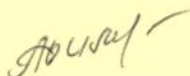


ОДЕСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

Філатова Ольга Олександрівна



УДК 781 + 784.3

**ЖАНРОВИЙ ГЕНЕЗИС
ВИКОНАВСЬКОГО ДІАЛОГУ В МУЗИЦІ
(на матеріалі камерно-вокальної творчості)**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Одеса – 2005



Щ314
48
Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі історії музики та музичної етнографії Одеської державної музичної академії ім. А.В.Нежданової Міністерства культури та мистецтв України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, доцент
Самойленко Олександра Іванівна
Одеська державна музична академія
імені А. В. Нежданової, в.о. професора кафедри
історії музики та музичної етнографії

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор, член-
кореспондент Академії мистецтв України
Черкашина-Губаренко Марина Романівна
Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського, зав. кафедрою історії
зарубіжної музики

кандидат мистецтвознавства, старший викладач
Чеботаренко Ольга Валеріївна
Криворізький державний педагогічний
університет, музично-педагогічний факультет

Провідна установа: Львівська державна музична академія
ім. М.В.Лисенка, кафедра історії музики

Захист відбудеться «23» березня 2005 р. о 14 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01 по захисту дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «21» лютого 2005 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства,
доцент

А. Д. Черноіваненко

ДБ 62.551 1

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

Актуальність дослідження. Питання виконавства, що безпосередньо пов'язані з визначенням специфічної природи музики як "живого" виконавського мистецтва, відкривають нові можливості методичного обґрунтування сучасного музикознавства. Особливо важливим стає їхній зв'язок з вивченням прагматичних аспектів музичної поетики, у тому числі, процесу жанроутворення.

Проблема жанрової форми в музиці може бути віднесена до ряду фундаментальних, постійних і найбільш широких інтердисциплінарних проблем музикознавства. Сьогодні вона набуває нової актуальності в зв'язку з трьома факторами. По-перше, сучасні композитори вводять нові жанрові номінації і структурні умови композиції; по-друге, в оновлених жанрових формах провідною стає виконавська сторона, а композиційний процес підкоряється принципам виконавської форми; по-третє, нового значення набувають комунікативні функції жанрових умов і стилістичних прийомів: вони підсилюють діалогічну спрямованість музичного діяння і, у зв'язку з цим, усі передумови діалогічного становлення музичних форм.

Таким чином, серед найбільш актуальної для музикознавчого розгляду виконавської проблематики виділяється проблему жанру в її тісному зв'язку з проблемою виконавського діалогу. Останній є частиною того умовного смислового діалогу, що позначає вищу мету художнього діяння.

Дотепер взаємодія жанрової форми і виконавських засобів залишається без достатньої уваги, а, тим часом, вивчення останніх як необхідної прагматичної сторони жанру дає можливість визначати семантичні функції даного жанру. Причиною недостатньої уваги до вищевказаних явищ служить, на наш погляд, нерозробленість теорії музично-виконавського діалогу – відсутність цілісних системних теоретичних моделей такого діалогу.

Значущість проблемних напрямків підсилюється тим, що усе ще дискусійними залишаються питання виконавської стилістики, зокрема у зв'язку з новими символічними якостями програмності в музиці. Тому стає актуальним звертання до такої жанрової галузі, у якій з'єднані зовнішні обставини музичної програмності і специфічні фактори музичної символіки. У такого роду жанровій галузі музика з особливою глибиною виявляє унікальність своєї мови і, одночасно, її адресованість провідним культурним смислам – узгодженість з художніми значеннями, що відкриваються в супутніх музичному звучанню виразових рядах.

Отже, визначення жанрової презумпції виконавського діалогу і, одночасно, залежності жанрової форми від виконавських засобів веде до вибору і аналітичного розгляду одного конкретного жанрового напрямку, у нашому випадку – камерно-вокального творчості.

Об'єкт дослідження: виконавський діалог у музиці.

Предмет дослідження: жанрові аспекти виконавської семантики камерно-вокального циклу.

Мета дослідження: виявлення жанрово-типологічних властивостей, природи і

функцій виконавського діалогу в контексті камерно-вокального циклу. Позначена мета зумовлює введення в роботу ще однієї проблеми, а саме, проблеми камерно-вокального циклу.

Завдання дисертаційного дослідження:

- висвітлення понять жанру і виконавського діалогу в їхній взаємній обумовленості;
- розвиток поняття про виконавську прагматику і установавання взаємозв'язку між прагматикою жанру і виконавською семантикою на рівні стилістичного аналізу;
- типологія виконавського діалогу, виявлення його специфіки в камерно-вокальній музиці; нова постановка проблеми камерно-вокального циклу;
- обговорення природи циклу і циклічності в камерно-вокальній музиці, зокрема, циклу, що будується на основі "вірша з музикою";
- характеристика місця і значення камерно-вокального циклу у творчості українських композиторів останніх десятиліть ХХ століття, визначення національно-стильової своєрідності творчості українських композиторів у даному жанрі;
- розвиток поняття про виконавську семантику, обґрунтування шляхів виявлення семантичних функцій виконавської стилістики;
- порівняльна характеристика позицій вокаліста й інструменталіста (піаніста) у камерно-вокальному жанрі як діалогічних та таких, що зумовлюють стильову інтерпретацію даного твору, жанрової форми в цілому.

Наукова новизна дисертації полягає у вивченні своєрідності музично-виконавської комунікації в зв'язку з жанрово-стильовою природою музики і у поглибленні уявлень про розбудову музичного жанру і формування жанрової семантики. Вперше робиться музикознавча спроба аналітичного розгляду музичного жанру як виконавського феномена і жанрової обумовленості виконавського діалогу, відкривається взаємозалежність, у тому числі історична, жанрової форми і виконавських функцій у музиці. Новим є обраний у дисертаційному дослідженні шлях від визначення жанрових аспектів виконавського діалогу до тих властивостей виконавської стилістики, що набувають особливого символічного призначення у формі вокальної мініатюри, ширше – у контексті структурно-семантичних можливостей камерно-вокального циклу. Вперше теорія діалогу М. Бахтіна, зокрема, категорія ідеального Над-адресата, знаходить застосування й обґрунтування в дослідженні виконавської природи музики. Оновлюється також уявлення про цілісний музикознавчий аналіз як про, насамперед, цільовий художньо-смісловий.

На захист виносяться визначення реального й умовного значень виконавського діалогу, шляхів їхньої взаємодії, етапів, типів і форм виконавського діалогу в камерно-вокальній творчості, як таких, котрі актуальні й в інших жанрових сферах музики; визначення символічних властивостей "вірша з музикою" як особливої виконавської форми; оцінка камерно-вокальної творчості сучасних українських композиторів з позиції "культури діалогу"; метод виконавського аналізу нотографічного тексту та ідеаційних структур даного музичного твору в зв'язку з його значенням для семантичного вивчення музики; доведення творчої відповідальності виконавця в жанрово-стильовому інтрамузичному діалозі,

зокрема, ролі інструменталіста (піаніста) як адресанта діалогу в камерно-вокальному циклі.

Методологічна основа роботи. У дисертації використовуються естетико-культурологічний, жанрово-стильовий, текстологічний і функціональний підходи, що утворюють єдину методологічну основу дослідження відповідно до завдань музикознавчого аналізу виконавської природи музики. Шлях до такої методології був підказаний роботами М. Арановського, В. Бобровського, М. Бонфельда, Н. Герасимової-Персидської, В. Задерацького, О. Зинькевич, В. Конен, І. Котляревського, Л. Мазеля, О. Маркової, В. Москаленка, С. Назайкинського, О. Самойленко, О. Сокола, В. Холопової, О. Чеботаренко, Т. Чередниченко і деяких інших, а також працями Ю. Лотмана, що вже стали класичними. Провідним підходом до музичної творчості в єдності її композиторської і виконавської сторін, відповідно її загальній комунікативній природі, стає діалогічний, що спирається на наукову поетику М. Бахтіна. У постановці питань про камерно-вокальний цикл принципово важливими стали роботи А. Крилової, Т. Куришевої, про специфіку камерно-вокального ансамблю – Т. Воскресенської, І. Польської.

Матеріалом для дослідження послужили твори В. Бібіка, В. Гавриліна, В. Губаренка, К. Данькевича, Л. Дичко, І. Карабиця, С. Прокоф'єва, В. Сильвестрова, І. Стравинського, Г. Успенського, Я. Фрейдліна, К. Цепколенко, Дм. Шостаковича. Критерії вибору аналітичного матеріалу обумовлені, по-перше, практичним виконавським і педагогічним досвідом автора дисертації, що, зокрема, диктує необхідність дослідницького поглиблення підходу до репертуарних камерно-вокальних творів; по-друге, прагненням виявити відмінності стильових концепцій досліджуваної жанрової форми, що дозволяє визначити її інваріантні сторони обумовленого даною формою виконавського діалогу; по-третє, потребую розкрити значення жанрової форми циклу "віршів з музикою" для українських композиторів в останні десятиліття ХХ століття.

Теоретичне значення дослідження полягає в розробці проблеми виконавського діалогу та відновленні з її позиції теорії музичного жанру. Поглиблюються поняття про програмність і функціональні рівні виконавської форми, розвиваються поняття про виконавську стилістику і виконавську семантику. Розширюються шляхи методологічного зближення теорії виконавства і музикознавства..

Практичне значення дисертаційної роботи визначається, насамперед, її аналітичними розділами, що дозволяють оновлювати і розширювати курси історії російської і української музики, теорії й історії виконавства, вдосконалювати методику викладання в камерно-вокальному класі, у класі концертмейстерської майстерності. Результати й основні положення дослідження можуть послужити відновленню методики музикознавчого аналізу, стати інструментом самоаналізу, самооцінки виконавця, у такий спосіб сприяти вдосконалюванню виконавської діяльності.

Робота виконувалася відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри історії музики і музичної етнографії Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової, погоджена з перспективним тематичним планом науково-дослідної роботи ОГМА імені А.В. Нежданової на 2000 – 2006 р., зокрема, з темою №.13 ("Теорія діалогу в музикознавстві та музична семіологія"). Тема дисертації

затверджена на засіданні вченої ради ОГМА імені А.В. Нежданової від 17.04.2002 р., протокол №7.

Матеріали дослідження були апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 9): Міжнародна науково-методична конференція "Трансформація музичної освіти: проблеми виконавства", 28-29 жовтня 2001 р., Одеська державна консерваторія ім. А. В. Нежданової; Міжнародний музикознавчий семінар "Схід – Захід: музичне мистецтво і культура", 1-2 лютого 2002 р., Одеська державна консерваторія ім. А. В. Нежданової; Міжнародний музикологічний семінар "Трансформація музичної освіти: Культура і сучасність. Присвячується К. Ф. Данькевичу", 12-16 жовтня 2002 р., Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової; Міжнародна науково-практична конференція "Захід – Схід: музичне мистецтво і культура", 1-2 лютого 2003 р., Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової; Міжнародна науково-практична конференція "Культура та цивілізація: Схід та Захід", 3-4 лютого 2003 р., Одеський Будинок-музей ім. М. К. Реріха; Четверта науково-практична конференція українського товариства аналізу музики "Стиль та позастильове в композиторській та музично-виконавській творчості", 11-15 листопада 2003 р., Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського; Міжнародна науково-практична конференція "Захід – Схід: музичне мистецтво і культура", 9-10 лютого 2004 р., Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової; Міжнародний семінар-конференція "Трансформація музичної освіти: культура і сучасність. Присвячується пам'яті С.Д. Орфесова", 8-9 вересня 2004 р., Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової; Міжнародна науково-творча конференція "Музичні інформаційні технології: досвід та проблема розвитку", 21-24 жовтня 2004 р., Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової.

Основний зміст дисертації відбитий у п'ятих наукових публікаціях у фахових виданнях.

Дисертація складається з Вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, Висновків і списку використаних джерел (233 найменування), загальний обсяг роботи складає 193 сторінки.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У Вступі обґрунтовуються вибір теми і постановка проблеми дисертації, доводиться їхня актуальність, визначаються об'єкт і предмет, мета, завдання, наукова новизна, методологічні засади, теоретичне і практичне значення дослідження.

У Розділі 1 "Жанр в музиці як виконавський феномен" розглянуті теоретичні й історичні передумови діалогічного підходу до камерно-вокальних жанрів (1.1.), комунікативні функції діалогу в музиці або особливості музично-жанрової прагматики (1.2.), жанрово-стильові властивості камерно-вокальної музики (1.3.). Виявляється, що як культурний феномен музичний жанр передбачає історичне походження і певні умови побутування, налаштований на постійну взаємодію традиційного, канонічного, інваріантного і новаторського, евристичного,

мобільного, що забезпечує довгострокове існування жанру, яке в однаковій мірі потребує самоповторення і руху вперед. Жанр генерує виконавську практику, узгоджуючи соціокультурний ангажемент, "життєвий світ культури" з музичними образами; одночасно виконавська традиція постає важливим фактором жанрового формування і розвитку музики. Розгляд жанрово-стильових процесів у музиці з боку виконавської семантики дозволяє знайти їхні важливі властивості.

Виявляється, що виконавський знаковий шар, незалежно від ступеня його фіксованості в нотному тексті, завжди несе глибинну музичну семантику. З погляду на загальну діалогічну природу жанру "виконавські знаки" виражають взаємодію між внутрішньою і зовнішньою формами музики, між іманентним (тільки зсередини обумовленим) стильовим і декларативно-презентативним жанровими початками. Тільки підходячи з такою широтою до проблеми виконавського діалогу можна пояснити перехід жанрової прагматики в жанрову семантику, тобто пояснити, яким образом певні сфери виконавства придбають стійкі, властиві саме їм, специфічні структурні закономірності, способи музичного формоутворення.

У зв'язку з камерними вокальними формами пропонується розгорнута жанрово-типологічна дефініція ліричного в музиці. Інтерес до останньої підсилюється тим, що саме дані форми організують "зустріч" двох визнаних видів ліричного в мистецтві – музики і поезії – при яскраво вираженій авторизованості кожного з них.

Можна прийти до висновку, що діалог у музиці як специфічна форма спілкування організується на жанровому рівні і припускає спрямованість назовні – у "простір" соціолізованої слухацької свідомості, разом з нею – у коло контекстних умов формування даної свідомості, що визначають її приналежність до того або іншого культурно-історичного типу. Таким чином, жанровий рівень виконавського діалогу в музиці представляє історичну детермінованість, контекстуальну залежність комунікативних функцій музики, прагматизм музично-творчого досвіду. Виявляється, яким чином зовнішні умови музичного діалогу трансформуються в композиційні як у внутрішньомузичний комунікативний простір. Діалог як форма осмислення матеріалу музики у "живому" звучанні є представленим на рівні внутрішньоконпозиційної стилістики, звідси – в зв'язку зі специфікованим виконавським змістом музики.

Теоретично доводиться, що вихідні комунікативні зусилля жанру, зв'язані з виконавською прагматикою музики, обертаються тим чи іншим ступенем стильової семантичної самостійності та ініціативності музики, що зумовлює певний ступінь виконавської свободи. Остання парадоксальним чином зумовлена знаково-фіксованою стороною виконавської форми в музиці, тому що саме наявність стійкої, оголошеної та позначеної галузі музичних звучань і виконавських прийомів, що таким чином претендують на інваріантність, робить виконавську інтерпретацію свідомим, цілеспрямованим, художньо осмисленим процесом, тобто, власне, уможливорює інтерпретацію як особливий виконавський феномен.

Доводиться, що вивчення виконавського діалогу оновлює структурно-функціональний підхід до музики в зв'язку з розширенням дослідницького масштабу, коли на одному кінці – історичний досвід культури з властивим йому характером жанроутворення, а на іншому – особистісне сприйняття, авторизована оцінка семантичних властивостей музики. Доводиться також, що діалог задуму й

осмислення, реалізуючись як виконавський, з'являється іманентно-музичним і цілком умовним, здійснюється через "голову" реальних суб'єктів діалогу, виступає діалогом інтерпретації і розуміння – як обмеженості семантики твору і безмежності смислових інтенцій тексту в музиці.

При безпосередньому підході до головного предмету роботи, виявляється, що історія камерного-вокального циклу як самостійного жанру нової європейської музики почалася саме тоді, коли, по-перше, досяг своєї логічної межі розподіл вокальних (змішаних) і інструментальних ("чистих") музичних форм і стилів; по-друге, коли інтерес до поетичного слова і до поезії в цілому, завжди супутній розвитку музичного мистецтва, перетворюється на інтерес до конкретного авторського слова, до оригінального, особистісного в поезії, до долі поета; по-третє, період формування жанру камерного вокального циклу збігається з періодом найвищої стабільності тих внутрішньостильових закономірностей європейської музики (і, насамперед, структурно-композиційних), що ми сьогодні називаємо класичними.

У Розділі 2 "Програмні функції міжавторського діалогу в камерно-вокальному циклі" досліджуються циклічність і програмність як взаємозумовлені фактори музичної творчості (2.1.), програмні передумови виконавського трактування циклів "віршів з музикою" (на прикладі творів Дм. Шостаковича, С. Прокоф'єва, І. Стравінського, В. Гавриліна) (2.2.), нові тенденції міжавторського діалогу в творах Я. Фрейдліна (2.3.).

З'ясовується, що в камерному вокальному циклі, який спирається на жанр "вірша з музикою", представлені такі властивості циклічності як єдність множинності і множинність єдиного. Причому рівновага множинного і єдиного розуміється не з позиції будь-яких структурно-композиційних ознак (сонатності, сюїтності й ін.), а на основі діалогічної взаємодії вокальної й інструментальної, а, значить, поетичної і музичної сторін циклу. Таким чином, циклічність реалізується в зв'язку зі специфічною виконавською природою жанру, насамперед, у зв'язку з явною чи схованою програмною спрямованістю жанрової форми.

Матеріал, предмет і метод дисертації дозволяють характеризувати програмність як універсальну властивість музики – завжди необхідну умову ціннісного визначення, осмислення музичного звучання. Зокрема, програмність можна розглядати як "додаткову цінність" (термін Д. Ліхачьова) музики, що збагачує якість її естетичного переживання, і це є особливо важливим для третього символічного типу програмності в музиці, з яким безпосередньо зв'язане становлення жанру "вірша з музикою".

Аналіз творів Дм. Шостаковича, С. Прокоф'єва, І. Стравінського, В. Гавриліна дозволяє відзначити, що відмітною рисою "вірша з музикою" є провідна роль образу поета – поетичної символіки, що спонукає до пошуку нової музичної стилістики і нових музично-виконавських прийомів. Але при цьому традиційною рисою "віршованого" циклу є вибір і розташування "віршів" за розсудом композитора, який розпоряджається поетичним матеріалом як своїм власним. В багатьох випадках звертання до цієї жанрової форми здійснюється "поблизу" символістських тенденцій у поезії. Типовими рисами даного різновиду камерно-вокального циклу можна вважати:

- "сюжетність", тобто наявність наскрізних і стійких у своїх образно-

сміслових значеннях інтонаційно-тематичних, фактурних і жанрових комплексів;

- театральність, прагнення до ігрового початку і до відкриття деяких загальних законів інтелектуальної художньої гри, а також сполучені з театралізацією музичного жанру прийоми персоніфікації. Важливою ланкою персоніфікації стає темброва індивідуалізація і характеристичність тематизму.

- контрастність образної палітри і тенденція до психологічної поглибленості контрастів;

- ускладнена (діалоговізована, "секумлоквіумна") монологичність викладу – як шлях до психологічного зосередження або до драматизації музичного образу;

- жанровість, що розуміється як опора на "первинний" жанровий матеріал з його емоційно-асоціативними зв'язками;

- часте використання прийомів очуднення, гротескової деформації образу; останнє тільки зародилося в романтичній музиці, а по-справжньому "завучало" як стильовий прийом в музиці ХХ століття (починаючи від Г. Малера, М. Равеля, Дм. Шостаковича і багатьох інших авторів);

- нарешті, зближення семантичних функцій вокальної й інструментальної партій, одночасно, їхня автономізація і своєрідна "боротьба за першість" між ними, тобто характерні для діалогічного мислення "неподільність і незлиняність", що є непрямим відображенням типового для романтизму зближення інструментальних і вокальних жанрів.

Аналіз творів Я. Фрейдліна, які відрізняються яскравою авторизацією стилю, виявляє, що в музичному змісті циклів визначальним фактором стає організаторська воля композитора, що зв'язує воедино окремі епізоди циклу як ступіні на шляху до здійснення загальної художньої ідеї. Кожний з аналізованих циклів є своєрідним музичним ансамблем з визначеними і витриманими до завершення твору драматургічними функціями його учасників (сопрано, флейта і фортепіано – у "Античному зошиті"; голос, скрипка, віолончель і фортепіано – у "Театрі Беранже"; голос, віолончель, фортепіано і синтезатор – в "Іграх у бісер").

Композитор своєрідно трансформує жанр вокального циклу. З одного боку, він не позбавляє його камерності, а, навпаки, навіть підсилює її – за допомогою лаконізму форми, стриманості, "чистоти" фактурного розвитку, образної зосередженості і поглибленості. З іншого боку – масштабність і широта, філософська узагальненість піднятої теми, а також у деяких випадках функціональна композиційна і жанрова співвіднесеність частин викликають асоціації із сонатно-симфонічним циклом. Вміщаючи тему, гідну філософської симфонічної поеми, у масштаби камерного твору, Фрейдлін досягає особливої щільності, конденсованості образно-емоційного розвитку. Звертаючись до універсальних, глобальних проблем, він пропонує їх глибоко особистісне, інтимно-психологічне розв'язування. "Наодинці з усіма" – такий шлях впливу музики, обраний композитором.

В цілому, вже матеріал цього Розділу дозволяє стверджувати, що головним структурним принципом діалогу в камерно-вокальній музиці є взаємодія вокальної й інструментальної сторін як двох провідних суб'єктів діалогу в їхній спрямованості до третього, "ідеального Над-адресата" в термінології М. Бахтіна, до смислової цілісності музичного твору, а це означає його завершену стильову інтерпретацію, що має своєю необхідною частиною закріплення значень, семантики

образа за певними стилістичними фігурами, спрямованість до музичних символів як до самого лаконічного за конкретними індивідуалізованими структурно-композиційними ознаками і найбільшого за протягом текстових значень вираження смислу в музиці. Невипадково необхідною складовою частиною, композиційною одиницею камерно-вокального циклу є мініатюра.

Наявність даних двох сторін у камерно-вокальному жанрі пояснює його особливу роль носія "культури діалогу" у музиці. Загальні властивості діалогу, які розвиває камерний-вокальний цикл, формуються на основі специфічних властивостей, що виникають з функціональних розходжень ("розбіжності" у діалозі) і функціонального зближення ("згоди" у діалозі) виконавця інструментальної партії (партій) і вокаліста.

У вокальній партії камерно-вокального циклу при його концертному виконанні виявляється властива даній жанровій формі тенденція театралізації: виконавець знаходиться "віч-на-віч" із слухачами/глядачами і не тільки поспівацькому, але й по-акторському виконує задум композитора, демонструючи характер співпереживання музичному образу і беручи на себе в цьому відношенні велику емоційну відповідальність. Вокаліст-виконавець буквально є голосом, головним інструментом звуковидобування; даний інструмент не відчужений від нього, а тому музичне звучання, презентація будь-якого музичного матеріалу, образа для нього істотно суб'єктивовані, і в цій особистісний суб'єктованості інтерпретації зсередини, із себе, перевага вокальної сторони камерного твору. З боку інструментального звучання переважного значення набувають темпо-ритмічні умови – загальна логіка музично-часового процесу, встановлення зовнішніх і внутрішніх границь форми твору, звідси – відповідальність за "почуття форми", за дотримання принципів побудови музичної композиції. Для останнього необхідна зовнішня, до того ж сумарна, слухова оцінка всіх музичних впливів, уміння чути "себе" з боку, тобто оцінювати результати власного діалогу з інструментом, співвідносячи їх з вокальним звучанням – уводячи дані результати в діалог з вокальною партією. У цьому полягають головні труднощі – труднощі ускладненого діалогу – завдання інструменталіста, що обертається його перевагою в об'єктивній подачі концепції музичного твору.

У Розділі 3 "Виконавська семантика камерно-вокального циклу у творчості українських композиторів" визначаються семантичні функції виконавської стилістики (3.1.), жанрово-стильові і стилістичні тенденції розвитку камерно-вокальних циклів у творчості українських композиторів (3.2.). Особлива увага приділяється виконавській поезії тих камерно-вокальних циклів, що відрізняються високим ступенем стильової новизни та особливою активністю жанрово-стильового внутрішньоконпозиційного діалогу (на прикладі творчості В. Губаренка, І. Карабиця, В. Сильвестрова, Г. Успенського, К. Цепколенко) (3.3.).

Звертання до композиторської творчості дозволяє переконатися, що, доходячи до стилю і переломлюючись в ньому, жанрова стилістика суттєво трансформується і набуває нових семантичних функцій, з ними повертаючись "у маргінальне поле музичної мови". Даний процес стилістичної взаємодії жанру – стилю для нас особливо важливий, тому що "вірш з музикою" виникає в результаті стильової індивідуалізації жанру романсу.

У даному розділі дисертації з боку семіотичної теорії підтверджується

концепція виконавської стилістики як самостійної знакової системи, що має не тільки свій власний змістовний (інформаційний) обсяг, але й свій тип придбання, розширення семантичних функцій, свої способи упорядкування значень. Умовність виконавської мови (коли виконавець отримує право "говорити" на "своїй" мові) визначається тим, що вже її структурні елементи, зовнішня форма є функціонально значущими, тобто інформативно насиченими. Всі аспекти виконавської практики є значимими як вхідні в цілісну систему виконавського становлення (розвитку) музики. Тому можна говорити про особливі виконавські стилістичні конвенції в музиці. Семантичні функції окремих стилістичних знаків утворюють "внутрішнє життя" виконавського тексту.

Звертання до творчості українських композиторів 1989-1994, 1994-1999 р в галузі камерно-вокального циклу дозволило виявити три його головні тенденції:

- композиторів у більшому ступені цікавить індивідуальність поета і відображення в поетичних образах особистісних властивостей;

- відбувається стилістичне зближення камерних вокальних творів різної національно-тематичної спрямованості, виробляється узагальнений оновлений жанровий стиль камерно-вокальної мініатюри, для якої в однаковій мірі важливі як національні риси, так і "європеїзованість" музичної мови та відповідність сучасним вимогам композиторської техніки;

- особливою стильовою рисою даних періодів стає релігійно-духовна трансформація ліричної теми, що змушує українських композиторів прагнути до філософськи піднесених, відвернених від життєвої суєтності, одночасно, інтимно-поглиблених суб'єктивованих образів. Дана риса, на наш погляд, свідчить про новий благодатний ґрунт для розвитку символістських тенденцій в українській камерно-вокальній музиці.

Відзначається, що для камерного вокального інтонування характерні деталізованість і психологічна поглибленість прийомів, монологічність вокального плану, що підкреслює, як це не парадоксально, здатність виконавця брати участь у діалозі, у співтворчості спілкування. Специфіка камерного жанру (як з вокальної, так і з інструментальної його сторони) є саме в тому, що виконавцю потрібно знайти образ самого себе, створити особистісну Я-концепцію, відкрити свою здатність до творчої рефлексії. Якщо в оперному (музично-драматичному) творі виконавський досвід зв'язаний, насамперед, із здійсненням рольового завдання, із входженням у запрограмовану сюжетом психологічну ситуацію, що може бути досить далеко від безпосередньо доступного виконавцю життєвого контексту, то в сучасній вокальній ліриці подібне рольове завдання виконавець знаходить сам, спіраючись на доступні йому можливості семантичного аналізу і психологічного синтезу

Аналіз творів В. Губаренка, І. Карабиця, В. Сильвестрова, Г. Успенського, К. Цепколенко виявляє, що сучасна композиторська творчість ставить нові завдання перед музикознавчим дослідженням, здійснюючи діалог музики зі смислом – ціннісним змістом людського життя.

По-перше, сьогодні існує необхідність оновлених оцінок умовності музичної мови, що вимагає нового відношення до сонорної природи музики в цілому, яка парадоксальним образом відновлює деякі архаїчні, синкретичні властивості музичного інтонування. По-друге, композитори прагнуть до демонстрації

незвичайних темброво-колеристичних можливостей вокальних і інструментальних голосів в їх (мов би примусовій) фактурній єдності. Дана скутість музичної форми конкретними композиційними рамками є приводом для нарощування самоцінної експресивності як вокального, так і інструментального інтонування. По-третє, особливого значення набуває імпровізаційна свобода форми в цілому, що, зокрема, виражається в автономії прийомів громкісної динаміки, причому не специфічно-музичного походження. По-четверте, нового значення, якщо і не тематичних, то жанрових знаків, одержують прийоми континуального (континуумного) звучання, що, зокрема, сприяє відокремленню семантики legato і staccato. По-п'яте, у вокальному інтонуванні закріплюється в якості "своїх" прийомів вигук – шепіт як граничні стани самодіалогу особистості – прорив назовні – поглиблення в себе. Дані прийоми з їх безпосередньої фонічної, динамічної сторони засвоюються інструментальними голосами. Парадоксальним шляхом, відсторонюючись від слова, музика повертається, таким чином, до своїх "розмовних" можливостей.

Сумуючи результати аналітичних спостережень даного та попереднього розділів, можна прийти до висновку, що жанрова і виконавська свобода діалогу в камерно-вокальному циклі виникає шляхом граничного зближення позицій, співавторства композитора і поета: це атрибутивна риса циклу "віршів з музикою". Вивчаючи дану жанрову форму з її виконавської сторони, а виконавський діалог у камерно-вокальному циклі з боку його жанрових умов, можна з достатньою точністю вказати на головні моменти народження музичних значень і їхні специфічні особливості. Одночасно виявляється тенденція до жанрового перетворення камерно-вокального циклу, що в силу цього є перехідною, у деяких випадках модулюючою, жанровою формою: тяга до експерименту може бути визнана генетичною рисою циклу "віршів з музикою". В одному випадку, цикл залишається на границі двох, близьких за стильовими і стилістичними ознаками жанрово-композиційних форм (як це відбувається в циклах Л. Дичко, В. Губаренка, І. Карабиця, С. Прокоф'єва, В. Сильвестрова, И. Стравінського, Дм. Шостаковича, Г. Успенського); в іншому випадку він досягає принципово нової жанрової якості і закріплюється, затверджується в ній (у творах В. Бібіка, В. Гавриліна, В. Губаренка, Я. Фрейдліна, К. Цепколенко). Нові якості циклу в другому випадку: а) театралізація (іноді сценічне віддзеркалення музичного задуму), зв'язана з буквальною персоналізацією відносини, переживань; б) психологізація, музично-композиційна "інвертизація" зовнішньої обумовленості (вербально-сюжетної сторони) музично-образного ряду, що приводить до посилення монологічності, авторизації музичного тексту й одночасно до ускладнення особистісного початку, до демонстрації множинності "каналів співпричетності" (комунікативно-семантичних провідників) особистісної свідомості (до того ж свідомості "мультиособистості", якою завжди до відомого ступеня є особистість художника, у тому числі, музиканта-виконавця). Нагадаємо також, що як носій ліричного камерний вокальний цикл є яскравим виразником вторинної жанрової семантики музики.

У **Висновках** до дисертації відзначається, що існують особливі причини звертання до камерно-вокальних циклів, що визначають і аспекти вивчення даної жанрової галузі.

Камерно-вокальний ансамбль яскравіше інших музично-виконавських форм

демонструє перетворення безпосередньої виконавської комунікації ("безумовної" сторони виконавського діалогу, що, не без парадоксальності, зв'язана саме з умовами жанру) у складно-опосередкований умовний художній діалог; його вивчення дозволяє виявляти специфічні фактори, риси смислового діалогу в музиці, іманентної музичної семантики як діалогічного феномена. Активність останньої, отже, активність, самостійність семантичних функцій музично-виконавської стилістики зростає разом із стильовим "звільненням" камерно-вокального ансамблю, що досягає вищої своєї крапки в цикл і "віршів з музикою". Ступінь семантичної автономії виконавської стилістики, тобто музичної автономії виконавської семантики в даному випадку настільки значна, що змушує говорити вже про виконавський генезис жанрово-стильового діалогу в музиці.

Камерно-вокальний ансамбль виявляє тенденцію циклізації як одну з найважливіших у музичному формоутворенні, дозволяє розглядати цю тенденцію у взаємозв'язку з іншою важливою властивістю музичної композиції – із програмністю, підтверджуючи широке значення останньої. У такий спосіб ставиться і питання про своєрідність форми в музиці, зокрема, як про взаємодії "зовнішньої" виконавської і "внутрішньої" значеннєвої сторін.

Вивчення діалогу в музиці як виконавського явища виправдано реальною жанровою практикою, соціально-комунікативними функціями жанру. Але воно відкриває також виконавські аспекти стилю і стилістики (текстових умов стилю) у музиці, отже, дозволяє обговорювати символічні функції виконавської стилістики, а також розкривати значення понять тексту, форми, стилю, стилістики і деяких інших як категорій виконавського семаналізу (якщо скористатися лаконічним терміном Ю. Кристевої). Таким шляхом визначається ряд опорних для виконавського аналізу понять, доводиться важливість цих понять для цільового розгляду музичного явища як художньо-смислового, також доводиться необхідність включення виконавських параметрів у музикознавче дослідження, якщо воно претендує на цілісність і завершеність, на досягнення глибини і повноти жанрових, жанрово-стильових визначень.

У зв'язку з циклічною організацією і перетворенням функцій програмності в контексті жанрової форми, камерно-вокальний цикл із погляду на здійснюваний ним і в ньому діалог по-новому представляє феномен виконавського часу. На рівні виконавського діалогу циклічність стає "креативним часом" у музиці (термін М. Аркадьєва). Процесуальність часу в даному випадку збігається з процесуальністю музичної форми, помітити яку можливо лише в "живому" звучанні: стаючи музично-виконавською формою, процесуальність часу, по-перше, набуває художньої значимості, по-друге, усвідомлюється, осмислюється, вимірюється. Таким чином, до всіх інших аспектів виконавського діалогу додається ще один, до того один із самих відповідальних – діалог з часом, а останній також можна розглядати як "ідеального Над-адресата", своєрідно опредмеченого в композиції музичного твору.

Виконавський процес у музиці не зводиться до його індивідуально-інтерпретуючих форм; навпаки, ці останні з'являються дуже пізно, тоді як виконавська природа музики з властивими їй діалогічними особливостями є первинною і основною. Інша справа, що конкретний матеріал для обговорення типів і напрямків виконавського діалогу – саме як автономний музичний матеріал –

надає пізня виконавська традиція музики, коли форми і способи фіксованого запису музичного тексту стають аргументом дослідницької думки, тобто верифікуючими даними, при цьому залишаючись предметом розуміння, а це означає їхню смислову відкритість, зумовлену жанровою історією музики як тексту.

Виконавська практика, слухацька свідомість і композиторський досвід – три загальноісторичних, жанрових у своїй основі фактори буття і побутування музики, що утворюють структурну співвідпорядкованість саме в зазначеному порядку як в порядку історичного прояву названих факторів.

Жанровий генезис виконавського діалогу в камерно-вокальній творчості визначив у широкій історичній перспективі, по-перше, появу різних жанрових видів, найбільш яскравим і характерним з яких є цикл "віршів з музикою" і похідні від нього, по-друге, етапи, типи і форми виконавської комунікації. Так, до форм виконавського діалогу відносяться діалог композитора і виконавця, звернений до слухацької практики – "слухової свідомості епохи", діалог виконавця і слухача, звернений до композиторської ідеї і тексту твору, що її відбиває, діалог автора (як композитора, так і виконавця з його сотворчим тезаурусом) з жанром як авторитарним початком музично-творчого процесу, носієм музично-творчої пам'яті, що веде до стильової інтерпретації тексту твору, діалог жанру і стилю, що формує композицію твору і його виконавську форму, нарешті, внутрішньоконпозиційний діалог виконавців – цілком реальний діалог інструментального (інструментальних) і вокального "голосів", опосередкований стилістикою конкретного твору, таким шляхом сягаючий рівня умовного смислового діалогу й іманентної виконавської семантики. Саме остання форма, опосередковуючи попередні, також акумулюючи зміст міжавторського діалогу, тобто діалогу композитора з поетичним словом (особистістю поета), є основною і опорною, показує головне призначення умов даного жанру як способу осмислення звукового матеріалу музики.

Головний висновок, до якого приводить наше дослідження, це те, що різноманіття комунікативних і семантичних функцій виконавського діалогу в його реальному й умовному значеннях обумовлено цілісною художньою структурою жанру, у цій якості забезпечує множинність стильової інтерпретації вихідного "завдання" жанру і входження даного жанру в "Великий час" музичної культури.

Основний зміст дисертації відбитий у п'ятих наукових публікаціях у спеціалізованих виданнях.

1. Филатова О. От жанровой прагматики к исполнительской семантике: две стороны одной проблемы // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової. – Вип. 2. – Одеса: Астропринт, 2001. – С. 345-353.
2. Филатова О. Музыкальная семантика как исполнительская проблема // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. – Вип. 3. – Одеса: Астропринт, 2002. – С. 332-341.
3. Филатова О. Исполнительская семантика в камерных вокальных циклах С. Прокофьева и Д. Шостаковича // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. Статей. – Вип. XII – Мелітополь: Сана, 2002. –

- С. 96-109.
4. Филатова О. Семантические основы камерного вокального цикла в творчестве современных украинских композиторов // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Зб. наук. праць. – Вип. 25. – Київ, Суми: НМАУ, МІГРО, 2003. – С. 41-45.
 5. Филатова О. Актуальные аспекты проблемы жанра в музыкознании // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. – Вип. 4. Кн. 1. – Одеса: Астропринт, 2004 – С. 74-85.

АНОТАЦІЯ

Філатова О. А. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2005.

Дисертаційне дослідження присвячене проблемі виконавського діалогу в музиці у її тісній взаємодії з проблемою жанру. Автор відкриває нові аспекти вивчення музичного жанру як історичного соціокультурного явища у єдності його первинних та вторинних властивостей. Визначаються шляхи взаємопереходу жанру – стилю в музиці і роль виконавської стилістики у цьому процесі. Дослідження пропонує розгляд феномену ліричного в музиці у зв'язку з камерно-вокальною творчістю, що дозволяє висвітлити природу такого її виду як “вірш з музикою”, з ясувати причини й шляхи циклізації “віршів з музикою”. Виявляються типові риси даної жанрової форми, що стосуються її виконавської сторони.

Особлива увага приділяється вивченню виконавської стилістики камерно-вокальних творів з метою довести необхідність її широкого розуміння. таким чином відкривається шлях до визначення виконавської семантики та поетики.

В дисертації обґрунтовуються характеристики етапів, типів і форм виконавського діалогу. Визначається провідне та інтегративне значення діалогу вокальної та інструментальної партій в камерно-вокальному циклі, специфічні функції кожної з названих партій, ступінь їхньої відповідальності за смислову здійсненність виконавського діалогу.

Досліджуються особливості глумачення камерно-вокальних жанрів, зокрема, циклу “віршів з музикою” українськими композиторами останніх десятиріч ХХ століття. Аналіз деяких з циклів у дисертації слугує поглибленню підходу до них як до репертуарних у педагогічній та концертно-виконавській практиці.

Ключові слова: жанр, виконавський діалог, камерно-вокальний цикл, циклічність, програмність, виконавська стилістика, виконавська семантика.

АННОТАЦИЯ

Филатова О.А. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества). – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по

специальности 17.00.03 – музыкальное искусство.

Диссертационное исследование посвящено проблеме исполнительского диалога в музыке в ее тесной взаимосвязи с проблемой жанра. Среди ведущих концепционных вопросов исследования выделяются вопросы о жанровой прагматике, обсуждается их методическое значение для музыкальной семиологии и исполнительского "семанализа". Автор открывает новые аспекты изучения музыкального жанра как исторического социокультурного явления в единстве его первичных и вторичных свойств. Подчеркивается принципиальная важность "жанровой истории музыки", позволяющей обнаружить, каким образом вторичные жанровые формы приобретают функции первичных музыкально-семантических моделей. Определяются пути взаимоперехода жанра – стиля в музыке и роль исполнительской стилистики в этом процессе. Работа позволяет обосновывать связь стилистического изучения музыки с текстологическим подходом.

В исследовании предлагается рассмотрение лирического в музыке в связи с камерно-вокальным творчеством, что позволяет осветить природу такого явления как "стихотворение с музыкой", выявить причины и пути циклизации "стихотворений с музыкой", выявить типичные черты данной жанровой формы, которые относятся к ее исполнительской стороне. Определяются ведущие классико-романтические черты стилевой интерпретации названного жанра, прослеживается их значение в творчестве современных композиторов (в частности, Я. Фрейдлина).

Особое внимание уделяется изучению исполнительской стилистики камерно-вокальных произведений с целью обоснования необходимости ее широкого понимания. Таким образом открывается возможность определения исполнительской семантики и поэтики. Материал, предмет и метод работы позволяют раскрыть характер взаимоотношений композитора и поэта, на которых базируется камерно-вокальный цикл, как межавторский и, в то же время, предполагающий определенный приоритет музыкального замысла, на что и должна быть нацелена исполнительская интерпретация в ее диалогических признаках.

В диссертации обосновываются характеристики этапов, типов и форм исполнительского диалога. В качестве ведущих типов диалога характеризуются межличностный и надличностный с соответствующими им формами. В обсуждении особенностей форм исполнительского диалога принципиальную важность приобретает понятие "идеального Над-адресата" М. Бахтина. Определяется ведущее и интегративное значение диалога вокальной и инструментальной партий в камерно-вокальном цикле, специфические функции каждой из названных партий, мера их ответственности за смысловую осуществленность исполнительского диалога.

Исследуются особенности трактовки камерно-вокальных жанров, в частности, цикла "стихотворений с музыкой" украинскими композиторами последних десятилетий XX столетия. Выделяются характерные стилевые тенденции камерно-вокального творчества украинских композиторов, которые, в частности, свидетельствуют о его национальном своеобразии. Также определяются те новые стороны композиторской стилистики, которые существенно обновляют, углубляют исполнительскую стилистику и семантику, требуют новых аналитических музыковедческих подходов.

Анализ некоторых циклов в диссертации служит углублению подхода к ним как к репертуарным в педагогической и концертно-исполнительской практике.

Ключевые слова: жанр, исполнительский диалог, камерно-вокальный цикл, цикличность, программность, исполнительская стилистика, исполнительская семантика.

ANNOTATION

Filatova O.A. Genre genesis of performans dialogue in music (on materials of chamber-vocal creative work). - Manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of the candidate of art-criticism on a speciality 17.00.03 - Musical art. Odessa State A.V. Nezhdanova Music Academy, Odessa, 2005.

The dissertation is devoted to a problem of performance dialogue in music and its close interaction with a problem of genre. The author opens new aspects of study of musical genre as a historical and social-cultural phenomenon in unities of its primary and secondary characteristics. Determine a roads common crossing of a genre-style in music and role of performance stylistics in this process. The competition offers consideration to a phenomenon lyrical in music in connection with chamber-vocal creative work, and we can elucidate nature of type as a "verse with the musician", and we can find a causes and roads cyclic of "of verses with the musician". The typical features of this genre form are found of its performance side, grant special attentions to the study of performances stylistics chamber-vocal work, with the purpose to prove necessity of its wide understanding. A way to definition of performance of semantics and poetics is opened.

In the dissertation the characteristics stages, types and forms of performance dialogue. Elucidate leadenly and integrative meaning of dialogue of vocal and instrumental parts in a chamber-vocal cycle specific functions each of named parts, level of its responsibility for semantic of performance dialogue.

Research especially the interpretation of chamber-vocal genres, such as cycle "verse with the musician" by the Ukrainian composers of last decades XX century are investigated. The analysis of some cycles in the dissertation serves to a deepening of the approach to it as repertoire in pedagogical and concert-performance practice.

Keywords: a genre, performance dialogue, chamber-vocal cycle, cyclic, programme, performance stylistics, performance semantics.

ПДПУ ім. К.Д. Ушинського

Здано до набору 20. 01. 2005 р.

Підп. до друку 10. 02. 2005 р.

Папір офсетний. Тираж 1000 пр.

Різографія.

Надруковано з готового оригінал-макету.

6 02 004

АВ 62.531

Мист.

ИНФОРМАЦИЯ

Мист