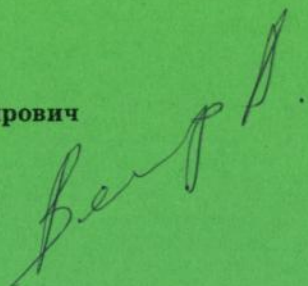


НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
і.м. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

Вечер Дмитро Володимирович



УДК 786.2.001.8:781.6

**ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ:
ТЕОРЕТИЧНИЙ І ПРАКТИКО-МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТИ
(на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора)**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2007

Ц 310.585

48

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00762063 (O)

Дисертацією є рукопис
Робота виконана на ого де-
ржавного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства
Калашник Марія Павлівна,
Харківський державний університет
мистецтв ім. І.П.Котляревського,
професор кафедри гармонії та поліфонії
(м.Харків)

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Деменко Борис Вадимович,
Київський Національний університет
культури і мистецтв, професор кафедри
теорії музики і музичного виховання
(м.Київ)

кандидат мистецтвознавства, доцент
Кашкадамова Наталія Борисівна,
Львівська державна музична академія
ім. М. В.Лисенка, професор кафедри
спеціального ф-но (м. Львів)

Провідна установа: Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського,
кафедра спеціального ф-но

Захист відбудеться „17” січня 2007 р. о 15 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д.26.227.03 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, 01001, м. Київ, вул. М.Грушевського, 4

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України, 01001, м. Київ, вул. М.Грушевського, 4.

Автореферат розісланий „17” грудня 2006 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради кандидат мистецтвознавства

І. М. Сікорська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Поняття «виконавський аналіз» протягом останнього десятиліття доволі часто використовують у контексті проблем сучасної науки про музичне мистецтво. Це передусім пов'язано з інтенсивним розвитком відносно нової галузі музикознавства – теорії музичного виконавства, яка перебуває в руслі більш загальної проблеми інтерпретології як науки про інтерпретацію.

Теорія інтерпретації, котра зародилася у рамках когнітивної (пізнавальної) психології, охоплює всі сфери діяльності людини, про що свідчить численна кількість різновидів самого явища інтерпретації, зафіксованих цілим рядом дослідників (С. Гуренко, С. Назайкінський, В. Медушевський, В. Москаленко, Н. Корихалова та ін.).

У контексті названих розробок дещо іншого теоретичного і методологічного обґрунтування потребує також і наука про виконавське мистецтво, яке морфологічно виокремлюється в естетико-філософських працях М. Когана, Ю. Борева, С. Раппопорта, як самостійний рід мистецтва, котрий має специфічні ознаки. Головною серед них можна вважати його вторинну природу відносно художнього твору (точніше, щодо його авторської версії) природа.

За умов нового підходу до осмислення специфіки і задач музичного виконавства актуалізується цілий ряд проблем, пов'язаних із описом самого методу виконавського трактування твору, алгоритму та змісту головних процедур, які має здійснювати виконавець у процесі підготовки до фінального акту інтерпретації – «озвучення» твору перед слухацькою аудиторією.

Однією з процедур, які суттєво впливають на цілісний комплекс інтерпретації, саме й є означений вище аналіз. Звернення до його висвітлення в теоретичному та методичному аспектах, що здійснюється у цьому дослідженні, визначає актуальність обраної теми.

Необхідність спеціального розгляду виконавського аналізу як складової частини діяльності виконавця у процесі художньої інтерпретації зумовлюється задачами самої музично-виконавської практики — як власне в озвученні твору, так і у передуючій цьому підготовці. Зазначимо також, що терміном «аналіз» позначається не тільки специфічний напрям музично-теоретичних досліджень, але й окремі їхні жанри. Йдеться про численні статті та методичні розробки, які присвячуються вивченню певного твору (або групи творів) одного й того ж чи декількох авторів в аспекті їх майбутнього виконання, де матеріалом аналізу виступають нотний текст, авторські та редакторські ремарки, архівні документи, нарешті, спеціальні дослідження з різних галузей знань які можуть стати у нагоді виконавцеві під час його роботи над твором.

Разом із тим вивчення музичного твору, зокрема його виконавський аналіз, можливий також і з позицій вже зафіксованого його виконання різними музикантами. У цьому випадку разом із нотним авторським текстом та іншими матеріалами вивчаються (аналізуються, а потім узагальнюються, синтезуються) характерні особливості реального звукового трактування твору, що виникає у інтерпретатора на основі його аналізу.

Додаткові труднощі у виконавців виникають, як відомо, при роботі з творами сучасних авторів, особливо тими з них, які ще не були об'єктами інших інтерпретацій. У такому разі насамперед саме виконавський аналіз і допоможе створити й реалізувати свою власну, але аргументовану та переконливу для слухачів концепцію твору.

Отже, «до зони дії» установок виконавського аналізу потрапляють не лише питання фахового оснащення, розв'язання яких вимагає цей авторський текст, але й проблеми естетичного та емоційно-психологічного рівнів, пов'язаних зі втіленням певних типів образності, репрезентованих у мовних системах різних авторів, особливо якщо вони не мають чітких художніх аналогій з ustalеними класичними зразками. Від вдалого вирішення комплексу емоційно-естетичних і технологічних задач часто залежить навіть доля нового музичного твору, зокрема те, чи буде він жити у свідомості слухачької аудиторії у тих якостях образно-естетичного порядку, до яких прагнув у своєму замислі композитор. Саме у цьому полягає ще один істотний аспект ролі виконавського аналізу у процесі художньої інтерпретації, який можна визначити як міру відповідальності виконавця перед композитором за долю створеного ним твору. Останнє можна вважати ще одним підтвердженням актуальності обраної теми дисертаційного дослідження, його скерованості на художній синтез авторського та виконавського начал, співтворчість автора та виконавця у процесі створення та буття музичного твору.

Об'єктом дослідження є музичний твір, у роботі над яким виконавець здійснює його цілеспрямований аналіз; останній базується на залученні відомостей із широкого спектра відповідних джерел інформації про певний твір, про його автора, жанрові і стильові тенденції відповідної епохи чи історико-художнього періоду у поєднанні з індивідуальними емоційно-естетичними оцінками, що виникають у виконавця на основі його слухового і спеціалізованого професійно-технічного досвіду.

Предметом дослідження виступає теорія і практика виконавського аналізу як одного з типів вивчення музичного твору, котрий об'єднує задачі й ознаки науково-теоретичної та художньої інтерпретації музики. У роботі спеціально розглядається теоретико-методологічний фундамент аналітичної діяльності сучасного виконавця, котрий базується, з одного боку, на загально-музикознавчих системних принципах вивчення музичного твору, а з другого, — на головних положеннях теорії піанізму. Специфіка запропонованого підходу полягає у цілеспрямованому дослідженні особливих задач аналізу музичного твору в аспекті його майбутньої виконавської інтерпретації, у зв'язку з чим виділяється внутрішній, головний для такого аналізу предмет розгляду, — закономірності емоційно-драматургічних характеристик твору та їхнє відображення через «текстові носії» у вигляді фактурних планів того чи іншого твору, що інтерпретується.

Метою дослідження стало визначення місця виконавського аналізу в системі аналітичних методик музикознавства, з'ясування його специфіки та функцій, а також розробка головних методичних прийомів і можливих алгоритмів аналітичної роботи виконавця з образами для інтерпретації музичними творами.

Реалізація цієї мети потребує вирішення таких задач:

1) визначити поняття виконавського аналізу як специфізоване дослідження музичного твору, спрямоване на його виконавську інтерпретацію;

2) виявити значення та функції виконавського аналізу, його місце в науці про виконавство та практичній діяльності музиканта, у нашому випадку, — піаніста-інтерпретатора;

3) конкретизувати специфічні риси виконавського аналізу в межах споріднених понять і відповідних науково-практичних методик: цілісний аналіз, аналітична інтерпретація, наукова інтерпретація;

4) обґрунтувати методiku виконавського аналізу, визначити його ключові аспекти, що безпосередньо чи опосередковано пов'язані з вирішенням задач художньої інтерпретації музичного твору;

5) розглянути специфіку фортепіанної фактури як головного об'єкта

піаністичного виконавського аналізу на аналітико-технологічному рівні;

6) простежити і зафіксувати етапи процесу формування емоційно-естетичних характеристик твору на рівні специфічного розуміння драматургічного плану твору в аспекті його інтерпретаційно-виконавської реалізації;

7) розробити конкретні аспекти і напрями виконавського трактування сучасних творів для фортепіано (з цією метою у роботі пропонується виконавський аналіз фортепіанної Сониати № 4 В. Бібіка).

Матеріали дослідження у зв'язку з його теоретико-практичним характером складають музикознавчі та виконавські праці, окремі статті та висловлювання провідних вчених і виконавців з питань теорії інтерпретації, теорії стилю, аналізу музичних творів, розробки в галузі теорії фактури та психології музичного сприйняття. Як конкретний об'єкт, що аналізується з позиції виконавської аналітичної інтерпретації, у роботі, використано Четверту фортепіанну сонату В. Бібіка, котра розглядається з позицій методики виконавського аналізу у контексті проблем, що виникають у виконавця у процесі підготовки до інтерпретації творів сучасних авторів.

Методологічною основою цієї праці є системно-структурний підхід до розгляду досліджуваних явищ, який спирається на досить широку базу спеціальних науково-музикознавчих методів, зокрема на положення інтонаційної теорії В. Асаф'єва, концепції цілісного (Л. Мазель, В. Цуккерман) та ціннісного (Ю. Холопов) аналізу, на теорію інтерпретації (Є. Гуренко, Б. Деменко, Н. Жайворонок, О. Катрич, В. Москаленко, Є. Назайкінський, О. Чеботаренко), теорію фактури (Є. Назайкінський, В. Холопова, М.Скрєбкова-Філатова, Г. Ігнатченко, Л. Кас'яненко), а також на роботи в галузі психології сприйняття художніх творів (В. Ражніков, В. Медушевський).

Одне з центральних місць у методологічному забезпеченні роботи посідає теорія стилю, яка розглядається не тільки в аспекті аналізу музично-художніх явищ і процесів (О. Соколов, М. Михайлов, С. Тишко, Н. Горюхіна, Б. Кац), але й у більш загальному сенсі як естетико-філософська категорія (О. Лосев, Є. Гуссерль, О. Хасаншин, О. Маркова).

Нарешті, ключовий профіль роботи, яка перебуває в руслі розробки проблем теорії виконавства, передбачав включення до методологічної бази спеціальних теоретичних і методичних досліджень і розробок з цієї тематики (Г. Нейгауз, М. Мільштейн, А. Гольденвейзер, Г. Коган, Н. Корихалова, С. Колобков, Л. Гаккель, Д. Смирнов, Г. Малінковська та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає вже у самому підході до проблеми аналізу музики у виконавському аспекті, який у дослідженнях, що існують наразі, у своїх ключових положеннях ще не сформувався. У праці вирішуються не лише вузькоспеціальні задачі, які формулювалися вище, але й порушуються проблеми естетико-музичного контексту, який дає змогу розглядати питання виконавського аналізу у межах більш широкої проблеми виконавського стилю, котра потребує окремого фундаментального дослідження. Новими у дослідженні є такі положення:

- вперше науково обґрунтовуються поняття «виконавський аналіз» і пропонується його дефініція;

- методологічно конкретизується специфіка аналітико-дослідницької діяльності виконавця в контексті проблем теорії інтерпретації;

- визначаються пріоритетні напрями виконавського аналізу (стильовий, жанровий, фактурний, емоційно-драматургічний);

- вперше пропонується функціональний підхід до аналізу образно-драматургічного плану музичного твору, «точкою перетину» в якому є прояв через фактурні ознаки емоційної (емоційно-естетичної) програми інтерпретації;

- досліджується специфіка фортепіанної фактури у тих її аспектах, які впливають на застосування виконавських виражальних засобів (динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації), що розглядаються не ізольовано, а скеровуються на розкриття головної цілі виконавського аналізу – інтерпретації твору;

- обґрунтовується необхідність створення емоційно-образної програми, що «вбудовується» у контекст твору на основі озвучування у реальному виконанні власне композиторського тексту.

Наскільки відомо, специфіка і задачі виконавського аналізу в цих аспектах раніше не розглядалися. Не вивчався також аналітичний матеріал, представлений в аналітичному розділі, де демонструються методика й алгоритми виконавського аналізу на прикладі твору сучасного автора.

В цілому наукова новизна дисертації впливає з самої теоретичної постановки питання про виконавський аналіз як специфічний різновид музичного аналізу, що має свої функції й алгоритми, спільний у своєму цілепокладанні (скерованість аналізу на виконавську інтерпретацію), але такий, що припускає варіанти послідовності й алгоритмів. Все залежить від конкретного матеріалу музичного твору та вміщеного у ньому жанрово-стильового комплексу, а також від взаємодії та субординації виразно-конструктивних засобів. Наприклад, поліфонії у поліфонічних жанрах приділятиметься більше уваги, аніж гармонії, і, навпаки, у гомофонних жанрах зростає роль аналізу гармонічних елементів.

Специфічна функція виконавського аналізу саме й полягає в тому, що він взаємодіє з іншими типами музичного аналізу, але не зводиться до нього. Синтезовані елементи інших аналітичних технологій слугують тут головною метою — створенню уявлення про емоційну програму твору як репрезентації психолого-художнього аспекту драматургії. Ця програма стає стимулом виконавської реалізації композиторського замислу й алгоритмом емоційної дії на слухачів у самому акті інтерпретації.

Точкою перетину логіко-змістовного аспекту інтерпретації та виконавської технології є фактурний план музичного твору, тобто і методика фактурного аналізу, котрий для виконавця є ключовим. Саме фактурний аналіз, методика якого сама по собі є ще недостатньо розробленою, дозволяє поєднати художню логіку драматургії з технологічними закономірностями письма та виконання у рамках тієї специфіки, що властива інструменту, ансамблю інструментів або ж голосів, хору, оркестру. У цій дисертації так широко питання не ставиться, оскільки виконавський аналіз свідомо обмежується сферою фортепіанної фактури, що реалізується як композитором, так і виконавцем з урахуванням специфіки саме цього інструмента.

Таким чином, теоретичне значення праці пов'язано з розглядом специфікованої методики, здатної розширити традиційні уявлення про виконавський аналіз. У дисертації вперше послідовно розроблено принципи професійного аналітичного походу виконавця до музичного твору, які не дублюють інші методики (цілісного, технологіко-методичного видів аналізу, зокрема). У такому випадку поєднуються теоретико-методичні засади науки про виконавство (виконавської інтерпретології) і теоретичного музикознавства. Вперше в аналізі пропонується спеціальний принцип побудови виконавцем образно-драматургічного плану музичного твору, спрямованого на відновлення його художньої цілісності. Теоретичне значення роботи полягає також у подальшому розвитку у ній ряду спеціальних музикознавчих питань, пов'язаних із вченням про музичну фактуру, її динамічний профіль, що реалізується у тих чи інших конфігураціях і типах побудови фактурного плану твору. Наведена у праці характеристика фортепіанної фактури може сприяти подальшому розвитку знань у цій галузі. Йдеться, зокрема, про гіпотезу, згідно з якою специфіка сучасної фортепіанної фактури зумовлюється особливостями перебігу еволюційних процесів у європейській клавірній музиці. У роботі показано, що у фортепіанній фактурі та її численних різновидах (складах, оперування якими властиве багатьом сучасним авторам, котрі пишуть для фортепіано, зокрема В. Бібіку) відтворюються етапи розвитку клавішних інструментів.

Практичне значення дослідження полягає у можливості безпосереднього використання її положень і висновків у музикознавчій та музично-виконавській діяльності. В залежності від конкретних задач модель виконавського аналізу може модифікуватися у різноманітних аспектах — від аналізу технологічних прийомів (окремий аспект) до залучення методики власне наукової інтерпретації.

Сучасний виконавець, зокрема піаніст, має володіти достатнім за-

пасом наукових знань, що складає найважливішу задачу методики його сучасного навчання. У зв'язку з цим висновки та результати цієї праці можуть впроваджуватися до системи виховання виконавців у вищих навчальних закладах, зокрема до теоретичних курсів аналізу музичних творів, теорії й історії виконавства, методики викладання, а також до практичних занять зі спеціальності та педагогічної практики. Доцільно також використовувати елементи запропонованої методики виконавського аналізу на більш високому рівні музичної науки — загальнотеоретичному, зокрема у розробці актуальних за умов сьогодення питань теорії виконавського стилю. Положення роботи можуть застосовуватися також у художній практиці, а також безпосередньо в концертній діяльності піаністів-виконавців. Врешті решт, як виконавців, так і педагогів, може зацікавити запропонований у дисертації підхід до аналізу творів сучасних авторів, які виконуються рідко, що продемонстровано у цій праці на прикладі фортепіанної Сониати № 4 В. Бібіка.

Принципи виконавського аналізу, його методика й алгоритми, які пропонуються в цій роботі, можна розширити та конкретизувати стосовно того чи іншого музично-художнього матеріалу. Крім того, у виконавському аналізі як особливому виді синтетичної науково-художньої інтерпретаційної діяльності центральною є особистість виконавця, яка у свою чергу втілює всі риси художньо-концептуальної парадигми певної епохи, наукової та виконавської шкіл, особистого (наукового, виконавського і педагогічного) досвіду самого інтерпретатора. Тому у відриві від суб'єктивних чинників об'єктивні критерії виконавського аналізу, котрі містяться у роботі, будуть досить схематизованими та неповними, що підтверджується, зокрема, практикою опису видатними виконавцями своєї праці щодо інтерпретації музичних творів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано згідно з планом підготовки основних науково-дослідних і методичних праць Харківського державного інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського на 1998 р., затвердженим Вченою радою ХДІМ (протокол № 3 від 29.10.1998 р.). Вона відповідає п. 5 комплексної теми «Теоретико-методологічні проблеми сучасного музикознавства у контексті традицій і новаторства», що розроблялася кафедрою теорії музики, а зараз виконується кафедрою гармонії та поліфонії.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри гармонії та поліфонії Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Головні ідеї та положення праці вкладалися у доповідях на Всеукраїнській конференції «Молоді музикознавці України» (Київ, березень 1999 р.), міжвузівській науково-методичній конференції професорсько-викладацького складу «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство» (Харків, грудень 2001 р.), конференції молодих вчених «Культура в інформаційному суспільстві ХХ сторіччя» (Харків, квітень 2002 р.).

Публікації. Зміст дисертації викладено у 5-ти працях, опубліко-

ваних у фахових збірках, затверджених ВАК України.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатку (нотні приклади).

Загальний обсяг праці становить 171 сторінок; основний текст – 171 сторінок; список використаних джерел – 175 документів (з них 3 – іноземною мовою).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У Вступі обґрунтовується актуальність теми, визначаються мета, задачі, об'єкт, предмет і матеріали дослідження, його методологічна основа, наукова новизна й апробація.

У розділі 1 «Теоретико-методологічні аспекти виконавського аналізу» розглянуто вихідні засади цього дослідження.

У підрозділі 1.1. «Виконавський аналіз (як віддзеркалення) у дзеркалі аналітичних систем сучасної науки про музику» метою визначення місця й ролі виконавського аналізу в музичній науці здійснено огляд літератури, на підставі якого робиться висновок: в музикознавстві *аналіз*, на відміну від інших наук, – це не тільки універсальний прийом дослідження (причому, йому підлягає і музичний твір, і теоретичні концепції, проблеми та ін.), але й самостійний *жанр* з безліччю типів і різновидів. Величезна «питома вага» аналітичних процедур, які виконують різноманітні функції, пояснюється також і внутрішніми потребами музикознавства (нерівномірність розвитку окремих галузей науки та їхня відносна самостійність, розгалужена, диференційована мережа аспектів та ін.), і специфікою музики як виду мистецтва – адже наука повинна постійно враховувати не тільки нові твори, але й нові *виконання* творів різних епох. Кожний аспект, принцип і засіб науки потребує нових аналітичних підтверджень того або іншого положення.

Музикознавчі типи і види аналізу відрізняються за *засобом фіксації* їхніх результатів (вербальний опис, знакові або внутрішньослухові моделі), за рівнями, які досліджують музичний твір (гармонічний, фактурний, композиційний, цілісний, жанровий, стильовий), за *сферами застосування* (науковий, критичний, педагогічний тощо). Аналітичні процедури мають місце у будь-якому роді музичної діяльності (композиція, виконання, дослідження музики, педагогіка), при побудуванні будь-якої теоретичної моделі, наукової концепції або плану художньої інтерпретації.

У виконавській діяльності соліста, концертмейстера чи педагога питання аналізу музики не менш актуальні. Тут аналіз розуміють як необхідний творчий навик, який дозволяє миттєво «озвучити» внутрішнім слухом незнайомий твір не тільки за високим ступенем акустичної точності, але й із відтворенням його художніх якостей. Такий аналіз являє собою засіб безперервний професійний саморозвиток піаніста, оскільки результатом аналізу стає свідомий вибір конкретного індивідуального плану майбутньої інтерпретації твору,

аргументованого не тільки з вузькоспеціальних позицій (виконавські традиції, школи, техніка), але також і з опорою на базові положення сучасної теорії музики. Виконавський аналіз стає одним із необхідних етапів процесу художньої інтерпретації, виконуючи функцію побудови моделі майбутнього виконання – «прообразу образу твору» (С. Ейзенштейн).

Значення виконавського аналізу особливо зростає відносно сучасної музики, де ще не склалися виконавські традиції, немає стереотипів читання нотного тексту, часто-густо зустрічаються нетрадиційні прийоми звуковидобування і засоби їхньої фіксації тощо. Плюралізм стилів, пошуки композиторами оригінальних засобів мови створюють для виконавців додаткові проблеми відбору відповідних адекватних прийомів, нових фарб, що часом робить інтерпретатора не тільки редактором нового твору, але також і його співавтором. Сучасна музична мова настільки мінлива, що однієї інтуїції виконавцеві тут недостатньо. Але головні труднощі виникають з боку проблем естетичного характеру: нові типи образів, що втілюються в оригінальних мовних системах і часто не мають художніх аналогів, пріоритет емоційно-психологічного впливу на слухачів через темброво-сонорні ефекти на відміну від класичних принципів семантико-логічної аргументації. В музикознавчій літературі зокрема відзначається надзвичайне ускладнення самого сприйняття нової музики, що у свою чергу ускладнює завдання інтерпретатора, підвищує його відповідальність за долю нового твору. Цілком природно, що науково-теоретичне осмислення нових художніх тенденцій у такому разі відстає від композиторських пошуків, і, отже, аналітична діяльність виконавця може стати сполучною ланкою між композитором і слухачською аудиторією, з одного боку, та між музичним твором і об'єктивно-науковим фундаментом, – з іншого.

У підрозділі 1.2. «Виконавський аналіз як компонент (форма) інтерпретаційної діяльності виконавця» зазначається, що здійснений у попередньому підрозділі стислий огляд існуючих засобів аналізу музики дозволяє зробити висновок про необхідність розробки спеціальної методики виконавського аналізу. Сутність цього питання полягає в першу чергу у тим, що виконавський шлях дослідження музики має своєрідну гетерогенну якість (В. Медушевський) і в цьому полягає його докорінна відмінність від традиційного цілісного й інших видів аналізу. «Продуктом» і кінцевою метою музикознавчого аналізу є створення *гомоморфної* моделі твору у вигляді його вербального опису в тому чи іншому теоретичному аспекті – стильовому, жанровому, історико-культурологічному тощо. Виконавська орієнтація дозволяє подовжити цей аналіз до побудови програми майбутнього звучання твору, що є кінцевою метою всіх попередніх процедур. Таке розуміння функції виконавського аналізу відповідає центральному елементу системи «композитор – виконавець – слухач»: відштовхуючись від нотного тексту як *результату* композиторської творчості, спираючись на наявні теорії (загальні і спеціальні), виконавець має скласти *програму* майбутнього впливу на слухачів. Таким чином, йдеться не про протиставлення виконавського й інших видів аналізу, а пропо-

нується їхня порівняльна характеристика, що дає змогу диференціювати останні за рядом специфічних ознак.

Так, музикознавчий аналіз спирається на слухові уявлення про твір, який *вже* пролунав, а виконавський орієнтується на його *майбутнє* звучання. Музикознавець *враховує* слухацьке сприймання, а виконавець його *програмує*.

У першому випадку художнє явище вміщується в уже існуючі понятійні системи знань, оцінок у вигляді *моделі* твору, а в другому ця модель «вбудовується» в реальне звучання. Музикознавець у своїй діяльності спирається на певні нормативні *теоретичні* системи, а виконавець, окрім того, — ще й на практичний арсенал засобів і прийомів виконання. Для музикознавця аналіз твору — кінцева мета, зафіксований результат діяльності, а для виконавця — проміжний етап діяльності. У засобах фіксації результатів аналізу та їхній необхідності також існує суттєва різниця: усний або письмовий вербальний опис в першому випадку є принципово необхідним, а в другому його можна замінити схематичним записом редакції або власне звучанням (наприклад, під час педагогічного показу).

Все це дозволяє визначити об'єкт нашого дослідження як *специфізовану аналітичну діяльність, пов'язану з вивченням тексту музичного твору (нотного та звукового) та його контекстуальних зв'язків в аспекті майбутніх художніх інтерпретацій цього твору*. Таким чином, саме в діяльності виконавця аналіз має переходити у синтез, де в новій звуковій цілісності поєднуються етос, пафос і логос музики. Результати такого аналізу можуть бути корисними не тільки для виконавців, але й для композиторів (редакції, що уточнюють емоційно-образні моменти, техніка їхньої фіксації в нотному тексті) і для музикознавців (відкриття глибинної семантики музики через аналіз засобів і прийомів виконання).

Розробка більш конкретних питань цього виду аналізу (типологія, алгоритми, тобто специфічні аналітичні процедури), регулюється рядом чинників, серед яких слід назвати: особливості діяльності суб'єкта інтерпретації (соліст, концертмейстер, педагог, студент), рівень його «аналітичної культури» (термін Ф. Арзаманова), специфіку самого музичного твору (стиль, жанр, фактура тощо). Конкретні результати і процедури дослідження залежатимуть і від ступеню вивченості музичного твору, кількості й якості його наявних виконавських інтерпретацій, а також існуючих редакцій.

У підрозділі 1.3. «Зміст і структура виконавського аналізу в світлі його стильової спрямованості» йдеться ще про одну суттєву складову виконавського дослідження музичного твору, що пов'язана з категорією стилю. З метою залучення стильового чинника до процедури виконавського аналізу у цьому підрозділі наводяться й аналізуються естетико-філософські та власне музикознавчі визначення цієї категорії, котра у своєму онтологічному розумінні ще не дістала остаточного вирішення. Досі недостатньо розробленою залишається специфічна категорія виконавського стилю, окремі аспекти якого потрібні для розуміння самої процедури виконавського аналізу як підготовчого етапу до інтерпретаційного, тобто власне індивідуально-стильового

втілення виконавцем його особистого відчуття образно-емоційного змісту твору. У зв'язку з цим у цьому підрозділі зазначається, що врахування стильової координати у виконавському аналізі сприятиме виявленню більш тонких градацій, нюансів емоційних та інших характеристик твору. Проекція стильових принципів, характерних для епохи, композитора, жанрово-семантичних закономірностей та інших критеріїв опосередкування на комплекси музичних знаків, що втілюють ту чи іншу образну якість в конкретному творі, є запорукою адекватності його інтерпретації авторському задуму, а також об'єктивним підґрунтям для власного індивідуально-стильового рішення. При цьому стиль як *«последняя реальность художественного лика»* (О. Лосев) постає у нерозривному зв'язку з жанром як узагальнено-координуюча художня модель. Координати жанру і стилю утворюють рівні, між якими і може виявлятися специфіка цього твору. Зазначається, що жанр являє собою верхній рівень логізації, оскільки він пов'язаний із більш загальним, аніж твір, типом констант. Він виступає як своєрідний «класифікатор» типових емоцій. Індивідуальний композиторський стиль утворює нижню межу і виступає як узагальнення авторської специфіки у використанні і трактуванні комплексу виражальних засобів.

Після з'ясування вказаних питань виконавський аналіз може виходити на більш конкретний і найбільш специфічний рівень музичного твору — аналіз структури, яка реально зафіксована в нотному тексті у «площинному» варіанті за знайде своє відтворення в інтерпретації в об'ємному звучанні.

Нарешті, головною метою першого розділу є встановлення загальної логіки процедури виконавського аналізу, виділення пріоритетних для інтерпретатора напрямів, що відповідають всім рівням музичного твору як живого звукового організму (Б. Асаф'єв). Саме про це йдеться у підрозділі 1.4. «Емоційна програма твору як основа виконавського аналізу», де пропонуються характеристики деяких можливих етапів аналізу, що утворюють його структуру, зокрема:

- аналіз емоційних вражень, що виникають в зв'язку з твором, в яких необхідно відокремити суб'єктивно-асоціативний ряд від логіко-семантичного, виявити естетичні ціннісні значення;
- встановлення параметрів «змістовного поля» твору (термін І. Шитова) на основі виявленого «емоційного поля»;
- розкриття й аргументація художнього генезису твору на основі його стильових, жанрових та інших координат;
- використання різноманітних видів музикознавчого аналізу, що необхідні для перевірки і уточнення наміченого раніше у будь-якому аспекті інтерпретації;
- проекція отриманих даних на виконавську проблематику, створення моделі майбутньої інтерпретації.

Оскільки для виконавського аналізу типовим і обов'язковим є розгляд перших двох етапів, пов'язаних із вивченням емоційних відтінків змісту музичного твору, у цьому підрозділі переважним чином розглядається роль і значення образно-емоційних характеристик твору у виконавському аналізі.

Відома думка про те, що справжнім змістом мистецтва є людські емоції, повинна мати у виконавському аналізі міцне теоретичне підґрунтя. На наш погляд, виявлення «емоційної програми» твору (термін В. Ражнікова) має відповідати, по-перше, самому процесу драматургічного розвитку, а по-друге, — професійній музично-теоретичній логіці, що спирається на систему позначок, побічно пов'язаних з емоційними характеристиками (поняття жанру, стилю, засобів музичної виразності, в тому числі, й виконавських). Обґрунтування такої необхідності випливає з різних наукових джерел. Зокрема, про актуальність залучення психологічного аспекту свідчить естетична теорія, котра визнає найважливішу роль художніх емоцій у мистецтві, особливо — в музичному, а також праці психологів, які нерідко оперують саме музичними прикладами. Музиканти-практики здавна відзначають важливість емоційного впливу на слухачів, необхідність моделювання у виконанні психічних процесів. Але не менш рельєфно ці тенденції виступають у сучасному вітчизняному музикознавстві. Причому, різні напрями досліджень, що базуються на психологічних теоріях емоцій, доповнюють один одного і створюють об'ємну картину суттєвості музичного мистецтва, діяльності композитора, функцій твору (додамо, — у його виконавському варіанті). Разом із тим, реальне виявлення емоційної програми твору на основі аналізу вражень виконавця вимагає більш точної організації, ніж це емпірично робиться у традиційній музичній практиці. Часто цей найважливіший етап усвідомлення музично-художніх явищ спливає у скороченій (інтуїтивній) формі музичного мислення, тим часом як тут потрібна побудова образно-емоційної «партитури» в розгорнутій, логізованій формі. Така програма, що реєструє й обґрунтовує найтонші відтінки емоцій, має стати основою для створення у процесі аналізу (і надалі — у виконавській інтерпретації) естетичної моделі твору. На цьому шляху необхідно враховувати і долати традиційні труднощі. Розкриття «формульної» оцінки, якою є емоційна характеристика музики, в реальному процесі виконання (слухання) не потребує якогось додаткового теоретичного обґрунтування. Таку функцію в нотному тексті частіше виконують елементи програмності, деякі авторські ремарки, пов'язані з характером музики. Аналіз же неминуче має нести відповідну наукову аргументацію, базуватися на залученні певної системи доказів, а пошук таких доказів для музиканта-професіонала, як це не парадоксально, складає значну проблему. Традиційна методика частіше звертається до побічних аргументів у вигляді асоціативних характеристик. Численні приклади індивідуальних виконавських вражень, наведені в літературі, не дозволяють сформулювати загальні принципи, на основі яких вони вибудовуються.

Теоретичне музикознавство, що нерідко оперує позначками емоційно-естетичних якостей у їх більш систематизованих значеннях, як правило, також залишає їх без доказів, вважаючи головним аргументом слуховий досвід музикантів. Звідси походить, зокрема, досить широко розповсюджена думка про «неперекладність» емоцій у логічні категорії. На наш погляд, *буквальний* переклад емоцій у поняття не вимагається там, де необхідно встановити найзагальніші моменти

– генезис, сутнісні риси, типи емоцій, тобто створити теоретичну модель твору як основу аналізу механізму інтонування. Крім того, немає потреби у буквальному перекладі і для практичних цілей, на які орієнтуються виконавці. У виконавстві як практичній галузі діяльності функціонують поняття, що містять визначення емоційних характеристик (скорботно, збентежено, напружено тощо). Поняття цього рівня відповідають емоційним реакціям і є ключовими. Від них можна здійснити висхідний рух до більш абстрактних категорій естетичного рівня, а можна, якщо є така необхідність, конкретизувати їх у проєкції на засоби виразності. Зазначимо, що тут неприпустимий прямий перенос, пряме запозичення психологічного апарату, а потрібне опосередкування, що призводить до міжнаукового синтезу. Ланками опосередкування мають стати загально-естетичні закономірності виконавського мистецтва та відповідна його музикознавча специфікація. Зауважимо, що в музиці, на відміну від статичних видів мистецтва, сприйняття спливає не довільно, а організовується і управляється виконавцем. Її емоційний вплив є значно яскравішим, більш безпосереднім і, по суті, виступає як своєрідна програма впливу, певним чином реалізуючи «емоціонально настраивающую функцию» (термін Ю. Філіп'єва). Цей потужний стимул організації сприйняття змісту в музиці завжди домінує, а роль виконавця в процесі інтерпретації твору полягає у продукуванні запрограмованих композитором емоцій та управлінні процесом слухачького сприйняття. Саме цей аспект розкривається далі, у третьому розділі цієї праці.

Процес виявлення емоційної програми музичного твору відповідає розгляду його драматургії у виконавському аспекті. Більшість авторів, які визначають поняття драматургії в музиці, підкреслюють зв'язок її принципів з емоційною природою музично-художніх явищ. Йдеться і про моделювання емоцій як однієї з драматургічних функцій (В. Медушевський), і про прямий зв'язок контрасту як головного компоненту драматургії зі зміною емоційних станів (В. Бобровський).

Тут важливо врахувати не тільки процесуальні характеристики, але й можливість одночасного, конфліктного зіткнення різноманітних образів на основі амбівалентності емоцій. Саме в орієнтації на такий аспект драматургії стає можливим виконавський аналіз виразних засобів музики, їх реальних, а не потенційних якостей. У драматургії як в емоційній програмі твору зосереджується те, що визначає морфологічну сутність музичного твору як мистецького феномену.

Розділ 2 «Виконавський аналіз фортепіанної фактури та її динамічних якостей». Точкою перетину логіко-змістовної сторони інтерпретації як творчого чинника й її реалізації у виконавській технології є втілений у звуках нотний текст, власне тканина музичного твору, його фактура. Тому фокусом виконавського аналізу стає вивчення особливостей і властивостей музичної тканини, що звучить.

У підрозділі 2.1. **«Виконавські аспекти теорії фактури»** наводиться стислий огляд літератури з головних питань теорії фактури. На цій основі розглядаються якості і властивості фактури як матеріалізованої у звуках музичної ідеї, що реалізується, зокрема в умовних вертикалі та горизонталі як специфічних репрезентантах художнього

простору і часу. Ці первинні координати відбивають головні загально-психологічні закономірності сприйняття, і тому вони не тільки безпосередньо сприймаються слухом, корегуючи самий процес, але й легко вичленюються при аналітичному розгляді нотного тексту. Власне нотний запис твору є справді двомірним, однак реально музика, що звучить, не викликає враження площинності (результат чинності тільки двох координат), тому координата *глибини*, запропонована Є. Назайкінським, теж є важливою складовою процесу створення просторово-часового континууму музичного твору. Саме глибина й є атрибутом *реального звучання*, яке програмує та відтворює виконавець, вибудовуючи виконавськими засобами (динаміка, агогіка та ін.) ієрархію планів звукової інтенсивної як компоненту цього третього виміру фактури.

Стислий огляд літератури засвідчує, що фактура постає як явище складне, багаторівневе, синтетичне та системне. У контексті наукового розгляду і слухацького сприймання фактури взагалі як матеріального, реально-тканинного, індивідуально-конкретного втілення комплексу універсальних закономірностей, вона виконує умовну функцію форми (слугує саме «оформленню» в розумінні музичної тканини, що реально звучить). Змістом же такої умовної форми можна вважати наявність певної логіки (в тому числі й виконавського погляду на твір), певних закономірностей, притаманних тому чи іншому типу музичного мислення.

В аспекті музичного твору фактура є унікальним втіленням дії глибинного, узагальнюючого принципу організації художнього часу і простору, репрезентованих достатньо умовними і в кожному окремому випадку індивідуальними за своїми характеристиками координатами — вертикаллю, горизонталлю і глибиною, а також їхніми співвідношеннями і взаємодією різних типів. На нинішньому етапі розвитку музичного мислення розмаїття і складність взаємодії закономірностей фактури, а також диференціації музичної тканини спричиняє вільну взаємозамінність елементів і компонентів (від засобів виразності до тематизму), їхню кількість, структурні зв'язки, драматургічні функції і змістовне наповнення. Це визначає нові виражальні можливості жанрів, стилів, мовних засобів і взагалі специфіку сприйняття музики всіма учасниками творчого процесу. У ракурсі виконавського аналізу конкретна фактура, що існує під знаком первинного, індивідуального і жанрово-детермінованого (як з точки зору конкретно-історичної, так і в номологічному аспекті), відображає загальні тенденції, що відбиваються на певному фактурному складі і мають онтологічний характер.

Еволюційні процеси, що зумовили особливий (у певному розумінні — перехідний) стан професійної музики європейської традиції у ХХ сторіччі, призвели до принципового перегляду систематики й ієрархії засобів музичної виразності, до загальної перебудови уявлень про елементарно-мовні, образно-тематичні, формотворчі, драматургічні закономірності, відповідно до яких й існує в процесі виконання будь-який музичний твір. У музиці, що належить до так званого авангардного напрямку, прояв різноманітної фактурної організації має особливо ба-

гато нових рис, котрі можна вважати досягненням сучасності (політональність, динамічна драматургія, мікрополіфонія тощо, які підкреслюють просторово-глибинні і часові властивості художнього світу музичного твору).

В аспекті поставлених задач уточнюється об'єкт розгляду — аналіз **фактурного плану** музичного твору (термін Г. Ігнатченка) як послідовності змін у музичному викладанні (від внутрішніх до докорінних) у їх співвідношенні з розділами і функціями розділів композиції твору, іншими словами, як фактурної горизонталі певного музичного твору. Серед різновидів фактурних планів, що відповідають головним формотворчим принципам, виокремлюються: **формульний** (з повним або частковим збереженням первісної системи функцій), **варіаційний** (поліфонічні або фігураційні зміни), **контрастний** (зміни, проростання, трансформації типів фактур корінного або похідного характеру), **синтетичний** (що поєднує попередні різновиди в різноманітних варіантах). В аналізі фактурного плану твору асаф'євська ідея про тожність і контраст трансформується в іншому зрізі процесуальності у незмінне та змінне, а також у їхніх взаємовідносинах у кожному окремому випадку.

У підрозділі 2.2. «**Фортепіанна фактура (сутність, специфіка, порівняльні характеристики)**» йдеться про специфізацію теорії фактури, пов'язаної з характеристикою особливостей *фортепіанної* фактури в аспекті виконавсько-аналітичних задач. Ця специфіка виводиться з порівняння фортепіанної музики з оркестровою, здійснювання диференціації фактурних можливостей фортепіано й інших сольних інструментів. Результати цього порівняння представлені у схемі, що дозволяє унаочнити відмінні якості фортепіанної фактури на різноманітних рівнях: фізико-акустичних властивостей (змінні компоненти), загально-фактурних закономірностей, жанрово-стильових принципів, композиційно-драматургічних планів. Порівняння засвідчує, зокрема, що оркестр має більше можливостей для конкретизації задуму композитора, для встановлення прямих асоціативних зв'язків, а фортепіано «вимушене» компенсувати темброву обмеженість шляхом умовного моделювання тембрових фарб, орієнтуючись на традиції оркестрового мислення. Така необхідність є потужним стимулом для пошуку оригінальних, специфічних фактурних прийомів у фортепіанній музиці.

При аналізі фортепіанної фактури у виконавському й інших аспектах необхідно враховувати такі моменти:

- фізичні властивості інструмента, що мають безпосереднє відношення до особливостей звучання фортепіанної фактури (ударний вицяг звуку та механічне його переривання, спонтанне згасання довгого звуку, нерівномірність реєстрів за довжиною тону, насиченістю обертонами і динамічними можливостями, педальна техніка, що дозволяє об'єднати звуки, які не можна поєднати пальцями, і підключає весь акустичний апарат роялю тощо);

- орієнтацію композитора на фактурні моделі камерної, оркестрової чи вокальної музики та можливості виконавського формування звукового матеріалу відповідно до заданих моделей (артикуляція, ди-

наміка, штрихи тощо);

– відповідність фортепіанних фактурних моделей певним жанровим витокам музики й їхнім оригінальним тембровим еквівалентам.

Для конкретних аналітичних операцій необхідними орієнтирами можуть стати історичний аспект, особливості художніх умов, в яких зародилася клавирна і розвивалася фортепіанна музика. Така еволюція знаходить своє відображення передусім у фактурному викладі музичних творів, що спричиняється переломними історичними умовами, що збігаються у часі з виникненням фортепіано, зокрема змінами типу мислення, температурацією, соціокультурною трансформацією жанрів, «передсонатними» пошуками тощо. Оскільки фортепіано сформувалося пізніше інших інструментів, воно вдосконалювалося вже за умов плюралізму фактур і технік. Інші інструменти виникали в орієнтації на можливу фактуру, що залежить від матеріально-акустичних умов (конструкція, засоби звуковидобування) та від жанрового призначення, а фортепіано одвічно є універсальним інструментом (принципово багатоголосна природа, незвичайно широкий діапазон, можливість застосування водночас різноманітних прийомів виконання, штрихів та ін.). Первсний репертуар клавішних інструментів складався як запозичений, причому в широкому спектрі жанрів, тембрових першоджерел, а, отже, — фактур. Унікальні можливості інструмента дозволили освоїти практично всі існуючі жанри, стилі, принципи через перекладання й обробки. Перші виконавці на фортепіано володіли не тільки прийомом гри на клавирі, але й на інших інструментах, будучи при цьому ще й композиторами, тобто володіючи фортепіанною фактурою професійно.

Практично від часу виникнення інструмента встановилися всі основні функції сучасного фортепіано — такого, що виконує соло, входить до складу ансамблю чи акомпанує.

Аналіз специфіки фортепіанної фактури призводить до певних висновків. Одвічно у фортепіанній музиці увага приділялася фактурі взагалі та піаністичній фактурі зокрема. Еволюція фортепіанної фактури демонструє значну динаміку: фортепіанна фактура виникла як похідна (у перекладаннях), але відразу ж піддалася обробці (стала «штучною», «зробленою» в буквальному значенні цих термінів), а після цього, з розширенням виконавських можливостей, виявилася специфізованою і, нарешті, — унікальною.

Розділ 3 — «Сучасна фортепіанна музика як об'єкт виконавського аналізу (на прикладі Четвертої сонати В. Бібіка)».

У перших двох підрозділах розглядаються загальні питання методичного характеру, зокрема у підрозділі 3.1. «Загальні та специфічні риси виконавського аналізу (класична та сучасна модель)» містяться загальні положення, що стосуються характерних відмінностей, які необхідно враховувати при аналізі засобів виконання сучасних фортепіанних творів. Всі ознаки сучасної композиторської мови у такому разі можуть проектуватися на так звану класичну модель, що дає змогу робити відповідні порівняння. Більш докладніше про це йдеться у підрозділі 3.2. «Критерії індивідуалізованого підходу до аналізу нових творів (пріоритет порівняльного методу)». Зазначається,

що аналіз подібних творів потребує не тільки вивчення відповідних джерел щодо творчості конкретного автора, можливо навіть і в інших жанрах, але й пошуків відповідних стильових аналогій на прикладі вже достатньо вивченого художнього матеріалу. Такі аналогії (у нашому випадку — з фортепіанною музикою К. Дебюссі, мінімалістськими композиціями А. Пярта та ін.) допомагають виявляти загальні цільові та мовні закономірності стосовно конкретного матеріалу — фортепіанної Сонати № 4 В. Бібіка.

У наступних підрозділах 3.3. «Виконавський аналіз Четвертої фортепіанної Сонати В. Бібіка в контексті загальних проблем інтерпретації фортепіанної музики сучасних авторів», 3.4. «Складо-фактурний комплекс як основа аналітико-виконавської інтерпретації фортепіанного стилю В. Бібіка», 3.5. «Композиційно-драматургічні особливості Четвертої фортепіанної сонати В. Бібіка (техніка аналітичної драми, поліінтерпретаційний підхід)» послідовно та докладно здійснюється апробація методики, запропонованої у цій дисертації.

Виконавський аналіз 4-ої Сонати для фортепіано В. Бібіка дозволив виявити оригінальне втілення в ній однієї з провідних тенденцій камерної музики 80-х років ХХ сторіччя. Це — особлива гармонія «емоції, що звучить», напрочуд тонко реалізована у скупому, досить традиційному нотному записі (як відомо, надто недосконалому з урахуванням точності фіксації). За межами нотного тексту залишається головне — надзвичайно насичене емоційне переживання, що вимагає від виконавця глибокого поринання в музику, повного внутрішнього злиття з нею і «зараження» слухачів співпереживанням (емпатією) невербалізованих значень. Найтонші, ледь вловимі звукові нюанси складаються тут в насичену і множинну картину руху емоцій.

Характеристика незвичної драматургії 4-ої Сонати дозволяє виявити особливі якості лірики, експресію звукової динаміки, елементи техніки сучасної аналітичної драми (термін А. Паві). Виконавський аналіз дозволяє збудувати драматургічний план виконання як програму зародження емоцій, їх накопичення і трансформації в нову якість, згасання та розрядки.

Це зумовило вибір звукового плану втілення музики. Зокрема, певне авторське обмеження в темброво-фактурному втіленні припускає у виконанні «персоніфікацію» регістрів з наступною образною трансформацією функцій, аж до контрасту похідного типу. Завдяки цьому виконавець може посилити ефект художнього впливу в подібних трансформаціях і розкрити полісемантичність тематичних елементів-комплексів, а також уточнити їхні драматургічні функції.

Аналіз жанрово-контекстних значень звукоодиниць і їхніх комплексів також дозволяє уточнити виконавську стратегію: при жанровій визначеності вихідних моделей у фактурі при їхньому композиційному розгортанні утворюється синтез жанрових сфер.

На підставі аналізу робиться висновок про поліінтерпретаційну природу 4-ої Сонати В. Бібіка, наводяться приблизні плани її інтерпретацій у різноманітних стильових орієнтаціях виконання (класичної, романтичної, синтетичної).

Проведене дослідження також дає можливість зробити висновок

про особливості цієї музики в аспекті фортепіанної специфіки. Це, зокрема, нова якість піанізму – особливий фонізм, який вимагає вдосконалення слухових уявлень виконавця, певні труднощі з розшифровкою авторських ремарок, що має місце, незважаючи на достатньо традиційний і докладний запис тексту і окремих вказівок. Тут слід диференціювати конкретні динамічні, агогічні, темпові й інші моменти як певні авторські коментарі, від вказівок, не спрямованих буквально на конкретні засоби звуковидобування, а скоріше, на формування загальних художніх установок виконавця, котрі утворюють своєрідну емоційну програму «другого плану», що корегує внутрішньослухові уявлення піаніста. Звідси — можливість і необхідність множинності виконавських тлумачень, що природно випливають із ліричного характеру музики Сонати.

У **Висновках** представлені загальні підсумки, що стосуються науково-теоретичного та методичного аспектів дослідження. Тут уточнюється специфіка виконавського аналізу як самостійного дослідницько-виконавського жанру, що впливає з його природи і функцій, а також підсумовуються ті процеси в сучасному музичному мистецтві й науці, які актуалізують питання про виконавський аналіз. Це, зокрема, — нерівномірність розвитку окремих галузей музикознавства, пов'язана з їхньою відносною самостійністю і можливістю в одних випадках поглибленого вивчення будь-яких специфічних питань у вузькопрофесійному аспекті, а в інших, навпаки, — розширення дослідного поля аж до міжнаукового синтезу. Такий стан речей зумовлюється як самою історією наукової думки про музику, так і загальними тенденціями сучасної науки. Аналогічна ситуація склалася і в науці про виконавство, зокрема фортепіанне, яка перебуває на етапі осмислення величезного фактологічного матеріалу, накопиченого практикою. Тут вказана диспропорція відображається в більш глибокій розробленості технологічних питань порівняно з проблемами специфіки втілення образної тканини твору, семантики виконавських засобів та їх впливу на слухачів тощо.

Схожі проблеми стосовно теоретичного музикознавства і реальної музичної практики відзначалися у вітчизняній літературі ще в 50-ті роки ХХ сторіччя (В. Цуккерман). Саме тоді виникла ідея цілісного аналізу як пов'язуючої ланки, яка покликана виконувати функцію загального методу щодо окремих аналітичних методик. Зараз в аналогічній ситуації, що склалася в музичній інтерпретології, таку ж функцію, на наш погляд, здатний виконати запропонований метод виконавського аналізу, що пов'язує естетико-музикознавчу проблематику з технологічним рівнем суто виконавських проблем.

Виконавський аналіз здатний інтегрувати теоретичні положення й історичні відомості, естетичні оцінки, зберігаючи при цьому безпосередній зв'язок з живою музичною практикою. Тоді музичний твір у різноманітних формах його існування відіб'ється в дзеркалі виконавського аналізу більш повно і точно.

Зрозуміло, що не всі визначені в дисертації координати виконавського аналізу повинні враховуватися в тих чи інших конкретних випадках. Так, на різних етапах роботи над музичним твором вико-

навець (в залежності від рівня його професійної майстерності) може звертатися до різноманітних аспектів дослідження з тим чи іншим ступенем докладності та послідовності — від засобів відображення до засобів втілення. Хоча, як зазначалося, розгляд емоційно-драматургічних і фактурних особливостей твору неминуче має перебувати у полі зору виконавця. Інтерпретація сучасної музики потребує пошуку нових засобів аналізу, встановлення нових індивідуальних алгоритмів. Іншими словами, творчий підхід виконавця до музичного твору визначить і творчий пошук інших універсальних аспектів виконавського аналізу, що є завданням майбутніх досліджень висвітленого у цій роботі питання.

Основні положення дисертації викладено у публікаціях:

1. Вечер Д. В. Теоретико-методологічні аспекти виконавського аналізу / Д. В. Вечер // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. Праць: Вип. 2. — Харків: Кн. вид-во «Каравела», 1998. — С. 19–25.
2. Вечер Д. В. Диалог с современной музыкой (заметки исполнителя) / Д. В. Вечер // Теоретико-методологічні питання педагогіки та мистецтвознавства. Проблеми сучасного мистецтва і культури. — Харків.: Кн. вид-во «Каравела», 1999. — С. 28–35.
3. Вечер Д. В. Музыкальное произведение в системе исполнительского анализа / Д. В. Вечер // Молоді музикознавці України: Тези Всеукр. наук.-теоретич. студ. конф. — Харків, 1999. — С. 9–10.
4. Вечер Д. В. Исполнительский анализ в системе научного знания / Д. В. Вечер // Київське музикознавство: Зб. ст.: Вип. 3. — К., 2000. — С. 234–240.
5. Вечер Д. В. Анализ музыки в аспекте фактурно-гармонического комплекса / Д. В. Вечер // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. праць: Вип. 11. — Харків: Стиль-Іздат, 2003. — С. 84–92.

Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора). — Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво – Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків, 2005.

У дисертації розроблено теоретичні і методико-практичні засади виконавського аналізу музичного твору. Встановлено, що виконавський аналіз займає особливе місце в системі музично-теоретичних процедур і має свою специфіку як окремих, спеціальний вид дослідження музичного твору, спрямований на його виконавську інтерпретацію. При розгляді виконавського аналізу та його об'єкта (твору) застосовано методи системно-структурного (у т.ч. порівняльного), функціонального, історико-типологічного підходів. Запропоновано визначення поняття «виконавський аналіз» і типологію його головних алгоритмів, які включають аналіз емоційних вражень та їхні естетичні оцінки

(«емоційно-естетична програма»); програму «змістовного поля» твору та її відображень у драматургії, розкриття й аргументацію художнього генезису твору (жанрово-стильовий комплекс), побудову виконавського «фактурного плану» твору і створення на його основі моделі майбутньої інтерпретації. Результати дисертації вже використовуються автором у власній виконавській і педагогічній діяльності в роботі над інтерпретацією фортепіанних творів різних жанрів і стилів.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, виконавський аналіз, виконавський стиль, емоційно-естетична програма твору, виконавський драматургічний план, фактурний план твору, модель виконавського аналізу, програма-модель звучання твору, техніка аналітичної драми, піаніст-інтерпретатор, полістильова виконавська інтерпретація.

Вечер Д. В. Исполнительский анализ музыкального произведения: теоретический и практико-методический аспекты (на примере деятельности пианиста-интерпретатора). – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. – Харьковский государственный университет искусств им. И.П. Котляревского, Харьков, 2005.

В диссертации разработаны теоретические и методико-практические основы исполнительского анализа музыкального произведения в аспекте его исполнительской интерпретации как конечном результате всего комплекса предварительных процедур.

Установлено, что исполнительский анализ занимает особое место в системе аналитических исследований музыки и имеет свою специфику как отдельный, специализированный вид рассмотрения музыкального произведения, направленный непосредственно на исполнительскую интерпретацию. При обращении к исполнительскому анализу как к понятию и его объекту (произведению) применены методы системно-структурного (в т.ч. сравнительного), функционального, историко-типологического подходов к изучению музыкально-художественных явлений. Предложенное понятие рассматривается также с позиций методологических проблем музыкальной науки и исполнительства. Типология основных алгоритмов исполнительского анализа, предложенная в работе, включает анализ эмоциональных впечатлений и их эстетические оценки (эмоционально-эстетическая программа), характеристику «содержательного поля» произведения и ее отражений на уровне драматургии, раскрытие художественного генезиса произведения (уровень жанрово-стилевого комплекса), построение исполнительского «фактурного плана» произведения и создание на его основе модели будущей интерпретации (на примере исполнительского анализа Сونات для фортепиано № 4 В. Бибика).

Результаты диссертации используются автором в собственной исполнительской и педагогической деятельности при работе над интерпретацией фортепианных сочинений разных жанров и стилей. Положения и выводы работы используются и в курсах анализа музыкальных произведений, теории и истории исполнительства, читаемых педагогами соответствующих кафедр университета искусств.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, исполнительский анализ, исполнительский стиль, эмоционально-эстетическая программа произведения, исполнительский драматургический план, фактурный план произведения, модель исполнительского анализа, техника аналитической драмы, пианист-интерпретатор, полистилевая исполнительская интерпретация.

Thesis for a Ph. D. Degree in fine art – Speciality 17.00/03 art of music. – Kharkiv I.P. Kotlyarevskogo University of Art. Kharkiv, 2005.

The dissertation is devoted to elaboration of theoretical and methodo-practical basis of (rendition) transcription in the aspect of composer's interpretation. It was defined, that the analysis of (rendition) transcription-transporting take an important part in the analytic study of music, and have special peculiarity directed to the composer's interpretation. It is basis, on the foundation of which the conception of given analysis in musical theory and practice is built. System-structural functional, comparative, historical-standard (historical-typical) analytical methods are used in this analysis of transcription and it's object. Here such aspects as emotional and aesthetics were used and all analysis helped to create the modal of future strict and free example of transcription in modern home piano music (e.g. transcription of Bibika's Sonata). The results of dissertation have already been used by author in the pedagogical activities and in his work in the interpretation of different genre.

Key words: composer's interpretation, composer's analytic, modal of future, musical theory, aspect of composer's interpretation, analysis of transcription, analytical methods, system-structural functional, comparative, historical-standard, activities and in his work in the interpretation.

Підписано до друку 15.12.2006. Формат 60х90/16.
Папір офсет. Гарнітура "Times". Ризодрук. Ум. друк арк 0,9.
Тираж 100 прим. Зам. №37.

Надруковано на ризографі ПП «Єсін»,
Україна, 61072, м. Харків, пр. Леніна, 52

Ав.

АВ 70.546

2003

МИСТ