

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ В СТРУКТУРІ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

Бухнієва О. А., Сердюченко В. В.

ВСТУП

У панорамі музикознавчих концепцій ХХ століття століття особливий інтерес становлять ідеї, яким вдалося реконструювати застаріле музикознавство, створити нові методологічні системи. Сучасний музикознавець не виявить у діяльності західних фахівців минулого віку сходження всіх шляхів до єдиного перехрестя, підпорядкованості думок і дій одній істині чи цінності. Надзвичайне поглиблення, властиве кожній інноваційній школі західного музикознавства, є результатом спеціалізації, що виявляє її методологічну оригінальність і новаторство. Мета музиканта-інтерпретатора є достовірне, переконливе втілення задуму композитора – створення художнього образу музичного твору. Усі аспекти інтерпретації мистецького твору спрямовані на кінцевий результат – досягнення художнього образу.

Художня інтерпретація музики сприймається як процес, має певну структуру. Її закономірність розкривається з позицій соціокультурного підходу, психології музичного сприйняття та пізнання, філософських проблем вербалізації культурного змісту, теорії виконавства як унікального творчого акту. Автором виявлено значущість загальнохудожнього та музичного досвіду суб'єкта у формуванні його інтерпретаційного потенціалу, визначено специфіку інтерпретаторського аналізу музичного твору, що виражається у формулюванні питань до композиторського тексту. У цілому нині художня інтерпретація музики постає як циклічний процес індивідуально особистісного розуміння художнього змісту твору. Одна з найважливіших проблем, з якою зіткнулися музикознавці у ХХІ столітті, – пошук підстав для співпраці з іншими гуманітарними дисциплінами, інтегративний процес. Величезний вплив до розгляду і вивчення музичних текстів надали семіотика, лінгвістика, психоаналіз.

1. Структурно-функціональна мовна модель в контексті інтерпретації художнього тексту (семіотика, лінгвістика, психоаналіз)

Протягом усього ХХ ст. важливим теоретичним аспектом діяльності музикознавців різної орієнтації була семіотика. Засновники Празького лінгвістичного гуртка у 1934 р. сформулювали погляд на витвір мистецтва як на «особливий тип структури, систему знаків чи просто знак»¹. Цим література та музичне мистецтво були зараховані до семіотичних явищ. Причиною вивчення твору на основі принципів семіотики послужила спорідненість її природних мов у комунікативному плані.

Розгляд музичного твору як знакової системи був запозичений з «Курсу загальної лінгвістики» швейцарського вченого Фердинанда де Соссюра (1857-1913), який вважав, що крім словесної мови можуть існувати й інші, більш елементарні системи («мови»), наприклад система дорожніх знаків, абетка Морзе, брайлівський шрифт для сліпих і ін. Але право відкриття концепції знаку як одиниці комунікації де Соссюру не належить. Ще давні філософи-стоїки розглядали знак як єдність позначаючого (*semainon*) і того, що позначається (*semainomenon*). Концепцію знаку підтримував Августин, за яким мета знаку – «позначення чогось у собі». Першим передбачив появу загальної науки про знаки Джон Локк, саме йому належить термін семіотика. Цим терміном скористався американський філософ Чарльз Пірс. Він і є одним із основоположників сучасної семіотики; його роботи були відомі Ф. де Соссюру, оскільки публікувалися до 1939 р. На цій підставі, за логікою вченого, має існувати загальнотеоретична дисципліна, яка вивчає знакові системи як такі. На початку 20-х де Соссюр назвав її семіологією. Мовознавство мало увійти до неї на правах складової частини.

У «Курсі загальної лінгвістики» де Соссюр зазначив, що схема комунікативного процесу єдина: податель кодує, тобто переводить думки на знаки, і передає повідомлення, яке сприймається і декодується адресатом². Мовне повідомлення є знак, або система знаків, семіотична система. У знаку в неподільній єдності є два елементи: що позначає (*significant*) – акустична чи графічна форма, і що позначається (*signifié*) – зміст, тобто об'єкт або концепція, яка існує поза знаком і до якої цей знак відсилає.

¹ Еко Умберто. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 383 с.

² Сюта Б. Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в музичних текстах кінця ХХ ст. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Іванофранківськ, 2005. Випуск VIII. С. 63-72.

Семіотики виявили в мові рівні та специфіку їхніх взаємин, раніше не відомі науці. Константою семіотичних теорій є акцент на коди, структури, системи, і – на їх «ансамбль», тобто те ціле, що вони утворюють і поза яким окремо вони втрачають своє значення.

Лінгвістичний аналіз та інтерпретація сенсу художнього тексту є одним із основних аспектів практик з культури мовного (мистецького) спілкування і займає особливе місце в процесі навчання музичного мистецтва як спеціальності на просунутому етапі, спираючись на міжпредметні зв'язки дисциплін, що вивчаються: теорію міжкультурної комунікації, дисциплін філологічного циклу (літературознавчих, мовознавчих) і музикознавчих та зв'язок теорії з практикою через вивчення практичного курсу, даний аспект сприяє активізації та вдосконаленню діяльності учнів. Багатофункціональність цієї дисципліни полягає в реалізації наступних функцій: -пізнавальної; - загальноосвітньої; -світоглядної; -логіко-методологічної; -мистецько-виховної (виховання культури сприймання) б) організує мовну (музичну) діяльність; -формує творчі здібності.

Смислова інтерпретація художнього тексту спирається на вивчення комунікативно-прагматичних функцій одиниць мови та націлена на визначення естетичних та виконавських можливостей вживання мови, ознайомлення із стилем автора твору як виявом мистецької особистості художника. При навчанні лінгвістично осмисленому, філологічно поглибленому читанню художній текст розглядається і як джерело, що виступає як опосередкована, вторинна модель світу і включена до культурного контексту і як матеріал для вивчення особливостей функціонування окремих мовних явищ у мистецькій комунікації.

Текст «як втілення мовної особистості є інтегруючим феноменом лінгвістичної парадигми. За текстом стоїть система мови та мовна особистість, і багатофакторний процес номінації, сугестивність слова взагалі та поетичного слова в першу чергу»³. При цьому в центрі уваги функція впливу всіх елементів тексту на реципієнта, мова художнього тексту – це мова відмінного від реальності можливого світу. «Гносеологічний текст є відбитою і заломленою у свідомості і реалізованою в мовний матеріал картиною реального чи альтернативного, можливого світу»⁴.

Творчість є багатограними досі не до кінця вивченим поняттям. Підходів розгляду творчості досить багато, але найбільш поширені два: по новизні продукту творчості, по особливостям процесу його протікання. Перший підхід передбачає, що творчість – це будь-яка

³ Кун Томас. Структура наукових революцій. Київ : Port-Royal, 2001. 226 с.

⁴ Там же.

активність, яка призводить до створення суб'єктивно або об'єктивно нового. У даному випадку творчість – це все, що призводить до створення чогось інноваційного. Таким чином, творчий початок людини, її здатність творити щось неіснуюче, рухає вперед не тільки самого, але мистецтво, науку, економіку країни. Також в якості особливостей творчого процесу можна виділити спонтанність, неконтрольованість волею і розумом, збудження, певні зміни стану свідомості. Психоаналітики цікавилися творчістю з моменту зародження психоаналізу. В роботах З. Фрейда міститься велика кількість посилань на драматургів і романістів, особливо на Шекспіра і Гете. Як основні роботи З. Фрейда, присвячених художниками мистецтву, можна виділити такі як: «Дотепність і його відношення до несвідомого» (1905), «Художники фантазування» (1906), «Бредис в «Градіві» В. Йенсена» (1907), «Спогади Ленар» (1913), «Мойсей Мікеланджело» (1914), «Деякі типи характерів з психоаналітичної практики» (1916), «Гумор» (1925)⁵.

Музика явно відсутня в роботах Фрейда, її присутність також обмежена в постфрейдистських дослідженнях. Тут запитуємо: чому так? Можна припустити, що психоаналізу простіше піддати візуальні твори мистецтва, де можна бачити графічні символи, фарби, гру світла і тенденції, пов'язати це з біографічними даними з життя художника. Також цікаво, що в арт-терапії, наприклад, частіше працюють з малюнками, ніж з музикою. Музику ж побачити можна тільки в нотах, слуховий аналіз, образи, які музика народжує, будуть вкрай індивідуальні. І простежити прямий взаємозв'язок з емоційним досвідом, біографією композитора зробити коректні психоаналітичні висновки досить складно. На наш погляд, музика більше сильніше занурює кожного у власні несвідомі процеси. Так, часто класичну музику слухають з закритими очима навіть при живому виступі оркестру. Також важливо, що здатність сприймати музику відрізняється у кожної людини. Вона пов'язана з процесами, що відбуваються в мозку. Зокрема, ця область надає сенсу почутим слів, музики, звуків. Примітно, що переважно психоаналітичні дослідження у сфері музичного мистецтва належать музикантам – психоаналітикам. Першим досвідом використання психоаналізу стосовно музичного мистецтва можна вважати книгу австрійського музичного критика М. А. Графа «Внутрішня майстерня музиканта» 1910 року. У ній робиться спроба відобразити, як народжуються задуми композитора, як це виливається у творчому процесі. Зазначимо, що М. Граф, які і З. Фрейд, який використав бібліографічний підхід у своїй книзі, намагаючись

⁵ Степурко В.І. Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. 160 с.

розглянути продукти творчої діяльності композиторів як результати його особистих переживань. Свій внесок у розвиток психоаналітичних уявлень у музиці зробили Ріхард Штерба, віденський психоаналітик, музикант, автор концепцій «терапевтичного розщеплення» та «терапевтичного альянсу», сформульованих наприкінці 1920 – на початку 1930 х років⁶.

2. Специфіка мовлення та способи його організації в контексті інтерпретації музичного твору

Феноменологічне дослідження за своєю природою герменевтично. Інтерпретація має виконувати функцію конституювання ідеальної сутності, закріпленої композитором. Оскільки літературний текст є складною композиційною та концептуальною єдністю образної та абстрактно-понятійної, то будь-яка інтерпретація не може претендувати на те, щоб бути остаточною. Інтерпретація не може бути завершеною. Завдання інтерпретації – не просто виявлення сенсу цього тексту, а «розгортання» цього сенсу, що виводить інтерпретатора за межі твору. Розробка проблем феноменології та герменевтики – істотний внесок, який зробила Німеччина у ХХ столітті.

Музичний твір стає об'єктом дослідження у трьох основних аспектах, як результат розвитку музичного матеріалу (форма-схема), як процес розвитку (зміна музичного матеріалу) та в аспекті його змісту.

Основою музичного розвитку є теми. Вони представляють музичний твір на певну (нотну) тему. Така здатність теми полягає у її семантичній структурі, а також у її виразних засобах. Семантична структура теми містить такі звукові елементи, значення яких мало залежить від контексту. Багато тем містять звукові символи, сенси і значення яких зрозумілі кожній людині, знайомій з європейською музикою. Через ці звукові символи тема здійснює свої комунікативні функції. Різновиди

⁶ Цей словник-довідник із психоаналізу – перше подібне видання, підготовлене за життя Зигмунда Фрейда. Автором словника є австрійський психоаналітик, член Віденського психоаналітичного об'єднання Ріхард Штерба (1898–1989), низка статей була написана Зігфрідом Бернфельдом. Саме словник Штерби розпочав систематичну роботу з надання аналітикам та початківцям вивчати психоаналіз енциклопедичного підруччя у просуванні до цієї науки. Словник видавався в «Міжнародному психоаналітичному видавництві» і через технічні та фінансові труднощі виходив окремими зошитами. Після виходу п'яти випусків видання словника припинилося і в нашому розпорядженні залишилася лише невелика частина задуманого проєкту. Очевидно, що словник охоплював багато психоаналітичних категорій, прагнучи вичерпного уявлення психоаналітичної науки. Фрейд ознайомився з матеріалом словника, що готується, ще в 1932 році і написав доброзичливий відгук у своєму листі Р. Штербе. Словник відрізняється чіткими, розгорнутими формулюваннями базових психоаналітичних понять, глибоким розумінням феноменології, психоаналітичної нозології, теоретичних моделей та підходів у практиці. Він орієнтований на фрейдистську лінію у психоаналізі, тобто відтворює класичні уявлення та позиції з тлумачення основних понять.

звукових символів такі: 1) звукові символи, засновані на звуконаслідуванні. У цих символах відображаються неживі об'єкти (наприклад, звуки тваринного світу (наприклад, зозуля в кодї другої частини «Пасторальної» симфонії Бетховена); 2) звукові символи, що відбивають високоорганізовані явища, тобто інтонації людської мови. Декламаційні звукові елементи часто говорять про психологічну виразність музики. Вони дуже різноманітні: можна говорити про жанри ораторської, патетичної мови, про мову побутову (схвильовану, здивовану, пристрасну, поблажливу тощо), про інтонації плачу тощо. Їх загальними ознаками є нерегулярність метрики, несиметричність синтаксичних структур, розмаїтість пауз і цезур – все це створює враження живої, безпосередньої людської мови, що ніби не вкладається в задані структурні рамки. Прикладом може бути музичний код Ноктюрна Ф. Шопена *H-dur op. 32 № 1*; 3) звукові символи, що відбивають навколишній музичний світ через жанри побутової музики, їх інтонації та ритми; 4) кількість основних музичних жанрів невелика, але велика кількість їх різновидів. До основних жанрів віднесемо такі: марш; фанфара, сигнал; хорал; пасторальний мотиви (пастуший ріг, що представляє пасторальний світ звуків); жанри вокальної музики (пісня, романс, гімн, балада, арія тощо); жанри танцювальної музики (менует, сарабанда, гавот, вальс, мазурка, полонез, *rock and roll* як жанр естрадної танцювальної музики); жанри народної музики, кількість яких порівняно з кількістю народів світу). У побутовій музиці жанри зазвичай однозначні: марш є марш, а романс є романс. Але в класичній музиці ми зустрічаємо набагато більшу багатозначність, багатоскладність та образну суперечливість. Виразність багатьох тем визначається взаємодією ознак різних жанрів, яка може бути як односпрямованою, так і різноспрямованою.

До формул інтонаційної семантики відноситься і «мотив скарги» (*lamento*), що містить три поступово висхідні від тоніки звуки і один низхідний (наприклад, плач Дідони з опери Перселла «Дідона і Еней», початок «Патетичної» сонати Бетховена).

Одна з найпоширеніших інтонацій скарги (від нім. *Seufzermotiv*) – низхідний перебіг секунди (частіше хроматичний). На ньому побудована вся прелюдія *e-moll* Ф. Шопена, але там все ж таки ямбічна будова. Усі ці інтонаційні формули є основою для «мандрівних тем». По-друге, відзначимо формули гармонічної семантики – на відміну від інтонаційних формул, що більше відображають логічну свідомість людини, вони відображають її емоційний стан. Семантичне значення мають мажорний і мінорний тризвуки – звучання досить очевидне і не потребує пояснень. Малий мажорний септакорд, як найвідомий акорд

класичної гармонії, – навпаки, позбавлений семантичного значення, його виразність залежить від контексту. Деяким семантичним значенням має, на наш погляд, лише малий мажорний секундакорд – це знак загострення ситуації (згадаймо перехід до коди в першій частині Першої симфонії Брамса). Найяскравішими семантично значущими акордами є по–перше, зменшений септакорд, в якому всі інтервали між сусідніми тонами малі терції. Як відомо, все живе більшою чи меншою мірою несиметричне. Почасти з цієї причини симетричний зменшений септакорд є символом смерті.

У багатьох операх XVIII і XIX століть герої вмирають під звуки саме цього акорду, або з'являються «гості» із царства мертвих (Командор у «Дон Жуані» Моцарта). Також цей акорд часто висловлює страх. Це є стійким асоціюванням малої терції з мінорним ладом. По-друге, напівзменшений септакорд. Цей акорд втілює світову скорботу (нім. Weltschmerz), і така семантика теж пояснюється його структурою – під мінорним тризвуком (наприклад, d–f–a) розташовується «неповноцінний» зменшений тризвук (наприклад, h–d–f) зі зменшеною квінтою замість чистої, внаслідок чого акорд звучить сумніше мінорного тризвуку. Особливо виразно звучить цей акорд у перших тактах опери Вагнера «Тристан та Ізольда» – через дуже складний контекст. Але й у простішому контексті (див. частину 18-ї фортепіанної сонати Л. ван Бетховена) він справляє подібне враження.

Далі йде септакорд п'ятого ступеня з секстою в мажорі – світлий акорд, але з великою септимою, що напружено дисонує, придатний для вираження складних любовних переживань, наприклад, у музиці Шопена і Вагнера; нонакорд п'ятого ступеня в мажорі – акорд насолоди (морська хвиля, сонячне світло). Він благозвучний, тому що різко дисонуючі інтервали в ньому відсутні і нонакорд п'ятого ступеня в мінорі завдяки різко дисонуючій малій ноні виражає глибоке страждання.

Нарешті формули гармонічної семантики можуть бути і випадкового походження. Якби Моцарт не написав «Дон Жуана» і Реквієм, тоді, можливо, V₆ або V_{6/5} d-moll не набули б такого фатального забарвлення звучання, що спостерігається іноді й у пізнішій музиці (див. першу частину 15-ї фортепіанної сонати Бетховена, початок Першого фортепіанного концерту Брамса).

3. Принципи організації тексту в музичному творі в контексті його інтерпретації

Інтерпретація – (від латинського interpretatio – роз'яснення, тлумачення) – процес звукової реалізації нотного тексту. Інтерпретація

залежить від естетичних принципів школи або напряму, до яких належить артист, від його індивідуальних особливостей та ідейно-мистецького задуму. Інтерпретація передбачає індивідуальний підхід до музики, активне ставлення, наявність у виконавця власної творчої концепції втілення авторського задуму. До початку XIX століття мистецтво інтерпретації було тісно пов'язано з композиторською творчістю: як правило, композитори самі виконували свої твори. Розвиток інтерпретації обумовлений активізацією концертно-виконавської діяльності.

Як самостійне мистецтво інтерпретація набуває особливого значення з 20–30-х років XIX століття. У виконавській практиці затверджується новий тип музиканта-інтерпретатора – виконавця творів інших композиторів. Паралельно існують традиції авторського виконавства. З другої половини XIX століття складається теорія музичної інтерпретації (вивчає різноманітність виконавських шкіл, естетичні принципи інтерпретації, технологічні проблеми виконавства), яка на початку XX століття стає однією з галузей музикознавства.

Феномен музичного тексту присутній протягом усього історичного буття музики – від давньо-музичної архаїки до найскладніших високопрофесійних зразків сучасної композиції. Іншими словами, музичний текст існує там, де є ідея-інтенція-інформація, що виражається та передається за допомогою комплексу спеціалізованих музичних засобів – ритмо-інтонації, гармонії та ін. Існує безліч інтерпретацій поняття «музичний текст».

Музичний текст – це різновид художнього тексту, який зводиться до тексту в широкому значенні як до втіленого в предметах фізичної реальності сигналу, що передає інформацію від однієї свідомості до іншої і тому не існує поза свідомості, що його сприймає⁷. І оскільки будь-який текст – це «будь-який пов'язаний знаковий комплекс», то музичний текст є специфічною знаковою структурою, метою якої є передача художньої інформації композитором слухачеві. Зазвичай музичний текст сприймається як зафіксована, виражена як нотних знаків сторона твору. Деякі дослідники схильні вважати художній текст об'єктивною матеріальною даністю, чуттєво сприйманою частиною твору⁸. Звідси – поширена помилка багатьох музикантів, що ототожнюють музичний текст з нотним текстом. У цілому нині, у межах музикознавства має місце двояке розуміння музичного тексту: перше –

⁷ Ніколаєвська Ю.В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.

⁸ Беньямін Вальтер. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / В. Беньямін. Вибране. Львів : Літопис, 2002. С.48-51.

як «система жорсткої фіксації авторського задуму – нотний текст», друге – структуроване полі сенсу, актуалізовані акти звучання⁹. Насправді, музичний текст не є частиною твору, не є нотним записом. Нотний текст – це система конвенційних символів, що зорозво виражають структуру, архітектуру музичного твору. З нотного тексту музичний текст лише починається, потрібна ще процедура розуміння сенсу у реальному звучанні й у процесі сприйняття цього тексту слухачем, і навіть необхідно певним чином організовано мислення інтерпретатора щодо цього музичного твору.

Музичний текст, як і нотний, має семіотичні структури: мову, синтаксис, семантику і прагматику. Проте взаємодія реципієнта з цими структурами в обох випадках по-різному. Мова нотного тексту – це сукупність графічних знаків (нот, ключів, символів альтерації, зазначених динамічних відтінків, темпів тощо) та правил їх поєднання. Денотатом нотних символів виступає звук, що займає своє місце у системі темперації, перетворюючи нотний текст на музичний. Музичний текст не хаотичний, він структурований, але не дискретний. Структурними одиницями музичного тексту стають не знаки, а субзнаки (аналогічні морфам природної мови): «...музичний твір, основою якого є музичний текст, – це мова, опосередкована не мовою (семіотичною системою слів-знаків), але системою субзнаків, поза мовою (тобто поза твором) не мають стійкого значення і набувають лише частинок цілісного знака. Так знімається антиномія між текстом (висловлюванням, дискурсом) та знаком у музичному мистецтві»¹⁰. Таким чином, музичний текст, що звучить, не знакова система, а текст-знак, що корелює не з мовою, а з промовою – одиничним, а тому унікальним, актом трансляції сенсу. Де немає тексту, там немає об'єкта для дослідження та мислення. Якщо розуміти текст широко – як будь-який зв'язковий знаковий комплекс, то й мистецтвознавство (музикознавство, теорія та історія образотворчих мистецтв) має справу з текстами (творами мистецтва). Два моменти, що визначають текст як висловлювання: його задум (інтенція) та здійснення цього задуму. Два полюси тексту. Кожен текст передбачає загальнозрозумілу систему знаків, мову (мову мистецтва). Якщо текст не стоїть як мова, це вже не текст, а природно-натуральне (незнакове) явище, наприклад комплекс природних криків і стогонів, позбавлених мовної (знакової) повторюваності. Отже, за кожним текстом стоїть система мови. У тексті їй відповідає все повторене та відтворене і повторюване та

⁹ там же.

¹⁰ Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. Одеса. ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2006. С. 247–269.

відтворюване, все, що може бути дано поза цим текстом (даність). Але одночасно кожен текст (як висловлювання) є чимось індивідуальним, єдиним і неповторним, і в цьому весь зміст його інтерпретації.

У музичному мистецтві явище інтерпретації визнано невід’ємним атрибутом його існування як культурозначимого явища. У рамках названого виду мистецтва інтерпретація розуміється як результат певної пошуково-пізнавальної музичної діяльності, що виражається у кінцевому продукті – безпосередньому виконанні. Таким чином, інтерпретація включає і шлях формування власної художньої позиції музиканта щодо конкретного музичного твору, і результат, що являє собою сукупність обраних музично-виконавчих засобів, за допомогою яких суб’єктивне прочитання набуває звукової форми. Отже, потрібен розгляд художньої інтерпретації музики з погляду процесу, що відображає взаємозв’язок її першого та другого аспектів.

Початковий етап роботи музиканта з твором ґрунтується на сприйнятті – знайомстві з ним. Воно може відбуватися у формах його прослуховування чи читання з аркуша. Дуже важливо, щоб уже на цьому етапі сприйняття було істинно художній «розбір нот», саме в цьому випадку «художнє сприйняття перетворює художній твір на факт свідомості реципієнта»¹¹. У результаті цей етап, який не є власне інтерпретаційним, проте запускає процес пошуку унікального трактування музикального твору; тут закладаються вихідні передумови формування власної позиції музиканта щодо змісту вибраного твору. У процесі читання тексту з аркуша виконавські засоби для втілення спонтанно-художнього образу, що виникає. Цей процес базується на креативних властивостях особистості, в які входять мотиваційно-творча активність, творче мислення, уява, педагогічна інтуїція, вміння виявити незалежність у судженнях, відхід від стереотипів, здатність до дивергентного мислення (що відступає від логіки, що йде в різних напрямках, вміння виявити винахідливість та оригінальність¹².

Звісно, якщо присутній вищий професійний рівень музиканта, художньо обдарований, то більш повноцінним буде його попередня інтерпретація. Вона співвідноситься з первинним (майже несвідомим) розпізнаванням елементарних смислових одиниць тексту (інтонацій, фраз), що базується на очікуваннях культурологічного порядку, пов’язаних з ім’ям автора, назвою та жанром твору. Загалом це – етап

¹¹ Боднар С.В. Розуміння як процес вияву «внутрішньої форми» твору мистецтва. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : 36. наук. пр. К. Вид. центр КДЛУ, 2000. С. 37-48.

¹² Там же.

попередньої інтерпретації, на якому створюється ескізний (або робочий) інтерпретаторський образ музичного твору. У літературі зустрічаються свідчення художнього прочитання з аркуша музичних творів талановитими виконавцями на даному етапі.

Наступний етап – інтерпретаторський аналіз тексту. На відміну від інших видів аналізу інтерпретаторський аналіз являє собою комплексне дослідження стилю, форми, музично-мовних засобів, а також ролі кожного з елементів музичного тексту окремо та взаємодії, спрямоване на створення власної концепції художнього змісту виробу. На цьому етапі здійснюється детальна робота над текстом, внаслідок чого інтуїтивно відчутний художній зміст стає більш конкретним, зрозумілим у всіх деталях його графічного та звукового втілення. Сене інтерпретаторського аналізу полягає у пошуку власного розуміння художнього задуму композитора на основі максимального занурення в авторський текст, який є явищем певної культури. Тим самим музикант вступає в триаду соціокультурної взаємодії «Особистість – соціум – культура», де «остання виступає як носій об'єктивних загальнолюдських цінностей»¹³. Таким чином, цей етап можна назвати інтраінтерпретаційним. Тут музикант формує певні питання, що відображають ті чи інші сфери інформації, що бракує. Звернемо увагу на те, що ці запитання він ставить не тексту, що лежить перед ним, а автору, що приховується за цим текстом. Таким чином, міжособистісний діалог музиканта-інтерпретатора та композитора актуалізує художнє мислення, особливість якого «полягає в тому, що його процес йде не від об'єкта, а від суб'єкта, ідеї, задуму, які опановують, з одного боку, художником, а з іншого, – сприймає мистецтвом»¹⁴.

Кожне з питань пов'язане з постановкою «пошукової проблеми», вирішення якої призводить до отримання недостатнього інтерпретаційного знання, що і є результатом цього етапу художньо-інтерпретаційної діяльності музиканта. Слід сказати, що процес постановки питання дозволяє індивіду прояснити своє ставлення до розв'язуваного завдання, осмислити її особистісну значимість. Охарактеризований мотив зумовлює наступний етап інтерпретації – формування власної виконавчої мови. Тут результати попередніх етапів синтезуються і створюється закінчене музичне висловлювання, звернене до слухача і, внаслідок цього, має всі фактори мовного впливу. Цей етап

¹³ Кун Томас. Структура наукових революцій. Київ : Port-Royal, 2001. 226 с.

¹⁴ Янковський С. Синтез мистецтв в культурах постіндустріальної імпровізації. Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтв в школі: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Чернівці. «Ієрогліф». 2013. С. 32-38.

є екстраінтерпретаційним; його результатом є виконавська редакція музичного твору.

Завершальна фаза художньо-інтерпретаційної діяльності – безпосереднє втілення освоєних та трактованих художніх образів та культурних смислів музичного твору у виконанні. Важливою умовою реалізації цього етапу є наявність аудиторії, оскільки музичний твір, як і будь-який витвір мистецтва, спочатку передбачає зв'язок творця та аудиторії.

Після цього виникає наступний етап – постінтерпретаційний. На цій стадії можлива зміна концепції, відкриття нових значень, образів, що спричиняє переосмислення знайденого трактування, після чого можлива зміна виконавчої редакції тексту музикального твору.

Таким чином, художня інтерпретація музики як процес охоплює чотири взаємопов'язані стадії: знайомство з музичним твором, що передбачає наявність індивідуально-особистісної готовності музиканта до цієї діяльності; процес створення авторського трактування культурних смислів, втілених у творі музичного мистецтва; здійснення виконавського задуму та оцінку результатів художньої інтерпретації та переінтерпретації музики.

Пройшовши свій довгий і тернистий шлях еволюції, музика трансформувалася, відповідно, з'являлися нові завдання, одне з яких – відтворення виконавським колективом нотних записів, що призвело до появи такої фігури, як диригент.

Диригент – ключова особистість у механізмі під назвою «виконавчий колектив». Він є другою після композитора ланкою в процесі народження звукової тканини. Диригент забезпечує ансамблеву стрункість і технічну досконалість виконання, а також прагне передати керованим музикантам свої художні наміри, розкрити в процесі виконання своє тлумачення творчого задуму композитора, своє розуміння змісту та стилістичних особливостей даного твору. На сьогоднішній день диригенти все частіше потребують наукової аргументації своєї практичної діяльності для подальшого конструктивного вирішення завдань, що супроводжують одну з основних цілей музичного виконавства – створення художньо повноцінної музичної моделі, інтерпретації твору. Предмет диригування як частина музично-естетичної проблематики досить широко висвітлений у працях вчених-музикознавців минулих століть та продовжує досліджуватися у роботах провідних вчених сучасності.

Достеменно невідомо, хто першим обернувся до оркестру обличчям. Сучасні музикознавці не відповідають на це питання однозначно, називаючи імена таких великих майстрів, як І. Брамс, Р. Вагнер та

Г. Берліоз. Чи можна подібний жест розцінювати як недостатню культурну освіченість? Очевидно, що ні. Цей вчинок був чим іншим, як художньою необхідністю, він є одним із значних ступенів в еволюції та становленні сучасного диригування. Відриваючись від публіки, диригент суттєво ущільнює свій зв'язок із виконавським колективом, що не тільки розширює його можливості як виконавця авторського задуму, а й робить його творцем, філософом, який осягає глибинні смисли музичного семіозису. Це своє чергу породжує свободу тлумачення музичної тканини та пошук шляхів до втілення композиторського задуму через призму диригентського сприйняття.

Музичне виконавство є продуктом синтезу задуму композитора та музичного сприйняття виконавця. Питання, чи може диригент інтерпретувати музичний твір, написаний композитором, саме собою ставить під сумнів необхідність існування цієї професії. Адже якщо немає прочитання, осмислення та піднесення розгадки музичного шифру слухачеві, чи є сама музика?

Чим же є інтерпретація у своїй сутності, і яке відношення вона має до диригентського мистецтва? У загальному сенсі поняття «музична інтерпретація» є нічим іншим, як аспектом музичної практики, що впливає з відмінності між фіксованим нотним текстом і його живим виконанням, якому завжди притаманний елемент непередбачуваності¹⁵. Подібно до того, як у природі не існує двох абсолютно ідентичних каменів, так і в музиці – кожному виконанню одного і того ж твору властиві свої унікальні, неповторні риси. В даному випадку нотний текст є лише вихідною константою, відштовхуючись від якої, буквально або приблизно, диригент створює своє унікальне трактування музичної тканини.

Як і будь-який інший вид мистецтва, мистецтво диригентської інтерпретації має власну історію. Воно пройшло довгий і тернистий шлях становлення. Наприклад, жорсткі релігійні межі епохи Середньовіччя обмежували творчі пошуки диригента-інтерпретатора, всіляко пригнічуючи трактування як прояв особистісного музично-психологічного сприйняття виконавця. Вік індивідуалізованої інтерпретації настає лише з початком епохи Романтизму. Церква втрачає свої впливові позиції, змінюється кардинально інше сприйняття життя, що ні могло не накласти відбитка в розвитку мистецтва, зокрема музичного. На зміну жорстким і безкомпромісним церковним догмам ще епоху Відродження приходять гуманістичні ідеали Античності, які у епоху Романтизму розквітають у світлі. Увагу діячів романтичної епохи тепер привертає людина зі своїм бурхливим та унікальним внутрішнім світом.

¹⁵ Степурко В.І. Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. 160 с.

У музиці це відбилося за допомогою ускладнення та збагачення гармонії та звернення до більш яскравої, різноманітної палітри динамічних відтінків та темпових відхилень. Тепер диригент по праву займає своє чільне місце у виконавському колективі і є вже не лише посередником між композиторським задумом, виконавським колективом та слухачем, а й свого роду «творцем», який «вдихає життя» в авторський нотний текст, спираючись на свої музично-образні уявлення, психофізичні відчуття та музичний досвід. Він проектує своє індивідуальне бачення музичної тканини, яке у вигляді мануального на виконавський колектив породжує єдине свого роду звучання того чи іншого музичного твору. Ця подія спричинила необхідність визначення меж допустимого в процесі створення диригентського трактування, що пізніше переросло в одну з ключових проблем музичного виконавства та інтерпретації.

У «Філософському енциклопедичному словнику» ми стикаємося з таким визначенням: «Інтерпретація (лат. *interpretatio*, від *interpretar* – роз'яснюю, перекладаю) – в широкому сенсі – зображення, дешифрування, чи моделювання однієї системи, фундаментальна операція мислення, надання сенсу будь-яким проявам духовної діяльності, об'єктивованим у знаковій чи чуттєво-наочній формі. Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, під час якого доводиться тлумачити наміри та дії людей, їхні слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи.

У енциклопедії «Культурологія. XX століття» дається таке визначення: «Інтерпретація – 1) загальнонауковий метод із фіксованими правилами перекладу формальних символів та понять на мову змістовного знання; 2) у гуманітарному знанні тлумачення текстів, що розуміє і сенсочитує операції, що вивчаються в семантиці та епістемології розуміння; 3) спосіб буття, яке існує розуміючи. <...> Інтерпретація займає центральне місце у дедуктивних науках, теорії яких будуються за допомогою аксіоматичного, генетичного чи гіпотетико-дедуктивного методів. У когнітивних науках, що досліджують феномен знання в аспектах отримання, зберігання, переробки, з'ясування питань про те, якими типами знання та в якій формі володіє людина, як знання репрезентовано та використовується ним, інтерпретація розуміється як процес, результат і встановлення в їх єдності та одночасності. Інтерпретація спирається на знання про властивості мови, людську мову взагалі (презумпція інтерпретованості конкретного вираження); на локальні знання контексту та ситуації, глобальні знання конвенцій, правил спілкування та фактів, що виходять за межі мови та спілкування. Процес інтерпретування включає висунування та верифікацію гіпотез про сенси висловлювання або тексту в цілому, що передбачає, за термінологією когнітивної науки, «об'єкти очікування»: текст інтерпретації, внутрішній світ автора (за оцінкою

інтерпретатора), а також уявлення інтерпретатора про свій внутрішній світ, уявлення автора про внутрішній світ інтерпретатора (двічі заломлене уявлення інтерпретатора про власний внутрішній світ). Для інтерпретації істотні особистісні та міжособистісні аспекти: взаємодія між автором та інтерпретатором, різними інтерпретаторами одного тексту, а також між намірами та гіпотезами про наміри автора та інтерпретатора. Наміри інтерпретатора регулюють хід інтерпретування, зрештою, позначаються її глибини і завершеності»¹⁶.

Інтерпретація є галуззю наукових знань, що вивчається такою наукою, як герменевтика. У наведеній вище енциклопедії дається таке визначення: «Герменевтика – це 1) теорія та методологія тлумачення текстів («мистецтво розуміння»); 2) течія у філософії 20 ст.». Вважається, що слово «герменевтика» пов'язане з ім'ям Гермеса – вісника богів у давньогрецькій міфології. У центрі уваги цієї науки перебувають переважно об'єкти, виражені засобами вербальної мови (від латів. *verbum* – слово, вираз). Зокрема, завдання, що стоять перед герменевтикою, входило тлумачення древніх літературних текстів.

ВИСНОВКИ

Поняття «музична інтерпретація» досить масштабне за своєю суттю, і наведене вище значення слова «інтерпретація» повною мірою не розкриває значення даного явища. Так, переклади латинського слова *interpretatio* як «тлумачення» або «роз'яснення» не можуть повноцінно розкрити творчу роль інтерпретатора музичного твору. Крім функцій «тлумачення» та «роз'яснення», призначення музичної інтерпретації може також полягати в естетичному оновленні, розкритті виразних можливостей музичного твору, у його пристосуванні до нових життєвих потреб і навіть – у створенні нового музичного твору на основі вже існуючого музичного матеріалу.

Вивчаючи специфіку процесу музичного інтерпретування, виділимо три основні сенси поняття «музична інтерпретація»: а) у широкому значенні – як галузь наукового пізнання; б) процес осмислення та тлумачення музичного твору; в) у вузькому значенні – трактування, версія твору як наслідок музичного інтерпретування. Під музичним інтерпретуванням розуміється інтелектуально організована діяльність музичного мислення, спрямована на розкриття виразного потенціалу музичного твору¹⁷.

Таким чином, художня інтерпретація музики як процес охоплює чотири взаємопов'язані стадії: 1) знайомство з музичним твором, що

¹⁶ Степурко В.І. Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. 160 с.

¹⁷ Степурко В.І. Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. 160 с.

передбачає наявність індивідуально-особистісної готовності музиканта до цієї діяльності; 2) процес створення авторського трактування культурних смислів, наявних у творі музичного мистецтва; 3) здійснення виконавського задуму та 4) оцінку результатів художньої інтерпретації та переінтерпретації музичного твору.

Кожне з питань інтерпретації пов'язане з постановкою «пошукової проблеми», вирішення якої призводить до отримання філософського та герменевтичного аспектів інтерпретаційного знання, що і є результатом художньо-інтерпретаційної діяльності музиканта.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається поняття художньої інтерпретації у його співвідношенні з розумінням, тлумаченням, виразом та іншими спорідненими термінами. Виділяються основні параметри, визначальні відмінності форм художньої інтерпретації (тип взаємодії, ступінь віддаленості від першоджерела, ціль та ін.). На цій підставі пропонується класифікація інтерпретаційних варіантів, найбільш характерних для художньої культури та мистецьких творів.

Автор досліджує поняття художньої інтерпретації в її взаємозв'язку з іншими гуманітарними дисциплінами, приймає до розгляду і вивчення музичних текстів семіотику, лінгвістику, психоаналіз, доводить, що художня інтерпретація є результатом розуміння, а не навпаки. Інтерпретація складається з унікального розуміння першоджерела та вираження цього розуміння. «Джерело» може бути як художнім (попередній твір мистецтва) чи нехудожнім (авторський досвід, наукові теорії, психологічні і філософські концепції тощо). Тому художню інтерпретацію можна визначити як створення версії «оригіналу» або нового культурного артефакту, заснованого на синтезі «первинного» культурного (мистецького) тексту або концептуалізації нехудожнього матеріалу.

Ключові слова: культурологічна герменевтика, розуміння, тлумачення, художня інтерпретація мистецького твору.

Література

1. Сюта Б. Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в музичних текстах кінця ХХ ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Іванофранківськ*, 2005. Випуск VIII. С. 63-72.

2. Степурко В.І. Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2019. 160 с.

3. Кун Томас. Структура наукових революцій. Київ : Port-Royal, 2001. 226 с.
4. Ніколаєвська Ю.В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
5. Еко Умберто. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 383 с.
6. Беньямін Вальтер. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. Вибране. Львів : Літопис, 2002. С. 48-51.
7. Стратегії інтерпретації текстів: методи та межі їх застосування. Одеса : ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2006. С. 247–269.
8. Боднар С.В. Розуміння як процес вияву «внутрішньої форми» твору мистецтва. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності* : Зб. наук. пр. Київ : Вид. центр КДЛУ, 2000. С. 37-48.
9. Янковський С. Синтез мистецтв в культурах постіндустріальної імпровізації. *Взаємозв'язок курсів естетики і художньої культури з викладанням літератури, музики і образотворчого мистецтв в школі* : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Чернігів : «Ієрогліф», 2013. С. 32-38.

Information about the authors:

Bukhnieva Olena Anatoliivna,

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor at the Department of Musical and Fine Arts

Izmail State University of Humanities

12, Uchilishchnaya ave., Bolgrad, 68702, Ukraine

Serduchenko Victoriya,

Postgraduate student at the Department of Musical and Fine Arts

Izmail State University of Humanities

12, Uchilishchnaya ave., Bolgrad, 68702, Ukraine