

Жайворонок Н.Б.

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач Київського національного університету культури і мистецтв

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО ТА ОСОБЛИВОСТІ ЙОГО РОЗВИТКУ В УКРАЇНІ

Музичне виконавство є одним з унікальних явищ культури, яке формувалось і вдосконалювалось як специфічний вид людської діяльності.

Теоретичні проблеми музичного виконавства актуалізувалися в багатьох європейських країнах у першій половині ХХ ст. Дещо згодом, у другій половині ХХ ст., розпочинається систематичне вивчення естетичних, культурологічних, філософських, соціологічних аспектів музичного виконавства у Радянському Союзі. Актуальність і недостатня дослідженість проблематики стимулювали дослідницький інтерес і зумовили появу ряду ґрунтовних видань, серед яких, насамперед, назовемо такі збірники як "Питання музично-виконавського мистецтва", "Виконавське мистецтво зарубіжних країн", "Музичне виконавство", "Інтерпретація музичного твору в контексті культури", "Питання виховання музиканта-виконавця", "Проблеми музичного стилю", "Диригентське виконавство", "Майстерність музиканта-виконавця". Ці та інші збірники наукових статей, колективні й авторські монографії, розвідки були надруковані переважно в Москві, де функціонували розвинені науково-дослідні центри, потужні видавництва ("Советский композитор", "Музыка", "Искусство"), видавалися багатотиражні всесоюзні часописи ("Советская музыка", "Музыкальная жизнь") тощо.

В Україні окремі проблеми музичного виконавства висвітлювались у щорічнику "Українське мистецтвознавство", журналі "Музыка", у збірниках наукових праць і дисертаційних роботах, зокрема, таких як "Творча природа музичного виконавства" О. Бодіної (1986) та "Музичне виконавство як вид художньої діяльності" В. Белікової (1991). Так, дисертація В. Белікової стала

першим у вітчизняному мистецтвознавстві науковим дослідженням, в якому музичне виконавство розглядалось як особливий, відносно самостійний вид творчої діяльності. Попри окремі недоліки (зокрема, дослідниця часом неправомірно ототожнює поняття "творчість" і "виконавство" [1; 10]), робота В. Белікової заслуговує на увагу як успішна спроба концептуального осмислення теми й пошук нових методологічних підходів.

Аналіз великого масиву мистецтвознавчої і культурологічної літератури, здійснений нами в дисертації "Музичне виконавство як феномен музичної культури" (2006) [3], переконує, що сучасні дослідники здебільшого зосереджуються на висвітленні проблематики професійного виконавства XIX-XX ст, значно меншу увагу приділяючи специфіці даного феномена в більш віддаленій історичній ретроспективі. Різні аспекти музичного виконавства у площині етнокультури вивчають українські етнологи С. Грица, А. Іваницький, С. Кириєнко, історичні процеси розвитку музичного виконавства і становлення виконавських шкіл осмислюють музикознавці В. Антонюк, Ю. Волощук, Б. Гнидь, Л. Корній, Л. Круль, В. Сумарокова. Однак у працях згаданих та інших дослідників музичне виконавство не завжди розглядається як самодостатній культурний феномен, один із важливих видів діяльності етносу.

Історично сформувавшись як сфера музично-виконавської діяльності, відіграючи домінуючу роль у реальному функціонуванні українського музичного мистецтва, музичне виконавство володіє ознаками і властивостями, що характеризують його як відносно самостійне явище музичної культури. Головними з них є:

- музичне виконавство - це предмет соціальних потреб та інтересів;
- музичне виконавство є соціально значимим суб'єктом художнього виробництва, оскільки забезпечує реальне (звукове) буття музики;
- музичне виконавство має власну природу і субстанцію, лише йому властиві засоби і способи виявлення та самореалізації;
- музичне виконавство має власну історію становлення та розвитку;

- музичне виконавство самоцінне, має власну специфіку, функції, структуру, що робить його об'єктом і окремим напрямом наукового пізнання, котрий останнього часу виокремився в самостійну галузь музикознавства.

Домінуючим у сучасних мистецтвознавчих дослідженнях є діяльнісний підхід до мистецтва, що використовується як методологічний принцип всебічного пізнання мистецтва, вивчення його специфіки, функцій, окремих видів, форм тощо (Ю. Борєв, Б. Ванслов, Л. Виготський, М. Каган, Л. Столович). Так, М. Каган у праці " Людська діяльність" визначає чотири складові художньої діяльності: перетворюючу, пізнавальну, ціннісно-орієнтаційну і комунікативну, які, "зливаючись у ціле в художній творчості, стають підсистемами якогось системного художнього цілого" [5; 128].

Музично-виконавська діяльність розгортається в певних історичних умовах, які формують ситуацію суспільної, особистої і творчої "свободи-несвободи". Атому однобічним видається погляд радянської дослідниці Н. Корихалової, яка в монографії "Інтерпретація музики" (1979) стверджувала: "Тільки визначивши онтологічний статус музичного твору, можна зробити дійсно аргументований, доказовий висновок про роль, функції виконавця в музичній культурі, його права та обов'язки" [6; 47]. Не применшуючи важливості "онтологічного статусу" музичного твору, відзначимо, що роль, функції, права та обов'язки виконавця переважно в музичній культурі визначаються не музичним твором, а цілим комплексом соціокультурних чинників, з яких найвпливовішими для українського музичного виконавства, взятого в історичній ретроспективі, виявляються чинники політичної історії.

Так, українська музична культура має зумовлені історичними обставинами особливості, які визначили домінуючі вектори розвитку національного мистецтва музичного виконавства.

Характеризуючи українську музику, Д. Антонович підкреслює властиву їй специфічну рису, котру визначає як "однобічність": "Українська музика - це майже виключно музика вокальна і зводиться до співу, - пише дослідник. - Українці часто видають з-поміж себе визначних співаків і співачок; між українцями часто зустрічаються прекрасні голоси, власники яких завдяки

уродженій музичності без великого труду досягають визначних успіхів на європейських і американських естрадах та на оперних сценах російських і західноєвропейських столиць. Але зовсім інакше відбувається з музикою інструментальною: з-поміж українців дуже мало вийшло артистів-віртуозів інструментальної музики і, можна сказати рішуче, - жодного великого композитора-інструменталіста" [7; 404]. Вокальний характер української музики, на думку вченого, залишався "непорушним" і в XIX ст., коли інструментальна музична культура "зосереджується на фортепіано" (для демократичної більшості українського населення фортепіано було недоступним). З другої половини XIX ст., коли "почали з'являтися музики, що намагалися вивести українську музику на ширший шлях, то це були люди з поміщицького або духовного осередку, що могли послуговуватися фортепіано, але й вони в значній мірі підлягали загальному спрямуванню української музики до вокальності, й саме фортепіано у них теж оберталось в інструмент для акомпанування співові і в кращому випадку для аранжування українських народних пісень" [7; 406]. Вокальний характер української музики відобразився навіть в міській салонній культурі: "Коли в салонах Західної і Центральної Європи уряджуються інструментально-музичні зібрання, в українському товаристві замість того часто експромтом із присутніх складається хоровий спів -явище, в європейському музичному салоні зовсім неznане" [7; 406].

Відстоюючи тезу про "однобічність" української музики в усіх сферах її побутування -в церкві, в народному побуті, в культурі вищих верств суспільства упродовж усієї історії розвитку національного музичного мистецтва, Д. Антонович і сам виявляє однобічність, що не в останню чергу пояснюється обмеженістю матеріалу, який міг використати дослідник в еміграції, а також недостатньою розробленістю теми барокової інструментальної музики й інструментального виконавства у 30-і роки XX ст., коли був написаний нарис "Українська музика" (надрукований у збірнику "Українська культура" в 1940 році в Чехословаччині). Адже й наприкінці XX ст визначна українська дослідниця музичної культури доби бароко Н. Герасимова-

Персидська в монографії "Російська музика XVII століття: зустріч двох епох" вказує на труднощі, пов'язані з вивченням навіть того матеріалу, який "лежить на поверхні", водночас відзначаючи, що "прихованими залишаються механізми процесів, засвідчені в матеріалі мислительні конструкти, мотивації тощо". До сьогодні гострою проблемою в музикознавстві залишається видання джерел - "як музичної творчості, так і документів". "На жаль, - констатує дослідниця, - широкий читацький загальний ряд висновків дослідників частіше змушений приймати на віру - оскільки рукописні масиви відомі лише даному вченому, в крайньому випадку незначна кількість "соротників" знайома з деякими типами груп творів" [2; 4-5].

Як переконливо доводять дослідження сучасних мистецтвознавців, барокова доба була періодом всебічного та бурхливого розквіту української музики: на середину XVII ст. сформувався основний класичний фонд українського музичного фольклору; у професійній музиці яскраво проявився стиль бароко, а з другої половини XVIII ст. - класицизм; досягла художніх вершин церковна музика у творчості М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя; виникли нові світські жанри - пісня-романс, опера, інструментальна музика [4; 980].

Означений історичний період був часом найвищого розквіту музичних цехів, які з'явилися в Полтаві (1662), Києві (1677), Прилуках (1686), Стародубі (1705), Ніжині (1729), Чернігові (1734) та інших містах України [8; 33-35]. Цехова інструментальна музика (найчастіше ансамблі типу "троїстих музик", що склалися зі скрипалів (скрипників), цимбалістів і дудників (дударів), широко звучала в міському побуті - на урочистостях, народних святах, у міських оселях із різних нагод. На Лівобережжі, в Гетьманщині діяли полкові музичні цехи, забезпечуючи козацький побут "полковою музикою", що складалася з кобзарів, довбишів, литавристів, сурмачів, трубачів, скрипалів, цимбалістів. Полкова інструментальна музика широко звучала в походах і в повсякденному житті козацтва. Інструментальна музика звучала також у гетьманській резиденції та маєтках козацької старшини. Тогочасна провідна верства досить часто мала власних виконавців на бандурі, лютні та інших інструментах, найчастіше

утримувала і власні оркестри, серед яких найвідоміші оркестри гетьманів І. Мазепи, К. Розумовського, козацької старшини -А. Полуботка, Я. Марковича та ін. [4; 984]. Власні оркестри, а також хори й театри, які сприяли ознайомленню суспільної еліти з досягненнями тогочасного музичного мистецтва, мали українські та польські магнати, російські поміщики. В міському побуті різних верств населення було поширене домашнє музикування, причому, окрім бандури та скрипки, використовувались популярні в Європі клавійні інструменти - клавікорди, клавіцимбали, клавесини, що їх наприкінці XVIII ст замінило фортепіано.

У другій половині XVIII ст. М. Березовським і Д. Бортнянським були написані інструментальні твори, що відзначалися високим художнім рівнем (соната для скрипки й чембало М. Березовського, цілий ряд інструментальних творів Д. Бортнянського, з яких збереглися лише декілька сонат для клавесина, концерт для чембало з оркестром, квінтет № 2, марш ("Гатчинський") для духових оркестрів, концертна симфонія - своєрідний взірець проміжного жанру між концертом і симфонією). Варіації для скрипки на теми українських пісень і танців, що передбачали високий рівень виконавської майстерності, створив І. Хандошкін, син українського селянина-козака Остапа Хандошка, який працював у Росії, ставши скрипалем-віртуозом, композитором, диригентом і педагогом (І. Хандошкіну належить авторство ряду сольних скрипкових сонат і скрипкових варіацій на теми українських і російських народних пісень). Єлизавета Білоградська, дочка придворного петербурзького бандуриста й лютніста, українця за походженням Т. Білоградського, здобула в північній столиці славу віртуозної клавесинистки (нею написано й ряд творів для цього інструмента) [4; 1005-1006].

Уже й наведені приклади переконливо свідчать про те, що в українській музичній культурі другої половини XVII-XVIII ст. розвивалися не лише вокальні, а й інструментальні жанри, з'явилися виконавці-віртуози, що створило основу для розвитку інструментальної музики й виконавської майстерності в подальші століття. Однак природний процес творчої еволюції був штучно загальмований: демонтаж козацької держави, ліквідація Запорозької Січі,

закріпачення селянства, системні утиски української мови та культури мінімалізували можливості інтенсивного поступального руху, започаткованого в барокову добу. Колоніальний статус України в лоні Російської імперії зумовив "зворотній процес" неухильної провінціалізації музичного мистецтва, високі надбання якого, зокрема й у сфері виконавства, послідовно інтегрувалися в "загальноросійський" культурний простір, втрачали зв'язок із національним мистецтвом, отже, не могли бути його рушієм.

Як стверджує Н. Герасимова-Персидська, "на стику середньовічних принципів із Новим часом" виникло питання про місце музичного мистецтва в системі культури України й Росії. "Саме поняття "місце музики" можна трактувати двозначно, - відзначає дослідниця. - З одного боку, це форми функціонування мистецтва і його творів у певний період часу, з іншого - змістове навантаження музики та її значення в духовному житті суспільства" [2; 20]. Так, Московія XVII ст. повільно й тяжко виходила з Середньовіччя. Надзвичайно важливу роль у процесах модернізації російської культури відіграло "возз'єднання" з Україною, що дало потужний поштовх тим суспільним перетворенням, які остаточно реалізувалися в реформах Петра I.

Нова музика несла в собі нову культурну парадигму, істотно відмінну від середньовічної. Осмислюючи цей процес у контексті східнослов'янської культури, Н. Герасимова-Персидська підкреслює: "Порівняно із Західною Європою, де XVII ст. приносить боротьбу між "style antico" і "style moderno" між Відродженням і Бароко як двома етапами сходження до класицизму, тобто, в обох випадках між явищами Нового часу, в східнослов'янській музиці зіткнулися дві епохи, відповідні двом формам, - Новий час і Середньовіччя" [2; 18-19].

На нашу думку, Н. Герасимова-Персидська безпідставно проектує гостродраматичний у російській культурі (згадаймо хоча б феномен церковного розколу) момент зіткнення модерного й консервативного начал на весь культурний простір східного слов'янства. Якщо безкомпромісну сутичку двох начал сама дослідниця представляє як алегорію розспіву й партесів", то слід не

забувати, що партесний спів прийшов до Московії з України, де утверджувався поряд із традиційним знаменним, без особливих потрясінь.

Серед ознак, які розрізняють середньовічну й модерну культурні парадигми, реалізовані у знаменному й партесному співі, Н. Герасимова-Персидська виокремлює як найсуттєвіші "форму подачі, спрямованість музики і специфічну аудиторію - тобто, саме те, що відповідає на питання про місце музики" [2; 33]. Звертаючись до форми її (музики) існування, дослідниця відзначає, насамперед, зростання ролі виконавця, що зумовило, зокрема, появу кадрів чітко спеціалізованих співаків, які можуть прирівнюватися до віртуозів". Особливої цінності набули співаки певного амплуа (дитячий дискант, альт, тенорист, басист), що пов'язано з парадоксальним фактом: у багатоголосній музиці яскравіше виступає сольне начало. Підкреслюючи зростаючу роль виконавства, Н. Герасимова-Персидська вказує на якісні зміни в самому професіоналізмі: необхідною передумовою оволодіння "співаками" партесними творами було знання нотної грамоти (розспіву навчали зі слуху); змінилася, значно ускладнившись, роль головного півчого, який став при партесному виконанні керівником ансамблю, зобов'язаним вибудовувати багатоголосся, "вмикати" й "вимикати" партії, перебудовувати ансамбль залежно від змін у творі тощо.

Зростання ролі окремого виконавця висувало й нові вимоги до навчання вокальному мистецтву. Отже, "сама лише проблема виконавства вже вказує на зовсім нову художню систему - творчість нового часу акцентує функціональний розподіл всередині її на композитора-виконавця-слухача й виявляє спрямованість на аудиторію" [2; 33-34].

Зростання ролі виконавства недвозначно засвідчене і в соціальній сфері: багатьом українцям козацько-селянського походження, які переселялися до Москви й Петербургу, було надане дворянство, а у випадку з О. Розумом (Розумовським) кар'єрний злет звичайного українського хлопця-співака був справді фантастичний.

Суспільний попит на талановитих українських виконавців спричинив, починаючи з другої половини XVII ст. їх масове переселення до Москви. Вимоги "послати" насамперед співаків ставали категоричніші й безцеремонніші

після 1654 року, що не раз змушувало гетьмана Б. Хмельницького й митрополита С. Косова відповідати відмовою. Після Б. Хмельницького й І. Виговського українські гетьмани вже не зважувались опиратися волі московських світських і церковних владців. Внаслідок відтоку кращих українських виконавців і композиторів до російських столиць "центри української творчості зосередилися в наступній після бароко добі у Петербурзі, - відзначає Д. Антонович. - Там українські майстри мистецтва в кінці XVIII - на початку XIX століть розвинули блискучу творчість, яка заклала підвалини для мистецького руху в "загальноімперському" масштабі, з якого й виросло "російське мистецтво", а сама Україна під оглядом мистецтва перетворилася в глуху провінцію" [7; 424].

Отже, музичне виконавство як теоретична проблема актуалізувалося в українському мистецтвознавстві у другій половині XX ст., хоч питання музичного виконавства як важливий соціокультурний виклик постало ще в барокову епоху, коли внаслідок модернізації музичних культур східнослов'янських народів різко зріс суспільний попит на професійних виконавців високого рівня, підвищився їхній соціальних і творчий статус.

Друга половина XVII-XVIII ст характеризується на східнослов'янських теренах зміною культурної парадигми, що відбувалося у драматичному процесі "зустрічі двох музичних культур" (Н. Герасимова-Персидська) - середньовічної і модерної, української і російської (як наслідок возз'єднання України й Росії). Ця зустріч по-різному вплинула на музичні культури двох сусідніх народів, спричинивши розквіт професійного виконавства на російському ґрунті, забезпечений участю добровільно і примусово переселених з України музикантів-віртуозів, і сповільнення поступового руху виконавського мистецтва (насамперед, у сфері інструментальної музики) в Україні. Потужний і тривалий відтік професійних виконавців до російських столиць та їхня інтеграція в "загальноросійську" імперську культуру значною мірою зумовили провінціалізацію українського музичного мистецтва та його "однобічність" (Д. Антонович) як спрямованість до вокальності.

1. Беликова В. В. Музыкальное исполнительство как вид художественно-творческой деятельности: Автореф. дис. канд. искусствоведения. -К, 1991. - 16с;
2. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века - встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. -М. : Музыка, 1994. -126 с;
3. КаганМ. С. Человеческая деятельность /М. С. Каган. -М. : Политиздат, 1974. - 328 с.;
4. Історіяукраїнськоїкультури у п'яти томах. — Т. 3 : Українська культура другоїполовини XVII—XVIII століть /Передмов. А. Смолій/-К : Наук, думка, 2003. - 1246 с;
5. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : Автореф, дис. канд. мистецтвознавства. - К : КНУКіМ. - 19 с;
6. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки /Н. П. Корыхалова. -Л. : Музыка, 1979. -208 с;
7. Українська культура : Лекції за ред. Д. Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Верн. ст. І. М. Дзюба; Пер. слово М. Антонович /. - К. : Либідь, 1993. - С. 404-442;
8. Фільц Б. Музичні цехи в Україні (XVI-XIXст.) // Українське музикознавство. - К, 1982. Вип. 17.- С. 33-35