

**ЛЬВІВСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА
АКАДЕМІЯ ім. М.В.ЛИСЕНКА**

НАУКОВІ ЗБІРКИ

Випуск 7

МОЛОДЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

Збірка статей

Львів – 2002

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ім. М.ЛИСЕНКА

Наукові збірки
Львівської державної музичної академії ім.М. Лисенка

Випуск 7

До 150-річчя ЛДМА ім. М.Лисенка

МОЛОДЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

Збірка статей

Львів – 2002

ББК 85.31.г
М75
УДК 78.2

Сьомий випуск наукових збірок Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка “Молоде музикознавство” включає роботи молодих дослідників України. Статті охоплюють широкий спектр питань історії, теорії, естетики композиторської та виконавської творчості, музичної педагогіки. Збірка адресована спеціалістам в галузі музичного мистецтва, культурологам, композиторам, виконавцям, педагогам, студентам музичних навчальних закладів, широкому колу читачів.

Редактор-упорядник: кандидат мистецтвознавства
О. Катрич

Редакційна колегія: доктори мистецтвознавства
Л. Кияновська
С. Павлишин
І. Пясковський
А. Терещенко
Ю. Ясиновський

Рецензенти: доктори мистецтвознавства
О. Козаренко
В. Москаленко

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛДМА ім. М. Лисенка
29.06.2002 р., протокол №9.

ISBN 966-665-138-6

© Львівська державна музична
академія ім. М. Лисенка

ВІД РЕДАКТОРА

“Молоде музикознавство” продовжує традицію наукових збірок Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. Сьомий випуск з цієї серії репрезентує роботи молодих музикознавців. Увазі читачів пропонуються 29 статей, які виявляють різні напрями досліджень, найбільш загально визначені в запропонованій рубрикації.

Рубрика “Композиторська творчість в історичній перспективі” включає статті Л. Мельник, Н. Сиротинської, Н. Пастеляк, В. Жаркової та інших. Тематика статей охоплює широкий спектр питань історії музичного мистецтва від давньоцерковної традиції до електронної музики. Слід спеціально виділити групу досліджень, присвячених проблематиці творчості львівських композиторів ХХ століття. Це, насамперед, розгляд крізь призму музичної інтонаційності взаємодії музики і слова у фортепіанних творах В. Барвінського та С. Людкевича (Н.Пастеляк), аналіз сучасних тенденцій розвитку камерно-інструментальної сонати у творчості Б. Фроляк та В. Камінського (Т.Слюсар), осмислення адаптації танцювальних жанрів в музиці А. Кос-Анатольського (В. Конончук) тощо.

Рубрика “Музичне виконавство та педагогіка” представляє роботи з відповідною тематикою. В запропонованих статтях розглядаються, естетико-теоретичні та стильові аспекти музично-виконавського мистецтва (О.Пилатюк, Н. Дика, Л. Опарик, О. Катрич), практичні та методичні питання виконавської інтерпретації (Т.Дубровний, М.Липецька), проблеми музичної педагогіки (І. Пижик, Л. Садова, І.Гишка).

Львівським сторінкам історії музичної культури України (В.Токарчук), питанням становлення музичного професіоналізму у Львові (Я.Горак, У.Граб, М.Гереза), багатонаціональним культурно-мистецьким аспектам цього регіону (Ю.Ваф'я), присвячені публікації авторів рубрики “Музична культура Львова”.

Характерною особливістю авторського складу збірки є як молодий вік авторів, так і те, що в переважній більшості, це музиканти-виконавці або композитори, які розпочинають свій шлях в музичній науці. Звідси і назва збірки – “Молоде музикознавство”.

Молоді науковці – автори збірки присвячують цей свій доробок 150-річчю Львівської державної музичної академії.

О. Катрич

мистецтва і наставлену на діалог з ним), і спрямованість пам'яті на зберження образів, прагнення збагнути їх зміст, об'єднання їх в окреслену цілісність та кінцеве досягнення цілісного смислу.

Зрозуміло, що психологічна установка на новий твір виконавця, якому доводиться вибудовувати первісну інтерпретаційну модель, відзначається більшою складністю і лабільністю процесів. Адже на передкомунікативному етапі актуалізуються загальні установки, основу яких складає попередній досвід сприймаючого – співтворця, значно активніше експлуатується його мистецький тезаурус. Проте не варто уявляти собі психологічну установку майбутнього першопрочитання, як картинку в калейдоскопі, де окремі різнокольорові скельця химерно “приклеюються” один до одного.

Навпаки, одним з головних завдань першовиконавця є утворення цілісного ідеального образу твору в психологічній установці – саме це й складає “попереднє розуміння”, “попереднє тлумачення” твору, яке істотно впливатиме на пошук відповідних виконавських рішень, вибору темпу, динамічної, агогічної палітри, туше тощо. В пошуках цілісності сприйняття (спів-творення) музики досить часто спрацьовує той особливий психологічний механізм, який представник гештальтпсихологічної школи, німецький вчений Альберт Вєрлєк⁴ подає у сформульованому ним “законі парсиномії”. Згідно цього закону кожна побудова (мотив, ритмоформула, характерний фактурний зворот тощо), яка звучить в даний момент, мислиться як частина цілого, а свідомість, забігаючи вперед, будує найбільш вірогідну і просту гіпотезу продовження, опираючись при цьому на установлені традиції і на внутрішні музичні закономірності розвитку в кожному даному конкретному випадку. Таким чином, установка виявляється тим системним логічним позамузичним передбаченням, завдяки якому процеси парсиномії обумовлюються не лише самим музичним звучанням, але й в значній мірі його образно-картинним (емоційним, сюжетним, інтелектуально-конструктивним) очікуванням.

З цього випливає, що при вибудовуванні виконавського інваріанту закон парсиномії спрацьовує із значно більшою інтенсивністю та носить більш цілеспрямований характер. Аналітичні процеси, що у випадку перцептивної діяльності нерідко протікають несвідомо (витісняються в підсвідомість), у першовиконавця стають об'єктом спеціальної уваги і навіть “розтягаються” в часі, тобто виконавець схильний повертатись думкою до передкомунікативної установки і порівнювати не лише у вимірі “установки - твір”, але його переживання і уявлення про новий твір може розгортатись по спіралі, коли наступний рівень – посткомунікативний, включатиме в себе критичне, аналітичне ставлення до попередніх очікувань і враховуватиме їх у побудові цілісної образно-художньої виконавської моделі твору.

Ці особливості психологічної установки першовиконавця, безперечно, вельми істотно впливають на подальший процес розучування і концертного виконання нового твору.

ПРИМІТКИ

¹ Воспоминания о Рахманинове. Ред. З. Апетян. Изд. 3. – М.: Советский композитор, 1967. – С. 382.

² Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 127.

³ В. Медушевский. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Советский композитор, 1973.

⁴ Wellek Albert. Musikpsychologie und Musikästhetik der 3. Auflage. – Bonn, Bouvier Verlag, 1987.

Лариса Опарик

ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО XX СТОЛІТТЯ ЯК ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН

Музично-виконавське мистецтво вивчається в багатьох аспектах. Переважно дослідження зосереджуються навколо питань історії виконавства, репертуару та інтерпретації. В останні десятиріччя намітився ще один важливий ракурс дослідження – соціокультурний. Справді, функції виконавства в сучасній культурі універсальні, адже в ньому представлені всі рівні музичного комунікату. По відношенню до композитора виконавець – слухач, по відношенню до слухача – творець композиції. Виконавець – це також і мислитель, який на зразок ученого-дослідника пропонує свою версію прочитання музичного твору, і критик, котрий визначає певні ціннісні орієнтири. Нарешті, музика набуває реального звукового втілення саме в процесі виконання. Через контакт з аудиторією виконавець уловлює віяння своєї епохи, випрацьовує певний стиль виконання, який згодом впливає на формування стилю композиторського мислення.

Очевидно, що дослідження музично-виконавського мистецтва в соціокультурному контексті перетинається з різними стратегіями пізнання: і з вивченням історичної еволюції музичного виконавства, і з логічним підходом в музикознавчому аналізі репертуару та інтерпретації. В певній мірі таке дослідження відповідає семіотичному рівню трактування музичного мистецтва. Однак найбільш послідовне об'єднання вищевказаних дослідницьких напрямів уявляється можливим через розгляд музично-виконавського мистецтва крізь призму системи категорій і понять загальної естетики. Мова йде про категорії художнього процесу, онтології та гносеології мистецтва, категорії естетичної аксіології.

Відповідно до названих категорій обираються й способи аналізу музично-виконавських явищ – порівняльний (компаративний), стилістичний та ціннісний. Таке дослідження дозволить визначити статус музичного виконавства як культурно-історичного та художнього феномена, а разом з тим і наблизитися до виявлення єдиної генези зовні полярних музично-виконавських явищ.

Представлене художниками різних емоційних типів та інтелектуальної спрямованості фортепіанно-виконавське мистецтво ХХ століття завдяки універсальній природі та популярності інструменту актуалізувало найбільш характерні тенденції культурно-мистецького життя епохи. Тому співвіднесення музикознавчих інтерпретацій музично-виконавських явищ із загальноестетичними категоріями видається показовим на прикладі саме піаністичного мистецтва. Певна річ, неможливо в межах статті охопити всю багатолітність художніх проявів і творчих позицій у піаністичній сфері виконавства минулого століття. До того ж йдеться про складні еволюціонуючі об'єкти. Завдання полягає в тому, щоб намітити підходи до цілісного вивчення музичного виконавства як естетичного феномена, осмислити певні універсальні зв'язки музично-виконавських явищ з іншими явищами культури. Оскільки “жодна культурна цінність, жодна творча точка зору не може і не повинна залишатися на шаблі простої наявності, голої фактичності психологічного чи історичного роду, тільки систематичне визначення в смисловій єдності культури долає фактичність культурної цінності”¹.

Беззаперечність цього судження очевидна ще й через те, що саме “в ХХ столітті феномен культури – і в буденному його розумінні, і в глибинному смислі – все більше зміщується в центр людського буття, пронизує (чи знає сама людина про це чи ні...) всі вирішальні події життя та свідомості людей...”². Суспільні катаклізми світового масштабу викидають людину із постійних соціальних зв'язків, тривких ніш цивілізації. В екстремальних умовах вибору зростає роль самої свідомості, адже необхідно знову вирішувати питання буття, відновлювати (кожному – для себе) зруйновані вихідні моральні та естетичні колізії. І в теоретичному, і в художньому мисленні минулого століття формується нова всезагальна орієнтація на ідею буття в культурі. Це означає взаєморозуміння, спілкування, діалог в широкому смислі, який здійснюється як “по горизонталі”, так і “по вертикалі”. “Горизонталь” – це зближення культур Заходу та Сходу, Півночі та Півдня, Європи, Азії, Африки, Америки, коли сама ідея культури набуває екзистенційного значення в буденній свідомості. “Вертикаль” – це одночасне буття і спілкування різноманітних – минулих, теперішніх та майбутніх культур. В мистецтві формою такого спілкування на рівні особистостей – представників різних культур – виступає художній твір. Особливо яскраво ідея взаєморозуміння й спілкування через епохи виявляється в музично-виконавському мистецтві, де в образі взаємодії композиції та інтерпретації

щоразу відбувається “діалог задуму та осмислення” (Т.Чередниченко), а також ідеально програмується третя особа-співрозмовник – слухач, “той реальний учасник діалогу, з яким “один на один” у концертному залі – і композитор, і виконавець”³.

З огляду на основні тенденції розвитку піаністичного мистецтва ХХ століття стає зрозумілим, що музично-виконавська свідомість в певній мірі акумулює весь спектр взаємодії образної, філософської та естетичної систем. Насамперед інтеграційні процеси в культурі минулого століття віддзеркалює композиторська творчість. Становлення та складна взаємодія нових художніх напрямів, утворення стильових синтезів, переростання романтизму в імпресіонізм, символізм, експресіонізм, відродження традицій епохи класицизму та бароко знаходять своє втілення в фортепіанних творах К.Дебюссі, М.Равеля, І.Стравінського, О.Скрябіна, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича, А.Шенберга, А.Веберна, П.Хіндемита, Ф.Пуленка, А.Онеггера, Б.Бартока, Е.Віла Лобоса та багатьох інших композиторів.

Водночас оновлюється національна музична мова різних країн. Заснована на класичних зразках М.Лисенка українська фортепіанна література в ХХ столітті збагачується творами С.Людкевича, Я.Степового, В.Барвінського, Л.Ревуцького, Н.Нижанківського, В.Косенка, Б.Лятошинського, М.Колесси, М.Скорика, В.Сильвестрова. Народнопісенна образність насичує різноманітні жанри української фортепіанної музики (від прелюдій та сподів до концертів), з іншого боку, традиційні жанри народної танцювальної музики (наприклад, коломийки) переосмислюються під впливом піанізму ударного типу. Взагалі жанрова сфера в фортепіанній музиці ХХ століття значно розширюється завдяки еволюції токкатного жанру, виникненню синтетичних жанрів, таких, як соната-поема, соната-балада, соната-казка та багатьох інших. Поява елементів афро-американської музичної культури, зокрема джазу в творах Д.Гершвіна, нарешті – алеаторні композиції для фортепіано К.Штокгаузена, П.Булеза, Д.Кейджа та інших композиторів, чії творчі пошуки перебували під впливом східних релігійно-філософських концепцій, – все це свідчить про те, що фортепіанне мистецтво ХХ століття служить яскравою ілюстрацією динаміки культурно-історичних процесів минулої епохи.

Збагачення фортепіанної літератури ХХ століття відбувалось також завдяки творчості видатних композиторів-піаністів. Проте на відміну від попередніх епох, коли більшість видатних піаністів були композиторами та виступали переважно із власними творами, в минулому столітті остаточно виділяється тип піаніста-інтерпретатора. Провідною психологічною установкою стає відмова від самопоказу, дистанція між суб'єктом (виконавцем) та об'єктом (музичним твором) збільшується. Інтерпретація як узагальнена виконавська концепція набуває ціннісного значення. Це позначається на репертуарних пріоритетах: в фортепіанному

виконавстві формується пантеон класичних шедеврів, які фігурують майже у всіх виконавських репертуарах. Звукозапис перетворює одномоментний акт виконавства в історичний документ. Тому ще одна установка – досконалість. Це викликає підвищені вимоги до технічної майстерності. Концертний виступ – продукт ретельної попередньої підготовки. Великого значення набуває феномен виконавських конкурсів, що вносить свій акцент у процес виставлення нових сил на концертну естраду.

Водночас техніцизм у всіх сферах життя сучасності призводить до стандартизації. Реакцією художньої думки на таку тенденцію часу стає свідоме чи інтуїтивне прагнення до новизни, оригінальності. Важливим критерієм естетичної оцінки стає неповторність, унікальність художнього світобачення. Відверті прояви особистісного начала, “незважаючи на численні розбіжності з текстом, дуже часто справляють враження духовної близькості до автора та його твору (Гульд – Бах, Брамс, Бетховен – Юдіна)”⁴. Так творчість артистів суб’єктивного напрямку ознаменувала собою появу нових виконавських епох.

Проте дещо перебільшена в мистецтві XX століття роль особистісного начала (активізація індивідуальної свідомості?) не визначається виключно своєрідністю митця. Художник як творець є передусім представником великої культури, носієм всезагальної ідеї, інакше декларативна оригінальність в мистецтві може обернутися свавіллям. Очевидно, подолання тотожності індивідуальності як такої і творця відбувається в художньому стилі. Стиль – активний прояв мистецтва, форма його буття. Між художнім стилем і культурою існує певна корелятивність. Так, за О. Шпенглером, зміст мистецтва полягає в тому, що воно прояснює та посилює стиль культури, гармонізуючи таким чином її розвиток. Простежування еволюції піаністичного мистецтва минулого століття у взаємодії з іншими явищами художнього процесу виявляє, що музично-виконавський стиль виступає наче каналом регулярної циркуляції ідей, образів та цінностей як в часовому, так і в просторово-синхронному плані, завдяки чому може в певній мірі служити індикатором епохи.

Коріння основних виконавсько-стильових явищ XX століття сягає тих процесів, що відбувалися на зламі мистецьких епох. Протягом XIX століття співіснують два основних музично-виконавських типи – романтичний та класичний. В XX столітті вони трансформуються, поляризуються та набувають чітких обрисів. Проте піаністичне мистецтво попри всі зміни, що відбувалися в ньому, у своїх головних рисах майже до середини XX століття зумовлювалось романтичною естетикою. Головними прикметами романтичного виконавського стилю були романтизація творів усіх епох та “психологізація змісту, прагнення передати найтонші порухи душі та невинний розвиток думок і емоцій”⁵. У виконавській творчості С. Рахманінова, Й. Гофмана, А. Корто. В.

Горовіца, Арт. Рубінштейна, Е. Петрі, Г. Нейгауза, В. Софроніцького важливою рисою артистичного висловлювання була довірча (діалогічна) інтонація. У 1940-х роках, коли на концертній естраді переважали романтики, розпочалась діяльність А. Б. Мікеланджелі та С. Ріхтера – інтерпретаторів–універсалів, “які володіли найширшим у стилістичному відношенні репертуаром... та чудово перевтілювались в залежності від стилю композиторів, що виконувались”⁶. Універсальність стилю нової епохи змінила форми прояву особистісного начала.

Необхідність виокремлення форми і змісту наближує нас до онтологічної проблематики фортепіанно-виконавського мистецтва. Насамперед потрібно з’ясувати, що слід розуміти під онтологією виконавства. Сучасна музична естетика розглядає онтологію музичного мистецтва через структуру музичної предметності, втіленої в індивідуалізованих авторських композиціях. Ця структура, як відомо, включає в себе складну взаємодію матеріального та нематеріального компонентів на певних етапах їх еволюції. Виконавство, таким чином, об’єктивує в матеріально-звуковій формі закодований ідеальний “зміст духовних актів” (Ю. Холопов) як продуктивної, так і репродуктивної творчості. У зв’язку з цим виникає потреба проаналізувати зміст і форму піаністичного мистецтва в процесах музично-виконавського стилізованості.

Діалектична взаємодія змісту і форми проявляється в музичному мистецтві в багатьох вимірах. Це підкреслює М. Михайлов, коли співставляє ці категорії з поняттями “творчість” і “стиль”. На думку дослідника, стиль є атрибутом насамперед форми, і саме форма здатна дати інформацію про стиль. Властивістю ж змісту стиль стає тільки опосередковано, через форму. Поняття стилю співвідноситься з поняттям змісту “лише в тій мірі, в якій усяка форма в остаточному підсумку немислима поза змістом, а стосовно до музики – має специфічну музично-інтонаційну виразність”⁷.

Стиль як явище результатуючої природи виявляє себе через комплекс повторюваних стійких ознак. Однією з таких первинних універсальних ознак стилю М. Михайлов вважає фонізм і наводить як приклад музику для фортепіано, цього “номінально безбарвного інструменту”, в трактуванні якого композиторами-романтиками та імпресіоністами яскраво проявляється роль фонічного начала в музиці. Тому доцільно звернутися до фізико-акустичних особливостей фортепіано як головного матеріального засобу реалізації творчих намірів піаніста.

Універсальна природа фортепіано дозволяє охопити різноманітні градації виконавського процесу. По-перше, сам темперований стрій фортепіано історично утверджується як потреба в еталоні звуковисотності, який узагальнював би сприйняття ладу. Ця обставина в поєднанні з ритмо-енергетичними можливостями та широтою діапазону зумовила провідну

роль фортепіано як носія музичної культури, інструменту пізнання музики та навчання. Відомо, що протягом XIX століття фортепіано було одним з основних засобів тиражування оркестрової музики за допомогою транскрипцій.

Поряд із тим, фортепіанна механіка має відомі обмеження в певних аспектах звукоутворення. “Безмежність звукових пошуків виконавця в ідеальному плані його художньої свідомості неминуче стикається з реальністю фортепіанної механіки”⁸. В цьому зіткненні ідеального та матеріального особливо чітко виявляється первинність смислового, змістовного та вторинності акустичного начала в піаністичному мистецтві. Це відзначав ще Б. Асаф’єв: “Мистецтво піанізму є однією з найвищих інтелектуальних культур інтонаційно-тембрового виконавства...”⁹. Водночас абстрактність, “умоглядність” (Г. Нейгауз) звучання інструменту, здатність до узагальнення діалектично поєднуються зі здатністю до перевтілення, завдяки чому “рояль є найкращим актором серед інструментів, через те що може виконувати найрізноманітніші ролі”¹⁰. Можливість індивідуалізувати звучання інструменту за допомогою різних способів звуковидобування (туше), артикуляції, ритмічного компоненту дозволяє піаністу надавати своїй грі неповторного тембрового забарвлення. На якість фортепіанного звуку суттєво впливає педаль, яка має не тільки барвисто-темброве, але й конструктивне значення: вона організовує фактуру твору, збагачує його уявний партитурний образ.

У сприйнятті звукової картини, яку створює піаніст, великого значення набувають різноманітні слухові ілюзії. “Адже багато які ілюзорні властивості художньої форми мають не менш важливе та реальне значення для сприйняття, ніж її фізичні властивості, доступні науковому аналізу”¹¹. Оперуючи всіма засобами інструменту цілісно, піаніст може навіть впливати на сприйняття висоти звуку, викликати враження зміщення звуку вгору або вниз від температури. Це явище аналогічне до ілюзорно-уявної перспективи на картині в живопису. Просторовий (структурно-кристалізуючий) принцип виконавського формоутворення органічно взаємопов’язаний із часовим (динаміко-процесуальним) принципом. Фортепіанно-виконавське інтонування, мелосність, горизонтальна перспектива разом із просторовим освоєнням форми підкоряють механіко-акустичну даність інструменту шляхом постійного злиття акустичного та естетичного начал. Завдяки унікальним фактурним можливостям фортепіано, таким чином, завойовує простір і час. Тому глобальні зміни просторово-часових уявлень, що відбувалися в XX столітті, знайшли своє втілення в фортепіанно-виконавських концепціях. Фізико-акустичні переваги фортепіано в повній мірі були реалізовані піаністами-виконавцями минулого століття.

Звичайно, фізичні параметри інструменту є тільки передумовою для актуалізації всіх сутнісних аспектів виконавства, важливою складовою оформлення його змісту. Що стосується виявлення суті самого змісту

музично-виконавської творчості як такої, то тут необхідно визначитись із “точкою відліку” в цій безмежній сфері. Наприклад, В. Медушевський пропонує обрати критерієм для визначення змісту при стилізовому аналізі саму людину (“стиль – це людина”), яку можна розглядати як з точки зору її світоглядної позиції по відношенню до дійсності, суспільства, культури, інших людей, так і з точки зору психічних механізмів мислення. Прикладом першого погляду може слугити співвідношення загальнолюдського та індивідуального начал “в характері інтонаційного героя стилю:.. в одній тільки цій соціально-психологічній площині існує величезна різноманітність діалогічних позицій...”¹². Другий погляд – це власне стиль мислення, зокрема музичного, що характеризується співвідношенням інтуїтивного та раціонального, емоційного та інтелектуального начал і є одним з визначальних факторів творчого методу.

Позначити межу між стилем і методом, тобто виявити, які виконавські фактори належать саме до музично-виконавського стилю, а які є певними умовами його становлення, доволі складно. Зважаючи на місткість питання, обмежимося в цій статті лише загальними міркуваннями. Відомо, що і стиль, і метод є вираженням механізмів музичного мислення*. Якщо розглядати ці найважливіші сторони музичного виконавства крізь призму гносеології та онтології мистецтва, то гносеологічний аспект виявляє процесуальну природу методу як способу стилізованого та ціннісно-орієнтаційну – стилю (наприклад, орієнтація образного мислення на освоєння певних художніх чи національних традицій). В аспекті ж онтології мистецтва метод об’єктивується в стилі, переростає в результат, а стиль на вершині своєї еволюції постає як єдність форми і змісту. Атрибуція виконавсько-стильових ознак, очевидно, повинна проектуватися на єдність гносеологічного та онтологічного аспектів, оскільки музичне виконавство діалектично поєднує в собі процеси оформлення та кристалізації музичного матеріалу.

Розгляд музично-виконавських явищ в категоріальних системах естетики прояснює багатозначність музично-виконавського стилю. В системі онтології та гносеології мистецтва проступає його сутність, а в системі категорій художнього процесу виявляються його породжуючі джерела. Одним із важливих джерел постання музично-виконавського

*Досліджуючи в цьому контексті головним чином “внутрішню”, тобто розумову сторону діяльності музиканта-виконавця, маємо на увазі, що “зовнішня” – рухова - і “внутрішня” сторони взаємозумовлюють одна одну в музично-виконавській творчості: слуховий “центр” визначає та координує рухові механізми, які у свою чергу стимулюють формування художнього задуму.

стилю є національна культура. Цікаво простежити динаміку національно-стильових явищ через синтез названих категоріальних систем естетики. Зокрема, це стосується специфіки українського національного музично-виконавського стилю. Думається, ця специфіка зумовлюється глибинним зв'язком із національним світовідчуттям, ментальністю, тенденцією до постійного розвитку й оновлення, не обмеженого рамками хронології. Особливий інтерес викликає момент прояву етноментального начала в поєднанні з характерною виразністю професійної виконавської творчості. Скажімо, через аналіз фортепіанно-виконавських стилів уявляється можливим виділити сутнісні ознаки національного музично-виконавського стилю.

Українське музичне виконавство, зокрема фортепіанне, яке представлене М.Лисенком, Любкою Колессою, М.Крушельницькою, М.Суком та іншими видатними постатями, заявило про українську національну музику на світовому рівні. Популяризації української музики сприяло розширення географічного простору професійної концертної діяльності та навчально-педагогічної практики. Інтенсифікація культурно-мистецького життя, з одного боку, призводила до космополітичного домінування в сфері стильових зацікавлень окремих національних музично-виконавських шкіл. З іншого боку, "можливість утворення рефлексуючої національно-стильової системи була підготовлена розвитком міжнародних музичних зв'язків"¹³, які активізували процеси самопізнання, усвідомлення своєї національної самотності.

Для становлення національного музично-виконавського стилю це є важливою обставиною, оскільки стиль має два виміри: власне смислове значення та відбиття у дзеркалі інших стилів. І якщо музична мова є самодостатньою і для її розуміння в принципі не потрібна інша мова, то стиль, зокрема національний, народжується із порівняння. Для його осмислення потрібне стильове середовище, принаймні у вигляді опозиції "своє – чуже". Це спонукає усвідомлювати стиль як цілісність. Тому виявлення сутнісних рис українського музично-виконавського стилю на прикладі піаністичного мистецтва видається можливим через зіставлення його з іншими виконавськими стилями. Це, по-перше, співвіднесення його з романтизмом як типом художнього мислення, що найбільше відповідає характерним рисам національної психології та проявляється, за Д.Чижевським, в емоційності, сентименталізмі, чутливості та ліризмі, індивідуалізмі та стремлінні до свободи. Поруч із цим "неспокій і рухливість, більш психічні, ніж зовнішні... зв'язані із певним "артистизмом" натури, зі стремлінням переходу в усе нові і нові форми..."¹⁴. І, по-друге, зіставлення із "класицистичними" стильовими напрямками, наприклад, раціонально-колористичним типом виконавства.

Якщо психологічні риси українського національного характеру

прояснюють ознаки національного виконавського стилю насамперед з точки зору виконавської драматургії, способу викладення музично-інтонаційного матеріалу (етнохарактерне), то особливості звуковидобування*, темброве забарвлення, тон – "тут ми маємо справу з ефектом генералізації – в кожному звуці ніби стискається, концентрується весь інтонаційний хід"¹⁵ – є детермінантами фонізму, "що найменше піддається фіксації і визначається наперед даним національним звуковим ідеалом"¹⁶ (етноментальне). Наприклад, насиченість і водночас теплота тону виконавського висловлювання М.Крушельницької можна розглядати як вираження української ментальності – кордоцентризму. Синтезом цих ознак є етнохарактерна інтонація. Якщо співвіднести ці ознаки із зазначеними діалогічними координатами, то "горизонталь" – це етнохарактерне, а "вертикаль" – це етноментальне. У світоглядній перспективі української ментальності, сутнісною рисою якої є "правдива і тепла релігійність" (Д. Чижевський), діалог "по вертикалі" набуває нового сакрального смислу.

Можна припустити, що ціннісні орієнтири, сформовані в глобальних світоглядних структурах та зумовлені певною національною культурою і є головною рушійною силою процесу музично-виконавського стилетворення – художнього обґрунтування цільної позиції в світі. Адже "факт і чисто фактична своєрідність (мистецтва – Л.О.) не має права голосу; щоб його одержати, їм потрібно стати сенсом; проте не можна стати сенсом, не прилучившись до єдності, не визнавши закону єдності"¹⁷. Саме за такою умовою явище мистецтва набуває статусу культурної цінності. Функцією ж довершеного, естетично саморегламентованого музично-виконавського стилю стає спрямування слухача на осягання духовного сенсу за допомогою "цілюючого засобу мистецтва" (Ф. Ніцше), збагненого митцем. Художник немов би спонукає (і тут позначається "примусова" сила стилю) пройти з ним цей шлях до істини.

Дослідження фортепіанно-виконавського мистецтва ХХ століття у взаємозв'язку з культурно-історичним процесом приводить до висновку, що саме стиль дозволяє ідентифікувати те чи інше явище мистецтва з певною культурою, служить ключем тлумачення цього явища в контексті даної культури та водночас поглиблює розуміння самої культури, до якої

"Процеси звукоутворення на фортепіано – це, імовірно, ті моменти, коли художній синтез здійснюється підсвідомо, спрацьовує "ірраціональна художня логіка" (К.А.Мартинсен). Адже неможливо заздалегідь свідомо оцінити та розрахувати всі звукові нюанси, які містить у собі фортепіанна механіка, включаючи побічні шуми, призвуки, обертони та численні варіанти їх поєднань. Інакше як пояснити той факт, що концертуючий піаніст за лічені хвилини освоює зовсім незнайомий йому інструмент настільки, що створює необхідну для свого виконання звукову палітру, яку попередньо апробував на іншому інструменті?"

він причетний. Звідси виходить, “що і аналіз, і творче осягнення стилю, і його наукова атрибуція вимагають вивчення всієї системи детермінант, своєрідної в кожному конкретному випадку”¹⁸. Таке вивчення із залученням фундаментального рівня естетико-філософського знання дозволить більш органічно вивільнювати духовний зміст музично-виконавської творчості, уникаючи вульгаризації, що загрожує чи не кожній спробі передати в поняттях зміст музики, та долаючи сумнозвісну недоказовість ціннісних суджень про музику.

ПРИМІТКИ

¹ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.—М.: Худ. литература, 1975.—С. 9.

² Библер В.С. От наукоучения — к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. — М.: Политиздат, 1991.—С. 261.

³ Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы //Музыкальное исполнительство и современность. — М.: Музыка, 1988.—С. 55—56.

⁴ Либсман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. — М.: Музыка, 1988.—С. 216.

⁵ Кандинский-Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика. — М.: Музыка, 1991.—С. 198.

⁶ Там само. —С. 211.

⁷ Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. — Л.: Музыка, 1990.—С. 56.

⁸ Малиновская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. — М.: Музыка, 1990.—С. 141.

⁹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971.—С. 363.

¹⁰ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М.: Музыка, 1987. — С. 62.

¹¹ Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. — М.: Музыка, 1969. — С. 180.

¹² Медушевский В. К проблеме сущности и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. — М.: Сов. композитор, 1984.—С. 10.

¹³ Там само. —С.13.

¹⁴ Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. — Нью-Йорк, 1991.—С. 155.

¹⁵ Назайкинський Е.В. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1988.—С. 24.

¹⁶ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. — Львів, 2000.—С. 262.

¹⁷ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.—М.: Худ. литература, 1975.—С. 10.

¹⁸ Евдокимова Ю., Назайкинський Е. Актуальнейшие проблемы стиля // Советская музыка. — 1983. — №8. — С. 120.

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ ТРІО В 60-80-х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Український камерно-інструментальний ансамбль 1960–1980-х років посідає одне з чільних місць у мистецькому доробку нації, засвідчує його високий художньо-професійний потенціал та інтелектуальну зрілість.

У річичі сучасних експериментальних пошуків український камерний ансамбль модифікувався, кардинально оновивши темброво-виразову палітру, демонструючи нові оригінальні інструментальні поєднання. Особливого поширення набуло камерне виконавство, де інструментарій вражав своєю екстравагантністю і незвичністю. І все ж українські композитори та виконавці, втілюючи концептуально нові задуми, обирають здебільшого традиційний ансамблевий склад, де лише зрідка використовуються електронні інструменти, елементи театралізації тощо.

Намагаючись показати різні ракурси буття камерно-інструментального ансамблю тріо в статті застосовується принцип цілеспрямованої вибіркості у підході до діяльності ансамблів. Головну увагу зосереджено на виконавських колективах, що отримали найширший суспільний резонанс і стали показовими для вияву провідних тенденцій розвитку даного жанру.

Важливо зазначити, що в кожному регіоні України, котрий мав, в силу історичних обставин, свої багаті традиції культурного розвитку, створювались камерні колективи тріо, для яких властивими були не лише певна репертуарна політика, а й своєрідність виконавської манери.

Камерно-інструментальне виконавство в Україні концентрувалося здебільшого навколо найважливіших осередків музичного життя — філармоній і консерваторій. Найбільш активно працював київський осередок і саме тут утворилася найбільша кількість нових, розмаїтих за складом колективів. Далі вельми важливим став західноукраїнський регіон з центром у Львові, котрий мав дуже цікаві і давні традиції, можливо, пов'язані більше з австро-угорськими та польськими контактами краю. Своєї особливості виявляв і харківський регіон, адже, Харків певний час був столицею України і зібрав значні мистецькі сили. Врешті середовище, особлива художня “аура” Одеси теж спричинила появу вартісних і цікавих камерних ансамблів.

Камерні колективи тріо у столиці представляли важливу сторінку ансамблевого виконавства. Особливою популярністю в період 50-х — середини 70-х років користувалося тріо у складі лауреатів Українського конкурсу камерної музики — М.Будовського (скрипка), М.Кравцова (віолончель) та соліста Республіканської філармонії Д.Юделевича (фортепіано), котре було чи не першим в Україні післявоєнним камерним

ЗМІСТ

<i>Від редактора (О.Катрич)</i>	3
<u>I. Композиторська творчість в історичній перспективі</u>	
<i>Мельник Лідія</i>	
Initio-Modus Бароко або за ким залишаються “знаки епохи”	4
<i>Сиротинська Наталія</i>	
Жанри октоїха в українських стародруках на прикладі Дерманського Октоїха 1604р.	11
<i>Мочурад Богдан</i>	
Етапи розвитку концерту для труби в європейській музиці	18
<i>Липецька Марія</i>	
Рецепції поезії Гайне в українській вокальній музиці: до питання естетико-стильової трансформації	24
<i>Жаркова Валерія</i>	
Актуальні аспекти дослідження “ігрових” композицій (на прикладі двох творів І. Стравінського)	30
<i>Пастеляк Неля</i>	
Поетично-сюжетні рефлексії у фортепіанній музиці львівських композиторів ХХ століття	37
<i>Пороховник Юрій</i>	
Інструменти Карпатського регіону: використання та наслідування у творчості українських композиторів	45
<i>Конончук Володимир</i>	
Танцювальні жанри в творчості А. Кос-Анатольського (фокстрот, румба, твіст, чарльстон)	52
<i>Слюсар Тетяна</i>	
Нові тенденції розвитку камерно-інструментальної сонати у творчості сучасних львівських композиторів (на прикладі сонат Б. Фроляк та В. Камінського)	57
<i>Шириця Дмитро</i>	
Особливості тематичної та звуковисотної організації в “Октандрі” Е.Варена	64
<i>Мариняк-Черевко Катерина</i>	
Електронна музика як прояв української художньої традиції (на прикладі творів Івана Небесного)	71
<i>Зінич Олена</i>	
Пластичність у музиці: принципи виявлення та типологія	79
<i>Таганов Олег</i>	
Тривимірність у музиці. Поліпросторовість	86
<i>Тракало Олександра</i>	
Арифметика в музиці	90

II. Музичне виконавство та педагогіка*Олена Пилатюк*

Деякі психологічні аспекти “прем’єрної” інтерпретації інструментальних музичних творів

Опарик Лариса

Фортепіанно-виконавське мистецтво ХХ століття як естетичний феномен

Дика Ніна

Творча діяльність українських камерно-інструментальних ансамблів тріо в 60-80-х роках ХХ століття

Катрич Ольга

Онтологічний аспект засобів музичної виразності виконавця (до питання дослідження музично-виконавського стилю)

Дубровний Тарас

До питання інтерпретації фортепіанних творів А. Кос-Анатольського (на основі методично-виконавського аналізу циклу з шести прелюдій)

Пижик Ірина

Педагогічні принципи Голембо Лідії Веніамінівни

Е. –А. Макачук Фелс-Діам

Поняття вправи в системності теорії і практики фортепіанного мистецтва

Гишка Ігор

Проблеми початкового етапу навчання трубача та сучасні варіанти їх вирішення

Лютая Світлана

До проблеми інтерпретації вокального циклу Р. Шумана “Любов поета” (спроба порівняльного аналізу)

Садова Людмила

Роль школи Вілема Курца у формуванні виконавської та педагогічної діяльності Едварда Штосермана

III. Музична культура Львова*Токарчук Володимир*

Австрійський театр у Львові кінця XVIII-середини XIX століття

Греб Уляна

Музикологія у Львівському університеті у 1912 – 1939 роках та А.Хибінський

Горак Яким

Анатоль Вахнянин – засновник і перший директор Вищого Музичного Інституту у Львові

Герега Марія

Ірина Негребецька – піаністка і педагог

Ваф'я Юрій

З історії українсько-чеських музичних взаємин

Summary

Наукове видання

ЛЬВІВСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ім. М.ЛИСЕНКА

Наукові збірки
Львівської державної музичної академії ім.М. Лисенка

Випуск 7

МОЛОДЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

Збірка статей

Набір, макетування та технічне редагування

Олександра Тракало

Видавництво "СПОЛОМ"
79008 Україна, м.Львів, вул.Краківська, 9
Тел./факс: (0322) 97-55-47
E-mail: spolom@mail.lviv.ua
spolom@sc.net.ua

Згадано на складання 02.12.2002р.
Підписано до друку 16.05.2003р.
Формат 70х90х16. Гарнітура Academy
Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум.друк.арк.12,80. Обл.вид.арк.12,00

Сьомий випуск наукових збірок Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка "Молоде музикознавство" включає роботи молодих дослідників України. Статті охоплюють широкий спектр питань історії, теорії, естетики композиторської та виконавської творчості, музичної педагогіки. Збірка адресована спеціалістам в галузі музичного мистецтва, культурологам, композиторам, виконавцям, педагогам, студентам музичних навчальних закладів, широкому колу читачів.

ББК 85.31.г
М75
УДК 78.2

