

■ УДК 781.4.072.2

Н. Ю. Зимогляд, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКИХ РЕДАКЦІЙ «ПРЕЛЮДІЇ, ФУГИ І ВАРІАЦІЇ С. ФРАНКА)

Надається методологічне обґрунтування ціннісної концепції музичної творчості на прикладі виконавських редакцій «Прелюдії, фуги і варіації» С. Франка. Методологічний вибір базується на зіставленні позицій античної естетики (Геракліт), опануванні філософської думки ХХ ст. (О. Лосев) та сучасної філософської інтуїції (В. Суханцева, Г. Коломієць). Чотири закономірності (за концепцією О. Лосева) — *ratioessendi*, *ratiofiendi*, *ratioagenda*, *ratiocognoscendi* (підґрунтя буття, процес становлення музичної дії, протиставлення суб'єкт-об'єктних відносин, пізнання) — спроектовано на вивчення ціннісних аспектів музичного смислоутворення у двох редакторських інтерпретаціях «Прелюдії, фуги і варіації» оп.18 С. Франка — Г. Бауера та П. Єгорова.

Ключові слова: музична творчість, редакторська інтерпретація, цінність музики, музичне смислоутворення.

Н. Ю. Зимогляд, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ЦЕННОСТНЫЕ ОРИЕНТИРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ РЕДАКЦИЙ «ПРЕЛЮДИИ, ФУГИ И ВАРИАЦИИ С. ФРАНКА)

Предлагается методологическое обоснование ценностной концепции музыкального творчества на примере исполнительских редакций «Прелюдии, фуги и вариации С. Франка. Методологический выбор основывается на сопоставлении позиций античной эстетики (Гераклит), ее освоения философской мыслью ХХ века (А. Лосев) и современной философской интуиции (В. Суханцева, Г. Коломиец). Четыре закономерности (по концепции А. Лосева) — *ratioessendi*, *ratiofiendi*, *ratioagenda*, *ratiocognoscendi* (основы бытия, процесс становления музыкального действия, противопоставление субъект-объектных отношений, познание) — спроецировано на изучение ценностных аспектов музыкального смислообразования в двух редакторских интерпретациях «Прелюдии, фуги и вариации» оп.18 С. Франка — Г. Бауэра и П. Егорова.

Ключевые слова: музыкальное творчество, редакторская интерпретация, ценность музыки, музыкальное смислообразование.

N. Yu. Zymogliad, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

VALUE ORIENTATION OF MUSIC PERFORMANCE (DRAWING ON THE PERFORMANCE INTERPRETATIONS OF "PRELUDES, FUGUES AND VARIATIONS" BY C. FRANCK)

The author suggests the methodological grounding of value concept of music performance drawing on the performance interpretations of "Preludes, Fugues and Variations" by C. Franck. The methodological choice is based on the comparison of the positions of ancient aesthetics (Heraclitus), its development by philosophical thought of the 20th century (A. Losev) and modern philosophical intuition (V. Suchantseva, G. G. Kolomiyets). Four aesthetic laws (according to A. Losev's concept), namely ratioessendi, ratiofiendi, ratioagenda, ratiocognoscendi (the basics of life, the process of development of musical action, opposition of subject-object relations, cognition) are used in the research of value aspects of music meaning-making in two performance interpretations (by H. Bauer and P. Egorov) of C. Franck's "Preludes, Fugues and Variations", op. 18.

Key words: music performance, performance interpretation, value of music, music meaning-making.

Сутність музичної творчості складно збагнути, якщо перебуваєш виключно в просторі звукового універсуму. Зрозуміти об'єкт, освоючись лише на притаманних йому особливостях, недостатньо. Іноді слід охопити його «іззовні», осмислити як цілісний феномен у різноманітних зв'язках. Як цілісний буттєвий феномен музику можна осмислити крізь призму філософського, естетичного, культурологічного дискурсу. Згідно з М. Хайдеггером, мистецтво — це засіб розкриття істини, відповідно, музика (естетичний феномен) у своїх глибинних онтологічних основах сприяє цьому розкриттю. Зрозуміло, що відтворює це вона лише притаманним їй специфічним чином — завдяки інтонації, яка, за Б. Асаф'євим, є «якістю осмисленої вимови» або, іншими словами, одиницею музичного смислу.

Мета статті — виявити ціннісні орієнтири редакторських інтерпретацій Г. Бауера та П. Єгорова «Прелюдії, фуґи і варіації» С. Франка.

Актуальність означеної теми полягає у виявленні механізмів співвідношення естетичних критеріїв та ціннісності безпосереднього продукту музичної діяльності — виконавської редакції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В історії філософських рефлексій про музику фігурує метафора, яка поєднує за принципом аналогії музичне мистецтво з моделлю Світобудови. Таке порівняння започаткував давньогрецький філософ Піфагор. Античний філософ Ямвліх (III–IV ст. н. е.) так писав про нього: «Маючи якусь

незбагненну божественну здатність, він [Піфагор], посилюючи свій слух та напружуючи розум, уловлював ними найвищі співзвуччя світоустрою, прислуховуючись і сприймаючи загальну гармонію та злагоджений спів небесних сфер і світил, що рухаються по них, їх пісню, повнозвучнішу та чистішу, ніж будь-яка з пісень, створених людьми, завдячуючи неоднаковим і різноманітним шумам, швидкостям, величинам, констеляціям. Причому все це впорядковано відносно одне одного якимось музичним словом, що сприяє тому, щоб рух світил ставав мелодійним та водночас прекрасним у своєму розмаїтті» [3, с. 22]. Прекрасне (краса) — це посередник (сполучна ланка), яка робить Космос співмірним людині, а людину — Космосу. Звідси — ідея подібності, але як щось може бути іншим, залишаючись при цьому таким самим (та навпаки)? «Музика небесних сфер» визначає висоту тону завдяки швидкості обертання небесних тіл, а швидкість, у свою чергу, залежить від відстані між ними, що відбивається в музичних інтервалах. Душа любить музику, оскільки її пропорції відповідають музичним пропорціям (гармонія) — «подібний пізнає подібного» — душа радісно відкликається на гармонічні вібрації (за Платоном — згадує своє божественне походження). Отже, основний висновок музичної естетики: завдання музики полягає в тому, щоб викарбовувати в душі ознаки її небесного походження.

Антична інтелектуальна інтуїція, яка виокремила імперативний структурний елемент Універсуму — принцип подібності — осмислила музику як трирівневу ієрархію: 1-й рівень — логічне (числова пропорція-співвідношення); 2-й — її фізичне втілення (звук, тіло, що вібрує); 3-й — виражений змістовно-чуттєвий сенс (інтонація). Ці ідеї у ХХ ст. розвиває видатний знавець античної філософської думки (зокрема античної естетики) О. Лосев. Базуючись на давньогрецькому філософському концепті LOGOS-у, який, на думку Геракліта, є таким собі¹, російський філософ визначив його модифікацію стосовно музики, поділивши на такі концептуальні пункти: 1) *ratioessendi* — закон підґрунтя буття; має мислитися математично (музичний простір, музичний час); 2) *ratiofendi* — закон становлення, функціонування фізичної матерії за принципом «причина-дія» (музична дія); 3) *ratioagenda* — закон дії, що ґрунтується на протиставленні суб'єкт-об'єктних відносин, втручання суб'єктивного, причинність (музична воля та суб'єктне буття автора-слухача); 4) *ratiocognoscendi* — закон пізнання, поняття, судження (музичний смисл, зміст).

¹ «...щось, що все розумно рухає, але при цьому саме залишається нерухомим, змушує інші речі розумно рухатися, які самі залишаються при цьому нерозумними» [1, с. 5].

Але не тільки піфагореїзм доповнив філософське тлумачення феномену музичного універсуму. Три ключові поняття античного натурфілософського світосприйняття: *φύσις* (фізис) — *λόγος* (логос) — *πόλεμος* (полемос), які характеризують світ у його суперечливому становленні, також можуть сприяти розумінню трьох основних буттєвих констант музичного універсуму: *φύσις* — енергійна музична процесуальність становлення; *λόγος* — членороздільна злитість та взаємопроникливість окремо існуючих частин (звуків, співзвуч та ін.); *πόλεμος* — загально-неподільне та злито-взаємопроникне самопротиборство, а також конфліктна єдність суб'єкт-об'єктних начал у межах музичного твору.

Музика є системою ієрархічного співвідношення рівнозначних тонів, найадекватніша мова, якою душа може спілкуватися з божественним. О. Мессіан тлумачив слово «музика» на основі індоєвропейського кореня «мен», що означає духовний рух. Композитор зосереджує увагу на головних похідних від цього кореня, серед яких — санскрит: *manu* (він мислить); грецька: *menos* (розум), *mneme* (пам'ять), *mantheia* (одкровення); латина: *mus* (натхнення, творчість), *monstrum* (диво); німецька: *mine* (любов). О. Мессіан дійшов висновку, що слово музика належить до кореня, який означає: 1) мислення, мислячу людину; 2) одкровення, натхнення та диво, тобто щось надприродне; 3) найвище начало — любов. На цьому базується його концепція музичного мистецтва: музика — «це мистецтво розумове, інтелектуальне, абстрактне, нематеріальне; мистецтво, що існує в часі (про це свідчить важливість ритму), мистецтво надприродне (пояснюють релігійні практики, котрі використовують музику, а також про це свідчить влада, яку музика має над психікою); вона є, таким чином, мистецтвом кохання, здатним відобразити любов, — і це останнє мене захоплює» [5, с. 40]. Російська дослідниця Г. Коломієць поділяє думку французького композитора і визначає етимологію слова «музика» таким чином: «М» — людське начало, людина як така; «КА» — астральне тіло (наприклад, у релігії Давнього Єгипту); «УЗИ» — те, що зв'язує, магічний полон [1, с. 40].

Окремо слід розглянути питання про виразні властивості музики. Іншими словами — що музика виражає? — емоційно-чуттєве ставлення людини до реальності чи, на думку Я. Ксенакіса, «інтелект за допомогою звуків». Німецький філософ М. Хайдеггер вважав, що емоція не є перешкодою на шляху чистого інтелекту, а це — первинний фон, на якому тільки і можливе втілити автентичне мислення. Завдяки емоції можна безпосередньо наблизитися до буттєвого підґрунтя, його безпідставних глибин. І «музичний гуркіт» здатен крізь «співінтонування» вказати на співпадіння глибин людської та світової безпідставності (нім. *Ohne Grundlagen*). Згідно з А. Шопенгауером, музика

передає образ глибинної сутності світу. Якщо такі види мистецтва як поезія та живопис, підносячись над реальністю, перебувають у світі уявлення, то музика існує окремо серед мистецтв, оскільки нічого не наслідуює та нічого не зображує.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна музична естетика осмислює музику як «засіб буття у світі» (П. Булез), а тяжіння до естетичного досвіду — як притаманну людині властивість. У зв'язку із цим можна виокремити світоглядну, естетичну, етичну цінності музики в межах сучасної філософської антропології, яка базується на аксіологічних основах. «Музична теорія визначає таку властивість музики, як закон розгортання числа в музично-історичному русі. У практиці створення музики композитори зазнають впливу певного вищого закону «передумовленої гармонії». Можливо, це надає нам право говорити про музику як вид (явлення, феномен) та про музику як про сутність, «річ сама по собі»? Ми знаємо немало про музику, яка дана нам у чуттєвому сприйнятті, вивчаємо музику, музичні явища. При цьому, що ми можемо знати про музику як загальнолюдську цінність і як сутність? Ми вважаємо, що музика — це спосіб ціннісної взаємодії людини зі світом» [1, с. 6]. Ця думка (музика як спосіб ціннісної взаємодії) може стати ключовою для аналізу будь-яких процесів музичної творчості.

Розглянемо ціннісні аспекти музичного смислоутворення на прикладі редакторської інтерпретації відомого твору С. Франка «Прелюдії, фуґи і варіацій» оп.18 (транскрипція Г. Бауера [6] та редакція П. Єгорова [7]). Основа — три іпостасі музичного буття: 1-й рівень — логічне (чиста числова пропорція-співвідношення); 2-й — її фізичне втілення (звук, тіло, що вібрує); 3-й — виражений змістовно-чуттєвий сенс (інтонація).

Прелюдія. Передусім звернемо увагу на відмінність визначень темпу та характеру. Г. Бауер надає визначення *Andantino cantabile* (за уртекстом), П. Єгоров — *Andantino*. Тобто емоційний стан в останньому разі повинен бути співучішим, хоча два редактори (П. Єгоров та Г. Бауер) указують на *dolce espressivo, sempre legato*. У I розділі П. Єгоров достатньо активно використовує агогічні позначення, динамічні нюанси (причому, якщо вони збігаються з оригіналом, вписані у дужках). Для цього редактора перший розділ складається з трьох фраз, кожна з яких має розвиток, кульмінаційну точку і перехід (*rit.*), а потім *al tempo* в наступній фразі. Принцип зростання використовується і в редакції Г. Бауера, але тут цей розділ сприймається цілісніше (*rit. all.* трапляється при переході до другого розділу, що відповідає задуму композитора). Імовірно, імпровізаційність прелюдії

як жанру дозволяє здійснювати незначні відступи, але вони радше не темпові, а інтонаційні.

Динамічний та фактурний плани другого розділу прелюдії (порівняно з уртекстом) теж по-різному передані редакторами. П. Єгоров інколи підкреслює виразність, виписуючи фактуру щільніше (верхній голос викладається в октаву, якщо зіставити з редакцією Г. Бауера), трапляються артикуляційні штрихи — *tenuto*, акценти, які орієнтують виконавця на особливість звуковидобування. Ущільнено фактуру і в кульмінації прелюдії (третьій розділ). П. Єгоров позначає кульмінаційний епізод *Tres sostenuto* і надає більше позначок *tenuto*. Така зміна туше, безумовно, відтіняє «органну» зміну регістру.

Загалом прелюдія за редакцією Г. Бауера вирізняється більшою темповою єдністю, в ній менше агогічних, темпових позначень, вона менше насичена фактурно (що значно зручніше з піаністичної точки зору). Як в оригіналі, так і в редакції Г. Бауера прелюдія чітко відокремлена від інтродукції (подвійна лінія), а в редакції П. Єгорова вона є наступним структурним підрозділом з доволі плавним переходом. В обох редакціях збережено та підкреслено функцію цього підрозділу — вступ до фуги. Інтродукція починається урочистими акордами, рух зупиняється, виникає різкий контраст у зміні регістру, викладу. В обох фортепіанних транскрипціях наприкінці кожної фрази є речитативні пасажі (в оригіналі відсутні), причому П. Єгоров підкреслює паузи в кінці фраз ферматою, перериваючи цим рух, Г. Бауер трактує цей підрозділ цілісніше. Три фрази являють собою три хвили розвитку, але оформлені вони по-різному: у редакції П. Єгорова розділені темпово (піаніст випишує на кожному пасажі *rall.*, *pp* виникає тільки в третій фазі розвитку), в редакції Г. Бауера — динамічно (рух від *molto dim.* до *pp* характеризує кожную хвилю).

Фуга. Зручність виконання є одним із критеріїв редакції П. Єгорова, тому він розташовує виклад теми в лівій руці (на відміну від транскрипції Г. Бауера). Також це візуально, а внаслідок і наслух налаштовує на інший тембр звучання (до речі, в С. Франка тема теж викладена в лівій руці). Тема характеризується збільшенням тридольного розміру (в прелюдії $9/8$, у фузі $3/4$) та контрастністю мотивів. Для збереження цілісності теми П. Єгоров раціонально ставить ліги, а Г. Бауер навпаки майже не використовує фразувальних ліг, віддаючи це на розсуд виконавцю. Послідовність вступу теми (від басів до сопрано) в редакції П. Єгорова характеризується і зміною характеру (стриманіше в басах, вільніше — у сопрано).

Інтермедія продовжує розвиток. У транскрипції Г. Бауера басовий голос подовжено (утримано впродовж 4-х тактів, чого немає в С. Франка) на висхідній секвенції, наступна секвенція зумовлює

проведення теми на *p* у середньому регістрі. У редакції П. Єгорова підкреслено напруження між лініями регістрів у кульмінації (*Fis-dur*). У Г. Бауера розвиток після кульмінації позначено *f* і підводить ще до однієї значущої точки. Далі — контрастна темброва зміна регістру, стрета і фінал фуґи, що характеризується єдністю. Натомість, П. Єгоров вважає, що після кульмінації (*Fis-dur*) слід відступити на *p*, поступово досягаючи фіналу фуґи.

Варіація. Звук *fis* у басі є початковою точкою варіації. Г. Бауер розділяє всі частини циклу цезурами (подвійна лінія), починаючи кожен ніби спочатку (до речі, у Варіації знову повертається розмір 9/8). У С. Франка виокремлено тільки Прелюдію, в П. Єгорова немає розділень, варіація виникає на тривалому звучанні баса *fis*, який завершує фуґу. Танскриптор, як і в першій частині, рекомендує грати *una corde* в кодї варіації. У середньому розділі редакція П. Єгорова позначена динамічними відгінками, більшою щільністю фактури (на відміну від редакції Г. Бауера) та стриманим трактуванням кульмінації (позначки *Tres Sostenuto, sostenuto*).

Стосовно основного принципу органного звучання (безперервного дихання), лінеарності динаміки та штрихів (принцип *legato*), зауважимо, що обидві редакції по-різному трактують цю специфіку. Дійсно, органне виконавство характеризується певними специфічними прийомами, наприклад: ритмічний незбіг двох голосів або двох груп (вони лунають паралельно в різному ритмі), ритмічною пульсацією (ритмічне нагнітання й ослаблення), яка безпосередньо межує з відчуттям великих об'єднуючих зв'язків, органомним туше, чутність якого полягає в тому, що вся незліченна палітра переходів від *staccato* до *legato* і навпаки застосовується за принципом удару. Можливо, у зв'язку з цим П. Єгоров переносить у фортепіанну транскрипцію всі агогічні прийоми з органної специфіки звучання, щоб викликати в слухача враження нетривалої динамічної хвилі (як у прелюдії), адже будь-яке ритмічне розширення сприймається як посилення звука. Виконавству П. Єгорова характерні яскраво виражений імпровізаційний початок, артистизм, а головне — висока культура володіння фортепіанним звуком. Піаніст під час редагування «Прелюдії, фуґи і варіації» С. Франка долучає слухача до осягнення композиторського задуму в новій, фортепіанній інтерпретації, основна ознака якої — нове відчуття цілісності. Так, в авторському композиторському тексті кінцівка однієї частини органічно, самим музичним матеріалом, пов'язана з початком наступної частини, завдяки чому між цими окремими, на перший погляд, творами виявляється змістовна спорідненість. Безумовно, редакції П. Єгорова притаманна романтичність,

що виражено в тексті у використанні численних динамічних та агогічних відтінків.

Творчій постаті Г. Бауера притаманне поєднання «старого» і нового стилів гри. У його програмах (кінець XIX — початок XX ст.) завжди була наявна «нова» музика, він ознайомлював слухачів з творами Дебюссі, Равеля, був надзвичайно освіченим музикантом з бездоганним смаком, але у своєму ставленні до тексту залишався романтиком, заперечував «сліпе відтворення тексту», вважаючи такий підхід недоцільним. За часом виникнення транскрипція Г. Бауера наближається до епохи С. Франка, і це, безумовно, споріднює його з традиціями, мисленням того часу, вказує на роль інтерпретатора та можливості виконавця (це стосується трактування загалом нечисленних редакторських указівок).

Висновки. Якщо музика, на думку О. Лосева, це «становлення у вічності», в такому разі вона має відповідати сокровенному потягу людського духа, на що вказує і Г. Коломієць: «Світоглядна цінність музики полягає в символічній трійності — «тіла», що звучить, музичної душі та духу» [1, с. 7]. І хоча антропологічний вимір музичного буття незаперечний, нині вже зрозуміло, що вважати музику лише одним із видів мистецтва недостатньо. Сучасна філософська антропологія наголошує на ціннісному ставленні людини до світу, доводить його «неповторність у межах музично-можливого, і водночас підкреслює чітку детермінованість музичного цілого певними фундаментальними законами, що не обмежуються суто музичною технологією та виразністю» [4, с. 102].

Отже, визначимо, що це є актуальним для будь-якого виду музичної діяльності. Так, у розглянутих у статті фортепіанних редакціях Г. Бауера та П. Єгорова органного твору С. Франка «Прелюдія, fuga та варіація» яскраво набули висвітлення структура особистостей редакторів, час, епоха, розвиток піаністичної культури, що втілюється у взаємодії органних і фортепіанних прийомів виконання, специфіки органного та фортепіанного звука, інструмента тощо. Усі ці складові вплинули на підсумковий результат. З іншої точки зору можна провести певні паралелі між естетичними закономірностями та взаємодією об'єктивних чотирьох законів (за концепцією О. Лосева):

- підґрунтя буття (*ratioessendi*) виявилось в складанні та виявленні особливостей музичного часопростору (чергування музичних розмірів, фактурні, регістрові закономірності тощо);
- становлення, функціонування фізичної матерії за принципом «причина-дія» (*ratiofiendi*) зумовив становлення музичної дії (конкретні прийоми викладення музичного тексту);

- дії, що ґрунтується на протиставленні суб'єкт-об'єктних відносин (*ratioagenda*), набув утілення у втручанні суб'єктивного (автора редакцій), їхньої музичної волі (що виражено у виконавській специфіці редакцій) та суб'єктному бутті слухача, котрий трактує музичний зміст обох редакцій;
- нарешті, закон пізнання, поняття, судження (*ratiocognoscendi*) зумовив безпосередньо становлення музичного смислу.

Отже, дослідження механізмів співвідношення естетичних критеріїв та цінності безпосереднього продукту музичної діяльності — виконавської редакції — довело актуальність вивчення об'єктивних естетичних закономірностей (закладених у композиторському тексті) та безперервності духовної традиції (вираженої у виконавських редакціях). Виявлення ціннісних орієнтирів редакторських інтерпретацій Г. Бауера та П. Єгорова «Прелюдії, фуґи і варіації» С. Франка (романтичний пафос, ставлення до ролі інтерпретатора тощо) дозволяє осмислити феномен музичної цілісності в його різноманітних зв'язках та підтвердити дію основних закономірностей: трирівневу ієрархію музичного смислоутворення через взаємодію логічного (пропорційність), фізичного втілення («тіло», що вібрує) й інтонаційно-вираженого змістовно-чуттєвого сенсу, в чому вбачаємо перспективність цього дослідження.

Таким чином, музика завжди є пізнавальною, світоглядною цінністю, має змістовну настанову, збуджує яву та світосприйняття. Мистецтво — засіб існування людини, практично-духовного засвоєння навколишнього світу, художньо перетворений естетичний досвід, що ґрунтується на засадах ціннісної взаємодії людини з Універсумом, а музика в цьому досвіді відіграє важливу (можливо, і ключову) роль.

Список використаних джерел

1. Гераклит Эфесский: всё наследие: на языках оригинала и в рус. пер. : крат. изд. / подгот. С. Н. Муравьев. — М. : ООО Ад Маргинем пресс, 2012. — 416 с.
2. Коломиец Г. Г. Ценность музыки: философский аспект / Г. Г. Коломиец. — М. : Книж. дом «ЛИБРОКОМ», 2014. — 532 с.
3. Суриков И. Е. Пифагор / И. Е. Суриков. — М. : Мол. гвардия, 2013. — 269 [3] с. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1418).
4. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (от идеи вселенной — к философии музыки) / В. К. Суханцева. — Киев : Факт, 2000. — 176 с.
5. Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана / Т. В. Цареградская. — М. : Классика-XXI, 2002. — 374 с.
6. Франк С. Прелюдия, fuga и вариация / С. Франк // С. Франк. Пьесы / сост. К. С. Сорокин ; ред. Г. Бауэра. — М. : Музыка, 1961. — С. 85–96.
7. Франк С. Прелюдия, fuga и вариация / С. Франк // Мой Франк. Нетрудные пьесы / ред. П. Егорова. — СПб. : Нота МИ, 2004. — С. 26–37.

References

1. Heraclitus of Ephesus: vse naslediyе: na yazykakh originala i v rus. per. : krat. izd. / podgot. S. N. Muravyev. — M. : OOO Ad Marginem press. 2012. — 416 s.
2. Kolomiyets G. G. Tsennost muzyki: filosofskiy aspekt / G. G. Kolomiyets. — M. : Knizh. dom «LIBROKOM». 2014. — 532 s.
3. Surikov I. E. Pythagoras of Samos / I. E. Surikov. — M. : Mol. gvardiya. 2013. — 269 [3] s. — (Zhizn zamechatelnykh lyudey: ser. biogr.; vyp. 1418).
4. Sukhantseva V. K. Muzyka kak mir cheloveka (ot idei vselennoy — k filosofii muzyki) / V. K. Sukhantseva. — Kiyev : Fakt. 2000. — 176 s.
5. Tsaregradskaya T. V. Vremya i ritm v tvorchestve Olivier Messiaen / T. V. Tsaregradskaya. — M. : Klassika-XXI. 2002. — 374 s.
6. Franck César. Preludiya. fuga i variatsiya / César Franck // César Franck. Pyesy / sost. K. S. Sorokin ; red. H. Bauer. — M. : Muzyka. 1961. — S. 85–96.
7. Franck César. Preludiya. fuga i variatsiya / César Franck // Moy César Franck. Netrudnyye pyesy / red. P. Egorova. — SPb. : Nota MI. 2004. — S. 26–37.

■ UDC 781.4.072.2

Zymogliad N. Yu., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
zimoglyad02@mail.ru

VALUE ORIENTATION OF MUSIC PERFORMANCE (DRAWING ON THE PERFORMANCE INTERPRETATIONS OF “PRELUDES, FUGUES AND VARIATIONS” BY C. FRANCK)

The aim of this paper is to identify the value orientation of performance interpretations by H. Bauer and P. Egorov of C. Franck's “Preludes, Fugues and Variations”.

Research methodology. The author suggests the methodological grounding of value concept of music performance. The methodological choice is based on the comparison of the positions of ancient aesthetics (Heraclitus), its development by philosophical thought of the 20th century (A. Losev) and modern philosophical intuition (V. Suchantseva, G. G. Kolomiyets). Four aesthetic laws (according to A. Losev's concept), namely, ratioessendi, ratiofiendi, ratioagenda, ratiocognoscendi (the basics of life, the process of development of musical action, opposition of subject-object relations, cognition) are used in the research of value aspects of music meaning-making in two performance interpretations (by H. Bauer and P. Egorov) of C. Franck's “Preludes, Fugues and Variations”, op. 18.

Results. With reference to the concepts of A. Losev, V. Suchantseva and G. G. Kolomiyets the paper proves a key approach to music performance

as a process of detecting the value of music (music as a way of value interactions, according to G. G. Kolomiyets's concept). The author has analyzed two performance interpretations of C. Franck's composition and has found out the following. Both versions in different ways manifest the relation to: the tempo and nature of sound (indications *andantino cantabile* and *andantino, dolce espressivo, sempre legato*, etc.); agogics (indications *poco rit.*, *al tempo*, etc. are used more widely in P. Egorov's interpretation); musical movement integrity (a more integral approach to musical movement in H. Bauer's interpretation, though all the parts are separated by a double line); sound picture that demonstrates a different approach to piano hearing of organ sound, registration (all agogic techniques of the specific character of organ sounding are transferred into P. Egorov's interpretation); functionality of parts (for example, in both interpretations the function of introduction as a prelude to the fugue is preserved and highlighted); convenience of piano performance of organ works (one of the criteria of P. Egorov's interpretation); a performer's abilities in general (H. Bauer focused on the pianist's ability to improvise, his freedom from indications of the composer). The personalities of performers, specific character of historical period and the development of pianistic culture are reflected in these interpretations.

Novelty is determined by an innovative approach to the study of the performance interpretations from the point of view of interaction of four aesthetic laws concerning value of music.

The practical significance involves the research of the mechanisms of ratio of the aesthetic laws (according to A. Losev's concept) and value of the direct product of music performance (in this case the performance interpretations).

Key words: music performance, performance interpretation, value of music, music meaning-making.

Надійшла до редколегії 17.08.2016 р.