

УДК 781.68.09 (438)

Марія Каралюс, старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

МУЗИЧНИЙ ТВІР І ПРОБЛЕМИ ЙОГО ТЕОРЕТИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ У ДОСЛІДЖЕННЯХ М. ТОМАШЕВСЬКОГО

У статті розглядаються проблеми інтерпретації музики, принцип цілісного аналізу та методологічні засади структуралізму, герменевтики, феноменології в теоретичних дослідженнях польського музикознавця Мечислава Томашевського.

Ключові слова: інтерпретація музики, цілісний аналіз, теоретичні концепції.

Лит. 6.

Постановка проблеми. Проблеми інтерпретації музики, численні методологічні засади інтерпретації є одними з чільних в сучасному музикознавстві, яке у другій половині ХХ століття – “не так знання про історію музики, музичну акустику та естетику, гармонію та контрапункт, як специфічно, навіть позитивістськи сміливий епістемологічний проєкт” [1, 272]. Особливо багато уваги приділяється строго історичному та інтерпретаційному розумінню музики, і дослідження польського музикознавця Мечислава Томашевського, в яких, спираючись на теоретичні концепції та методологію структуралізму, герменевтики та феноменології, він послідовно відстоює принципи та ідеї цілісного (польською мовою – інтегрального) аналізу, належать до актуальної сфери сучасного теоретичного музикознавства.

Мечислав Томашевський (народився 17.11.1921 року у м. Познань, Республіка Польща) – польський музикознавець і науковець. Професор Музичної академії в Кракові, завідувач кафедри теорії та проблем інтерпретації музичних творів. Музичну освіту М. Томашевський здобув у Ягелонському університеті, де навчався протягом 1954 – 1959 років, докторську дисертацію захистив в Університеті Адама Міцкевича на тему “Творчість Фридеріка Шопена та її презентація” в 1984 р. Від 1952 року працював у Кракові в Польському музичному видавництві (Polskie Wydawnictwo Muzyczne. PWM): з 1954 року як головний редактор, упродовж 1965 – 1988 років як його директор. З 1960 р. до 1966 р. викладав у Ягелонському університеті теорію музики та музичну естетику. З 1959 р. був викладачем Польської музичної академії у Кракові спочатку як доцент, а з 1989 р. як професор. При цьому навчальному закладі він заснував Товариство аналізу та проблем інтерпретації музики, яке випустило в світ значну кількість музикознавчих праць, і під егідою якого науковець організував цілий ряд міжнародних музикознавчих

симпозіумів та конференцій. Мечислав Томашевський досліджує музику романтичного періоду та польську музику ХХ ст., центром його наукових інтересів є творчість Ф. Шопена. Зокрема, його статті, монографії, дослідження, присвячені Шопену, перекладені багатьма європейськими мовами і вважаються фундаментальними та основоположними в галузі наукового шопенознавства.

Мета статті – шляхом перекладу основних теоретичних концепцій польського дослідника (у фрагментах) ввести ім'я Мечислава Томашевського в україномовний науковий контекст.

Виклад основного матеріалу. Основні музикознавчі концепції Мечислава Томашевського лежать в площині інтерпретації музичного твору. У статті “Музикознавство в сучасному світі” (1989) М. Томашевський висвітлює засадничі ідеї щодо теоретичного музикознавства та його ролі в сучасному суспільстві. Він пише (тут і далі – переклад з польської Марії Каралюс): “Тема, що “висить у повітрі”: яким є і яким може бути музикознавство, а може навіть – повинно бути, щоб могли відповісти на запитання, які ставляться перед ним сучасною людиною? Можна сказати, на наших очах, протягом минулого століття у сфері музикознавчих досліджень утворилася ситуація, що характерна розпорошеністю та роздвоєнням. Реєстр музикознавчих дисциплін обіймає кілька десятків спеціалізацій. Кожна з них диспонує окремими методологіями та завданнями, окремою термінологією та дослідницьким методом. Це – з одного боку; а з іншого – музикознавство, знане колись як “академічне”, і яке існує зараз у більшості університетів, самознищується, повертаючись до такої сфери наукового знання, як нео-позитивізм, спертий на принципи природничих і точних наук” [4, 9]. Критикуючи такий стан музикознавчих досліджень, автор висуває власне визначення музикознавства як наукової дисципліни: “Розпочну зі спроби визначення: “Музикознавство – це наука

МУЗИЧНИЙ ТВІР І ПРОБЛЕМИ ЙОГО ТЕОРЕТИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ У ДОСЛІДЖЕННЯХ М. ТОМАШЕВСЬКОГО

– і, одночасно, критичний роздум (рефлексія) – про музичний твір і музику загалом, про твір, як художнє явище і про твір, як творче послання: про спосіб його існування і способи його суспільного функціонування – в часі і просторі, тобто в історії і культурі” [4, 10]. М. Томашевський пропонує кілька засадничих предметів досліджень, серед яких окреме важливе місце належить цілісному (польською мовою – інтегральному) аналізу музичного твору.

Кілька уривків зі статті М. Томашевського “Про аналіз та інтерпретацію музичного твору. Думки та досвіди” (1977 рік), в якій він аналізує різні методології та методи музичного аналізу-інтерпретації, є цікаві, насамперед, в руслі актуального теоретичного музикознавства: “Якщо предметом аналізу та інтерпретації є музичний твір, то що є твором? Читаю по черзі: герменевтичний есей про “Пісні про померлих дітей” Малера, функціональний аналіз Сонати для скрипки Фа-мажор ор. 24 Бетховена, математично-статистичну працю про квартети пані Бацевіч та описово-враженнєвий текст з концертного путівника. Чи йдеться в цих чотирьох випадках їх авторам про ту ж саму категорію предмету?”

З іншого боку: можна аналізувати твір як реальний звуковий процес¹, як те, що чується², як те, що функціонує в культурі як цінність³, і також як те, що “бачиться”, або те, що записане і є зафіксоване в нотах⁴. Як відносяться між собою ці різні точки зору?

Неважко зауважити, що я прямую до усвідомлення концепції Романа Ингардена⁵, концепції музичного твору, трактованого як інтенціональний предмет – не ідентичний ані з нотним записом, ані з т.зв. звуковими предметами, ані зі слуховими образами. Виходячи з інгарденівського, розщеплюючого, бачення твору можна піти й далі. І таке бачення твору придасться у пошуках формули, завдяки якій можна укласти в сенсовну цілісність багатогранну складність вражень, що їх ми зазнаємо в процесі аналізу та інтерпретації...” [6, 19].

І далі: “Природний спосіб існування музики, в основному, сприймається як тяглість перебігу інформації, перебігу якогось менш або більш важкого “послання”, скерованого композитором в бік суспільства. Чотири основні стадії цього перебігу: концепція, реалізація, перцепція та рецепція, відповідають стадіям (і позиціям), які властиві для автора, виконавця, слухача та критика⁶. В кожній з чотирьох стадій ми зустрічаємо якісно (і онтологічно) іншу постать твору. Услід за семіотикою я хотів би ці постаті назвати “текстами”.

В музичному творі, таким чином, співіснують наступні тексти:

- Музичний текст твору як текст інтенціонального характеру (ані реальний, ані ідеальний), відповідник акту концепції, що його здійснив автор;

- Звуковий текст твору фізичного гатунку, реальний, об’єктивно існуючий в реальності; еквівалент конкретної реалізації твору певним виконавцем;

- Слуховий (враженнєвий) текст твору фізіологічно-психологічного характеру, корелят окресленої свідомості, акту перцепції, здійсненого слухачем (у його одиничному та суб’єктивному випробуванні);

- Символічний (культурний) текст твору інтерсуб’єктивного гатунку, еквівалент акту рецепції твору для даної культури (протилежний до акту відхилення), здійсненого критиком доречно й ефективно, тобто суспільно підтвердженого.

Продовжуючи цей ряд відмінностей, можна було б говорити про під-тексти⁷ твору та його над-тексти.

Над двома першими стадіями (концепції та реалізації твору) на відповідних рівнях переважають рішучість, художні (технічні та виразові) мотивації; над рештою двома (перцепції і рецепції) – естетичні, “мовні” та етичні, тобто такі, що пов’язані з відповідною категорією етосу. Перша стадія (концепції) властива музичній

¹ Тракткування музичної форми як процесу, що протікає в часі, є підґрунтям теорії Бориса Асаф’єва. Бачення твору як “реальної звукової форми” стало вихідним пунктом для аналізів Ю.М. Хомінського та його школи (пор.: D.T. Turlo, *Dziedzictwo formy artystycznej Chopina*, 1969) [Тут і далі – примітки М. Томашевського].

² Позиція слухача і все, що за цим слідує, введення у поле досліджень аспекту перцепції твору характеризують напр. аналітичні тексти З. Лісси.

³ Пор. вид музикознавства, що його сповідує напр. Б. Поцей (*Â. Pocięj*) (*Bach – muzyka i wielkość*, 1972, *Lutoslawski i wartość muzyki*, 1976).

⁴ Обмеження інтерпретаційних зацікавлень нотним записом характерне для деяких джерелознавців.

⁵ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* (1933 – 1957), Kraków 1973.

⁶ Термін “критик” розуміється тут у фундаментальному значенні: це хтось, хто видає – в компетентній і відповідальній спосіб – суспільно-прийнятне для даної культури судження про твір та його цінності. Репортери та рецензенти нотують тільки зовнішні факти або суб’єктивні враження.

⁷ Напр. може йтися про автбіграфічно вмотивовані манії (автора) або про антропологічно вмотивовані архетипи (даної суспільно-культурної формації).

МУЗИЧНИЙ ТВІР І ПРОБЛЕМИ ЙОГО ТЕОРЕТИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ У ДОСЛІДЖЕННЯХ М. ТОМАШЕВСЬКОГО

культури, що розуміється як нова творчість, а доповнююча її остання (рецепції) – для музичної культури як канону. Доповнюючі одна одну інші стадії (реалізації і перцепції) характеризують так зване музичне життя (у його активному і пасивному аспекті). Невпинно відновлювані акти конкретного виконання і випробовування твору уможливають підтвердження (або заперечення) вердикту про твір – як шедевр або кітч – в просторі окресленої культури.

Насправді немає сумніву, що, наприклад, для позиції автора найбільш “властивою” буде стадія концепції, а для слухача – перцепції твору, проте – прикметно – в практиці історії музики всі учасники етапного перебігу музичної інформації можуть мінятися “місцями”. Виконавець може, і це очевидно, перейняти постать творця⁸, а слухач стати на позицію свідомого критика і т.д.

Школи і стилі, роди і види музики різнилися поміж іншими власне завдяки прийнятій позиції: компоновано їх різними “постатями”, творено, маючи перед очима як предмет композиції різні “тексти” твору” [6, 21].

“Ми живемо в часі співіснування надзвичайної кількості різних методів аналізу та інтерпретації музичних творів. Це прекрасна ситуація. Маємо можливість вибирати” [5, 50], – так починає М. Томашевський свою статтю “*На боці цілісного аналізу музичного твору*” (2000 р.). “Кожен метод відкриває і наближає до нас якийсь аспект твору, якусь його сторону чи момент з його існування у музичному житті та культурі. Але коли виникає бажання побачити якийсь твір цілісно, щоб наблизитись до всього найсуттєвішого у ньому і зрозуміти його послання, починаються проблеми. Методи, які використовуються зараз, навіть найдосконаліші, відкривають нам тільки якийсь певний аспект твору. Досліджуючи твір не-цілісно, ізольовано щодо інших аспектів, часто отримуємо як результат дослідження одностороннє, часткове, недосконале.

Цю проблему можна пояснити на прикладі. Візьмемо особливо близьку для мене сферу – дослідження творчості Шопена. Щоразу частіше чуємо відгуки незадоволення з приводу недосконалості методів, які до цього часу застосовувались. Це спонукає до роздумів:

Джефрі Каллберг, який спеціалізується на проблематиці нокторнів говорить: “Формальний аналіз робить нас сліпими щодо цінностей та

способів розуміння музики раннього XIX ст.” (1996).

Лавренц Крамер, який працював над прелюдіями: “Росте усвідомлення того, що ізолювання музичної форми є безцільне і безрезультатне” (1995).

Едвард Т. Кон – в праці, присвяченій “невизначеності” у Шопена:

“В основі цієї музики лежить поетичний елемент, що базується на багатозначності використаних технічно-виразових засобів. Ця багатозначність, звичайно, ускладнює стандартну інтерпретацію, і в деяких аналізах її часом ігнорували. Тому, – твердить Кон, – я повертаюся до цілісного (інтенціонального) аналізу, який дозволить нам якомога краще визначити бажання самого композитора щодо нашого сприйняття його музики” (1994).

Джим Самсон – автор монографії, присвяченої творчості Шопена та дослідницьких видань про його балади: “... існує потреба (яку відчули багато аналітиків) в створенні таких засобів, які б уможливили дослідження тих особливостей, що їх неможливо пояснити існуючими на цей час методами (проста табуляція або словесний опис)” (1992).

Джон Рінк: “Аналітики ще мають багато роботи, якщо хочуть визначити *суть* та *справжній зміст* (наповнення) Балад, отой специфічний образ, що знайшов своє втілення саме у цих творах” (1995).

З цих слів ми бачимо, що незадоволення з приводу недосконалості методів аналізу музичних творів є фактом. Бачимо також і те, що в практиці аналізу та інтерпретації рубікон перейдено. Протягом кількох останніх років можна помітити виразну тенденцію до ліквідації обмежень, переступання бар’єрів, відкидання табу – вкоріненого ще в парадигмі Ганцліка. Йозеф Керман проявив сміливість, поставивши запитання: “Як ми додумались до музичного аналізу і як тепер з цього вибратись?” (1994).

Виникає щораз більша потреба в перегляді деяких аспектів твору, які були відкинуті з аналітичної практики через “ортодоксійно наукові”⁹ переконання. Принаймні потрібно переглянути виразовий та семантичний (смісловий), генелогічний та стилістичний, етичний і аксіологічний аспекти. Актуальними і все ціннішими стають дослідження твору в перспективі нео-структуралізму, семіотики, егзегетики і когнітивізму, нової герменевтики та феноменології¹⁰ [5, 51].

⁸ Пор., напр., роль виконавця в бароковій музиці, що спирається на basso continuo, або в авангардній музиці з алеаторичними елементами. В. Лютославський любив підкреслювати, що komponує в постаті слухача: “В музичному творі тільки те важливе і влучне, що є результативним в його перцепції” (“Ruch Muzyczny” 1958, №7).

⁹ Термін належить Т.Адорно, *Dialektyka negatywna*, Warszawa 1986, S. 230.

¹⁰ Нове в цілісності проблематики висвітлив Miroslaw Perz, *On the Systematics and Programme of Musicological Cognition* [w:] *Context of Musicology*, [red.] M. Jablonski i in., Poznan, S. 211 – 217.

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ СИМФОНІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ ДЛЯ НАВЧАЛЬНОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ (НА ПРИКЛАДІ КАРПАТСЬКОЇ РАПСОДІЇ № 2 Л. КОЛОДУБА)

Таким чином, актуальність, практична методологічна складова теоретичних концепцій Мечислава Томашевського є очевидними, а переклад його статей і досліджень є цікавим досвідом та необхідним завданням для сучасного українського музикознавства.

1. Бабет Е. Бабіч. *Музикознавство, постмодерне (musicology, postmodern)* // *Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – 503 с. – С. 272 – 276.*

2. Томашевский М. Ф. *Шопен. Личность и творчество* // *Музыкальная академия. – 2001. – №3. – С.176 – 193.*

3. Tomaszewski M. *Chopina Scherzo cis-moll op. 39. Od proveniencji do rezonansu* // Tomaszewski M. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. – Krakow, 2000. – С. 69 – 87.*

4. Tomaszewski M. *Muzykologia wobec wspolczesnosci* // Tomaszewski M. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego – Krakow, 2000. – С. 9 – 17.*

5. Tomaszewski M. *Na stronie interpretacji integralnej dzieła muzycznego* // Tomaszewski M. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. – Krakow, 2000. – С. 49 – 65.*

6. Tomaszewski M. *Nad analiza i interpretacja dzieła muzycznego. Mysli i doswiadczenia* // Tomaszewski M. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. – Krakow, 2000. – С. 19 – 35.*

Стаття надійшла до редакції 24.09.2012

УДК 78.022

Олександр Личенко, народний артист України,

керівник оркестрів народних інструментів,
викладач Львівського державного музичного училища
імені С.П. Людкевича,
доцент Львівської національної музичної академії
імені М.В. Лисенка

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ СИМФОНІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ ДЛЯ НАВЧАЛЬНОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ (НА ПРИКЛАДІ КАРПАТСЬКОЇ РАПСОДІЇ № 2 Л. КОЛОДУБА)

Стаття розглядає взаємозумовленість функціонування, особливостей комплектування і дидактичних завдань учбового оркестру народних інструментів та формування художньої концепції перекладу конкретного симфонічного твору – “Української карпатської рапсодії №2” Левка Колодуба. Розглянуто репертуарну специфіку учбових оркестрових колективів, як складової учбового комплексу виховання виконавця-інструменталіста. Підкреслено значимість і засоби формування навичок колективного музикування та ансамблевої гри, відпрацювання відмінностей та особливостей стилізованої та жанрової інтерпретації.

Ключові слова: учбовий виконавський колектив, оркестр народних інструментів, жанр перекладу.

Літ. 6.

Постановка наукової проблеми. Навчальний оркестр народних інструментів є важливим засобом формування виконавського професіоналізму студента музиканта. Подібні колективи входять до переліку обов’язкових дисциплін спеціалізованих навчальних закладів – консерваторій, музичних академій, музично-педагогічних факультетів педінститутів та університетів культури, музичних та музично-педагогічних училищ, училищ культури. За своїми засадами функціонування, комплектування та мистецькими цілями подібні колективи принципово відрізняються як від аматорських, так і від професійних.

Адже згідно концепції В. Кузнєцова, якщо для професійного музиканта результат діяльності

виконання є засобом естетичного впливу на слухача, то в роботі студентських колективів підготовка і виступ є засобом естетичного розвитку і формування самих учасників [3, 95]. Зовнішніми причинами, які впливають на склад навчального оркестру є академічна традиція, етнорегіональна виконавська специфіка і соціокультурні запити на відповідні спеціальності. З іншого боку, його специфіка диктується низкою внутрішніх чинників. Першим і найістотнішим з них є необхідність залучення до колективного музикування студентів усіх наявних спеціальностей відділу чи факультету народних інструментів. Окрім цього, баланс партій значною мірою обумовлений численністю наявного в даний навчальний рік контингенту та можливістю їх