

ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Розглядається поняття інтенціональності як особливої комунікативної енергії, духовної вертикалі, яка концептуалізує виконавський акт, надаючи йому рис феноменальності. Крізь призму інтенціональності аналізується інтерпретація Фортепіанного Секстету В. Барвінського.

Ключові слова: *інтенціональність, виконавська концепція, комунікативний вектор, Фортепіанний Секстет В. Барвінського.*

Перебуваючи у сфері глибокого занурення у духовний світ особистості з усім багатством її психічного життя, камерно-інструментальний жанр постає у просторі і часі сучасного музичного буття в якості вищої мистецької цінності, а камерне виконавство посідає особливе місце у глобалізованій музичній культурі ХХІ ст. Виступаючи «провідником» ціннісно-сміслового змісту культури, духовних доміант суспільства, вишуканої гри розуму (за Л. Кияновською), який розглядає світ з різних позицій, камерно-інструментальна творчість через діалог традицій і новаторства інспірує народження інноваційних артефактів. Це яскраво демонструють ансамблі світового рівня, такі, наприклад, як «Кронос-квартет», Квартет імені К. Шимановського, а також визнані українські камерні ансамблі, які, володіючи вищою виконавською майстерністю, маніфестують бездоганний професіоналізм виконавських інтерпретацій.

Усе вищезазначене актуалізує постановку питання: що ж є мірою вирізнення рівня інтерпретаторських осягнень, що вивершує «тайну»

надінтерпретаційної подійовості у сучасному камерному виконавстві? Без залучення поняття *інтенціональності*, тобто, звернення до філософських засад феноменології музики, відповіді на це складне питання, на наш погляд, видається неможливим. Ця думка кореспондує до концептуальної статті «*Виконавець і час: логико-понятійний дискурс інтерпретології*» Л. Шаповалової, яка стверджує, що мірою вирізнення постає «*синергія, помноження інтенцій учасників творчого акту*» [1, с. 7]. Тобто, йдеться про особливий струмінь смислоформуючої та комунікативної енергії, духовної вертикалі, яка концептуалізує виконавський акт, надаючи йому рис феноменальності. Варто зауважити, що сучасне когнітивне музикознавство впритул підійшло до вивчення даної проблеми, доводячи, що саме *інтенціональність* виступає критерієм оцінки виконавської концепції як одного музичного твору, так і виконавського стилю у цілому [2, с. 471]. Отож, як резюмує І. Польська, вивчення онтологічних засад музичного (насамперед камерного) ансамблю, його феноменологічної специфіки є актуальним завданням сучасного музикознавства [3, с. 5].

Метою даної статті є уточнення поняття інтенціональності та його адаптація у дискурсі виконавського музикознавства, зокрема камерно-ансамблевого.

Почнемо з того, що інтенціональність (від лат. *intentio* – нахил, спрямованість) – це основне поняття феноменології, яке визначається у сучасному філософському дискурсі як «*первинна смислотворююча спрямованість свідомості до світу, смислоформує відношення свідомості до предмета, предметна інтерпретація відчуття, відтворення безпосереднього смислового поля, поля значень між свідомістю і предметами*» [4, с. 113]. Як бачимо, ця категорія містить вельми важливий зміст, який прямо апелює до засадничого поняття виконавського мистецтва, а саме: здатності виконавця проникнути в образний світ композитора, піднятися у своєму мистецтві до рівня загальнолюдських духовних цінностей і відтворити їх суб'єктивно у конкретній звукотворчості, вдихнути у твір (композиторський текст) нове життя.

Як наголошує В. Петрушенко, саме інтенціональність виступає однією з фундаментальних характеристик людської свідомості, яка засвідчує неможливість існування «*торожньої*» свідомості, свідомості із «*нуль-змістом*» [5, с. 100]. Отже, інтенціональність є надзвичайно важливим та досить поширеним терміном у сучасній філософії, адже йдеться про проекцію свідомості, зосередженні на сутності

предмета чи речі в її темпоральній структурі сприйняття.

Прикметно, що зацікавлення поняттям інтенціональності виникло у добу Середньовіччя, зокрема у міркуваннях Вільяма Оккама (1280–1349) у зв'язку з необхідністю диференціації таких засадничих категорій науки як предмет та об'єкт пізнання. І донині поняття інтенціональності, зберігаючи певну складність та багатовимірність у наукових тлумаченнях, залишається атрактивним для філософської рефлексії. Складність, очевидно, полягає у тому, що осмислення цієї категорії апелює до ідеальних духовних понять, прихильниками яких, як відомо, були німецькі філософи – спочатку І. Кант, потім – Г.-Ф. Гегель («*феноменологія духу*»). На початку ХХ ст. Едмунд Гуссерль – відомий німецький філософ, засновник напряму феноменологічної філософії (або феноменології) створив свою авторитетну концепцію, згідно з якою дійсність є потоком феноменів, який усталюється їх ядром – інтенціональними предметами [5, с. 225].

До контексту музичної естетики поняття інтенціональності впровадив польський філософ і естетик Роман Інгарден – спочатку учень і послідовник, а згодом – опонент ідей Е. Гуссерля [6]. У своїй праці «*Музичний твір та питання його ідентичності*» (Львів, 1933) Р. Інгарден, якого В. Татаркевич називав одним із небагатьох онтологів нашого часу, розмірковує про буття музичного твору як естетичного предмету та вважає, що музичний твір:

а) не є частиною психічного життя автора, оскільки існує і тоді, коли, композитора вже немає серед живих;

б) він не є тотожним із будь-якою його інтерпретацією, адже виконання, з одного боку, це – процес, що розгортається у часі і обмежується ним, а з іншого, виконання є акустичним процесом;

в) не є феноменом слухацької свідомості, адже за відсутності останньої твір продовжує існувати;

г) не є тотожним нотному запису, тобто композиторському тексту, оскільки є феноменом виключно звуковим, тоді як ноти – це лише певна схема «*знаків*» [7, с. 403-409].

Зрештою, розгорнувши цілий ланцюг доказів, вчений припускає, що онтологія (буття) музичного твору є суто інтенціональною і знаходиться в актах свідомості.

Цілеспрямованою розробкою поняття інтенціональності у царині української культурології та мистецтвознавства займається О. П. Опанасюк, присвячуючи дослідженню цієї проблеми численні праці, зокрема монографію «*Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм*» (2004). Дослідник тлумачить явище інтенціональності у глобальних вимірах. Інтенціоналізм, на думку О. Опанасюка,

здатний пояснити причину найрізноманітніших деструктивних тенденцій у сучасній культурі і ту складність, яка виникає в дослідженні такого універсального явища, яким є стиль мистецтва. Якщо, слідуючи за Г. Гегелем, «спробувати визначити форму художнього образу XX століття, тобто форму 4-го періоду становлення європейської культури, то видається, що поняття «інтенціональність» якнайкраще і найбільш повно виразить його зміст» [8, с.58], – вважає автор.

Аналізуючи панораму музичного мистецтва XX ст. у контексті інтенціональної форми художнього образу Європейської культури, дослідник звертається до творчості В. Сильвестрова, визначає характерні ознаки стилю композитора та конкретизує, яким чином інтенціональна форма виявляє себе у творах композитора різних періодів творчості. Так, до прикладу, у творах 1970-х – 2000-х років, зокрема у великих ансамблях, досить характерним прийомом стає трактування часу як пульсуючої плинності. Отож, на передній план виступає темпова пульсація, а виписана лінія *accelerando-ritenuto* стає умовою виконання. Таким чином темп, а отже і часовий фактор, набуває ваги індикатора смислової динаміки та переростає у виразовий та формотворчий засіб. З точки зору інтенціональної форми, зазначає О. Опанасюк, це пояснюється параметром глибини, яка передбачає максимальну єдність усіх складових моментів музичної композиції, як і усіх принципів формотворення [8, с. 216].

Інтенціональність постає центральним поняттям, навколо якого розгортає науковий пошук О. Фекете у статті «*Виконавська концепція: параметри і структура*». Дослідниця впроваджує типологію інтенціональних зв'язків, диференціюючи чотири типи інтенції, а саме:

а) *наївну* (пасивне світосприйняття, що не має світоглядної цілісності);

б) *світоглядну* (активне світосприйняття, скероване на перетворення художньої дійсності музичного твору);

в) *трансцендентну* (універсалізм мислення, що знаходить вираз в оперуванні глобальними філософсько-етичними категоріями);

г) *сакральну* (онтологізм мислення, основою якого, за В. Медушевським, є «*віра як центральна смислова світоспоглядальна енергія людини*») [2, с. 467-469]. Зауважимо, що запропонована автором типологія інтенції відкриває цікаві перспективи щодо подальшого дослідження духовно-світоглядних констант як особистості окремого музиканта-ансамбліста, так і виконавського колективу у цілому.

Важливість такого підходу аргументується тим, що на інтенціо-

нальності свідомості фундантується виконавська концепція, у якій суміщуються комунікативні інтенціональні вектори мислення виконавця (до композитора і до слухача). Перший комунікативний вектор (виконавець – композитор) спрямований на процес створення власної художньої концепції твору на основі розкодування композиторського тексту (стабільна форма виконавської концепції). Тимчасом другий вектор (виконавець – слухач) – відтворює процес реалізації стабільної форми виконавської концепції у варіативних проявах концертного виконання (мобільна форма виконавської концепції [2, с. 460].

Крім того необхідно звернути увагу на ще один надзвичайно важливий комунікативний вектор (виконавець – виконавець), що має чи не найбільше значення у камерному музикуванні. Адже доволі часто художня цілісність ансамблевого колективу не складається саме через різноспрямовані духовні вектори музикантів, попри те, що кожен само собою може бути неабияким інструменталістом. Йдеться про інтенцію «комунікування», яка відбувається на основі «*суб'ект-суб'ектного*» взаєморозуміння учасників ансамблю, що уможливорює створення виконавської концепції твору та досягнення ідеальної звукової збалансованості. Комунікування музикантів камерного ансамблю розгортається в інтонаційно-звуковій взаємодії, результат якої спрямовується до слухачького сприйняття. Згідно слушної думки О. Фекете, цілісність виконавської концепції відбудовується в інтенціональному векторі смислотворення, що відображає унікальність мислення виконавців [5, с. 466].

Прикладом цілісної виконавської концепції та своєрідним «*дзеркалом*» виконавського стилю стало виконання фортепіанного Секстету до-мінор (Варіації на власну тему) Василя Барвінського, який прозвучав у святочному філармонійному концерті до 125-річчя від дня народження композитора (Львів, 20 лютого 2013р.). Один із найвизначніших творів не лише в жанрі камерно-інструментального ансамблю, а й в усій композиторській творчості Барвінського виконували Назарій Пилатюк (скрипка), Василь Заціха (скрипка), Устим Жук (альт), Тарас Менцинський (віолончель), Олег Лучанко (контрабас) та Мирослав Драган (фортепіано). І треба визнати, виконували знаменито!

Попри вже відомі виконавські версії ця інтерпретація Секстету вирізнялась повним самоототожненням виконавців із «*чужим словом*», тобто, композиторським текстом, перетворенням його у власне, особистісне виконавське висловлювання. Це підсилювалося

особливим магнетизмом виконавського тону – процесуального психологічного стану музикантів, який модифікується в процесі розгортання образної драматургії твору не лише у своїй динаміці, але й відповідно до змін інтонаційно-образного розвитку музики. До того ж, музиканти бездоганно володіли такими важливими засобами виконання як *«параметр експресії»* (термін В. Холопової) та артикуляційно-штрихова техніка.

Та найбільш, зауважу, полонила одухотвореність музично-виконавського процесу, внутрішня ритміка виражальних виконавських засобів, глибоке проникнення в емоційно-образний зміст виконуваного твору. А ще – заряд особливої звукотворчої енергії. Це була ніби екстрасенсорна трансмісія енергії, закодованої у нотах (чи пам'яті) і розкодована виконавцями, котрі, здавалось, відчували не лише те, що звучить для усіх, позаяк і відчутне для них одних. Складалося враження наче *трансцендентна інтенція* інспірує духовну насиченість та звукову красу камерно-інструментального шедевр В. Барвінського.

Відразу ж після концерту нам вдалося поспілкуватися з музикантами на предмет їх розуміння твору та його інтерпретації. *«Ми прагнули, передусім, передати духовний зміст, виявити духовне у чуттєвому елементі. Від першого проведення теми Andante cantabile і до заключної шостої «коломиїкової» варіації Allegro vivace наша виконавська інтенція була спрямована на втілення генерального задуму композитора, який, як відомо, ставив завдання «віддати не тільки в мелодію, але й у гармонію якнайбільше духа української народної музики». Отож, авторський задум формував нашу виконавську концепцію»,* – розповідає піаніст Мирослав Драган. *«А також було важливим, – продовжує скрипаль Назарій Пилатюк, – аби слухачі відчули модерний стиль музики Василя Барвінського. Маю на увазі притаманну галицькій сецесії національно-романтичну виразність, своєрідність ансамблевої поліфонії, чудові підголоскові розцвічування кантиленних тем, що поперемінно проходять у різних інструментів, створюючи враження безупинної мелодичної імпровізації та співучості».*

Проаналізувавши вищесказане, можна резюмувати: по-перше, вектор виконавської інтенції, спрямований на розкриття змістовних шарів композиторського тексту, є найважливішою умовою формування виконавської концепції твору; по-друге, виконавський стиль напряму залежить від інтенції виконавців щодо вияву засадничих стильових рис виконуваного твору; по-третє, скерування виконавської інтенції на реципієнта-слухача, створення ситуації діалогічного спіл-

кування з ним, надає музично-виконавському акту особливої духовної піднесеності.

Таким чином, інтенціональність, яка взагалі є атрибутивною властивістю виконавської свідомості, визначає, на наш погляд, ту особливу таїну камерно-інструментального виконавства, міра володіння якою підносить артефакт виконавської творчості до рівня феноменальної мистецької події. Отже, дослідження проблеми інтенціональності у камерному виконавстві потребує подальшого розвитку.

Ирина Чернова. Интенциональность в камерно-инструментальном исполнительстве

Рассматривается понятие интенциональности как особой коммуникативной энергии, духовной вертикали, которая концептуализирует исполнительский акт, придавая ему черты феноменальности. Сквозь призму интенциональности анализируется интерпретация Фортепианного Секстета В. Барвинского.

Ключевые слова: интенциональность, исполнительская концепция, коммуникативный вектор, Фортепианный Секстет В. Барвинского.

manifest an impeccable professionalism of performing interpretations.

The goal of the present article is to clarify the notion of intentionality and its adjustment in the discourse of performance music studies, in particular, chamber-instrumental ones.

Let us start with the fact that intentionality (from Latin *irentio* – inclination, direction) constitutes the basic notion of phenomenology defined in modern philosophy discourse as a “*primary sense-forming orientation of conscience towards the world, sense-forming attitude of conscience to the object, subject sense interpretation, reproduction of direct sense field, field of values between conscience and objects*”. As we can see, this category contains quite an important meaning that directly appeals to the principal notion of the art of performance, via the performer’s capacity to find a way into the figurative composer’s world, reach in his/her art the level of general human spiritual values and subjectively reproduce them in specific sound creativity, instill new life into the piece (composer’s text).

It is remarkable that interest in the notion of intentionality arose in the medieval epoch, in particular, in the ideas of William Ockham (1280-1349) due to the need to differentiate such principal categories of science as the subject and object of cognition. And the notion of intentionality still remains attractive for philosophical reflection even now, preserving certain complexity and multidimensional nature in scientific interpretations. The complexity obviously lies in the fact that the understanding of the category appeals to ideal spiritual notions supported, as it is well-known, by German philosophers – first I. Kant, then – G.-F. Hegel (“*Phenomenology of spirit*”). In the early 20th century Edmund Husserl – an outstanding German philosopher, the founder of the direction of phenomenological philosophy (or phenomenology) elaborated his reputable concept under which a reality is a stream of phenomena stabilized by their core – intentional objects.

Analyzing the panorama of musical art of the 20th century in the context of intentional form of artistic image of the European culture, the researcher addresses the creative heritage of V. Sylvestrov, points out characteristic features of the composer’s style, how intentional form manifests itself in the works of the composer in different periods of his creativity. Thus, for instance, in the works of the 1970–2000’s, in particular, quite a characteristic technique is interpretation of time as a pulsating flow in large ensembles. Thus, beat pulsation comes to the front, and the line *accelerando-ritenuto* becomes the condition of performance. Thus, beat as well as time factor becomes the indicators of sense

dynamics and develops into an expressive and form-making means. From the standpoint of intentional form, as O. Opanasyuk points out, that is accounted for by the parameter of profoundness that presupposes maximum unity of all the components of a musical composition as well as all the form-making principles [8, p. 216]. Intentionality comes to be a central notion, which O. Fekete in the article *Performance concept: parameters and structure* develops the whole scholarly search into. The researcher introduces the typology of intentional connections, differentiating between the four types of intention, viz.: a) *naive* (passive world perception, without any world outlook integrity); b) *world outlook* (active world perception oriented towards recreation of artistic reality of a musical piece); c) *transcendental* (universalism of thinking that finds its manifestation in operating global philosophic and ethical categories); d) *sacral* (ontologism of thinking based, according to V. Medushevsky, on “*faith as the central sense world outlook human energy*”). Let us note, that the intention typology suggested by the author opens interesting prospects for further study of spiritual and world outlook constants of both the personality of a musician-ensemble member and the performance staff on the whole.

The importance of such approach is substantiated by the fact that it is on the intentionality of conscience that the performance concept combining communicative intentional vectors of performer’s thinking (to the composer and to the audience) is based. The first communicative vector (performer – composer) is directed towards the process of creation of own artistic concept of a piece on the basis of decoding of the composer’s text (stable form of performer’s concept). In the meantime, the second vector (performer – audience) – reproduces the process of implementation of the stable form of performer’s concept in variable manifestations of concert performance (mobile form of performance concept) [2, p. 460].

Besides that, it is necessary to pay attention to one more extraordinary important communicative vector (performer – performer), that can be regarded as the most important one in chamber music. Since quite often there is no artistic integrity of the ensemble right due to different directions of spiritual vectors of the musicians, in spite of the fact that each member may probably be a very good instrumentalist. Here the intention of “*communication*” is meant, it taking place on the basis of “*subject-subject*” understanding of ensemble members, which enables to create the performer’s concept of the piece and achieve an ideal sound balance. Communication between the musicians of a chamber ensemble

develops within an intonation and sound interaction, the result of which is aimed at the audience's perception. According to quite a substantiated O. Fekete's opinion, the integrity of performance concept is rebuilt in the intentional vector of sense-formation, reflecting uniqueness of performers' thinking.

Integral performance concept and a kind of "mirror" of the performance style was exemplified by performance of the Piano Sextet in C minor (Variations on a Theme) by Vasyl Barvinsky performed at the festive philharmonic concert dedicated to the 125th anniversary of the composer's birth (Lviv, February 20, 2013). One of the most distinguished pieces not only in the genre of chamber-instrumental ensemble but in the whole heritage of Barvinsky as a composer was performed by Nazariy Pylatyuk (violin), Vasyl Zatsiha (violin), Ustym Zhuk (alto), Taras Mentsynsky (cello), Oleh Luchanko (contrabasso) and Myroslav Drahan (pianoforte). And the performance was great, one should acknowledge it!

Along with already well-known versions of the performance, this interpretation of the Sextet was distinguished for complete self-identification of performers with an "alien word", that is the composer's text, its transformation into their own, personal performance utterance. That was intensified by special magnetism of the performance tonus – procedural psychological state of the musicians modified in the course of development of piece dramaturgy not only in its dynamics, but also following the changes in the intonation and image music development. Besides that, the musicians had an impeccable command of such important means of performance as "expression parameter" (the term by V. Kholopova) as well as articulation and picking technique.

And I must note that most impressive was the spirituality of musical and performance process, inner rhythmic of expressive performance means, deep immersion into the emotional and image-bearing sense of the performed piece as well as the charge of special sound-creating energy. That seemed to be an extrasensory transmission of energy encoded in notes (or memory) and decoded by the performers who seemed to feel not only what was there for others, but something heard only by them. The impression was as if the *transcendental intention* was inspiring spiritual saturation and sound beauty of chamber-instrumental masterpiece by V. Barvinsky.

Right after the concert we had a chance to talk to the musicians concerning their understanding of the piece and its interpretation. "We strove, primarily, to convey the spiritual content, to identify the spiritual

element in the sensitive one. From the first Andante cantabile theme and up till the conclusive sixth “kolomyika” variation Allegro vivace, our performance intention aimed to embody the general intention of the composer who, as it is well-known, put the task of “presenting not only in melodic, but in harmony as much of the spirit of the Ukrainian folk music as possible”. Thus, the author’s intention formed our performance concept”, Myroslav Drahan, the piano-player says. “And it was also very important”, states the violinist Nazariy Pylatuk, – that the audience feel the modern style of Vasyl Barvinsky’s music. Here I mean national and romantic expressiveness characteristic of Halychyna secession, uniqueness of ensemble polyphony, wonderful background debunking of cantilena themes present in turns with different instruments, creating the impression of an uninterrupted melodic-improvisation and melodiousness”.

On analyzing the above, one can sum up the following: first, the vector of performance intention, aimed to disclose content-rich layers of the composer’s text, constitutes the most important condition of the formation of the performance concept for the piece; second, performance style directly depends on the performers’ intention to manifest the principal style features of the performed piece; and third, orientation of performer’s intention towards the recipient-listener, creation of the situation of dialogical communication with them, instills special spiritual elevation in the musical and performance act.

Thus, intentionality which is generally an attributive feature of performer’s conscience, in our opinion, determines that special secrecy of chamber-instrumental performance, the degree of command of which rises the artifact of performance creativity to the level of a phenomenal art event. Thus, the study of the problem of intentionality in chamber performance requires further development.

Keywords: *intentionality, communicative vector, types of intention, Piano Sextet of V. Barvinskyi.*

Література

1. Шаповалова Л. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии / Людмила Шаповалова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Проблеми організації художнього часу в музичному творі / [упор. В. Г. Москаленко]. – К., 2010. – Вип. 90. – С. 3–12.
2. Фекете О. Исполнительская концепция: параметры и структура / Ольга Фекете // Когнітивне музикознавство: зб. наукових статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової. – Харків, 2010. – Вип. 29. – С. 459–476.

3. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру / Ірина Польська // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: зб. статей. – Львів: Сполом, 2010. – С. 5-14. – Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Серія: Виконавське мистецтво. Вип. 24, кн. 1.
 4. Современная западная философия: словарь [сост. В. С. Малахов, В.П.Филатов]. – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.
 5. Петрушенко В. Л. Інтенція / Віктор Петрушенко. // Філософський словник: терміни, персоналії, сентенції. – Львів: Магнолія, 2011. – С.100.
 6. Чернова І. В. Онтологія музичного твору та його виконання в естетиці Р. Інгардена / Ірина Чернова // Філософські пошуки. Пізнання: епістемологічний, онтологічний та соціальний виміри. – Львів; Одеса: Cogito-Центр Європи, 2005. – Вип. XIX. – С. 342–349.
 7. Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности / Роман Ингарден // Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова, Б.Федорова. – М.: Иностранная литература, 1962. – С. 403–570.
 8. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм / Олександр Опанасюк. – Дрогобич: Коло, 2004. – 236 с.
-