

## **ИНТЕРПРЕТОЛОГИЯ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ**

В системе современной музыкальной науки активно развивается новое направление музыковедения – «исполнительское музыковедение», основателями которого в Украине стали профессора НМАУ им. П. И. Чайковского И. Котляревский, В. Москаленко и их последователи, доктора искусствоведения Одесской академии музыки им. А. В. Неждановой Е. Маркова и А. Самойленко. В крупнейших музыкальных вузах открываются кафедры, изучающие вопросы интерпретации музыки: в Национальной музыкальной академии Украины доктор искусствоведения, профессор В. Москаленко читает курс «Музыкальной интерпретации» [10]. В Львовской национальной академии музыки исполнительское музыковедение представлено исследованиями О. Пилатюк [12], Л. Опарик [11] и др., выполненными под руководством доктора искусствоведения, профессора Л. Кияновской. Традиции Харьковской фортепианной школы «исполнительского музыковедения» представляют работы Ю. Вахранева, Т. Веркиной, М. Ещенко, Е. Кононовой, В. Приходько, Н. Руденко, В. Сирятского, В. Шукайло. На кафедре интерпретологии и анализа музыка ХДУМ им. И. П. Котляревского всестороннее разрабатываются общие и специальные курсы, посвященные познанию специфики музыкального исполнительства. Данная статья написана в развитие идей интерпретологии, разрабатываемых в научном классе Л. В. Шаповаловой.

Интерпретология как научная дисциплина объединяет опыт и демонстрирует единство, лучшие достижения теоретического и исполнительского музыковедения. Проблемный круг вопросов современной интерпретологии составляют такие направления:

- история инструмента и его дальнейшая эволюция (органология);
- исполнительская и педагогическая деятельность выдающихся музыкантов (персоналии);
- исполнительская семантика, или анализ исполнительского текста;
- жанрово-стилевые модели музыкального творчества;

– сотворчество выдающихся исполнителей и композиторов);  
– *методология* как система подходов и принципов научного моделирования музыки, отражающая содержание социокультурного и исторического контекстов теории и практики музыкального исполнительства.

Опираясь на категориальный синтез теоретического музыковедения и исполнительского искусства, интерпретология выявляет четкую тенденцию их внутреннего родства. **Объектом** статьи является теоретическое и исполнительское музыковедение, а **предметом** – интерпретология как научная дисциплина в системе музыкознания.

**Целью** статьи является сравнительный анализ авторских концепций в исторической эволюции формирования базовых категорий теории исполнительского искусства. Речь идет о научном моделировании предпосылок появления и «отпочкования» теории исполнительства из недр западноевропейской музыкальной эстетики и отечественного музыкознания. Материалом сравнительного анализа послужили наиболее значительные авторские концепции ученых разных поколений, посвященные теории интерпретации: Е. Гуренко [2], Н. Корыхаловой [4], И. Полусмяк [5], В. Москаленко, Ю. Кочнева, Е. Либермана, В. Медушевского [9], Ю. Вахранева [1], Е. Марковой [8], Т. Чередниченко [14].

При сравнении будем руководствоваться следующими критериями: методологические принципы, объект исследования, материал и содержание концепций, вопросы музыкальной интерпретации и их связь с исполнительской проблематикой.

Одним из первых значительных трудов в области отечественной науки интерпретологии стала фундаментальная работа **Н. Корыхаловой** «Интерпретация музыки», появившаяся в конце 70-х годов [4]. Безусловно, следует учитывать мировоззренческий контекст того исторического времени, в котором была осуществлена смелая попытка автора. На основе критики буржуазных концепций западного искусства был дан системный анализ теоретических проблем исполнительского искусства с позиций марксистско-ленинской методологии. Однако даже сегодня этот анализ читается с большим интересом и идеологический «шлейф» легко снимается, не отторгая оригинальные идеи и комментарии автора.

В своей работе Н. Корыхалова ставит следующие задачи: исследование эволюции развития кардинальных эстетических проблем музыкального исполнительства в философско-эстетическом плане; критический анализ наиболее значительных теоретических концепций буржуазных эстетиков и музыковедов в сфере онтологических проблем музыки; изучение способа существования музыкального произведения как звучащего интонируемого феномена. Наряду с освещением проблем музыкального исполнительства в историческом и философско-эстетическом ракурсе, ценным для данного исследования представляется терминологический анализ, то есть введение и расшифровка дефиниций, оперирование понятиями «нотный текст», «авторский текст» (Ю. Кочнев), «нотный знак», определение объекта интерпретации, разграничение терминов «интерпретация», «исполнение», «исполнительская интерпретация».

Интересной для данного исследования представляется монография **Т. Чередниченко**, где автором отражены основные направления и тенденции развития западноевропейской музыкальной эстетики в контексте художественной культуры [14]. Постановка проблем в работе Т. Чередниченко иная: исследовательница рассматривает музыку как *ценность* как *историю* и как *смысл*, раскрывая диалог между философией и искусствоведческой мыслью, между искусством и наукой. История трактуется исследовательницей как смысловое время, следовательно, проблемы музыкальной истории становятся в музыкально-эстетической парадигме ключевыми проблемами, рассматриваемыми в хронологической последовательности. С дифференциацией композиторского и исполнительского творчества возникают противоположные приоритеты в научной интерпретации произведения: 1) объективный анализ звуковой структуры; 2) субъективные ассоциации, порождаемые произведением в сознании исполнителя.

Таким образом, сравнивая концепции Н. Корыхаловой и Т. Чередниченко, ввиду наиболее полного отражения в них состояния западноевропейской музыкальной эстетики и исполнительства, заметим, что при всей глубине и содержательности данных концепций, проблемы музыкально-исполнительской теории освещены не достаточно широко. В то же время, в работах видна авторская научная оценка ключевых категорий интерпретологии (музыкальное произведение,

интерпретация, исполнение, нотный текст и др.); анализируются основные музыкально-исторические процессы западной Европы в исторической хронологии; прослеживается возникновение и отпочкование музыкально-интерпретирующей деятельности от композиторской; исследуются проблемы интерпретации музыки в трудах выдающихся ученых.

В результате сравнительного анализа концепций выявлены следующие различия. 1) В методологических подходах:

– в концепции Н. Корыхаловой представлен *онтологический подход* в сфере музыкально-исполнительской проблематики;

– в концепции Т. Чередниченко разрабатываются *ценностно-смысловой и исторический* методы.

2) В объектах исследования:

– в основе концепции Н. Корыхаловой лежит изучение *способа бытия музыкального произведения* (его онтологический статус) и проблемы интерпретации;

– в концепции Т. Чередниченко рассматриваются *ценностно-смысловые проблемы музыки* как явления художественной культуры и источника исторического познания. Диалектический взгляд на музыкальную историю упирается в проблему взаимосвязи художественно-ценностных определений музыки и ее историчности.

3) В материале исследования:

– в исследовании Н. Корыхаловой рассматриваются труды западноевропейских ученых, занимающихся изучением *онтологических вопросов музыкально-исполнительской проблематики*. Критический анализ позволил охарактеризовать общую картину развития кардинальных проблем музыкального исполнительства и теории интерпретации;

– в исследовании Т. Чередниченко содержится анализ *внутренних тенденций развития зарубежной музыкальной эстетики*. Выбор авторских концепций продиктован целью и объектом исследования. В отличие от работы Н. Корыхаловой, сфокусированной на музыкально-исполнительской проблематике, спектр вопросов, исследуемых в труде Т. Чередниченко гораздо шире. Автор выявляет диалог философии и искусствоведия, раскрывая связь между музыкой и культурой в целом. В связи с этим расширяется круг анализи-

руемых исследовательских концепций в соответствующей исторической хронологии.

Интерес представляет фундаментальная работа **Е. Гуренко**, посвященная изучению эстетических проблем исполнительского искусства [2]. Объектом философско-эстетического анализа становится произведение исполнительского искусства, исследуются особенности его бытия, критерий принадлежности к художественно-творческой сфере.

Одной из целей исследования является обоснование художественно-интерпретационной природы исполнительства как подсистемы искусства, осмысление его сущности в структуре художественно-творческой деятельности. При этом автор отводит исполнительскому искусству вторичную, относительно самостоятельную роль, определяя интерпретатора как посредника между создателем художественных ценностей и воспринимающим субъектом. Отличительной чертой исполнительского искусства является наличие *художественной интерпретации*.

Автор рассматривает понятия «исполнение», «исполнительский процесс», «художественная интерпретация», «музыкальная интерпретация», «исполнительская концепция». Самым «узким» является понятие «исполнение», предусматривающее лишь объективацию исполнителем авторского замысла. «Исполнительский процесс» начинается с формирования исполнительского замысла и построения исполнительской концепции с целью последующей ее реализации в процессе репетиционной работы и в дальнейшем, в акте публичного выступления. Таким образом, по мнению Е. Гуренко, «художественная интерпретация» является всеобъемлющим понятием, включающим исполнительский процесс, направленный на построение исполнительской концепции, её содержание.

В исследовании **И. Полусмяк** предложена схематизация типов интерпретации в музыковедении. Термин «интерпретация» автор трактует как «логизированное отражение действительности в различных формах языковой фиксации» [5, с. 4]. Автор сосредоточен на уточнении возможностей *научной интерпретации* в контексте музыковедения. Функцией аналитического типа является обобщение результатов восприятия и научного исследования.

**Ю. Вахранев** рассматривает исполнительское искусство в *гносеологическом* и в *онтологическом* планах. В первом случае изучается его общефилософское эстетическое содержание, во втором, психологический и коммуникативный смыслы. Духовность, направленная через интонирование на раскрытие смысла произведения и воплощение его в исполнительской интерпретации с целью воздействия на слушателя, является движущей силой системы исполнения и рассматривается в аспекте его поэтики [1].

Интерес представляет статья В. Медушевского, трактующего категорию «интерпретация» в **онтологическом смысле**, как «следствие и сторону подлинно *личностного понимания*» музыки» [9, с. 2]. По мнению исследователя, в основе интерпретационной деятельности исполнителя, лежит, прежде всего, постижение смысла музыкального произведения, его понимание. Основной задачей интерпретатора становится постижение невидимого внутреннего закона, идеи, согласно которым выстраивается смысловая иерархия музыкального произведения. В связи с этим меняется взгляд на предмет интерпретации и задачи интерпретатора. Основным законом для исполнителя при прочтении авторского текста должно стать постижение *духовных принципов красоты* как смысла творчества в исполнительском искусстве.

С конца 90-х годов прошлого века широкую известность в Украине получил курс лекций по музыкальной интерпретации **В. Москаленко**, который стал одним из основателей Украинской школы интерпретологии [10]. Автор исследует основные категории музыкознания: классифицирует виды музыкальной интерпретации, рассматривает дефиниции и понятия «музыкальное произведение» (композиторский замысел и идея), «музыкальное мышление» (в сопряжении с интонационной звуковой природой), «авторский текст», «музыкальный жанр», «индивидуальный музыкальный стиль».

Основываясь на достижениях в области музыкознания и систематизируя существующие категории, автор предлагает их оригинальную трактовку и разрабатывает новые производные дефиниции.

**Е. Маркова**, профессор Одесской музыковедческой школы исполнительского музыкознания, систематизирует и выявляет три основных раздела теории исполнительства: онтологию, психологию и эстетику исполнительского творчества [8]. В определении теории

исполнительства автор опирается на онтологическую концепцию В. Медушевского. Однако, если В. Медушевский руководствуется опытом богословской традиции, то Е. Маркова – мифологии (исполнитель подобен герою мифов). Онтологическое понимание музыки исполнителем направлено на поиск «собственного пути в доверии к сверхиндивидуальным ценностям Духа и откровениям индивидов-гениев» [8, с. 13]. Рассматривая понятие «исполнительство», автор выявляет его духовную сущность, выдвигая на уровень музыкальной универсалии.

Интерес для исследования представляет статья **Ю. Кочнева**, в которой рассматривается интерпретация музыкального произведения как определенное единство субъективного и объективного, где в каждом отдельном случае объектом выступает текст данного сочинения, а субъектом – конкретная личность (музыкант-исполнитель) [5]. Сам термин «интерпретация» Ю. Кочнев трактует как содержание исполнения. Исследователь разделяет исполнительство на две неразрывно связанные стороны: форму (процесс реального физического звучания музыки) и содержание (определенная информация, которую передает это звучание). Воспроизведение нотного текста без привнесения личностных качеств исполнителя Ю. Кочнев называет «конкретизацией» пьесы, творческое же воплощение авторского замысла есть интерпретация. Таким образом, именно личность музыканта играет огромную роль при создании исполнительская интерпретации.

В работе **Е. Либермана** изучается исполнительская интерпретация авторского текста [6]. Автор разделяет музыкальное произведение на три текстовых уровня (три зоны интерпретации): исполнительский уровень текста, относящийся к эмоциональной зоне интерпретации, композиторско-исполнительский уровень текста (смешанная эмоционально-интеллектуальная зона интерпретации), композиторский уровень текста (интеллектуальная зона интерпретации). Данная классификация производится согласно психической активности исполнителя в процессе работы над произведением. Критерии определения текстовых уровней зависят от следующих факторов: степени точности воспроизведения исполнителем знаков нотного текста, психофизиологических особенностей личности, использованных исполнителем

средств выразительности. Е. Либерман исследует различные типы взаимоотношения авторского текста и исполнительского на примере интерпретаций выдающихся исполнителей.

**ВЫВОДЫ.** Апологеты философского понимания музыкальной интерпретации (Е. Гуренко, Н. Корыхалова, Т. Чередниченко) заложили основные направления в отечественном музыковедении (В. Москаленко, Е. Маркова, И. Полусмяк, О. Катрич, О. Пилатюк, Л. Опарик).

Если в работе Н. Корыхаловой раскрыт онтологический статус музыкального произведения, то у Ю. Вахранева объектом исследования является музыкально-исполнительская деятельность как самостоятельное искусство, не ограничивающееся лишь манифестацией произведения. Духовная сторона исполнительства, представленная творческим процессом, не только определяет интерпретацию, но и входит в ее *поэтику* как внутренняя, духовная совокупность ее элементов.

Т. Чередниченко в поисках трактовки художественного смысла и ценностной апологии музыки осветила музыкально-исторический процесс сквозь призму *интерпретирующего сознания*, тем самым, указав на роль личности субъектов музыкального творчества. Ю. Кочнев, трактуя интерпретацию как единство объективного и субъективного, также уделяет внимание *личностным качествам исполнителя*, без привнесения которых интерпретация становится лишь конкретизацией музыкального произведения.

Е. Либерман при изучении исполнительской интерпретации рассматривает *уровни взаимоотношения композиторского и исполнительского текстов* музыкального произведения. Именно исполнитель отвечает за эмоциональную зону и содержательный уровень интерпретации.

И. Малышев изучает понятие «*музыкальное произведение*» как одно из центральных в музыкальной эстетике, рассматривая его онтологический и семиотический аспекты. В работе предложено определение данного понятия, аспекты его изучения, однако проблемы исполнительской интерпретации не затрагиваются. Зато И. Полусмяк, в развитие идей Е. Гуренко, предложила типологию *интерпретации*.

Авторский подход к *интерпретации как феномену музыки* содержат статьи и лекции В. Москаленко. Исследователь моделирует исполнительский процесс с точки зрения *специфики музыкального*



*мышления* – целостного и потенциально адекватного у всех музыкантов (композитора, исполнителя и слушателя).

Сравнивая ключевые установки теоретических концепций в границах единой науки интерпретологии прослеживается закономерная **смена методологических парадигм**.

В исследованиях 70-х – 80-х гг. прошлого века теоретические проблемы музыкального искусства были интерпретированы в свете господствующей идеологии. Данный этап, представленный разработкой проблем интерпретации в онтологическом и ценностно-эстетическом ключе (работы Н. Корыхаловой, Т. Чередниченко, Е. Гуренко, Е. Малышева), перерастает в качественно новый, итоговый период поисков исполнительской специфики мышления (работы 90-х годов XX ст.: Ю. Вахранева, В. Медушевского, Ю. Кочнева, Е. Либермана, В. Москаленко).

Идеи и установки музыковедения начала XXI в., связанные с исполнением, должны серьёзно изучаться во всех звеньях системы профессионального образования, дискутироваться и корректироваться, опираясь на опыт современных школ фортепианного искусства, в том числе Харьковского национального университета искусств им.И.П.Котляревского. Эту актуальную задачу решает новое поколение исполнителей, ориентированное на синтез научного мышления и исполнительскую культуру. Таким образом, научная рефлексия служит умножению профессионализма в системе высшей музыкальной педагогики.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Вахранев Ю. *Исполнение музыки (поэтика)* / Ю. Вахранев. – Харьков, 1994. – 335 с.
2. Гуренко Е. Г. *Проблемы художественной интерпретации (философский анализ)* / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
3. Катрич О. *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* / О. Катрич. – Дрогобич, 2000. – 100 с.
4. Корыхалова Н. *Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике* / Н. Корыхалова. – Л, 1979. – 207 с.
5. Кочнев Ю. *Музыкальное произведение и интерпретация* / Ю. Кочнев // *Сов. музыка*. – 1969. – № 12. – С. 56 – 60.

6. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.: нот.

7. Мальшиев Н. К определению понятия «музыкальное произведение» / Эстетические очерки / Н. Мальшиев. – М., 1973. – Вып. 3. – С. 142 – 163.

8. Маркова О. М. Питання теорії виконавства : матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів / О. М. Маркова. – Одеса : Астропринт, 2002. – 128 с.

9. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129.

10. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации [Электронный ресурс].

11. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Опарик Лариса Миколаївна; Львів. держ. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. – Л., 2007. – 17 с.

12. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Пилатюк Олена Борисівна ; Нац. муз акад. України ім. П. І. Чайковського. – Л., 2006. – 17 с.

13. Полусмяк И. М. Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации : автореф. дис. .. канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. М. Полусмяк; КГК им. П. И. Чайковского. – Киев, 1989. – 25 с.

14. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке / Т. В. Чередниченко. – М. : Музыка, 1989. – 223 с.

**Тимофеева К. Интерпретология в системе современного музыкознания.** Предложен сравнительный анализ научных концепций по интерпретологии ученых разных поколений.

**Ключевые слова:** интерпретология, сравнительный анализ, методология, музыкальная интерпретация.

**Тимофеева К. Интерпретология в системе сучасного музыкознавства.** Запропоновано порівняльний аналіз наукових концепцій з інтерпретології вчених різних поколінь.

**Ключові слова:** інтерпретологія, порівняльний аналіз, методологія, музична інтерпретація.

**Тymofeieva K. Interpretology at the system of modern musicology.** At the article suggested the comparative analysis of scientific conceptions of interpretology by different generation scientists.

**Key words:** interpretology, comparative analysis, methodology, musical interpretation.

УДК 78.03:792.562(477)

*Любов Крижановська*

**ЗМІНА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ  
В ТЕАТРІ ОПЕРЕТИ УКРАЇНИ  
(КІЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕАТР ОПЕРЕТИ)**

**Метою** статті є з'ясування видозмінення стилю акторської гри та виконання вокальних партій у вітчизняному театрі оперети на прикладі провідного столичного театру оперети за останню третину ХХ ст.

Зміна тенденцій у виконавстві стала продовженням зміни вектору в режисурі та створенні нових творів для сцени композиторами та лібретистами. Якщо у 1950-і роки в театрі оперети виставлялися лише класичні оперети та музичні комедії, то починаючи з 1960-х на вітчизняну сцену прийшов мюзикл, що не могло не зумовити зміни виконавського стилю. У 1980–90-і ж київська сцена зазнала на собі впливу таких новітніх жанрів як мюзикл-опера («Есмеральда» В. Ільїна, Ю. Рибчинського) та блюз-опера «Поргі та Бесс» (Дж. Гершвіна).

Режисери О. Барсегян, В. Бегма, С. Сміян, О. Негреску, П. Ільченко, В. Шулаков та Б. Струтинський саме в цей час прагнули розширити межі стереотипного сприйняття театру оперети. Їх діяльність сприяла перегляду самих засад виконавського стилю акторів київського театру оперети.

Одним з перших вітчизняних мюзиклів на сцені київського театру оперети стала вистава «Три мушкетери» (1977). Щоправда, першопрочитання матеріалу Ю. Ряшенцева, М. Розовського та М. Дунаєвського відбулося у московському ТЮГу. Проте важливо, що саме для постановки режисера В. Бегми (для музичного театру) композитор дописав вісім музичних номерів.