

НИКІТИНА А. ВОКАЛЬНА МУЗИКА Ф. ШОПЕНА: ПАРАДИГМА СПРИЙНЯТТЯ. Розглядається феномен вокальної творчості Ф. Шопена у контексті сформованої системи сприйняття музики композитора.

Ключові слова: пісні, парадигма сприйняття, принципи художньої комунікації.

NIKITINA A. VOCAL MUSIC BY F. CHOPIN: THE PARADIGM OF PERCEPTION. Regarded as a phenomenon of vocal works by Chopin, C., in the context of the existing system of music perception of the composer.

Key words: Songs, the paradigm of perception, the principles of artistic communication.

УДК 781.2:786.2

Юрій Устименко

ПРИНЦИПИ ОПРАЦЮВАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ

У середині ХХ ст. система навчання молодих музикантів читанню авторського тексту була ретельно продуманою, аргументованою та в основі своїй досить мудрою. Піаністам прищеплювали навички копіткої праці з авторським текстом. На тлі такої копіткої праці молоді музиканти оволодівали мистецтвом узагальнення, відтворення з окремих деталей цілісної змістовно-образної картини тих творів, котрі проходили з викладачем. В результаті такого виховання музичного мислення більшість молодих виконавців невдовзі могла самостійно, без допомоги педагога розібратися в нотному творі, тобто ставати досить досвідченими, культурними музикантами. Музика самої різної стилістичної належності ставала рідною, зрозумілою мовою.

Процес оволодіння образним змістом твору не може обійтись без емоційних та інтелектуальних зусиль, що майже завжди відповідають індивідуальним особливостям здібностей студента, а також його інтуїції. Музиканту, який володіє мистецтвом читання тексту, рано чи пізно поталанив самостійно розшифрувати «закодований» в нотному тексті образний сенс твору, обернути графічні позначки в живий процес музикування. Вміння самостійно розбиратися в нотному тексті, працювати над твором – одне з найважливіших якостей професійного музиканта. Однак в цю справжню культуру якимось непомітно почали проникати (і чим далі, тим більше) чужі віяння, які несли в собі перебільшене значення «букви» в підході до тексту. Гонитва за «бук-

вою» почала призводити до втрати концепційного погляду на творчість, принизила значення індивідуального мистецтва виконавця. Наполегливі, суворі вимоги скрупульозної точності переповнювали свідомість музикантів. Все в тексті пропонувалося якомога точніше. В лексиці декількох студентських поколінь стали прислів'ями вирази: «правильний темп», «правильна педаль», «правильна динаміка». Питання особистісного ставлення, виконавського погляду на твір частіше за все не помічали.

Мета статті – розглянути ставлення до нотного тексту як засадничу проблему виконавського мистецтва на підґрунті зіставлення інтерпретацій видатних піаністів з авторським текстом.

Слухаючи гру великих піаністів, всі звертають увагу на самобутність їхньої інтерпретації: наприклад, на різні відхилення від тих чи інших текстових позначок під час виконання. Однак подібні факти не обговорювались, вони йшли ніби по інерції, коли ми затамувавши подих слухали В. Софроніцького, Г. Нейгауза, М. Юдіну, Л. Оборіна та ін. Згодом дійшли такої думки, що таке можуть дозволяти собі лише видатні виконавці. Пересічним виконавцям слід грати згідно визначених вимог, поважати встановлені традиції, зберігати виконавське відчуття міри і виховувати в собі гарний смак. Проте яскраві інтерпретаційні досягнення деяких піаністів, а інколи і талановитих студентів консерваторій чомусь ніяк не вкладалися в параметри авторських текстів і не відзначалися в музичній пресі. Тому доволі часто виникала думка: а чи відповідають вимоги теорії «вірності» авторському тексту, точного виконання всіх його деталей живій практиці яскравого високохудожнього виконання музики? А чи сприяє ця теорія оптимальному розкриттю творчих зусиль виконавця, чи не містить прихованих недоліків? Ці питання ставили з великою упевненістю в тому, що норми ставлення до авторського тексту, які вимагають абсолютного його виконання, не досить глибоко відображають потреби художньої практики, значно обмежують своїми категоричними установками творчі можливості музикантів. Гіпотеза ця в свою чергу вимагає серйозної перевірки.

З того часу, коли з'явився перший музичний твір, написаний за допомогою нотної системи, творчі стосунки між композиторами і виконавцями перебувають в стані розвитку та постійних змін. Ця співдружність, в котрій не одна із сторін не може існувати без іншої. В цій співдружності йде боротьба двох тенденцій – прагнення до поєднання з прагненням до самовираження та самоствердження, без чого не може бути ніякої творчості. Перемога одної з тенденцій веде до

поразки обох, тому що без відвертості та самобутності виконавського акту сама музика автора буде мертвою. Отже, двобічність процесу музичної звукової творчості несе в собі протиріччя, подолання котрих складають зміст як історії виконавства, так самого виконавського мистецтва.

Проблема співвідношення двох видів музичної творчості ставилась і вирішувалась в концертній практиці, і в теорії по-різному. Відомо, що існували епохи, коли протиріччя у співдружності ставали антагоністичними, навіть руйнівними. Так, наприклад, впродовж XVII – першої половини XVIII віків співаки-віртуози господарювали в італійській опері-seria. Авторські мелодії на свій розсуд наповнювалися різними руладами та великими каденціями. Мало чим відрізнялися смаки піаністів-віртуозів 20 – 40-х років XIX ст. Музичний твір розглядався лише як привід для демонстрації різноманітних виконавських, а частіше за все технічних досягнень і досконалень. Від усього цього, звичайно, потерпала музика. В той же час виконавство, гублячи свою високу естетичну місію, знижувалося до рівня дешевого фіглярства.

Були такі епохи, коли помилкові теоретичні вимоги, догматична регламентованість надмірно тиснули на музикантів і вели до занепаду виконавського мистецтва. Щось подібне, наприклад, сталося в Німеччині в другій половині XIX ст. в результаті діяльності академістів Лейпцігської школи. Навіть неглибокий погляд на історію цього питання показує, що від того, як воно вирішувалося в теорії та на практиці, залежав загальний стан виконавського мистецтва тієї чи іншої епохи чи держави.

Відомо, що в часи Куперена, Баха, Скарлатті, Моцарта в ставленні виконавця, який виконував нотний текст, переважали риси співавторства. Музиканти дуже часто вносили в авторський текст зміни найрізноманітнішої властивості – від незначних відмінностей у мелізматичі до варіювання нотного тексту. Змінам допускали реєстру, динаміку, темпи і таке інше. У мистецтві вісімнадцятого століття було досить популярним перенесення з твору в твір улюблені теми, гармонічні послідовності, та інші музичні знахідки, що весь час змінювалися, розроблялися. Така безмежна свобода існувала в композиторському та виконавському мистецтві. До того ж сам текст припускав виконавську добудову, взяти хоча б «Хроматичну фантазію» Й. С. Баха. Було поширено виконання музики за технікою цифрованого басу, що дозволяла певну свободу в різноманітних деталях тексту: здвоєння голосів

у регістрові. Все це було пов'язано з мистецтвом імпровізації, котрим в ті часи володіло багато музикантів. Музика тих часів не тільки дозволяла, але значно сприяла великому емоційному наповненню, і що назва «клавір» увібрала в себе багато інструментів, починаючи від співучого, але малозвучного клавикорду до блискучого клавесину та потужного органу. І хоч виконавці в ті часи скоріше за все музикували переважно в одних і тих же приміщеннях і, відповідно, на одних і тих же інструментах, виникає питання, як вони почувалися, якщо замість звичайного трьохмануального клавесину їм траплявся двохмануальний? Чи не в цьому криється одна з причин відсутності редакційних подробиць у текстах того часу?

В історії виконавства багато питань, які ще потрібно досліджувати. Вірогідним припущенням є те, що і в ті часи виконавців було набагато більше, ніж композиторів, що і тоді високий рівень музиканта синтетичного типу існувало досить мало. Підтвердженням цього є велика кількість різноманітних трактатів. Доказом імпровізаційного стилю виконавства тих часів є свобода ставлення до авторського тексту, котра була характерною і для перших поколінь виконавців ХІХ ст. Вони, не усвідомивши спочатку своїх художніх можливостей, будучи не дуже талановитими композиторами, довгий час ставилися до виконавства «на рівних» із авторами. Їхні мало чи зовсім беззмістовні твори, такі, як «Морський бій» де Штейбельта, «З'їхавший з глузду» Калькбренера та твори інших композиторів були переповнені всілякими фортепіанними ефектами-трелями, тремоло, хроматичними октавами, мартелято, гамами, глісандо, що мали справляти певне враження на слухачів. У випадках звернення до музики минулих часів, але це траплялося досить рідко, вони дозволяли собі все – від антихудожніх перекручень до виконавського свавілля за допомогою тих же трелей, тремоло і так інше. Це були часи паризького блискучого стилю, епоха віртуозів, яких Ф. Ліст називав «братією рояльних акробатів», для котрих фортепіанний твір був приводом для самопоказу. Але у середині ХІХ ст. цим пустим віртуозам було завдано нищівного удару.

Виконавська діяльність Мендельсона, Шумана, Шопена, Ліста та їхніх послідовників зробила свою справу. У виконавстві поступово почав стверджуватися новий напрямок. Серйознішим, більш глибоким ставала його мета та зміст репертуару виконавців. Починалися часи розквіту романтичного виконавського стилю, з кульмінаційним моментом якого пов'язують імена Ф. Ліста та А. Рубінштейна. Починаючи з середини ХІХ ст. цей стиль домінував на концертній

естраді. Але потрібно відверто зазначити, що поступово він почав трансформуватися в салонно-віртуозний псевдоромантизм кінця XIX – початку XX ст.

Якщо піаністів паризького «блискучого» стилю об'єднувало прагнення до зовнішніх технічно-звукових ефектів і тому авторський текст ставав лише приводом для вільного варіювання, то для представників романтичного напрямку головним був прояв безпосереднього почуття, у відповідності до пануючої естетики. Однак, якщо в грі Ліста та Рубінштейна панувала надзвичайна рідкісна гармонія між художнім змістом твору та його виконанням, про що свідчать спогади сучасників цих видатних артистів, то більшості їхнім учням і послідовникам (і чим далі – тим більше) повної гармонії досягти не вдалося.

Почуття виконавця домінували над всім. Та виявлялося це почуття не тільки в надмірній завзятості, але й в порушенні ритму, у викривленому метрі та у дрібній фразерові. Слухачам у концертах подавалися «свої» почуття, «своя» техніка, цінувалися ефектне акцентування, вишуканість салонного сенсу, «левої» пристрасті. Хоч у виконанні почали з'являтися основні ознаки творів і стилю автора та всіякого свавілля було ще дуже багато. Ось лише одне свідчення Сен-Санса щодо ввічливого скандалу, котрий вчинив Россіні видатній Патті: «Чия це арія, котру ви тільки що виконували?» (Це була арія з «Севільського цирульника», перекирена до невпізнанності).

Процес оволодіння мистецтвом читання авторського тексту, художньої праці з ним йшов повільно і залишив у вигляді чисельних редакцій, документальні свідчення про ті часи. Як і в грі більшості виконавців другої половини XIX ст., так і у виданнях тієї епохи сумлінного ставлення до авторського тексту виявити не вдається. Кожен редактор переробляв його, як хотів. До авторських позначок темпу та характеру без усіляких коментарів, тим же шрифтом додавалися редакторські. Метрономічні та динамічні позначки, позначки ритмічної нюансировки замінювалися, змішувалися авторські та редакторські ліги, їхнє місцезнаходження варіювалося.

У видання шопенівських творів вносилося багато словесних ремарок. Видання вальсів Шопен під редакцією таких визнаних піаністів, як Пюньо та де Альбер (кінець XIX – початок XX ст.), переповнені повільними змінами темпів, позначками динамічної та ритмічної нюансировки, що мали на меті передати виконавцю манеру гри редакторів, впритул до їхнього рубато. У недоліках редагування відбиваються також і недоліки самого виконавства тієї доби. Так, Г. Нейгауз,

сміючись, пригадував, що такий видатний піаніст, як Ігнат Фрідман, у кінці етюдів Шопен соль бемоль мажор оп. 25 додавав від себе ще два акорди – доміанту та тоніку. Останній приклад особливо типовий для салонного псевдоромантизму з його зверхнім ставленням до твору та прагненням до елегантності та зовнішнього блиску. Не можна не підкреслити, що в цей перехідний період співвідношення виконавця за авторським текстом, виконавський стиль висунув плеяду таких видатних піаністів, як Т. Лешетицький, В. Пахман, В. Тиманова, І. Падеревський, Н. Розенталь, О. Зілоті, І. Фрідман та ін. Але не цьому поколінню судилося зробити той внесок у поглиблене рішення проблеми ставлення виконавця до авторського тексту, котрий привів до сучасності. Це зробили великі музиканти наступної хвилі.

Отже, починаючи від Ф. Листа, Ан. Рубінштейна, їхніх молодших колег Ф. Бузоні та музикантів меншого масштабу, всі виконавці XIX ст., дозволяли собі вносити в авторський текст власні зміни. Звичайно, естетична цінність, талановитість та переконливість цих змін була надзвичайно різною – від геніальних ідей та художніх досягнень (у Рубінштейна, Бузоні) до сумнівних салонних ефектів. Та все ж музичне виконавство XIX ст. в цілому ставилося до авторського тексту з великою свободою. Ця свобода була далеко не безгрішна та не безпомилкова. Але не можна не відзначити почуття гідності, яке переповнювало виконавців тих часів і їхню віру, щодо великої місії у музичній культурі.

Пошуки правди та глибини в мистецтві спонукали подальшу еволюцію виконавства. На зламі XIX–XX ст. у ставленні виконавців до авторського тексту відбулися нові якісні зрушення. Така необхідна енергія для цих прогресивних змін, виходила з двох джерел – від композиторів, які були дуже незадоволені виконавських свавіллям та виконавців нового покоління, котрі розчарувалися у старому виконавському стилі. У цьому сенсі дуже показовими є враження молодого Г. Нейгауза, який вчився тоді в Берліні. Про піаністів псевдоромантичного спрямування він пригадує: «Вчора слухав Зажера – елегантність зачаровує, піаніст казковий, але б'є на ефект». Про Ігнатія Фрідмана він пише: «Грає не досить художньо». В грі свого вчителя Л. Годовського Нейгауз відзначає деяку неточність, а також деінде він додавав зайві голоси в акорди. З приводу Шнабеля та Флеша, представників нової артистичної хвилі, він відзначає: «Можу з захопленням сказати про велику музичність і артистичну чистоту та значну техніку, яка позитивно впливає на слухачів».

Не слід вважати, що поширення нового, більш глибокого виконавського стилю проходило без боротьби. Адже дезавувувати потрібно було значних артистів – віртуозів, які користувалися великою популярністю серед багаточисельної публіки. Першими почали боротьбу композитори. Їхня реакція була – з більшими подробицями та з більшою ретельністю редагувати свої твори. Мабуть першим це почав здійснювати ще К. Дебюссі. Його однодумцями були М. Равель, І. Стравінський, М. Метнер та ін. Було чимало протестів стосовно перекручень характеру їхніх творів різними інтерпретаціями. До цих процесів долучився Антон Рубінштейн, котрий писав так: «Сучасні капельмейстери диригують творами Бетховена, Моцарта не так як хотіли композитори, а робили це на свій розсуд. То чому ж юриспруденція не поширюється на питання мистецтва?» – у розпачі вигукував великий піаніст.

Впродовж багатьох десятиліть виконавці в своїй практичній роботі по-різному взаємодіяли з текстом автора. Одні ретельно виконували дані тексту, інші, довіряючись своєму почуттю та фантазії, переробляли їх у своїй грі. Але порушувати традицію чи зізнаватись у незгоді з якимись випадковими чи суб'єктивними недосконалостями авторського тексту було навіть небезпечно. І тільки з кінця 60-х років поступово починається злам – почали з'являтися наукові праці, які поновому висвітлювали питання про роль виконавця, про його права та обов'язки.

У музичному виконавстві техніка піаніста не може бути виключеною зі слухацького сприйняття. Були такі часи, коли цікавість публіки до віртуозності ставали вирішальними для оцінювання виконавця. Деякі шанувальники вокалу йдуть слухати, як візьме верхню до чи мі якийсь їхній кумир. Цінувальники балету з великим захопленням підраховують скільки фуєте прокрутить та чи інша балерина. Доводилося читати деякі публікації про відбіркове прослуховування до Паризького конкурсу піаністів, де обов'язковим до виконання був фінал Другої сонати Шопена, тоді деякі слухачі слідкували за грою конкурсантів тримаючи хронометри «хто швидше». У 1958 р. на першому конкурсі імені П. І. Чайковського після феноменального швидкого та чистого виконання американцем Поллаком фіналу Сьомої сонати С. Прокоф'єва, слухачі з великим почуттям та з сяючими обличчями висловлювали своє захоплення. Тенденція до відокремлення техніки від змісту може бути в тих випадках мистецтв, де вона недосяжна пересічним людям і тому викликає у них почуття здивування. Це по-

чуття здивування від техніки в академічному виконанні може задовольнити певну аудиторію та на якийсь час замінити їй справжнього художнього враження.

На щастя, панування техніки не може існувати дуже довго. Та ж сама аудиторія, котра тимчасово була осліплена технічними досягненнями виконавців, невдовзі починає відчувати естетичне невдоволення. Консерватизм змінюється жагою чогось нового. Публіка, а за нею і критика раптом звертаються до мистецтва змістовного, сповнюється очікуванням нових цікавих виконавських звершень. Традиційності музичного виконавства сприяє звісна практика, яка склалася в музичному навчанні. По-різному навчають педагоги, по-різному пишуть про виховання індивідуальності ставлять у методичній літературі. Відмова від пережитків у музичному виконавстві дуже тяжко дається музикантам. Педагоги не можуть утриматись від повідомлення учню своїх думок і почуттів з приводу того чи іншого твору. Зайва активність і метушливість музичної педагогіки – ще одна суттєва причина, яка сприяє процвітанню академічного, традиційного виконавства.

Причиною стійкості традиціоналізму музичного виконавства є історичне існування практики докладного редагування композиторами своїх творів. Ця практика зв'язана з об'єктивними труднощами оволодіння синтаксисом і закономірностями музичної мови. Більшість композиторів прагнули також віддзеркалити в редагуванні свої почуття у створеній ними музиці. Бажаючи допомогти сучасникам, а також наступним поколінням, зрозуміти їхню музику, запобігти довільному, некваліфікованому її виконанню, автори поступово перетворили нотний текст у докладний «довідник» своїх творів. Дуже часто їхні редагування почали нагадувати туристські екскурсії вже відомими маршрутами. Попереду йде «екскурсовод», позаду всі останні учасники походу. Ось та думка, яка витікає з багатьох редагувань, де автори дозволяють виконавцям користуватися їхніми творіннями.

Сучасні музиканти звернули увагу на негативний бік докладних авторських редакцій, котрі своїм авторитетом перешкоджають живому спілкуванню творів з новим слухачем і з новим виконавцем. Автори не завжди можуть передбачити самостійне життя своїх творів у майбутньому. Та ще за життя, значення форми авторського тексту для самого автора не є чимось абсолютно стійким. Двічі вислані Бетховеном метрономічні позначки для Лондонського видавництва своїх симфоній в результаті були надруковані по-різному. Брамс на прохання видавця про уточнення метрономічного темпу відповів: «Ви

гадаєте, що я кожного разу граю однаково?» С. Рахманінов кожного разу інтерпретував свої твори по-різному.

Кожна епоха вважає свій смак кращим. Переконливе виконання творів Баха Г. Гульдом мабуть зовсім не схоже на виконання самого Баха своїх творів. Зміни стилю виконавства необхідні, тому що нові покоління та нові виконавці бажають у старих, відомих класичних творах знайти підтримку своїм думкам та опору для своїх почуттів. «...Великий артист робить музику близькою сучаснику: він знає його хвилювання» (А. Рубінштейн). Справжній музикант завжди ставиться до тексту автора з великою повагою та є надзвичайно дорогим. Його особливості та навіть недоліки роблять текст ще ближчим, зрозумілішим, рідним. Не слід лише «боготворити» текст. Це завжди перешкоджає живій, критичній оцінці, без котрої думка та почуття перебувають у бездіяльності. Не можна ставити знак рівності між художніми особливостями, смисловим потенціалом твору та редактурою автора, тому що редактора може містити у собі якісь суб'єктивні елементи та підлягати критичному осмислюванню.

У 50–60-і роки ХХ ст. «самовідсторонення» і «об'єктивність» вважалися майже головним достоїнством виконавця, а слово «суб'єктивність» означало суто негативний характер. Однак, починаючи з другої половини 60-х років, почали відчуватися нові віяння, поступово поширювала вплив нова парадигма. Вона стверджувала творчій напрямком у виконавстві, котрий в умовах інтенсифікації музичного життя та широкого поширення звукозапису здобула підвищену актуальність. Повторні, не самостійні виконавські акти перестали хвилювати сучасника. Публіка почала менше відвідувати концерти. Саме існування класичного музичного твору як і живого, хвилюючого наше покоління естетичного феномену, ставало залежним від нового його прочитання.

Слід підкреслити, що виконавський академізм дискредитував себе у 70-і роки. Сучасна наукова методологія, яка синтезує різні галузі знань, дозволила збагатити вирішення питання про співвідношення композиторської та виконавської творчості новою системою роздумів і доказів. Емоційно-емпіричні прозріння митців минулого часу, котрі вважалися лише красивими, ідеальними, але які не могли бути запропоновані у повсякденності фантазіями геніїв, знайшли собі найсерйознішу підтримку в сучасній аргументації математичного типу.

Насамперед було усвідомлено та доведено, що музичний твір – не є нотний текст. Нотний текст – це семантична система, за допомо-

гою якої композитор об'єктивує внутрішню, психологічну діяльність свідомості. Сучасними теоретиками досліджуються думки про те, що нотні системи якісно відрізняються від звукових. У семантичному сенсі виконавство виступає як переклад духовного художнього змісту з нехудожньої матеріальної системи в художню. Саме з цієї причини виконавство повинно бути не копіюванням, механічним відтворенням, простим репродуктивним актом, а своєрідним видом творчості.

Вченими доведена принципова неможливість ідентичності між ідеями, які сформувались у свідомості автора твору та їхньою об'єктивністю в нотному запису, з одного боку, та ідеями, що видобуваються з нотного запису твору виконавцями та слухачами – з іншого. Нотна партитура є схематичним предметом, котрий може бути доведеним до художнього акту тільки в конкретній інтерпретації. Виконавець об'єктивує не нотний текст, а художній зміст. Його ж виконавець долає в індивідуалізованому вигляді. Це і є те протиріччя, котре вирішується творчістю виконавця, робить необхідною цю творчість, є її головним внутрішнім джерелом. Цей висновок налаштовує кожного виконавця на творчу активність і зміцнює упевненість у важливості його місії.

У сучасних теоретичних працях звертається увага на множинність реакції слухача художнього твору на одне і те ж виконання. Кожен реагує на музику в залежності від свого власного життєвого, художньо-емоційного досвіду та асоціативної пам'яті. «Тільки передавальної рефлексією музику можна зрозуміти: трубний сигнал, як символ войовничості, сопілку як знак сільської ідилії, хорал як вираз релігійного почуття» (Бузоні). Так і тільки так існують музичні твори у свідомості індивідуумів. Правда, що особисте сприйняття може бути захоплене впливом загальноприйнятої, модної, естетичної оцінки. Якщо під такий вплив потрапляє виконавець, який з самого початку є простим слухачем, то його власний творчий потенціал має тенденцію наближення до нульового.

Життя музичного твору невід'ємно пов'язане з автором тільки до свого народження, умовно кажучи, до моменту публікації. А далі? Далі твір починає власне існування у різноманітних інтерпретаціях, інколи за участю, інколи без участі автора, та в різноманітному слухачькому сприйнятті. Інколи шлях твору дуже короткий і проходить поблизу рідного музичного ландшафту, а інколи він уходить у таку далечінь, що і кінця краю не розгледіти.

ВИСНОВКИ. У XIX ст. питання про ставлення виконавця до авторського тексту являло собою картину незавершену і непослідовну.

Початок ХХ ст. визначився якісно новим вирішенням цього питання. У сучасній науці про виконавство існують погляди, протилежні як думкам великих виконавців минулого, так і результатам новітніх досліджень. Деякі з таких поглядів були наведені у статті, але суть питання полягає не в крайніх поглядах. Перемогла «середня» лінія, що була достатньо близькою до вимог формального відтворення авторського тексту. Поступово зникли різні салонні звички минулих часів. У музикантів нового спрямування (С. Рахманінова, А. Штабеля, А. Рубінштейна, К. Ігумнова, Г. Нейгауза) серйозне, глибоке ставлення до авторського тексту стало домінуючою установкою. При цьому виконавці не втратили свої індивідуальні особливості.

Спираючись на позитивні практичні результати, котрі впродовж трьох десятиліть давало нова установка, ідеї буквальної «відданості» авторському тексту стали наполегливо проводитись у життя. Все це призвело до того, що декілька поколінь музикантів виховувалося в дусі безумовної підпорядкованості виконавства не тільки духу, скільки букві авторського тексту. Заклики до самобутності творчості згадувались якось формально, мляво та поступово все менше реалізовувались. Такі спрощені естетичні установки здобули широкі поширення та були особливо актуальними до 70-х років ХХ ст., однак зберегли свій вплив і пізніше. Дехто з дослідників вимагав об'єктивно правильно оцінювати творчість того чи іншого композитора, спрямовувати увагу виконавця на «точне» виконання того, що написано автором. Вони стверджували, що реалістична інтерпретація можлива тільки в результаті точної передачі того, що написано в авторському тексті. Усілякий інший підхід веде до суб'єктивістського свавілля. Подібне свавілля не має нічого спільного з варіантною множинністю виконавства.

Найуважливіше ставлення до авторського тексту – це не легке завоювання історії виконавства, надбання сучасної музичної культури. Були б вкрай шкідливими та легковажними заклики до відмови від цього багатства. Однак при порівнянні тільки що наведених цитат з думками великих виконавців стає вочевидь ясным, на скільки всебічніше, діалектичніше, плідніше ставилося питання про взаємостосунки виконавців з авторським текстом у мистецтві А. Рубінштейна чи П. Казальса, та наскільки спрощено, однобічно виглядає він у рекомендаціях деяких сучасних авторів. Висновки останніх є хибними й не відповідають музичній дійсності. Якщо прийняти точку зору цих авторів, тоді доведеться визнати, що С. Рахманінов, котрий починає

репризу траурного маршу Ф. Шопена з сонати сі бемоль мінор у нюансі *ff* (замість авторського *p*) робить суб'єктивістське свавілля? Теоретики «точного виконання», «точного відтворення того, що написано у тексті» не пояснили, що вони мають на увазі під словом «точність». І це не випадково, оскільки не можна точно виконати того, що своєю природою позбавлено точності, змінності. Нарешті, незрозуміло, кого потрібно наділити повноваженнями визначати «точності» виконання авторського тексту та відповідного схвалення (чи не схвалення) музично-виконавської продукції? Адаже слухача, навіть освіченого, теоретичні висновки мало цікавлять. Йому потрібно живе спілкування з музикою.

Обмеженість теорії точного відтворення авторського тексту полягає в тому, що з двобічної формули діяльності виконавця – вивчення твору та його тлумачення – була довільно відкинута друга її частина. Апологети «однопорядкового» виконавства усіяло пропагували копіюючи, «фотографуючу» гру. По ступеню віддзеркалення найвищих завдань музичного виконавства, його наближення до художньої правди теорія «точного» відтворення не далеко пішла від установок того далекого часу, коли музиканти нехтували твором і дозволяли собі відверте свавілля. Теорія «точного» відтворення тексту не тільки ігнорує сучасні досягнення естетичної теорії виконавства, ігнорує також і недоліки нашої виконавської практики. Вона несе значну долю відповідальності за широке поширення нетворчого виконавства та нетворчого виховання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бирмак А. *О художественной технике пианиста. Опыт психофизиологического анализа и методы работы* / А. Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – 142 с.
2. Либерман Е. *Творческая работа пианиста с авторским текстом* / Е. Либерман. – М. : Сов. композитор, 1988. – 127 с.
3. Тимакин Е. М. *Воспитание пианиста. Методическое пособие* / Е. М. Тимакин. – Изд. 2-е. – М. : Сов. композитор, 1989. – 143 с.

УСТИМЕНКО Ю. ПРИНЦИПИ ОПРАЦЮВАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ. Наводяться міркування автора з приводу відповідності композиторського тексту і його виконавського прочитання в системі виконавсько-педагогічної практики та наукових поглядів минулого та сучасності.

Ключові слова: нотний текст, композитор, виконавець, творчий підхід, відданість авторському тексту.

УСТИМЕНКО Ю. ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ С НОТНЫМ ТЕКСТОМ.

Изложены размышления автора о соответствии композиторского текста и его исполнительского прочтения в системе исполнительско-педагогической практики и научных взглядов в прошлом и настоящем.

Ключевые слова: нотный текст, композитор, исполнитель, творческий подход, верность авторскому тексту.

USTYMENKO Y. THE PRINCIPLES OF WORK WITH MUSICAL TEXT. The article is deals with the reflections of author about the correlation of composer's text and performance reading in the system of scientific looks and performance-pedagogical practice of the past and contemporaneity.

Key words: musical text, composer, performer, creative approach, loyalty to author text.

УДК 78.071.1:786.2.082.4

Ню Нин

ЦИКЛИЧЕСКАЯ ФОРМА В ПЕРВОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ С. ПРОКОФЬЕВА

Прокофьев создал пять фортепианных концертов (шестой сохранился в эскизах): Des-dur, op. 10, 1910–1912; g-moll, 1912–1913; C-dur, 1921; B-dur, 1931; G-dur, 1932. В концертах отразилось композиторское дарование в раннем и среднем периоде творческого пути. Объединяющим концерты принципом сочинения является свободная трактовка этого жанра и формы. Первый концерт – одночастный, Второй и Четвертый – четырехчастные, Третий – трехчастный, а Пятый – пятичастный.

Первый фортепианный концерт С. Прокофьева занимает важнейшее место в творческом наследии данного жанра композитора. Напомним, что это еще учебное сочинение, созданное до окончания композиторского отделения Петербургской консерватории. Много мнений существует о первом фортепианном концерте Прокофьева. Так, И. Нестьев пишет, что в концерте «представлен самобытный прокофьевский пианизм, сочетающий крупную кладку аккордов и октав со сложнейшей «акробатикой» скачков и бисерной «пассажно-этюдной техникой <...>Впервые были объединены в цельной драматургически развитой форме типичные образы прокофьевской музыки: