

**Анотація.** У публікації розглядаються стан і проблеми музичного виконавства в Україні на сучасному етапі.

**Ключові слова:** музичне виконавство, репертуар, творчі колективи, оперна студія, конкурс.

**Аннотация.** В публикации рассматриваются состояние и проблемы музыкального исполнительства в Украине и на современном этапе.

**Ключевые слова:** музыкальное исполнительство, репертуар, творческие коллективы, оперная студия, конкурс.

### Notes about modern situation of musical performing in Ukraine

*Ivan-Yaroslav Gamkalo*

**Annotation.** An article is devoted to the situation and issues of musical performing in Ukraine in our days.

**Key words:** musical performing, repertoire, ensembles, opera studio, competition.

**Ірина ЧЕРНОВА**

*кандидат мистецтвознавства*

## МЕДИТАТИВНІСТЬ ТА ОРФЕЇЧНІ ТРАДИЦІЇ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Ідея впровадження «виконавського музикознавства» — наукової галузі, покликаної досліджувати, систематизувати, фіксувати, відтак надавати нові інтелектуальні імпульси музично-виконавському мистецтву — в музичній україністиці належить саме професору І.А. Котляревському. Актуальність і доцільність розвою цієї галузі музикознавства детермінується, передусім, тією винятковою роллю, яку відіграє виконання музики у гіперінформативному звуковому просторі сучасності, де «править бал» межова стратифікація та релятивізація духовних традицій і мистецьких авторитетів. У цій ситуації на академічне музичне виконавство з його феноменом «живого звуку» покладається місія дійсно історичного виміру — забезпечувати онтологічний статус музики у системі культури, здійснюючи надчасову соціальну функцію збереження музичних, а відтак духовних цінностей.

Тимчасом, парадигмальні зрушення у культурі та перехід на зламі тисячоліть до іншого типу духовності позначаються як синтез індивідуального та універсального, земного і космічного. «Розуміння і пізнання уможливаються лише тому, що людина — це мікрокосм, що у ньому розкривається універсум і що доля мого «я» є разом з тим і долею універсуму» [3, с. 88]. В академічному мистецтві переважає точка зору на світ зсередини людської свідомості — підсилена трагічною дисгармонією соціального існування, психологічно поглиблена, репрезентуюча світ як у суб'єктивному струмені свідомості, так і об'єктивній поліфонії свідомостей. «Мистецтво чи не вперше стало носієм спонтанного руху образів свідомості, їх мінливості і багатомислення» [2, с. 128], — ця теза стає наскрізною у сучасному мистецтвознавстві. Показово, що від кінця 80-х років ХХ ст. проблема медитативності, рефлексивності у музичній творчості формує об'єкт багатьох досліджень, зокрема, В. Медушевського [14],

М. Бонфельда [4], Л. Шаповалової [19] та ін. «З точки зору когнації сучасної музичної культури (герменевтики і філософії музики) рефлексивна особистість виявляється сталою величиною — парадигмою наукового пошуку, що відбиває досвід живої композиторської практики» [19, с. 12], — пише Л. Шаповалова у монографії «Рефлексивний художник» (щоправда, музично-виконавський аспект, на жаль, залишається поза увагою автора). Що ж до виконавського музикознавства, то тут зазначена проблема допоки не знайшла свого осмислення, що і визначило пошуковий вектор даної статті.

Почнемо з того, що медитативність (від лат. *meditation* — розміркування) — роздум, самозаглиблення, розумова дія, скерована на приведення психіки людини до стану заглибленого зосередження, — як одна з окреслених парадигм музичної творчості взагалі, — особливо артикулюється у мистецтві другої половини ХХ — початку ХХІ ст. Згідно слушної думки Л. Шаповалової, всередині «мозаїчної» культури постмодернізму саме рефлексія зафіксувала зміну парадигм епохи та стала домінантою образу людини — від дієвості до пошуку духовного сенсу, «втраченої гармонії і цілісності, діалогу культур минулого і сучасності, ідеї усеєдності і повернення до духовних основ світу» [19, с. 20]. Передусім на зростанні ролі медитативності, інтравертності, пафосу самопізнання позначилися різні причини, зокрема, — глибока заангажованість до ментальних засад національної історії, духовно-релігійної традиції, а також, вихід за межі європоцентризму через залучення східної рефлексії.

Варто зазначити, що медитативність, як носій рефлексивного «Я» мистця, має своїм предметом нескінченне (*Unendliche*, за Гофманом) і відкриває простір, що не має спільного із зовнішнім, чуттєвим світом. Адже відповідно до умов — культових, релігійно-філософських (зокрема, індійська йога, дзен-будизм, платоніки і неоплатоніки доби античності, «екзерциції» — духовні вправи ієзуїтів, вчення суфіїв тощо), — метою медитації є досягнення злиття людини з вищим началом життя, яке у різних традиціях дістає різні означення: Бог, Дух, Абсолют, Всесвіт тощо. Важливо, що духовне напруження інспірує відродження містичного відчуття, тобто позитивного чуття присутності нескінченного, божественного в усьому земному — у природі і в душі людини. Позаякісне протікання часу, тобто те, що філософи називають становленням, постає передусім як виникнення, яке у той самий час є і зникненням. Дійсно — хіба не ці альтернативні процеси визначають онтологічний вимір музичного виконавства? Згідно О. Лосеву, становлення є основою часу, отожд, і останньою основою мистецтва часу і самої музики [12, с. 323].

Вільне розсування семантичної сфери музики через контакт із необмеженим універсумом духу, зрештою, традицією, свідчить: усе духовно вартісне є вічно актуальним. «Радість причетності до ідеальної, надлюдські значущої якості, що зветься Духом, складає передумову залучення до музики взагалі, зокрема, до стану виконавської гри» [13, с. 28], — зазначає О. Маркова. Інтерпретуючи музику різних стилів, музикант-виконавець вступає у діалог із самим собою, з минулим і сучасністю. І у цьому діалозі є ще одна інстанція — уся повнота духовного простору, оскільки вона є контекстом для безпосереднього протікання діалогу. І тут, як писав М. Бахтін, у будь-який момент розгортання діалогу існують величезні, необмежені масиви забутих сенсів, які у певні моменти подальшого розвитку діалогу, знову пригадаються й оживуть у новому контексті [1, с. 373]. Власне це насичує виконання музики глибокою рефлексією, яка

постає перш за все як внутрішнє заглиблення інтелектуальних актів до самих себе.

Слід зазначити, що виконавська рефлексія (від лат. reflexio — звернення назад), долаючи недоліки чуттєвого пізнання, здатна чітко відрізнити суттєве від несуттєвого, вона ідеалізує, відбирає, пов'язує, фіксує, ритмізує, впорядковує як наявний музичний матеріал, так і саму себе. Тому рефлексія — це визначення меж, але у межах себе самої, це — самоозначення, встановлення внутрішніх імперативів та здатність на всеохоплюючий погляд. Гегель порівнював такий погляд із блискавкою, що раптом серед темряви освітлює весь пейзаж у цілому. Ця здатність рефлексії отримала назву інтелектуальної інтуїції — миттєвого охоплення музичного твору в цілому. Утім, якщо для композитора-творця медитативність — це певна вихідна творча установка, спосіб світовідчуття, внутрішня мова автора про світ і про себе, (згадаймо сільвестрівську метафору «Музика — це спів світу про самого себе») зафіксована у музичному тексті, то для музиканта-виконавця вона постає вихідним моментом інтерпретації «чужої свідомості» як власної. При цьому важливим є те, що у діалозі з «іншим» вирішальну роль відіграє власний персоніфікований творчий досвід музиканта-виконавця. Отож діалог суб'єкта творчості із своїм досвідом постає як солілоква, механізмом здійснення якої як внутрішнього діалогу виступає рефлексія, яка має універсальне значення в усвідомленні суб'єктом своєї ідентичності. Власне солілоква та рефлексія вивершують діалог як онтичний, сутнісний феномен, а не лише як акт спілкування, комунікації.

«Випадіння з часу» дістає вираз в «апроцесуальності» розгортання музичної форми, у статиці, іноді «динамічній статиці» — безперервному русі, котрий не призводить до якісних змін. Так, розмірковуючи над ріхтерівськими інтерпретаціями Шуберта, Г. Кремер пише: «Він грав дуже повільно, виповнюючи тяглість особливим сенсом... Ріхтер сповідував чисте мистецтво, яке відкривалося нам у своєму вищому призначенні і відмежовувало від сірих буднів, безнадійних і страшних» [11, с. 640]. Формотворення базується на принципово непередбачуваних, іншій логіці, котру можна пояснити специфікою рефлексивних ситуацій чи відношень. Сконцентрованість на внутрішньому, на одній думці, одному почутті підкреслюють музичні деталі: такі як окремий звук, інтервал, що стають самодостатніми учасниками безперервно триваючої дії-стану. Звідси — повільний темп, розрідженість музичного часу, поза-як і музичної фактури (іноді артикуляція крайніх регістрів, особливо — верхнього, чи рух знизу уверх, як «знак» барокової риторичної фігури *anabasis* з її символічним сенсом — рухом до небес). Медитативна сфера інтонування, зауважує Л. Шаповалова, вивищує мовленевий спосіб виразу над мелосом: самодостатність коротких мотивів, їх повторність і варіантне проростання нових, у ритміці — це структурна асиметрія [19, с. 85].

Осягнення рефлексивних вершин передбачає, на мій погляд, наявність в арсеналі музиканта-виконавця, передусім, таких чинників, як от: переконлива інтерпретаційна концепція, плуралізм художнього мислення, довершена майстерність звукоінтонаційної культури та яскрава виконавська інтенція, яка не тільки визначає художній рівень інтерпретації, але й входить до її поетики як внутрішня субстанція останньої. Адже відомо, ідеальна інтерпретація (що є певною мірою відносним, суб'єктивним поняттям) вирізняється від пересічного виконання, окрім іншого, зарядом особливої духовної енергії. Це ніби екстрасенсорна трансмісія енергії, закодованої у нотах (чи

пам'яті) і розкодованої музикантом-виконавцем. Як «медитація на самоті при повному залі» постає виконання Й. Єрмінем фортепіанних творів Мессіана і Сильвестрова. «Вибрані піаністом звукові барви — резонуючі педальні звучання, преціозні градації туше, що передають відчуття глибини і багатоплановості простору, витончені відтінки гучності — не є випадковими, а породжені образно-настроевим підтекстом: музикант, а з ним і слухач, ніби віддається вільному плинові думки, споглядає її ширяння у безмежному просторі. Унікальною є у піаніста гама тихих звучностей — він, здається, не знає їм меж, вони виявляються такими самими безконечними, як і можливості заглиблення у нюанси людської думки [8, с. 265].

Цікаво, що аналізуючи природу шнабелівського мистецтва, М. Смірнова вважає, що найяскравіше вона виявилася в сфері споглядання і рефлексії. Споглядання (contemplation), зауважує автор, означає входження у сферу рефлексії і дає ключ до розуміння переходу від тимчасового до позачасового. При цьому вирішальну роль у грі А. Шнабеля дістає експресія миті, підвищена увага до деталей, що спричинює багатоепізодність, де укрупнена деталь при пливкості форми породжує розосередження кульмінацій [15, с. 114]. Ці спостереження кореспондують до думки Л. Гаккеля, котрий відзначає у грі А. Шнабеля особливе відчуття розміреного плину часу, його незворотність і несуперечливість. Ця гра — і не «переживання», і не «репрезентація» (скористаємось старою антитезою), а радше мандрування, мірна хода подорожнього, кредо якого «Immer weiter» («Усе далі»). Заперечуючи романтичну контрастність, у той самий час, Шнабель з романтичною рішучістю утверджував «зв'язок усього з усім», єдність стилів та епох під знаком ліризму; він бачив музику ізоморфною. Моделюючи гіпотетичну ситуацію, Л. Гаккель переконаний, що і сьогодні після концерту Шнабеля слухач вийшов би окрилений духом творчої свободи, захоплений свіжістю і новизною вражень, отримавши урок ширості, сердечності, доброти, сповнений віри у невичерпну привабливість сучасності [5, с. 92–93]. Показово, що «шнабелівським напрямом» у ХХ ст. пішло багато знаних виконавців, зокрема, К. Аррау, В. Бакгауз, В. Гізекінг, М. Грінберг, В. Кемпф та ін. Інтелектуалізм, лаконізм експресії, патетика спокою, утвердження надчасової духовної присутності у дисгармонійному хаосі життя, протистояння підозрілим і швидкоплинним вартостям чуттєвого і, як альтернатива, прихильність до того, у чому збережена робота пам'яті й інтелекту, — саме ці складові піаністичного мистецтва Марії Юдіної артикулює В. Чінаєв у статті «Етика і стиль» [18, с. 91–92].

«Життя свідомості» як образ музики дістає гострий запит у багатьох сучасних композиторів, породжуючи особливу систему музичного виразу. Так, духовна концентрація, звернення до вищих вартостей життя складає визначальну рису музичного мислення творів А. Шнітке, Л. Ноно, А. Пярта, А. Тертеряна, В. Сильвестрова, Є. Станковича та інших лідерів «духовного авангарду» ХХ століття, інтерпретація яких потребує особливої виконавської поетики. Як, приміром, «Медитація» для віолончелі і камерного оркестру (1972) В. Сильвестрова, котра стала етапним твором і маніфестувала поворот композитора до особливої ліричної змістовності, глибинних просторів повільної, медитативної музики. Інтерпретація цього твору, присвяченого М. Ростроповичу, висуває перед музикантом-інтерпретатором багатоскладове завдання втілення принципу антонімічної кореляції, якої дотримується композитор, зі-

ставляючи мелодично-графічні та гармонічно-темброві уступи, сфери звукових підйомів і розростань зі спадами та згортаннями звукового поля, стрибкоподібний характер руху із плавним тощо.

«Для мене музична форма — це дух, тому що у ній відбувається перетворення музичної матерії у символ, а символ є одкровенням вищої реальності — проекцією багатовимірного смислу на простір із меншою кількістю вимірів. Множинність стає єдністю, відтак, аби досягти такої єдності, треба розіп'яти вертикаль багатовимірного Божественного смислу горизонталлю часу. Ідея по-суті трагічна. Ось чому художній твір завжди уявляється мені в образі розп'яття» [17, с. 64], — говорить С. Губайдуліна. Насправді, внутрішній смисл численних музичних опусів сучасності наближається до піфагорійського екстазу споглядання числа, чи до містичного зачарування злиттям зі світом-божеством, що нагадує про неоплатоніків, які визначали магію музики через розкриття Божественної ідеї, Краси, Добра, втілення потаємних глибин людського духу в найтіснішому зв'язку з Божественним.

О. Катрич у дослідженні «Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)» всебічно аналізує поняття музично-виконавського архетипу як узагальнюючого типу виконавського мислення і розглядає два альтернативні музично-виконавські архетипи — аполонічний та діонісійський [7, с. 63]. Думається, на часі стає впровадження універсального музично-виконавського архетипу — орфеїчного. Адже чарам мистецтва легендарного давньогрецького співця Орфея, який став наче символом музики, підкорювалися люди, боги, звірі, птахи, сама природа [6]. Цікаво, що образ Орфея знайшов місце у вченні суфіїв: «Мудреці усіх часів і країн приймали за істину, що той, хто володіє знанням звуку, знає науку цілісності життя; і таким чином звернення Орфея до богів означає, що він доторкнувся до усіх гармонізуючих сил...» [16, с. 250–251]. Своїм мистецтвом Орфей пов'язував світ небесний та земний, його мистецтво було «не від цього світу», тобто надприродним. Отож, орфеїчний музично-виконавський архетип репрезентує універсалізм виконавських можливостей.

Складається враження, що музикант-виконавець виступає як медіум — між людьми та поколіннями, між людством і природою, людством і космосом і, навіть, між людиною і Богом. Він залучає у момент натхнення не тільки те, що звучить для усіх, позаяк і чути для нього одного, — наче хтось зверху «диктує» йому, надсилає необхідну інтенцію, відкриває внутрішній слух, доводячи, що людина — це не тільки єдність біологічного та соціокультурного, але й надчуттєвого, котрому відкривається «мелосферна» («мелосфера» — музична аура Землі, її «інтонаційне поле» — аналогічна до «ноосфери» у розумінні В. Вернадського), чи феноменальна реальність музики. «Ця реальність містить матерії та енергії ще невідомі нам, утім, безумовно, існуючі» [9, с. 13]. З ними пов'язані міфи про магічну дію музики (передусім, «Орфееве чудо»), яка постає одним із перевірених тисячоліттями способів спілкування людини з вічністю, залучення людини до вічності.

Так, впродовж ХХ ст. у музично-виконавського мистецтва виформовується нова універсальна парадигма, у контексті якої узвичаєна стильова диференціація — «класичний» (раціональний) та «романтичний» (емоційний), суб'єктивний та об'єктивний, екстра- чи інтравертний виконавський тип, аполонічний чи діонісійський архетип — відступає на другий план. Ці бінарності вже не охоплюють естетичного плюралізму



сучасного виконавського мистецтва, яке постає, як «емоційне мислення», «ліричний інтелектуалізм», «інтелектуальний експресіонізм» тощо. На авансцену виходить нова генерація виконавців-універсалів, шерех яких очолюють такі постаті світового виміру, як, наприклад, Г. Кремер, І. Монігетті, А. Любимов, Ж. Саваль та багато ін., мистецтво котрих постає як надінтерпретація. Насичена духовна інтенція, тобто спрямованість на вияв ідеального змісту музики, коли виконавець стає наче конгеніальним провідником до висот духу, — визначають естетичні параметри орфеїчного виконавського архетипу, у якому музикант-виконавець, окрім іншого, володіє найціннішим пізнавальним даром мистця — розвиненою інтуїцією, яка відкриває простір для «надінтерпретації», до повного, як зауважує О. Козаренко, самоототожнення з «чужим словом», остаточного його «приручення», перетворення у власне, особистісне, підкреслено автентичне висловлення, коли коментатор стосовно тексту перебуває у позиції співтворця [10, с. 47–48]. Саме за цих умов на малому просторі концерту виявляються дві величні духовні іпостасі музиканта: гра як земне щастя — евдемоніка і творчість як спасіння душі — сотеріологіка.

1. Бахтин М.К. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.К. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 381–393.
2. Бергер Л. Эпистемология искусства. — М.: Русский мир, 1997. — 432 с.
3. Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии). — М.: Книга, 1991. — 445 с.
4. Бонфельд М.Ш. Музыка как рефлексия. Конец эпохи: Бах, Моцарт, Чайковский, Стравинский // Искусство на рубеже веков. — Ростов на Дону: Гэфест, 1999. — С. 125–136.
5. Гаккель Л. Артур Шнабель сегодня // Советская музыка. — 1990. — №8. — С. 89–93.
6. Грейвс Роберт Орфей, Ганимед и загрей / Грейвс Роберт. Мифы древней Греции / Пер. с англ. К.П. Лукьяненко. — М., Прогресс, 1992. — С.80–86; Лосев А.Ф. Орфей // Мифологический словарь. — М., Сов. энциклопедия, 1991. — С.418; Орфей. Языческие таинства. Мистерии восхождения. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — 432 с.
7. Катрич О.Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження. — Київ, 2000. — 98 с.
8. Кашкадамова Н.Б. Медитація на самоті при повному концертному залі // Кашкадамова Н.Б. Фортепяне мистецтво у Львові. — Тернопіль: Астон, 2001. — С. 264–266.
9. Кобекін В. «Загадка Орфея» // Музыкальная академия. — 1995. — № 3. — С. 11–13.
10. Козаренко О.В. На перехресті композиторських свідомостей // Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ сторіччя: Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка. — Львів: СПОЛОМ, 2006. — Вип. 13. — С. 47–52.
11. Кремер Г. Иностраный артист: Воспоминания. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 720 с.
12. Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. — М.: Политиздат, 1991. — С. 315–335.
13. Маркова О.М. Питання теорії виконавства: Матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. — Одеса: Астропринт, 2002. — 128 с.
14. Медушевский В.В. Интонационная фабула музыкальной формы: Автореф. дис... докт. искусствоведения: 17.00.02. — М., 1984. — 46 с.
15. Смирнова М.В. «Мой идеал — Артур Шнабель» // Музыкальная академия. — 2005. — № 3. — С. 112–116.
16. Хазрат Инайят Хан. Орфей // Хазрат Инайят Хан. Учение суфиев: Сборник. — М.: Сфера, 1998. — С. 250–251.
17. Холопова В. София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рес-таньо. — М.: Композитор, 1996. — 360 с.
18. Чинаев В.Этика и стиль // Музыкальная академия. — 1995. — №1. — С. 90–98.

19. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. — Харьков: Скорпион, 2007. — 292 с.

**Анотація.** У статті розглядається ідея впровадження у сферу музично-виконавського мистецтва поняття «виконавське музикознавство» як наукової субстанції.

**Ключові слова:** медитативність, парадигма, феномен, універсум, рефлексивність.

**Аннотация.** В статье рассматривается идея внедрения в сферу музыкально-исполнительского искусства понятия «исполнительское музыковедение» как научной субстанции.

**Ключевые слова:** медитативность, парадигма, феномен, универсум, рефлексивность.

### Meditative and orphic traditions of musical performance

*Iryna Chernova*

**Annotation.** An article is devoted to idea of introduction the concept “performing musicology” to the field of musical performing art.

**Key words:** meditation, paradigm, phenomenon, universe, reflexivity.

## Марія КОНОНОВА

*мистецтвознавець*

### РЕФЛЕКСІЯ ЯК ТИП МИСЛЕННЯ В СУЧАСНОМУ ВІОЛОНЧЕЛЬНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Дослідження принципів рефлексивного мислення в сфері музичного мистецтва на сучасному етапі розвитку музично-теоретичної думки набуває значення актуального та перспективного напрямку наукових пошуків. Подібне проблематичне поле зумовлює широкий спектр методології його вивчення, оскільки рефлексія — одна з фундаментальних основ філософської думки, що протягом століть виступала в якості важливої категорії філософії, соціології, психології, тощо.

Універсальність рефлексії як принципу мислення, направленою на встановлення власної природи через звернення свідомості індивідуума до вивчення самого себе позначається в багатьох процесах діяльності людини, в тому числі, є характерним для музичної творчості.

В цій сфері, серед наукових розробок, присвячених вивченню проблем рефлексивної свідомості в музичній творчості виділяється теорія Л. Шаповалової. Враховуючи специфіку музичного мистецтва, дослідниця пропонує культурологічне визначення рефлексії, яке, з одного боку, полягає у трактуванні її як форми самосвідомості художника, результат якої в музичному мистецтві міститься в музичному творі, з іншого ж, як план інтонаційно організованої мови суб'єкта творчого процесу [9; 10].

Рефлексія як процес самопізнання, направлений на осмислення та аналіз індивідуумом власної свідомості багато в чому визначає специфіку виконавської творчості. Музично-виконавське мистецтво — насамперед, складний процес, більша частина