

## ДО ПРОБЛЕМИ БАНДУРНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ПСИХОЛОГІЧНА ДОМІНАНТА

Брояко Н.Б.

Київський національний університет культури і мистецтв

У сучасному музикознавстві фактор домінанти трактується багатоаспектно, і за способом функціонування може бути співвіднесений як до психофізіологічної сфери діяльності виконавця-інтерпретатора, до творчо-технологічної сфери діяльності редактора-інтерпретатора, так і до теоретично-аналітичної сфери діяльності музикознавця-інтерпретатора. Музикант-виконавець для реалізації інтерпретаторської ідеї використовує широку палітру художніх засобів, які відрізняються від композиторських своєю імпровізаційною природою і відсутністю суворої ступеневої (дискретної) організації, котра дозволила б точно фіксувати ті чи інші звукові нюанси.

**Ключові слова:** художня інтерпретація, технологія виконання, домінанта, мислення.

**Постановка проблеми.** У музичному мистецтві існує розподіл творчих функцій створення художнього твору і його виконання. Музичне виконавство розглядається як особливий, специфічний вид художньо-творчої діяльності відмінний від художньо-творчої діяльності композитора. Суб'єкти цих видів діяльності – композитор і музикант виконавець, котрі володіють особливими якостями та здібностями: чітко розмежовують композиторські і виконавські здібності. Зміст діяльності в першому випадку – створення музичного твору, в другому – його інтерпретування. Продукт діяльності в першому випадку – створений музичний твір, закодований нотними знаками, в другому – розкодування, перетворення умовних знаків у звуки, інтерпретування твору, автором якого виступає композитор.

Розглядаючи інтерпретацію як комплексне поняття – композиторську, редакторську, виконавську, музикознавчу – виокремимо саме той тип інтерпретації, який втілює в музичне звучання композиторський задум – виконавський.

**Дослідження та публікації.** Специфіка музичної інтерпретації розглянута М. Гарбузовим у акустичному, дослідницькому та педагогічному аспектах. В. Медушевський дослідив психологічні установки діяльності виконавця-інтерпретатора, виявив структуру та художні функції емоцій інтерпретатора. Аналіз, представлений в праці В. Москаленка. Питання, пов'язані з артистичністю та відтворення емоцій виконавства через

фізичну та психологічну сфери викладені у праці К. Станіславського.

**Метою статті** є виявлення особливостей уваги виконавця на звукову мету і наступний контроль гри для втілення художньої ідеї виконавця-інтерпретаторської.

**Виклад основного матеріалу.** У музичному мистецтві існує розподіл творчих функцій створення художнього твору і його виконання. Музичне виконавство розглядається як особливий, специфічний вид художньо-творчої діяльності відмінний від художньо-творчої діяльності композитора. Суб'єкти цих видів діяльності – композитор і музикант виконавець, котрі володіють особливими якостями та здібностями: чітко розмежовують композиторські і виконавські здібності. Зміст діяльності в першому випадку – створення музичного твору, в другому – його інтерпретування. Продукт діяльності в першому випадку – створений музичний твір, закодований нотними знаками, в другому – розкодування, перетворення умовних знаків у звуки, інтерпретування твору, автором якого виступає композитор.

Ю. Капустін, характеризуючи функцію виконавця по відношенню до «авторського твору» як його реалізацію, розрізняє «фізичну реалізацію» твору (озвучення, надання творові форми реального фізичного звучання) і реалізацію «художню», що включає осмислення – осягнення авторського задуму і його переосмислення, або інтерпретування (інтерпретацію) [4, 6]. Підкрес-

лимо, що у виконавському процесі художня і фізична реалізація відбуваються одночасно, формуючи нерозчленоване явище. Поза художнім баченням втрачає сенс фізична реалізація, яка не виконує головну функцію інтерпретації – реалізацію художнього задуму композитора, закладеному в нотному тексті.

Відомо, що знаки динаміки, агогіки, артикуляції не визначають точного дозування цих засобів виразності; те ж стосується темпоритмічної і навіть звуковисотної сторони твору (для інструментів нетемперованого строю і вокальної музики). Ця органічна властивість нотного запису інколи ставиться в пряму залежність з феноменом інтерпретування музики. Широко побутує думка (Е. Фубіні, М. Міла, Г. Коган та ін.) ніби сам факт інтерпретації є наслідком недосконалої нотації.

На противагу цій думці італійський музикознавець Дж. Граціозі зауважив, що на перший погляд нерухомі і застигли, графічні знаки зберігають всю мінливість і еластичність композиторського задуму. Графічний знак концентрує в собі властивий музиці «акустичний і експресивний поліморфізм». Коли Дебюссі в початковому такті своєї п'єси «Вітрила» вказує: *P, tres doux*, ця вказівка містить стільки відтінків, що композитор не зміг би визначити їх, навіть володіючи особливими пристроями для вимірювання звуку по силі і тембру.

Музичний твір, зберігаючи свій художній образ, зміст, об'єктивну логіку драматургічного розгортання і постійність своєї форми – свою константність, може і повинен змінюватися зокрема, в особливостях та деталях. Ці зміни цілком прийнятні в межах, встановлених зонною природою нашого звуковисотного, темпового, динамічного і тембрового слуху.

Зонність – невід'ємна ознака музичної мови, вперше теоретично осмислена і експериментально доведена російським дослідником Г. Гарбузовим (1). Виявилось, що навіть на інструментах з фіксованим строєм, наприклад, фортепіано, виконавець переборює цю фіксованість, створюючи засобами агогіки і динаміки відчуття живого звуковисотного інтонування музичного полотна.

Отже, мова повинна йти не про недосконалість або неповноту нотації (її придатність як засобу фіксації і збереження музики доведено багатовіковою практикою музичної культури), а про те, що цей засіб не є вичерпно самодостатнім. Щоб доповнити недосказане, розкрити її утаємничений підтекст, необхідний перш за все живий слуховий досвід, що передається від покоління до покоління. Розшифрування нотного тексту передбачає правонаступництво, вимагає від артиста знання виконавської традиції, стилю.

Комплекс первинних звукових засобів виконавця складають: звуковисотна інтонація (для вокалістів, струнників, духовиків), динаміка гучності, темп та агогіка, тембр, а також різноманітні способи видобування звуку – звукотворчі рухи. Сюди ж щільно прилягають і проблеми співвідношення стійкості, інтуїтивності та духовності у виконавському процесі. Без сумніву, що свідомість і психіка людини під впливом зовнішніх подразників чи внутрішніх побуджень постійно зазнають якісних видозмін. Тому перед інтерпретатором стоїть завдання постійно «роз-

вивати здатність відчувати, розщеплювати, синтезувати» [12, с. 214].

Значного розвитку «техніка інтерпретування» зазнала під впливом концепції «звукотворчої волі» К. Мартінсена [6]. Особливого значення видатний дослідник надає неподільності виконавського акту, синтезу його основних складових елементів: «Ніколи душевний порив не є сам по собі елементом творчості, так само, як ніколи ним не буде музичний слух або м'язова система, розглянуті окремо. Ці складові стають дійсно творчими елементами, тільки складаючи єдине ціле, злившись воєдино в своїй неподільності» [6, с. 26–27].

Цікавою для розуміння технології виконавства є думка К. Мартінсена про те, що існують певні фізичні «передчуття тілом» творчого акту, які безпосередньо пов'язані з «дійсним переживанням звукотворчої волі». Автор визначає це як «формулу приведення» в стан готовності нервів і м'язової системи [6, с. 26].

Результатом використання даних інших наук про мислення стало в наш час розуміння значення правильного функціонального співвідношення виконавського «передчуття» та слухового контролю – «після чуття», необхідності діяти в процесі гри за принципом «бачу – чую – рухаюсь – контролюю» [6]. Подвійна спрямованість уваги виконавця на звукову мету і наступний контроль гри, тобто правильне співвідношення орієнтуючої і контролюючої функції мислення, відоме в музичній практиці як уміння «слухаючи, чути себе», що дозволяє формувати добре координовані слухо-рухальні зв'язки (так званий феномен «чуючі руки» – основу художньо-виразової техніки), є передумовою керованої поведінки під час гри.

В останні роки для вивчення деяких аспектів інтерпретаторської діяльності виконавців все частіше привертає увагу музикознавців вчення академіка А. Ухтомського про домінанту. Домінанта – це концентрація збудження в певній зоні кори великих півкуль із залученням нервових імпульсів інших її зон.

При розвитку домінанти сторонні для домінуючого центру імпульси, що продовжують впливати на організм, не тільки не заважають розвитку протікаючої домінанти, але й не проходять для неї дарма: вони використовуються на її підкріплення.

Таким чином, домінантний стан підвищує активність організму і сприяє здійсненню запрограмованої діяльності. В роботі музиканта домінанта є важливим фактором, адже від неї залежить сприйняття, увага, зосередженість, емоційність, а в кінцевому результаті – виконавський успіх.

Домінанта залишає настільки стійкі сліди в центральній нервовій системі, що при повторенні умов, які сприяють її виявленню, вона може відтворитися знову. «Слід колись пережитої домінанти, зазначає Ухтомський, – а інколи і вся пережита домінанта, можуть бути викликані знову в поле зору, як тільки відновиться, хоча б частково, подразник, що став для неї адекватним» [13, с. 171].

Такими подразниками можуть бути умови, що раніше вже супроводжували виконання артиста. К.С. Станіславський ґрунтував на цьому свій метод «фізичних дій», котрий повністю відповідає фізіологічним законам. «Для довільного відтворення емоцій, – вважає він, – необхідно створити

сценічне самопочуття, той стан, що супроводжував артиста під час виступу. На цьому тлі дії артиста і супроводжуючі його умови (безпосередньо виконання, присутність публіки, концертний зал і т.п.), всі подразники зовнішнього і внутрішнього середовища здатні стати «каталізаторами» сценічного переживання, виступити в якості пускового поштовху емоційних реакцій» [11, с. 96].

Ми вказали на позитивний вплив концентрації збудження певних зон мозкової діяльності, але не менш важливо враховувати її негативні наслідки. Почуття страху, невпевненості в собі, пригнічений емоційний стан – все це може закріпитися в якості гальмуючої негативної домінанти, котра може перетворитися в деяких випадках у справжню психічну травму. Утворенню такої негативної домінанти можуть сприяти не вдалі публічні виступи, необачні розмови про хвилювання і т.п. Негативно впливає і різка критика виконавця безпосередньо перед виступом.

Необхідна клопітка і тривала робота, щоб музикант відновив нормальний психічний стан, знову набув впевненості і стабільності виконання.

Домінанта розглядається Ухтомським, як «функціональний орган», який в рівній мірі стоїть як психології, так і фізіології [13, с. 126–148]. Наведемо тільки деякі приклади. І. Назаров [9] саме домінантним станом психіки обумовлює формування аналітичного стану свідомості – концентрованої уваги, та синтетичного стану свідомості – розподілюючої уваги. А. Бірмак вважає, що «в момент творчого підйому, коли емоції досягають високого рівня, виникає особливий стан, який можна визначити як «творчу домінанту».

Викладаючи поняття «технічної домінанти», М. Давидов зазначає, що «домінантна установка нервово-м'язових рефлексів сприяє впевненості й стабільності гри на естраді» [3, 7].

Розглядаючи проблемні ситуації в штриховій редактурі, Л. Гуревич унаочнює наявність «штрихової домінанти». Вирішення питання про значення одного з основних параметрів штрихової редактури (напрямок, зміна і розподіл емоційної смічки) виявляється визначальним. Природно, що якщо інші параметри узгоджуються із штриховою домінантою, це сприяє переконливості штрихового рішення [2, с. 65].

Аналізуючи комплексне виявлення художнього інтонування, В. Москаленко пише: «Любе інтонування носить комплексний характер, але, стосовно того чи іншого різновиду мистецтва, комплексність виявляється на основі певної «інтонаційної домінанти». Ми виділяємо три таких домінанти: вербально-мовне, вокальне і рухове-пластичне інтонування» [8, с. 30]. «Домінантною ознакою» музику Бетховена вважає Н. Смірнов «героїзм та волевиявлення» [12, с. 223].

Наведені приклади демонструють комплексне застосування вчення про домінанту і виявляють, що психо-фізіологічний стан домінанти в процесі аналітично-творчого переосмислення перетворюється в музикознавче поняття домінанти.

Однак розглянемо більш детально фактор психологічної домінанти у виконавській інтерпретації. Психологічний словник тлумачить домінанту як явище психічного зосередження навколо певного питання, проблеми, ідеї тощо, що характери-

зується спрямованістю уваги, волі, мислення саме на аналіз розв'язання цієї проблеми.

Концентрацію уваги на певній дії або на вирішенні визначеного завдання І.П. Павлов пояснював «світлою плямою» в мозку, що з'являється в цих умовах. «Якщо б можна було бачити, – писав він, – крізь черепну кришку, і якби місце великих півкуль з оптимальною збудливістю світилося, то ми побачили б на думаючій свідомій, людині, як на її великих півкулях пересувається постійно змінна за формою та величиною призматично окреслена світла пляма, оточена на всьому подальшому просторі більш або менш значною тінню» [10, с. 248].

Фізіолог П. Сімонов пояснює: «Світлою плямою свідомості, як променем прожектора, «висвітлюються» саме ті явища в оточуючому світі, котрі в даний момент представляють найбільше значення» [11, с. 28]. Однак складна нервова діяльність може протікати і поза «світлою плямою».

В областях з відносно зниженою збудливістю також можуть виникати і формуватися умовно-рефлекторні зв'язки, але вони проявляються інакше, у вигляді нечітких уявлень або неусвідомлених, неточних рухів. Якщо ж людина зосереджує увагу і думку на межі роботи, подібні туманні уявлення переходять у сферу «світлої плями».

Важливу роль при цьому відіграє принцип домінанти. Вибірковість і концентрація уваги, тісно з нею пов'язані, виражаються в посиленні уваги до тих об'єктів і проблем, котрі є найважливішими. Від уміння правильно спрямувати увагу у великій мірі залежить майстерність виконавця.

Якщо основною проблемою для виконавця є інтерпретування художнього задуму композитора, то найістотнішими у процесі реалізації цього завдання розрізняємо такі домінанти:

- домінанта розуміння, осмислення художньої концепції твору в цілому;
- домінанта проектування технологічних виконавських засобів;
- домінанта апробації і втілення проекту, що виявляється у реальному звучанні мистецького твору.

Ці три аспекти фактично являються нерозривними ланками єдиного ланцюжка, який утворює виконавську інтерпретаторську домінанту.

Необхідно зауважити, що фактор домінантного стану свідомості виникає лише при наявності параметру «трудності». Саме «трудність» вирішення завдання або досягнення мети і викликає той особливий стан розумової діяльності, який ми називаємо домінантою. «Трудність» виступає тим збудником, на який реагує свідомість виконавця і спонукає його до підвищеної уваги у вирішенні виниклої проблеми. У даному випадку ми не беремо до уваги суб'єктивний фактор «трудності» – рівень кваліфікації виконавця, адже «трудністю» у цьому розрізі може стати й технічне (не у плані віртуозності) виконання елементарного пасажу, а розуміємо під «трудністю» об'єктивний фактор – структуру завдання, яке необхідно вирішити, ступінь його складності, тобто осягнення жанру, форми, стилю, тематизму, всього того, що у знаковій формі – нотному тексті – несе музичний твір.

Психологічний стан домінантний стан виконавця, пройшовши крізь призму «трудності», безпо-

середньо формується за допомогою відповідних психологічних установок.

На думку В. Медушевського, в «структуру психологічної установки входить інтуїтивне відчуття мети діяльності, вихідної ситуації – умов і наявних елементів діяльності, актуалізовані відповідно завданням і ситуації попередні знання і навички, план очікуваної або протікаючої діяльності. Сюди входить упізнання структури і її художньої функції, відповідний емоційний відгук, оцінка, елемент роздуму» (7, 161).

Виконавець, який інтерпретує композиторський задум, є інтерпретатором композиторських доміант, які В. Медушевський розрізняє як інтонаційно-драматургічну доміанту та аналітично-граматичну доміанту [7, с. 39–40].

Виконавець, спираючись з одного боку, на «грандіозну споруду аналітичної музичної форми», яка охоплює лад, гармонію, метр, масштабно-синтаксичні структури, тематичну організацію, що впорядковує композицію і фактуру, з іншого боку – на інтонаційну форму, що постає в єдності використання «всіх властивостей звукового матеріалу – звукорядної висоти і ритму, тембру, теситури, регістру, гучності, артикуляції», продукує через психологічну доміанту інтерпретаційну версію. Інакше кажучи, доміанта думки автора трансформується в доміанту розуміння і дії виконавця.

Розглянемо деякі висловлені теоретичні положення на прикладі Думи з Другої сюїти для бандури Миколи Дремлюги.

При ознайомленні з твором у виконавця домінуючим є осмислення художньої концепції твору в цілому, його розуміння. Розуміння – процес мислення, спрямований на виявлення істотних рис, властивостей і зв'язків, явищ, подій.

Фізіологічною основою розуміння є складна аналітико-синтетична діяльність мозку, актуалізація минулих умовних зв'язків і створення нових тимчасових зв'язків. Процес розуміння спирається на роботу другої сигнальної системи. Особливості цього процесу зумовлені низкою факторів, зокрема наявністю у суб'єкта уже сформованих знань, умінь, попереднього досвіду, а також можливістю осмислення нового, що не було раніше предметом вивчення.

В даному випадку об'єктом розуміння як психічного процесу є мистецький твір. Композитор трансформував вокально-інструментальний жанр фольклорної думи у інструментальний. «Дума» М. Дремлюги є результатом композиторської інтерпретації фольклорного жанру.

Автор опирається на «думний лад», вокальну, імпровізаційну та речитативну природу інтонування, розвиток «уступами», традиційну тричастинну форму.

Проте гармонічна мова осучаснена – має тонально-гармонічну основу, зорієнтовану на фольклорне джерело.

Не властивим для жанру думи є введення композитором маршу – II ч., фанфар (імітація духових інструментів «золотий хід» валторн) – III ч., хоралу-реквієму – III ч.

Найбільшою «трудністю» для бандуриста-інструменталіста у цьому творі є втілення вокально-речитативної природи засобами інструментальної виразності.

На цьому етапі роботи над твором вступає в дію доміанта проектування технологічних виконавських засобів. Для відтворення інструментального супроводу та вокально-декламаційного начала виконавцеві необхідно, враховуючи специфічні особливості інструмента, застосувати різні типи атак.

Тверда атака допоможе підкреслити сріблясту, дзвінку фарбу струн кобзи-бандури, м'яка атака сприятиме кантиленному відтворенню голосу кобзаря. Величезне значення у виконанні даного твору має техніка стрибків – композитор теситурно розмежував вокальне та інструментальне начало.

У даному творі динаміка гучності є яскравим виразником драматургії музичного процесу, тому виконавцеві необхідно співвіднести міру вагового впливу на струни, щоб досягти рельєфності та гнучкості нюансування, а також запобігти появі шумових призвуків та дзиччання на *ff*.

**Висновки.** На етапі виконавської інтерпретації вступає в дію доміанта апробації і втілення композиторського задуму, де реалізується весь комплекс умінь і навичок виконавця, що викликаний його індивідуальною інтерпретаторською версією.

## Список літератури:

1. Гарбузов Н.А. Музыкант, исследователь, педагог. Сборник статей // Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. – М.: Музыка, 1980.
2. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. – Л.: Музыка, 1988.
3. Давидов А. Основы формирования исполнительской мастерности баяниста. – К.: Музична Україна, 1983.
4. Капустин Ю. Социальные функции музыканта-исполнителя и формы их осуществления в современном обществе. Автореферат дис. на соиск. учен. степени канд. искусствоведения. – Л., 1973.
5. Коган Г. Избранные статьи. Вып. 3. – М.: Сов. композитор, 1985.
6. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М.: Музыка, 1977.
7. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. муз. 1980, № 9.
8. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). – К., 1994.
9. Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод её совершенствования. – Л.: Музыка, 1969.
10. Павлов И. Собр. соч. Изд. 2-е, т. 3, – М.: АН СССР, 1952.
11. Симонов П. Метод К.С.Станиславского и физиология эмоций. – М.: Музыка, 1962.
12. Смирнов М. Эмоциональная природа музыки и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и современность. – М.: Музыка, 1988. Вып.1.
13. Ухтомский А.А. Доминанта. – Л.: ЛГУ, 1966.

**Брояко Н.Б.**

Киевский национальный университет культуры и искусств

## **К ПРОБЛЕМЕ БАНДУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА**

### **Аннотация**

В современном музыковедении фактор доминанты трактуется многоаспектной, и по способу функционирования может быть соотнесен как к психофизиологической сфере деятельности исполнителя-интерпретатора, в творчески-технологической сфере деятельности редактора-интерпретатора, так и в теоретико-аналитической сфере деятельности музыканта-интерпретатора. Музыкант-исполнитель, для реализации интерпретаторской идеи, использует широкую палитру художественных средств, которые отличаются от композиторских своей импровизационной природой и отсутствием строгой ступенчатой (дискретной) организации, которая позволила бы точно фиксировать те или иные звуковые нюансы.

**Ключевые слова:** художественная интерпретация, технология исполнения, доминанта, мышление.

**Broiako N.B.**

Kyiv National University of Culture and Arts

## **THE PROBLEM OF INTERPRETATION: PSYCHOLOGICAL DOMINANT**

### **Summary**

In modern musicology dominant factor is treated from various aspects and the method of operation can be correlated to a psychophysiological sphere of the artist-interpreter to the creative, technical sphere of the editor interpreter and to the theoretic-analytical sphere of the musicologist-interpreter. If the main problem for the artist is the interpretation of the artistic purpose of the composer, there are the most significant dominants in the implementation of this task: – comprehension dominant, understanding of an artistic concept of the work in general; – means of performing process design dominant; – dominant of testing and implementation of the project which is manifested in a real artwork sound. These three aspects are virtually inseparable links in a single chain, which forms the dominant performing interpretational dominant.

**Keywords:** artistic interpretation, performance technology, dominant, thinking.