

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ РОЗУМІННЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ

Ідеться про копітку роботу, яку необхідно зробити, аналізуючи текст музичного твору, щоб зрозуміти авторський художньо-естетичний задум і якнайточніше відтворити його під час виконання.

Ключові слова: артикуляція, динаміка, темпові позначення.

Говориться о кропотливой работе, которую необходимо проделать, анализируя текст музыкального произведения, чтобы понять авторский художественно-эстетический замысел и как можно точнее воспроизвести его в момент исполнения.

Ключевые слова: артикуляция, динамика, темповые обозначения.

The article tells about tedious work which must be done, analyzing text of piece of music, to understand an authorial artistically-aesthetic project and to reproduce it at the moment of execution as precisely as possible.

Key words: articulation, dynamics, rate denotations.

Перед кожним музикантом-виконавцем завжди постає така проблема, як найточніше розуміння і відтворення художньо-естетичного змісту музичного твору. Для цього необхідно обов'язково пам'ятати неповторність особистості кожного композитора. Також слід зазначити, що кожне покоління пропонує своє осмислення музичних творів у зв'язку зі змінами в суспільстві і досягненнями у виконавській сфері. Актуальність теми полягає в тому, що дедалі все частіше на академічних концертних естрадах звучать такі версії відомих класичних творів, які не відповідають авторському задуму — за стилістикою, засобами виразності (артикуляція, педалізація тощо), концепцією прочитання твору.

Мета статті — розглянути деякі важливі складові, на основі яких створюється музичний твір і розуміння котрих сприяє глибшому проникненню в зміст означеного твору, що допоможе виконавцям досить точно відтворити задум композитора.

Художній зміст музичного твору є результатом становлення емоційно-інтонаційного змісту, що розгортається в потоці часу, котрий перебуває в певних відносинах з духовними цінностями культури суспільства.

Завдання викладача музики полягає в тому, що він організовує спілкування з музикою, художнім змістом, у якому розкривається унікальність творчості композитора. Здатності вивчати глибину авторського задуму й уміння налагодити повноцінно

духовно контактувати з учнем, долучити його до співучасті у творчому процесі, викликати в юного музиканта емоційну зацікавленість є найсуттєвішими складовими в роботі музиканта-педагога. Щоб найповніше розкрити зміст музичного твору, необхідно більше дізнатися про особистість композитора, котрий створив цей твір.

У самій матерії музики ми шукаємо підтвердження сильного естетичного переживання. Це не може не вплинути на виконання (коли заглиблюєшся у свої відчуття прекрасного, тоді тільки можна збагнути закономірності мистецтва і відчути радість від того, що розум по-своєму відображає те, що безпосередньо відчуваєш).

Уже в музичній школі виявляються якісні особливості сприйняття, розуміння музики та її виконавського опанування, які надають можливість визначити різні типи музично-виконавських індивідуальностей серед учнів. Значна частина дітей, які закінчують музичні заклади, здобувають знання, набувають навички та вміння, необхідні для широкого музично-естетичного і загальномузичного розвитку. Випускники, які мають творчі й слухові здібності, найчастіше продовжують здобувати музичну освіту в музичних училищах. Тому дуже важливо якомога раніше визначити, яким чином удосконалюватиме форми та методи виховання і навчання юних піаністів. Цей процес збагачення є глибинним і різнобічним. Працюючи над розкриттям ідейно-образного змісту творів, необхідно долати певні виконавські труднощі. Поступово в процесі навчання виникає необхідність розвитку слуху. Це зумовлено значним ускладненням музичної мови та піаністичної фактури творів зі зростанням учня (збільшуються масштаби творів, що вивчаються, а також різноманітність метро-ритмічних, гармонічних зв'язків у різних пластах музичної тканини, виникає необхідність тривалого горизонтального слухання). У дітей, що навчаються музики, поступово виробляється внутрішнє відчуття характеру музики, навіть під час найпершого — зорового — читання нотного тексту. Ця здібність неоднаково виявляється в дітей. Учні поступово навчаються музично мислити, це здійснюється під впливом багатьох безпосередніх і побічних факторів, таких як: виконавський показ, словесні пояснення, художньо-асоціативний приклад, музично-теоретичний аналіз. Коли учень яскраво відтворює внутрішнім слухом (подумки) твір, це сприяє швидшому й активнішому вивченню твору, допоможе якнайкраще читати учневі музичний текст

з аркуша, що, у свою чергу, сприяє скороченню часу на вичення твору.

Коли працюєш з учнями старших класів, необхідно зважати на рівень їх музичних і піаністичних досягнень. Це тривалий процес спостереження за підопічними, перевірка різних сторін роботи над виконанням твору (ступінь опанування окремих музичних жанрів, подолання піаністичних і звукових труднощів). Необхідно виявити, чи може учень самостійно прочитати різні за характером музичні тексти, виявити їхні різноманітні структурні особливості. Важливим фактором професійності в підопічного є вміння володіти інтонаційною виразністю звучання, ритмо-темповою гнучкістю, динамічним й агогічним нюансуванням. Під час роботи з учнем слід зважати не лише на піаністичні схильності, а й на його уподобання до різних галузей знань (живопис, архітектура, кіно та ін.). Це все збагачує кругозір та активізує музично-виконавську ініціативу.

Завжди необхідно звертати увагу на психологічні особливості учня, такі як: характер, уважність, вольові якості, працелюбність, швидкість та точність у виконанні поставленого завдання та ін.

Проявом цілеспрямованого музичного обдарування є самотність, інтелектуальність, уміння самостійно працювати вдома, яскраві виступи на естраді, привнесення у виконання свого бачення художньої концепції музичних творів. У таких учнів виступ на сцені викликає піднесення творчих сил та бажання яскраво донести музику до слухачів. Існує й інша група учнів, що виявляють здібності в емоційно-слуховій сфері. Ці учні повільно пристосовуються і долають професійні труднощі. Працюючи з ними, слід використовувати теоретичний аналіз музичних творів, проводити бесіди на тему музики, яка виконувалася на концерті. Існує окрема категорія дітей, які навчаються не для професійного зростання в цій галузі, а для загального розвитку та виховання музичного смаку. Таким учням необхідно навчитися орієнтуватися в музиці минулого і сучасній музиці. Для цього слід використовувати на уроках музичну літературу для гри в чотири руки.

У музичних школах виховання та навчання учня-піаніста в старших класах відбувається інакше, ніж у молодших класах. Поступово посилюються вимоги, що зумовлюють необхідність застосування значно змінених і доповнених індивідуальних засобів впливу. Старшокласникові притаманні такі особливості сприйняття: глибше розуміння художнього образу, чутливе переживання музики, які поєднані з постійно мінливими психо-

логічними якостями пізнання навколишньої дійсності. До четвертого класу безпосередність та інформаційна забарвлення музики, що сприймається, стають головними стимулами до її виконання, а в старших класах все більше впроваджуються елементи контролю свідомістю суті творів, що вивчаються. Поєднання емоційної і розумово-понятійної основи стає органічною вимогою, що зумовлено не тільки віковими особливостями сприйняття музики, а й з масштабами музичної літератури, її жанрово-стилістичним та піаністичним різноманіттям. Учень усе більше заглиблюється в атмосферу музики і поступово зростає прагнення опанувати музичну літературу. Учень починає все краще розуміти музичну мову. Особливу увагу в музичній освіті необхідно приділяти розвитку музичного мислення, що складається із: мелодико-інтонаційного, ладово-гармонічного, поліфонічного, відчуття форми та ритмічної організації музичної матерії. Велику роль у навчанні відіграє музична пам'ять. Слід шукати найефективніші засоби праці з учнями, щоб досягти бажаного результату. Необхідно застосовувати такі засоби, як: виконання твору, теоретичний аналіз, образно-вербальна характеристика (роз'яснення авторських і редакторських позначок у тексті).

Читання музичного тексту з аркуша пов'язане з відповідними труднощами та з умовами нотного запису, який являє собою складний комплекс різномістовних значень, та потребує різноманітного музичного інтонування. Це пов'язано зі специфікою музичного мистецтва: гнучкістю, емоційністю, яка є головною в музиці, необхідністю творчого посередництва виконавця між автором і слухачами. Щоб виконавець зрозумів усі тонкощі авторського задуму, йому слід удумливо вивчати текст музичного твору. Для цього необхідно розглянути деякі аспекти авторського тексту щодо артикуляційних, динамічних і темпових значень. Артикуляція — лат. *articulo* (відокремлюю, вимовляю) — засіб виконання, вимовляння послідовних звуків: зв'язано, окремо або уривчасто та ін.

Види артикуляції:

- легато — зв'язано ;
- стакато — уривчасто;
- маркато — чітко;
- піцкато — щипком;
- портато — витримувати кожний звук, але не зв'язувати їх;
- фермата — зупинка.

У фортепіанній музиці ці означення, зображені графічним засобом, мають назву штрихи і є багатозначними за своєю при-

родою. Наприклад, ліги в деяких випадках визначають бажане фразування (О. Гедіке «Ригодон») [8, с. 21], в інших — відокремлюють ноти, поєднані лігами, від нот, не поєднаних лігами, незалежно від їх синтаксичного значення (Л. Бетховен «Сонатина» G-dur) [1, с. 142]. Інколи смислові і пальцеві ліги повністю збігаються [8, с. 29]. Для музики XVIII ст. типовими є короткі ліги та невелика їх кількість. Це пов'язано з якостями старовинних інструментів, на яких виконували ці музичні твори. Завдяки змінам в інструментах відбувається значне переосмислення лігатури в музиці того періоду. Дуже обережно необхідно ставитися до ліг, які були поставлені композиторами, починаючи з XIX ст. Особливо ретельно ліги виписував у своїх творах П. Чайковський (Неаполітанська пісенька) [12]. Штрихи, які поставив автор, роблять музику цікавою. Якщо змінити ліги, котрі написав композитор, то зміст фрази зміниться. Розглянемо застосування композиторами у своїй творчості такого штриха, як стакато — уривчасте виконання. Існують два види позначень: крапки над або під нотами, або клинни — це гостріше добування звуків. Використовуються обидва види стакато у творах Л. Бетховена (соната, тв. 2, №2) [1], С. Майкапара «Маленький командир» [13, с. 77]. Використання різноманітних видів штрихів змінює характер музичного твору, це можна проілюструвати твором І. Берковича (Варіації на тему російської народної пісні «Во саду ли, в огороде») [13, с. 20]. Тема народної пісні написана штрихом нон-легато. Перша варіація записана шістнадцятими на меццо-піано в пошвавленому темпі та нагадує перебори на балалайці. Друга варіація — спокійна за характером і написана восьмими (на легато). За характером друга варіація — це пісня, а партія басового голосу є самостійною мелодією, записаною четверними нотами. Третя варіація виконується весело на стакато, яскравим звуком у характері веселого танцю.

Важливим аспектом розуміння авторського тексту є правильне прочитання динаміки в музичному творі. Оразу необхідно зауважити, що читання динамічних позначень неоднозначне. Посилення і послаблення звука зводиться до приблизних формул: *crescendo*, *diminuendo* з додавання слів *rosso*, або *molto*, позначеннями стосовно інтенсивності наростання і спаду звучності. Велике значення має загальний музичний контекст. Динамічні вказівки є приблизними під час написання і дуже гнучкими під час виконання і досить протирічними у своїй основі. Спостерігається зв'язок з темпом, ритмом, агогікою. Агогіка (від грец. *agoge* — відхилення) в музичному виконанні — невеликі відхилення (уповільнення або прискорення) від темпу,

підпорядковані меті художньої виразності. Агогіка широко використовувалася романтиками, наприклад Ф. Шопеном — засновником польської класичної музики, романтиком за спрямованістю його творчості.

Для того, щоб у музиці підкреслити різку зміну настрою і динаміки, необхідна короткочасна цезура або довга цезура — пауза. Т. Гутман зазначав: «Пауза — це дихання, це продовження думки в тиші...» [4, с. 26]. Доволі часто в динаміці спостерігається невідповідність між творчим задумом та записом у нотах. Кожен виконавець, згідно зі своїм талантом, використовує різноманітну звукову палітру, яка не вкладається в скупі графічні позначення (*forte*, *piano*, виделочки). Для кожної епохи характерні свої ознаки динаміки. Наприклад, у клавесиністів типова «терасна» динаміка, а у творчості Л. Бетховена наявне драматичне дійство (зіставлення тональностей, різних за характером тем і їх розвиток). Притаманна різка зміна динаміки (*forte*, *piano*) та різка зміна настроїв. Автор музики створює художній образ у своїй уяві, а потім фіксує його графічно, відчуваючи розвиток тем у синтезі: звуковисотності нот з ритмом, динамікою та в певному темпі (в діалектичному поєднанні різних складових).

Музика — це деякий «організм», який при відтворенні інтерпретатором оживає і розвивається в часі, апелюючи до наших емоцій, примушує нас співпереживати. Щоб це відбулося, необхідно бережно ставитися до авторських позначень відтінків. При повторенні одного і того ж музичного матеріалу можуть бути різні динамічні відтінки (в сонатній формі в експозиції та репрізі — закінчення головних партій). Існують динамічні вказівки композитора, які неможливо виконати внаслідок природного походження фортепіанного звука (посилення звука на єдиній ноті). Це може означати *tenuto*, щоб звернули особливу увагу на цей звук або на ноту, яка звучить, необхідно взяти праву педаль, таким чином збільшити звук цієї ноти. І це можливо зробити.

Звернемо увагу на важливе питання про темпи музичних творів, що виконуються. Проблема темпу заслуговує на особливу увагу. Кожний музичний твір потребує свого темпу у зв'язку з художнім змістом (Б. Берлін «Поросята, що марширують») [13, с. 31]. Мексиканський композитор і диригент К. Чавес відзначав, що зміна кількох нот завдає музичному твору лише часткової шкоди. Водночас неправильний темп повністю спотворює ідею, форму і зміст твору. Поняття «правильний темп» — це поняття відносне. Правильним темпом завжди буде саме той, який через ледве помітні зміни в темпі пристосовуватиметься до мінливого змісту музичного твору. Говорячи про темпи, не

можна не сказати про *rubato*. Це — неточне виконання тривалості нот. Одні зменшуються, інші збільшуються, але необхідно, виконуючи твір, зберігати внутрішню пульсацію, хоча й не завжди очевидно. Обов'язкова умова *rubato* — якщо ми дещо прискорюємо темп, то необхідно повернутись до первинного темпу, щоб зберегти спільну концепцію єдиного темпу. Існують три роди темпових позначень: словесні вказівки, метроритмічні позначення (чверть = 50), хронометраж твору. Вербальні вказівки дуже різноманітні і пов'язані з характером музики (Ф. Рибіцький «Печаль», В. Ігнат'єв «Колискова для kota — ледачо») [9, с. 20; 8, с. 10]. За допомогою метронома можливо встановити рух основної метричної одиниці, усвідомити живу «ритмічну пульсацію», яка допомагає у виконанні музичного твору. Деякі відомі музиканти негативно ставилися до використання метронома під час виконання твору. Н. Метнер відзначав, що метроном не компетентний у художньому русі музики. У музичних творах коливання позначеного руху необхідні, але вони мають бути симетричними. Наприклад, якщо затримати темп на початку такту, то цю затримку слід нагнати прискоренням, щоб позначений темп не був змінений.

Отже, при виконанні нотного тексту дуже важливі артикуляційні, динамічні та темпові позначення для розуміння художнього задуму композитора. Поряд з цим інтерпретатор повинен по-своєму передати виконуваний твір, не руйнуючи задуму й ідеї композитора, зважаючи на особливості епохи і стилю автора. Виконуючи музичний твір, інтерпретатор має не лише механічно виконувати всі вказівки композитора в нотному тексті, але й наповнити музичний твір емоціями, відчуттями (від грец. *aisthesis*), естетикою, ввести до світу прекрасного. Ціннісно-змістовна ідея твору взаємодіє з ціннісно-змістовними структурами особистості, що породжують ті зміни, які впливають на суб'єкта, як ефект дії музичного мистецтва. При виконанні музичних творів для слухачів музика стає тривимірною (що складається перетином авторської, виконавської та слухачької інтерпретації), збагачуючи звучання своїм емоційним досвідом. У мить, коли виконавець переходить від стадії розуміння музичного твору до стадії його інтерпретації, посилюється суб'єктивізація, переосмислення. Існують такі особливості інтерпретації музичної композиції: оригінальність, здатність до творчого сприйняття та творчого прочитання і відтворення. Зовнішність мистецького твору змінюється в міру того, як вона оживає у свідомості різних епох. У зв'язку з цим дуже важливо, щоб виконання музичного твору було синтезом об'єктивного знання і розуміння задуму

композитора в цьому творі і суб'єктивного, естетичного, емоційного ставлення до відтвореної музики. Лише такий симбіоз надає можливість виконати музичний твір так, щоб викликати задоволення слухачів.

Перспективами подальшого дослідження може стати детальніший розгляд психофізичних особливостей розвитку учнів-музикантів у контексті їхніх можливостей правильно відтворювати музичні твори композиторів різних стилів, шкіл та епох.

Список літератури

1. Бетховен Л. Сонаты для фортепиано / Л. Бетховен. — М. : Музгиз, 1955. — 256 с.
2. Благой Д. Композитор и педагог / Д. Благой // Вопросы фортепианной педагогики : сб. ст. / под общ. ред. В. Натансона. Вып. 1. — М. : Музыка, 1963. — С. 65–75.
3. Гутман Т. Воспоминания / Т. Гутман // Музыка и время. — М., 2006. — № 1. — С. 25–27.
4. Дельсон В. Генрих Нейгауз / В. Дельсон. — М. : Музыка, 1966. — 185 с.
5. Енциклопедичний музичний словник — К. : Муз. Україна, 1959. — 317 с.
6. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Игумнова / Я. Мильштейн // Мастера советской пианистической школы. — М. : Музыка, 1961. — С. 40–114.
7. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам / Я. Мильштейн. — М. : Музыка, 1967. — 117 с.
8. Музична скарбничка: учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. 1 клас / ред.-упор.: О. Іванова, І. Корпан. — К. : Гроно, 2002 р. — 48 с.
9. Рыбицкий Ф. Польская тетрадь / Ф. Рыбицкий. — СПб., 2004. — 36 с.
10. Соколов М. А. Гольденвейзер об исполнительстве / М. Соколов // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1. — М. : Музыка, 1965. — С. 35–71.
11. Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано / ред. Н. Копчевский. — М. : Музыка, 1963. — 180 с.
12. Чайковский П. Детский альбом / П. Чайковский. — М. : Музыка, 1969. — 30 с.
13. Школа игры на фортепиано / сост. А. Николаев, В. Натансон, Л. Рощина / под ред. А. Николаева. — М. : Музыка, 1979. — 308 с.

Надійшла до редколегії 26.03.2010 р.