

**КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В РАКУРСІ  
КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ «АВТОР — ТРАДИЦІЯ»  
(НА МАТЕРІАЛІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ А. КУШНІРЕНКА )**

*Виявляється специфіка композиторської інтерпретації на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка.*

*Ключові слова: художня інтерпретація, композиторська інтерпретація, українське хорове мистецтво.*

*Выявляется специфика композиторской интерпретации на материале хорового творчества А. Кушниренко.*

*Ключевые слова: художественная интерпретация, композиторская интерпретация, украинское хоровое искусство.*

*The article is devoted to the researching of specific of the composers interpretation on the material of compositions A. Kushnirenka.*

*Key words: artistic interpretation, composers interpretation, Ukrainian choral art.*

У контексті мистецького буття сьогодні — у добу постмодерну — особливої актуальності у сфері культурології та мистецтвознавства набула проблема художньої інтерпретації, зумовлена активізацією процесів осягнення та переосмислення духовної спадщини. Специфічним віддзеркаленням творчих аспектів художньої інтерпретації є музична інтерпретація, спрямована на тлумачення і переінтонування творчих концепцій, мистецьких традицій, жанрово-стильових моделей та інтонаційних джерел як текстів культури.

Особливої значущості, різноманітності форм і проявів музично-інтерпретаторська діяльності в сучасних соціокультурних умовах набула в композиторській та виконавській практиці. Підтвердженням цьому є помітне посилення наукового інтересу до означеної проблеми в дослідженнях і публікаціях вітчизняних та зарубіжних музикологів.

Питанням музичної інтерпретації присвячені теоретичні дослідження багатьох сучасних музикознавців — Г. Когана [4], Н. Корихалової [6], Ю. Кочнева [7], В. Москаленка [8] та ін. Окремі аспекти музичної інтерпретації висвітлені в працях Ю. Євдокимової [2], Т. Чередниченко [10], О. Жукової [3], М. Борисенко [1] та ін.

Грунтовно досліджуючи творчі аспекти музичної інтерпретації на основі механізмів виконавства, В. Москаленко визначає інтерпретацію видом «музично-мисленневої діяльності» [8, с. 7], що відтворює «психологічний процес самого «виробництва» музичної думки, де саме відбувається кристалізація «інтонаційного смислу», пізнання музично-художньої ідеї». Згідно з В. Москаленком, інтерпретація є інтонаційним процесом «прочитання»

та звукоосмислення істотного музично-художнього тексту, «відтворює сутність будь-якого музично-творчого процесу» [8, с. 15]. Найважливіший, принципово новий у теорії музичної інтерпретації висновок В. Москаленка щодо визначення виконавства окремим випадком музичної інтерпретації (всупереч поширеному отождненню музичної інтерпретації з виконавством як засобом інтонаційного тлумачення змісту звукообразу) та її важливості для всіх видів творчої діяльності — виконавської, композиторської, музикознавчої, слухацької.

Ю. Євдокимова вважає, що «інтерпретаційний момент ... має історичне коріння в композиторській творчості» [2, с. 112]. Досліджуючи питання інтерпретаційної специфіки музичного виконавства Г. Кюган дійшов важливого висновку щодо діалектичного зв'язку творчості й інтерпретації. Виходячи з власного розуміння творчості як інтерпретації дійсності загалом, учений вважає, що «будь-яка творчість є інтерпретацією та будь-яка художня інтерпретація — творчість» [4, с. 344–345].

На діалектику композиційного й інтерпретаційного процесів указує М. Кагель. За словами цього автора, «композиція — це інтерпретація деякого акустичного уявлення або процесу. Інтерпретація — ... композиція акустичного процесу. Акустичний процес — це інтерпретація композиційних уявлень» [9, с. 9].

Ґрунтуючись на вищезазначених позиціях провідних науковців, можна дійти висновку про наявність та найзначнішу роль у музичній інтерпретації творчості як її рушійної сили, про безпосередній семантичний зв'язок явищ композиції та інтерпретації, який дає підстави для подальшої розробки проблемного поля композиторської інтерпретації.

Аналіз теоретичних джерел за даною проблематикою виявив існування в сучасній мистецькій думці сталої теорії музичної інтерпретації. Водночас, на сучасному етапі розвитку музичної науки деякі суттєві питання вищезазначеної загальної проблеми недостатньо вивчені та потребують усебічного висвітлення. Зокрема, значущим аспектом у контексті досліджень проблемного поля музичної інтерпретації є виокремлення та характеристика композиторської інтерпретації як особливої форми екзистенції музичної творчості.

У зв'язку цим предметом статті є специфіка композиторської інтерпретації як різновиду музично-художньої інтерпретації, розглянута на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка. Мета запропонованої розвідки полягає у визначенні креативних аспектів композиторської інтерпретації, зумовлених індивідуально-стильовим, авторським тлумаченням фольклорної образності в контексті загальнохудожніх тенденцій сучасності.

Композиторська інтерпретація є найважливішою сферою екзистенції музичної інтерпретації, що пов'язана з інтонаційно-

художнім переосмисленням музично-історичної спадщини, тем і образів, мистецьких традицій загалом. Інтерпретації підлягають певні інтонаційно-семантичні моделі (фольклорні та культові тексти), авторські музичні твори, що використовуються (тією чи іншою мірою цитуються та опрацьовуються) композиторами у власній творчості, підпорядковуючись індивідуально-авторській художній меті.

Першоджерелом композиторської інтерпретації є певний текст культури — «здатне до відтворення джерело інформації» [164, с. 8]. Значною мірою основою композиторського тлумачення є художній, в даному разі музичний текст. Процес подібної інтерпретації відбувається через усебічне осягнення та розкриття автором-інтерпретатором ідеї первинного тексту з метою створення нових художніх гіпотез твору.

Композитор, який є інтерпретатором будь-якої музично-художньої цілісності або певного інтонаційно-семантичного першоджерела (зокрема авторського твору), творчо перекладає та переінтонує вихідний текст відповідно до власного художнього розуміння, використовуючи при цьому різноманітні засоби інтерпретаційного та композиційного тлумачення цілісності, окремих його сегментів. Унаслідок такого переосмислення інтонаційної моделі виникає композиція з новими художньо-семантичними, жанрово-стильовими властивостями.

Творчі аспекти композиторської інтерпретації є необхідними умовами створення обробки, транскрипції [1], аранжування та інших жанрів, функціонування яких в історико-культурній еволюції художнього мислення зумовлене широким спектром творчих завдань. Ці жанри фіксують усі стадії інтерпретації як багатогранного пізнавального процесу, здійсненого на принципах діалогу [5].

Традиційною орбітою мистецьких інтересів, основою композиторської інтерпретації є фольклор, зокрема народнопісенна спадщина, як найважливіший інформаційно-семантичний пласт культури, носій інтонаційно-художнього образу світу в контексті національного світосприйняття. Фольклор — постійне питоме джерело оновлення індивідуально-стильових систем та художньо-виражальних ресурсів музичного мистецтва. Мистецька інтерпретація фольклору на сучасному етапі художньо-історичного буття сприяє розширенню художнього потенціалу композиторської творчості та значному розвитку національних традицій.

Ілюстрацією оригінального підходу щодо сучасного вирішення проблем художньої інтерпретації (композиторської та виконавської) є творчість відомого українського композитора, фольклориста й хорового диригента, педагога, громадського діяча А. Кушніренка [11]. Інтерпретаторська діяльність митця значною мірою

віддзеркалює мистецькі аспекти найзначнішого для української ментальної традиції діалогічної ситуації «автор — традиція», «композитор — фольклор», «митець — час».

Провідною сферою композиторської та диригентсько-виконавської діяльності А. Кушніренка є хорова музика. Успадковуючи кращі традиції української вокально-хорової культури, автор активно розвиває та переосмислює їх у власній творчості, сприяючи безперервності національного мистецького руху, зокрема на Буковині.

Свідченням індивідуально-авторського узагальнення-інтерпретації народнопісенної традиції є понад сто хорових творів а cappella та з фортепіанним супроводом для різних хорових складів переважно в жанрі фольклорної обробки. Значна кількість інтерпретованих А. Кушніренком зразків (насамперед буковинські пісні) — творчий результат власних фольклорних експедицій автора («На камені стою», «Фартушок біленький» та ін.).

Хорові фольклорні твори композитора базуються на різному етнорегіональному пісенному матеріалі (Наддніпрянщини й Буковини) та репрезентують інтерес автора до різних пластів народної культури, зокрема, календарно-обрядової архаїки: колядок «Бог ся роджає», «Ой хто, хто Миколая любить», «Нова радість»), щедрівок («Щедрий вечір, щедрівочка»), веснянок («Подольночка»), обжинкових («Ой на горі там жінці жнуть»), сімейно-обрядових пісень (весільна «Із-за гори ясне сонце»), а також до ліричних джерел минулого («В кінці греблі») і сучасності («Хусточка тернова»). Більшість опусів композитора складають твори ліричного й лірико-драматичного напрямку, пов'язані з темою кохання.

Хоровим композиціям А. Кушніренка на фольклорному матеріалі притаманний для ХХ ст. «суб'єктивно-перетворюючий» (Б. Луканюк) метод опрацювання цитованих фольклорних пісень (з активним розвитком-переінтонуванням їх мелодичної основи, тяжінням до симфонізації). Цей метод, запроваджений у добу модернізму М. Леонтовичем та С. Людкевичем, набув значного розвитку в доробку Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та ін. українських митців.

У творчості А. Кушніренка умовно можна виділити такі різновиди обробки: 1) оновлений традиційний, зорієнтований на модерністичну модель обробки; 2) вільно-інтерпретаційний, синтетичний, притаманний сучасності.

Основними ознаками інтерпретації фольклорного мелосу в хорових обробках композитора за першим типом є: опора на повний цитований мелос пісні зі збереженням мелодико-інтонаційної основи в куплетах; динамізація куплетної будови з утворенням на її основі інших структурно-композиційних типів — куплетно-варіаційного («Ой піду ж бо я», «А коник чорненський», «Ой з-за

гори, з-за крутої» та ін.) та тричастинного («Плине кача, плине», «Ой піду ж бо я»).

Ознаками другого типу обробок є: 1) образно-семантичне переосмислення пісенної основи методом мотивної розробки («Подояночка», «В кінці греблі») з характерним дробленням мелодій, широким використанням імітаційних засобів, застосуванням прийомів ладотонального (модуляційність), фактурного розвитку, 2) структурно-композиційне перетворення (втілення змістовних авторських вступів, обрамлень, післямов); 3) згущення тематизму через контрапунктичний синтез декількох опрацьованих самостійних фольклорних мелодій («Щедрівки»). Загальними ознаками авторського вторинно-стильового комплексу в творах Кушніренка є паритетне співіснування в композиторському тексті ентографічних лексем (елементів народноладовості, підголосковості) та семантичних знаків професійної музичної традиції (опора на функціональну мажоро-мінорну ладову організацію, гомофонно-гармонічну фактуру з акордиком терцієвого типу, усталені поліфонічні форми).

Характерними прийомами авторської образно-змістовної інтерпретації фольклорних мотивів є варіаційний розвиток тематизму з активним ладотональним (модуляційним), темброво-динамічним й гармонічним оновленням. Суттєву роль в образній динамізації народнопісенних наспівів у звуковій площині обробок відіграє фактурно-гармонічний (просторово-фонічний) чинник, завдяки якому здійснюється загальнофактурне «крещендо»: від щільного унісонно-гетерофонного викладу на початку твору, подальшим терцієвим подвоєнням наспіву пісні (сопрано, альти) до широкого просторового викладу в кульмінаціях (хорове tutti, розвинута акордово-поліфонічна фактура з уведенням хроматичних контрапунктичних підголосків).

Важливими змістовними складовими, притаманними виразальному комплексу творів Кушніренка, є темброва драматургія як засіб розвитку вихідних звукообразів й посилення емоційного впливу, позначена семантичною персоніфікацією партій, уведенням соло, вокально-хорових діалогів. Збагаченню первинної мелодики сприяють широке застосування автором гнучкої, різноманітної динаміки, агогічних прийомів, а також різноманітних функціонально-колеристичних засобів (спів закритим ротом, октавні хорові педалі).

Характерним прикладом тенденцій симфонізації фольклорної образності у творчості А. Кушніренка є твори «Подояночка» та «В кінці греблі».

Образно-семантичної трансформації фольклорного першоджерела зазнає широковідома українська веснянка «Подояночка». Наспів цієї пісні, опрацьованої для хору а cappella, набуває

ладогармонічного переінтонування та структурно-композиційного переосмислення. Загальний розвиток фольклорної інтонаційно-мелодичної основи спрямований на посилення лірико-драматичних рис, що виявилось, зокрема, у домінуванні в тексті твору «сумної» ладотональної сфери *g-moll*. Основним засобом драматизації образу є наскрізний інтонаційний розвиток тематизму із зіткненням полярних тональних сфер, активним використанням модуляційного руху та введенням напружених контрастних (щодо основного наспіву) контрапунктичних ліній. Структурний довершеності обробки на композиційному рівні сприяє тематична арковість.

Специфічними особливостями цього твору є багатоплановість, рухливість музичної тканини, що варіантно поєднує різноманітні фактурні типи (гетерофонний, гармонічний і поліфонічний). Властивим для становлення звукової якості цього твору є фактурне і темброво-динамічне розростання фольклорно-тематичної основи — від унісону (сопрано) до утворення повнозвучного хорového синтезу акордово-поліфонічного типу.

У середньому розділі, де здійснюється справжня розробка наспіву (*Lento sostenuto*), емоційному напруженню сприяє фрагментарний виклад мелодії з її дробленням на окремі елементи, що набувають рухливо-імітаційного розвитку. Загальна експресія посилюється й фактурною варіантністю, доповненою напружено-дисонантним гармонічним забарвленням (зменшені септакорди, нонакорди) мелодичного ряду та ладотональними контрастними зіставленнями (*g-moll B-dur E-dur*). Важливим чинником драматизації та психологізації провідного звукообразу в обробці є надання до провідної теми характерних загострено хроматичних контрапунктичних «коментарів», репрезентованих різновекторним мелодичним рухом — низхідним (у домінантовому напрямі) в партії альтів (1 і 3 куплети) та висхідним, що має тонічне тяжіння (куплети 4 та 5).

У кульмінації твору автор посилює емоційний вплив уведених специфічних етнорегіональних елементів (метроритмічних та ладотонаційних) музичної лексики карпатського фольклору, зокрема гуцульського ладу (з підвищенням у мінорі IV та VI ступенів).

Іншого творчого вирішення набуває в А. Кушніренка популярна лірико-побутова народна пісня «В кінці греблі», відома через її хорову а *sarPELL*'ну інтерпретацію, здійснену свого часу Б. Лятошинським. Пропонуємо компаративний аналіз двох композиторських версій цієї пісні, які репрезентують різні вектори художнього осмислення етнохарактерного мелосу.

Об'єднуючий чинник авторських трактувань цієї пісні — опора на цитований народнопісенний текст (музичний і поетичний). Загальним орієнтиром цих версій є активний розвиток вихідного

звукообразу з тяжінням до його симфонізації й театралізації, посилення драматичних ознак ліричної пісні.

Натомість, при загальній спрямованості на динамізацію фольклорного образу, обробки Б. Лятошинського і А. Кушніренка мають різні стильові ознаки. Відмінність методів композиторського прочитання мелосу в цих обробках зумовлена насамперед акцентуванням різних образно-змістовних відтінків у виявленні сенсів першоджерела, характері структурного та мовно-композиційного перетворення-переінтонування народнопісенної основи. Так, твір Б. Лятошинського позначений драматичним поглибленням та театралізацією первинної образності через темброво-семантичну диференціацію хорових партій, використання соло (сопрано). Показовим чинником специфіки інтерпретації мелосу Б. Лятошинського є тяжіння до симфонізації останніх, що віддзеркалена у темброво-фактурній драматургії твору, інтонаційно-тематичному розвитку. Запропонований мотив в авторській інтерпретації А. Кушніренка стає прикладом психологічного поглиблення образності.

Хоровому творові Б. Лятошинського притаманна загалом різнобарвність ладогармонічної палітри та темброво-динамічних засобів. Вирішений у традиційній куплетно-варіаційній формі, твір містить різнопланові куплети, кожний з яких наповнений новим гармонічним змістом та поліфонічними засобами (імітації, підголосковість). Стильове поєднання ознак фольклорного й професійного мислення в обробці Лятошинського виявляється на ладотональному (взаємодія натурального мінору зі сферою фригійського ладу) та фактурно-гармонічному рівнях. Драматизації образності (III куплет) надає також здійснене автором ладотональне зміцнення наспіву (Des-B-Ges).

Гармонія як найважливіша сфера творчих пошуків Б. Лятошинського загалом у цьому творі стає засобом переосмислення образу як на змістовному, так і на формотворчому рівнях. Для означеної композиції властиве поєднання терцієвої акордики (насиченої септакордами й нонакордами) із суто фольклорними звукосполученнями (консонуючі паралелізми — терції, квінти; октавно-унісонні каданси). Ємності музичного образу, посиленню його образної семантики сприяє активна розробка матеріалу з створенням до основного наспіву поліфонічних підголосків-контробразів.

А сарпел'ній обробці А. Кушніренка «В кінці греблі» притаманні вільне образно-змістовне переосмислення та структурно-композиційне оновлення (тричастинність на куплетній основі з динамізованим середнім розділом) й переінтонування мелодичної основи. Важливий драматургічний елемент авторської інтерпретації пісні — створення автором акордово-хорової інтерлюдії, що поєднує образно-семантичну (психологічний підтекст), колористичну (звукозображувальність) й гармонічну (супровід до мелодії

---

крайніх розділів) функції. Притаманними ознаками цього вступу є паралельний рух щільно розміщених нашарувань (баси й тенори), виражальний ефект яких посилюється характерним групуванням акордових сполучень (тризвук — секстакорд), що підкреслений мікродинамічними наголосами (*crescendo diminuendo*) й виконавськими засобами (спів закритим ротом).

У крайніх розділах тричастинної композиції (1-й та 4-й куплети пісні) автор функціонально поділяє хорову тканину на дві образно-семантичні площини — мелодико-тематичну (альти) й акордово-фігураційну на тонічній гармонії, що виконує роль рухливого фону (тенори, баси).

Інтенсифікація образів відбувається в динамічному центральному розділі, утвореному поєднанням II та III куплетів пісні. Ця інтенсифікація детермінована новим інтонаційно-структурним варіантом основної мелодії, що надає в розвитку останньої (через хроматизацію) підкресленої нестійкості, схвильованості. Розвиток тематичного матеріалу в цьому розділі здійснено завдяки активізації модуляційного руху. Динамізація вихідного мелосу (що сягає в межах твору малої форми майже симфонічної якості) значною мірою підкреслена введенням самостійних контрапунктичних ліній, що мігрують з однієї партії в іншу, утворюючи рухливу музичну тканину. Емоційно посилюють ці аспекти авторського твору характерні виконавсько-хорові прийоми (перегуки хорових груп, артикуляційні засоби тощо).

У ракурсі новітніх художніх тенденцій сучасності у сфері композиторської інтерпретації фольклорного мелосу здійснене опрацювання традиційного мотиву щедрівки, своєрідно вплетеного в музичну тканину вокально-хореографічної композиції А. Кушніренка «Щедрий вечір, добрий вечір». Специфіка композиторського осмислення народнопісенних першоджерел, використаних у цьому творі, зумовлена загальнохудожньою концепцією — відтворенням атмосфери зимового святкового обряду. З метою посилення образно-емоційного впливу у створенні фольклорного дійства в сцені «Щедрівки» композитор вплітає в поліфонічну тканину мотиви трьох відомих щедрівок, що за авторською ремаркою виконуються різними хоровими складами а саррелла: «Ой сивая та і зозуленька» (жіночий хор), «Наша Маланка качура пасла» (чоловічий хор) та соло «Щедрик» (сопрано).

Кожен з відповідних пісенних прикладів автор трактує як самостійні фольклорно-тематичні пласти, наділені своєрідними ладотональними, метроритмічними фактурними й темповими відмінностями. Зокрема, обробці «Ой сивая та і зозуленька» (g-moll) притаманний унісонно-гетерофонний виклад з терцієво-квінтовым розщепленням мелодії, що завершується квартовою інтервалікою. Інтонаційно споріднений попередньому тридольний хор «Наша



---

Маланка качура пасла» (g-moll), викладений у варіативній (перемінній дво-триголосої) фактурі. Натомість, у кульмінації фактура набуває традиційного чотириголосся та «згортається» наприкінці в прозорий унісон. Третя з обраних тем («Щедрик») додає в музичну палітру сцени значний темповий, фактурний (хоровий унісон) і тональний контраст. Характерним елементом сучасного виконавського переінтонування цієї теми є поступовий перехід від традиційного вокально-хорового співу до мелодекламації.

Специфікою мовностильового комплексу обробок цих пісень є їх контрастно-поліфонічне поєднання, що сприяє водночас посиленню фольклорно-стильової асоціативності й одержанню синтетичної темброво-фактурно-гармонічної якості. Внаслідок поєднання вищезгаданих тематичних ліній утворюється рухлива полімелодична тканина з ознаками поліметрії. На ладотональному рівні виникає явище поліладовості з ускладненням вертикалі біфункціональними сполученнями квартово-секундового типу.

Отже, розглянуті хорові твори А. Кушніренка репрезентують різноманітні художні вектори авторської інтерпретації та індивідуально-стильового узагальнення народнопісенного тематизму, що відбивають сучасний характер міжкультурного діалогу «автор — традиція» на структурному і мовно-лексичному рівнях.

Перспективним напрямом подальших наукових розвідок вищезазначеної загальної проблеми є подальше висвітлення специфіки художньої взаємодії композиційних та інтерпретаційних аспектів авторського тлумачення музичних текстів.

### Список літератури

1. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю / М. Борисенко : автореф. дис. ... канд. мистецтв. — Х.: ХДУМ, 2005. — 17 с.
2. Евдокимова Ю. Проблемы первоисточника / Ю. Евдокимова : статья // СМ — 1977 — № 3. — С. 109–112.
3. Жукова Н. Интерпретация как компонент музичної творчості: естетичний аспект / Н. Жукова : автореф. дис. ... канд. філос. наук. — К. : КНУ, 2003. — 14 с.
4. Коган Г. Парадоксы об исполнительстве / Г. Коган : статья // О Музыке: Проблемы анализа. — М. : Сов. композитор, 1974. — С. 344–365.
5. Коновалова И. Жанр обработки как явление художественной интерпретации в музыке / И. Коновалова : статья // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.-буд. профілю України і Росії. — Х. : ХДАДМ, 2003/2004. — № 5/6, 3/4. — С. 48-51.
6. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Корыхалова Н. : монография — Л.: Музыка, 1979. — 208 с.

- 
7. Кочнев Ю. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации / Ю. Кочнев : автореф. дис. ... канд. искусств. — Л.: ЛГК, 1970. — 22 с.
  8. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Москаленко: монография. — К., 1994. — 157 с.
  9. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества // А. Соколов : монография. — М.: Музыка, 1992. — 227 с.
  10. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы / Т. Чередниченко : статья // Музыкальное исполнительство и современность. — М., 1988. — Вып 1. — С. 43–68.
  11. Ярошенко І. В. Музично-просвітницька діяльність А. Кушніренка в контексті розвитку професійно-хорового виконавства на Буковині / І. В. Ярошенко : автореф. дис... канд. мистецтв. /. — К., 2005. — 20 с.

*Надійшла до редколегії 07.11. 2011 р.*