

ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ

Дацшин Мар'яна
Науковий керівник – доц. Ороновська Лариса

ОСНОВНІ НАПРЯМИ МУЗИЧНО – ВИКОНАВСЬКОЇ РОБОТИ МУЗИКАНТА – ВІОЛОНЧЕЛІСТА

Постановка проблеми. В умовах розвитку виконавської майстерності віолончеліста, спрямованості на досягнення досконалого виконавського мистецтва музиканта-інструменталіста, пріоритетними стають дослідження формування своєрідного неповторного стилю виконавської інтерпретації.

Проблема музичного виконання, питання стилю виконавців в цілісній науковій теорії музичного мистецтва на сьогоднішній день займає важливе місце. Найбільш ґрунтовною працею по теорії музичного стилю є дослідження М. Михайлова. До питання формування стилів виконавців - струнників, їх класифікації та типізації звертаються численні видатні музиканти-науковці (К. Мартінсен, Я. Мільштейн, Д. Рабінович, Н. Токіна), педагоги-практики (Г. Коган, Г. Нейгауз). На сьогоднішній день досліджені теоретичний та творчий аспекти музичної інтерпретації (О. Катрич, Н. Корихалова, В. Москаленко), висвітлена специфіка взаємодії об'єктивного та суб'єктивного у виконавському процесі (Є. Ліберман) [2, с. 3-20].

Однак, дані напрацювання здійснені в більшій мірі на основі фортепіанного виконавського мистецтва. В межах віолончельного виконавства дана проблематика досліджується лише фрагментарно (Л. Гінзбург).

Метою статті є – розглянути основні напрямки музично-виконавської інтерпретації музиканта-віолончеліста.

Виклад основного матеріалу. Виконавське трактування твору, яке є результатом творчої діяльності музиканта - віолончеліста, створюється не на очах у публіки, а в напруженій, клопіткій домашній роботі. Враження, ніби інтерпретація твору народжується тут же під пальцями виконавця - є ілюзією. Певна річ, кожному артисту добре відомі щасливі хвилини естрадного натхнення, коли в його виконанні появляються неочікувані знахідки. Але ці «знахідки» завжди є частковим відхиленням від створеної, багаторазово перевіреної, виношеної і закріпленої трактовки. Зрештою, вони можуть в подальшому ввійти в цю трактовку.

Матеріалом, з яким працює виконавець є авторський текст. Немає жодної деталі нотного тексту, котра б не потерпала в грі видатних віолончелістів певних перемін. Існують основні закономірності взаємовідносин виконавця з авторським текстом: всі виконавці в силу своєї ролі в мистецтві, в силу того, що вони знайомляться з твором по нотах, так або інакше проявляють в грі своє відношення до авторського тексту. Великі майстри в своїй роботі над музичним твором опираються не на звуковий, навіть найвизначніший еталон, а на нотний авторський текст. Подолання протиріч між домінуючим стереотипом та істинним авторським текстом - джерело постійного розвитку виконавського мистецтва, зміст і закон творчої роботи виконавців.

Всі «великі» віолончелісти виконують авторський текст, вносячи в нього індивідуальні перетворення. В процесі перетворення авторського тексту виникає конкретний виконавський текст даного твору. Перетворення можуть бути більш або менш глибокими, але вони є завжди. Тим не менш, кожне виконання втілює авторський дух. Загальна концепція виконання так або інакше відображається в деталях гри. Виконати всі без виключення текстові знаки можна лише при відсутності виконавської індивідуальності, при виключенні інтуїції, почуття з процесу виконання музики. Цінність інтерпретації не знаходиться в прямій (як і в оберненій) пропорційності від ступеня наближення віолончеліста до всіх подробиць авторського тексту. Підхід виконавців до авторських знаків дуже диференційований. За працею Є. Лібермана, будь-який авторський текст складається з двох частин: об'єктивно-композиційної та суб'єктивно-інтерпретаторської [3, с. 209]. В наш час серед музикантів поширена думка, що всі компоненти

авторського тексту потрібно неухильно виконувати. Гра видатних віолончелістів не залишає жодних сумнівів у помилковості такого твердження. З іншого боку, існує друга крайня межа – думка, що твір повністю виражений в ритмо-висотній частині тексту. Постійна залежність суб'єктивно-інтерпретаторської форми від об'єктивно-композиційної – закон всіх виконавських мистецтв [3, с. 212].

Кожен музичний твір осмислюється на трьох текстових рівнях. Звідси Є. Ліберман виводить три зони інтерпретації: Виконавський рівень тексту або емоційна зона інтерпретації. Змішаний композиторсько-виконавський рівень тексту або емоційно-інтелектуальна зона інтерпретації. Композиторський рівень тексту або інтелектуальна зона інтерпретації [3, с. 224].

Поняття «інтелектуальний» та «емоційний» відносяться не до характеру музики, а до психічної активності виконавця в процесі роботи над твором.

Як відомо, в нотах задум автора зафіксовано неточно. Цей факт є необхідним для виконавського мистецтва. По-іншому, життя музичного твору було б зменшено до тривалості естетично-активного існування якого-небудь виконавського варіанту твору. Найбільш віддаленим від «епіцентру» твору і найменш точно зафіксованим шаром музики є звук, його тембр, емоційна особливість.

Ці компоненти складають виконавський рівень тексту або емоційну зону інтерпретації. В грі віолончелістів звук – первинний, але могутній виконавський засіб. При аналізі виконавського стилю віолончеліста обов'язково характеризується звучання його інструменту. Кожен віолончеліст володіє своїм особливим звуком. З самого початку вражає «золотий звук» віолончелі в руках музиканта-виконавця. Такий звук нікому не приснився – він єдиний у світі [1, с. 52]. Дуже важлива інтелектуальна сконцентрованість у звуці. Саме інтелектуальна зосередженість народжує звук особливого змісту, особливої польотності.

Тісно пов'язаною зі звуком і так же мало піддається позначенням вібрація. Народившись в смичковому виконавстві на основі стремління до теплоти та природності звучання і під певним впливом людського голосу, цей прийом отримав свою специфіку при виконанні на струнних інструментах. Правда, естетика виконавського мистецтва XVIII – другої половини XIX століття обмежувала використання вібрації, зате в епоху романтизму можна відмітити тенденцію до зловживання цим прийомом. Якщо в минулому композитори відмічали в нотах, коли слід використовувати вібрацію, то в наш час почали спеціально позначати виконання без вібрації – *non vibrato, senza vibrato*. Критикуючи музикантів, які вважали, що «грати з почуттям» означає посилено вібрувати на кожній ноті, П. Казальс твердив, «вібрація – це засіб вираження почуття, а не доказ його присутності» [1, с. 52-60].

Вібрація відноситься до сфери звукових фарб інтерпретації. Її знаходження пов'язано з інтуїцією та слухом. Індивідуальна вібрація – це виконавський засіб і одночасно ще один рівень перетворення авторського тексту. В залежності від характеру музики, власного погляду на її забарвлення, віолончеліст підбирає той чи інший вид вібрації. В одному з інтерв'ю професор В. Данченко говорив про Д. Ойстраха: «Вібрація винятково красива, зроблена ним для самого себе, інколи виглядала не зовсім природно, але завжди дивовижно звучала, по-своєму... Ось це ідеал» [2, с.3-20].

Особистим, але вагомим в деяких стилях виконавським засобом виразності є мелізматика. Невиписані мелізми – ознака довіри до виконавця, яка існувала на початку зародження європейського музичного життя і прийшла в наш час по традиції.

Усім видатним віолончелістам властива самобутня ритмічна організація гри-агогіка. На відміну від ритмічної гри виконавців невисокого рангу, ритм великих віолончелістів живий та гнучкий. І хоча вільна агогіка може бути передбачена авторській стилістиці (*tempo rubato, ad libitum*), конкретне втілення повністю знаходиться в руках виконавця. Видатні віолончелісти для видовження одного звуку, порівняно з іншими, рівними по нотному запису, використовують агогічні акценти. На всіх розглянутих рівнях реалізації авторського тексту (звук, вібрація, мелізматика, агогіка) значення виконавця-віолончеліста і виконавських засобів наближається до абсолютного.

Першим шаром, на якому виникають протиріччя з авторським текстом, є виписані знаки динамічного та ритмічного нюансування (*crescendo, diminuendo, ritenuto* та інші). Виконавці по-різному відносяться до цих позначень. Повністю і природно погоджуються, якщо нюанси вказані не тільки автором, а їх передбачає сама музика, нюанси виступають об'єктивним

обмеженням виконавського варіанту інтонування. Часткова згода означає те, що виконавець бере з тексту або музики саму ідею і стиль нюансу, але втілює їх по-своєму, це природна довіра своєму музичному відчуттю. Це може бути доповнююче нюансування, що конкретизує авторський задум; зміщене нюансування - авторський задум виконується, але його початок або закінчення не співпадає з місцем написання; доповнююче паралельне нюансування – авторська вказівка відноситься до динаміки, виконавець супроводжує його нюансом ритмічним (заповільнення разом з *diminuendo*); замінене нюансування – може виникати імпровізаційно, в процесі виконання. Віолончеліст відкриває новий спосіб інтонування музичної фрази шляхом заміни нюансу, при цьому не пропонуючи нових концепційних ідей.

Усі розглянуті вище приклади часткового узгодження виконавської ініціативи із знаками авторських динамічних та ритмічних нюансів мають характер емоційного осягнення музики, її відчуття та інтонування. Разом із звуком, вібрацією, мелізматиною, агогікою ритмічні та динамічні нюанси складають вагомий у віолончельному виконавстві емоційний рівень реалізації авторського тексту. Участь інтелекту може мати тут допоміжне значення [3, с.220].

У грі віолончелістів спостерігається закономірність взаємодоповнення і взаємозаміни засобів виконавської емоційної виразності. Однак переважаюча опора на одні засоби виконавської виразності не приводить до зменшення ролі інших. Взаємозаміна не передбачає повну заміну одних засобів іншими - не можна грати зовсім без звуку, або без вібрації. У кожного виконавця своє коло улюблених емоційних засобів виразності. У одного особливо красивий звук, у іншого неповторна вібрація, у третього – свобода ритму, багатство динамічних нюансів і так далі. Емоційна природа всіх цих засобів найбільше проявляються в музиці, яка звучить в повільних і середніх темпах, в ліричних або драматичних п'єсах, частинах, розділах. Чим рухливіша музика, чим більше віртуозно-волевих завдань вона ставить перед віолончелістом, тим менше розбіжностей між виконавцями у використанні засобів емоційної групи.

Змішаний композиторсько-виконавський рівень тексту або емоційно-інтелектуальна зона інтерпретації включає текстові координати, при здійсненні яких беруть участь емоційна та інтелектуальна види психічної діяльності виконавця.

Однією із складових цієї зони є темп. Проблема знаходження темпу – одна з найважливіших в музичному виконавстві. Темп – головна форма буття музичного твору. Різні виконання одного і того ж твору віолончелістами доводить, що темп – величина, по відношенню до твору, змінна. В процесі історичного життя, темп із невід'ємної частини композиції перетворюється у вагомий індивідуальний виконавський засіб. Вибір темпу залежить від декількох емоційних та інтелектуальних складових. Це відчуття музики, яке виникає в процесі роботи, обдумане бажання втілити вказані в тексті позначення в їх традиційному значенні. Індивідуальний темп – перша ознака і один з найважливіших засобів реалізації оригінальної концепції. У грі віолончелістів при виборі темпу має місце технічно-вольове начало, особливо слухова установка на роздільне (по звуках) або сумарне, «каскадне» відчуття пасажів. Становлення індивідуального темпу – складний процес, який опирається одночасно на емоційну та інтелектуальну особливості виконання. Темп завжди розглядався не просто як та чи інша швидкість руху, а перш за все як спосіб передати конкретно визначений емоційний стан. «Трохи повільніше» або «трохи швидше» не означає простої темпової зміни. Темп, вказаний автором звично видозмінюється виконавцем в рамках широкої зони. Як відомо, зонну природу музичного темпу науково вперше дослідив М. Гарбузов в роботі «Зонна природа темпу і ритму». Зміни темпу не є довільними, а підкоряються логіці музичного розвитку, знаходяться в прямій залежності від контрасту співставляючих тем. Ступінь темпових змін характеризує індивідуальний стиль кожного виконавця (вимірюється за допомогою звучання тем) [2, с. 15].

Композиторський рівень тексту або інтелектуальна зона інтерпретації. Деталі тексту, які включає цей рівень (артикуляція і штрихи, формотворча динаміка, метроритмічний малюнок, звуковисотність) складають ядро твору. Вони завжди є його сутністю та існують в дуже стійкій єдності.

Артикуляція і штрихи, як способи озвучення нот, знаходяться в безпосередній близькості і дуже часто зливаються з музичним змістом. Неточність артикуляційних координат незмінно веде до їх індивідуального перетворення виконавцем. Міра в артикуляції відображає творчі

схильності віолончеліста – темперамент або ліризм, надання переваги гостроті або м'якості, яскравості або пастельності. Для контрастного вираження одного із звуків мелодії виконавець може використовувати артикуляційні акценти (наприклад, *detache* посеред *spiccato*).

Формотворча динаміка – одна з найбільш вагомих координат авторського тексту. Втілення музичного матеріалу через неї супроводжується позначенням сили звуку. В нотах відмічаються всі об'єктивно-необхідні динамічні зміни, викликані розвитком форми. Формотворча динаміка дуже стійка по відношенню до змістовної характерності твору, його розділів і окремих тем-образів. Розбіжності у її втіленні можуть бути кількісні та якісні. Кількісні розбіжності пов'язані з різним акустичним змістом динамічних відтінків, змінними властивостями інструментів, особливостями акустики залів. Якісні зміни спостерігаються порівняно рідко і є відображенням глибоких концепційних виконавських ідей, нового погляду на твір.

Метроритмічний малюнок – один з найбільш точно позначених компонентів у музиці. Більш стійкими є крупні ритмічні малюнки, ніж дрібні метричні. Зміна ритму пов'язана з глибокими емоційно-змістовним осмисленням музики, а не довільністю і випадковостями. На відміну від артикуляції і формотворчої динаміки, інтелект тут лише дозволяє, санкціонує (або навпаки) емоційні імпульси. В метро-ритмічних перемінах видатних віолончелістів не помічено випадків інтелектуальної ініціативи, яка в даній області веде до легкої надуманості в грі. Ознака всіх великих музикантів - твердий ритм.

І, на завершення, звуковисотність, тобто ноти, які повинні звучати в творі, як правило, втілюються у виконанні повністю. Винятки стосуються виписаних повторів і купюр, звичайно, є випадки, коли видатні виконавці можуть доповнювати або змінювати нотний текст, але це не впливає на загальну картину твору, а лише свідчить про інтелектуальний підхід до інтерпретації твору.

Висновки. Важливість цієї проблеми посилюється тим, що у світовій музичній культурі існують різні музичні мови, які музиканту-виконавцю необхідно не тільки зрозуміти, а й постійно відтворювати у своєму виконанні. Це виявляється для багатьох досить складним завданням, оскільки кожна епоха має свою узагальнену мову, свій стиль сприйняття, і вона мимоволі підкоряє собі індивідуальні творчі стилі.

В умовах розвитку виконавської майстерності віолончеліста, спрямованості на досягнення досконалого виконавського мистецтва музиканта-інструменталіста, пріоритетними стають дослідження формування своєрідного неповторного стилю виконавської інтерпретації [4, с. 306].

Проблема музичного виконання, питання стилю виконавців в цілісній науковій теорії музичного мистецтва на сьогоднішній день займає важливе місце, такий механізм становлення самобутньої інтерпретації. Гра видатних віолончелістів – дивовижна по своєму багатству панорама різнобарв'я та неповторності. Їх єдність і реалістичність одному – в служінні музиці і всім, хто її любить.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андриевский И. Стиль Ф. Крейсера в контексте эволюции современного скрипкового искусства // Ф. Крейслер. Статьи и воспоминания / Ред. сост. И. М. Андриевский, А. В. Спренцис.- К.: КІМ.- 2010.- С.51-62.
2. Гинзбург Л.С. Об интерпретации музыки XVIII века // Музыкальное исполнительство / Гинзбург Лев Соломонович - М.: Музыка, 1973. Вып.8.- С.3-20.
3. Либман Е.Я. Творческая работа виолончелиста с авторским текстом / Либман Е.Я. - М.: Музыка, 1988.- 236 с.
4. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов / Раабен Лев - М.-Л.: Музыка, 1997. - 311с.