

УДК: 786.2/78.071.1

**ЧЕБОТАРЕНКО Ольга Валеріївна** –  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри музикознавства, інструментальної  
та хореографічної підготовки  
Криворізького державного педагогічного університету  
e-mail:hvostic7@gmail.com

## МУЗИЧНИЙ ТЕКСТ: СТРУКТУРА ТА ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** Проблема розшифровки та інтерпретації музичного тексту завжди знаходилась у центрі уваги музикантів-педагогів та виконавців. Але у ХХ столітті феномен тексту не тільки виявився в центрі інтересів гуманітарної науки, він став об'єктом «логіко-філософських досліджень різноманітних напрямів – від позитивізму до феноменології, екзистенціалізму і герменевтики» [2].

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Різноманітні проблеми інтерпретації композиторського тексту досліджували видатні виконавці і музиканти-педагоги (С. Арабкерцева, О. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, Н. Перельман, Т. Роціна, І. Сухомлинов, С. Фейнберг, Я. Фліер, М. Юдіна та багато інших), музикознавці та культурологи (М. Арановський, М. Аркадьєв, В. Бобровський, Н. Корихалова, В. Москаленко, О. Самойленко, Г. Ципін). Діалогічна природа тексту, особливості музичної мови та семантики розглядаються такими вченими, як: М. Аркадьєв, М. Бонфельд, Н. Герасимова-Персидська, К. Зенкін, О. Самойленко, Ю. Холопов та багато інших. Але складність та багаторівневність музичного тексту потребує постійного оновлення підходів до його вивчення.

**Мета статті** – визначити особливості структури музичного тексту і шляхи його розуміння та інтерпретації.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Поняття «текст» відноситься до ряду тих понять, які постійно відкривають нові смислові грані [8]. Не дивлячись на те, що нотний текст може ототожнюватися з нотним записом, але тільки ним текст не обмежується, тому що поряд з нотними знаками в ньому завжди присутні і графічні, а іноді і вербальні виконавські знаки.

Поняття «тексту» іноді поєднують з поняттям «інтерпретації». На думку В. Москаленка, «текст – це деяка виражена визначеною художньою мовою і маюча стійкість цілісність, це *те, що інтерпретується*» [8, с. 19]. У процесі формування нотної системи, яка складалася на протязі п'яти століть (особливо треба

відмітити її ускладнення в творчості композиторів ХХ-ХХІ століття) виникла ціла область елементів тексту, які представляють складнощі для розуміння та інтерпретації. Смыслова ускладненість композиторської мови викликає постійні зміни в системі нотації. Н. Корихалова зазначає, що «одні позначення тільки вводяться до нотного тексту, інші вже стали анахронізмами, смисл яких для нас вже є неясним» [6, с. 4].

Текст як міждисциплінарна проблема глибоко вивчається М. Арановським, який зауважує, що «в культурі писемної традиції музичний текст тільки починається з нотного тексту, але далеко виходить за його межі...<...>, в музикознавстві за останні десятиліття отримало своє місце широке та містке розуміння тексту, що включає до себе деякі важливі реалії самої музики, а саме її структуру та її смисл» [2, с. 7].

Як багаторівневу систему, текст досліджував В. Бобровський. На думку вченого, художня структура музичного твору є «спектром нескінчених можливих смислів» і створює особливу «зону» його осмислення. Процес осмислення даної зони відбувається у двох напрямках – по «горизонталі» і по «вертикалі». Широта зони по «вертикалі» залежить від багатьох факторів: 2з однієї сторони, від стилю, жанру, форми самого музичного твору, з іншої – від художнього досвіду особистості, яка його сприймає (її тезаурусу) і багато в чому від характеру її художнього мислення» [4, с. 15]. Осмислення твору по «горизонталі» здійснюється завдяки руху по часовій координаті. На думку В. Бобровського, художня структура є «інваріантом», «константою», яка має складну структуру; «кожний компонент цього цілісного комплексу – одна із сторін музичного мислення» [4, с. 18].

На відміну від вербального тексту, нотний текст включає до себе різноманітні структури, які несуть приховані смисли. Дані смисли стають предметом рефлексії. «Особливість нотного тексту є у тому, що він структурований за законами самої музики» [2]. З однієї сторони, текст чітко організований на рівні структури, що дає обмеженість. З іншої сторони дана обмеженість тексту компенсується, на погляд

М. Арановського, безмежною свободою на рівні «сислової аури». Досліджуючи особливості музичного тексту, вчений виділяє дві його важливіші складові – *запис* і *структуру*. На основі даних складових тексту з'являється третя, найскладніша – область *смислу*.

Досліджуючи текст в контексті культурологічного підходу, В. Суханцева зазначає, що феномен музичного тексту існує на протязі всього історичного буття музики. «Музичний текст є там і тоді, де і коли є інформація, яка виражається і передається завдяки комплексу специфічних музичних засобів – ритмо-інтонації, гармонії і т. ін.» [10]. На основі культурно-історичних традицій можливо створювати межі і контури для розуміння тієї інформаційної щільності, яку несе музичний текст у його звуко-семантичній вираженості.

Глибоко досліджуючи особливості музичного тексту і його нотації, М. Аркадьєв зазначив, що композитор в нотному тексті зафіксував «існуючу для нього і для музики як мови *реальність*» [3, с. 19]. Нотний текст, на його погляд, і є найбільш адекватним способом письмової фіксації взаємодії енергетичних структур, тієї, що «*звучить*» і що «*не звучить*». Даний підхід дає можливість не тільки розуміти нотний текст як складний багаторівневий феномен, але й досліджувати різні його рівні (особливо сферу так званого «не озвученого» пульсаційного континууму, яка є дуже важливою і сприймається на інтуїтивному рівні).

Підкреслюючи двоїстість природу музичного тексту, В. Суханцева розглядає музичний твір як текстуальну єдність. Дослідниця зазначає, що в музичній практиці склалось двоєке значення тексту: «перше, і найбільш поширене, припускає жорстку знакову фіксацію авторського задуму (власне нотний текст); друге, більш пізнє, розкриває зміст музичного твору як своєрідного повідомлення, посилання, сислової та образної інтенції» [10]. Такий підхід до тексту як з боку смислу, так і з боку музичних специфічних знаків дав можливість дослідниці прийти до важливого висновку, що з боку смислу музичний текст є «*єдністю множинного*», з боку значень – «*множинністю єдиного*». Таким чином, кожне розуміння та інтерпретація музичного тексту є, з однієї сторони, унікальним явищем; з іншої – створює множинність розуміння та інтерпретації, що закладено у символічній природі музичного тексту.

Музичний текст як складний діалогічний феномен, досліджується в концепції

О. Самойленко, яка підкреслює, що «між естетичним і стилістичним – вершинним і глибинним – здійснюється «життя тексту» в музиці, що знаходить свої жанрово-стильові та композиційні форми, «крізь» які ми проходимо, поглиблюючись та возносячись, аналізуючи явища музичного тексту» [9, с. 111].

Глибина і широта інформації, яка закладена у музичному тексті композиторських творів втілюється у виконавській інтерпретації, яка, з одного боку, має опору на стійкі традиції, з іншого – завжди відкриває нові смислові грані. На думку С. Арабкерцеві, в інформаційному аспекті значний інтерес представляє саме співвідношення кількості інформації у нотному тексті (авторська компонента) і у реально виконаному творі (виконавська компонента). «Багатозначність і багатоплановість художнього твору, наближеність його фіксації у нотному тексті роблять завдання реалізації авторського задуму надзвичайно важкою та повністю недосяжною» [1, с. 48].

Аналіз різноманітних композиторських творів ставить перед виконавцем цілу низку складних текстологічних проблем. Звернення до творів старовинних композиторів дає можливість говорити про елементи «незавершеності» тексту (відсутність вербальних та графічних виконавських ремарок, за рідкісним виключенням). Такі тексти потребують серйозного доопрацювання з боку виконавця, вивчення особливостей аутентичного мистецтва (правил розшифровки мелізматики, особливостей мови, мотивної будови, символіки та семантики, законів риторики, специфіки музичних аутентичних інструментів і багато іншого). Серйозного аналізу на сьогоднішній день потребують і існуючі редакції, які мають як позитивні, так і негативні сторони; виконавські новації. Таким чином, композиторські тексти (наприклад, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена, Й. С. Баха, Г.Ф. Генделя та ін.) потребують фундаментальних культурологічних знань та серйозного доповнення з боку виконавця.

Звернення до текстів сучасних композиторів ставить не менше проблем, тому що вони містять таку кількість як вербальних, так і графічних виконавських знаків, які створюють процес їх розшифровки ще більш складним для інтерпретатора. Ці складнощі зазначають багато відомих концертуючих піаністів: О. Ю. Малов (професор Санкт-Петербурзької консерваторії ім. М. А. Римського-Корсакова, який увійшов до музичної енциклопедії як видатний

виконавець сучасної музики: Дж. Крамба, Г. Уствольської, В. Сильвестрова та інших); О. Любімов (завідуючий кафедри старовинної музики, видатний виконавець як старовинної музики (виконання на аутентичних інструментах творів Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Г. Перселла, В. А. Моцарта), так і сучасної – А. Шенберга, А. Веберна, Д. Кейджа, В. Сильвестрова).

Виконавські ремарки, які займають важливе місце в музичному тексті, на сьогоднішній день складають досить складну область для розуміння і інтерпретації, і, як зауважує Н. Корихалова, дана область важка як для музиканта-практика, так і дослідника, тому що містить багато неясності та неточності. Однією з причин дослідниця називає своєрідність виконавських ремарок як музичних термінів особливого роду. Такі ремарки можуть називатися термінами умовно, тому що вони «відрізняються і експресивністю, й місткістю смислу. Вони містять ряд смислових нюансів, які одразу виникають в нашій свідомості» [6, с. 5].

На думку дослідниці, уточненню нотації та зростанню виконавських ремарок сприяло ускладнення композиторських стилів та увага композиторів до темброво-звукової сторони музики, її виконавського втілення. Різноманітність смислових відтінків пов'язана не тільки з використанням ремарок в різних контекстах; вона залежить також і від особливостей перекладів на різні мови. Наприклад, термін «allegro» дуже часто трактується як показник швидкості, а не характеру (особливо в творах композиторів-класиків). У словнику з італійської мови, термін «allegro» перекладено як «весело, радісно» [5, с. 26], однак в музичних словниках часто перекладають як «швидко, радісно, жваво» [7, с. 7]. Це дає підстави часто використовувати перше значення терміну, яке стосується швидкості руху, але у цьому випадку виконавець може не зовсім правильно відтворювати характер музики (особливо у творах композиторів-класиків), що втілює зовсім іншу семантику, інше коло образів і смислів. Відомо, що темп твору може слугувати як піднесенню образу, так і, навпаки, його руйнуванню.

Багато вчених зазначають неоднозначність термінів, що також вносить ускладнення в їх розумінні. «Багато виконавських вказівок, які крім основного, вже досить місткого смислу, мають додаткові (коннотативні) означення. В якості приклада термінів з подвійним значенням наводять зазвичай слова «*smorzando*» або «*morendo*», які зазначають і затихаючи й уповільнюючи» [6, с. 6]. Так, графічний виконавський знак

морденту в різних контекстах має різну розшифровку, що стосується не тільки кількості нот, але й манери виконання – як «шлейфер», або як «пратрилер» (чи за рахунок основної долі, чи за рахунок попередньої – особливо у фортепіанних творах Ф. Шопена). Відомо, що в часи В. Моцарта знак мордента часто відповідав значенню трелі.

Зростання не тільки кількості виконавських знаків в тексті, але і їх якості (використання термінів на різних мовах, поява нових графічних знаків) свідчить про постійне ускладнення змісту, який вкладається композитором і вимагає від нього пояснень особливостей своєї поетики та мови. Значно полегшує процес розуміння тексту наявність виконань композиторами власних творів (наприклад, записи інтерпретацій С. Рахманінова, О. Скрибіна, С. Прокоф'єва, М. Скорика).

**Висновки та перспективи подальших розвідок напряму.** Музичний текст як строго зафіксована складна ієрархічна структура, завжди зберігає свою відкритість та незавершеність розуміння; словами В. Бобровського, завжди є нескінченим діалогом між твором та особистістю, яка його пізнає. Акт пізнання, у принципі, не має свого завершення, тому що «будь-яка відповідь на питання, яке «ставить» художній твір, викликає нове питання, і так до нескінченності, тому що вичерпати все багатство ідеї, яка закладена композитором у свій твір, неможливо» [4, с. 14]. Для найбільш повного розуміння закладених в тексті смислів, необхідно виявлення інформації на різних рівнях тексту як художньої структури. Виконавські традиції дозволяють виявити існуючі смислові межі композиторських знаків, на основі яких, зберігаючи традиції, створюються нові інтерпретації.

Таким чином, текст як багаторівнева художня структура, вимагає від виконавця не тільки серйозних знань і опори на усталені традиції розуміння, але й потребує глибинної роботи музичного мислення та інтуїції у процесі його інтерпретації.

#### СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Арабкерцева С. Б. Особенности исполнительского воплощения авторского замысла в музыке на основе информационного подхода / С. Б. Арабкерцева // Эмпирическая эстетика: информационный подход: Материалы Международного научного симпозиума. – Таганрог: ТРТУ, 1997. – С. 48–50.

2. Арановский М. Текст как междисциплинарная проблема [электронный ресурс] / Марк Арановский. – 2006. – режим

доступа к ресурсу: <http://opentextmn.ru/music/Perception/?id=1101>.

3. Аркадьев М. О величии нотного письма и европейской ритмике [электронный ресурс] / Михаил Аркадьев. – доступ к ресурсу: [http://arkadev.com/array/music/musicologist#!prettyPhoto\[iframes\]/5/](http://arkadev.com/array/music/musicologist#!prettyPhoto[iframes]/5/).

4. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: Вып. 1 / В. П. Бобровский. – Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 272 с.

5. Ковалев В. Ф. Краткий итальянско-русский и русско-итальянский словарь / В. Ф. Ковалев, Г. А. Красова. – Москва: Рус. яз., 1991. – 655 с.

6. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях / Наталья Корыхалова. – СПб.: Композитор, 2000. – 272 с.

7. Михеева Л. Музыкальный словарь в рассказах / Л. Михеева. – Москва: 1984. – 168 с.

8. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование / В. Москаленко. – Киев, 1994. – 157 с.

9. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография / Александра Ивановна Самойленко. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.

10. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (От идеи вселенной – к философии музыки) [электронный ресурс] / Виктория Суханцева. – доступ к ресурсу: [http://www.countries.ru/library/music\\_culture/mkm3.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm3.htm).

#### REFERENCES

1. Arabkerceva, S. B. (1997). *Osobennosti ispolnitelskogo voploshcheniya avtorskogo zamysla v muzyke na osnove informacionnogo podhoda*. [The peculiarities of performing realization of authorial intention in music on the basis of informative approach]. Taganrog: TRTU.

2. Aranovskij, M. (2006). *Tekst kak mezhdisciplinarnaya problema*. [Text as interdisciplinary problem]. [ehlektronnyj resurs]. [rezhim dostupa k resursu: http://opentextmn.ru/music/Perception/?id=1101](http://opentextmn.ru/music/Perception/?id=1101).

3. Arkadev, M. (1992). *O velichii notnogo pis'ma i evropejskoj ritmike*. [About the greatness of notation in music and European rhythmic]. [ehlektronnyj resurs]. [Dostup k resursu: http://arkadev.com/array/music/musicologist#!prettyPhoto\[iframes\]/5/](http://arkadev.com/array/music/musicologist#!prettyPhoto[iframes]/5/).

4. Bobrovskij, V. P. (2010). *Tematizm kak faktor muzikalnogo myshleniya: Oчерки: Vyp. 1*. [Themetism as a factor of the musical thinking : Essays]. Moscow: Knizhnyjdom «LIBROKOM

5. Kovalev, V. F. (1991). *Kratkij italyansko-russkij i russko-italyanskij slovar*. [Abridged Italian-Russian and Russian-Italian dictionary]. Moscow: Rus. yaz.

6. Koryhalova, N. P. (2000). *Muzykalno-ispolnitelskie terminy: Vozniknovenie, razvitie znachenij i ih ottenki, ispolzovanie v raznyh stilyah*. [Musical-performing terms: Appearance, development of significances and their tints, the using in different styles]. Sankt-Peterburg: Kompozitor.

7. Miheeva, L. (1984). *Muzykalnyj slovar v rasskazah*. [A musical dictionary in stories]. Moscow.

8. Moskalenko, V. G. (1994). *Tvorcheskij aspekt muzykalnoj interpretacii (k probleme analiza). Issledovanie*. [Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). Scientific]. Kyiv.

9. Samojlenko, A. (2002). *Muzykovedenie i metodologiya gumanitarnogo znaniya. Problema dialoga: Monografiya*. [Musicology and methodology of humanitarian knowledge. Problem of dialogue : Monograph]. Odessa: Astroprint.

10. Suhanceva, V. K. (2000). *Muzyka kak mir cheloveka (Ot idei vselejnoj – k filosofii muzyki)*. [Music as world of man (From an idea of universe – to philosophy of music)] [ehlektronnyj resurs]. [Dostup k resursu: http://www.countries.ru/library/music\\_culture/mkm3.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm3.htm).

#### ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

**ЧЕБОТАРЕНКО Ольга Валеріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького державного педагогічного університету.

**Наукові інтереси:** феноменологія фортепіанного виконавства, музична психологія і педагогіка.

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

**CHEBOTARENKO Olha Valeriivna** – Candidate of Art Criticism, Docent, Associate Professor of the Department of musicology, instrumental and choreographic training, Krivoy Rog state pedagogical university.

**Circle of scientific interests:** phenomenology of the piano performing, music psychology and pedagogics.

Дата надходження рукопису 17. 04. 2017 р.