

МИРОНОВА Н.О.

Миронова Наталія Олександрівна, начальниця організаційного відділу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2182-5127>

КОМПОЗИТОРСЬКА І ВИКОНАВСЬКА СПІВТВОРЧІСТЬ ЯК КОМУНІКАТИВНА СИСТЕМА У СКРИПКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Розглянуто співтворчість композитора і виконавця з точки зору процесу творчої комунікації, роль виконавця у донесенні сучасних творів до слухача. Розібрано поняття «комунікація» та його застосування у музичному мистецтві, зокрема скрипковому. Здійснено аналіз історико-філософських, соціологічних, культурологічних концепцій щодо походження терміна «комунікація». Приділено увагу одному з найбільш віртуальних видів художньої комунікації – музичній, що не підлягає ніяким словесним поясненням на жодному етапі: від миті створення музичної композиції, її виконання (звучання) й до моменту сприйняття слухачем через коло певних образів. Окреслено різні підходи композиторів до втілення творчого задуму та осмислення виконавцями музики під час роботи над твором. Наведено приклади використання композиторами нових та оновлених прийомів гри у сучасній музиці, які досить часто не є характерними для скрипки, та виявлення труднощів, із якими стикаються музиканти під час розучування й виконання складних чи нетрадиційних прийомів гри на інструменті. Виокремлено також феномен першовиконання музичного твору як надзвичайно складний і відповідальний процес не лише для виконавця, а й композитора, адже не зовсім вдала прем'єра може назавжди «поховати» опус і надії автора. У зв'язку з цим, особливу роль відведено виконавцю – зробити зрозумілим складний для слухача твір. Висвітлено щаблі роботи виконавців під час розучування нових опусів і подальшої комунікації з композиторами. Констатовано, що чимало виконавських прийомів народжується саме в процесі творчого спілкування автора з музикантом.

Ключові слова: комунікативна система, музична комунікація, виконавська інтерпретація, композиторська творчість, засоби виразності.

Постановка проблеми. Поєднання композиторської і виконавської творчості не є новим явищем у музичному мистецтві. У часи Й. С. Баха, В. А. Моцарта поєднання автора і виконавця в одній особі було звичним явищем. Проте поступово кожен із видів музичної діяльності настільки вдосконалився, а музичний репертуар розширився, що сьогодні надзвичайно складно бути однаково блискучим виконавцем і композитором. До того ж композитор не може досконало опанувати всі інструменти, для яких пише музику. Починаючи з другої половини ХХ століття відбувається значне ускладнення музичної мови, перед виконавцями усе частіше постають непрості метро-ритмічні завдання, поняття типу форми набуває «розмитості» і часто змінюється не тільки від автора до автора, а й від твору до твору. Усе це зумовило значне зближення композиторської і виконавської творчості, вимагаючи від обох

учасників музичної комунікації тіснішої і більш ємкої співпраці. Як зазначає відомий сучасний український композитор В. Рунчак: «Співпраця композитора і виконавця дуже важлива, бо тільки тоді виникає “попадання в десятку”, коли виконавець готовий до виконання цієї музики, а автор може щось таке підказати, що виконавець просто не може знати, тому що він не автор музики»¹.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що дотепер, на жаль, відсутні фундаментальні праці, котрі б досліджували соціально-комунікативну сутність мистецтва як окрему наукову проблему. В. Владимиров вважає: «Теорія мистецтва оминає проблеми комунікації: тут досить того, що роман, соната чи опера написані й видані, зіграні чи поставлені, на цій дії теорія мистецтва втрачає свій інтерес, але саме в цьому місці виникає інтерес теорії соціальної комунікації в її яскравій і важливій частині, тобто у теорії художньої комунікації. Так ця теорія опиняється на межі двох великих наукових напрямів і певним чином втрачає в тому, що теорія мистецтва стає “вже” не зацікавленою у подальших дослідженнях, а теорія соціальних комунікацій виявляється “ще” у них не зацікавленою, її фахівці досі традиційно вважають цю сферу належною саме до митців, а не до комунікаторів. Так теорія художньої комунікації виявилася забутою у колі інших наук про комунікативні процеси»².

Комунікація композитора і виконавця у даному контексті має надзвичайно важливу, багаторівневу і відповідальну місію. Оскільки співтворчість двох митців мусить бути не лише спрямована на втілення авторського задуму і розкриття індивідуальності виконавця-артиста, а ще й орієнтована на сприйняття слухачем (звичайно, якщо двоє учасників музичної комунікації розраховують на успіх виконаного твору серед слухачької аудиторії).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблеми комунікації у різних сферах зверталось багато вчених, зокрема, К. Ясперс, І. Річардс, Ф. Денс, К. Ларсон, Дж. Мід, Ж.-П. Сартр, М. Бахтін, М. Каган, Л. Савранський, М. Мак-Люен, Ю. Хабермас, Н. Луман, П. Вацлавік, У. Шрамм, Ю. Лотман, Ю. Сорокін, Є. Тарасов, В. Кашкін, У. Матурану, А. Соколов, Ф. Шарков, В. Бебик, Ч. Кулі, Ю. Косенко, Д. Кіслов, Ю. Ганжуров, В. Владимиров, В. Широков, М. Тарасова, В. Кашкін і багато-багато інших. Останнім часом дослідники дедалі частіше звертаються до проблеми художньої комунікації, вивчення комунікаційних процесів взаємодії творчих суб'єктів. Це праці О. Берегової, І. Савранського, Н. Сапригіної, Т. Гончаренко, Т. Траверсе, Л. Воеводіної та ін.

Під час написання статті до уваги були взяті друковані спогади видатних скрипалів і композиторів, зокрема, Л. Когана, Д. Ойстраха, Й. Сігеті, Г. Рождественського, С. Прокоф'єва, М. Скорика, В. Рунчака та ін.

Наукова новизна полягає у тому, що в статті вперше в українському музикознавстві композиторська й виконавська співтворчість у скрипковому мистецтві постає як комунікативна система, в якій обидва учасники комунікації рівною мірою впливають на процес творення музичної композиції. Також використано матеріали, які ніде не були опубліковані раніше – фрагменти з ексклюзивного інтерв'ю про комунікацію композитора і виконавця із відомою сучасною українською скрипалькою, першовиконавицею багатьох творів сучасних композиторів Б. Півненко.

Мета статті: розглянути саме поняття «комунікація», її місце у музичному

¹ Гонченко Т. Володимир Рунчак: «Митець має бути опозиційним» <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/volodimir-runchak-mitec-maie-buti-opoziciynim> (дата звернення: 02. 10. 2021).

² Владимиров В. М. Художня комунікація як окремий вид соціальної комунікації (у порядку постановки питання) // Наукові записки Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка: науковий збірник / за ред. В. В. Різуна. Т. 48. Київ, 2012. Листопад–вересень. С. 30.

мистецтві; визначити композиторське уявлення про ідею музичного твору, її втілення, звучання, виконання і виконавський підхід до реалізації композиторського задуму, розкриття змісту твору і характеру його образів; зацентувати увагу на комунікативній стороні композиторської і виконавської співтворчості, якої потребує сучасна українська скрипкова музика.

Методологічна основа ґрунтується на комплексі методів, що доповнюють один одного, а саме:

– теоретичний, який передбачає узагальнення філософської, лінгвістичної, психологічної, педагогічної та іншої літератури, що розкриває сутність поняття «комунікація»;

– метод цілісного аналізу, котрий дає можливість композиторську і виконавську співтворчість оцінити з позиції розуміння комунікативної природи музикування;

– компаративний, що дозволяє простежити різні підходи і бачення як композиторської творчості, так і виконавської практики.

Викладення основного матеріалу дослідження. Розглядаючи композиторську і виконавську співтворчість як комунікативну систему, розберемо, насамперед, визначення «комунікація». Сьогодні існує більше ста дефініцій цього поняття. Утім учений В. Кашкін стверджує, що ця сфера знань почала формуватись ще у давні часи, а тому «...визначень у комунікації стільки ж, скільки і авторів робіт про неї»¹. Філософський енциклопедичний словник дає нам загальне формулювання: «Комунікація – це людська взаємодія у світі»².

Відомий сучасний дослідник теорії комунікації, автор понад 150 наукових робіт Ф. Шарков «комунікацію» розуміє у більш широкому сенсі: «...і систему, в якій здійснюється взаємодія; і процес взаємодії; і способи спілкування, що дозволяють створювати, передавати і приймати різноманітну інформацію»³. Він вважає, що термін «communicatio» з'явився у науковій літературі на початку ХХ століття і нині поняття має три основні інтерпретації: «По-перше, комунікація уявляється як засіб зв'язку будь-яких об'єктів матеріального і духовного світу, тобто як певна структура. По-друге – це спілкування, у процесі якого люди обмінюються інформацією. По-третє, під комунікацією мають на увазі передачу і масовий обмін інформацією з метою впливу на суспільство і його складові компоненти»⁴.

Поступово термін проник практично в усі сфери науки, у результаті чого зараз маємо множинність тлумачень цього феномена. Втім, як відзначає Ю. Косенко, «...це не є дефініції, які суперечать одна одній, вони лише доповнюють одна одну; кожне з визначень охоплює певний бік явища, даючи більш глибоке осягнення комунікації»⁵.

Найбільш віртуальним видом мистецької комунікації є комунікація музична. Адже музика не піддається точним словесним поясненням, який би аспект ми не взяли, – чи то створення музичної композиції, чи її виконання (звучання), або ж момент сприйняття слухачем через коло певних образів. «Музичне мистецтво є унікальним, бо композитор завжди потребує посередника між собою і слухачем в особі соліста, ансамблю, хору, оркестру або оперного театру... Це те, чого немає у візуальному мистецтві, поезії, скульптурі, де митець є сам і виконавцем. Якщо

¹ Кашкін В. Б. Основы теории коммуникации. Москва, 2007. С. 9. Электронная версия // <https://www.docme.su/doc/122754/kashkin-v.b.-osnovy-teorii-kommunikacii.-m.--2007> (дата звернення: 05. 10. 2021).

² Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. С. 291.

³ Шарков Ф. И. Основы теории коммуникации. Москва, 2003. С. 6.

⁴ Там само. С. 14.

⁵ Косенко Ю.В. Основы теории мовної комунікації: навч. посібник. Суми: Сумський державний університет, 2011. С. 22.

картина, скажімо, намальована й не представлена на виставці, то, так чи інакше, її можуть побачити в майстерні художника. Якщо вірш поета не надрукували, то він сам його може комусь прочитати. А композитори потребують у цьому плані посередників – виконавців їхньої музики»¹, – говорить український композитор В. Рунчак. У нашому випадку безпосередніми учасниками комунікації виступають творчі постаті композитора і виконавця-інтерпретатора, тісна співтворчість яких і складає комунікативну систему.

Інтерес композитора до будь-якого музичного інструмента виникає тоді, коли є розвинена виконавська школа, бажання активної творчої взаємодії з самим виконавцем, а також спроба виявити нові особливості природи інструмента. У багатогранному, різноманітному за стильовими напрямками музичному мистецтві нашого століття композиторам дедалі складніше створювати шедеври, проявляти новаторство у музичній мові. Вони постійно експериментують із виразовими можливостями інструмента, музичними формами, змінним метром, прагнуть віднайти нові інтонації, які не завжди є для нього (інструмента) характерними. У свою чергу, перед виконавцем постає ціла низка проблем, пов'язаних з опануванням і використанням нових та оновлених прийомів гри, охопленням великого обсягу репертуару, інтерпретацією надскладної музичної мови та донесенням задуму композитора до слухача.

Проте, незважаючи на складнощі, виконавці усе частіше звертаються до творів сучасних композиторів. Свого часу Л. Коган на запитання чому музиканти віддають перевагу сучасним творам відповів наступним чином: «Ми виконуємо твори сучасних авторів зовсім не тому, що боїмося “опинися у хвості”, відстати. Ми шукаємо в сучасній музиці нових думок, яскравих ідей... прагнемо оновити коло емоцій, виражаючи їх за допомогою нашого інструмента, а можливо хочемо оновитися й самі... Дуже хочеться... відійти... від класичних і романтичних канонів... Сучасна музика диктує свої захоплюючі “правила гри”»². Відома сучасна українська скрипалька Б. Півненко, яка у виконавській практиці нерідко звертається до творів сучасних авторів, говорить так: «Я дуже люблю грати твори Скорики, Станковича, Сильвестрова так само, як і Чайковського, Венявського та ін. Просто виконання творів попередніх епох, з одного боку, скоує традицією, а з іншого – стимулює до ідеального виконання, адже залишилося багато прикладів блискучих виконань видатних майстрів у записках. У той час, коли сучасна музика дає тобі політ фантазії, незалежність від тієї ж традиції, встановленої попередніми багаторазовими виконаннями. Це дає можливість самому створювати образи, настрої, емоцію»³.

Як композитор при викладенні творчого задуму на папері уявляє собі видатного музиканта-виконавця, який міг би дати «путівку в життя» його творінню, так і виконавець при виборі репертуару тяжіє до тих композиторів, котрі близькі йому за естетичними, інтелектуальними та іншими вподобаннями. «Велика радість для композитора мати виконавців, що вміють тонко і глибоко зрозуміти і розкрити твори перед слухачами. Вони виносять їх на концертні естради, створюючи виконавський еталон», – писав композитор М. Вайнберг⁴. Зі свого боку, занадто складна чи, навпаки, примітивна музична мова може ніколи не зацікавити виконавця.

¹ Гонченко Т. Володимир Рунчак: Митець має бути опозиційним <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/volodimir-runchak-mitec-maie-buti-opoziciynim> (дата звернення: 02. 10. 2021).

² Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 204.

³ З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

⁴ Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 21.

Б. Півненко, яка дуже тісно співпрацювала з видатним композитором сучасності М. Скориком, переповіла історію композитора про те, як він колись звернувся до уславленого скрипаля Б. Которовича, щоб той зіграв його Першу сонату для скрипки і фортепіано (написану ще у 1963 р.), але музикант якось байдуже відреагував на цю пропозицію, не виявивши великої цікавості до твору, і в кінцевому результаті прем'єру грав маловідомий широкому загалу вірменин. Уже в подальшому, коли соната мала успіх, Б. Которович не раз грав її, а також О. Крися й багато інших відомих виконавців. Більше того, вона увійшла до так званого «золотого» скрипкового репертуару студентів музичних навчальних закладів¹.

Є приклади, коли композитор під час творчого процесу орієнтується на конкретного виконавця, враховуючи його індивідуальні особливості: технічні можливості, темперамент і т. п. Відомий скрипаль Й. Сігеті колись підкреслив: «Чим величніші були композитори, тим у більшій мірі вони писали не для інструмента, а для людини, яка його одухотворює»². Схожої думки дотримувався і видатний композитор, диригент і педагог А. Хачатурян, який свій скрипковий концерт присвятив Л. Когану. Митець казав: «Працюючи над цим твором, я весь час мав на увазі його (Когана. – Н. М.) могутній талант, його розуміння музики, дивовижний, барвистий звук, віртуозну майстерність, романтичну піднесеність гри»³.

М. Вайнберг також присвятив Л. Когану скрипковий концерт. Більше того, бажання писати музику для скрипки з'явилося у нього саме після знайомства з видатним скрипалем. «Після таких зустрічей хотілося ще і ще писати скрипкову музику, – зазначав композитор. – Це стало моєю творчою потребою. Так народився Скрипковий концерт... Я намагався написати концерт таким, щоб він відповідав творчому образу музиканта, його темпераменту і бездоганній техніці... твір створювався не тільки з “прицілом” на звукові, колористичні якості, володіння інструментом, але і на імпровізаційне начало, притаманне грі Когана, глибинні риси музиканта»⁴.

Л. Кияновська – відома українська музикознавиця, дослідниця творчості М. Скорика також відмічає орієнтацію композитора на індивідуальність виконавця: «Скорик постійно підкреслював, що більшість скрипкових творів була ним написана з урахуванням артистичної індивідуальності виконавців, їх особистості і опосередковано – навіть емоційно-психологічного комплексу особистості, хоча він не “зациклювався” на них та передбачав різні виконавські варіанти в майбутньому»⁵.

Досить часто композитори випереджають час і створюють шедеври, які не сприймаються їхніми сучасниками, а дістають розуміння лише у наступних поколіннях. Наприклад, скрипаль Ф. Радикаті про квартети Бетховена свого часу відгукнувся так: «Він показав мені їх у рукопису і на його прохання я зіграв їх йому. Я сказав, що він, мабуть, не вважає всерйоз ці твори музикою, і він відповів: “О, вони написані не для вас, а для пізніших часів!”»⁶. С. Прокоф'єв колись розмірковував: «Композитор – це

¹ З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

² Сігеті Й. Скрипичные произведения Бетховена. Заметки для исполнителей и слушателей // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5 / сост. и ред. Г. Эдельман. Москва: Музыка, 1970. С. 68.

³ Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 15.

⁴ Там само. С. 21.

⁵ Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець: наукове видання / під ред. В. Сивохіпа. Львів, 2008. С. 93.

⁶ Сігеті Й. Скрипичные произведения Бетховена. Заметки для исполнителей и слушателей // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5 / сост. и ред. Г. Эдельман. Москва: Музыка, 1970. С. 12.

безумець, що творить речі, незрозумілі для свого покоління. Йому вдалося знайти деяку логіку, ще не відому іншим... Лише через якийсь відрізок часу окреслені ним шляхи, якщо вони вірні, стають зрозумілі навколишнім. Творити тільки за правилами означає бути не майстром, а ученим. Такий композитор легко сприймається сучасниками, але не має шансів пережити своє покоління»¹.

Часто орієнтуючись лише на свій внутрішній світ, передчуття змін, автори деколи зовсім не переймаються тим, буде ідея зрозуміла іншим чи ні. Як приклад, маємо історично зафіксований факт такої співпраці Бетховена з відомими скрипалями його часу. Композитор не переймався очікуваннями і думкою скрипалів, яким присвячував твори. Якимось уславлений Р. Крейцер (1766–1831) навіть відмовився виконувати сонату, присвячену йому (тв. 47), дорікнувши Бетховену «обурливу незрозумілість»! А під час одного з виконань Другої симфонії у Парижі він спішно залишив концертний зал, демонстративно затуливши вуха².

Кожен композитор під час написання твору має уявлення про ідею, її втілення, звучання. Одні автори опікуються не тільки самою ідеєю, а ще й питаннями «зручності» виконання для того чи іншого інструмента, інші – навпаки виконавськими проблемами не цікавляться. Б. Півненко з цього приводу каже: «Є твори, які зручно написані, а є, – які дуже важко. Наприклад, Концерт для скрипки з оркестром Левка Колодуба дуже складний і для соліста, і для оркестру в усіх сенсах – і технічно, і музично. Концерт Володимира Зубицького (котрий, окрім композиторства, активно займається концертною діяльністю як баяніст) також вельми незручний, неначе для баяна написаний, а не для скрипки, зі складною акордовою фактурою; просто “антискрипковий”, як на мене. Чого не можу сказати про Мирослава Скорика, уся музика якого написана надзвичайно професійно і з глибоким знанням природи будь-якого інструмента – як скрипки, так і усіх, що входять до складу симфонічного оркестру. Хоча я сумніваюся, що він орієнтувався саме на зручність виконання»³.

Л. Коган із приводу «незручності», переповідаючи діалог між І. Стравінським і П. Хіндемітом, писав: «Перший задумав концерт для скрипки і поцікавився у Хіндеміта (який, як відомо, прекрасно володів цим інструментом), чи не позначиться на творові відсутність виконавських навиків. Хіндеміт не тільки заспокоїв Стравінського, але додав, що саме це допоможе йому уникнути рутинної техніки і сприятиме виникненню свіжих музичних думок... І дійсно, найбільш талановиті твори ХХ століття, написані для нашого інструмента, у дуже малій мірі орієнтовані на “зручність” для виконавця. Звичайно, їх редагували скрипалі, але редагування це стосується незначних частковостей»⁴.

Перед виконавцями сьогодні й справді постає ціла низка проблем, пов'язаних із використанням композиторами нових та оновлених прийомів гри, часто не характерних для скрипки, охопленням великого обсягу репертуару тощо. Найважчим у сучасній музиці Л. Коган вважав незвичні комбінації прийомів, які у свою чергу породжували таке ж незвичне поєднання емоцій, що потребували адекватного

¹ Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 168.

² Сигети Й. Скрипичные произведения Бетховена. Заметки для исполнителей и слушателей // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5 / сост. и ред. Г. Эдельман. Москва: Музыка, 1970. С. 1.

³ З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

⁴ Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 207.

втілення¹. Б. Півненко навела приклад одного з найкарколомніших у своїй виконавській кар'єрі прийому гри на скрипці: «...пригадую один опус, який для мене особисто став справжнім випробуванням, – це твір В. Рунчака, де треба було грати і одночасно співати. Для мене це був перший у моєму житті досвід відтворення такого прийому, який, зізнаюся, дався мені непросто і не одразу»².

Чимало виконавських прийомів народжується саме в процесі творчої комунікації композитора з виконавцем. Л. Коган, посилаючись на власну практику, писав про те, що автори, котрі присвячували йому твори, здебільшого ретельно враховували його побажання. І хоча скрипалеві було приємно, водночас це підвищувало ступінь відповідальності, адже викликало відчуття причетності до творчого процесу³. Т. Хренников, приміром, так пригадував спільну роботу над власним скрипковим концертом із першим його виконавцем Л. Коганом: «Я уважно дослухався до його зауважень, що стосуються скрипкової фактури, – адже я не скрипаль. Л. Коган сам зробив прекрасну редакцію скрипкової партії»⁴. Однак творчий діалог не завжди складається позитивно і безболісно через те, що деякі композитори вимагали неможливого і гнівно реагували на зауваження виконавця, згадував Л. Коган⁵.

Одним із не менш складних етапів роботи над музичним твором для виконавця є осмислення музики, до якого кожен підходить по-різному. Деяким музикантам допомагає образне мислення, котре підказує цілі «програми», іншим, – навпаки, це заважає, оскільки у роботі вони віддають перевагу виключно авторським вказівкам у нотному тексті. Л. Коган зазначав: «...зустрічається дуже багато творів, котрі не відмічені спеціальною програмою, але в яких ми напевно уловлюємо театральність. ...виявлення такої театральності в багатьох творах і їх виконання певним чином приводить до того, що подібна інтерпретація дозволяє яскравіше донести твір до глядача, до слухача, допомагає їм глибше і швидше зрозуміти художні образи»⁶. Б. Півненко, яка була першовиконавицею багатьох творів українських композиторів ХХ–ХХІ століть, зокрема, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова та інших, знайомство з новим твором починає із вивчення партитури, оскільки сучасні твори великої форми – це «...справжні музичні симфонії, на відміну від скрипкових концертів, скажімо, Венявського чи Паганіні, де є домінуюча скрипкова партія і акомпанемент оркестру. Я розумію мову, образність творів сучасних композиторів: вони писали дуже багато музики до кінофільмів, тому це схоже на зміну кадру. То є вельми важлива особливість, яка дозволяє мені краще зрозуміти їх внутрішній композиторський світ»⁷.

Про щаблі роботи під час розучування нових творів та подальшу комунікацію з авторами творів не раз розповідав Л. Коган: «Потроху вигруєшся у твір, прагнеш виходити з музики, шукаєш, порівнюєш. Тут саме час звернутися до автора за порадою. Хочеться почути як він сам це зобразить. Є композитори, котрі показують блискуче. У інших це виходить не так добре; але познайомитися з авторським трактуванням усе-таки майже завжди надзвичайно корисно. Обов'язково вловиш відчуття, з яким твір написаний, краще зрозумієш настрій і колорит частин, суть

¹ Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 207.

² З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

³ Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 192.

⁴ Там само. С. 12.

⁵ Там само. С. 208.

⁶ Там само. С. 215.

⁷ З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

вимог творця... Потім настає найважчий і тривалий етап: прагнеш наблизити себе до музики, а не навпаки. Адже у кожного з нас своя індивідуальність. І її обов'язково потрібно поєднати з авторською, щоб не почути найважчий, здається, докір: "Він себе грає, а не Шостаковича!" Хочеться і твору не зашкодити жодним чином, і показати свої виконавські можливості; це природно»¹.

Б. Півненко також наполягає на потребі безпосереднього спілкування з композитором, щоби «...відчути ЩО він хотів сказати. Для мене це дуже важливо. Мені пощастило, що переважна більшість композиторів при житті співпрацювали зі мною. На жаль, відійшов у вічність уже Г. Ляшенко, концерт якого я грала, Ю. Гомельська, два твори якої виконувала – Концерт і Concerto grosso, В. Бібік, із яким я хоч і не працювала напряму, але спілкувалася з його донькою і намагалася дізнатися від неї усе, про що хотів сказати композитор». Якщо ж виконуваний твір належить до попередніх епох, коли живе спілкування з композитором не є можливим, тоді виконавиця розглядає опус комплексно, тобто з урахуванням історичного проміжку часу, в який творив композитор. «Не можна, мені видається, відокремлювати музику від епохи, – говорить Б. Півненко, – бо усі види мистецтва розвиваються паралельно у дусі часу. Музика розвивається у тісному зв'язку з образотворчим мистецтвом, театром, літературою. І, якщо ти уявляєш собі ту добу, якщо тобі є що сказати, тоді зможеш у повній мірі розкрити образ, закладений у музиці. Інакше – це будуть добре зіграні "голі" ноти, але нікому не цікаві й не потрібні»². Звичайно, багатьох подібних непорозумінь можна уникнути, коли розмова з композитором дає змогу вирішити та узгодити усі деталі його задуму, а деколи й збагатити виконавськими засобами виразності та «оновити» твір з точки зору інструментальної техніки саме скрипкової практики та індивідуального бачення артиста.

Чимало видатних музикантів вважає, що авторський задум повинен бути домінантою за будь-яких умов, а роль виконавця полягає всього лиш у донесенні його до слухача без власного «прочитання». І від того, наскільки точно виконавець зможе передати стиль композитора, залежить сприйняття його слухачами як вдумливого, інтелектуального та, зрештою, професійного майстра-інтерпретатора. Так, І. Стравінський не визнавав прояву індивідуальності у процесі гри й наполягав на тому, що «...музику слід виконувати, а не інтерпретувати... Будь-яка інтерпретація розкриває у першу чергу індивідуальність інтерпретатора, а не автора»³. Подібну точку зору підтримував ще один видатний теоретик, музикознавець і педагог початку ХХ століття Б. Яворський, котрий наполягав виключно на точному прочитанні авторського задуму, та ще й з обов'язковим урахуванням особливостей епохи і мислення того часу, в який жив композитор⁴. Дотримується у виконавській практиці цього принципу і Б. Півненко, яка наголошує: «Для мене насамперед стоїть завдання розкрити задум композитора»⁵.

Проте є немало прихильників іншої виконавської концепції, яка має на меті продемонструвати насамперед власне прочитання музики композитора. Наприклад, на пріоритет особистісного фактора в процесі виконання твору вказував видатний російський диригент Г. Рождественський: «Я за інтерпретацію (її просто не може не

¹ Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. С. 208.

² З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

³ Юзефович В. С Рождественским о Рождественском // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 166.

⁴ Филькенман Н. Б. Л. Яворский об исполнительстве // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 17.

⁵ З особистої розмови з Б. Півненко 10 серпня 2020 р., м. Київ.

бути!), інтерпретацію як талановите відтворення авторських ідей»¹. Д. Шостакович, наприклад, так само вітав різні трактування своїх творів з урахуванням індивідуальностей виконавців. Композитор говорив: «Моя музика не тільки розрахована на різні виконання, а я цього чекаю як автор»².

Варто відзначити, що прем'єра будь-якого твору – це надзвичайно складний і відповідальний процес не лише для виконавця, а й для композитора, М. Скорику не раз доводилося мати справу з неухважним ставленням до його авторського задуму з боку виконавців, однак реакція композитора, як це не дивно, була досить стриманою і дещо іронічною: «Та ради Бога, кожний хоче себе проявити. Часом бувають такі катастрофічні випадки самодіяльності виконавця, що свого твору й не пізнаєш. Бувають такі, що не зрозуміли твору... Я вже на це й не реауюю... раніше сильніше переживав, зараз легше»³.

Але бувають випадки, коли композитора глибоко обурює виконання, яке не зовсім відповідає його уяві. Цікавий епізод зі свого життя пригадував Д. Ойстрах, коли вперше у 18-річному віці виконував в Одесі на концерті, організованому на честь С. Прокоф'єва, його твір – Scherzo зі скрипкового концерту: «Під час мого виконання його обличчя робилося все більш і більш похмурим. Коли по закінченні пролунали оплески, він не взяв у них участі. Зробивши великий крок до естради, він одразу ж, не звертаючи уваги на шум і збудження публіки, попросив піаніста поступитися йому місцем і, звернувшись до мене зі словами: “Молодий чоловіче, Ви граєте зовсім не так, як потрібно” почав показувати і пояснювати мені характер своєї музики»⁴.

Висновки. Особливістю нинішнього музично-історичного етапу є те, що музичні форми змінюються дуже швидко. Деколи зникає саме поняття типу форми, що було вироблене багатьма майстрами композиції попередніх епох. Ускладнення мови сучасної музики на сьогодні ставить перед митцями все нові й нові завдання, потребуючи відповідних засобів вираження. І саме тут надзвичайну роль відведено виконавцю – зробити зрозумілим складний для слухача твір. При цьому, як зазначав Л. Гінзбург, великого значення набуває саме індивідуальність артиста. Чим вона багатша і різнобічніша, тим багатогранніше і своєрідніше розкривається зміст твору і втілюються характери його образів⁵. Так взаємозв'язок і взаємозалежність між автором і виконавцем набуває ще більшої актуальності, адже як композиторська творчість неможлива без виконавства, так і виконавство не може існувати без творця музики. Подальше дослідження комунікативної природи композиторської і виконавської співтворчості як комунікативної системи дасть можливість краще зрозуміти її закономірності й трансформацію у сучасному мистецькому просторі.

Стаття надійшла до редакції 14.10.2021 року

¹ Юзефович В. С Рождественским о Рождественском // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 166.

² Ширинский А. Проблемы интерпретации скрипичных концертов Д. Шостаковича // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 128.

³ Пилатюк О. Б. Мирослав Скорик у спілкуванні з виконавцями своїх творів (до 70-річчя від дня народження) // Музичне мистецтво: зб. наукових статей. Вип. № 8. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. С. 48.

⁴ Юзефович В. Давид Ойстрах: беседы с Игорем Ойстрахом / общ. ред. С. И. Красильщика. Москва: Советский композитор, 1985. С. 201.

⁵ Гинзбург Л. Современное музыкальное исполнительство: проблемы и средства (на примере современной музыки для смычковых инструментов) // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 11 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1983. С. 99.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Берегова О. М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? // Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
2. Владимиров В. М. Художня комунікація як окремий вид соціальної комунікації (у порядку постановки питання) // Наукові записки Інституту журналістики КНУ імені Тараса Шевченка: науковий збірник / за ред. В. В. Різуна. Т. 48. Київ, 2012. Липень–вересень. С. 28–31.
3. Гонченко Т. Володимир Рунчак: «Митець має бути опозиційним» <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/volodimir-runchak-mitec-maie-buti-opozitsiynim> (дата звернення: 02. 10. 2021).
4. Гинзбург Л. Современное музыкальное исполнительство: проблемы и средства (на примере современной музыки для смычковых инструментов) // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 11 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1983. С. 68–100.
5. Кашкин В. Б. Основы теории коммуникации. Москва, 2007. Электронная версия // <https://www.docme.su/doc/122754/kashkin-v.b.-osnovy-teorii-kommunikacii.-m.--2007> (дата звернення: 05. 10. 2021)
6. Коган Л. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. Москва: Советский композитор, 1987. 256 с.
7. Косенко Ю. В. Основы теорії мовної комунікації: навчальний посібник. Суми: Сумський державний університет, 2011. 187 с.
8. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець: наукове видання / під ред. В. Сивохіпа. Львів, 2008. 591 с.
9. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
10. Пилатюк О. Б. Мирослав Скорик у спілкуванні з виконавцями своїх творів (до 70-річчя від дня народження) // Музичне мистецтво: зб. наукових статей. Вип. № 8. Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2008. С. 40–48.
11. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. 178 с.
12. Сигети Й. Скрипичные произведения Бетховена. Заметки для исполнителей и слушателей // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5 / сост. и ред. Г. Эдельман. Москва: Музыка, 1970. С. 3–74.
13. Филькенман Н. Б. Л. Яворский об исполнительстве // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 3–21.
14. Шарков Ф. И. Основы теории коммуникации. Москва, 2003. 165 с.
15. Ширинский А. Проблемы интерпретации скрипичных концертов Д. Шостаковича // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 107–130.
16. Юзефович В. С Рождественским о Рождественском // Музыкальное исполнительство: сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. Москва: Музыка, 1979. С. 154–178.
17. Юзефович В. Давид Ойстрах: беседы с Игорем Ойстрахом / общ. ред. С. И. Красильщика. Москва: Советский композитор, 1985. 323 с.

REFERENCES

1. Beregova O. (2006) Communication in the socio-cultural space of Ukraine: technology or creativity? [Komunikaziya v socio-kulturnomu prostori Ukrainy: tehnologiya chy tvorchist?]. Scientific publication. Kyiv.: NMAU them. P. I. Tchaikovsky, 2006. 388 p. [In Ukrainian]
2. Vladimirov V. (2012) Artistic communication as a separate type of social communication (in the order of the question) [Khudozhnya komunikatsiya yak okremyy vyd sotsial'noyi komunikatsiyi (u poryadku postanovky pytannya)]. Scientific Notes of the Institute of Journalism. Volume 48. Pp. 28–31. [In Ukrainian]
3. Gonchenko T. (2011) Volodymyr Runchak: The artist must be in opposition [Volodymyr Runchak: Mytets' maye buty opozytsiynym] <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/volodimir-runchak-mitec-maie-buti-opozitsiynim> (access date: 02. 10. 2021). [In Ukrainian]

4. Ginzburg L.(1983) Contemporary musical performance: problems and means (on the example of modern music for bowed instruments) [Sovremennoye muzykal'noye ispolnitel'stvo: problemy i sredstva (na primere sovremennoy muzyki dlya smychkovykh instrumentov)] // Musical performance: Collection of articles. Issue. 11 // Comp. and common. ed. V.Yu. Grigoriev and VA Nathanson, pp. 68–100. [in Russian]
5. Kashkin V. (2007) Fundamentals of the theory of communication [Osnovy teorii kommunikatsii]. M., 2007, electronic version <https://www.docme.su/doc/122754/kashkin-v.b.-osnovy-teorii-kommunikacii.-m.-2007> (access date: 05. 10. 2021). [in Russian]
6. Kogan L. (1987) Memories. Letters. Articles. Interview [Vospominaniya. Pis'ma. Stat'i. Interv'yu] Comp. V. Yu. Grigoriev. 256 p. [in Russian]
7. Kosenko Y. (2011) Fundamentals of the theory of speech communication: textbook. way [Osnovy teoriiy movnoyi komunikatsiyi: navch. posib]. Sumy: Sumy State University, 187 p. [In Ukrainian]
8. Kianovska L. (2008) Myroslav Skoryk: man and artist: scientific publication [Myroslav Skoryk: lyudyna i mytets': naukove vydannya] / edited by V. Sivohip. Lviv, 591 p. [In Ukrainian]
9. Philosophical encyclopedic dictionary [Filosof's'kyi entsyklopedychnyy slovnyk] / Head. ed. VI Shinkaruk. K.: Abris, 2002. 742 p. [In Ukrainian]
10. Pilatyuk O. (2008) Myroslav Skoryk in communication with the performers of his works (to the 70th anniversary of his birth) [Myroslav Skoryk u spilkuvani z vykonavtsyamy svoiykh tvoriv (do 70-richchya vid dnya narodzhennya)] Musical art: Collection of scientific articles. Vip. № 8. Donetsk: LLC "South-East, Ltd.", pp. 40–48 [In Ukrainian]
11. Prokofiev S. (1961) Materials. The documents. Memories. [Materialy. Dokumenty. Vospominaniya] M.: State. Moose. Publishing house, 178 p. [in Russian]
12. Sigeti J. (1970) Beethoven's violin works. Notes for performers and listeners [Skrpichnyye proizvedeniya Betkhovena. Zаметki dlya ispolniteley i slushateley] Performing arts of foreign countries. Issue. 5 / Comp. and ed. G. Edelman. M.: Music, pp. 3–74. [in Russian]
13. Filkenman N. (1979) L. Yavorsky about performance [Yavorskiy ob ispolnitel'stve] Musical performance. Issue. 10. [Comp. and total. ed. V. Yu. Grigoriev and V. A. Natanson]. M.: Music, pp. 3–21 [in Russian]
14. Sharkov F. (2003) Fundamentals of the theory of communication [Osnovy teorii kommunikatsii]. M., 165 p. [in Russian]
15. Shirinsky A. (1979) Problems of interpretation of violin concertos by D. Shostakovich [Problemy interpretatsii skripichnykh kontsertov D. Shostakovicha] Musical performance. Issue. 10. [Comp. and total. Ed. V.Yu. Grigoriev and V.A. Nathanson]. M.: Music, pp. 107–130. [in Russian]
16. Yuzefovich V. (1979) With Rozhdestvensky about Rozhdestvensky [S Rozhdestvenskim o Rozhdestvenskom] Musical performance. Issue. 10. [Comp. and total. ed. V.Yu. Grigoriev and V.A. Nathanson]. M.: Music, pp. 154–178. (Digest of articles) [in Russian]
17. Yuzefovich V. (1985) David Oistrakh: conversations with Igor Oistrakh [David Oystrakh: besedy s Igorem Oystrakhom] Common Ed. S.I. Dyer. M.: Sov. composer, 323 p. [in Russian]

MYRONOVA NATALIYA

Myronova Nataliia, head of the organizational department of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2182-5127>

COMPOSER AND PERFORMANCE COOPERATION AS A COMMUNICATIVE SYSTEM IN VIOLIN ART

The research relevance. Unfortunately, in our days we have no fundamental works that would explore the socio-communicative nature of art as a separate scientific problem. In this context, the communication between the composer and the performer has an extremely important, multilevel and responsible mission. Because the co-creation of two artists should be aimed not only at embodying the composer's idea and revealing the individuality of the performer but focused on the listener's perception (of course if two participants in musical communication expect the success of their work among the audience).

Analysis of recent research and publications. Many scientists have addressed the problem of communication in various fields, in particular: Y. Habermas, V. Kashkin, A. Sokolov, F. Sharkov C. Kuli, Y. Kosenko,

V. Vladimirov, V. Shirokov, M. Tarasova, O. Berehova, I. Savransky, N. Saprygina, T. Goncharenko, T. Traverse, L. Voevodina and many others.

During the writing of the article were used the printed memoirs of prominent violinists and composers, in particular: L. Kogan, D. Oistrakh, J. Sigheti, G. Rozhdestvensky, S. Prokofiev, M. Skoryk, V. Runchak, etc., fragments from the exclusive interview of the modern Ukrainian violinist B. Pivnenko, which she gave to the author of the article.

The scientific novelty. The scientific novelty is that in the article for the first time in Ukrainian musicology composer and performer co-creation in violin art appears as a communicative system in which both participants of communication equally influence the process of creating a musical composition. In this article you can find the materials that have not been published anywhere before – fragments of interviews with the famous modern Ukrainian violinist, the first performer of many compositions of modern composers Bohdana Pivnenko, about the communication of the composer and performer.

The purpose of the article is to determine the composer's idea about the idea of a musical composition, its embodiment, sound and performance approach to the realization of the composer's idea, the disclosure of the content of the composition and the character of its images; to focus on the communicative side of composition and performance co-creation which is required by modern Ukrainian violin music.

The methodology based on a set of complementary methods: theoretical, method of holistic analysis and comparative.

Conclusions. The complication of the language of modern music today poses the new tasks for performers, requiring new expressiveness. In addition, this is where a special role given to the performer – to make clear the complex work for the listener. In this point of view, the relationship and interdependence between the composer and the performer becomes even more relevant. Further research of the communicative nature of composition and performance will provide a better understanding of its patterns and transformation in the contemporary art space.

Key words: communicative system, musical communication, performing interpretation, composition, expressiveness.

Миронова Н. А. Композиторское и исполнительское сотворчество как коммуникативная система в скрипичном искусстве

Актуальность исследования обусловлена тем, что на сегодняшний день, к сожалению, нет фундаментальных работ, которые изучали бы социально-коммуникативную природу искусства как отдельную научную проблему. Коммуникация композитора и исполнителя в этом контексте играет чрезвычайно важную, многоуровневую и ответственную роль. Ведь совместное творчество двух художников должно быть направлено не только на воплощение идеи композитора и раскрытие индивидуальности исполнителя, но и на восприятие слушателя (конечно, если два участника музыкального общения рассчитывают на успех среди аудитории слушателей). Многие ученые обращались к проблеме коммуникации в самых разных областях, в частности, Ю. Хабермас, В. Кашкин, А. Соколов, Ф. Шарков, С. Кули, Ю. Косенко, В. Владимиров, В. Широков, М. Тарасова, Е. Береговая, И. Савранский, Н. Сапрыгина, Т. Гончаренко, Т. Траверс, Л. Воеводина и многие другие.

При написании статьи использовались печатные мемуары выдающихся музыкантов и композиторов, в частности, Л. Когана, Д. Ойстраха, Й. Сигети, Г. Рождественского, С. Прокофьева, М. Скорика, В. Рунчака и др. Также были использованы фрагменты интервью (нигде ранее не печатались) с современной украинской скрипачкой Б. Пивненко о коммуникации композитора и исполнителя, которое она дала автору статьи.

Цель статьи: определить композиторскую идею музыкального произведения, ее воплощение, звучание, исполнительский подход к реализации авторского замысла, раскрыть содержание произведения и характер его образов. Сосредоточено внимание на коммуникативной стороне сотрудничества композитора и исполнителя, чего требует современная украинская скрипичная музыка.

Методологической основой послужил комплекс взаимодополняющих методов: теоретический, метод целостного анализа, компаративный.

Выводы. Усложнение языка современной музыки сегодня ставит перед исполнителями все новые и новые задачи, требующие новых средств выражения. И именно здесь особая роль отведена исполнителю – сделать понятным сложное для слушателя произведение. Соответственно взаимосвязь и взаимозависимость между композитором и исполнителем приобретает еще большую актуальность, ведь как композиторское творчество невозможно без исполнительства, так и исполнительство не может существовать без

композиторського замысла і його елементів. Дальніше дослідження комунікативної природи композиторського і виконавського творчості дозволить краще зрозуміти її закономірності і трансформацію в сучасному музичному світі.

Ключевые слова: комунікативна система, музична комунікація, виконавська інтерпретація, композиторське творчості, засоби вираженості.