

3. Jung, C. G. *The Archetypes and The Collective Unconscious*. Second edition. Princeton: Princeton University Press, 1969.
4. Karbusicky, V. *Kosmos – Mensch – Musik*. Hamburg: Verlag Dr. R. Krämer, 1990.
5. Kramer, J. D. *The Time of Music*. New York and London: Schirmer Books, 1988.
6. Kozel, D. Time Models in Myth and Music of the 20th Century. *Muzikoloski Sbornik*. Vol. 55, No. 1, 2019. Pp.177–194.
7. Lévi-Strauss, C. *The Raw and the Cooked, Mythologiques, Vol. 1*. Chicago: Chicago University Press, 1991.
8. Tarasti, Eero. *Myth and Music*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellien Seura, 1978.
9. Everett, Y. U. *Reconfiguring Myth and Narrative in Contemporary Opera*. Indianapolis: Indiana University Press, 2015.

УДК 781.68:78.02

Олександр БЕНЗЮК
(Київ, Україна)
Андрій ДУШНИЙ
(Дрогобич, Україна)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В КОНТЕКСТІ ВТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ІДЕЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Аналізуючи часову специфіку музичних творів, музикознавці часто співставляють музичне мистецтво з іншими видами його існування, зокрема, – з живописом і скульптурою. Живопис, зафіксований автором, існує у певному часі сприйняття, на якому функції автора фіксуються, але не закінчуються. В музично-виконавській творчості виконавець є постійним співавтором, постійним втілювачем (мається на увазі живе виконавство).

В живопису функцію виконавця, незалежно від авторської, виконує інший митець, коли створює репродукцію, чи робить реставрацію картини. Кожен з них намагається максимально копіювати оригінал (першоджерело інтерпретування) специфічними засобами виразності і в цьому досягти художньо-образної виразності. В результаті утворюється критерій вищої оцінки майстер-

ності інтерпретатора (живописця-репродуктора, або, живописця-реставратора). Маємо на увазі саме аспект інтерпретаторського втілення, бо кожний з митців сам генерує і втілює власні потреби в мистецтві.

У музично-виконавській практиці репродукція полягає в очевидній умовності щодо засобів образного втілення композиції (в широкому розумінні). Якщо уявити подібну можливість нотного запису, то інтерпретації як явища мистецтва не існувало б, а її функцію виконувала б репродукція. І виконавець, таким чином, у музичному мистецтві був би не потрібний. Але, це неможливо, бо змістовна глибина інтонаційного вимовлення навіть одного тону як на темперованому, так і нетемперованому інструменті не позначається у нотному запису. При сучасних технічних засобах композитор може визначити частоту звукових коливань, але як при цьому бути з атакою звука, його продовженням, закінченням і співнапруженістю з оточуючими звуками? Ці питання відносяться до концепції виконавської інтерпретаторської специфіки.

Інтонаційна проникнутість виконання багато в чому залежить від вивчення характеру композитора як творчої особистості. Практика показує, що співтворче спілкування музиканта-виконавця з автором-композитором неоднозначне у своїй спрямованості і результативності. В одних випадках виконавець проникається образно-художньою талановитістю, оригінальністю композиторського мовлення і прагне виконувати авторські інтерпретаторські наміри. Друга сторона, – композитор при прямому спілкуванні часто прислуховується до виконавця, до його знання інструмента, досвіду та індивідуальної майстерності. Тут композитор і виконавець як інтерпретатори діють в тандемі як співавтори інтерпретованої концепції. Інколи композитор, прослуховуючи власний твір, інтерпретація якого здійснена виконавцем без його участі, знаходить для себе нове бачення, осмислення своєї музики і висловлюється приблизно так: «І так може бути». В такій відповіді концентрується сутність виконавської інтерпретації, яка має двоєдине право на існування: у особистості композитора, його вольових якостях і естетичних уподобаннях, і в контексті застосування реалізую-

чих виконавських виражальних засобів.

Інтерпретація не може існувати у замкненому колі – вона повинна бути живою, реалізованою емоціонально, психологічно, технологічно, артистично.

Процес композиторської творчості індивідуальний. Виконавець повинен розуміти авторські наміри щодо згаданих вище – глибини інтонаційних співвідношень, ладо-гармонічних тяжінь, інтенсивності динамічних сполучень, арочно-процесуального відчуття розгортання музичного твору в часі, кульмінаційних моментів («динамічна режисура»), агогічних тонкощів, штрихової різнобарвності саме для даного твору, співвідношень вертикалі і горизонталі, значимості фактурних змін тощо.

Виконавець, втілюючи задуми авторської концепції музичного твору, не повинен обмежуватись лише власне-практичними надбаннями; йому необхідно мати інтелектуально широко-спектральний внутрішній запас знань теоретико-практичних надбань і, аналізуючи ці надбання – перетворювати їх в інтерпретаційних пошуках.

Виконавська інтерпретаційна концепція спрямовується на передачу думок і почуттів композитора – автора музичного твору – слухачеві з метою доведення до слухача емоційних тонкощів тієї музики, яка виконується, і збагачення виконавцем замисленої автором концепції музичного твору своїми почуттєво-розумовими і практичними надбаннями та донесення їх майстерністю володіння музичним інструментом (як емоціональний аспект для сприйняття музики слухачем) відбувається через інтуїтивне відчуття зворотного зв'язку з аудиторією (тобто – сприйняття емоційних вболівань виконавця слухачем). Отримання задоволення від майстерності свого виконання через запозичення у слухача віри (імпровізаційно-інтерпретаційний зворотний зв'язок із залом) в те, що виконавець розуміє і стверджує, – засвідчує про донесення слухачеві естетичного задоволення через красу звуко-темброво-інтонаційних можливостей інструмента та власної інтерпретаційної думки.

Отже, щодо інтерпретаційного аспекту мислення музиканта-виконавця, можна констатувати, що інтерпретація як явище

музичної виконавської естетики, у відповідності до її призначення, несе певну ідею композитора і довершену концепцію виконавця, творчість яких органічно між собою пов'язана та обумовлюється індивідуальними характеристиками інтерпретатора-виконавця, його професійними навичками, системою цінностей, соціокультурним контекстом тощо.

УДК 781.24:78.03(4)

*Георгій БІЛОНЕНКО,
Євген КОРОЛЬКОВ
(Кривий Ріг, Україна)*

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ НОТНОГО ЗАПИСУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ

Чітких хронологічних даних щодо виникнення системи нотного запису в контексті мистецтвознавства на сьогоднішній день не встановлено, але дослідження багатьох вчених доводять, що її витоки беруть свій початок ще з античних часів, коли сталих записів як певної системи ще не було, але існували різноманітні спроби щодо їх визначення. Така система нотного запису музики в наукових джерелах визначається як «нотація». Т. Пляченко під даним поняттям визначає сукупність графічних знаків, призначених для запису музики [4, 175]. За визначенням Ю. Локаревої нотацію слід ототожнювати з нотним письмом [2, 95].

Щодо розвитку системи нотацій у період античності слід зазначити, що звуки у цей час записувалися у вигляді окремих графічних позначок, які були створені безпосередньо самими музикантами-виконавцями та мали суто індивідуальний характер. Отже, даний запис не створював окремої сталої системи та не сприяв розповсюдженню музичної інформації для наступних поколінь та на далекі відстані. Усі ці позначки мали вигляд окремих графічних зображень (рисок, крапок, геометричних фігур) які передавали суб'єктивний настрій окремого музиканта та для інших не були відомими.

Після падіння Риму у 476 році Доба античності припиняє своє існування та на її зміну приходить період середньовіччя,