

УДК 78.01 + 781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-8>**Ольга Валеріївна Чеботаренко**

ORCID: 0000-0001-8537-9264

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства, інструментальної
та хореографічної підготовки
Криворізького державного педагогічного університету
hvostic7@gmail.com

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ЗВУКУ В КОНТЕКСТІ ОРГАНОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ

Мета роботи — дослідження особливостей музичного звуку в контексті органонологічного підходу. **Методологія дослідження** спирається на історико-типологічний, феноменологічний, психологічний та компаративний методи. **Наукова новизна** — у дослідженні особливостей музичного звуку як феноменологічного явища та «поєднуючої ланки» з боку «внутрішніх» (психологічних та психо-фізіологічних) та «зовнішніх» (широкого контексту) факторів; особливого значення набуває застосування психологічного та органонологічного підходів, що поглиблює розуміння особливості звуковидобування та інтонування в клавірних творах барокової епохи. **Висновки.** Складність та багатоаспектність проблеми музичного звуку як феномену викликає необхідність постійного пошуку шляхів для її вирішення та оновлення методів; розширення контексту та залучення психологічних підходів, які пов'язані безпосередньо з процесом звуковидобування і музичного мислення. Звуковий «ідеал», його сприйняття та критерії постійно змінюються, як змінюються музичні (клавійні) інструменти, епохи і композиторські стилі, що обумовлює при інтерпретації музичного твору, особливо барокової епохи, необхідність врахування і специфіки аутентичних інструментів, її особливості засобів виразності, підходячи до поняття артикуляція з широким позиції. Все більш активне залучення електронних клавійних музичних інструментів (як в музичних закладах, так і в домашньому музикуванні) вносить серйозні ускладнення не тільки у процес звуковидобування та інтонування, але й у формування професійних навичок піаніста в цілому. Єдиним орієнтиром для слухової сфери музиканта-виконавця залишається постійне звернення та аналіз природи і особливості інтонування та артикуляції видатними світовими музикантами-виконавцями — золотого фонду світової виконавської культури.

Ключові слова: музичний звук, інтерпретація, виконавська культура, психологічний підхід, інтонування, артикуляція, клавійні інструменти, звуковий ідеал, виконавська енергія, енергетичний смисл.

Chebotareno Olha Valeriivna, Candidate of Art, Associate Professor at the Department of Musicology, Instrumental and Choreographic Training of the Kryvyi Rih State Pedagogical University

Phenomenological features of musical sound in the context of the organical approach

The purpose of the work is to study the peculiarities of musical sound in the context of the organological approach. The research methodology is based on historical-typological, phenomenological, psychological and comparative methods. The scientific novelty – in the study of the peculiarities of musical sound as a phenomenological thing and «connecting link» from the «internal» (psychological and psycho-physiological) and «external» (broad context) factors; the application of psychological and organological approaches becomes especially important, which deepens the understanding of the peculiarities of sound and intonation in piano works of the Baroque era. Conclusions. The complexity and multifacetedness of the musical sound problem as a phenomenon makes it necessary to constantly search for ways to solve it and update methods; expanding the context and involving psychological approaches that are directly related to the process of sound production and musical thinking. The sound «ideal», its perception and criteria are constantly changing, as musical (keyboard) instruments, eras and compositional styles change, which determines the need to take into account the specifics of authentic instruments and the peculiarities of means of expression when interpreting a musical work, especially of the Baroque era, the concept of articulation from broad positions. The increasingly active involvement of electronic keyboard musical instruments (both in musical institutions and in home music making) introduces serious complications not only in the process of sound production and intonation, but also in the formation of the pianist's professional skills as a whole. The only orientate to feel the music sound for musician-performer remains the constant appeal and analysis of the intonation and articulation specific by outstanding world musicians-performers – the golden fund of world performing

Key words: *musical sound, interpretation, performing culture, psychological approach, intonation, articulation, keyboard instruments, sound «ideal», performing energy, energy sense.*

Актуальність теми. Фортепіанний звук як основа музичної інтерпретації представляє собою складне явище, що є не тільки носієм смислової й образної специфіки композиторського твору (зовнішня сторона), але й унікальним проявом особистості виконавця, його «внутрішнього голосу» (внутрішня сторона), тому феномен музичного звуку повинен розглядатись як з боку зовнішніх факторів (контексту), так і внутрішніх (психологічних, психо-фізіологічних). Як зазначає Н. Рябуха, звуковий образ світу є результатом взаємодії енергії виконавця з музичним інструментом (артефактом

культури – матеріальна сфера музики). Ми приєднуємось до її думки про те, що «в результаті об'єднується духовна (субстанціонально-звукова) і матеріальна (інструментально втілена) енергія мислення, спрямована на відтворення звукового образу світу» [4, с. 146].

Не дивлячись на те, що проблема звукоутворення, звуковидобування досить широко досліджувалась з різних аспектів (як процес інтонування та артикулювання, як проблема постановки апарату і розвитку техніки, як художньо-сміслові явище, як безпосередньо залежне від інструментів (від епохи бароко до сьогоднішнього дня, включаючи появу електронних інструментів та інноваційний процес в творчості сучасних композиторів), вона потребує подальшого поглиблення і підходу як до явища, що стоїть на межі між внутрішньою формою існування та зовнішнім виходом у реальне озвучування процесу проявлення смислу і символізує саме момент цього таємничого переходу – представляє неймовірно складну, багатоаспектну та завжди актуальну проблему, яка ставить необхідність залучення цілої низки методів і підходів (жанрово-стильового, текстологічного, естетичного, культурологічного і історичного, психологічного і психофізіологічного, органологічного).

Виклад основного матеріалу. Кожний музикант-виконавець має справу з музичними творами від барокової епохи до найсучаснішої музики і, як зазначає С. Шабалтіна, виконавець, в руках якого доля музичних творів різних епох, завжди намагається найбільш точно втілити почуття і думки композитора. За цей час клавійні інструменти пройшли величезний розвиток від старовинних клавійно-щипкових і клавійно-духових до сучасного рояля. «Не є секретом, що звучання фортепіано (піанофорте) XVIII століття суттєво відрізняється від звукової палітри концертних роялів початку XXI століття. Однак звукове втілення авторського задуму в значній мірі залежало від специфіки типу клавійного інструменту, від якості його механіки» [5, с. 92].

Як інструменти мали вплив на композиторські твори, так і розвиток композиторського мислення сприяв зміні та вдо-

сконаленню музичних інструментів. І сьогодні вже не можна не враховувати специфіку виконання на різних клавішних інструментах при інтерпретації клавірних творів Й. Баха і Ж. Рамо (мається на увазі не тільки тембрально-динамічна, але й і агогічна часова організація музичного матеріалу – виконавський час).

Окремою темою для розуміння специфіки інтерпретації старовинної музики є тема артикуляції, кантабільності та «співу» на інструменті. С. Шабалтіна зауважує на тому, що артикуляцію треба розуміти за аналогом поетичної строфи, не як «поділ» (роз'єднання), але як процес об'єднання. Аналізуючи старовинні трактати, дослідниця відмічає, що не можна плутати *santabile* з грою *legato*. «Бахівські твори потребують іншої манери співу, іншого «мовлення» на роялі, що обумовлено риторичною виразністю, чітким вимовлянням, артикулюванням музичної мови» [5, с. 96]. Таким чином, С. Шабалтіна визначає чотири головних музичних клавішних інструменти, що мали вплив на розвиток композиторського мислення і інтерпретації: орган, клавесин, клавикорд і піанофорте.

На «широке» та «вузьке» трактування терміну артикуляція звертає увагу Н. Кашкадамова, аналізуючи особливості інтерпретації Глена Гульда. За словами дослідниці, увага піаніста зверталась переважно на мотив, а не на фразу: «в інтонуванні мотивів він домагався виконавської виразності не тільки артикуляцією у вузькому розумінні штрихів, але й засобами детальної динаміки, агогіки та акцентності – тобто, артикуляцією в широкому розумінні цього поняття як мелодійної вимови» [2, с. 251].

На основі історичного аналізу виникнення та еволюції фортепіано від «монотембральності та ударності до визнання за ним можливості імітувати звучання оркестру», Бай Бінь запропоновано наступні 5 етапів розвитку інструменту:

- період розквіту клавірних інструментів (використання ручної педалі);
- перехідний етап до фортепіано з демпферною системою;

- класичний період розвитку фортепіано;
- романтичний період (від монотембральності фортепіано до розкриття «оркестрового» потенціалу);
- «сонорно-зображальний етап» (постромантичний та модерністичний період, імпресіонізм та наступні стилі), що характеризується розвитком мистецтва педалізації (застосування лівої, правої педалі, різноманітних прийомів використання напівпедалі, чвертьпедалі, зіставлення педальної та безпедальної звучності);
- художньо-експериментальний етап (сучасне мистецтво), де відбувається збагачення тембральної якості звучання фортепіано різноманітними альтернативними засобами виразності [1, с. 17].

Таким чином, у кожному стильовому напрямі формується свій еталон звуку, звуковий ідеал. Як зазначає Н. Рябуха, «звукоідеал» у музичній культурі складається як певний архетип звучання, на який мають вплив онто-сонологічні, національно-ментальні, історикостильові основи звукообразного мислення людини. Формування звукоідеалу повністю залежить від музичної мови композитора. Ускладнення в системі організації музичної мови, посилюють важливість моменту «входження» звукових архетипів у звученнєвий текст культури. Таким чином, органічна цілісність між внутрішнім уявленням звукоідеалу та його звукообразним утіленням завжди визначають специфіку його естетичного сприйняття [4, с. 147].

Перші кроки навчання грі на фортепіано починаються з вміння «почути» (дослухати до кінця) звук – і весь шлях піаніста зосереджений на пошуках звуку. Особливу складність представляє внутрішнє звукове уявлення (внутрішній голос музиканта-виконавця), психологічна природа музичного звуку, що є основою його краси (естетичної, фізичної, тембральної, смислової), яка має такі характеристики як: тембральна насиченість, щільність, енергетична наповненість, змістовність, протяжність, абертонівість і т.і.). Саме ці особливості дозволяють визначати інтонаційно-просторові (темпорально-спатіальні) параметри.

Особливу складність представляє сфера формування звукового ідеалу. Ми приєднуємось до думки про те, що звукоідеал (як сукупне уявлення про якість звучання), куди входить весь комплекс артикуляційно-інтонаційних, слухових, тембрових, ритмічних, ладовогармонічних утворень, повністю залежить не тільки від різних настанов сприйняття і творення (соціокультурних, історико-стильових, онтосеміотичних, психоакустичних, національно-ментальних), але й відповідного музичного інструментарію епохи, з техніковиконавськими та індивідуально-стилістичними особливостями [4, с. 157].

Дуже вагомим для розуміння специфіки фортепіанного звуку, на нашу думку, є дослідження Е. Курта. Як зазначав вчений, перехід енергії музичного змісту в її почуттєве втілення представляє собою становлення й одночасно вихід зі сфери підсвідомих напруг, їх втілення у почуттєвих формах. «Невловиме» намагається перейти в «відчутне». Таким чином, дослідник говорить про «таємничий процес переходу напруги у звучання, поворот від внутрішнього до зовнішнього» [6, с. 18].

Досліджуючи різноманітні енергії, що наповнюють музичний процес, Е. Курт використовує поняття кінетичної енергії як особливого психічного стану напруги, що дає можливість зрозуміти сутність «живої сили», яка намагається вийти за межі мелодичного руху, *кожного окремого тону*. Дуже важливим є висновок дослідника про те, що закінчена мелодична послідовність представляє собою унікальну «єдність», базову, початкову єдність, психічну енергію руху, від безперервної течії якого вивільняються одиничні тони. «Самі звуки її не пояснюють нічого, але напруга, що їх пронизує і наповнює, пояснює все. Одиничний звук взагалі виступає *тільки як носій визначеного стану енергії в музиці*» [6, с. 20]. Це, з одного боку, пояснює такий вплив на слухача гри видатних музикантів-виконавців, з іншого – відсутність його під час виконання (досконалого у технічному відношенні) деякими сучасними молодими музикантами, коли не залишається ніякого враження. Як відмічала Н. Кашкадамова, характерною рисою гри

Глена Гульда було «перетранспонування» маси тіла в енергію й міць пальців [2, с. 251].

Таким чином, феноменом музичного (фортепіанного) звука можна вважати «перехід» від «нечутного» до «чутного», словами Е. Курта – «від психічних напруг до чуттєвого звучання». Особливого значення набуває дослідження тону в роботі Е. Курта «Тонпсихологія і музична психологія». В коло важливих категорій, що пов'язані зі звуком, входять: тембр (обумовлений звучанням музичного інструменту) і якість (специфічне враження, що пов'язане з конкретним звуком); ілюзорні відчуття звуку (різні фарби – «світлий», «темний», «насичений» звук); феномени простору та ваги.

Розуміючи феномен тону як складне, багатоскладове явище, Е. Курт зазначає, що різні елементи зовнішнього світу, що втілюються в музичному тоні в момент сприйняття «об'єднуються в нову, якісно іншу цілісність» [3, с. 13]. Таким чином, тон стає результатом як зовнішньої, так і внутрішньої роботи – виникнення тих цілісних вражень, що «музичне сприйняття здатне «уречевлювати» і переробляти. «Тон відображує тотальну здатність нашої психіки в цілому; любий процес творчого сприйняття завжди пов'язаний з принципом перетворення множинності в єдність» [3, с. 13].

Можна зауважити, що розширення меж сприйняття особистістю зовнішнього світу викликає поглиблення і ускладнення сфери внутрішньої роботи свідомості, що може викликати і появу різного роду протиріч, пов'язаних з акустикофізіологічними аспектами. Звернення до більш складного музичного репертуару, вихід музиканта-виконавця на більш високий професійний рівень – викликають значне ускладнення, розширення і поглиблення психологічного аспекту. Як зазначав Е. Курт, і ми повністю погоджуємось з його позицією, коли справа стосується таких характеристик звуку, як: сила тяжіння, відчуття імпульсу, еластичності, колір, «світло», простір, гравітація – «мається на увазі, по суті, не звук, але тільки психіка, завдяки якій тон набуває такі специфічні риси» [3, с. 16].

Особливий інтерес і складність для виконавця представляє розуміння та інтерпретація заміни в композиторському тексті музичного твору використання енгармонічної заміни одного і того ж тону (часто у фортепіанних творах Р. Шумана можна побачити повторення мотиву або мелодичної фрази, що закінчується на різне написання ноти, наприклад в «Креслеріані» № 2, *Intermezzo II, Langsamer*, тт. 12–14 (с. 10) – проведення у *Fis dur* змінюється в другому проведенні на *Ges dur*; № 6 *Sehr Langsam*, тт. 7–8 (стр. 23) в першому випадку закінчення мотиву на «ges» в другому на «fis») [7].

Подібні моменти свідчать про специфіку суто психологічного сприйняття і втілення у виконанні музичного звуку, так як на роялі енгармонічні заміни тону звучать фізично однаково, але глибинний смисл цієї зміни (звукова та інтонаційна різниця) може бути втілений завдяки особливій виконавській енергії та внутрішньому відчуттю звуку, що передається через особливе туше, педалізацію, інтонування (тембр, вагу, динаміку, простір і т.і.).

Безумовно, такі приклади можна знайти не тільки в романтичних творах, ще більше ускладнюється проблема звуку в творах композиторів імпресіоністів. Ми повністю згодні з висновком Е. Курта про те, що звук стає пластичним та різнокольоровим (тембральним) тільки в уяві – її сила надає звуку враження гнучкості та еластичності. Всі ці явища «обумовлені не слуховими подразненнями, а закладеними в них перетворюючими енергіями, що перевтілюють звучання в "матеріал"» [3, с. 16].

Таким чином, ми стикаємось з дуже цікавим і складним феноменом «енергетичного смислу» («подвійного і більш складного енергетичного смислу» у пізньому романтизмі) (термін Е. Курта), що з'являється в момент енгармонічного переосмислення тону. «Звук, що наділений скільки завгодно сильним ефектом тяжіння, під час енгармонічного переосмислення акорду може наповнюватись іншим енергетичним смислом (скажімо, відчуттям висхідного тяжіння) або ж перетворитися в устій, в той час як гармонічна напруга переноситься на інші звуки» [3, с. 18].

Якщо розглядати тяжіння як феномен музичного звуку, що викликає особливу напругу (своєрідну конфліктність), стає зрозумілою не тільки природа таких виконавських засобів виразності як: інтонування, агогіка, артикуляція, але й специфічне їх співвіднесеність між собою, що повністю залежить від жанрово-стильових особливостей композиторського стилю. При цьому можна побачити як дуже багато спільних речей, наприклад, у застосування принципів агогіки (див. дослідження С. Шабалтіной), так і досить суттєві відмінності у використанні.

Дослідження специфіки формування звуко-тембральних уявлень дало підстави Бай Бінь запропонувати як провідні, чотири фактори: фактурно-виконавський, художньо-стильовий, образно-зображальний та фактор педагогічного спрямування феномену тембральності [1, с. 18]. З іншого боку, Н. Рябуха вважає, що моделювання звукового образу світу в музичному мисленні відтворюється на ґрунті семантики звуку як тону, знаку і символу. Так, семантика звуку як *музичного тону* — характеризує темброколерит звучання з кореляцією емоційно-образних, духовно-енергетичних і інструментальних особливостей звукодобування; як *стильового образу-знаку* — функціонує як мовностильовий концепт на всіх масштабно-композиційних рівнях; як *символу* — індивідуалізує авторську свідомість у тоновій та інструментальній символіці звукового образу світу [4, с. 163].

Наукова новизна полягає у дослідженні особливостей музичного звуку як феноменологічного явища та «поєднуючої ланки» з боку «внутрішніх» (психологічних та психо-фізіологічних) та «зовнішніх» (широкого контексту факторів); особливого значення набуває застосування психологічного та органологічного підходів, що поглиблює розуміння особливості звуковидобування та інтонування в клавірних творах барокової епохи.

Висновки. Складність та багатоаспектність проблеми музичного звуку як феномену викликає необхідність постійного пошуку шляхів для її вирішення та оновлення методів;

розширення контексту та залучення психологічних підходів, які пов'язані безпосередньо з процесом звуковидобування і музичного мислення. Звуковий «ідеал», його сприйняття та критерії постійно змінюються, як змінюються музичні (клавішні) інструменти, епохи і композиторські стилі, що обумовлює при інтерпретації музичного твору, особливо барокової епохи, необхідність врахування і специфіки аутентичних інструментів, й особливості засобів виразності, підходячи до поняття артикуляція з широких позицій.

На сьогоднішній день при високому виконавському (технічному) рівні сучасних музикантів, залишається потреба яскравих і незабутніх інтерпретацій, сильних вражень від фортепіанної гри та особливих тембральних фарб, що народжуються під пальцями піаніста. Саме тому музичний звук і стає тим осередком, що народжується на межі внутрішнього і зовнішнього буття, що «не звучить» та «звучить», в результаті взаємодії всіх засобів виразності (інтонування, артикуляції, агогіки, педалізації), що втілюються в результаті магічної енергії особистості безпосередньо в момент доторкання до клавіші музичного інструменту.

Крім того, поява і широке використання значної кількості електронних інструментів теж вносить визначні проблеми, так як суттєво впливає і на формування звукового ідеалу, й на процес звуковидобування в цілому. При позитивних моментах (таких як – чисте звучання, що не потребує настроювання; рівність клавіатури, що значно полегшує процес звуковидобування), існує проблема обмеженості тембральної та енергетичної насиченості тону, що можливо досягти тільки на акустичних (механічних) клавішно-ударних інструментах (роялі і фортепіано). Таким чином, все більш активне залучення електронних клавішних музичних інструментів (як в музичних закладах, так і в домашньому музикуванні) вносить серйозні ускладнення не тільки у процес звуковидобування та інтонування, але й у формування професійних навичок піаніста в цілому. Єдиним орієнтиром для слухової сфери музиканта-виконавця залишається постійне звернення та аналіз

природи інтонування і артикуляції видатними світовими музикантами-виконавцями – золотого фонду світової виконавської культури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Бінь. Формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2014. 23 с.
2. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя: Підручник. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.
3. Курт Е. Тонпсихология и музыкальная психология. *Психология музыки и музыкальных способностей.* / Сост.-ред. А.Е. Тарас. М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2005. С. 618–698.
4. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мист. : 26.00.01. Харків, 2017. 39 с.
5. Шабалтина С. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя. Киев: Український пріоритет, 2013. 160 с.
6. Kurt E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner «Tristan». Max Hesses Verlag Berlin. 1923, 551 p.
7. Schumann R. Kreisleriana (for Piano), op. 16. 32 p. URL: https://library.musicaneo.com/ru/sheetmusic/purchase/sm-4354_krejsleriana_dlya_fortepiano_op_16.html?key=oX_EQysiWTXfoc8LnrgUuF_sRZQt-IUr#4354 (дата звернення 12.09.23).

REFERENCES

1. Bay, Bin. (2014). Formuvannya zvuko-tembralnih uyavlen maybutnih uchiteliv muziki v protsesi fortepiannogo navchannya : avtoref. dis. na zdobuttya nauk. stupenya kand. ped. nauk : 13.00.02. Kiyiv. 23 p.
2. Kashkadamova, N. (2014). Vikonavska Interpretatsiya u fortepiannomu mistetstvi XX storichchya: Pidruchnik. Lviv: KINPATRI LTD. 344 p.
3. Kurt, E. (2005). Tonpsihologiya i muzyikalnaya psihologiya. Psihologiya muzyki i muzyikalnyih sposobnostey. / Sost.-red. A.E. Taras. M.: AST; Mn.: Harvest. P. 618–698.
4. Ryabuha, N.O. (2017). TransformatsIya zvukovogo obrazu svitu u fortepianniy kulturi: onto-sonologichniy pidhid : avtoref. dis. na zdobuttya nauk. stup. d-ra mist. : 26.00.01. Harkiv [In Ukrainian].
5. Shabaltina, S. (2013). Klavesin skvoz veka. Zаметki ispolnitelya. Kiev: Ukrayinskiy prioritet. 160 p.
6. Kurt E. (1923). Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner «Tristan». Max Hesses Verlag Berlin. 551 p.
7. Schumann R. Kreisleriana (for Piano), op. 16. 32 p. URL: https://library.musicaneo.com/ru/sheetmusic/purchase/sm-4354_krejsleriana_dlya_fortepiano_op_16.html?key=oX_EQysiWTXfoc8LnrgUuF_sRZQt-IUr#4354 (data zvernennia 12.09.23).