

ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Розглядається поняття інтенціональності як особливої комунікативної енергії, духовної вертикалі, яка концептуалізує виконавський акт, надаючи йому рис феноменальності. Крізь призму інтенціональності аналізується інтерпретація Фортепіанного Секстету В. Барвінського.

Ключові слова: інтенціональність, виконавська концепція, комунікативний вектор, Фортепіанний Секстет В. Барвінського.

Перебуваючи у сфері глибокого занурення у духовний світ особистості з усім багатством її психічного життя, камерно-інструментальний жанр постає у просторі і часі сучасного музичного буття в якості вищої мистецької цінності, а камерне виконавство посідає особливе місце у глобалізованій музичній культурі ХХІ ст. Виступаючи «провідником» ціннісно-сміслового змісту культури, духовних домінант суспільства, вишуканої гри розуму (за Л. Кияновською), який розглядає світ з різних позицій, камерно-інструментальна творчість через діалог традицій і новаторства інспірує народження інноваційних артефактів. Це яскраво демонструють ансамблі світового рівня, такі, наприклад, як «Кронос-квартет», Квартет імені К. Шимановського, а також визнані українські камерні ансамблі, які, володіючи вищою виконавською майстерністю, маніфестують бездоганний професіоналізм виконавських інтерпретацій.

Усе вищезазначене актуалізує постановку питання: що ж є мірою вирізнення рівня інтерпретаторських осягнень, що вивершує «тайну» надінтерпретаційної подійовості у сучасному камерному виконавстві? Без залучення поняття *інтенціональності*, тобто, звернення до філософських засад феноменології музики, відповісти на це складне питання, на наш погляд, видається неможливим. Ця думка кореспондує до концептуальної статті «Виконавець і час: логико-понятійний дискурс інтерпретології» Л. Шаповалової, яка стверджує, що мірою вирізнення постає «синергія, помноження інтенцій учасників творчого акту» [1, с. 7]. Тобто, йдеться про особливий струмінь смислоформуючої та комунікативної енергії, духовної вертикалі, яка концептуалізує виконавський акт, надаючи йому рис феноменаль-

ності. Варто зауважити, що сучасне когнітивне музикознавство впритул підійшло до вивчення даної проблеми, доводячи, що саме *інтенціональність* виступає критерієм оцінки виконавської концепції як одного музичного твору, так і виконавського стилю у цілому [2, с. 471]. Отож, як резюмує І. Польська, вивчення онтологічних засад музичного (насамперед камерного) ансамблю, його феноменологічної специфіки є актуальним завданням сучасного музикознавства [3, с. 5].

Метою даної статті є уточнення поняття інтенціональності та його адаптація у дискурсі виконавського музикознавства, зокрема камерно-ансамблевого.

Почнемо з того, що інтенціональність (від лат. *intentio* – нахил, спрямованість) – це основне поняття феноменології, яке визначається у сучасному філософському дискурсі як *«первинна смислоутворююча спрямованість свідомості до світу, смислоформує відношення свідомості до предмета, предметна інтерпретація відчуття, відтворення безпосереднього смислового поля, поля значень між свідомістю і предметами»* [4, с. 113]. Як бачимо, ця категорія містить вельми важливий зміст, який прямо апелює до засадничого поняття виконавського мистецтва, а саме: здатності виконавця проникнути в образний світ композитора, піднятися у своєму мистецтві до рівня загальнолюдських духовних цінностей і відтворити їх суб'єктивно у конкретній звукотворчості, вдихнути у твір (композиторський текст) нове життя.

Як наголошує В. Петрушенко, саме інтенціональність виступає однією з фундаментальних характеристик людської свідомості, яка засвідчує неможливість існування *«порожньої»* свідомості, свідомості із *«нуль-змістом»* [5, с. 100]. Отже, інтенціональність є надзвичайно важливим та досить поширеним терміном у сучасній філософії, адже йдеться про проєкцію свідомості, зосередженні на сутності предмета чи речі в її темпоральній структурі сприйняття.

Прикметно, що зацікавлення поняттям інтенціональності виникло у добу Середньовіччя, зокрема у міркуваннях Вільяма Оккама (1280–1349) у зв'язку з необхідністю диференціації таких засадничих категорій науки як предмет та об'єкт пізнання. І донині поняття інтенціональності, зберігаючи певну складність та багатовимірність у наукових тлумаченнях, залишається атрактивним для філософської рефлексії. Складність, очевидно, полягає у тому, що осмислення цієї категорії апелює до ідеальних духовних понять, прихильниками яких, як відомо, були німецькі філософи – спочатку І. Кант, потім –

Г.-Ф. Гегель («*феноменологія духу*»). На початку ХХ ст. Едмунд Гуссерль – відомий німецький філософ, засновник напрямку феноменологічної філософії (або феноменології) створив свою авторитетну концепцію, згідно з якою дійсність є потоком феноменів, який усталюється їх ядром – інтенціональними предметами [5, с. 225].

До контексту музичної естетики поняття інтенціональності впровадив польський філософ і естетик Роман Інгарден – спочатку учень і послідовник, а згодом – опонент ідей Е. Гуссерля [6]. У своїй праці «*Музичний твір та питання його ідентичності*» (Львів, 1933) Р. Інгарден, якого В. Татаркевич називав одним із небагатьох онтологів нашого часу, розмірковує про буття музичного твору як естетичного предмету та вважає, що музичний твір:

а) не є частиною психічного життя автора, оскільки існує і тоді, коли, композитора вже немає серед живих;

б) він не є тотожним із будь-якою його інтерпретацією, адже виконання, з одного боку, це – процес, що розгортається у часі і обмежується ним, а з іншого, виконання є акустичним процесом;

в) не є феноменом слухачької свідомості, адже за відсутності останньої твір продовжує існувати;

г) не є тотожним нотному запису, тобто композиторському тексту, оскільки є феноменом виключно звуковим, тоді як ноти – це лише певна схема «*знаків*» [7, с. 403-409].

Зрештою, розгорнувши цілий ланцюг доказів, вчений припускає, що онтологія (буття) музичного твору є суто інтенціональною і знаходиться в актах свідомості.

Цілеспрямованою розробкою поняття інтенціональності у царині української культурології та мистецтвознавства займається О. П. Опанасюк, присвячуючи дослідженню цієї проблеми численні праці, зокрема монографію «*Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм*» (2004). Дослідник тлумачить явище інтенціональності у глобальних вимірах. Інтенціоналізм, на думку О. Опанасюка, здатний пояснити причину найрізноманітніших деструктивних тенденцій у сучасній культурі і ту складність, яка виникає в дослідженні такого універсального явища, яким є стиль мистецтва. Якщо, слідуючи за Г. Гегелем, «*спробувати визначити форму художнього образу ХХ століття, тобто форму 4-го періоду становлення європейської культури, то видається, що поняття «інтенціональність» якнайкраще і найбільш повно виразить його зміст*» [8, с.58], – вважає автор.

Аналізуючи панораму музичного мистецтва ХХ ст. у контексті інтенціональної форми художнього образу Європейської культури,

дослідник звертається до творчості В. Сильвестрова, визначає характерні ознаки стилю композитора та конкретизує, яким чином інтенціональна форма виявляє себе у творах композитора різних періодів творчості. Так, до прикладу, у творах 1970-х – 2000-х років, зокрема у великих ансамблях, досить характерним прийомом стає трактування часу як пульсуючої плинності. Отож, на передній план виступає темпова пульсація, а виписана лінія *accelerando-ritenuto* стає умовою виконання. Таким чином темп, а отже і часовий фактор, набуває ваги індикатора смислової динаміки та переростає у виразовий та формотворчий засіб. З точки зору інтенціональної форми, зазначає О. Опанасюк, це пояснюється параметром глибини, яка передбачає максимальну єдність усіх складових моментів музичної композиції, як і усіх принципів формотворення [8, с. 216].

Інтенціональність постає центральним поняттям, навколо якого розгортає науковий пошук О. Фекете у статті «*Виконавська концепція: параметри і структура*». Дослідниця впроваджує типологію інтенціональних зв'язків, диференціюючи чотири типи інтенції, а саме:

а) *наївну* (пасивне світосприйняття, що не має світоглядної цілісності);

б) *світоглядну* (активне світосприйняття, скероване на перетворення художньої дійсності музичного твору);

в) *трансцендентну* (універсалізм мислення, що знаходить вираз в оперуванні глобальними філософсько-етичними категоріями);

г) *сакральну* (онтологізм мислення, основою якого, за В. Медушевським, є «*віра як центральна смислова світоспоглядальна енергія людини*») [2, с. 467-469]. Зауважимо, що запропонована автором типологія інтенції відкриває цікаві перспективи щодо подальшого дослідження духовно-світоглядних констант як особистості окремого музиканта-ансамбліста, так і виконавського колективу у цілому.

Важливість такого підходу аргументується тим, що на інтенціональності свідомості фундаментується виконавська концепція, у якій суміщуються комунікативні інтенціональні вектори мислення виконавця (до композитора і до слухача). Перший комунікативний вектор (виконавець – композитор) спрямований на процес створення власної художньої концепції твору на основі розкодування композиторського тексту (стабільна форма виконавської концепції). Тимчасом другий вектор (виконавець – слухач) – відтворює процес реалізації стабільної форми виконавської концепції у варіативних проявах концертного виконання (мобільна форма виконавської концепції [2, с. 460].

Крім того необхідно звернути увагу на ще один надзвичайно важливий комунікативний вектор (виконавець – виконавець), що має чи не найбільше значення у камерному музикуванні. Адже доволі часто художня цілісність ансамблевого колективу не складається саме через різноспрямовані духовні вектори музикантів, попри те, що кожен само собою може бути неабияким інструменталістом. Йдеться про інтенцію «комунікування», яка відбувається на основі «суб'єкт-суб'єктного» взаєморозуміння учасників ансамблю, що уможливорює створення виконавської концепції твору та досягнення ідеальної звукової збалансованості. Комунікування музикантів камерного ансамблю розгортається в інтонаційно-звуковій взаємодії, результат якої спрямовується до слухацького сприйняття. Згідно слушної думки О. Фекете, цілісність виконавської концепції відбудовується в інтенціональному векторі смислотворення, що відображає унікальність мислення виконавців [5, с. 466].

Прикладом цілісної виконавської концепції та своєрідним «дзеркалом» виконавського стилю стало виконання фортепіанного Секстету до-мінор (Варіації на власну тему) Василя Барвінського, який прозвучав у святочному філармонійному концерті до 125-річчя від дня народження композитора (Львів, 20 лютого 2013р.). Один із найвизначніших творів не лише в жанрі камерно-інструментального ансамблю, а й в усій композиторській творчості Барвінського виконували Назарій Пилатюк (скрипка), Василь Заціха (скрипка), Устим Жук (альт), Тарас Менцинський (віолончель), Олег Лучанко (контрабас) та Мирослав Драган (фортепіано). І треба визнати, виконували знаменито!

Попри вже відомі виконавські версії ця інтерпретація Секстету вирізнялась повним самоототожненням виконавців із «чужим словом», тобто, композиторським текстом, перетворенням його у власне, особистісне виконавське висловлювання. Це підсилювалося особливим магнетизмом виконавського тону – процесуального психологічного стану музикантів, який модифікувався в процесі розгортання образної драматургії твору не лише у своїй динаміці, але й відповідно до змін інтонаційно-образного розвитку музики. До того ж, музиканти бездоганно володіли такими важливими засобами виконання як «*параметр експресії*» (термін В. Холопової) та артикуляційно-штрихова техніка.

Та найбільш, зауважу, полонила одухотвореність музично-виконавського процесу, внутрішня ритміка виражальних виконавських засобів, глибоке проникнення в емоційно-образний зміст

виконуваного твору. А ще – заряд особливої звукотворчої енергії. Це була ніби екстрасенсорна трансмісія енергії, закодованої у нотах (чи пам'яті) і розкодована виконавцями, котрі, здавалось, відчували не лише те, що звучить для усіх, позаяк і відчутне для них одних. Складалося враження наче *трансцендентна інтенція* інспірує духовну насиченість та звукову красу камерно-інструментального шедевр В.Барвінського.

Відразу ж після концерту нам вдалося поспілкуватися з музикантами на предмет їх розуміння твору та його інтерпретації. *«Ми прагнули, передусім, передати духовний зміст, виявити духовне у чуттєвому елементі. Від першого проведення теми Andante cantabile і до заключної шостої «коломиїкової» варіації Allegro vivace наша виконавська інтенція була спрямована на втілення генерального задуму композитора, який, як відомо, ставив завдання «віддати не тільки в мелодиці, але й у гармонії якнайбільше духа української народної музики». Отож, авторський задум формував нашу виконавську концепцію»,* – розповідає піаніст Мирослав Драган. *«А також було важливим, – продовжує скрипаль Назарій Пилатюк, – аби слухачі відчули модерний стиль музики Василя Барвінського. Маю на увазі притаманну галицькій сецесії національно-романтичну виразність, своєрідність ансамблевої поліфонії, чудові підголоскові розцвічування кантиленних тем, що поперемінно проходять у різних інструментів, створюючи враження безупинної мелодичної імпровізації та співучості».*

Проаналізувавши вищесказане, можна резюмувати: по-перше, вектор виконавської інтенції, спрямований на розкриття змістовних шарів композиторського тексту, є найважливішою умовою формування виконавської концепції твору; по-друге, виконавський стиль напряму залежить від інтенції виконавців щодо вияву засадничих стильових рис виконуваного твору; по-третє, скерування виконавської інтенції на реципієнта-слухача, створення ситуації діалогічного спілкування з ним, надає музично-виконавському акту особливої духовної піднесеності.

Таким чином, інтенціональність, яка взагалі є атрибутивною властивістю виконавської свідомості, визначає, на наш погляд, ту особливу таїну камерно-інструментального виконавства, міра володіння якою підносить артефакт виконавської творчості до рівня феноменальної мистецької події. Отже, дослідження проблеми інтенціональності у камерному виконавстві потребує подальшого розвитку.

Ирина Чернова. Интенциональность в камерно-инструментальном исполнительстве

Рассматривается понятие интенциональности как особой коммуникативной энергии, духовной вертикали, которая концептуализирует исполнительский акт, придавая ему черты феноменальности. Сквозь призму интенциональности анализируется интерпретация Фортепианного Секстета В. Барвинского.

Ключевые слова: интенциональность, исполнительская концепция, коммуникативный вектор, Фортепианный Секстет В. Барвинского.

Irina Chernova. The intentionality in the chamber-instrumental performance art

This article is about the intentionality as the special form of communicative energy, spiritual vertical, that conceptualize the performance act, providing it to phenomenology. The interpretation of Piano Sextet of V. Barvinskyy is analyzed through the prism of intentionality.

Keywords: intentionality, communicative vector, types of intention, Piano Sextet of V. Barvinskyy.

Література

1. Шаповалова Л. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии / Людмила Шаповалова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Проблеми організації художнього часу в музичному творі / [упор. В. Г. Москаленко]. – К., 2010. – Вип. 90. – С. 3–12.
2. Фекете О. Исполнительская концепция: параметры и структура / Ольга Фекете // Когнітивне музикознавство: зб. наукових статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової. – Харків, 2010. – Вип. 29. – С. 459–476.
3. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру / Ірина Польська // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: зб. статей. – Львів: Сполом, 2010. – С. 5-14. – Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Серія: Виконавське мистецтво. Вип. 24, кн. 1.
4. Современная западная философия: словарь [сост. В. С. Малахов, В.П.Филатов]. – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.
5. Петрушенко В. Л. Іntenція / Віктор Петрушенко. // Філософський словник: терміни, персоналії, сентенції. – Львів: Магнолія, 2011. – С.100.
6. Чернова І. В. Онтологія музичного твору та його виконання в естетиці Р. Інгардена / Ірина Чернова // Філософські пошуки. Пізнання: епістемологічний, онтологічний та соціальний виміри. – Львів; Одеса: Cogito-Центр Європи, 2005. – Вип. XIX. – С. 342–349.
7. Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности / Роман Ингарден // Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермилова, Б.Федорова. – М.: Иностранная литература, 1962. – С. 403–570.
8. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм / Олександр Опанасюк. – Дрогобич: Коло, 2004. – 236 с.