

*The general panorama of development of the violin performers of 17–18<sup>th</sup> centuries are examined, the process of becoming of European violin schools is analysed, the most famous figures of representatives of violin art are distinguished in the article.*

**Key words:** *violin performers, tendency, violin school, violin, viol.*

УДК 78.03 : 7.077

Назарій Пилатюк

### СПІВВІДНОШЕННЯ «ПЕРВИННОГО ТЕКСТУ – НОВОГО ТЕКСТУ» В МУЗИЧНИХ ПЕРЕКЛАДАХ

*Стаття присвячена специфіці прочитання «чужого слова» у жанрах музичного перекладу. На основі різних категоріальних дефініцій за теорією жанрів подається власне трактування функцій жанру, а відтак – особливостей трансформації первинного артефакту у жанрах, які з огляду на ряд вторинних ознак пропонується визначити як похідні.*

**Ключові слова:** *жанр, транскрипція, функція, «чуже слово», переклад.*

Наукові визначення жанру в музиці настільки розмаїті та численні, що варто почати зі спостереження О.Сохора: «теоретики і практики згідні лише в тому, що жанр (у відповідності до буквального значення слова) – це рід (вид, різновид, тип) музичних творів, проте визначаються і класифікуються жанри по-різному» [8, с. 232.]. Різничитання категорії жанру, торкаються передусім концептуально-методологічних засад, на основі яких відбувається розмежування жанрових парадигм, оскільки функціонування музичних різновидів у соціумі відбувається доволі динамічно. На сучасному етапі музичний жанр як узагальнююча категорія музичної науки велику увагу приділяє способам взаємодії внутрішніх законів жанру і їх зовнішніми проявами, які кореспондують з реципієнтом.

Однак, як спроби пояснити зміст музичного твору зіштовхуються з феноменологічним обмеженням доступного для вербального вираження пласту почутого і співпережитого в процесі слухання, так і прагнення встановити чіткі межі між жанрами приречені на невдачу, оскільки вони завжди умовні. Ряд дослідників (Є.Назайкінський, М.Бонфельд, Л.Мазель, В.Цуккерман, Г.Бесселер та ін.) слушно вказують на те, що однозначно розділити і диференціювати характеристики тих чи інших жанрів за їх родовими чи видовими ознаками вкрай важко, оскільки кожен з історично складених жанрів в процесі еволюції сформувався як поліфункційний, здатний при тому до варіабельності виконавського плану (нп. оперу можна виконувати в концертному варіанті, ораторію – в сценічному, романс може бути як вокальним, самостійним жанром, так і номером в опері, інструментальною п'єсою, частиною симфонії тощо).

Але найбільш суттєві розбіжності торкаються різновидів реалізації «чужого слова» в музиці, – до них належать транскрипції, обробки, аранжування, парафрази, – неоднозначні і тим самим розділяють участь багатьох музикознавчих термінів. Кожен дослідник вкладає в них свій смисл і застосовує їх по-різному. Точних чітких критеріїв для жанрової дефініції «музики на чужу тему» до цього часу немає. Більшість авторів праць, пов'язаних з музичним перекладом в широкому сенсі слова, звертаються до аналогів літературного перекладу, перекладів з однієї мови на іншу, що видається цілком логічним. Проте оскільки такий підхід вже достатньо широко висвітлений в ряді дисертацій, монографій і статей (О.Жарков, І.Петрик, М.Борисенко, В.Руденко, М.Борисенко, відносно до виконавської інтерпретації – В.Москаленко, О.Катрич, О.Корихалова, Є.Назайкінський, та ін.), запропонуємо ракурс трактування музичного перекладу, спрямований на акцентування соціокультурних та індивідуально-психологічних, креативних засад процесу перекладення, переосмислення попередньо створеного артефакту у новій версії. Усі ці риси проявів жанрових моделей у соціумі впливають з їх функційної призначеності, в яких специфічне місце займають ті, які побудовані на індивідуальній трансформації «чужого слова».

Цим і обумовлена основна мета статті – обґрунтувати засади перевтілення «чужого слова» в музиці крізь призму теорії жанру.

За функціями жанру видається переконливою класифікація Є.Назайкінського, котрий виділяє: комунікативні (пов'язані з організацією художнього спілкування), тектонічні (тобто ті, що

відносяться до побудови музичної форми) та семантичні групи (наділені власним жанровим змістовим колом, яке кожного разу по-новому реалізується в артефакті, співвідносячись з авторським задумом, національним стилем і стилем епохи) [6, с. 96].

Понад класифікацією функцій «всередині» самого жанру, тобто його внутрішніх структур і типових моделей, розміщуються ті музикознавчі системи, які передусім враховують, як той чи інший жанровий зміст резонує «назовні», тобто забезпечує більш чи менш інтенсивне життя жанру в певному суспільному середовищі. Звернемось до класифікації М.Бонфельда, який запропонував всі відомі підходи до жанрових дефініцій згрупувати у трьох напрямках: соціологічному, функційному та об'єктивно-змістовному [2].

Відтак, спираючись на його класифікацію, припускаємо, що з *соціологічного* пункту розгляду жанр є «видом музичного твору, котрому притаманні певні риси змісту та котрий пов'язаний з певним життєвим призначенням і типом виконання» [10]. Основоположним у соціологічному підході до жанрів стала класифікація німецького музикознавця Г.Бесселера, який диференціює різновиди музичних творів на «ужиткові» («Umgangsmusik»), до яких відносить і джаз, особливо його комерційний варіант початку ХХ ст., і на «представлені» («Darbietungsmusik»), які найбільше концентруються, на думку вченого, в концертній музиці ХІХ ст. [11].

Перша категорія спрямована на сприйняття музики як частини щоденного побуту, на розвагу, тобто, включення музики в життєві будні, а в естетичному плані вона повинна приносити насолоду. В той же час друга категорія «представлених» музичних творів оцінюється головню з професійно-естетичних позицій і покликана інтелектуально і духовно підносити слухачів. Отже, категоріальна диференціація Г.Бесселера ґрунтується на двох основних формах буття музики в соціумі.

З функційної точки зору жанр розглядається у аспекті різноманітних ознак, таких як форма-структура, фактурна формульність, тембральна палітра (склад виконавців), характер, особливості виконання в соціумі тощо. Функційний підхід почасти «вбирає» в себе і соціологічний, але враховує і взаємодію соціального призначення даного жанрового різновиду з системою виразових засобів, породжених соціокультурною та історичною ситуацією.

Дозволимо доповнити функційну систему жанрів, розглянувши транскрипції, парафрази й інші різновиди «музики на чужу тему» як особливий жанровий комплекс, який принципово не вкладається ані в «первинну», ані у «вторинну» групу. Адже за суспільним призначенням такий різновид музичної творчості може відповідати як прикладним цілям, – нп., якщо на основі чужої теми пишеться твір, призначений для танцю або конкретної суспільної події (марш, урочисте святкування, покладання квітів тощо); може входити і в групу «парафольклорних» композицій, якщо темою-інваріантом є фольклорний зразок; але так само творчість на запозичену тему кваліфікується як концертна, тобто приналежна до «вторинної» групи, якщо йдеться про віртуозні транскрипції, що мають суто сценічну спрямованість.

Важко однозначно помістити переклади в будь-яку групу і за складом виконавців, оскільки ці жанри можуть виконуватись як одним музикантом, так і великим оркестром, перевтілюватись у музично-театральному ракурсі (наприклад, балет «Повернення Баттерфляй» М.Скорика побудований на темах опер Дж.Пуччіні, в яких співала С.Крушельницька).

Тому у функційній класифікації жанрів пропонуємо назвати «твори на чужу тему» – «змішаною групою», оскільки це група, яка має інший модус соціальної характеристики і складу виконавців, і може отримати самостійну диференціацію своїх підвидів, аналогічно до вищепроаналізованої.

Щодо третього, *об'єктивно-змістовного* параметра класифікації жанрів, для означення процесів жанрових перехрещень і взаємодій впроваджено емке поняття жанрового синтезу, який «володіє множинністю форм: жанрова поліфонія, жанрова зображальність, жанрове «циткування», жанрова модуляція, жанрова мутація, жанрова інтерпретація та ін.» [10, с. 214].

Об'єктивно-змістовний параметр жанру окреслив Є.В.Назайкінський, котрий вбачав у ньому «багатоскладову сукупну генетичну структуру, своерідну матрицю, по якій створюється та чи інша художня цілість» [6, с. 94–95]. Вчений вкладав у це визначення комунікативний зміст, оскільки розглядав жанр як типову модель твору у структурі комунікації. На цій підставі він робить висновок, що комунікативні прояви жанру не встановлюються раз і назавжди, а здатні змінюватись. Він окреслює «кістяк» комунікативної структури, типової для будь-якого жанру, який передбачає умови виконання і відносини, завдяки яким музиканти-виконавці спілкуються зі слухачами [6, с. 97]. .

Для жанрів, пов'язаних зі зверненням до раніше написаних артефактів, об'єктивно-змістовний параметр є лабільним, еволюціонуючим і змінним.

М.Бонфельд у своїй дефініції трьох основних підходів до жанру спирається головню на компендіум радянської і пострадянської літератури з цього питання. Проте для ряду західноєвропейських авторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (Ю.Хомінський та К. Вілковська-Хомінська [13], М.Бжоска [12], Г.Данузер [14] та ін.) притаманний більш синтетичний підхід до категорії жанру, в якому об'єднані історичні, соціопсихологічні та специфічно музичні рівні. Одним з репрезентативних досліджень, присвячених огляду жанрів від зародження до сучасності, стала 15-томна історія музичних жанрів, видана німецьким видавництвом Лаабер (Laaber) з 1998 до 2008 р., в якій основний акцент кладеться на еволюційно-стильовий ракурс висвітлення проблематики, з стислим узгодженням розвитку жанрів та соціокультурних запитів на кожному історичному етапі.

Крім того, переконливим видається одне з філософських визначень музичного жанру В.Сухранцевої, що тяжіє до універсалізації поняття: «конкретний музичний жанр, що впливає на поверхню культури в якості нормативно-естетичного комплексу стійких змістовно-конструктивних ознак, в контексті стилутворення інтегрується в цілісність більш високого порядку. При цьому властиво жанр, зберігаючи типову впізнаваність, розкривається в глибину і назовні, здобуває культурно-смыслову доповнюваність і, природно, втрачає утилітарні, обрядово-етикетні функції. Жанр, властиво, і являє собою конкретно-історичну локалізацію людського космосу, бо онтологічна, бутійна преамбула його кристалізації дана в оформленості і завершеності, в остаточній культурній міфологемі» [9, с. 142].

Конкретизуючи наведену естетико-філософську дефініцію жанровості як універсальної категорії, проектуємо їх на музикознавчу сферу і пропонуємо власне визначення, згідно з яким **будь-який музичний жанр являє собою доволі стійку нормативну структуру з притаманним їй впізнаваним комплексом виразових засобів, наділену в певному історичному, національному і соціальному континуумі рядом буттєвих функцій і відповідно до цього сформованим образно-смысловим рядом.**

Прийнявши подані дефініції різновидів жанрів, як специфічно-музикознавчого, так і філософсько-антропологічного характеру, стає очевидним, що спосіб існування жанрів, що спираються на чужу музику, доволі суттєво відрізняється від основних, хоча й виявляють ряд спільних з ними рис. Спільність полягає в тому, що жанри, в основі яких лежить трансформація чужої музичної ідеї, формуються у колі тих же онтологічних передумов, що й основні, тобто породжені конкретно-історичними та суспільними обставинами. Проте на відміну від останніх, жанри, пов'язані з переробкою чужої музики, зумовлені водночас умоглядними передумовами, оскільки являють собою своєрідну «надбудову», «конспект», версію одного з первинних жанрів, втіленого в конкретному артефакті. Враховуючи всі ці проблеми, перш, ніж окреслити історичні етапи розвитку скрипкового перекладу в європейській культурі, звернемося до етимології не родового поняття *перекладу*, а до *етимології* його жанрових різновидів.

Оскільки щодо основних жанрів були подані певні класифікаційні системи, видається слушним представити й аналогічні існуючі в музикознавстві системи щодо похідних жанрів. Одну з найбільш докладних таких систем створив Я.Мільштейн щодо фортепіанних творів Ф.Ліста, що винятково інтенсивно і різноманітно працював з «чужим словом», причому відносився до цієї сфери композиції з рівною ж відповідальністю і самопосвятою, як і до написання оригінальних творів.

Як зазначає Я. Мільштейн, «у композитора зустрічаємо сім різних позначень, чотири з яких, очевидно, вжиті ним в галузі транскрипцій вперше: 1. обробки (Bearbeitungen); 2. Фантазії (Fantasien); 3. Ремінісценції (Reminiszenzen); 4. Ілюстрації (Illustrationen); 5. Парафрази (Paraphrasen); 6. Фортепіанні партитури (Partitions de piano, Klavier-Partituren); 7. Перекладення (Transkriptionen, Uebertragungen)» [5, с. 183]. Очевидно, що це найбільш детальна класифікація похідних жанрів. Вона вказує на те, що Ліст надавав істотного значення роботі з чужими текстами – і як піаніст, і як композитор.

Притому слід враховувати, що в кожне з цих понять Ліст вкладав ширше коло значень, які Я. Мільштейн детально розтлумачує. Наприклад, такий різновид, як «фортепіанна партитура» означав для композитора «такий переклад оркестрового твору, в якому по можливості збережені всі голоси оркестрової партитури: немає ні скорочень, ні додавань... це, наприклад, перекладення «Фантастичної симфонії» Берліоза, симфоній Бетовена» [5, с. 184].

Найбільш об'ємне з усіх наведених жанрових понять, транскрипцію Ліст теж розуміє як артефакт, в якому роль автора нової версії є не менш ваговою, ніж автора оригіналу, як «переклад музичного твору, написаного для голосу, одного інструменту чи групи інструментів, на інший, вільну передачу змісту цього твору «іншими звуковими засобами» [5, с. 184]. Але саме його транскрипції,

тобто ті опуси, які він сам позначає даним терміном, виявляють нерідко синтетичний характер, притаманний іншим різновидам.

Природно, що подібний поділ творів на запозичені теми – тим більше в романтичну добу з пануючою естетикою індивідуальної свободи творчості – не міг не бути умовним. «Ліст сам ніколи не міг визначити точно, що слід вважати «фангтазією», а що «ремнісценцією», що – «парафразою», що – «ілюстрацією»... Слово «transkribiert», впровадженням якого він особливо пишався, виражало у нього щось середнє між більш чи менш строгою обробкою і вільною фантазією» [5, с. 185].

Представивши тлумачення різновидів роботи з «чужим словом» відносно до творчості Ф.Ліста, розглянемо детальніше окремі різновиди жанрів, пов'язаних з виникненням нових версій попередньо написаного твору в музиці з позиції сучасного музикознавства та спроектуємо їх передусім на скрипкову творчість.

Найпоширенішим відносно скрипкового перекладу є поняття «транскрипції». Саме слово «транскрипція» вживається в багатьох галузях науки, як точних, так і гуманітарних. Зокрема транскрипція в біології – процес синтезу РНК з ДНК, один з етапів біосинтезу білків; транскрипція в лінгвістиці – запис фонетичного звучання мови та ін. Натомість терміном «транскрипція» в сучасній музичній практиці позначається переробка музичного твору для іншого інструменту або голосу. Транскрипція поділяється, в свою чергу на два різновиди: перекладення музичного твору (аранжування) чи його вільна віртуозна обробка (концертна транскрипція).

Інший вид перекладу – парафраз, як і транскрипція з плином історичного розвитку жанрового різновиду отримав кілька тлумачень. Парафрази теж вживаються в різних галузях гуманістичних знань. В музиці парафразом найчастіше називають інструментальну п'єсу віртуозного характеру на оперні теми або народні мелодії. До парафраза дуже близьке попури, що однак в ХХ ст. втрачає популярність у виконавському мистецтві.

Широко вживані терміни, такі як «обробка» чи «опрацювання», а також наближені до них «фантазія на тему», «імпровізація на тему» більш безпосередньо пов'язані з музичною інтерпретацією і композиторською діяльністю, тому не викликають подібних розбіжних інтерпретацій чи тлумачень, хоча й тут повної однозначності немає. Згадана неоднозначність тлумачень має й об'єктивні причини. Позначення «переклад, обробка, аранжування, транскрипція, парафраз» походять з різних мов – деякі з них є питома українські, або є перекладами з латинської, грецької, німецької, французької мов, тому в кожній «рідній мові» мають спектр значень і відносяться до різних сфер діяльності. Так, «обробка» і «переклад» – українські слова (обробляти щось чи перекладати щось). «Транскрипція» – латинське слово (transcriptio, букв. – переписування), парафраз – грецьке, що позначає переказ. Врешті «аранжування» походить від німецького arrangieren чи французького arranger, що буквально означає «приводити в порядок, влаштовувати». Як бачимо, всі ці позначення відносяться до різних, хоча і близьких галузей людської діяльності, спрямованих на роботу з матеріалом, який в результаті цієї роботи набуває нових якостей, смислу і порядку.

Всі жанрові різновиди, що мисляться як «музика на основі чужого твору» – обробки, транскрипції, парафрази і т.п. і відрізняються від інших видів оригінальної композиторської творчості. За походженням, статусом, функціонуванням вони представляють особливий рід музики, комплекс жанрів, в цій якості особливого жанрового різновиду і повинні розглядатися.

Непростим завданням видається позначення видового поняття, яке відобразило би цілісний жанровий спектр «музики на чужу тему». Так, М.Арановський окреслює супутні жанри опери як «супроводжуючі жанри» [1, с. 147]. Трапляються визначення «вторинні жанри» чи «транскрипційні жанри» [7, с. 48]. Загалом кожне з визначень можна прийняти, оскільки воно виділяє якусь суттєву функцію жанру – супроводжує, повторює чи транскрибує. Проте, відповідно, інші функції залишаються в цьому випадку невисвітлені. В німецькому музикознавстві створення опусу на основі переробки якогось першоджерела називається парафразою (Paraphrase) чи пародією (Parodie). Однак в силу того, що ці позначення в українській мові, набувають іншого відтінку, назви «парафразовані жанри» чи «пародійні жанри» можуть викликати небажані асоціації. Тому видається слушним впровадити загальне родове поняття і назвати жанри «музики на чужі теми» *похідними*, оскільки вони виникають на основі вже існуючих, тобто в будь-якому випадку *походять* від оригінальних жанрів і, таким чином, трактуються як новоутворення на основі попередньо створеного цілісного художнього тексту. Обраний термін дозволить відокремити часткове використання «чужого слова» в оригінальному творі – цитата, алюзія, стилізація фрагменту тощо – від трансформації відносно цілісного «чужого тексту» в новій версії.

Цей термін вживається в літературі, зокрема в публікаціях про рок-, поп-, треш-музику й інші напрями сучасної масової музичної культури. Проте й серйозні музикознавчі дослідження,

звертаються до нього, хоча й не ставлять у центр категоріального апарату. М.Борисенко, розглядаючи жанр транскрипції, вказує: «Суттєвим для транскрипції є і жанровий аспект, оскільки вона – особливий, *похідний* (виділення моє – *Н.П.*) жанр, що враховує жанрові ознаки оригіналу, але цілком до них не зводиться і часто навіть модифікує. В цілому для неї показовою є гетерогенна жанрова природа, що реалізується і на рівні стильової неоднорідності (стильовий синтез). Принципи синтезу відповідають певному характеру взаємодії двох систем – «своє – чуже», «система оригіналу» – «система версії» [3]. Термін є офіційним в українському законодавстві і прописаний в Законі України «Про авторське право і суміжні права»: «Похідний твір – твір, що є творчою переробкою іншого існуючого твору без завдання шкоди його охороні (анотація, адаптація, аранжування, обробка фольклору, інша переробка твору) чи його творчим перекладом на іншу мову (до похідних творів не належать аудіовізуальні твори, одержані шляхом дублювання, озвучення, субтитрування українською чи іншими мовами інших аудіовізуальних творів)» [4]. Ця дефініція дозволяє стверджувати, що похідні жанри володіють рядом особливостей порівняно з первинними. Тому можна здійснити їх порівняльний аналіз за загальними принципами жанро- і формотворення.

Спільна риса основних і похідних жанрів обумовлена тим, що і одні, й інші виникають та функціонують в певній соціальній ситуації, відповідно до етапу художньої еволюції середовища. Їх виникненню сприяють сформовані в середовищі слухацькі потреби і умови функціонування музики в суспільстві на певному рівні духовних запитів. Похідні жанри створювались, в першу чергу, виконавцями, і мали виконавське, а не композиторське походження. Вони були тісно зв'язані з імпровізаціями на теми і нерідко виростали з них. Та й в наступні епохи транскрипції, фантазії, парафрази і інші різновиди похідних жанрів приваблювали увагу композиторів, які самі були видатними виконавцями і нерідко створювали їх з метою розширення свого репертуару. Крім Паганіні, протягом ХІХ – початку ХХ ст. варто згадати піаністів Ф.Ліста, А.Рубінштейна, С.Рахманінова, Л.Годовського, Ф.Бузони, М.Равеля, скрипалів Й.Йоахіма, Е.Ізаї, П.Сарасате та ін. Похідні жанри в романтичний та постромантичний період існують на межі виконавського і композиторського процесу. Тому їх можна назвати інтерпретаційними жанрами, оскільки вони інтерпретують існуючу музику.

Але такі закономірності притаманні й основним жанрам: їх становлення пов'язане із соціокультурними процесами в історичній перспективі і відображає цивілізаційний рух суспільства. Відмінність та ієрархія обох різновидів у системі музичної творчості полягає в тому, що похідні жанри виникають на підставі основних і являють собою їх переосмислення відповідно до соціопсихологічних і культурно-історичних обставин. Вирішальним фактором у творчому процесі – на рівні формування задуму – стає вибір твору-першоджерела автором нової версії. Вибір, в свою чергу, визначається рядом суб'єктивно-об'єктивних мотивів – духовними запитамі епохи, модою, пануючими смаками, популярністю твору, особистими симпатіями автора, бажанням виразити данину поваги, привабити увагу до незаслужено забутого твору, навіть містифікацією і т.п. Часто умовою вибору є попереднє знайомство публіки з «основним» твором, котрий відіграє роль інваріанту для подальших версій. Похідні жанри потребують від слухача особливої установки сприйняття і орієнтовані на попереднє знайомство слухачів з твором-першоджерелом.

Але ця прив'язаність впливає на їх функціонування і тривалість художнього життя. Із втратою твором-першоджерелом суспільного запиту втрачають свою актуальність та привабливість і відповідні похідні жанри. Як тільки опера виходила з моди і забувалась слухачами, втрачали значення і твори, створені на її теми. Для слухачів іншого покоління, незнайомих з оригіналом, подібні похідні твори є в значній мірі «мертвими». Ймовірно, в цьому полягає одна з причин меншого художнього запиту сучасним слухачем на парафрази і фантазії на теми колись популярних музично-театральних вистав, створених Ф. Лістом, хоча свого часу вони викликали загальний захват – адже вони написані на теми забутих сьогодні опер.

Похідні жанри інтерпретують оригінал за допомогою конкретно-історичних музичних засобів, відображаючи сприйняття сучасників, художні смаки і виконавський рівень своєї епохи. Можна сказати, що вони володіють актуальністю і адресуються до конкретної «сьогоднішньої» аудиторії навіть в більшій мірі, ніж це притаманно зразкам оригінальних жанрів. І все ж найвидатніші твори похідних жанрів переживають свій час (обробки концертів А.Вівальді, здійснені Й.С.Бахом для клавіру чи інших інструментальних складів, обробка Ш.Гуно прелюдії С-dur Баха з першого тому ДТК, транскрипції Ф.Ліста, С.Рахманінова, Ф.Крейслера і т.д.).

Стисло зазначимо суттєві характеристики похідних жанрів з точки зору взаємодії текстів первинного артефакту – і змін, внесених до його версії.

Текст похідного твору засновується на тексті твору-першоджерела і з ним співвідноситься. Він є результатом інтерпретації тексту початкового твору і вступає з ним у певні відношення. Ці відношення текстів можуть бути різними – від близького слідування за першоджерелом до вільного з ним поводження, з численними градаціями між крайніми полюсами. «Похідний твір» може бути простим «переказом» твору-першоджерела, зробленим з допомогою інших виконавських засобів (нп., фортепіанний переклад оркестрової музики), його далеким варіантом, або радикальною трансформацією з істотною зміною всієї системи «вторинних по специфічності» засобів виразності – фактури, тембру, смислу початкового твору. Характер взаємовідношень «первинного тексту – нового тексту», змінюючись протягом історичних періодів і в різних національних школах, соціальних сферах залежав від багатьох об'єктивних та суб'єктивних факторів, які еволюціонували так само, як і цілісна художньо-естетична система. Це торкалось мети створення нової версії раніше написаного артефакту, ступеня усвідомлення цього матеріалу як «чужого», прояву творчої індивідуальності – духовного «єго» композитора на основі «іншого» тексту, радикальності його задуму щодо первинного тексту, виду використання оригіналу, ступеня втручання в нього і т.п.

Специфікою даної жанрової групи вважаємо те, що в перекладах (як у всіх різновидах похідних жанрів) особливого смислового навантаження набувають вторинні за специфічністю засоби виразності, до яких належать: фактура, тембральні характеристики, динаміка, агогіка. Вони визначаються як вторинні через ознаки матеріального чи діяльнісного прояву, які зустрічаються в інших видах людської діяльності, а не лише в музиці. Вони виступають і «зв'язкою» між музичним змістом і його суб'єктивною проекцією у свідомості реципієнта на коло асоціацій та уявлень.

Так, зміни у фактурі – введення додаткової орнаментики, підголосків, другого (наступних) контрастних супроводжуючих голосів тощо – здатні реінтерпретувати образну систему оригіналу, надаючи музичній тканині іншої щільності, рухливості, смислових відтінків. Будучи неспецифічним засобом музичної виразності, у змінах в похідних жанрах фактура виступає одним з чинників, котрі видозмінюють сприйняття засобів першого специфічного ряду: мелодики, гармонії, ритму. Фактура у всіх похідних жанрах (включно з варіаціями на тему чи фантазіями) виявляється лабільним елементом порівняно з інваріантом і неодмінно змінюється, виявляючи нові технічні можливості інструменту чи виконавського складу, які еволюціонували протягом періоду, що відділяв оригінал від похідної версії.

**Висновки.** Розглянувши деякі системи жанрової класифікації, з'ясувавши співвідношення основних жанрів та творів «на чужу тему», які запропоновано об'єднати терміном «похідні», приходимо до висновку, що цей пласт музичної творчості має настільки ж розгалужену структуру, що й система основних жанрів. Утворюючи таким чином своєрідну паралельну жанрову систему, похідні жанри розкривають деякі світоглядно-стильові принципи на тому чи іншому етапі історичної еволюції музичної культури. Наскільки первинні жанри формуються в залежності від диференційованих і розмаїтих відносин «індивідуум – соціум», настільки й похідні виявляються ще більш показовим відображенням ціннісних орієнтирів, способу естетичного сприйняття соціальної заангажованості музики в тому чи іншому середовищі. Спосіб передачі, відбору, переосмислення образно-інтонаційного сенсу інваріанту віддзеркалює доволі об'ємний комплекс творчо-світоглядних стимулів, як і напрямів та способів, якими автор похідної версії послуговується для створення «свого – не свого» артефакту.

1. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства / М.Арановский. – М. : Композитор, 1998. –
2. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М.Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006.
3. Борисенко М.Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства / М.Ю.Борисенко // 17.00.03 – музичне мистецтво. – Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, 2005.
4. ЗАКОН УКРАЇНИ Про авторське право і суміжні права [Електронний ресурс] // режим доступу: [http://zahyst.in.ua/uploaded/files/laws/zakony/avtorske\\_pravo\\_i\\_sumizhni\\_prava.txt](http://zahyst.in.ua/uploaded/files/laws/zakony/avtorske_pravo_i_sumizhni_prava.txt)
5. Мильштейн Я.И. Ф.Лист. В 2-х т. / Я.И.Мильштейн. – М. : Музыка, 1956. – Т. 1.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е.Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003.
7. Соловьёв А. Парадигмы джаза / А.Соловьёв / Советская музыка. – 1990. – №7. – С.45–52.
8. Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки / А.Н.Сохор. – Л. : Советский композитор, 1981.
9. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки / В.К.Суханцева. – К. : Факт, 2000. – 176 с.
10. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы / В.А.Цуккерман. – М. : Музыка, 1980.
11. Besseler H. Das musikalische Hören der Neuzeit / H.Besseler. – Berlin, 1959.

12. Brzoska Matthias. Die Geschichte der musikalischen Gattungen / Matthias Brzoska. – Laaber : Laaber-Verlag, 2006.
13. Chomiński J.M. Formy muzyczne / J.Chomiński, K.Wilkowska-Chomińska. – Т. 1–5. – Warszawa : PWM, 1974–1987.
14. Gattungen der Musik und ihre Klassiker /Hrsg. von H. Danuser. – Laaber : Laaber-Verlag, 1998.

*Статья посвящена специфике прочтения «чужого слова» в жанрах музыкального переложения. На основе различных категориальных дефиниций по теории жанров представлена собственная трактовка функций жанра, а следовательно – особенностей трансформации первичного артефакта в жанрах, которые, учитывая ряд вторичных признаков, предлагается определить как производные.*

**Ключевые слова:** жанр, транскрипция, функция, «чужое слово», переложение.

*The article is devoted the specific of reading of «stranger word» in the genres of the musical setting to. On the basis of different category on the theory of genres own interpretation of functions genre is presented, and consequently – features of transformation of primary artefact in genres which, taking into account the row of the second signs, it is suggested to define as derivatives.*

**Key words:** genre, transcription, function, «stranger word», setting to.

УДК 78.03

Тетяна Жуковська

### **ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОГО ДІАЛОГУ: АВТОР МУЗИЧНОГО ТВОРУ – ВИКОНАВЕЦЬ**

*У статті запропоновано концепцію визначення виконавської культури як комунікативної системи, яка включає в себе процеси інтерпретації та реценції. Автор осмислює проблему інтерпретації музичного твору з позиції культурного діалогу композитора і виконавця, застосовуючи герменевтичний та семіологічний підходи до вивчення проблеми. Поняття «виконавська культура» аналізується у культурологічному, філософському, мистецтвознавчому та музикознавчому контекстах.*

**Ключові слова:** виконавська культура, музична комунікація, інтерпретація, семіотика, герменевтика, культурний діалог, композитор, виконавець.

Виконавство є особливим видом діяльності, який має велике значення для актуалізації музики як мистецтва. Воно забезпечує реальність існування музичних творів, яка завжди пов'язана з процесом інтерпретування.

В українському мистецтвознавстві питанням виконавської культури і творчості музиканта-виконавця присвячені наукові праці О.Бенч, Ж.Дедусенко, Н.Жайворонок, Т.Зінської, Л.Касьяненка, О.Катрич, М.Кононової, І.Коханик, О.Маркова, В.Москаленка, П.Муляра, Ю.Некрасова, Т.Роциної, С.Тишко та інших. Музичне виконавство досліджується як феномен музичної культури, осмислюється як самодостатнє художнє явище, активно вивчаються історія формування та розвитку виконавських шкіл, особливості індивідуального виконавського стилю музиканта тощо.

Втім ця проблема потребує поглибленої розробки та осмислення у широкому культурологічному контексті, що вимагає з'ясування суті терміну «виконавська культура» з філософських, естетичних, культурологічних позицій і, відповідно, розроблення методології дослідження цього феномену.

У пропонованому дослідженні виконавська культура розглядається як комунікативна система, в якій інтерпретація є комунікативним процесом розкодування інформації. Для висвітлення проблеми інтерпретації пропонується застосування семіологічного (при вивченні провідних знакових форм) і герменевтичного (для виявлення природи інтерпретаційного процесу) підходів. Застосовано також системний підхід (для комплексного вивчення проблеми виконавської культури); порівняльно-історичний (для виявлення специфіки прояву різноманітних історичних явищ у сучасній виконавській культурі); діалогічний підхід (при зіставленні авторських концепцій композитора і виконавця, виконавця і слухача); методологія культурологічного дискурсу (для осмислення виконавського мистецтва як явища культури).