

**Бурська
Олена Петрівна**

кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та хореографії,
Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського
ORCID: 0000-0001-9330-1299

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО ЧАСУ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ЦІЛІСНОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ФОРМИ МУЗИКИ

Феноменологічний підхід до проблеми виконавського пізнання музики, який ґрунтується на безпосередньому досягненні сутності предмета пізнання, передбачає аналіз змісту мислення виконавця у часопросторі інтонаційної форми музичного твору. Таке мислення зорієнтоване на досягнення джерел цілісності виконавської форми і є результатом особливого стану входження нашої свідомості у віртуальний простір музичної реальності зі слідуванням думки за внутрішньою інтонаційною логікою розгортання музичного образу.

У феноменологічному пізнанні для інтенційно налаштованого виконавського мислення музична форма як предмет пізнання відкривається у своїй граничній «прозорості», прояснюється сутність, природа глибинних формотворчих процесів. У цьому зв'язку цікавими є думки Й. Гете, які М. Мамардашвілі приводить у своїх лекціях «Естетика мислення»: «Якщо образ не відділений від пізнання, то він задовольняє мене тоді, коли разом зі своєю власною субстанцією, плоттю несе і свою власну прозорість. Оскільки це плотть, яку абсолютно прозора уявляє мій стомлений дискурсивний розум і тим самим хоче дати повести себе зчепленням цієї нової абсолютної гравітації. Така плотть, такі речі, які одночасно і речі, і думки (або поняття), рухаються не за зв'язками нашого дискурсивного розмірковування — порівняння, зіставлення, висновку, а за силою гравітації. Це для мене дещо на зразок суверенної реорганізації, де діють лише закони іллогічного і де здійснюється тріумф відкриття нового відчуття» [5, 76].

Феноменологічний метод дозволяє шляхом редукції, феноменологічного аналізу та дескрипції змісту виконавського мислення у «фонічному просторі» інтонаційної тканини твору дослідити інтрамузичну природу його (мислення) сутнісних складових, яка, зі свого боку, піддається раціональному теоретичному обґрунтуванню.

У попередніх публікаціях нами неодноразово зазначалось, що можливості феноменологічного аналізу музики закладаються передусім її часовою сутністю. Якщо музика, за влучним висловом І. Стравінського, «встановлює порядок

між людиною і часом» і є єдиною сферою, в якій людина може реалізувати свою присутність [1], то подібний ефект «присутності» у вимірі музики можливий завдяки здатності феноменологічної музичної свідомості як свідомості-часу (Е. Гусерль) збігатися із внутрішнім музичним часом твору, перебувати у «тривалому теперішньому» музичного континууму через відчуття інтонованої плинності звука, його мікродинамічного, ладово та метрично зумовленого розвитку [2].

У контексті цілісності та часової динаміки виконавської форми музики можна говорити про чотири виміри музичного часу: час / *метро-ритм* як «беззвучна пульсуюча неперервність музичного процесу» (за М. Аркадьєвим), одна з музичних «гравітаційних систем», що «запускає» динаміку руху музичної думки на основі мікрозв'язку сильних і слабких долей; час / *інтонаційний континуум* — прояв музичного часу на рівні мікродинаміки міжзвукових зв'язків (звідси поняття «ритмо-інтонації» у В. Суханцевої [7], М. Давидова [4] тощо); час / *ладовий ритм* (за Б. Яворським), що динамічно організовує музичну форму за дією сил гармонічного тяжіння в гравітаційному полі ладу; *художній вимір часу* як рух у просторі художньої реальності музичного образу (час, розгорнутий у процес на рівні художньої драматургії; час, обернений у минуле, або з позицій минулого (історії виконавських інтерпретацій, музичної культури в цілому тощо); час-вічність та ін.).

У вимірі «часу-вічності» музичний твір сприймається нами як його цілісний узагальнений образ, історично сформований у просторі Культури, художній інваріант, у якому відображаються творча особистість композитора та дух епохи. Пульсуючий метроритмічний континуум і ладовий ритм форми виступають модифікаціями лінійного музичного часу, який регулюється одночасно «зсередини» (плинний внутрішній час ритмоінтонації) і поглядом на форму «зверху» (рух за інтонаційно важливими опорними точками музичної думки). Щось подібне знаходимо у порівнянні М. Гайдеггером у його «Путівці» (неймовірному за глибиною світовідчуття філософському есе) годинника на вежі і дзвонів — «і в тих, і в інших своє особливе ставлення до часу, до часового» [8].

Особливістю виконавської форми музики (форми, розгорнутої в часі) є синкретизм часових та інтонаційних процесів. Відчуття цілісності виконавської форми задається здатністю до одночасного мислення на її різних масштабних рівнях, легко переходячи думкою від дрібних масштабних структур, де діють сили міжтонових мелодичних зв'язків і, відповідно, плинна ритмоінтонаційна пульсація, до бачення далеких інтонаційних зв'язків на рівні великих побудов форми, які наче «стискають» час між «крайніми точками» (фраз, міжфразових

едностей тощо)¹. Останнє відкривається на основі гармонічного аналізу форми за методом редукції — зведення всієї гармонічної тканини до її глибинної першоструктури (Ursatz), за Х. Шенкером [9], слухова настройка за якою організовує мислення «на широкому диханні», в режимі «стиснутого часу».

Механізм управління музичним часом дозволяє створювати щоразу нову цілісність виконавської форми (В. Григор'єв), легко переходити від архітекτονіки музичного твору до його драматургії у виконавському процесі, що виводить мистецтво музичного виконання на рівень співтворчості з композитором.

Список використаних джерел:

1. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. Москва, 1992. 168 с.
2. Бурська О. П. Феноменологія музичного часу і проблеми методики виконавської підготовки студентів. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2006. Вип. 3 (8). С. 95–98.
3. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации. *Музыкальное исполнительство и современность*. 1988. Вып. 1. С. 69–86.
4. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для студ. вищ. навч. закл. Вид. 3-тє, доповн. Київ : Музична Україна, 2004. 300 с.
5. Мамардашвили М. Эстетика мышления. Москва : Московская школа политических исследований, 2000. 416 с.
6. Прокофьев Г. Воспитание музыканта-исполнителя-пианиста. Москва, 1956. 480 с.
7. Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : КГУ «Либідь», 1990. 183 с.
8. Хайдегер М. Проселок. *Наш современник*. 1992. № 1. С. 173–174.
9. Холопов Ю. Н. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера Москва : Композитор, 2006. 163 с.
10. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность*. 1988. Вып. 1. С. 43–68.

¹ Про важливість відчуття виконавцем «подвійного часу», розгорнутого у процес, та внутрішнього «конденсованого» писали свого часу В. Григор'єв, Т. Чередниченко, Г. Прокоф'єв та ін. [3, 6, 10].