

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
Харківський державний університет мистецтв
ім. І.П. Котляревського

*Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти*

Збірник наукових праць

Випуск 17



Харків
ХДУМ
2006

Бібліотека ХНУМ



109369

АБ

109369

11 31
УДК 7:37(082)
ББК 85я43+74.00я43
П 78

Затверджено Постановою Президії ВАК України №1-05/7 від 09.07.99 як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата наук за спеціальностями мистецтвознавство (бюлетень № 4, 1999 р.) та педагогічні науки (бюлетень № 2, 2000 р.)

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського (протокол № 10 від 8 червня 2006 р.)

Редакційна колегія:

ВСПРІКА Т.Б.	народна артистка України, професор, ректор ХДУМ ім. І.П. Котляревського (голов. ред.)
БАБІЙ-ОЧЕРЕТОВСЬКА Н.Л.	доктор мистецтвознавства, професор
ГРЕБЕНЮК Н.С.	доктор мистецтвознавства, професор
КРАВЦОВ Т.С.	доктор мистецтвознавства, професор
ЛАЩЕНКО А.П.	доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М.Р.	доктор мистецтвознавства, професор

Відповідальна за випуск *Г. Я. Ботунова*, проректор з наукової роботи і театральної освіти, професор кафедри історії театру ХДУМ ім. І.П.Котляревського.

Редактори: *О. Г. Рощенко* – д-р мистецтвознавства, проф. кафедри історії та теорії світової та української культури;
Л. В. Шаповалова – канд. мистецтвознавства, проф. кафедри інтерпретології та аналізу музики

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип.17: 36. наук. пр. / Харк. держ. ун-г мистецтв ім. І.П.Котляревського. – Х.: ХДУМ, 2006. – 304 с.

П 78 ISBN 5-7768-0776-X

Сімнадцятий випуск наукового збірника "Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти" традиційно присвячено проблемам методології та творчої практики на сучасному етапі розвитку музичного та театрального мистецтва. Розглядаються новітні теорії, історичні концепції, проводяться педагогічні розвідки.

Для викладачів та студентів музичних ВНЗ, фахівців у галузі музичної педагогіки та виконавства.

УДК 7:37(082)

ББК 85я43+74.00я43

ISBN 5-7768-0776-X

© Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2006

З М І С Т

I. Практика сучасної вищої школи:

методичні аспекти науково-дослідницької роботи

<i>Кравцов Т. Пролегомени до учбового курсу гармонії. Педагогічні роздуми</i>	<i>5</i>
<i>Абадзян Г. Розвиток засобів художньої виразності на духових інструментах за допомогою візуального індикатора</i>	<i>20</i>
<i>Бевз М. Жанр концерту як складова частина сучасного педагогічного репертуару (на прикладі творів українських композиторів другої половини ХХ століття)</i>	<i>29</i>
<i>Белокур С. Музика для дітей у творчості В.М. Птушкіна та О.Б. Гнатовської</i>	<i>36</i>
<i>Єрошенко О. Фізіологічні механізми емоцій і творчість актора-співака</i>	<i>48</i>
<i>Купріяненко Е. Тріо Es-dur В.А. Моцарта (KV. 498) як один з етапних творів у розвитку і становленні музиканта-ансамбліста</i>	<i>59</i>
<i>Литко А. Конфлікт і взаємодія: з досвіду режисерської роботи</i>	<i>74</i>
<i>Миценко О. Особливості інтерпретації музики бароко на баяні</i>	<i>84</i>
<i>Михайлець В. Аспекти формування вокально-виконавської основи хормейстерів</i>	<i>101</i>
<i>Палтаджян Ш. Харківський театр музичної комедії: історія, події, імена</i>	<i>111</i>
<i>Парфьонова Г. Артистичність як необхідний компонент особистості диригента-хормейстера</i>	<i>119</i>
<i>Стогній В. Штрих як семантична одиниця виконавського мистецтва</i>	<i>127</i>
<i>Чернявська М. Формування і становлення артистичної індивідуальності А. Гензельта</i>	<i>137</i>

II. Новітні тенденції розвитку вітчизняного мистецтвознавства

<i>Очеретовська Н.</i> Музична соціологія: минуле і сьогодення	147
<i>Роценко О.</i> Новочасові предтечі романтичного фрагменту	156
<i>Драч І.</i> Феномен класичного бельканто в італійській опері	166
<i>Антонець О.</i> Салонний шарм мініатюри в недавньому й далекому (на прикладі „12 образків” Ігоря Мацієвського)	176
<i>Башмакова Н.</i> Концерт для різних інструментів С dur А. Вівальді (RV 558) в аспекті взаємодії категорій єдності й множинності	188
<i>Беліченко Н.</i> „Модель” та „структура” як константи художнього стилю	200
<i>Борисенко М.</i> Транскрипція як різновид композиторської інтерпретації: типологічні ознаки та дефініція	209
<i>Вербицька І.</i> Принципи типології жанру реквієму	223
<i>Гайденко І.</i> Про поняття „композиторські техніки”	232
<i>Гужва О.</i> Нова віденська школа і критика мови	240
<i>Довжинець І.</i> „Образи” К. Дебюссі: у пошуках відтворення повітряної перспективи	249
<i>Курінна Г.</i> Деякі проблеми драматургії циркової вистави: від виникнення до сучасності	258
<i>Кушова Е.</i> Драма Д. Кедріна „Рембрандт” та досвід її музичного прочитання	267
<i>Садовнікова О.</i> Геометрія смислу в квінтеті ор. 115 Й. Брамса	278
<i>Халсева О.</i> Особливості хорового виконавства мотетів XVII ст. на прикладі «Шести мотетів» Й.С. Баха	291
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	301

Розділ I

Практика сучасної вищої школи: методичні аспекти науково-дослідницької роботи

УДК 78.41 (0.072)

Т. Кравцов

ПРОЛЕГОМЕНИ ДО УЧБОВОГО КУРСУ ГАРМОНІЇ. ПЕДАГОГІЧНІ РОЗДУМИ

Пропонується визначення гармонії та поліфонії, розглядаються гармонічний та поліфонічний потенціали музики, головні стадії еволюції гармонічного мислення, „акордовість” як особлива функція вертикалі, мелодика і гармоніко-інтонаційні лади.

Предлагается определение гармонии и полифонии, рассматриваются гармонический и полифонический потенциал музыки, основные стадии эволюции гармонического мышления, «аккордовость» как особая функция вертикали, мелодика и гармонико-интонационные лады.

The article gives definition of harmony and polyphony, describes harmonic and polyphonic music potential, main stages of harmonic thinking evolution, “chordability” as a special function of vertical line, melo-tonal system and harmonic-intonational modes.

Насамперед треба усвідомити ту ситуацію, яка склалася в музикознавстві в зв’язку з розумінням терміну “гармонія”. Останній набув тут подвійного значення [5].

Перше – це загально-філософська, універсальна категорія, яку стисло можна визначити як «комплекс факторів, що забезпечують цілісність» (Т.К.). В цьому розумінні вона (гармонія) діє на всіх рівнях всесвітнього простору і внутрішнього світу людини: «гармонія космосу», «гармонія природи», «гармонія душі», «гармонія мислення» і нескінченна кількість подібних визначень цілісності у всіх можливих її проявах. В тому числі і музичних: «гармонія стилю», «гармонія виконавства», «гармонія музичного розвитку», «гармонія» – учбова дисципліна і т. п.

Друге розуміння гармонії – специфічно музикознавче. Воно стихійно виникло як один з автономних аспектів загально-філософського розуміння гармонії і відображає ту складову музичного

мислення, в якій домінує царина співзвуч в їх статичному і процесуальному прояві, вертикаль в її взаємозв'язках з усіма засобами музичної виразності (мелодією, ритмом, тембром, динамікою звучності, фактурою, музичною структурою та іншими).

Саме таке специфічно музикознавче розуміння «гармонії» (багатоголосся на ґрунті акордів – співзвуч) обумовило виникнення двох музично-теоретичних дисциплін, що вивчають закономірності, музичного багатоголосся: «поліфонії», де домінує поєднання мелодичних голосів і орієнтація музичного сприймання саме на цей аспект музичного мислення (горизонталь), і «гармонії», де домінує царина співзвуч і концентрація музичного сприймання саме на цей, протилежний першому, аспект музичного мислення (вертикаль).

Видатна музично-теоретична робота Е. Курта має подвійну назву: «Основи лінійного контрапункту. Мелодична поліфонія Баха» [7]. На своєрідний «підтекст» цієї назви музикознавство не звернуло уваги. А саме він дає можливість зрозуміти те парадоксальне непорозуміння, що сталося навколо термінів «гармонія» і «поліфонія» в музикознавстві.

Друга частина цієї назви свідчить, що крім «мелодичного» багатоголосся («мелодичної поліфонії») існує якась інша – протилежна їй. Не викликає сумніву, що це багатоголосся зорієнтоване на вертикаль, тобто «гармонію» в її специфічно музикознавчому розумінні.

Остаточне прояснення термінологічної плутанини виникає тоді, коли ми зрозуміємо, що вертикальні і горизонтальні аспекти музичного багатоголосся – дві важливі складові музично-інтонаційного мислення.

Отже «поліфонія» в нашому музикознавчому розумінні – це не просто багатоголосся, а таке, в якому домінують мелодичні процеси. «Гармонія» в музикознавстві – це не тільки загально-філософська, універсальна категорія, але і протилежна «поліфонії» складова багатоголосного музичного мислення, де домінують співзвуччя [6].

Природно виникає питання: чому саме та складова музичного мислення, де домінує вертикаль, одержала назву «гармонії»? Масмо припущення, що цьому сприяла сама специфіка музичного мислення, зорієнтованого на вертикаль. Воно (це мислення) дає можливість виділити з музичного процесу зручний для наукового аналізу музичний елемент – статичну вертикаль.

В «мелодичній поліфонії» можна виділити лише стадію музичного багатоголосно процесу, часова сутність якого значно ускладнює

можливість наукового осягнення. Саме це «полегшене» (вертикальне) розуміння багатоголосного розвитку і створило, на нашу думку, зручні передумови для практичного і теоретичного його наукового осягнення.

Існує помилкова думка, що «гармонія» (вертикальні закономірності багатоголосся) виникає лише на ґрунті триголосся (тризвуків) та подальшого кількісного збільшення звукових елементів вертикалі [3]. В дійсності гармонія виникає в царині акустики вже в одному звуці у вигляді ряду натуральних обертонів. Інтервальна організація останніх істотно впливає на формування і вертикальних (гармонічних), і горизонтальних (поліфонічних) утворень.

Крім цього, існує величезна царина «прихованого» багатоголосся в одноголосі, де на ґрунті музичного мислення народжуються і гармонічні, і поліфонічні явища в їх різноманітному відображенні реального багатоголосся.

Гармонія існує і в двоголосі («інтервальна гармонія»), де організація музичного розвитку спирається на послідовність гармонічних інтервалів. В такому двоголосі немає потреби додавати третій умовний голос і вже на ґрунті штучного створення триголосся констатувати тональну функцію вертикалі.

Інтервальна гармонія має свою особливу функціональність, яка не може пояснюватися механічним порівнянням з триголосним прототипом. В деяких випадках виникає можливість визначити двоголосну вертикаль як «неповний тризвук» або «неповний септакорд», в інших випадках тут присутня особлива змінна функціональність, яка не підкорюється традиційному функціональному визначенню.

Гармонія і поліфонія не тільки протилежні різновиди багатоголосся, але й взаємодіючі, взаємопов'язані закономірності музичного мислення. Крім крайніх, протилежних форм їх виразу (гармонія – послідовність вертикальних структур, поліфонія – сукупність поєднання мелодичних голосів) існує величезний діапазон їх поєднання в різних кількісних і якісних пропорціях.

В зв'язку з цим виникає, на нашу думку, необхідність використання двох нових визначень співвідношення горизонтального (поліфонічного) і вертикального (гармонічного) показників музичного багатоголосся: його «поліфонічного» та «гармонічного потенціалів». Ці визначення зорієнтовані на розуміння кількісного і якісного співвідношення в багатоголосній цілісності вертикальних і горизонтальних складових музичного мислення.

Саме таке підґрунття дає можливість об'єктивно визначити головні стадії еволюції багатоголосся на всьому протязі історичного розвитку музичного мистецтва¹.

Перша – праісторична стадія в еволюції гармонічного потенціалу – це епоха мелолоадики, в якій можна констатувати два його прояви. В першому – народження прихованого багатоголосся (двоголосся) в монодійному складі і в другому – стихійне виникнення вертикалі, не організованої в певну гармонічну систему. В останніх зразках, як правило, примітивна мелодія супроводжується витриманим остинатним звуком – фоном. Музичні зразки цієї епохи охоплюють величезний, найбільш складний для вивчення просторо-часовий діапазон еволюції музичного мистецтва: це і стародавній, праісторичний музичний фольклор, і високорозвинена монодія античного світу.

Зразки праісторичної музичної епохи збереглися в невеликій кількості письмових пам'яток і в сучасній музиці народів, які були довгий час відмежовані від навколишнього світу. Це народи далекої півночі, тихоокеанських островів, окремі племена в глибоких джунглях.

Гармонічний потенціал в таких дуже різноманітних музичних зразках існує в початковому зародку прихованої форми і не втілюється в явища певної гармоніко-інтонаційної системи.

Другу стадію еволюції музичного мислення можна визначити (також досить умовно!) як старовинне багатоголосся, що передусе епосі строного поліфонічного стилю.

В старовинному багатоголоссі Європи (епоха раннього Середньовіччя) спостерігаємо явище, яке пізніше одержало назву «стрічкового багатоголосся» або «потовщеної мелодії». Стабільна організація вертикалі та синхронний рух співзвуч використовує обмежену кількість інтервалів і акордів в їх паралельному русі. Найчастіше – це кварта, квінта, секстакорд, тризвук, але не терція, домінування якої виникло пізніше. Гармонічний потенціал тут виявляє себе у статично-вертикальному, але не гармоніко-інтонаційному процесі розвитку. Знайдені вертикальні структури (вони зорієнтовані насамперед на нижні тони обертонового ряду) тотально підкорені ладомелодичному мисленню. Художня цілісність цієї музики в гармонічному аспекті визначається повторенням на різній висоті

¹ Стадії еволюції музичного мислення по відношенню до поліфонії запропоновано в статті «Пролегомени до учбового курсу поліфонії» [6].

тотожних вертикальних структур. Поліфонічний потенціал тут виявляється в багатоголосі, де звуковий комплекс і ритмічно, і ладомелодично підкорений гармонічній вертикалі і домінуючому голосу, який дублює всі інші на різній, але вертикально скоординованій висоті.

Третя стадія еволюції багатоголосся – це строгий поліфонічний стиль в епоху європейського Ренесансу. Активний мелодичний розвиток багатоголосся тут домінує над гармонічним змістом. Великого значення набуває імітаційна поліфонія. Багатоголосся розуміється як комплекс парних голосів, низхідне розв'язання дисонансів, структура вертикалі орієнтується не на акустичну рівновагу звучання, а на вимоги мелодико-інтонаційного змісту.

З точки зору гармонічного потенціалу строгий стиль поліфонії можна визначити як ладомелодичне багатоголосся, в якому в порівнянні зі старовинним багатоголоссям подолано статику вертикальних структур і досягнуто тематичну самостійність мелодій, складаючих багатоголосся.

В четвертій стадії еволюції багатоголосся – вільному поліфонічному стилі (це умовно – епоха бароко в західноєвропейській культурі) гармонічний потенціал набуває великого значення, істотно впливає на зміст багатоголосся; досить часто домінує над вимогами поліфонічного характеру. Виникають зразки тотальної гармонічної організації музичного процесу, зокрема в багатоголосних хоралах з рухом дискретних вертикальних структур та їх терціевою організацією. Тут можливе висхідне розв'язання дисонансів, що відображає зростання значення «тематичної ідеї» (термін Р. Реті) в нормах голосоведіння. Терцієві структури вертикалі – акорди домінують і істотно впливають на зміст мелодичного розвитку, розв'язання дисонансів і народжують особливу функціональність, в якій ладомелодичні закономірності ніби урівноважені гармоніко-інтонаційними, а подекуди й поступаються їм.

Відома теза Б. Асаф'єва – «гармонія – це застигла лава європейської поліфонії» – на нашу думку, дещо звужує розуміння еволюції багатоголосся, зокрема, суттєвості гармонічного потенціалу. Не викликає сумнівів, що народження характерних рис класичної гармонії виникло багато в чому на ґрунті строгого і вільного поліфонічних стилів[1]. Але не тільки! Гармонія класична успадкувала типові риси всіх попередніх стадій еволюції багатоголосся (і правдав-

нього, і стародавнього) і від самого початку виникнення музичного мистецтва врахувала закони акустики, психології і фізіології в складанні, виконанні і сприйнятті людиною музики.

Стадію вільного поліфонічного стилю можна визначити і як стадію строго гармонічного стилю, бо виникає система таких норм, які насамперед підкорені вимогам вертикальних структур. До кола останніх відносяться: регламентоване подвоєння тонів акордів, сприймання багатоголосся не як єдності пар голосів, а як цілісного багатоголосного комплексу – акорду, орієнтація вертикальних структур на інтервальне співвідношення нижніх тонів обертонового ряду, закон «зайнятого тону» і зумовлення голосоведіння з вимогами зв'язку вертикальних структур. Строгому гармонічному стилю притаманна та функціональність, яку звично називають класичною гармонічною, де існував певний умовний регламент руху акордів: T – S – D – T.

П'ята стадія еволюції багатоголосся пов'язана з епохою європейського класицизму. В центрі багатоголосного музичного мислення тут міститься гомофонно-гармонічний склад (мелодія і гармонічний акомпанемент). Гармонія і мелодія набувають тут свосередньої автономії і протиставлені одне одній за тематичною функцією: гомофонно-гармонічний склад займає проміжне місце між гармонічним і поліфонічними складами. Гармонічний потенціал тут зосереджено в акомпанементі, який збагачено мелодичними голосами. Поліфонічний потенціал знайшов вираз в зв'язках мелодичного голосу з гармонічним пластом.

Шоста стадія еволюції багатоголосся пов'язана з вільним гармонічним стилем. В її хронологічному центрі містяться епоха європейського романтизму. Ця епоха характеризується двома основними рисами: поліфонізація гармонічного багатоголосся і активний розвиток гармоніко-інтонаційних ладів – тих, де функціональний рух співзвуч зумовлено не абстрагованими ладотональними зв'язками, а їх безпосереднім інтонаційним змістом [5]. Вільний стиль гармонії позначено розширенням кола вертикальних структур на ґрунті використання не лише терцієвої, але й багатьох інших.

У вільному стилі гармонії істотно зростає складність музичної фактури, де виникла своєрідна поліфонія багатоголосних пластів різноманітного змісту.

І нарешті сьома стадія – це сучасне (в широкому розумінні) багатоголосся можна визначити як єдність “пантематичної поліфонії” і “пантематичної гармонії”.

І вертикальні, і горизонтальні закономірності безумовно сучасної музики використовують увесь досвід багатоголосного мислення, підкорюються “тематичній ідеї”, інтонаційний зміст якої адекватний і творчим намірам, і художнім засобам. Останні естетично подолують вимоги і гармонічного, і поліфонічного потенціалів. Виникає ситуація, в якій “інтонаційна законність” поступається “інтонаційній совісті”.

В наш час відбувається підсумок досягнень усіх попередніх історичних стадій розвитку багатоголосся. В сучасній музиці ми можемо виявити зразки праісторичного і старовинного багатоголосся, строгого і вільного гармонічного стилів, риси всіх інших історичних зразків на новому рівні спірального розвитку музичного багатоголосного мислення. Можна прийти до висновку, що все піддне, знайдене в минулому, не гине, а одержус нове існування на ґрунті збагаченого творчого досвіду.

Запропоновані стадії еволюції музичного мистецтва не мають на меті категоричне просторово-часове розмежування музичних стилів і їх вивчення у всьому різноманітті інтонаційних показників. Ми лише висловили припущення (і в певній мірі його обґрунтували на основі аналізу вибіркового прикладів), що поліфонічний і гармонічний потенціали музики співіснували у всі часи і у всіх її стилевих проявах.

* * *

Музична теорія в недалекому минулому (особливо в навчально-методичній практиці) усю безліч вертикальних структур розглядала як “акорди” і протилежні їм “виняткові сполуки”. Перші – це структури, що мають терцієву будову та можуть бути зведені до терцієвого вигляду в результаті обернення складаючих їх інтервалів. Довгий час акордова (терцієва) будова вертикалі панувала в європейській професійній музиці. Усі відхилення від терцієвої будови визначалися як “випадкові сполуки”, акорди з побічними тонами, як порушення терцієвої норми.

Постулат терцієвої організації вертикалі не витримує кількісного збільшення звуків. Так семизвучна супердіатоніка (звуки білих клавіш фортепіано) може в результаті обернень інтервалів одержувати не тільки терцієву, але й квартову, квінтову, секундову і змішаноінтервальну організацію. Це підтверджує думку, що визначення акордів за допомогою обернення інтервалів діє лише в певній зоні обмежених можливостей. Вихід в художній практиці за межі цієї зони вимагає іншої аналітичної орієнтації. Пошук основного тону акорду в таких

випадках – даремна спроба, бо конкретна структура вертикалі для вияву своєї суті не потребує ніяких штучних трансформацій. Тут мова повинна йти про функціональну диференціацію складаючих вертикаль звуків на ґрунті конкретної інтервальної організації[5].

З часом коло нетерцієвих співзвуч не тільки розширюється, але починає змагатися за право домінувати в музичному процесі. Стає зрозумілим, що “випадкові” вертикальні структури нетерцієвого змісту набувають значення акордів.

Розвиток музичної теорії повинен був реагувати на розвиток музично-художньої практики і зробив перший (не кращий!) крок у цьому напрямку – всі співзвуччя, незалежно від їх структури, пропонувано називати акордами. Починається звична плутанина термінів, за якої називають одне, а розуміють інше. Цієї суперечності можна уникнути завдяки подоланню інертної тотожності вертикальних структур та їх функції в інтонаційній організації багатоголосного мислення. Отже, існують структури терцієвої будови – акорд і “акордовість” як особлива функція, яку можуть виконувати співзвуччя різноманітної структури.

Завдяки цьому ми одержуємо таку класифікацію вертикальних утворень:

1. Акорд – співзвуччя терцієвої будови, що виконує організуючу функцію в музичному процесі.
2. Співзвуччя нетерцієвої будови, що виконує функцію акорду.
3. Співзвуччя нетерцієвої будови (інколи і терцієвої), пасивні щодо функціонального змісту і логічно підкорені активному змісту гармонічного оточення. Такі явища можна визначити як “загальні форми” функціонального руху.

* * *

Одна з головних проблем курсу гармонії – вияв закономірностей руху вертикальних утворень і їх взаємозв’язків. Це царина гармонічної функціональності, котра також пройшла великий шлях еволюції. Чим же визначається послідовний рух співзвуч в музичному багатоголосному розвитку?

Існує помилкова думка, ніби в сучасній музиці (всупереч класичній музиці минулого) будь-яке співзвуччя може слідувати за будь-яким. В кожній історичній епосі – минулій, сучасній і майбутній – послідовність співзвуч не будь-яка, а бажана для втілення художнього задуму на музично-естетичних засадах, притаманних певній епосі. Рух

гармонії (як і музичний процес в цілому) не може ігнорувати вимоги музичної акустики, психології та фізіології музичного сприймання.

На цьому ґрунті можна констатувати два види зв'язків вертикальних утворень між собою.

В першому логіка руху співзвуч орієнтується на відкрystalізований функціональний зміст певної ладотональної системи. Цей вид руху можна визначити як ладогармонічний.

В другому логіка руху визначається безпосереднім інтонаційним зв'язком співзвуч між собою. Цей вид руху можна визначити як гармоніко-інтонаційний. В цьому функціональному русі розпізнаємо первинну гармонічну інтонацію – ланку, що складається з двох сусідніх співзвуч, і “похідну” гармонічну інтонацію – поєднання в процесі сприймання (або аналізу) музики двох співзвуч на відстані, арочно[5].

Розглянемо дещо докладніше особливості цих двох видів гармонічного руху, тобто гармонічної функціональності.

Орієнтація руху співзвуч в певній ладотональній системі визначається комплексом факторів, які притаманні цій системі і створюють обмежене коло їх можливих зв'язків в абстрагованому вигляді. За таких умов гармонічні функції тональності, як правило, співпадають з ладомелодичними і визначаються основним тоном акорду – його басовим тоном. Типові ладогармонічні звороти тут відображають музичний стиль в цілому, стиль певної епохи еволюції музичного мислення.

На ґрунті безпосередніх зв'язків співзвуч між собою виникають гармоніко-інтонаційні автономні ладові системи (подекуди і цілком самостійні), що визначаються не ієрархією мелодичних тонів класичної ладотональності, а структурною організацією і висотним співвідношенням саме вертикальних утворень. Гармоніко-інтонаційні лади орієнтуються на гармонічні (вертикальні) показники багатоголосся і виступають як певна протилежність “мелодадиці”. “Мелодадика” – дуже вдалий термін, запропонований Е. Алексеевим [2]. Завдяки йому в музикознавстві вперше виникає потреба диференціації ладових систем на ґрунті різних засобів музичної виразності.

До цього часу мелодика в музикознавстві володіла монополією на ладову організацію музики. Ладовий аналіз музики починався зі зведення звукового матеріалу до гамоподібного вигляду. В зв'язку з цим ладомелодичний аналіз був безсилий в розумінні організації

багатьох (і не тільки сучасних!) музичних зразків. В таких випадках ладовий звукоряд різних творів мав один і той же вигляд – інертної у функціональному відношенні хроматичної гами. Якщо логічно продовжити термінологічне визначення Е. Алексеева, то прийдемо до висновку про існування не тільки «мелоладики», але і інших ладових систем, що ґрунтуються не на мелодиці, а на усіх інших засобах музичної виразності, які можна визначити як «тембро-лад», «темпо-лад», «ритмо-лад», «динаміко-лад», «структуро-лад» і т.п.

В гармоніко-інтонаційних ладах особливого значення набули такі, в яких утримана структура співзвуч повторюється зрушенням на певний теж утриманий інтервал. Такі лади в теоретичному музикознавстві отримали «соромливої» назви «терцієві лади». Це – висхідний або низхідний рух однакових співзвуч на один і той же інтервал – терцію. В таких рядах виникає вихід за межі класичної тональності на простір іншої організації [5]. Але «терцієві лади» – не єдиний приклад виникнення нової ладової організації. В музиці існують «ряди» засновані на всіх інших інтервальних зв'язках: секундні, квартові, квінтові, секстові, тритонові, октавні.

Гармоніко-інтонаційні лади співіснують з класичними ладотональними системами в автономному, а подекуди і в цілком самостійному вигляді.

Існують музичні твори, в яких функціональний зміст гармонії не важко визначити за допомогою ладомелодичних критеріїв. Але є і величезна царина, яка цим критеріям не підкоряється. В останній природність руху гармонії підтверджується безпосереднім слуховим сприйманням, але не логікою наукових міркувань. Це виникає завдяки інертному розумінню тих інтонаційних закономірностей, які подолали вплив мелоладики і вийшли на простір інших принципів організації музичного процесу. Нові – гармоніко-інтонаційні – критерії аналізу повинні враховувати і обмежені можливості нотозапису, і конфліктне поєднання функцій в одному тоні (енгармонізм), і функціональну змінність тонів в процесі часового розвитку музики, і багато інше.

Така складна ситуація, що відображає нескінченність виразних можливостей музики, не повинна лякати, а вимагає поглибленого аналізу її багатозначності і подолання однозначного примітивного її тлумачення.

Полегшене і поверхове розуміння гармонічної функціональності вносить плутанину в учбово-методичну роботу, а інколи своєю безглуздістю досягає і комічних результатів¹.

Статичне, обмежене розуміння гармонічної функціональності (а звідси і закономірностей гармонічного руху) подолується завдяки розгляду гармонії як динамічного діалектичного процесу, в якому одночасно існують такі тенденції:

1. Доцентровий рух гармонії на ґрунті тотальної організації гармонічних функцій. Від безлічі функціональних показників до функціонального центру – тоніки.

2. Відцентровий рух гармонії на протилежному ґрунті – від функціонального центру до нескінченної кількості функціональних значень.

* * *

Пошук доцільних засобів навчання ясно позначений і в еволюції методики викладання гармонії.

В цій проблемі існують дві взаємопов'язані сторони. Перша – це загальні закономірності гармонії, якими мусять володіти музиканти будь-якого фаху; друга – це осягнення тих гармонічних закономірностей, які скеровані на фахову специфіку музиканта.

Загальні закономірності гармонії – це приклади відомості про фундаментальні підвалини того музичного мислення, яке зорієнтоване на багатоголосну вертикаль і в статичному, і в динамічному її існуванні. Зокрема це будова акордів, їх зв'язок між собою, їх участь у формотворенні, ладотональні ознаки гармонічного багатоголосся, класична гармонічна функціональність, фактурний вираз гармонії і т.п. – тобто коло тих ознак, які можна визначити як строгий гармонічний стиль.

Друга сторона визначається складною системою різних методик по відношенню до музикантів різного фаху.

Нажаль у викладанні гармонії музикантам-виконавцям існує хибна тенденція – розглядати курс “загальної” гармонії як механічно стиснутий курс “спеціальної” гармонії музикознавців. Специфіка

¹ Так, в радянські часи на кафедрі теорії музики досить авторитетної консерваторії розпочалася полеміка з такої проблеми: чого більше в тризвуччі VI ст. – тонічної чи субдомінантової функції, а в тризвуччі III ст. – тонічної чи доміантової? Цей факт перегукується з іншим часів Середньовіччя, коли схоластики намагалися врахувати -- скільки чортів влаштується на кінці голки?

викладання “загальної” гармонії до нашого часу майже не знайшла потрібного вивчення і узагальнення в науково-методичній літературі.

Це один з важливих аспектів вільного гармонічного стилю, якому притаманне більш поглиблене і розширене розуміння гармонічних явищ.

Гармонія як навчальна дисципліна для музикознавців має на меті охопити максимум знань закономірностей багатоголосного музичного розвитку. Особливого значення тут набувають теоретичні форми пізнання: вивчення науково-методичних першоджерел, критичний аналіз різних наукових концепцій, історичний аспект вивчення гармонії, вивчення гармонічних стилів (епох, художніх напрямів, окремих композиторів), гармонічний аналіз музичних творів широкого історичного та стильового діапазону. Творче осягнення усіх різноманітних практичних форм вивчення гармонії, реферати, курсові роботи і багато іншого.

Дуже важливе завдання у вивченні гармонії (зокрема і музикознавцями) полягає в тому, щоб забезпечити єдність теоретичних абстрактних знань та емоційно-слухового відчуття музичних творів. В зв'язку з цим особливого значення набуває слуховий аналіз музичних творів, гра вправ на фортепіано та осягнення гармонії безпосереднім слуховим сприйманням.

Головні особливості вивчення гармонії студентами – диригентами хору зосереджені в царині хорової фактури, відчуття її гармонічного змісту внутрішнім слухом та у багатоголосному співі гармонічних вправ, складання останніх, орієнтуючись на хорове багатоголосся. Звичайно ж, в гармонічному аналізі повинні переважати зразки хорової музики різного історико-стильового змісту.

В центрі вивчення гармонії піаністами повинно бути гра різноманітних гармонічних вправ на фортепіано, гармонічний аналіз фортепіанних творів в аспекті виразу гармонії у фортепіанній фактурі, вияв прихованого багатоголосся в ній та ін. Особливу увагу треба звернути на гру безпосередньої гармонізації мелодії на фортепіано, модуляцій та імпровізацій акордових послідовностей. Дуже доцільно грати гармонічні схеми музичних творів на фортепіано.

Навчальний курс гармонії для виконавців-струнників крім загальних знань гармонії повинен, на нашу думку, особливу увагу приділяти виявленню прихованих форм багатоголосся в одноголосі та можливості мелодичних інструментів відтворювати різні вертикальні структури.

Дуже важливим є поглиблене вивчення мелодичних закономірностей та їх зв'язку з гармонією. Серед практичних вправ повинен домінувати слуховий аналіз гармонії різних творів з перевагою творів конкретного фахового жанру. (Твори для інструментів соло, камерно-інструментальні ансамблі, оркестрові твори різних жанрів).

Методика викладання гармонії виконавцям на оркестрових духових інструментах подібна до методики викладання для виконавців-струнників. В коло творів для гармонічного аналізу необхідно залучити зразки музики для духового оркестру.

Курс гармонії для вокалістів дуже специфічний. Головне завдання полягає в тому, щоб не завантажити свідомість співаків теоретичними атрибутами гармонії, а зосередити її осягнення безпосереднім слуховим відчуттям. Звідси велике значення слухового гармонічного аналізу, гра гармонічних вправ на фортепіано, гра на фортепіано акомпанементу до мелодій народних пісень. Абстрактно-теоретичний аспект методики тут повинен бути зведений до можливого мінімуму.

* * *

Методика вивчення гармонії музикантами різного фаху визначається головним чином різною вагомістю теоретичних і практичних форм навчання. Крім того, тут виникають додаткові труднощі в зв'язку з індивідуальними рисами учнів. Саме цьому навчальні групи, що вивчають гармонію не повинні бути численними. Максимальних їх склад – 7-8 учнів. Збільшення кількості студентів в групах створює формальні взаємовідносини вчителя і учнів, не викриває творчі можливості останніх і гальмує професійний музичний розвиток групи учнів в цілому.

Ідеальна мета будь-яких навчальних методик полягає в тому, щоб за мінімальний час досягнути максимум знань і навиків. Саме цьому вивчення науково-методичної літератури в курсах для музикантів-виконавців треба звести до можливого мінімуму. Для гармонічного аналізу виконавці повинні використовувати переважно посібники з гармонії, хрестоматії з гармонії. Гармонізації мелодій треба зосередити на невеликих за обсягом вправах і кадансах, гармонічних зворотах, невеликих послідовностях акордів і таке інше. Розгорнуті гармонізації у вигляді періодів та простих форм бажано давати в обмеженій кількості і лише після слухового і теоретичного осягнення окремих відкрystalізованих у свідомості гармонічних зворотів.



На всіх курсах вивчення гармонії корисно, на нашу думку, виконувати гармонізації послідовностей акордів на ґрунті їх числових схем. Як правило, таке завдання традиційно пропонується використовувати як вправу для гри на фортепіано. Вважаємо, що письмова гармонізація цих схем (дзеркальне відображення гармонізацій заданої мелодії) дуже корисна для мелодичного осягнення гармонічного багатоголосся, зокрема норм логічного голосоведіння, і не завантажує завдання пошуком акордів та їх функціонального зв'язку.

Поряд з вивченням традиційних нормативів класичної гармонії бажано одночасно звертати увагу і на порушення, відхилення від них. Обов'язково аналізувати причину цих порушень і художній результат, досягнутий завдяки цьому.

Вивчення гармонії – як однієї з основних сторін музичного мислення – слід повсякчас поєднувати з мелодичним її аспектом, з другою основною стороною музичного мислення – поліфонією. І цей зв'язок повинен матеріалізуватися не після якогось періоду часу, в якому діяли лише вертикалі, але з перших же кроків вивчення гармонії.

На нашу думку, доцільно розширити коло тем, які вивчаються на самому початку курсу і доповнити їх такими: “Акустичні засади гармонії”, “Вчення про мелодіку”, “Психо-фізіологічні засади гармонії”, “Гармонія та інші засоби музичної виразності”.

В темі “Гармонія і формотворення” розглядати не тільки тональний план твору в зв'язку з його структурою, але і гармонію як носія тематизму, її значення в драматургічно-інтонаційному розвитку музики.

В результаті довготривалого емпіричного пошуку склалась традиційна послідовність вивчення багатоголосся – спочатку вивчення гармонії, а потім поліфонії (контрапункту). В наш час спостерігаємо бажання порушити цю традицію – вивчення гармонії і поліфонії одночасно і навіть вивчення поліфонії передувати вивченню гармонії. Останнє аргументується орієнтацією на еволюцію музичного мислення, яке до усвідомлення вертикалі ніби прийшло завдяки еволюції закономірностей мелодики. Така можливість (і навіть необхідність!) була запропонована Г. Конюсом, який вважав, що методика музично-теоретичних дисциплін повинна бути адекватна еволюції художньої практики[4].

На перший погляд методична позиція ніби логічна і доцільна, але... Між закономірностями музичного мислення взагалі і музичного

мислення певної історичної епохи існує значна різниця. Дві взаємопов'язані складові методики вивчення гармонії – вивчення гармонічних закономірностей певної епохи і вивчення гармонічного мислення взагалі не можуть підміняти одна одну. Це дві наукові проблеми, які мають і спільні, і різні риси.

Вивчати гармонію треба, на нашу думку, з врахуванням її еволюції, яка дає і позитивний, і негативний (з точки зору загального музичного мислення) результат.

Коли ми вивчаємо багатоголосся сучасного музичного мислення, то специфіка строгого стилю тут виступає як найпростіший, найприродніший компонент музичного руху. Це виявляється і в розв'язанні дисонансів і в логіці розвитку мелодичних ліній, мелодичних інтонацій та ін.

Але епоха строгого стилю має й свої передсуди, які суперечать логіці загального музичного мислення, хоча і характеризують стильові риси музики епохи: перевага плавного руху мелодій, обмежене використання мелодичних стрибків, заборона висхідного розв'язання дисонансів, стабільність багатоголосної фактури, загальмований з точки зору біоритму нашого часу темпо-метро-ритм та інше.

Аналогічно цьому в строгому стилі гармонії ми спостерігаємо і риси, що визначають загальні особливості гармонічного мислення, і риси, що характеризують стиль даної музичної епохи (бароко), але істотно обмежують можливості розуміння загального музичного мислення. До перших відносяться: орієнтація на терцісву структуру і шкалу натуральних обертонів. До других – обмежені можливості функціонального руху гармонії, підкореність нетерцієвих структур терцісвим, інертні в мелодико-тематичному відношенні тони, що “заповнюють порожнини” вертикалей та інше.

Вивчення гармонії і поліфонії водночас перевантажує учнів практичними вправами протилежної інтонаційної спрямованості. Тому доцільно, на нашу думку, починати вивчення багатоголосся з гармонії, пов'язуючи останню з її мелодичним (поліфонічним) аспектом, а потім поліфонію, спираючись на її вертикальну (гармонічну) координацію.

В курсі аналізу музичних творів гармонічний і поліфонічний аналізи об'єднуються в цілісний інтонаційний комплекс.

В цілому ж, на нашу думку, послідовність дисциплін не має вирішального значення. Воно досягається змістовністю і доцільністю всіх методичних принципів викладання. Послідовність тем в курсі

гармонії не може бути визначена категорично. Вона може варіюватися в залежності від рівня музичного обдарування і розвитку учнів, виконавського їх фаху, індивідуальної методики викладача і його педагогічної майстерності.

* * *

Наші роздуми про викладання гармонії звичайно не охоплюють великого кола сучасних проблем.

Автор не розглядає свої міркування як категорично вірні, а запрошує до спільного обміну думками, до єднання різних методичних напрямків і вияву їх доцільності в процесі учбової практики.

Література:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Интонация. – М.: АН СССР, 1957.
2. Алексеев Э. Проблемы формирования лада. – М.: Музыка, 1976.
3. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. – М.: Музыка, 1981.
4. Конюс Г.Э. Статьи, материалы, воспоминания. – М., 1965.
5. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. – К., Музична Україна, 1984.
6. Кравцов Т. Прологомину до учбового курсу поліфонії. Педагогічні роздуми // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії. – Вип. 13. – Х.: ХДУМ, 2004.
7. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. – М.: Музгиз, 1981.
8. Тиц М. Деякі проблеми теорії музики // Про сучасні проблеми теорії музики. – К.: Музична Україна, 1976.

УДК [78.01:78.071]:788

Г. Абаджян

РОЗВИТОК ЗАСОБІВ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ ЗА ДОПОМОГОЮ ВІЗУАЛЬНОГО ІНДІКАТОРА

У статті розглядаються універсальні властивості пристрою для контролю якості звучання музичного інструменту та його роль в навчанні гри на духових інструментах.

В статье рассматриваются универсальные свойства устройства для контроля качества звучания музыкального инструмента и его роль в обучении игре на духовых инструментах.

The article examines universal properties of device for the control of quality soundings of musical instrument and his role in teaching to the game on winds instruments.

Удосконаленню викладання виконавських дисциплін в навчальному процесі дедалі сприяють технічні наочні приладдя. У Харківському державному університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського на кафедрі духових інструментів винайдено і упроваджено в навчальний процес спеціальний технічний пристрій (“Пристрій для контролю якості звучання музичного інструменту”), призначений для підвищення ефективності навчання на духових інструментах. Особливістю пристрою є його здатність перетворювати музичні звуки в зображення, що виникають на екрані у формі кривих. У такий засіб можна спостерігати і контролювати звуки за допомогою не тільки слухового аналізатора, але одночасно і зорового. Суть зорового контролю полягає у тому, що учень бачить недоліки свого виконання на екрані індикатора. Знаючи, якої форми повинні бути зображення при якісному прояві будь-якого з елементів виконавської техніки, він дістає можливість тренувати навик до тих пір, доки не наблизиться до зразкового (за візуальним сталом). Отже, пристрій може бути використаний як засіб об'єктивного самоконтролю в процесі самонавчання. Візуальний індикатор дозволяє спостерігати і контролювати якість практично всіх виконавських прийомів на духових інструментах: атаки, ведення і закінчення звуку, динаміку, штрихи, вібрато і навіть фразування в цілому.

Спостереження довели, що, займаючись розвитком виконавської техніки, учні набагато швидше і краще засвоюють необхідні навики, якщо користуються запропонованим пристроєм. Пояснюється таке явище тим, що візуальний індикатор дозволяє включити в процес навчання разом із слуховим і м'язовим аналізаторами такий важливий і такий високоінформативний орган чуття, яким є зір. Слід враховувати ще і взаємозв'язок між органами чуття, що беруть участь в цьому процесі. Як з'ясувалося, зоровий самоконтроль позитивно впливає на м'язовий і слуховий аналізатори, підвищуючи активність їх роботи. Іншими словами, перетворення звуку в зображення і контроль цього зображення активізують слуховий апарат учня, а також направляють і раціоналізують його м'язові рухи.

Крива, що виникає на екрані індикатора відображає характер звукових хвиль. Розмах коливань (амплітуда) по вертикалі відповідає гучності звуку. Вона характеризує перший режим роботи індикатора і по суті є звичайною осцилограмою. Якщо виділити модуляційну криву, то вона характеризуватиме другий режим роботи. Для цього режиму

потрібен спеціальний перетворювач, що включається між мікрофоном і індикатором. У цьому разі, індикатор повинен забезпечувати відносну тривалість фіксації зображення (післясвітіння).

Пристаюючи до занять за допомогою даного пристрою, учень стає перед мікрофоном і спостерігає за екраном індикатора. Залежно від того, яке завдання стоїть перед ним, прилад перемикається на перший або на другий режим роботи. Якщо необхідно об'єктивно проаналізувати атаку, ведення і закінчення звуку або простежити за динамікою, філірвою, то індикатор перемикається на перший режим роботи. Якщо необхідно об'єктивно проаналізувати якість штрихів, вібрата, фразування, то наочніше цей аналіз проводити на другому режимі за модуляційною кривою. Рекомендації з вибору режиму роботи не є обов'язковими, і в процесі навчання (і самонавчання) можна перейти з одного режиму на інший.

Випробування візуального індикатора було продовжено на кафедрі духових інструментів Харківського університету мистецтв. Випробування проводилося таким чином. Були створені дві групи по три людини в кожній із студентів I, II і III курсів. Обом групам було дане однакове завдання: виробити якісне вібрата на одній ноті (всі студенти з обох груп до експерименту цим прийомом не володіли). Перша група працювала за допомогою індикатора, друга – без нього. Протягом місяця студенти з першої групи мали можливість спостерігати і контролювати вібрата візуально за допомогою даного приладу. Друга група не мала такої можливості. Через місяць обидві групи прослуховували спеціальною комісією, складеною з провідних педагогів різних кафедр Харківського університету мистецтв. Прослуховування виявило, що перша група, яка займалася за допомогою індикатора, засвоїла завдання значно краще, ніж друга група, що займалася без приладу.

Через тиждень цим групам дали інше завдання: досягти правильного філірування звуку на окремих нотах середнього регістра, але умови при цьому змінилися. Тепер вже, навпаки, друга група протягом місяця займалася з індикатором, а перша – без індикатора. В результаті виявилось, що друга група засвоїла філірвовку краще, ніж перша. Проведені випробування підтвердили, що візуальне спостереження учня за своєю роботою безпосередньо в процесі виконання веде до якнайшвидшого і кращого засвоєння нового матеріалу.

Для створення високоякісних еталонів виконавських прийомів у

вигляді зображення нами прослуховувалися декілька гобоїстів і фаготистів, які професійно володіли цими прийомами. Прослуховування проводилося у присутності провідних педагогів різних кафедр Харківського університету мистецтв, які у момент експерименту окрім суб'єктивної слухової оцінки мали можливість спостерігати за сигналом (зображення кривої) на екрані індикатора. Суб'єктивно оцінюючи таким чином якість виконання кожного прийому, присутні могли візуально спостерігати і фіксувати, яке саме зображення того або іншого прийому відповідає високоякісному його виконанню.

У статті запропоновано візуальні еталони ряду виконавських прийомів, що ілюструють звукоутворення на фаготі і гобої. Для інших інструментів потрібна обробка відповідних нормативів.

Атака, ведення і закінчення звуку. Як вже було відмічено, атаку, ведення і закінчення звуку зручно спостерігати при роботі індикатора в першому режимі роботи. Оскільки характер атаки повністю залежить від характеру музики, то і оцінювати цей навик можна тільки з урахуванням його художнього призначення. Відомо, що атака, головним чином, поділяється на тверду і м'яку. Ми не будемо розглядати всі засоби видобування звуку і оцінки їх за допомогою об'єктивного контролю. Зупинимось лише на моменті атаки в первинному періоді навчання.

І.Ф. Пушечников, пропонує методику навчання навичку атаки в первинний період, пише: "Від учня ж слід вимагати, щоб він навчився гранично м'яко і непомітно для слуху користуватися мовою" [1; 34]. Завдання це є дуже складним. Прослуховування професійних виконавців-духовиків, які достатньою мірою володіли технікою мови, показало, що таке звуковидобування при перетворенні має зображення, яке характеризується поступовим (монотонним) наростанням амплітуди в режимі заданої гучності.

Не менш важким навиком, особливо в перший період навчання, є рівне ведення звуку. І.Ф. Пушечников вважає, що рівне ведення звуку є більш складним навиком, ніж такий складний виконавський прийом, як вібрато. У цьому легко переконатися, якщо спостерігати за поведінкою сигналу на екрані індикатора у момент виконання початківцем витриманих звуків. Зображення на екрані хаотично міняється, що каже про хаотичні модуляції звуку по динаміці. Більш того, як показали спостереження, навіть деякі професійні духовики не можуть точно устежити за всіма змінами звуку.

Індикатор дозволяє фіксувати будь-які незначні модуляції звуку і тим самим сприяє виробленню навичку рівного ведення звуку. Користуючись індикатором при виробленні рівного ведення звуку, необхідно стежити за тим, щоб величина зображення його амплітуди залишалася постійною. Якщо звук в часі має однакову гучність, то амплітуда зображення не повинна мінятися. Закінчення звуку на екрані фіксується зменшенням амплітуди зображення сигналу. Зменшення амплітуди повинне здійснюватися поступово, плавно, без стрибків.

Динаміка. За допомогою індикатора перш за все можна відзначити динамічний діапазон будь-якого духового інструменту (масштаб відбитого динамічного діапазону самого візуального індикатора може мінятися за допомогою регулятора посилення). Вимірюється він за величиною амплітуди зображення рухомого на екрані сигналу, який дає можливість спостерігати і контролювати гучність візуально. Ці свідчення можуть бути критерієм при виробленні необхідних нюансів від найтихішого *pianissimo* до найгучнішого *fortissimo*. Відстань між вертикальними зображеннями цих величин і складатиме динамічний діапазон гобоя.

Зупинимось спочатку на так званих стійких нюансах, до яких відносяться *pp*, *p*, *f*, *ff*. Найпоширеніша помилка, що особливо часто зустрічається при виконанні *forte* і *fortissimo*, полягає в невмінні учнів витримувати ці нюанси впродовж всієї тривалості звуку або фрази. Музикантам, що починають, здається, що вони грають фразу повним, насиченим звуком і виконують вимоги *f* або *ff*. Насправді динаміка витримується тільки на початку кожного звуку, а потім сила його зменшується. Іноді, навпаки, прагнучи найвиразніше підкреслити *fortissimo*, учень надмірно напружує дихальні м'язи при вдюванні повітряної струн в канал інструменту і "роздуває" кожну ноту після атаки. Необхідно пам'ятати, що всі стійкі нюанси вимагають рівного ведення звуку впродовж всього свого звучання.

У початковій стадії на заняттях за допомогою індикатора необхідно навчитися управляти динамікою, витримуючи рівну амплітуду для кожного нюансу. Потім рекомендується витягувати звуки в різних нюансах, візуально спостерігаючи їх масштаб на екрані. При таких спостереженнях слід мати на увазі відмінність у віддзеркаленні рівня гучності в об'єктивному (фізичному) масштабі, який дає індикатор, і суб'єктивному (слуховому) масштабі, що визначає гучність музичного звуку за допомогою слуху. Вказана відмінність може бути

засвосна при спостереженні масштабу амплітуди на індикаторі для характерних рівнів: музичної гучності (*p*, *mp*, *mf*, *f*), виконаних досвідченим музикантом.

Crescendo і *diminuendo*, а також філіровка відносяться до поступових видів динаміки і становлять велику складність для виконавців на духових інструментах і особливо на інструментах з двохпелюстковими тростинами. Виконуючи *crescendo* або *diminuendo*, треба уміти помірно і поступово здійснювати нюанс на всю довжину виконуваного звуку або фрази. Далеко не кожному професіоналу, а тим більше тому, хто вчиться, вдається виконати ці нюанси точно.

Дослідження показали, що найпоширенішою помилкою при виконанні *crescendo* і *diminuendo* є нерівномірне, стрибкоподібне наростання (або спад) динаміки на всій тривалості звуку. Початківцям-духовикам важко розрахувати силу поступового наростання або спаду – уявити собі весь шлях руху *crescendo* або *diminuendo*, тим більше, що виконавський апарат ще недостатньо натренований в цьому сенсі. Систематичні заняття за допомогою зорового контролю швидше розвинуть і доведуть до автоматизму необхідні м'язові рухи губ і дихання учня. З часом виконавець зможе здійснювати якісне для свого інструменту *crescendo* і *diminuendo* без індикатора, тільки за рахунок слухового контролю і м'язової пам'яті.

Аналогічної методики роботи вимагає і філіровка. Цей прийом фактично складається з двох самостійних прийомів – *crescendo* і *diminuendo*, причому обидва вони здійснюються на одному виконавському видиху.

Контрастна динаміка, до якої відносяться нюанси *fp*, *sfp*, *sf*, *sub.p*, *sub.f*, *pf*, вимагає різкого перемикання сили звуку. Контрастні динамічні переходи чітко реєструються індикатором. Витягуючи, наприклад, нюанс *fp*, необхідно стежити, щоб момент переходу великої амплітуди вертикального зображення до малої був як можна контрастніший. Такий же різкий перепад потрібен і при нюансі *pf*, тільки в зворотному русі. При *sf* необхідно, щоб амплітуда сигналу у момент атаки була трохи більшою, ніж амплітуда стаціонарної частини. Контрастну динаміку можна спостерігати і контролювати також і на другому режимі роботи індикатора.

Фразування. Дослідження показали істотні нерівності динамічного діапазону висотного звукоряду духових інструментів, і особливо дерев'яних. Індикатор зафіксував дуже строкатий, нерівний в динаміч-

ному відношенні звукоряд майже на всіх перевірених нами інструментах. Оскільки фразування здійснюється головним чином за рахунок динаміки, то природно, що спочатку було порушено питання про динамічне вирівнювання звукоряду. Було вирішено, що цим питанням необхідно займатися спеціально.

За допомогою індикатора можливе візуальне спостереження сили звуку на всіх нотах, і, отже, можливе керування їх динамікою. Зрівняти звукоряд можна шляхом посилення або ослаблення (залежно від того, яка сила попереднього звуку) натиску повітряного струменя на кожному окремому звуці. З часом, звикнувши кожний раз на деякому звуці міняти повітряний тиск, учень пристосовується до цього звуку і нарешті втрачає відчуття його індивідуального виконання. Тільки після цього можна займатися питаннями фразування.

Педагогу дуже важко пояснити учню словами, як виконати ту або іншу фразу. Динамічний план з усіма його тонкощами неможливо охопити відразу, навіть якщо педагог сам кілька разів проілюструє його виконання. Потрібно проаналізувати фразу, вказати її початок, розвиток, кульмінацію і завершення.

Візуальний індикатор дозволяє зафіксувати весь динамічний шлях фрази на екрані і спостерігати за ним протягом декількох секунд. В цьому випадку індикатор повинен працювати на другому режимі, оскільки за модуляційною кривою краще простежити за всіма щонайменшими відхиленнями динаміки. Крім того, за допомогою такого методу можливий аналіз будь-якої фрази, вилученої з грамзапису у виконанні видатних майстрів. Екран з відносно тривалою фіксацією зображення дозволяє розібратися і проаналізувати кожен звук фрази окремо і встановити його місце на екрані індикатора. Потім з'являється можливість аналогічного відтворення учнем тієї ж фрази.

. Штрихи. При роботі над штрихами індикатор слід використовувати і в першому і в другому режимах роботи в залежності від того, який елемент штриха потрібно проаналізувати. Як відомо, будь-який штрих полягає, подібно до звуку, з трьох моментів: атаки, стаціонарної частини і закінчення. Якість виконання будь-якого штриха визначається залежно від характеру зображення цих трьох складових. Атаку звуку краще спостерігати в другому режимі, а стаціонарну частину і закінчення – в першому.

Деташе (detache). При виробленні цього штриха стежимо, щоб кінець атаки звуку і початок його стаціонарної частини виражалися на

екрані приблизно однаковою амплітудою зображення їх сигналу з трохи помітним збільшенням амплітуди зображення атаки. Ведення звуку впродовж всієї тривалості стаціонарної частини повинно бути виражено однаковою амплітудою, а закінчення – плавним, поступовим її зменшенням. Перерви в звучанні при неодноразовому повторенні штриха наголошуються відстанню між зображенням закінчення звуку і його початком.

Маркато (*marcato*). На відміну від *detache* штрих *marcato* потребує акцентованого початку звуку з подальшим його ослабленням. Витягуємо звук за допомогою твердої атаки і прагнемо при цьому, щоб амплітуда зображення моменту переходу атаки до стаціонарної частини була більша, ніж подальше ведення звуку. Величина перепаду повинна бути не різкою, приблизно на третину від величини зображення атаки. Зображення стаціонарної частини повинне нагадувати *diminuendo* при *detache*. М'якше закінчення звуку яскравіше відтіняє і підкреслює акцентований початок звуку. На екрані індикатора м'яке, філіроване закінчення звуку виражається в попередньому відносному зменшенні масштабу амплітуди.

Мартеле (*martele*). Цей штрих досягається інтенсивною, жорсткою атакою, утриманням рівної з атакою сили впродовж стаціонарної частини і різким закінченням звуку. Закінчення здійснюється за допомогою руху мови, яка різко прикриває доступ повітря в канал інструменту. Зображення такого штриха на екрані індикатора наближається до форми прямокутника.

Стаккато (*staccato*), стаккатіссимо (*staccatissimo*). Штрих *staccato* витягуємо інтенсивною, гострою атакою звуку і тут же його припиняємо різким зняттям дихання. *Staccatissimo* виконується ще більш стисло. Займаючись за допомогою індикатора необхідно стежити за однаковою величиною амплітуди при відтворенні звуків і за однако-вими відстанями між зображеннями сигналів. При *staccato* ця відстань повинна дорівнювати приблизно величині зображення сигналу, рівного одному звуку, а при *staccatissimo* – бути трохи більше даного зображення.

Нон legato (*non legato*). Штрих вимагає майже такої ж методики роботи, як і *detache*. Різниця полягає лише у величині пауз. Якщо при *detache* відстань між зображеннями звуків зводимо до мінімуму, то при *non legato* стараємося, щоб вони були помітними. Величина цих

відстаней повинна відповідати приблизно чверті зображення тривалості звуку.

Портато (*portato*). При цьому штриху добиваємося гранично-зв'язаного звучання окремих нот, виконаних м'якою атакою. Працюючи над штрихом за допомогою індикатора, стежимо за тим, щоб, по-перше, зображення кінця атаки і початку стаціонарної частини знаходилися в одному і тому ж місці на екрані; по-друге, зображення сигналу стаціонарної частини було весь час постійним, а зображення сигналу закінчення – таким, що поступово зменшується.

Маркіроване *legato*. Для даного штриха характерна відсутність перерв в звучанні між нотами. Відбувається це від того, що звуки в подібному випадку витягуються без атаки мови, на одному диханні, і підкреслюються за рахунок повітряних акцентів. Виробляючи штрих маркірованого *legato*, добиваємося такого зображення на екрані індикатора, щоб момент атаки по вертикалі був менший, ніж стаціонарна частина. Зображення закінчення звуку повинне бути таким, що поступово зменшується.

Результати проведених досліджень дозволяють зробити наступні висновки:

1. Ключовим моментом нової методики є можливість роботи над технікою виконання, що відкривається перед учнями, не тільки під керівництвом педагога, але і під контролем візуального індикатора; процес навчання, таким чином, частково перетворюється на процес самонавчання.

2. Пропонована методика дозволить інакше розподілити час, передбачений учбовим планом. Педагог дістане можливість скоротити час роботи в класі над технічною стороною і зосередитися на питаннях художньо-виразного порядку.

3. Візуальний індикатор може ефективно застосовуватися на всіх стадіях навчання – початкової, середньої і вищої.

4. Візуальний індикатор дозволяє спостерігати і контролювати якість виконавської техніки практично на всіх музичних інструментах.

Деякі приватні зауваження:

1. Візуальний індикатор включає в процес навчання зоровий аналізатор, який:

а) активізує роботу слухового і м'язового аналізаторів і тим самим дозволяє швидше і точніше розібратися в недоліках виразності музичного звуку;

б) направляє, координує і прискорює засвоєння необхідних м'язових рухів в потрібному ритмі, тобто приводить до подальшого вдосконалення слухової і м'язової пам'яті для оптимального використання виконавських прийомів.

в) зоровий аналізатор не підміняє слухового аналізатора, а швидше загострює його контрольні функції.

2. Візуальний індикатор автоматично не позбавляє від недоліків виконавської техніки. Він припускає максимальну активність педагога і учня, ні в якому разі не замінюючи слух як вищий контрольний аналізатор музиканта-виконавця.

Література:

1. *Методика обучения игре на духовых инструментах, вып. 3. – М., 1976.*

УДК 785.6:78.071.1(477)

М. Бевз

**ЖАНР КОНЦЕРТУ ЯК СКЛАДОВА ЧАСТИНА СУЧАСНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ
(на прикладі творів українських композиторів
II половини XX століття)**

Розглядається у історичній перспективі проблема побутування жанру концерту у творчості українських композиторів другої половини XX століття, а саме: тенденції розвитку образної сфери, принципів драматичної організації та формоутворення, особливості використання фольклорного матеріалу, тематизму, фортепіанної фактури.

Рассматривается в исторической перспективе проблема бытования жанра концерта в творчестве украинских композиторов второй половины XX столетия: тенденции развития образной сферы, принципов драматургической организации и формообразования, особенностей использования фольклорного материала, тематизма, фортепианной фактуры.

The problem of being of concert genre in works of Ukrainian composers in the second half of XXth century is observed in historical perspective: tendencies of development of image sphere, principles of playwriting organization and formation, peculiarities of using the folklore material, thematizm, piano texture.

Питання фахового виховання знаходяться у центрі уваги музикантів-професіоналів з часів формування професійного музичного мистецтва. Так звана “педагогічна фортепіанна література” чи “педагогічний репертуар” є величезною галуззю мистецтва, у створенні якої

брали участь Й.С. Бах та Р. Шуман, К. Дебюссі та П. Чайковський, Л. Бетховен та Ф. Мендельсон, М. Мусоргський та Б. Барток. Величезний внесок у створення національної фортепіанної педагогічної літератури зробили М. Лисенко, В. Косенко, Ю. Щуровський, В. Сільвестров, І. Беркович та багато інших.

Саме так звані “твори педагогічного репертуару” прилучають юного музиканта до прекрасного світу мистецтва, допомагають виховати художній світогляд, сформувати музичні смаки, закладають фундамент професійної виконавської майстерності.

Актуальність дослідження полягає у тому, що в фортепіанній галузі музичного мистецтва впродовж досліджуваного періоду нагромаджено значний композиторський доробок, який потребує не тільки наукового, мистецтвознавчого узагальнення, а й методико-виконавського аналізу.

Автор статті – викладач курсу загального та спеціалізованого фортепіано – досить “специфічної” галузі фортепіанної педагогіки. Важливість та доцільність цього курсу не викликає сумніву – завдяки оволодінню фортепіано майбутній диригент, вокаліст, інструменталіст має можливість повноцінного та докладного вивчення творів світової музичної літератури різних жанрів, включаючи фортепіанні. А як правило, рівень мислення та сприймання музики студентами значно випереджає рівень та навичок у грі на фортепіано, тому проблема вибору репертуару є дуже важливою.

Доречі, відмітимо, що традиції інтерпретації творів “педагогічного репертуару” не завжди пов’язані безпосередньо з дитячим виконавством, особливо, якщо твір має достатньо складну музичну мову – пригадаємо, наприклад, виконання Я. Флієром та М. Плетньовим “Дитячого альбому” П. Чайковського, А.Б. Мікеланджелі “Дитячого кутка” К. Дебюссі та ін.

Мета цієї статті – привернути увагу викладачів та виконавців до творчості українських композиторів II половини ХХ століття у жанрі фортепіанного концерту та сприяти використанню цих творів в учбовому процесі.

Загальновідомо, що розвиток жанру концерту був пов’язаний з ростом виконавської майстерності. З поняттям “концерт” [3, с. 269] тісно змикається поняття “концертність” – масштабність виразних засобів, узагальненість образів, артистична, індивідуалізована “стихія”

виконавства, театральна рельєфність музичного висловлювання, загальна атмосфера свята, що відбувається у концертному залі.

Саме ці якості, на наш погляд, сприяли стабільності розвитку жанру концерту на протязі більш як чотирьох століть та не дають ослабнути увазі до цього жанру у наші часи.

Про усвідомлення важливості створення концертів для них музикантів свідчать твори Й.С.Баха (концерти для клавіра та струнного оркестру), Й.Гайдна, В.Моцарта, мініатюрні концерти Г.Фоглера та А.Роулі; однак особливого розквіту жанр концерту для юних піаністів набув саме у II половині XX століття, коли була створена величезна кількість концертів, що увійшли у “золотий фонд” сучасного педагогічного репертуару. Це концерти Д.Кабалевського, Д.Шостаковича, Ю.Левітіна, М.Сільвестрова, А.Баланчівадзе, А.Купревича та ін.

Саме вивчення концерту у класі фортепіано дає можливість: осягнути складну музичну форму; проявити виконавські здібності у ствердженні пріоритетного положення соліруючого інструменту; оволодіти суто концертними типами фортепіанної фактури. Можливість виконання твору з оркестром (хоча, як правило, викладач виконує партію оркестру) є великим стимулом до подальшого професійного розвитку. “Концертна” трактовка фортепіано висуває необхідність декоративного оформлення музичних образів і цю роль виконує віртуозність. Блискучі пасажи та гами, співставлення регістрів, швидкі зміни різних видів техніки, зокрема, широке використання зразків так званої “крупної” техніки – октав, подвійних нот, акордів, тощо – визначають яскраве звучання концерту.

Вивчення творів концертного жанру у курсі загального та спеціалізованого фортепіано є доцільним та корисним саме у з цих причин.

Предметом дослідження є творчість українських композиторів Ж. Колодуб, І. Берковича, М. Дремлюги, Ю. Знатокова, Ф. Янова-Яновського, Л. Брустінова, А. Кос-Анатольського у жанрі концерту для фортепіано з оркестром.

Об’єкт дослідження, фактологічну базу методико-виконавського аналізу склали концерти Л. Брустінова, І. Берковича, А. Караманова. Ю. Знатокова.

У процесі вивчення концертів українських композиторів взагалі, та вищезазначених авторів зокрема, виникли наступні міркування:

1) Характерною рисою творчості сучасних українських композиторів у жанрі концерту є засвоєння художніх традицій, що дає можливість широкого охоплення різних рівнів музичної структури – образно-тематичного, композиційного, жанрового тощо.

2) Особливості використання фольклорного матеріалу свідчать про оновлення принципів роботи з ним, поєднання “народного” та “авторського” у музичній мові. синтезу цих початків.

Як влучно відмічає дослідник питань проблематики творів сучасних українських композиторів О. Берегова, “... в музиці сьогодні відбувається процес синтезування, узагальнення знайденого раніше, кардинально нових стильових змін не спостерігається” [2, с. 19]. Аналіз творів, що ми розглядатимемо, не претендує на вичерпність, тим більш, що шляхи розвитку жанру концерту у II половині XX століття загалом мало вивчені.

У творчому спадку І. Берковича [1902-1968] – з концерти для фортепіано з оркестром різного рівня складності. Яскравий мелодизм, що спирається на пісенні традиції українського народу, багатий фольклорний матеріал, що його використовує композитор, поєднується в музичній мові концертів з майстерним використанням засобів виразності професійного музичного мистецтва, що робить твори І. Берковича надзвичайно привабливими для виконавця.

Генетичним “ядром” мелодики Концерту №1 G-dur І. Берковича є пісенно-танцювальні зразки української народної музики. Композитор створює інтонаційно правдиві, виразні мелодичні лінії, ясні та рельєфні, такі, що добре запам’ятовуються. Так, тема головної партії (тт. 1-8) побудована на головних ступенях ладу, інтонаційна “одиниця” – тризвук, енергійного, гімнічного характеру. У кантіленних темах широкого дихання (тема побічної партії – тт. 16-23) найповніше втілена ладо-гармонічна своєрідність української протяжної пісенності.

Розробка побудована на інтенсивному тональному, динамічному розвитку головного мотиву ГП, відрізняється пильною “увагою” до найменших одиниць мови – інтервалу, звуку, тощо. Як вправний піаніст, І. Беркович докладно регламентує виконання – тривалості диктують темп (*Allegro energico*) – термін, що визначає характер; динаміку, недотримання якої змінить суть даної музики; ритм, що утворює чіткі конструкції; штрихи, що підкреслюють структуру фрази; аплікатуру, що дозволяє особливо виразно виконати музичне побудування, тощо.

II частина – ліричні варіації. У цій частині І. Берковичу вдалося, досить економно використовуючи засоби виразності, завдяки майже тільки гнучкому інтонуванню (тема варіацій нагадує ліричні масові пісні 50-60 років), до якого “спонукає” самий тип піаністичної фактури та досить прозора оркестрова партія, створити просторову перспективу. Саме в роботі над II частиною доречним буде звернення уваги студентів на “вокально-мовні” інтонації, що є основою музичного висловлювання у різних жанрах та за різні часи.

Фінал, за традицією – картина народного свята, в інтонаційному складі головної теми-рефрена легко “впізнати” характерні звороти гопака (тт. 1-4), фактура супроводу імітує звучання простішого складу оркестру народних інструментів – сопілок, “кози”, бубнів та ін.

Виконання цього концерту студентами факультетів сольного співу, народних та оркестрових інструментів сприятиме оволодінню специфікою інтонування пісенної та танцювальної мелодики, досягненню досить складної музичної форми та, як наслідок, більш яскравому втіленню аналогічних зразків у спеціальному класі.

Другий концерт для фортепіано та струнного оркестру І. Берковича *C-dur* – досить відомий твір, у курсі загального фортепіано може бути рекомендований до вивчення зі студентами вокального та факультету народних інструментів.

I частина – *Allegro*, побудована у сонатній формі. Тема ГП (тт. 1-4) лапідарна та об’єктивна (побудована на головних ступенях ладу, насичена квартами, структура $1+1_a+2$) підлягає енергійній мотивній розробці. Інтенсивний секвентний розвиток призводить до теми побічної партії (тт. 15-18), що відрізняється особливою широтою музичного дихання: “романсові” затакти, секста у “фундаменті” мотиву, повільні спади та підйоми мелодії нагадують кращі зразки слов’янської ліричної пісенності.

Міні-розробка – це діалог соліста та оркестру, мотивною “одиницею” якого є елемент теми ГП.

Концерт загалі – це жанр з підвищеною діалогічністю, оскільки “опонентом” партії соліста за звичаєм виступає оркестр у цілому. Соліст – лідер спілкування, його партія домінує в загальному звучанні. Як влучно зауважила О. Антонова, “диалогичность концертного жанра, вызывающая прямые ассоциации с жизненными коммуникативными ситуациями, заражающе воздействует на слушателя, вовлекая его в

происходящее на сцене, превращая его тем самым из «воспринимающего» в «соучастника» [1, с. 71].

Реприза в головній тональності є триумфом розвитку теми ПП. Оригінальною є каденція, в якій інтенсивному динамічному та фактурному розвитку підлягає тема ГП. Вражає майстерність “поводження” композитора з піаністичною фактурою, ретельно розрахованою на фізичні можливості юного музиканта.

II частина – варіації на тему української народної пісні “Дівчино моя, зарученая” (тт. 1-4) , наповнені мелодичною фігурацією – найулюбленішою, за нашим спостереженням, фактурою композитора.

В основі теми фіналу – жартівлива українська народна пісня “Ой, лопнув обруч”. Ретельне втілення оркестрового штриха *ritzicato* сприятиме точності та характерності інтонування, друга тема фіналу – це протяжна пісня (тт. 12-16). Форму концерту “цементує” музична “арка”, що поєднує I та III частини, апофеозом фіналу є триумфальне проведення теми ПП I частини – носія ліричної образності концерту.

Концерт № 3 D-dur op. 48 I. Берковича є одночастинним (здаємо традиції Ф. Ліста). Він має більш складну музичну мову, тому може бути рекомендований до вивчення зі студентами оркестрових та диригентсько-хорового факультетів. В межах сформульованої творчої задачі (“Молодым пианистам посвящается”) композитор зміг домогтися значної різноманітності змістовних та технічних характеристик, цей твір має не тільки педагогічну, а й звісну художню цінність. Широта емоційних контрастів в поєднанні з глибинною лірикою, енергія та вольова мужність, урочистість та щирість, оптимізм музичного висловлювання визначають образний зміст цього твору.

Фортепіанна фактура визначається особливою “концертністю” – могутні “вали” *martellato*, акордові та октавні послідовності у гучній динаміці не залишають сумнівів у тому, “хто тут головний”. Піднесене проведення теми ПП у коді концерту символізує торжество світлих ідеалів.

Фортепіанний концерт №1 А. Караманова – зразок захоплення “монументальним” піанізмом. Одночастинний, поемного типу (знову ж згадаймо Ф. Ліста!). Рояль трактується композитором як ударний інструмент. Щедро використовуються усі типи громоздкої та “гучномовної” фактури: октави, ламані арпеджіо, акорди, пасажі подвійними нотами, прийоми *martellato*, трелі, тощо.

Тобто, на відміну від І. Берковича, що трактує зміст поняття “концерт” як “співзвучність”, “ансамбль”, “гармонія”, А. Караманов використовує конфліктність, змагання соліста з оркестром як рушійну силу музичного розвитку. Концерт безумовно зацікавить студентів – композиторів, істориків, теоретиків, диригентів.

Фортепіанний концерт С-dur Л. Брустінова продовжує лінію створення інструментальних концертів на основі народних пісень. Тематичним матеріалом, що різноманітно розроблюється у трьох частинах концерту, слугують народні пісні “Галю моя, Галю”, “Ой у полі корсарі”, “Ти до мене не ходи”, “Посою лебеду на берегу”. Зрозуміло, що цікавіше вивчати твір, у якому слух відмічає знайомі з дитинства мелодії. Головний засіб розвитку музичного матеріалу – варіювання, докладно виписані штрихи як запорука надбання навичок диференційованого інтонування. Різноманітний ладовий окрас тем слугує стимулом подальшого розвитку.

Контраст здійснюється шляхом співставлення ліричного та жанрового початків. Тематична “арка” – вміле поєднання тем І частини і фіналу сприяє єдності циклу.

Юнацький концерт Ю. Знатокова ор. 9 – досить відомий твір цього жанру. Усі “чесноти та вади” концерту достатньо докладно аналізує дослідник жанру концерту в українській музиці ХХ століття В. Тимофєєв [7]. Зі свого боку зауважимо: тричастинний концерт E-dur Ю. Знатокова створений “зі знанням справи” – чіткої та зрозумілої конструкції, він має яскравий тематизм, у якому вміло поєднуються українські народні (ПП І частини – “Ой устану я в понеділок”, II частина – “Сонце низенько”) та власні авторські теми. Композитор користується усіма фонічними можливостями роялю, як вправний піаніст, застосовує могутній арсенал специфічної “концертної” фортепіанної техніки, взагалі, фактура сольної партії у піаністичному відношенні дуже зручна та разом з цим ефектна. Мотивна “робота” інтонаційно ясна, “напруження” та “спади” – природні.

Стислі рамки статті не дозволяють докладно зупинитись на редакційних питаннях – це прерогатива посібника, наша мета – привернути увагу до твору, який, безумовно, на це заслуговує.

Висновки. Як бачимо, на прикладі декількох творів у жанрі фортепіанного концерту, глибоке засвоєння класичних традицій у поєднанні з використанням невичерпних джерел народного музичного

мистецтва є характерною тенденцією розвитку цього жанру у творчості українських композиторів II половини XX століття.

Література:

1. Антонова О. Принципы диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта // Теория и история музыкального исполнительства. – К.: КГК, 1989 – 210 с.
2. Берегова Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму // Українське музикознавство. Вип. 30. – К.: 2001. – 238 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / Під ред. Г.В. Келдиша. – М.: 1981.
4. Орлов Г. Советский фортепианный концерт. – М.: Музгиз, 1954. – 209 с.
5. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967. – 307 с.
6. Соловцов О. Концерт. – М.: Музгиз, 1959. – 42 с.
7. Тимофеев В. Украинський радянський фортепіанний концерт. – К.: 1972. – 160 с.

УДК 78.071.1

С. Белокур

**МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ У ТВОРЧОСТІ
В.М. ПТУШКІНА ТА О.Б. ГНАТОВСЬКОЇ**

Стаття присвячена проблемі вивчення музики для дітей В.М. Птушкіна та О.Б. Гнатовської для студентів музичних вузів у контексті курсу педагогічної практики.

Стаття посвящена проблеме изучения музыки для детей В.М. Птушкина и Е.Б. Гнатовской для студентов музыкальных вузов в контексте курса педагогической практики.

The article is dedicated to the matter of researching children's music by V.M. Ptushkin and E.M. Gnatovskaja for the students of musical high schools, who learned pedagogical practice.

Змістом наукової роботи є рекомендації з досвіду виконавської та педагогічної роботи автора.

Об'єкт дослідження – використання дитячих п'єс В.М. Птушкіна та О.Б. Гнатовської студентами вищих музичних закладів на заняттях з педагогічної практики.

Предмет дослідження – розвиток музичних здібностей, уяви та навичок гри на фортепіано виконавців на матеріалі фортепіанних мініатюр В.М. Птушкіна та О.Б. Гнатовської.

Систематичне знайомство із сучасною українською музикою в усьому багатстві її образно – інтонаційного змісту є актуальним завданням музичної педагогіки для дітей в системі вищих музичних закладів. Мета статті полягає в сприянні використанню дитячих циклів сучасних українських композиторів В.М. Птушкіна та О.Б. Гнатовської в навчальному процесі при проходженні педагогічної практики, що має призвести до збагачення педагогічного репертуару в системі вищих музичних закладів.

Перейдемо до цілісного аналізу дитячих циклів В.М. Птушкіна та О.Б. Гнатовської.

Музика Володимира Михайловича Птушкіна широко відома в нашій країні та за її межами. Талановиті є його твори для дітей. Кожен твір таїть у собі неповторну своєрідність.

Звертають на себе увагу захоплюючі ансамблі. Два ансамблі «Гойдалка» і «Стрибки» дуже цікаві й у плані рішення визначених художніх задач, і в плані освоєння навичок спільної гри на фортепіано.

В ансамблі «Гойдалка» немає технічних складностей. Прозора фактура, неквапливий темп *andante con moto* дають можливість рекомендувати цей твір для початківців-ансамблістів. Невеликий вступ у домінуючої гармонії відразу визначає ритмічну основу п'єси. Завдяки тридольному розміру, сильна доля такту попадає по черзі то на верхню, то на нижню ноту ре, що створює відчуття рівномірного погойдування, характерного для гойдалки. При удаваній простоті написання перед виконавцем виникає, насамперед, задача зіграти акорди, не порушивши руху чвертей. Разом з тим, красиві дисонанси гармонії не повинні звучати, як просте перерахування. Їхня послідовність приводить до природного повернення в основну тональність соль мінор. Виконання гармонійної основи повинне бути гранично зібраним і компактним за звукоутворенням. Точне виконання штрихів, синкопи не повинні порушувати пластичність мелодії. Підголоски, що виикають у більш низькому регістрі, красиво переплітаються з темою п'єси. Кожний з виконавців повинний добре чути усю фактуру в цілому. При проведенні теми в другій партії її супроводжують ажурно легкі восьмі тривалості у верхньому регістрі. При виконанні їх потрібно обов'язково поєднувати допоміжними рухами кисті. Це додасть звучанню легкість і добірність.

Весела, бешкетна п'єса «Стрибки» призначена для більш досвідчених ансамблістів. Це п'єса-дія. Вона відрізняється динамічністю,

збуджує асоціативне мислення, сприяє вихованню чіткої метроритмічної реакції.

Гармонійною основою двотактного вступу є домінуючий звук до, до якого, як би випадково домішується сі бекар. На тлі секунди спрямовуються нагору восьмі, розташовані по звуках зменшеного вступного септакорду і збільшеного тризвуку. Відразу створюється глумливо – драгливий характер музики. У вступі варто звернути увагу, насамперед, на штрих *staccato*: він має бути гострим і пружинистим. Безтурботна, що зберігає пружний ритм скачки, тема звучить в основній тональності фа мажор. Акорди акомпанементу розкладені в часі. Варто порекомендувати трохи зм'якшити восьмі тривалості на слабких частках. Це забезпечить струнке звучання фактури.

Ре-бемоль мажорний епізод знову вносить характер буфонadi, глузування завдяки акцентам, синкопам, які необхідно навмисно підкреслити. Особливу увагу слід приділити якісному озвучуванню всіх виписаних автором штрихів. Від цього залежить характер фразування. Динамічні контрасти, широке охоплення регістрів, могутнє динамічне зростання в сполученні з *accelerando* наприкінці п'єси роблять її дуже ефектною. Використання оригінального прийому 'долонями по кришці' особливо подобається дітям.

Програмні твори найбільш доступні, легко сприймані. Їхня роль у розвитку музичного сприйняття учнів дуже значна. Розвиваючи фантазію, музично – слухові уявлення, вони допомагають починаючим музикантам освоювати найпростіші навички гри на фортепіано, знаходити рухові відчуття, обумовлені визначеним художнім завданням.

Мініатюрна п'єса "Гноми марширують" написана для самих маленьких виконавців. Вона не містить технічних складностей, є невелика за обсягом, але надзвичайно цікава за образним змістом. Партія лівої руки має характерні ритмічні ознаки маршу: її відрізняє чіткість, пружність, енергія руху. Цьому сприяє штрих *staccato*, який варто грати не занадто гостро, а скоріше, атакуючи кожен звук. Разом з тим, ці чверті необхідно злегка амортизувати, щоб у сполученні з партією правої руки вийшов природний звуковий баланс. Жартівливо звучить мелодія в правій руці, завдяки пунктирному ритмові й акцентам, якими відзначені її смислові тяжіння.

При виконанні треба, насамперед, звернути увагу на шістнадцяті тривалості і, по можливості, максимально наблизити їх до наступних

восьмих. Це зробить звучання п'єси зібраним і компактним. Авторські ремарки, якщо їх не просто формально виконати, а почути і внутрішньо осмислити, допоможуть створити враження веселого маршу казкових чоловічків.

«Хрестики – нулики» – це п'єса-дія. Для неї характерна динамічність, польотність, веселий, жартівливий характер. Легка, спрямована то нагору, то вниз, мелодія, починаючись з затакту, сама звучить, як затакт до своїх значеннєвих опор, позначених акцентами. Штрих *staccato* тут має бути легким, пружинистим. Красиво вписуються в артикуляційну палітру дві шістнадцяті об'єднані ліги із сильноодолевою восьмою. Так само легко, пружинисто повинні звучати восьмі в лівій руці, обіграючи смислові тяжіння мелодії. Однак варто стежити, щоб сильна доля такту в лівій руці з'являлася чітко, вчасно, підтримуючи тим самим пружинистий ритм п'єси.

«Веселий дощик» – чарівна мініатюра, що нагадує краші сторінки музики імпресіонізму колоритом гармонії. Мелодійна фігурка, що повторюється в спадаючому русі, розташованому по звуках тонічного ре мажорного тризвуку, до якого домішується друга ступінь мі. Це фарбує ре мажор у смутні тони.

Монотонний рух восьмих порушують динамічні злети, що нагадують пориви вітру крізь завісу дощу. Особливо красиво звучить сполучення ре бемоль мажору з мі бемоль мажором у кульмінації п'єси. Штрих *staccato* повинний бути негострим, виконуватися рухом руки в клавіатуру, а не навпаки.

П'єса «Смутна бесіда» виявляє собою приклад двоголосся. Тут немає мелодії та акомпанементу: два рівноправних голоси мовби ведуть неквапливу розмову. Декламаційний характер мелодійних ліній вимагає від маленького музиканта виявити у виконанні інтонації людського голосу, а за допомогою них – виразити психологічні стани, настрої музики.

Розвитку саме цієї сторони музичної виразності і художньої уяви виконавців сприяє “Смутна бесіда”. У ній можна почути інтонації прохання, скарги або просто оповідання. Різні інтонаційно – значеннєві задачі вимагають чуйної слухової реакції і зміни в манері звукоутворення

Початок п'єси повинен пролунати неквапливо, наповнене і виразно – це спокійний діалог. З розвитком з'являються схвильовані інтонації. Манера виконання стає більш повнозвучною, об'ємною. Змінюючи

місцями голоси, автор досягає цим визначеної зміни настрою. Виразність виконання п'єси залежить від точного виконання фразування, що є позначеним лігами.

Розвиткові художньої уяви учня сприяють образотворчі можливості музики. Зображальність у музиці може бути зв'язана або з прийомом звуконаслідування, або з використанням непрямих засобів, зв'язаних з характерною узагальненістю музичної мови. Прийом звуконаслідування є важливим елементом у розвитку слухового сприйняття учня на різних етапах розвитку. Саме переломлення різних звукових вражень у фортепіанному виконанні у найбільш явній, безпосередній формі стимулює розвиток активного слухового уявлення. Це стосується, у тому числі, п'єс, у яких використовується наслідування звучанню різних інструментів.

П'єса «Балалайки» – стилізація жартівливо-частушкового балалаечного наспіву. Написана з урахуванням можливостей починаючих піаністів, ця п'єса дуже ефектно імітує балалайку. Досягається це за допомогою остинатно повторюваних акордів, при виконанні яких небажані чисто рояльні, вертикальні відчуття. Рекомендується специфічний різновид штриха *staccato*, коли пальці мов би злегка скидаються з клавіатури.

Смислові тяжіння підкреслені акцентами. Зсув сильної частки на слабку відзначено лігами. Велике динамічне наростання приводить до кульмінації, у якій звучить тема зі змінно чергуючимися тяжіннями до опорних тонів, розташованих то на слабких, то на сильних частках такту. Усі ці засоби виразності підкреслюють фольклорний характер п'єси.

Дуже часто виразність досягається сполученням елементів звуконаслідування з відтворенням характеру руху, що є властивий зображуваному явищу. Так, у п'єсі «Настирлива муха» велике значення має ритмічна сторона. П'єса написана винятково шістнадцятими тривалостями, потік яких створює враження польоту, безперервного руху. Динамічні підйоми і спади чудово зображують цей політ у просторі, то наближаючись, то віддаляючись.

Для досягнення цього ефекту варто використовувати педаль. Настирливе повторення фігурації з використанням хроматизмів барвисто імітує дзижчання мухи.

Ця надзвичайно ефектна п'єса може у великому ступені допомогти розвитку технічних навичок – пальцевої швидкості, волі переміщення

рук на клавіатурі. Дуже важливо при виконанні домогтися рівності наростання *crescendo* і загасання *diminuendo*.

У «Балетній сценці» немає прямого звуконаслідування, однак, зображальність у цій п'єсі досягається за допомогою характерних рис музичної мови. Польотний характер мелодії, спрямованої нагору, у сполученні зі штрихом *staccato* асоціюються з легкими стрибками. Рухливий темп, світлий колорит фа мажору, динамічність визначають характер п'єси. Це дія, що діється в момент виконання. Акомпанемент дбайливо підтримує мелодію. Штрих *staccato* у даному випадку грається не в клавіатуру, а, навпаки, мов би з клавіатури. Тільки в цьому випадку досягається потрібний звуковий баланс між акомпанементом і легкою, витонченою мелодією. Динамічне наростання в середній частині приводить до секвенцій, які потрібно виконати не як повторення, а як продовження думки. Тоді середня частина пролунає більш переконливо. Красиво звучить ре бемоль мажорний тризвук, що переходить у ля бемоль мажорний сектакорд. Музика як би заспокоюється на цій гармонії перед поверненням першої теми.

Сонатина дає уяву маленьким виконавцям про елементарні особливості великої форми. Різноманітні образи, що у процесі розвитку перетерплюють зміни, ставлять перед починаючими музикантами різні інтонаційно – визначені задачі.

Вимогливо – вольові інтонації невеликого, активного вступу в домінуючій тональності навмисно підкреслені зсувом сильної долі на слабку, акцентами. Виконавець повинний обов'язково відчувати так званий афтакт на сильних частках. Інакше синкопи не будуть заряджені звуковою енергією, на яку вони розраховані.

Головна тема звучить в основній тональності ре мінор. По емоційно – вольовому характеру і написанню вона природно продовжує вступ. Чергування мелодійних фраз то в скрипковому, то в басовому ключах створюють враження переклику двох голосів, що виконуються різними інструментами. Остинатний акомпанемент відразу визначає чітку ритмічну структуру, на яку накладається малюнок мелодії.

Терції в лівій руці потрібно грати чітко, зібрано, максимально наблизивши руку до клавіатури, не допускаючи перерв у звучанні. Варто звернути особливу увагу на фігурації шістнадцятих довгочасностей. Їхнє виконання повинне вписуватися в загальний ритм, не порушуючи руху акомпанементу. В останньому такті, перед

появою другої теми, слабодольні восьмі акомпанементу варто грати як би з клавіатури. Завдяки цьому звучання фактури придбає стрункість.

Чарівно-пластична друга тема звучить у фа-мажорі, у світлому регістрі другої октави. Її супроводжують підголоски в лівій руці, що так само повинні звучати наповнене і проникливо. Розробка побудована на матеріалі першої теми. Вона звучить у соль-мінорі, у мі-мінорі, нарешті, у фа-мінорі, у її інтонаціях з'являється тривога, напруженість. Пульсація акомпанементу учащається, восьмі тривалості перетворюються в шістнадцяті. Більш широке охоплення регістрів у процесі розвитку вимагає вільного переміщення рук на клавіатурі. Мено *mosso*, що наступило після репризи, побудовано на матеріалі другої теми. Штрих *staccato* у сполученні з *pianissimo* створюють ефект, начебто звуковий образ цієї теми доноситься здалеку.

П'еса "Посумуємо" написана в елегійно-ностальгічних тонах, дуже красива. Мала секунда в акомпанементі ля бемоль – соль на тлі то тоніки, то доміанти звучить смутно. Ліва рука дбайливо супроводжує мелодію, знаходячись від неї на деякій відстані. Мрійливо-меланхолічна мелодія звучить у верхньому регістрі світло і прозоро. При виконанні варто домагатися якісного і виразного звучання мелодійної лінії. Шістнадцяті тривалості варто максимально наблизити до наступних сильних часток. У темі виразно чутні інтонації живого голосу.

У процесі розвитку в мелодії й в акомпанементі з'являються підголоски. Це вносить нові фарби, розвиток музичної думки відбувається за рахунок згущення фактури. Середній епізод п'еси носить схвильований характер. Цьому сприяє безперервний потік шістнадцятих тривалостей, у який вплітаються окремі інтонації мелодії. Дрібні тривалості акомпанементу дуже важливо почути, як розкладену в часі гармонію, що складає з мелодією єдине ціле. У заключній частині п'еси мелодія з'являється в оточенні шістнадцятих з використанням хроматизмів. Тут дуже важливо, щоб усі дрібні тривалості пролунали, повинен бути задіяний весь ігровий апарат. Останній відгомін теми звучить у високому регістрі, дуже тихо, мов би таючи, з інтонацією питання або подиву.

«Українська токата» – віртуозна п'еса. Для неї характерний швидкий темп і чіткий ритм. Можна порекомендувати злегка атакувати сильнодольові восьмі, а слабодольові – трохи зм'якшити по звучанню. Це допоможе організувати ритмічно неперервний потік восьмих

тривалостей. Після тритактового вступу сильнодольові восьмі переходять у праву руку і, відповідно до вказівки автора, утворюють тематичну лінію. У цій метроритмічній ситуації слабодольові восьмі дограють, доповнюють тему. Така манера виконання дозволить досягти максимально стрункого звучання фактури.

Розвиток динамічної сфери, велике охоплення реєстрів вимагають повнозвучної, об'ємної манери виконання. П'єса дуже ефектна, сприяє розвиткові технічних навичок, зокрема, навички вільного пересування рук на клавіатурі.

Невелика по обсязі замальовка «Здасться, дощик починається» вимагає особливої уваги до штрихів. Штрих *staccato* у цій п'єсі варто грати гостро і коротко, доторкаючись до клавіатури як би з побоюванням обпектися. Крім того, потрібно обов'язково почути і внутрішньо осмислити всі ліги, акценти. Тільки тоді інтонації теми і підголосків пролунають рельєфно, опукло.

«Коломийка» – весела сценка, побудована на фольклорних мотивах. Мелодія танцювального характеру звучить на тлі частушкового наспіву. Її значеннєві тяжіння підкреслені акцентами. Динамічна розмаїтість створює враження дії що то наближається, то віддаляється.

У своїх дитячих п'єсах відомий харківський композитор Олена Борисівна Гнатівська з любов'ю й наснагою передає тонкі, ненав'язливі настрої, створює казкові, побутові замальовки.

Одухотворений, поетичний вальс ля мінор нагадує кращі сторінки вальсової лірики. Прозора фактура, відстань між мелодією й акомпанементом створюють враження легкості. Інтонаційно мелодія наближається до людської мови, що допомагає учневі зрозуміти роль змістових акцентів, цезур, пауз, подиху між фразами. Чуйний акомпанемент дбайливо підтримує мелодію, що, то злітаючи, то опускаючись, легко й добірно кружляє в характерному крутіні вальсу.

При виконанні такої мелодії обов'язково потрібно використовувати допоміжні бічні рухи кисті правої руки, які допоможуть об'єднати восьмі тривалості в інтонаційні мотиви. Перед учнем у цій п'єсі стоїть завдання виконання довгої мелодійної лінії. Красиво звучить тема в більш низькому реєстрі, як би у виконанні іншого інструменту.

Безтурботність мажорної частини вальсу перериває середній епізод. Напружений характер музики створюють повторювані акцентовані терції. Мелодія спрямовується в більш низький реєстр,

здобуває тривожний характер. Тема вальсу звучить тепер у мінорному переломленні, смутно. Але ось у ля мінорному тризвуку з'являється до діез і, як промінь сонця, висвітлює кінець п'єси. Ця п'єса дає можливість показати учневі розвиток мелодії, її тяжіння до змістового акценту, звернути увагу на значення початку і закінчення фрази, на роль цезур, пауз і так далі. Також корисно навчити маленького музиканта чути й грати простий, але чуйний, у характері музики, акомпанемент.

Зовсім інакше звучить вальс мі мінор. Спочатку дається пружна ритмічна структура, на яку накладається вигадлива мелодія вальсу. Вишуканий малюнок шістнадцятих з використанням півтонів, акценти, синкопи, штрих *staccato* створюють фантастичний характер музики.

У середньому епізоді створюється враження безперервного руху шляхом повторення однакових ритмічних фігур. Повторювані акцентовані тризвуки до мажор створюють життєствердуючий характер.

Шість тактів замисленого *Andantino* пофарбовані питальною інтонацією. У відповідь звучить фантастична тема вальсу, що закінчується каскадом шістнадцятих, спрямованим нагору на *crescendo*, і, що врівноважує цей потік у часі, фігурацією шістнадцятих, що стверджує основну тональність мі мінор

Робота над цією п'єсою вимагає уваги до штрихів. Однак виконання штрихів не є самоціллю, вони повинні виконуватися лише в тій мірі, що необхідна, щоб не порушити вигадливу мелодійну лінію вальсу. Ця п'єса корисна для розвитку слухового уявлення учня.

Багатий і багатогранний жанр маршу. Марш ре мажор не складний у виконанні. Проста, ясна тема. розмір чотири чверті, штрих *staccato*, чіткий акомпанемент передають пружність і енергію руху.

Здатності до миттєвих переходів вимагає ліричний, співучий епізод. Що з'являються в акомпанементі глумливо-дражливі синкопи, акценти створюють веселий, жартівливий характер. Два такти *sostenuto* допомагають підготуватися до повернення першої енергійної теми маршу, у якій як би випадково виникає до діез, що благополучно перетворюється зрештою в ре мажор. Завдання виконавця полягає в умінні передати різні настрої в цієї зовсім невеликий по обсягу п'єсі.

Для романсу ля мажор с характерним неквапливий рух. Цьому сприяє і акомпанемент, що представляє собою гармонійні утворення в розкладеному виді, і мелодія, що як би продовжує рух акомпанементу

завдяки затактам і залігованим тривалостям. Створюється враження безперервного, плавного плину восьмих тривалостей, кожна фраза є продовженням попередньої. Ця п'єса вимагає співучого, виразного legato і м'якого, але глибокого занурення руки в клавіатуру.

На матеріалі цієї п'єси можна показати учневі, як музична фраза може ділитися на мотиви, як фрази утворюють речення, а речення, у свою чергу, поєднуються в період. Можна простежити розвиток мелодії, її тяжіння до кульмінаційної крапки, звернути увагу на значення початку й закінчення фрази, на роль пезур. У мелодії романсу чутні інтонації людського голосу. Дуже важливо, щоб живою інтонацією були зігриті й восьмі тривалості акомпанементу, у переплетенні з мелодійною лінією вони також сприяють створенню світлого, ліричного настрою романсу.

Гарна, пластична мелодія п'єси “У стародавньому стилі” написана в тридольному розмірі. Це як би відгомони вальсу, які доносяться здалеку. Чуйний акомпанемент, м'які tenuto і закруглена фігурація шістнадцятих наприкінці теми створюють витончений, шляхетний образ. Проведення теми в більше низькому регістрі вносить нову фарбу, начебто виконується іншим інструментом. Синкоповані сексти супроводу повинні бути м'якими, витонченими, відповідними характеру музики.

Для стимулювання уяви учнів і збагнення ними різних засобів музичної виразності дуже важливі п'єси, у яких досить ясно позначений характер образу або дії. Такі “Смутна пісенька”, “Весела пісенька”, “Гарний день”. Це п'єси-настрої. Саме подібні п'єси корисні для знаходження учнями словесних визначень музичних образів, настроїв. Назви п'єс дають орієнтир для пробудження фантазії. Образна сторона музики допомагає розвитку різних виконавських навичок, наприклад, оволодінню різними прийомами звукоутворення, штрихами, тонкістю педалізації і так далі.

“Смутна пісенька” може бути рекомендована для самих маленьких виконавців. Плавна, протяжлива мелодія вимагає співучого, виразного legato, уміння зіграти довгу фразу, довжиною у вісім тактів. Наступні вісім тактів повинні пролунати, як продовження думки, що закінчується кульмінацією, за якої треба заключне проведення теми, що природно впливає з попереднього. Друге проведення теми на октаву нижче можна представити у виконанні, наприклад, віолончелі.

Це ставить перед маленьким музикантом завдання знаходження

відповідного тембру. Підтримуючий мелодію акомпанемент є інтонаційно багатим. Мотиви акомпанементу, вдало переплітаючись із мелодією, допомагають створенню живої музичної тканини.

“Весела пісенька” дає уявлення про тричастинну форму. Мелодія *andantino* інтонаційно пов'язана з мелодією крайніх розділів. Завдяки штриху *legato*, неквапливому руху, створюється спокійний настрій, що контрастує із крайніми, активними частинами п'єси. Безперервність руху в крайніх епізодах створюється повторенням характерної ритмічної фігури в акомпанементі.

На елементах цієї фігурації побудований і невеликий вступ. Штрих *staccato* доповнює жартівливий музичний образ. “Весела пісенька” написана в мі бемоль мажорі. Однак повернення до початкової музики після середнього розділу звучить зненацька в до мажорі, що створює ефект присутності, начебто музика наблизилася а потім, з поверненням мі бемоль мажору, знову віддалилася.

Виконання цієї п'єси вимагає відповідної координації рухів, уміння накласти мелодію на фігурацію акомпанементу, не порушивши безперервності руху. При цьому необхідно уважне ставлення до штрихів.

Сонячним, радісним настроєм перейнята п'єса “Гарний день”. Тональність до мажор, світлий регістр другої октави, акценти, спрямована нагору мелодія створюють життєрадісний характер. Секвенції належить грати не як повторення, а як продовження, щоб не гальмувати розвиток мелодійної лінії. Тема ліричного епізоду нагадує інтонації людського голосу, що розповідає про щось присмне. Тут важливо почути ліву й праву руки в єдності, тому що вони рівноцінні. З поверненням першої теми поступово наростає напруга, з'являються акценти, високий регістр переміняється більше низьким, тема викладається паралельними тризвуками, що в сполученні з *glissando* створює певні технічні труднощі. Закінчується п'єса другою темою, що викладається в широкому діапазоні. Її начебто виконує велика кількість інструментів, що підкреслює життєстверджуючий характер музики.

Дуже цікава в тембральному відношенні п'єса ля мінор, що викликає в уяві фантастичні, казкові образи. Чарівно звучать переливи шістнадцятих з мерехтливими хроматизмами. Виконання їх вимагає легкого дотику до клавіш і об'єднуючого руху кисті правої руки.

Оригінальне розгойдування шістнадцятих усередині октави по

звуках секундакорду наприкінці теми. Гранично організовані повинні бути виконані в лівій руці інтервали “staccato”, що створюють насторожений характер. Інтервали в середньому епізоді потрібно виконувати рукою, що є максимально наближена до клавіатури. Тоді виникає ефект сланкого, шелесткого руху. Виникаючий раз у раз підголоски формуються в гарних, зігрітих теплими інтонаціями, тому, відгук якої промайне наприкінці п'єси.

Виконання цієї п'єси вимагає сучасних прийомів звукоутворення, дуже сприяє розвитку фантазії й асоціативного мислення учнів.

Етюд “Млин” являє собою цікавий приклад зображальності в музиці. Повторювана фігурація шістнадцятих у правій руці супроводжується, розкладеної в часі, гармонією що пульсує, що становить із темою сдише й органічне ціле. Потім вони міняються місцями. Створюється відчуття безперервності обертання. У цій п'єсі зображальність досягається сполученням елементів звукоподражання з відтворенням характеру руху. Рухливий темп, акценти, велике динамічне наростання з наступним *diminuendo* до *pianissimo* до кінця п'єси роблять її дуже ефектною. Для подолання технічних труднощів доцільно фігурацію шістнадцятих що повторюється поєднувати з скоординованими допоміжними кистьовими рухами обох рук.

Скерцо фа-мажор носить жартівливий характер, може асоціюватися з веселою дитячою грою. Характерною рисою цієї п'єси є динамічність. Це п'єса-дія.

Швидкий темп, синкопи, велика кількість акцентів, штрих *staccato*, гамообразні пасажі що повторюються, створюють враження безперервного, стрімкого руху.

Важливо у всьому цьому різноманітті засобів виразності почути інтонації мелодії й вибудувати мелодійні фрази так, щоб кожна з них була продовженням попередніх.

✓ Після ретельного аналізу музики для дітей В.М. Птушкіна та О.Б. Гнатовської можна зробити загальні висновки щодо принципів виконавської інтерпретації цих творів.

Аналіз драматургії циклів фортепіанних мініатюр виявляє поєднання п'єс за принципом образного контрасту. П'єсам кожного циклу притаманна стильова єдність.

Зазначені вище прийоми та принципи художнього впливу цих добутоків розширяють діапазон музичного мислення інтерпретатора і слухача.

Виконавські особливості: артикуляція, динаміка, аплікатура, авторські ремарки та інше допоможуть розвитку навичок гри на фортепіано маленького виконавця.

УДК 612.821.3+[792.028: 78.071.2]

О. Єрошенко

ФІЗІОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ ЕМОЦІЙ І ТВОРЧІСТЬ АКТОРА-СПІВАКА

Розглядаються фізіологічні механізми емоцій у відношенні до вокально-виконавської творчості актора-співака, аналізується принцип сценічного втілення художньо-емоційного образу в опері.

Рассматриваются физиологические механизмы эмоций в отношении к вокально-исполнительскому творчеству актера-певца, анализируется принцип сценического воплощения художественно-эмоционального образа в опере.

The article deals with physiological mechanisms of emotions in their relation to the vocal and performing creative work of an actor-singer, analyses the principle of stage embodiment of artistic and emotional image in an opera.

У сучасному вокальному виконавстві взаємозв'язок між творчістю вокаліста і його емоційною сферою є питанням, що вимагає поглибленого вивчення. Для цього необхідні знання не тільки в області загальної й музичної психології, акустики, фізіології людини, але й в області фізіології самих емоцій, їхніх фізіологічних механізмів. Цій проблемі й присвячена дана стаття.

Емоційний аспект психологічної сторони вокального мистецтва залишає досить велике поле діяльності для дослідників. До проблеми вивчення психологічної сторони співу зверталися Д.Л. Аспелунд, Л.Б. Дмитрієв, О.П. Зданович, І.Є. Герсамія, В.П. Морозов. До проблеми фізіології емоцій і її зв'язку із системою К.С. Станіславського для драматичних акторів звертався П.В. Симонов. У даній статті розглядаються фізіологічні механізми емоцій у відношенні до творчості актора-співака.

Об'єктом дослідження виступає творчість актора-співака, а *предметом* – фізіологічні механізми емоцій у контексті вокального виконавства.

Ціль статті – на основі наукових положень про фізіологічні механізми емоцій розкрити доцільність знань про природу їхнього виникнення для глибокого розуміння феномена співу як однієї з

функцій людського організму, підпорядкованої загальним законам його діяльності.

Музика як особлива форма відбиття дійсності є самим емоційним із всіх видів мистецтва. Мова музики надзвичайно багатосторонньо впливає на емоційну сферу людини.

Емоція є безпосереднє переживання ставлення людини до предметів і явищ дійсності, тобто емоція – це конкретна форма протікання психічного процесу переживання почуття, саме ж почуття відбиває стійке відношення до когось або до чогось і несе деяку інформацію про ці об'єкти. Емоції мають яскраво виражене суб'єктивне забарвлення, охоплюють всі види чутливості й переживань. Вони пов'язані з задоволенням (позитивні емоції) і незадоволенням (негативні емоції) різних потреб організму. Емоції за своїм впливом на діяльність людини розподіляються на стеничні й астенічні. Перші підвищують активність, енергію, напругу сил людини, викликають бадьорість, збудження, підйом; другі зменшують активність, енергію, пригнічують життєдіяльність людського організму. Фізіологія розглядає емоцію як складний комплекс фізіологічних зрушень, обумовлених виникненням якої-небудь потреби живого організму. І.П. Павлов зв'язував емоції голоду, страху, статевого потягу з природженими безумовними рефlekсами. Експериментально доведено, що порушення нервових центрів, які реалізують емоції, приводять до наступного: ініціює зовнішню моторну діяльність організму, здатну привести до задоволення потреби; забезпечує цю моторну діяльність терміновою перебудовою функцій внутрішніх органів (дихання, кровопостачання, секреції гормонів, обміну речовин, ін.), завчасно підготовляючи організм до задоволення потреби; активізує різні відділи мозку й органи почуттів, втягуючи їх у діяльність по задоволенню даної потреби. Отже, реалізація емоційного стану викликає перебудову активності всього організму. "Емоція є генералізована потреба", – визначив відомий радянський фізіолог П.В. Симонов [6, с. 23].

Фізіологічні механізми емоцій тісно пов'язані з діяльністю підкіркових утворень головного мозку. Під час емоційного збудження відбуваються зміни в діяльності внутрішніх органів. Центри вегетативного відділу нервової системи, що регулюють функції цих органів, розташовані в тих самих ділянках мозку, які беруть участь у реалізації емоцій. Головна роль у процесі проходження емоційної

реакції належить її руховим компонентам (О.О. Ухтомський, П.К. Анохін, ін.). Саме рух створює той "моторний стрижень" (О.О. Ухтомський), навколо й багато в чому заради якого формується цілісний рефлекторний акт. Це підтверджували різні досліди. Наприклад, у дослідах К.І. Платонова [5, с. 206-207] випробуваній в гіпнозі надавалася поза, що відповідає певній емоції, і це викликало зміни діяльності внутрішніх органів, характерні для даної емоції. Варто вказати також на безсумнівну роль кори великих півкуль мозку в здійсненні емоційних реакцій. Академіку І.П. Павлову належать уявлення про ділянку кори півкуль "світлій плямі свідомості", що володіє в кожен даний момент оптимальним рівнем збудження. Цей "творчий відділ мозку" безупинно переміщується відповідно до діяльності організму, "висвітлюючи" ті явища навколишньої дійсності, які в цей момент є найбільш значимими для організму. У цьому "творчому відділі" особливо швидко замикаються нові умовні зв'язки, а зовнішні подразники й реакції організму, що потрапили в сферу "світлої плями", відбиваються в другій сигнальній системі людини, усвідомлюються нею. Поза "світлою плямою свідомості", в ділянках із зниженою збудливістю мозку, відбувається аналіз подразників, замикаються умовнорефлекторні зв'язки, регулюється діяльність виконавчих органів. Згодом ці утворені поза "світлою плямою" умовнорефлекторні зв'язки можуть виявитися в межах "плями" і бути усвідомлені. Саме в подібних випадках вони представляються людині "тими, що взялися невідомо звідки", дають привід для міркувань про раптове "осяяння", "натхнення згори" і т.д. "Якщо замикання умовнорефлекторних зв'язків поза "світлою плямою свідомості" можна покласти в основу уявлень про фізіологічні механізми інтуїції, то роль емоцій в організації "світлої плями" навряд чи підлягає сумніву" [6, с. 31-32]. Багатовіковий досвід людства переконує, що в момент емоційної напруги людина раптом знаходить рішення, походження яких вона часто нездатна пояснити, зрозуміти. Емоції здатні мобілізувати весь життєвий досвід людини, що складається не тільки з усвідомленого, що піддається аналізу, але й з того досвіду, що зклався поза "світлою плямою свідомості" і становить основу інтуїтивної поведінки.

Розглядаючи фізіологічні механізми емоцій, варто звернути увагу на характерні риси емоційних реакцій, тому що вони представляють для творчості актора-співака найбільший інтерес.

Емоції людини вмикаються як цілісний рефлекторний акт вищими регуляторами, мають складну рефлекторну структуру, рухові й вегетативні компоненти якої тісно зв'язані між собою. При виникненні емоційної реакції рухові компоненти утворюють функціональний стрижень, навколо якого формується цілісний рефлекторний акт. Збудження центрів емоційних реакцій впливає на функції кори великих півкуль мозку, багато в чому визначаючи формування "світлої плями свідомості" і кортикальну діяльність поза неї.

Після описаного механізму протікання емоцій в організмі людини повинно бути зрозумілим, наскільки збідненою виглядає картина зовнішнього наслідувального зображення основних ознак певної емоції актором, співаком на сцені, що використовує звичні акторські штампи. У цій картині немає характерних особливостей поведінки, властивих втілюваному співаком-актором художньому образу музичного твору, немає тонких відтінків рухів, міміки, інтонацій, органічно пов'язаних з вегетативними зрушеннями в організмі. І, нарешті, не використовується в наслідувальному відтворенні зовнішньої рухової картини досвід, сформований поза "світлої плями свідомості", механізми інтуїтивної поведінки.

Таким чином, фізіологічні механізми емоцій як об'єктивна закономірність роботи головного мозку пояснюють причини, за якими творчість актора-співака на сцені повинна ґрунтуватися на мистецтві переживання (К.С. Станіславський). Однак, почуття при цьому необхідно повинні бути сценічними. І з цього приводу можна згадати слова Ф. Ламперті, який сказав: "Правдоподібність, більш ніж правда, належить до області мистецтва й художника".

Звичайно, спів – це передача емоцій слухачеві. Але сценічні музичні емоції відмінні від життєвих, побутових. Про якість і ступінь цієї відмінності говорить В.В. Медушевський: "Однак, при всій відмінності від життєвих першоджерел, музичні емоції будуються на їхній основі з тих же елементів, а "граматика" музичних емоцій є не що інше, як система інтуїтивних уявлень людини про структуру й динаміку своїх життєвих емоцій" [2, с. 60]. Отже, фізіологічні механізми емоцій у творчості співака-актора будуть обов'язково задіяні під час виконання. Але сама сутність музичної емоції зажадає від вокаліста присутності розвиненого почуття міри, почуття сценічної, а не "протокольної правди" (Ф.І. Шаляпін), [12, с. 266], для вірної передачі емоційного стану втілюваного співаком художньо-емоційного образу.

Варто зауважити, що дослідження сучасних психологів показали переважне положення позитивних емоцій у кількісному їхньому співвідношенні з негативними в області сценічних емоцій [11, с. 142]. У вокальному мистецтві рідко фігурує гнів, страх, і навіть сум має своє особливе забарвлення, тому що переживання на сцені негативних емоцій (натуральної скорботи, горя, суму) веде до погіршення вокальної техніки, шкодить голосу не тільки малодосвідчених співаків, але й видатних майстрів. Історія вокального виконавства має багато тому підтверджень, подібні випадки описані, наприклад, Ф.І. Шаляпіним в "Масці та душі" [12, с. 290-291].

Емоційність – одна з найбільш характерних рис мистецтва.

Вираження емоцій засобами музики має давню традицію, що сходить до давньогрецького вчення про етос. Для стародавніх греків (Аристотеля, Платона, піфагорійців) музика служила засобом, що врівноважує зовнішню сторону життя з психологічним станом людини.

Виходячи з положення, що музика здатна виразити всі душевні переживання людини, прихильники теорії афекту пред'являли музикантові вимоги вміти самому переживати передавані афекти для більш сильного впливу на душі слухачів. Знаменитий клавесиніст XVIII століття Филип Емануель Бах відзначав, що "музикант може зворушити серце слухача, тільки якщо сам він сповнений переживаннями. Він повинен сам перебувати в стані афекту, що хоче передати слухачам; при виконанні сумних і млюсних фраз він повинен відчувати цей сум. Так само стоїть справа з веселими, бурхливими темами, афекти яких музикант повинен відчутти в собі" [4, с. 253]. Інший представник "століття сентименталізму" англійський мислитель і письменник Джеймс Херріс, автор "Трактату про музику, живопис і поезію", аналізуючи закономірності музичної виразності з погляду теорії афектів, відзначав зв'язок музичної емоції з певною ідеєю й що сама ідея вже несе в собі певний настрій. "Ціль музики – збуджувати афекти, які можуть відповідати ідеї... На основі внутрішньої природної спорідненості певні ідеї збуджують у нас певні афекти, під впливом яких, у свою чергу, виникають відповідні ідеї" [4, с. 255]. Він же передав думку про посилення дії музичного афекту при використанні поетичного тексту, що дає напрямок музичним емоціям: "Музика й поезія окремо ніколи не дадуть такого афекту, що досягається при їхньому об'єднанні. Одна поезія неминуче втрачає багато зі своїх блискучих ідей, витрачаючи сили на порушення афектів, тоді як при

сприянні свого союзника ці афекти можуть бути доведені до найвишого рівня. Музика ж сама по собі збуджує тільки афекти, які швидко слабшають і без підтримки повнокровних образів поезії згасають" [4, с. 255].

Власне науковий підхід до вивчення проблем музичної психології бере свій початок із середини XIX століття в роботах німецького натураліста Г. Гельмгольца. Спочатку музична психологія розвивалася на принципах атомізму, потім їм на зміну прийшли принципи цілісності сприйняття, у т. зв. "гештальтпсихології". А в середині XX століття музична психологія остаточно виділяється в самостійну науку (виходить у світ книга німецького дослідника А. Веллека "Музична психологія й музична естетика", 1963р.). Проблеми музичної психології широко розробку одержали в працях радянських учених Б.М. Теплова, Є.В. Назайкинського, В.В. Медушевського й ін. Як в області загальної психології, так і в області музичної психології існує кілька відгалужень. Всі сучасні дослідники в галузі психології музичного сприйняття виходять із факту, установленого Б.М. Тепловим, а саме – що основним змістом музичного твору є почуття, емоції й настрої. Сучасна психологія відзначає той факт, "що можливість музиканта виражати в музичному творі велике розмаїття емоційних переживань прямо залежить від його внутрішньої здатності генерувати у своєму власному психічному апараті ці переживання. Тому тут встає питання про психотехніку музиканта, що відповідає тій, про яку говорив К.С. Станіславський стосовно до акторської майстерності" [4, с. 271].

Система Станіславського спрямована на підготовку актора до творчості. "Метод фізичних дій", допомагаючи створювати правильне сценічне самопочуття, вмикає ті підсвідомі творчі механізми, які дають акторові можливість переживання. "Правда дій приводить до істини пристрастей – під цим кутом зору в останні роки життя Станіславський переглядав систему...", – зауважив А.М. Смелянський [7, с. 16]. За допомогою своєї "системи" Станіславський шукає непрямі шляхи до натхнення, свідомі шляхи до несвідомої творчості "чарівниці природи".

К.С. Станіславський надзвичайно цінував в артисті уяву, віру, найвішть, що дарує акторові свіжість і яскравість світовідчуження, і почуття правди. Уява й фантазія артиста здатні оживити сценічний образ. Для цього необхідно постійно поповнювати запас своїх життєвих вражень, особливо, що відносяться до емоційних

переживань. Метод Станіславського містить у собі деякі допоміжні прийоми, які допоможуть правильному виконанню фізичних дій: увага (особливо, емоційна), звільнення м'язів і навички.

Самі фізичні дії чинять безпосередній і прямий вплив на фізіологічні механізми емоцій.

Емоції людини об'єктивно проявляються в різноманітних рухових актах. Це жести, виразні рухи тіла, міміка, зміни голосу й мови. Інтонації мови, зміна гучності, мовний ритм, паузи також відносять до явищ емоційної природи. Переживання емоцій може супроводжуватися змінами м'язового тону, миготіння і руху очей, тремором кінцівок. "Особливо характерні для емоцій зрушення в діяльності внутрішніх органів, вегетативні реакції організму – зміни дихання, ритму серцебиття, кров'яного тиску й об'єму судин, температури шкіри і її опору електричному струму, потовиділення, піломоторної реакції ("гусяча шкіра"), шкіро-гальванічного рефлексу, діаметра зіниць, рухів шлунку і кишечника, слиновиділення, секреторної функції ендокринних залоз, клітинного й хімічного складу крові, обміну речовин" [6, с. 17]. Різні зміни діяльності внутрішніх органів людини при емоційних переживаннях були відомі ще лікарям стародавності – Гіпократу, Авіцені, Галену – і описані ними. Таким чином, емоції людини мають складну структуру, всі компоненти якої тісно пов'язані між собою.

Установлено, що "моторним стрижнем" емоційної реакції є рухові компоненти. Отже, довільне їх включення полегшує відтворення всього рефлексорного акту з усіма характерними для нього вегетативними й мимовільно-руховими відтінками. Практично дуже складно відтворити довільно один раз пережиті емоції, але можна знову створити ґрунт для сценічних переживань шляхом відтворення правильних фізичних дій, і вони здатні воскресити пережиті раніше почуття. Виникнення сценічних переживань не тільки збагачує зовнішній прояв емоцій, але й мобілізує механізми, що належать сфері інтуїтивних дій, завдяки чому творчість актора "опромінюється" знахідками, які не могли б прийти до нього чисто логічним шляхом.

Таким є дійовий зв'язок фізіології емоцій і втілення їх в "запропонованих обставинах" артистом на сцені. Однак, у музиці, де самим змістом є емоції, почуття й настрої, знаходження вірного сценічного втілення повинне йти інакше, а саме: від логіки почуттів до логіки дій.

Розглянемо дію цього принципу на прикладі опери – музично-драматичного твору, заснованого на синтезі слова, сценічної дії й музики. Саме музика стає в опері основним носієм і рушійною силою дії. Партитуру слід розглядати вже як результат сценічної дії, виражений музикою. І що дію належить розгадати й провести в спектаклі всіма театральними засобами: мізансценами, декораціями, світлом, а, головне, через правдиве самопочуття співаків-акторів. Адже найважливішим, невід'ємним елементом опери є спів, що передає різноманітні людські переживання в найтонших відтінках. Через різноманітні вокальні інтонації в опері розкривається індивідуальний психічний склад кожної діючої особи, передаються особливості її характеру й темпераменту. Інтонації, ритми, темпи, оркестрові барви дають виконавцям ту послідовність емоційно-психологічних станів, яка підпорядкована драматургічній логіці. Це може бути й логіка внутрішнього життя героїв, і відбиття їхнього зовнішнього життя.

В опері поєднуються мистецтво музики й мистецтво театру, з присутнім між цими двома мистецтвами протиріччям, що лежить в основі їхньої природи: конкретністю театру й багатозначністю музики.

Мистецтво театру по своїй природі конкретно й вимагає точного формулювання завдань, визначення ліній дії, ясного розуміння характерів і т. п. В основі спектаклю завжди лежить певна ідея, в ім'я якої він ставиться.

Мистецтво музики позбавлене конкретності, воно завжди багатозначне. І почуття, і настрої, передані музикою, являються нам у формі узагальнень, і тому важко піддаються точному формулюванню. Якщо ми захочемо уявити, чим конкретно викликані ці настрої й почуття, ми зможемо запропонувати безліч причин певного типу й характеру для пояснення їхнього виникнення. Отже, мистецтво музики є мистецтво узагальнення емоцій, почуттів, настроїв, мистецтво їхнього розвитку й взаємодії. Образи, створювані цим мистецтвом, не піддаються точному словесному визначенню. "Емоційний зміст істинно великого твору музики цілком визначений. "Невизначеним" є лише його словесний опис", – указував видатний радянський психолог Б.М. Теплов [4, с. 14]. Головна сила впливу музики – у її здатності до узагальнення й багатозначності. Багатство, що таїться в багатозначності вираження різних емоцій, які передаються музикою, і надає глибину образам і почуттям музичного театру.

Музичне мистецтво внаслідок багатоголікового розвитку своїх засобів виразності має найширші можливості для створення різноманітних типів настроїв, емоційно-психологічних станів і характерів у їхньому становленні, розвитку, взаємодії. А сам процес насолоди музикою для людини, наділеної музикальністю, є невід'ємним від внутрішнього спостереження за рухом, розвитком, зміною різних емоційних станів.

Опері вже здійснилося чотириста років. Ці чотири століття існування даного виду мистецтва свідчать про міцність і життєздатність сплаву ясної логіки мистецтва театру й багатозначного мистецтва музики. Опера – це завжди театр, у якому злилися музика, сценічна дія й слово.

Великий реформатор і теоретик театрального мистецтва К.С. Станіславський розробляв і затверджував нове реалістичне оперне мистецтво. Як у драмі, так і в опері він прагнув розкрити в сценічній театральній формі "життя людського духу". "Психологічна й дійова розробка оперного спектаклю, при якій Станіславський завжди виходив зі змісту партитури, незмінно приводила співака-актора його школи до поглиблення й збагачення вокальної майстерності, що є, за словами Станіславського, одним з головних естетичних засобів розкриття в оперному мистецтві людських характерів" [3, с. 255]. Театральний репертуар Станіславський будував таким чином, щоб актори могли виявити себе в різних оперних жанрах. В останні роки життя К. С. Станіславський керував Оперно-драматичною студією, створеною ним для пошуків нових можливостей акторської техніки. Сценічне рішення спектаклю великий режисер цілком підкоряв музиці й ніколи не шукав нової форми тільки заради самої форми. У статті "Оперна студія ім. Станіславського", опублікованій у 1926 році, К.С. Станіславський говорить: "Я йду в оперній справі від музики, намагаючись знайти точку відправлення, що змусила композитора писати самий твір, розгадати лінію його творчості протягом всієї опери, передати її в сценічному відображенні, в активній дії акторів... Злиття з музикою має бути настільки близьким, що дія повинна проводитися в тому ж ритмі, як і музика... Мені хотілося б, щоб це злиття ритму й музики не було помітним публіці; щоб слова з'єднувалися з музикою й вимовлялися музично. Це повинно бути непомітним збігом руху ритму з музикою. Тому що я вважаю оперу колективною творчістю багатьох мистецтв, то слово, текст і дикція мають бути, по можливості, добре розроблені в співака. Публіка повинна розуміти все, що відбувається на сцені. Всі ці завдання виявляють ідеал,

до якого ми прагнемо" [8, с. 61]. Станіславський поставив собі завдання створити ту школу оперного мистецтва, про яку мріяв великий співак-актор Ф.І. Шаляпін, де можна було б виховувати молодих співаків у кращих традиціях російського театру. Станіславський поклав шаляпінські традиції в основу своєї педагогічної й режисерської діяльності в оперному театрі. Він говорив молодим артистам студії: "Моя система – для вас засіб, а Шаляпін – ціль" [8, с. 476]. На сцені мають бути "живі пристрасті, живі люди, жива психологія й зіткнення між ними"[10, с. 100].

Метою втілення на сцені людських емоцій завжди є співпереживання глядача, слухача. Цього можна домогтися, якщо співак зуміє передати свої емоції глядачам. Справжній співак-художник, що володіє різнобічною акторською й вокальною технікою, за якою ховається величезна робота, завжди може досягти виняткової сили впливу на слухача. Для такого вокального виконання характерний вірний зв'язок музики й слова (емоції й свідомості). Поза музикою слово не існує у вокальному творі. Чим талановитіший співак, тим глибше він поглинений злиттям голосу зі сценічною дією, при якому відбувається повне єднання "живого музичного інструмента" з внутрішнім життям артиста. "...Потрібно, щоб ваш спів перетворився з музичного протоколу в сповідь вашого серця," – якось висловився К.С. Станіславський [9, с. 328].

Творчість актора – співака поєднує воедино внутрішнє життя музичного образу й зовнішню форму звучання. Художні твори завжди хвилюють, викликають у людей відповідні емоційні реакції. Музичні твори несуть у собі складний комплекс різних емоцій і їхніх відтінків. Свої думки й переживання, враження, багатства свого духовного світу вокаліст проявляє під час співу. В результаті, "у виконавській творчості елементи інтуїтивного переплітаються зі свідомою дійсністю співака й породжують, в остаточному підсумку, ту художню експресію, яку переживає у свосму естетичному сприйнятті слухач"[1, с. 16].

Підіб'ємо підсумок короткому опису взаємозв'язку фізіологічних механізмів емоцій і творчості актора-співака, звернувши при цьому увагу на необхідність розуміння вокалістами феномена співу як однієї з функцій людського організму.

Сам спів, вокальне виконавство, будучи однією з функцій організму, підпорядкований його загальним закономірностям. Керування всіма функціями організму, всією його життєдіяльністю

здійснюється нервовою системою. Академік І.П. Павлов, творець вчення про вищу нервову діяльність, найбільшої фізіологічної школи сучасності, експериментально встановив, що в основі психічної діяльності лежать фізіологічні процеси, що відбуваються в головному мозку. Він стверджував, що вивчення психічних явищ має вестися на основі аналізу механізмів фізіологічної діяльності головного мозку, тому що психіка є продукт його. Вокальне виконавство як явище зв'язане з усіма сторонами фізіологічного і психічного життя людини. Воно, як й інші види свідомої діяльності, керується мозком. Таким чином, знання про взаємозв'язок фізіологічних механізмів емоцій із творчістю актора-співака необхідні всім, хто має безпосереднє відношення до вокального мистецтва.

Отже:

- розуміння зв'язку вокального виконавства з фізіологічним механізмом протікання емоцій може бути корисним для наукового обґрунтування програми навчання майбутніх співаків-акторів;
- рішення проблеми, розглянутої в статті, може бути застосованим для розробки ряду питань у сучасному музикознавстві та театрознавстві;
- вокалістам, як і іншим представникам музичних професій, що постійно мають справу з вираженням і передачею різних емоцій, необхідно знати природу виникнення емоційних станів для більш достовірного втілення їх у своїй творчості.

Література:

1. Зданович А. Психофизиологические предпосылки художественного творчества и особенности вокального исполнительства // *Музыкаведение и вопросы теории искусства*. – Из-во Ростовского университета, 1975. – С. 3–16.
2. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
3. *Музыкальная энциклопедия: в 6 т.* / Гл. ред. Ю. Келдыш. – М.: Сов. композитор, 1981. – Т. 5 – С. 254–255.
4. Петрушин В. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей / В. Петрушин. – М.: ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
5. Платонов К. Слово как физиологический и лечебный фактор / К. Платонов. – М.: Медгиз, 1957. – 431 с.
6. Симонов П. Метод К. С. Станславского и физиология эмоций / П. Симонов. – М.: Из-во АН СССР, 1962. – 140 с.
7. Смелянский А. Профессия – артист // *Станиславский К. Собр. соч. в 9-ти т. Т. 2. Работа актера над собой. Ч. I*. – М.: Искусство, 1989. – С. 5–38.

8. Станиславский К. Об искусстве театра: Избранное / К. Станиславский. - М.: Всерос. театр. о-во, 1982. - 512с.
9. Станиславский К. Статьи. Речи. Беседы. Письма / К. Станиславский. - М.: Искусство, 1953. - 783с.
10. Станиславский и Немирович-Данченко об искусстве актера-певца. Сборник материалов // Сост. Г. В. Кристи и О. С. Соболевская. - М.: Искусство, 1973. - 144с.
11. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. - СПб.: Лань, 2000. - 320с.
12. Шаляпин Ф. Страницы из моей жизни: Повести / Ф. Шаляпин. - М.: Ки. Палата, 1990. - 464с.

УДК 78.071.1: 755.73: 371

Э. Куприяненко

ТРИО ES-DUR В.А. МОЦАРТА (KV.498) КАК ОДНО ИЗ ЭТАПНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В РАЗВИТИИ И СТАНОВЛЕНИИ МУЗЫКАНТА-АНСАМБЛИСТА

В статье дается характеристика, а также предлагается исполнительский анализ одного из этапных в историко-стилевом масштабе произведений камерно-инструментального жанра – фортепианного Трио Es-dur (KV.498) В.А. Моцарта, известного также под названием «Кегельбанное» Трио.

У статті надається характеристика, а також пропонується виконавський аналіз одного з етапних в історико-стильовому масштабі творів камерно-інструментального жанру – фортепіанного Тріо Es-dur (KV.498) В.А. Моцарта, відомого також під назвою „Кегельбанне” Тріо.

In the article description is given and also the carrying out analysis of one of works of chamber-instrumental genre staging in a historical and scale is offered – Trio Es-dur (KV.498) of Mozart for the piano.

В творчестве Моцарта жанр фортепианного Трио представлен шестью терцетами. Написаны они были в один из самых плодотворных периодов творчества композитора – в 1786-1788 годах. Сравнивая их с гайдновскими Трио и с произведениями других авторов, написанных ими после смерти Моцарта (заметим, что многие из числа живших рядом с Моцартом и Гайдном композиторов, такие как А. Гировец, И. Плейель, Л. Кожелух, А. Фестер, Я. Вангал работал в жанре Трио), И. Бялый отмечает у Моцарта совершенно иного рода подход, как к форме, так и к содержанию.

В чем же именно заключаются эти различия? Почему именно Моцарт по праву считается родоначальником жанра фортепианного

Трио? Обозначим те критерии, согласно которым моцартовские творения в этом жанре отвечают высоким композиционно-художественным задачам.

Как в этой связи отмечает И. Бялый [5; 86]:

1. У Моцарта впервые стабилизируется форма (трехчастный цикл);
2. При многообразии композиционных структур в качестве единственно возможной для первых частей утверждается форма сонатного *allegro*, а для финала – рондо-соната или рондо;
3. Устанавливается постоянное обозначение жанра, в основе которого положена количественная характеристика его исполнительского состава – "терцет";
4. Состав инструментов не допускает их замены другими;
5. В роли клавишного инструмента, перехватившего эстафету от клавесина времен сонаты с сопровождением и сонаты для obbligatного клавиря, прочно утверждается фортепиано.

Исходя из общих закономерностей музыкального мышления Моцарта, заметим, что его Трио не только отличаются чертами концертности, но и зачастую содержат моменты театральной образности. Проявление концертности в музыке терцетов логически вытекает из той функции, которую нес концертный жанр вообще в творчестве композитора и, в частности, жанр фортепианного концерта. Как в концертах у Моцарта, так и в его трио становится преобладающей тенденция к симфонизации, в данном случае – камерной музыки.

Суммируя вышеизложенное, можно утверждать, что Трио Моцарта знаменовали собой конец предистории и начало собственно истории жанра фортепианного Трио.

Рассматриваемое нами трио *Es-dur* (KV 498) написано было для необычного по тем временам состава: фортепиано, альты и кларнета. Заметим, что такой состав и в дальнейшем редко использовался композиторами. В качестве немногочисленных примеров приведем "Сказочные повествования" Р. Шумана (op.132) и Восемь пьес для альты, кларнета и фортепиано М. Бруха (op.83).

Почему же Моцартом был избран именно такой состав инструментов? Для ответа на этот вопрос обратимся к тому, что же создавалось композиторами-предшественниками в этом жанре, то есть, рассмотрим ситуацию в ее ретроспективе.

В отличие от XVII века, в XVIII веке композиторский интерес к такому инструменту ансамбля, как альт, начинает заметно усиливаться. Появляется ряд сочинений, в которых наряду с общепризнанными "ансамблистами" – фортепиано и скрипкой, реже виолончелью, начинает использоваться и этот инструмент. Речь идет, например, о 6-ти дуэтах для скрипки и альта Йозефа Гайдна и 4-х дуэтах Михаэля Гайдна для того же состава, написанных предположительно в конце 60-х – начале 70-х годов. Музыка сочинений близка во всех отношениях – как по характеру содержания, так и по композиционному решению. Отметим главное – партия альта в них трактуется в традиционном ключе, и ее функция ограничивается сопровождением солирующей скрипки.

В 1783 году Моцартом были написаны Два дуэта для скрипки и альта. Естественно, что Моцарт при этом учел опыт Михаэля и Йозефа Гайднов, но претворил его по-своему. Как отмечает С. Понятовский, ссылаясь на слова А. Эйнштейна: "...нигде не проявляться столь ясно гениальность Моцарта, его невольное первенство, как в обоих этих произведениях". [8, с. 54] Два равноправных участника музыкального диалога – именно так трактует Моцарт скрипку и альт в этих своих сочинениях. Назовем в качестве примера канон из I-й части Первого дуэта, где альт используется в равной степени свободно, полноправно в техническом отношении, как и скрипка, о чем свидетельствует само название жанра – дуэт.

"Трудно представить, что в столь малом жанре могло проявиться симфоническое развитие, а в моцартовских дуэтах это имеет место", – пишет С. Понятовский. Также эту мысль подтверждает и А. Эйнштейн: "Интродукция второго дуэта – это шутка, поданная в помпезнейшем симфоническом стиле. Но в следующем за нею Allegro, в разработке, симфонизм проявляется всерьез" [13, с. 189].

Таким образом, как отмечают исследователи, принцип симфонизма в Дуэтах становится явно преобладающим. Они являются произведениями уже более масштабного уровня, выходящего за рамки традиционного толкования дуэтного жанра как собственно камерной миниатюры.

Что касается альта, то в инструментальных трио XVIII века он представлен в дошедших до нас сочинениях разных авторов, к примеру, в творчестве Й. Гайдна – это Дивертисмент для флейты, альта и виолончели. В творчестве Моцарта к ним относится, прежде всего,

известное Трио для скрипки, альты и виолончели, написанное в 1788 году для близкого друга – Мих. Пухберга. Характеризуя это сочинение, А. Эйнштейн отмечает: "...моцартовское трио Es-dur – настоящее камерное произведение, оно разрослось до особо больших размеров только потому, что композитору хотелось предложить слушателю нечто исключительное по мастерству, изобретательности и веселью" [13, с. 189].

Не менее заметным сочинением не только в творчестве Моцарта, но и в камерно-ансамблевой литературе, является написанное им в то же время так называемое "Кегельбанное" трио (KV. 498). Название "Кегельбанное" происходит оттого, что это произведение было будто бы написано за игрой в кегли. Однако это следует принимать всерьез с большой долей осторожности, хотя известным является сам факт пристрастия, которое Моцарт питал к игре в кегли и факт мастерского владения этой игрой. Было подмечено, что однажды в Праге во время игры в кегли он писал партитуру "Дон Жуана" и когда подходила его очередь, он вставал, чтобы бросить шар, а затем шел продолжать свое занятие.

Трио было написано для прекрасной пианистки, сестры его друга – Франциски фон Жакен, которая в то время (примерно 1786 г.) была ученицей маэстро. Достоверным является тот факт, что Моцарт не имел ни особой охоты, ни таланта к преподаванию, и только нужда, доходившая порою до предела, заставляла его заниматься с учениками. Одной из них и была Франциска.

В письме Моцарта от 15 января 1787 года мы находим оценку способностей Франциски Жакен: "Должен признаться, что еще никогда не имел ученицы, каковая проявила бы столько прилежания и была бы столь же ревностна, как она" [2, с. 498]

Впервые Трио было исполнено следующим составом: клавирная партия – Франциска Жакен, альт – автор, кларнет – известный музыкант Штадлер.

В биографической литературе о Моцарте мало освещены факты, касающиеся выступлений композитора как альтиста, но, тем не менее, этот инструмент он любил в равной степени со скрипкой. Так, об одном из концертных выступлений известно то, что когда в 1779 году в Зальцбурге шло исполнение его Концертной симфонии для скрипки и альты с оркестром, партию альты исполнял сам автор, скрипки – Михаэль Гайдн. Скорее всего, Моцарт музицировал на альте чаще в

домашнем кругу. Например, при посещении Вены Йозеф Гайдн, бывая у Моцарта, исполнял в квартетах партию первой скрипки, партию второй – К. Диттерсдорф, на виолончели играл Я. Вангал, а на альте – Моцарт.

Приступая к анализу музыки Трио, прежде всего обратим внимание на тональность, в которой оно написано – Es-dur, который представлен в качестве главной тональности во всех трех частях сочинения, что, в принципе, бывает достаточно редко.

Сразу же в памяти возникает длинный список моцартовских сочинений различных жанров – это и симфонии, и концерты для различных инструментов, сонаты, квартеты, уже упоминаемое Трио для скрипки, альты и виолончели, Концертная симфония для скрипки и альты с оркестром. Судя по названным выше произведениям, общим для Моцарта в Es-dur'e является ряд устойчивых образных характеристик, для которых эта тональность наиболее пригодна. Местоположение звука "ми-бемоль" между тонами "ре" и "ми", являющимися более активными в динамическом плане, сообщает этой тональной высоте специфическую образность, характеристиками которой являются сочетания общей жизнерадостности и внутреннего покоя, мечтательности и благородного порыва, что не исключает скерцозно-юмористического начала, свойственного многим эпизодам моцартовской музыки, включая данное Трио.

Рояль, кларнет и альт концертируют в музыке Трио самым свободным образом. Голосование в партиях настолько самостоятельно, что стирается различие между ведущими и аккомпанирующими инструментами. С поразительным пониманием и мастерством автор извлекает из каждого инструмента наилучшие из присущих им эффектов звучания, что еще раз подчеркивает, насколько тонко композитор чувствовал специфику инструментального колорита. Все три участника "миролюбиво" общаются, как бы избегая всякого рода конфликтных драматических ситуаций. Одна и та же тема часто проводится в распределении между двумя инструментами или проходит целиком, но поочередно у каждого из солистов, слегка варьируясь мелодически или ритмически. Все зиждется на подлинном темброво-полифоническом равноправии разных по своим фоническим качествам инструментов, выполняющих на различных участках формы как солирующую, так и аккомпанирующую функцию попеременно. Особенно это касается имеющих много общего тембров кларнета и альты. Их окраски

удивительно схожи как в регистровом плане (имеется в виду диапазон регистров), так и в плане общего звучания – несколько матового, приглушенного и теплого тона. Видимо, это и хотел подчеркнуть Моцарт в данном сочинении, объединяя в ансамблевый "союз" инструменты, ранее считавшиеся "чуждыми" друг другу.

Композиционная структура Трио для подобных моцартовских сочинений традиционна на первый взгляд. Это – трехчастный цикл: *Andante* – I часть, *Менуэт* – II часть, *Allegretto* – III часть. Помимо отмеченного выше тонального единства (напомним, что для всех частей основной тональностью является *Es-dur*), отличительной особенностью является фактическое отсутствие темпового контраста, типичного для того же сонатно-симфонического цикла. В первую очередь это относится к первой части, написанной в темпе *Andante* и в размере 6/8, что более характерно для средних медленных частей моцартовских и вообще классицистских циклов, чем для первых. В качестве первых частей такого рода музыки темп *Andante* встречается чаще там, где первая часть – тема с вариациями, как, например, в некоторых фортепианных сонатах Моцарта (Соната № 11 *A-dur* и др.). При этом *Andante* написано в полной сонатной форме с традиционным соотношением разделов и тональным планом, что в итоге создает внутреннее противоречие между заключенной в музыку этой части жанровости (ритм медленного спокойного шага или танца) и сквозным сонатным принципом развития, предполагающим непрерывность и процессуальность в становлении формы. Как считает Т. Гайдамович, все дело в главной теме, в желании композитора "...подчеркнуть горделиво-торжественный характер первого звена темы главной партии" [6; 30]. Как отмечает исследователь далее, "...стало своеобразной традицией, руководствуясь ритмом "игры в кегли", первую ритмическую фигуру обязательно "втискивать" между третьей и четвертой восьмыми" [там же].

И по жанру, и по темпу вторая часть – *Менуэт* – более традиционна в композиционном плане, поскольку является типовой для средних частей цикла. Танцевальность, заключенная в этой музыке, как бы продолжает и дополняет аналогичные элементы ритмоинтонационного комплекса первой части, раскрывает их в условиях определенного жанра.

Третья часть – *Allegretto*. Форма финала – рондо, с использованием достаточно интенсивного варьирования при возвращении рефрена

и наличием связок от рефрена к эпизоду. По мысли ряда авторов, данное рондо по принципу изложения и развития материала содержит черты рондо-сонаты. Таким образом, "противоречивая" сонатность первой части, достаточно медленной, с танцевально-жанровой основой компенсируется сонатным принципом, внедряемым в музыку финала.

В связи со сказанным выше необходимо указать и на особенности исполнения данного цикла. Остановимся на следующих моментах, непосредственно связанных с интерпретацией музыки Трио:

- необходимость учета общих особенностей моцартовского стиля в исполнительской компановке комплекса выразительных средств;
- необходимость создания звукового баланса в темброво-инструментальной сфере на основе совокупных характеристик инструментария того времени и его возможной современной адаптации;
- установление темповых соотношений частей и разделов внутри каждой из этих частей на основе имеющихся традиционных и современных трактовок;
- выбор и закрепление характерных особенностей артикуляции;
- характеристика ансамблевых взаимосвязей в их динамике и различных видоизменениях на протяжении цикла;
- расшифровка орнаментики на основе стилевого комплекса моцартовской музыки.

Учет этих моментов необходим для того, чтобы исполнительская интерпретация Трио обладала присущими высокохудожественной трактовке произведения критериями длительного и глубокого воздействия на слушателя. Речь идет о том, что через такую интерпретацию до слушателя доносится не сам текст произведения как таковой, а стиль мышления автора, обогащенный исполнительскими средствами, при котором само произведение оказывается своеобразной призмой проникновения в мир музыки данного автора и его эпохи. Не случайно многие исследователи подчеркивают тот факт, что произведения Моцарта сильнее воздействует тогда, когда они звучат "в стиле Моцарта" – если под словом "стиль" понимать сумму духовных явлений, которым он подчинялся, которые его формировали и на которые он со своей стороны влиял. Здесь уместно вспомнить мысль А.С. Пушкина по поводу того, что истинный художник подчиняется лишь тем законам, которые он сам над собою ставит. Стиль, "как последняя реальность художественного лица" (А. Лосев), должен быть

воплощен в реальном контексте исполнительской интерпретации [9; 138]. Именно в случае стилевого подхода к интерпретации моцартовские творения раскроют свойственную им гармонию между формой и содержанием. Отсутствие же стилевого подхода может оказаться волюнтаристски разрушительным искажением духовного потенциала музыки в ее неизменных "вечных" ценностях, постигаемых в каждой исторический период по-разному, но на единой основе, как можно более глубоко проникая в замысел и стиль.

Ориентированное на стиль автора, школы, эпохи исполнение не только предполагает набор теоретических и исторических сведений, но и эмоциональное постижение музыкального текста, своего рода эмоциональную программу, надстраиваемую исполнителем над структурно-драматургическим "каркасом" текста и композиционной формы. Исполнителям нужно учитывать и то, что музыка Моцарта всегда представляет собой своего рода, "пробный камень" таких качеств как художественный вкус, чувство меры, умение подчинить исполнительные приемы и средства главной художественной цели. Музыка Моцарта учит исполнителей чувству естественного, логически и эмоционально выверенного тонуса, чуждого нарочитости и всякого рода привнесенной извне искусственности.

Одним из основных требований, которое по свидетельствам современников предъявлял сам Моцарт к исполнителям своей музыки, было требование певучего звучания. Ведь еще Леопольд Моцарт писал об этом: "Кто же не знает, что вокальная музыка всегда должна быть образцом для инструменталиста, потому что во всех пьесах нужно, насколько возможно, приближаться к естественному" [10, с. 32].

Не следует забывать о специфике тех инструментов, для которых писал и на которых исполнял свою музыку сам Моцарт. Известно, например, что фортепиано моцартовской эпохи имело очень ясный и светлый верхний регистр, это и давало возможность играть в нем красочно и певуче. Басы же обладали своеобразной округлой полнотой звучания. Об этом необходимо помнить и к этому следует стремиться пианисту в I-й части Трио, исполняя восьмые аккомпанемента в партии левой руки, аутентичное звучание которых сильно отличается от глухого и вязкого звучания басов современного рояля. И если полнозвучный бас – один из самых красивых регистров моцартовского фортепиано, то звук же в более высоких регистрах по мере их повышения становился все более глухим. При этом мастерство

исполнителя заключалось в умении как в дисконтах, так и в басах добиться так называемой "жемчужной игры" (т.е. раздельного и четкого – дискретного способа звукоизвлечения при сохранении динамики общей линии). Вообще же в силу особенностей своей конструкции эти инструменты в значительной мере, нежели современные, позволяли звукам сливаться, т.е. играть слитно. Данная особенность может рассматриваться здесь, как некое "руководство к действию" (исключая лишь информацию, касающуюся звучания в верхних регистрах).

Находясь внутри ансамбля таких неоднородных инструментов, как кларнет и альт, пианист должен ясно осознавать, что именно он – главный регулятор звукового, прежде всего динамического баланса всего Трио. Ему необходимо постоянно помнить и о том еще, что альт – инструмент, не обладающий достаточно ярким и звонким по своей природе тембром. От исполнителя фортепианной партии поэтому требуется значительная гибкость: в одних случаях играть тонко и нежно, несколько нивелируя звучность (например, при исполнении альтистом в репризе темы побочной партии, особенно в момент ее смысловой кульминации – начиная с 7 такта от цифры 9), то в других случаях – с большей интенсивностью, чтобы выпукло показать певучесть самого фортепиано (например, цифра 3, а также в тех моментах, где происходят переключки-диалоги между двумя инструментами, так, в цифре 6 – между альтом и фортепиано).

Таким образом, завершая размышления о звучании и его ансамблевых особенностях в Трио, нельзя не привести в пример слова известнейших исследователей творчества Моцарта – П. и Е. Бадураскода "...звучность в произведениях Моцарта всегда должна быть благородна, аристократична. Моцарту ведомы и сладкое упоение звуками и темные глубины чувства; многообразие его настроений – неисчислимо; но и в моменты наивысшего напряжения звучность его остается прозрачной и прекрасной" [3, с. 34]

Известно, что еще Леопольд Моцарт к одним из основных достоинств музыканта относил умение правильно выбрать темп, и по тому, как он это делает, можно понять, насколько данный исполнитель понимает музыку. В частности, работая над исполнением I-ой части – *Andante* – нужно помнить, что для Моцарта и его современников темп *Andante* не являлся темпом медленным, а был довольно подвижным, сохраняя свое первоначальное значение, которое в буквальном переводе означает "идуший". Вообще, *Andante* – темп, вызывающий

наибольшее число толкований; видимо поэтому Моцарт в своих сочинениях для его конкретизации вводит поясняющие, дополнительные обозначения характера музыки – *Andante un poco Adagio* (II часть фортепианной сонаты KV. 309) или *Andante sostenuto* (II часть скрипичной сонаты KV. 296). Есть и другие нюансы толкования этого темпа: так, говоря об *Andante* на $\frac{3}{4}$, П. и Е. Бадураскода отмечают, что тут нужно добиваться текучести музыкального движения, чтобы ощущать ритм по целому такту. Именно тогда представляется возможным играть фигуры, состоящие из мелких нот мелодично, ровно, без ударений, не теряя их выразительности.

В рассматриваемом нами *Andante* I-ой части интересная авторская ремарка – *grazioso*, является сама по себе ключом к раскрытию музыкального содержания (аналогичная ремарка встречается в фортепианной Сонате *A-dur* KV. 331, и во II части фортепианного Трио *E-dur* KV. 542, а также в ряде других произведений). В поисках темпа исполнителям следует выбирать такой, при котором мелкие ноты, составляющие ядро темы главной партии, а кроме того, пронизывающие всю ткань I части, были бы выразительно пропеты, несмотря на ритмическую скорость их движения. Как показывает практика, здесь существует два основных варианта трактовки метро-ритмических особенностей темы:

- а) по сложившейся традиции, правда, несколько искажающей авторский текст, помещая группетто на треть восьмую, или
- б) как задумано Моцартом, именно как мелизм-группетто, т. е. после трех восьмых.

В первом случае этот элемент исполнять удобно, но опять же нарушается авторский текст, во втором – мелкие ноты как бы "ускользают", не успевая быть пропетыми. В этой связи порекомендуем подлигованную ноту не до конца выдерживать, а сразу же после третьей восьмой, в момент "стыка" долей, распевно "закрутить" этот группеттный "завиток".

Что касается других элементов темы, звучащих в исполнении недостаточно опытных ансамблистов, то здесь можно наблюдать следующую картину, при которой паузы, стоящие после первоначального вопросительного мотива, проводимого в фортепианной партии и дублированного альтом, приводят пианистов к потере темпа, что отрицательно отражается на многих параметрах качества игры и восприятия. В данной ситуации полезно будет мысленно, с помощью

внутреннего слуха, во время пауз заполнить возникшие «пустоты» мелодической или метроритмической пульсацией. Помимо вышесказанного, отметим, что начальные восемь тактов темы ГП должны быть исполнены на едином дыхании, цельной фразой и достигая необходимого качества артикуляции, сообразной специфике моцартовского языка.

Прежде чем продолжить разговор об артикуляции, напомним, как трактуют это понятие и понятие фразировки знаменитые австрийские моцартоведы Е. и П. Бадур-Скода: "И в музыке, и речи под артикуляцией понимается характер произнесения, необходимый для уточнения смысла самых мелких элементов музыкального или словесного текста. Таким образом, в музыке это понятие охватывает как различные виды штрихов в игре на струнных, так и различные виды звукоизвлечения при игре на фортепиано. Под музыкальной фразой надо понимать связный по смыслу и большей частью, замкнутый отрывок мелодии, каким является мотив или тема. "Фразировка" – выражение это появилось лишь в XIX веке – должна относиться только к мотивным или тематическим образованиям в мелодии, и задача фразировочной лиги – сделать зримыми в нотной записи внутренние связи музыкальной фразы" [4, с. 310].

Следует отметить, что подавляющее большинство молодых исполнителей этим важнейшим в исполнительстве вопросам почти не уделяют внимания. Это касается как занятий камерным ансамблем, так и специальностью, а также квинтетом. Поэтому, говоря языком цифр, 80% учебного времени педагогу приходится уделять именно этим проблемам.

В подтверждение затронутым выше аспектам обратимся к связующей партии, исполняя которую, все три участника должны продемонстрировать "родственную" манеру в штриховой подаче музыкального материала. Речь идет о характере исполнения точек восьмых и пластичном звучании легатных попевок. Кроме этого, здесь следует добиваться единства фонического слияния тембров альты и кларнета.

Последующая четырехтактовая связка – царство интонационной выразительности пианиста, при котором он должен продемонстрировать певучесть легато и чуткость в обыгрывании восходящих мелодических ходов – первый раз на кварту, второй – на сексту, и следующий, замыкающий – на октаву. Такое обогащение широкими

интервалами и завершение октавным ходом позволит пианисту немного задержаться на вершинной точке мелодического развития, рельефно выявить его динамический профиль.

При изучении побочной партии в экспозиции I-ой части перед ансамблистами должны стоять те же задачи – достижение длинной фразы при неустанном поиске ее образно-эмоциональной нагрузки и детальное обыгрывание мелких элементов внутри ее. Если не уделяется должное внимание этим вопросам, нередко приходится наблюдать, как исполнители, не слыша всей мелодии в целом, начинают "дробить" ее по тактам (еще раз подчеркнем, что такая "болезнь" у музыкантов является едва ли не самой распространенной). Как раз в этой ситуации педагогу будет уместно процитировать известное высказывание упоминавшихся выше авторов: "Тактовая черта не должна ощущаться. Ее можно сравнивать с мостовой опорой, а мелодию – с дорогой, проходящей через мост. Каким плохим было бы это архитектурное сооружение, если бы на дороге возле каждой опоры были бы значительные выступы! Ничего не должно нарушить форму и естественное течение музыки" [4, с. 48].

Немалую трудность для исполнителей представляет собой задача достижения синхронности звучания у всех исполнителей ансамблевого состава. Так, тема III, исполняемая в экспозиции кларнетистом, дальше развивается в партии фортепиано, а в репризе проходит у альты. Во всех ее проведениях важно достичь единства звучания во всех аспектах, касающихся как общей манеры исполнения, так и вытекающих из нее частных моментов. Заметим, что при проведении темы III у альты – (ц. 7) большое значение имеет технический арсенал исполнителя, которым он должен свободно владеть. Не менее важен будет и способ его звукового воплощения, направленный на достижение желаемого звучания – изящного и несколько галантного. Некоторая сложность заключается в частой смене разных по своей природе штрихов, в комбинировании *spiccato* и *legato* на очень коротких промежутках времени. Исходя из этих моментов, от правой руки альтиста потребуются немалая сноровка, позволяющая искусно "вплетать" разно характерные штрихи, достигая в итоге грациозного характера звучания всей темы.

Особое значение в драматургии I-ой части имеет кода. Несмотря на ее небольшие размеры – всего 13 тактов (к примеру, экспозиция составляет 54 такта), роль ее немаловажна. Настроение, царящее в этом

музыкальном эпизоде, можно образно охарактеризовать как прощание с полюбившейся и идущей от самого сердца темой. В музыке происходит общее затухание звучности – *calando*. Из 13 тактов 10 выдержаны на тонике основной тональности – звуке "es". Это создает своеобразный эффект "убаюкивания" пространственного удаления. Подобные завершения частей (особенно финалов) очень часто встречается в произведениях Моцарта. Обобщить, подобно театральному действию последний раз вывести на "авансцену" всех его участников – такова результирующая функция коды.

Отдельным и важным вопросом, частично уже затронутым выше в связи с исполнением группетто в теме ГП, является вопрос исполнения разного рода украшений – группетто, трелей, форшлагов. Исполняя их, нужно всегда помнить, что орнаментику Моцарта отличает изящество, благородство, вкус, утонченность и, одновременно, некая доля простоты и даже наивности. В нашем же Трио мы найдем и форшлаг, состоящие из двух или одной нот, и трели, и группетто. Рассмотрим кратко, каким же образом их следует исполнять.

Уже в начале темы ГП, звучащей у рояля, встречаются форшлаг, которые будут, на наш взгляд, исполняться следующим образом – в такте 3 – неакцентированный форшлаг, за счет предшествующего звука, а в 4-м такте – акцентированный, то есть попадающим на первую восьмую такта, на сильную долю. Далее, при проведении темы ПП у фортепиано (четвертый такт от 3 ц.) форшлаг будет неакцентированным и, опять же, звучащим за счет предшествующей длительности. При проведении тем ГП и ПП в разработке и репризе, в местах, где встречаются форшлаг, рекомендуем придерживаться аналогичных принципов исполнения.

Много споров возникает при исполнении трелей – с какого звука начинать трель, трелировать ровно либо с так называемой раскачкой, как при этом синхронно совпасть в нахлесте? Эти вопросы приводят молодых исполнителей к необходимости изучения соответствующей литературы, прослушиванию имеющихся записей, что, безусловно, сослужит добрую службу в приобретении необходимой информации. В качестве примера приведём по этому поводу еще одно высказывание тех же авторов: "Трели Моцарта следует исполнять как можно "бисернее" и быстрее. Только длинные трели в *Andante* и *Adagio* можно иногда выразительности ради начинать чуть спокойнее, а затем ускорить; или – перед концом несколько замедлить трель. Эти

варианты исполнения могут, однако, привести к аффектации, а поэтому мы советуем быть крайне осмотрительными, изменяя скорость трели. Трель, само собой разумеется, надо исполнять как можно яснее и равномернее. Быстрота ни в коем случае не должна быть достигнута за счет точности. Моцарт сам на это указывает в письме к отцу от 2 октября 1777 года: Она (певица Кайзер) исполняет трель медленно, и это меня очень радует; если она берет ее затем быстрее трель звучит еще чище и яснее. Впрочем, брать трель быстрее – это ведь легче" [1, с. 75]. И далее: "При исполнении трели в соответствии с характером отдельных мест легкое динамическое усиление или ослабление кажется нам в большинстве случаев необходимым. Способ звукоизвлечения позволяет добиться тонкого, но на слух вполне улавливаемого различия между виртуозно "порхающей" трелью staccato и выразительной трелью на legato. Первая как бы "выбрасывается" из суставов пальцев; при игре второй кончики пальцев никогда не оставляют клавишей. Ведь современная фортепианная механика дает возможность снова извлечь тот же звук прежде, чем демпфер упадет на струну, и связать таким способом звуки между собой" [там же].

В приведенных высказываниях содержится много полезных мыслей, идей, а главное – советов, которые принесут молодым исполнителям неоценимую пользу при условии их творческого применения.

В завершении предпринятого выше исполнительского анализа моцартовского Трио с целью обобщения приведем еще два высказывания современников Моцарта. Первое из них должно всегда являться творческим кредо для музыкантов, исполняющих моцартовскую музыку. Оно принадлежит К. Шубарту, который еще в 1789 году писал: "Не будем принимать в расчет все механические навыки: слух, аппликатуру, твердость ритма, знание инструмента, искусство чтения нот и тому подобное. Скажем о другом: пусть ни один солист не отважится появиться на сцене, если не обладает творческой энергией: если не умеет превращать ноты в огненные искры: если не может заставить как тех, которые сопровождают его игру, так и слушателей, окаменеть; и – ах, если он не способен одухотворить свои десять пальцев!" [4, с. 75].

Второе высказывание – уже собственно о Моцарте – принадлежит также его современнику, композитору К. Диттерсдорфу: "Он (Моцарт

– Э.К.) бесспорно один из самых великих, самобытных гениев, и я до этой поры не знал композитора, который обладал бы таким поразительным богатством мыслей. Мне хотелось, чтобы никто не обращался с ними столь расточительно. Он не дает слушателю дышать; ибо стоит только захотеть обдумать какую-нибудь прекрасную мысль, как появляется другая, еще более великолепная, вытесняющая предыдущую, и все это идет без перерыва, так что в конце концов нет возможности сохранить в памяти ни одну из этих красот" [там же].

Все сказанное полностью относится и к исполнению Трио, анализируя которое в исполнительском аспекте, мы пытались подчеркнуть некоторые особо важные моменты, связанные с выбором темпов, звуковедением и качеством звучания, артикуляцией, исполнением украшений. Все это требует от исполнителей не только совершенствования сугубо профессиональных навыков, но и расширения кругозора, изучения художественно-эстетических закономерностей творчества композитора и его эпохи, эволюции интерпретационных подходов к исполнению как отдельного произведения, так и других произведений данного жанра.

Литература:

1. Аберт Г.В. А. Моцарт. – М.: Музыка, 1988, ч. 1, кн.1.
2. Аберт Г.В. А. Моцарт. – М.: Музыка, 1988, ч. 1, кн.2.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – 2-е изд. – Л., 1971.
4. Е. и П. Бадура-Скода. Интерпретация Моцарта. – М.: Музыка, 1972.
5. Бялый И. Из истории фортепианного трио. – М.: Музыка, 1989.
6. Гайдамович Т. Фортепианные трио Моцарта. – М.: Музыка, 1987.
7. Зингер Е.М. Из истории фортепианного искусства Франции. – М., 1976.
8. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. XVIII в. – М., 1982.
9. Хасанишин А. Вопрос стиля в музыке: суждения, феномен // Муз. Академия – 2000. – № 4. – С.135-144.
10. Mozart L. Versuch eines gründlichen Violinschule. – Augsburg, 1755.
11. Понятовский С. История альтового искусства. – М.: Музыка, 1984.
12. Черная Е.С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – М., 1963.
13. Эйнштейн Е.С. Моцарт. – М., 1977.

КОНФЛІКТ І ВЗАЄМОДІЯ: З ДОСВІДУ РЕЖИСЕРСЬКОЇ РОБОТИ

У статті розкрито суттєві принципи розробки режисерського плану вистави.

В статье раскрываются существенные принципы разработки режиссерского плана спектакля.

The article is devoted the substantial principles of development of producer plan.

Тібальт! Людина мутна, в його водянистих очах живе почуття якоїсь расової переваги над іншою сім'єю. Це темне, середньовічне почуття осіло і відтворило багшоку в його легенях.

Ворогуючі сторони вже натерпілись від цієї різни, втомилися, видихались. Застаріле багно від сильного струсу перетворилось на пилюку, вони стали добрішими, в них діти, вони вже сумніваються в чомусь, а цей намагається бути простим, немов шматок червивого м'яса. Йому поки що спокійно і навіть затишно тільки в атмосфері огидно бридкій.

Коли б'ються, він спостерігає: йому подобається, коли когось б'ють по обличчю. Але Тібальт сприймається інколи, як умовна демонічна лялька, якийсь злий, жорстокий інфернальний забіяка.

Варто розібрати лише одну сцену за участю Тібальта, щоб зрозуміти достеменно життєвість його натури.

Ось що трапилось перед тим, як Ромео вбив його.

Бенволіо і Меркуціо вийшли на вулицю і десь влаштувалися, щоб відпочити. Бенволіо, хвилюючись про щось, що на його думку повинно ось-ось трапитися, просить Меркуціо піти звідси. Але в поведінці Меркуціо є щось навіть демонстративне.

Чому це ми не можемо сидіти і відпочивати в нашому місті, де тільки нам заманеться?! Він вмостився якомога зручніше, зняв сорочку, і, можливо навіть загоряє... Він настроєний іронічно. Саме в цю хвилину з'являється Тібальт. Але зовсім не для того, щоб розпочати бійку. Виявляється, його теж хвилюють деякі важливі питання... Його цікавить, чому саме Меркуціо і яким чином він може дружити з Ромео. Як може родич герцога дружити з сином Монтеккі?

Тібальта мучить ця загадка, вона його просто бере за серце, і він вирішив підійти до Меркуціо і спитати.

Спочатку йому здається, що треба попередити, що іде він не для бійки, що сидіти вони можуть спокійно, що у нього до них всього кілька слів і нічого більше – “я думав, всього кілька ударів” – скаже Меркуціо.

Він продовжує так же спокійно лежати.

Вони ще перекидаються жартами, за якими ховається достатньо напружена ситуація, і саме тоді Тібальт і запитує Меркуціо, чи йти в компанії з Ромео?!

Це питання пронизане такою переконливістю, що з Ромео не можна бути в одній компанії, що Меркуціо нічого не залишилось, як розсердитися. Не можна бути спокійним, коли в твоїй присутності про твого друга говорять принизливо...

Подібно до того, як Тібальт не збирався битись з Меркуціо, Меркуціо не збирався сердитись на Тібальта. Один хотів тільки дізнатись, інший – намагався продемонструвати безстрашний спокій, чого б це не було варто.

...Одначе не витерпів-сочив, розсердився на огидну, дурну переконливість Тібальта в тому, що Ромео немов би належить до якоїсь нижчої категорії. Розсердився настільки, що став викликати Тібальта на бійку.

Ненависть у таких, як Тібальт, єдиний проблеск свідомості.

Підійшовши до Ромео, Тібальт спокійно підшукує слова образи. В таких випадках він не знає страху. Одначе, він не сподівається, що на образу можна відповісти не ударом і не образою.

Тібальт, кажучи жартома, не читав нічого про князя Мишкіна, і тому, ще більше, як би, навіть і читав про нього, здивувався б, як Ромео відповів йому, – БЕЗЗЛОБНО і ЛАСКАВО.

Крім того, що Ромео ненавидить спотворені обличчя і пролиту кров, він вбачає тепер в особі Тібальта ще й майбутнього родича, брата своєї Джульетти. ...Тібальт не тільки здивувався. він – остовпів, він просто не знає, що робити в таких випадках... Можливо треба ще раз образити і подивитись що буде цього разу?

Але Ромео і на цей раз відповідає, як невідомий Тібальту загадковий Мишкін. Тібальт збентежений, він, навіть, на якусь мить стає схожим на людину. Він засумнівався. А це вже чогось варто.

Не знаючи, що робити, Тібальт, нарешті, але якось дивно,

поплескав Ромео по плечу і повільно віддалився. Хто знає, можливо це було початком великих змін в Вероні, якби не Меркуціо, якому здалося, що Ромео трохи підгинає хвоста... Він не може відчутти до кінця того щастя і тієї свободи, якими наповнений зараз Ромео... Тієї свободи, яка не дозволяє йому ображатися на Тібальта. Меркуціо знаходиться тепер по відношенню до Ромео на більш низькому рівні, чи що. Ненависть і ворожнеча сидять тепер НАВІТЬ В НЬОМУ. І тому ВІН не розуміє, що можна вести себе так, як Ромео.

Це просто СТРАХ, гадає він, і тому ганьбу Ромео треба спокутувати. Ось чому він бере на себе те, що, на його думку, треба було взяти на себе Ромео. Він зупиняє Тібальта і хоче битися з ним, він заставляє його битися з собою і тоді Тібальт вбиває його.

Розгубившись, Тібальт втікає, але тут же повертається, щоб поглянути, що трапилось з Меркуціо. Саме так ведуть себе злочинці, яких притягує на місце злочину. Тим більше, що Тібальт не хотів вбивати родича герцога. Його лише мучило питання, чому ТОЙ в дружбі з Ромео...

Він перевертає тіло Меркуціо, намагаючись зрозуміти, чи дійсно він вбив його. І тут його спостигає кинджал Ромео.

Монтекки завжди для Тібальта були ворогами – і все! Так йому твердили ще з пелюшок. Його мозок не працював ні в який інший бік... Правда, в останній час він почав все більше і більше задумуватись... І поведження дядька на балу, коли він не дав йому розрахуватися з Ромео, і дружба Ромео з Меркуціо... „Щось його останнього часу турбувало і бентежило, але помер він, так ні в чому і не розібравшись” [7; 287].

Конфлікт і взаємодія – найважливіші категорії акторської та режисерської технології, які повною мірою можуть бути опановані студентами, ймовірно, на старших курсах у результаті всього процесу навчання. Необхідно з перших же занять першого курсу спрямувати на них найбільш пильну увагу.

Одна з початкових істин, яку твердо мають засвоїти студенти режисерського факультету, полягає в тому, що всі творчі закони системи К.С. Станіславського тісно пов'язані із законами психології.

Станіславський неодноразово підкреслював необхідність вивчення та точного дотримання на сцені життєвих психологічних особливостей: “Тільки тоді, коли артист зрозуміє та відчує, що його внутрішнє та зовнішнє життя на сцені в оточуючих умовах відбувається природно та

нормально, до межі природності, за всіма законами людської природи, глибокі тайники підсвідомості обережно відкриваються, і з них вийдуть не зовсім зрозумілі нам відчуття” [1; 24].

Шлях до натхненної, часто підсвідомої акторської творчості лежить через свідому психотехніку артиста, що спирається на знання життєвої психології.

В основі кожної сценічної дії має бути точно знайдений конфлікт, подібно до того як кожна життєва дія людини, кожний її вчинок і лінія поведінки завжди спричинені певним конфліктним збігом життєвих обставин. Банальні або незвичайні, навіть неправдоподібні, ясні або надзвичайно заплутані, взаємовиключні або навіть взаємонеобхідні, ці обставини створюють особливу, специфічну для кожного окремого випадку конфліктну ситуацію, яка й визначає основні цілі та задачі всіх людей, що вступають у взаємодію один з одним, і характер цієї взаємодії. Психологи стверджують, що кожний вид діяльності зумовлюється певною потребою суб'єкта.

Потреби людини, що спрямовують її бажання і прагнення, надзвичайно різноманітні, починаючи від найпростіших /голод або спрага/ і закінчуючи найскладнішими в тих чи інших емоційних контактах, творчості, пошуках сенсу життя, тощо.

Потреби служать основою різних мотивів поведінки, тобто конкретних спонукачів окремих дій. Безумовно, дія не завжди прямо відображує існуючу потребу (адже у відомій байці А. Крилова голодна лисиця не просить сир, а вихваляє Ворона), але потреба завжди визначає цілі і спрямовує дії. За визначенням психолога О.Н. Леонтєва, “...потреба сама по собі, як внутрішня умова діяльності суб'єкта – це лише негативний стан потреби, браку” [6; 5].

Не вдаючись до тонкощів різних формулювань, які дають окремі автори з цих питань, важливо відзначити, що в основі виникнення потреби, тобто в основі будь-якої діяльності людини завжди лежить певний конфлікт між людиною та навколишньою діяльністю.

Характер і якість конфлікту, його нюанси можуть бути нескінченно різноманітні. Згадаємо, наприклад, фінальний епізод скандального розриву П'єра Безухова з дружиною у романі “Війна та мир” Л.М. Толстого.

“Нам ліпше розлучитися, – вимовив він переривчасто.

– Розлучитися, авжеж, але якщо ви дасте мені майно, – сказала Елен... Розлучитися, ось чим злякали!

П'єр скочив з дивана і, похитуючись, кинувсь до неї.

– Я тебе вб'ю! – закричав він і, схопивши зі столу мармурову дошку з невідомою ще йому силою, зробив крок та замірився на неї. Обличчя Елен зробилося страшним; вона зойкнула і відскочила від нього. Порода батька виявилася в ньому. П'єр відчув захоплення і принадність казу. Він кинув дошку, розбив її та, з розкритими руками підступаючи до Елен, заволав: “Геть” – таким страшним голосом, що в усьому будинку із жахом почули цей крик. Богу відомо, що би зробив П'єр у цю мить, якби Елен не вибігла з кімнати” [2; 36].

Сімейний конфлікт переростає у скандал брутальний, відвертий, вульгарний і страшний водночас, він виражається у вчинках безглузких і жорстоких. Звернемося ще до “Війни і миру” і подивимось, як слухає князь Андрій, закоханий у Наталю Ростову, її спів: “Князь Андрій стояв біля вікна, розмовляючи з дамами, і слухав її. В середині фрази князь Андрій замовк і відчув несподівано, що до його горла підступають сльози, можливість яких він не знав за собою. Він подивився на НАТАЛЮ, яка співала, і в душі його відбулося щось нове і щасливе. Він був щасливий, і йому разом із тим було сумно. Йому абсолютно ні за чим було плакати, але він був готовий плакати. За чим? За колишнім коханням? За маленькою княгинею? За своїми розчаруваннями?.. За своїми надіями на майбутнє? Так і ні...” [3; 220].

Глибина і складність душевного конфлікту князя Андрія вкрай загострюють його сприйняття Наталіного співу, роблять процес усвідомлення всього, що відбувається з ним, надзвичайно активним, хоч і скупим за зовнішнім проявом.

І далі, навіть коли між князем Андрієм і Наталею після дня оспівдення встановились зовсім інші, ніж раніше, близькі, прості відносини, процес поступового взаємного лізнання і розуміння один одного зберігає свій неминуче конфліктний характер: “Коли князь Андрій говорив/ він дуже гарно розповідав/, Наталя з гордістю слухала його, коли вона говорила, то з острахом і радістю помічала, що він уважно, допитливо дивився на неї. Вона з подивом питала себе: “Що він шукає в мені? Чого він добивається своїм поглядом? А що як немає в мені того, що він шукає цим поглядом?” [3; 220].

Момент, здається, ясної щасливої душевної близькості містить напружений внутрішній конфлікт, який викликає в кожного надзвичайну гостроту сприйняття, напруженість уваги, граничну зосередженість.

У наших прикладах в одному випадку конфлікт має бурхливий характер і виявляється у скандальній, демонстративній поведінці. У другому випадку конфлікт прихований, він майже не виявляється зовні, але вимагає максимальної внутрішньої активності сприйняття і також досягає величезного емоційного напруження.

Таким чином, відповідно до законів життєвої психології, не виявивши конфлікту, не визначивши протиріч, які його формують /таких різних для кожного конкретного випадку/, актор не зможе віднайти органічний хід до активної сценічної дії.

Будь-який процес взаємодії, спілкування є внутрішньо конфліктним, хоча природа конфлікту може бути найрізноманітніша, а іноді її нелегко зрозуміти, знайти і визначити.

У зв'язку з цим необхідно визначити одну дуже важливу психологічну закономірність. У житті розподіл дії та почуття може бути самим умовним і формальним. Будь-які почуття, від бурхливих до найтонших, знаходять свій вираз у діях, різноманітних за своїм проявом: іноді стриманих зовні, ледь помітних, іноді, навпаки, бурхливих, активних і безпосередніх, логічних або, здається, алогічних.

Поведінку людини завжди супроводжує складний комплекс емоцій, які приховуються або виявляються залежно від обставин.

Чим сильніше і стійкіше думки та почуття людини пов'язані з якимсь об'єктом, тим різноманітнішими й активнішими є його дії відносно даного об'єкта. В театрі ж ми часто штучно відриваємо переживання героя від його дії, порушуючи тим самим найбільш важливу вимогу Станіславського.

Значення взаємозв'язку між діями, що викликані конфліктними обставинами, та емоціями виявляється ясніше, якщо звернутися до сучасних теорій, які пояснюють причини виникнення емоцій у житті людини.

Досить важливим в існуючих концепціях емоцій є той факт, що емоція розглядається в системі "потреба – дія – задоволення". "Емоція виникає між потребою та діями для її задоволення" [4; 36].

Залежно від конкретних життєвих умов перед людиною на шляху її руху до основної цілі постають задачі більшої чи меншої складності, що вимагають для свого розв'язання і здійснення ряду дій.

Чим ближчою та яснішою є ціль, чим менше перешкод на шляху до неї, тим менше переживань приносить процес досягнення цілі. І, навпаки, чим важливішою є ціль і складнішими, різноманітнішими –

перешкоди, що виникають і примушують несподівано змінювати намічену лінію поведінки, тим більшою буде емоційна напруга в процесі задоволення потреби. З найбільшою гостротою “емоція виникає кожного разу, коли задоволення потреби не відбувається, іншими словами, коли дія не досягає цілі”.

Отже, причини виникнення емоцій криються у протиріччях між потребами, що перешкоджають здійсненню задач і дій, спрямованих на їх задоволення. О.М. Лсонтієв писав, що різні гіпотези щодо причин виникнення емоцій “...так чи інакше виражають факт залежності емоцій від співвідношення (протиріччя чи узгодження) між буттям і тим, що належить бути” [6; 17].

Резюме. 1. Незважаючи на те, що це положення сформульовано відомим психологом, а не теоретиком мистецтва, у ньому дивовижно точно виражено сутність побудови дієвого сценічного конфлікту. Воно ще раз свідчить про велике значення для актора сприйняття обставин, що перешкоджають, заважають виконанню найважливіших дієвих задач ролі.

У зіткненні з обставинами, які подразнюють, заважають або є неприйнятними, легше досягти гостроти та чіткості того, що відбувається, знайти органічну активну лінію поведінки.

В обставинах протилежного характеру актор часто страждає млявістю сприйняття і в результаті стає пасивним, безініціативним, бездіяльним. Тоді внутрішня млявість та емоційна бідність маскуються награністю, демонстрацією, позначанням необхідних почуттів і дій.

Перешкоди, що створюють конфлікт, можуть бути наявними, оголеними, відвертими або прихованими, такими, що важко визначаються, майже непомітними, проте вони завжди є основою будь-якої дії та його емоційним стимулом. У пошуках активних емоційних мотивів до дій актору необхідно визначити конфлікт між буденним життям його героя і тим життям, яким він жити хоче, може та до якого прагне.

Однак робота над драматургією, складний процес відбору та групування запропонованих обставин п’єси по лінії основного дієвого конфлікту спектаклю і за кожною роллю – ще попереду.

2. На першому курсі студентам треба працювати над вправами та етюдами. Навіть теоретично розуміючи необхідність визначення конфлікту для пошуків органічної, активної, емоційно насиченої сценічної дії, студенти, як правило, припускаються у своїй практичній

учбовій роботі вельми серйозних прорахунків. У цьому випадку для першокурсників найбільш характерним є, з одного боку, невміння виявити конфліктну дійову основу у своїх етюдах (і тим більш у вправах), а з іншого – дещо спрощене, примітивне розуміння конфлікту.

3. Програма першого курсу починається із вправ на увагу, уявлення, з коротких етюдів на безпредметні дії, фізичне самопочуття тощо.

При цьому пошуки конфлікту, конфліктної взаємодії часто здаються студентам безглуздими: який конфлікт може бути у простій вправі на безпредметну дію, про яку конфліктну взаємодію можна говорити, виконуючи вправу на увагу?

Ось елементарна, добре відома вправа на увагу... Один із студентів виконує просту фізичну дію (хоча б, принаймні, піднімає вгору обидві руки). Другий – повторне цю дію і додає до неї свою... Третій повторює обидва попередні рухи та додає до них новий елемент тощо.

Цю вправу легко звести – це іноді так і буває – лише до тренування уваги та механічної пам'яті (слід зазначити, що навіть у цьому випадку вона приносить суттєву користь), проте можна ускладнити її. Можна не просто повторити рух, але і відгадати його таємний зміст, відгадати ту далеку мету, якій він підкорений. Мало того, повторити, вхопивши той ритм, те самопочуття, з якими рух було зроблено, і додати свій рух, але тільки такий, який необхідний для досягнення відгаданої мети.

Якщо продовжувати розпочату дію, не руйнуючи заданого самопочуття та атмосфери, то кілька людей будуть об'єднані не просто єдиною фізичною дією і спільним об'єктом уваги, але й складною психофізичною взаємодією. Ситуація, в якій треба зрозуміти, розгадати передбачити дії партнерів, не порушивши їх (а якщо порушити, то обґрунтувавши для себе причини порушення), вимагає від кожного учасника вправи активної лінії поведінки. Виникає момент спільної творчості, яка неминуче містить конфліктну основу, яка є емоційним і дійовим її стимулом.

Здається, легше визначити необхідну основу життєво-достовірної поведінки у вправах на безпредметні дії. Проте спочатку і це не завжди вдається. Навіть складні безпредметні дії, не говорячи вже про такі найпростіші, як миття посуду, штопання, чищення картоплі частогусто виконуються студентами надзвичайно легко.

Неіснуючі предмети – голки, ножі, нитки, молотки, цвяхи, тощо – “поводяться” дуже слухняно, і студенти демонструють чудеса спритності.

А по суті дія лише позначається, і студент сам не вірить у те, що він чинить, не бачить справжніх предметів, не уявляє їх вагу, форму, фактуру. У цих випадках важливо не лише спіймати студента на явних неточностях у поводженні з уявними предметами, – це перший етап роботи, – але й підказати йому дрібні перешкоди чи помилки, що неминуче виникають у житті під час виконання навіть елементарних дій.

Якийсь предмет занадто дрібний, і його важко ухопити, щось висковзує з рук, одне не стикається з іншим і т. д. Предмети перестають біти слухняними: нитка не лізе в голку, мило падає, клей забруднює тощо.

Навіть найдрібніший конфлікт, внесений у таку вправу, негайно загострює увагу студента, вимагає від нього більшої зібраності, чіткості, перевірки всієї фізичної лінії поведінки. Внаслідок цього дія поступово набуває життєвої достовірності.

4. Не менш необхідним є пошук конфлікту, що викликає активну, емоційно насичену дію у правах та етюдах на такий складний елемент акторської психотехніки, як фізичне самопочуття. Пошук точного, достовірного фізичного самопочуття нерозривно пов'язаний з пошуком і визначенням конфліктних обставин, які перешкоджають виникненню цього самопочуття.

Наприклад, такі тяжкі стани, як біль, жах, супроводжуються активним бажанням зрозуміти причини болючих відчуттів, логіку їх виникнення та розвитку. Без цього неможливо знайти засоби боротьби з ними. Будь-яке приємне фізичне самопочуття викликає бажання продовжити його, вимагає винахідливості, щоб його зберегти, виявивши усі існуючі для цього можливості й усунувши всі перешкоди, які цьому заважають.

Без активної конфліктної дієвої основи фізичне самопочуття неминуче підмінюється грою стану або формальним позначенням тих чи інших фізичних його ознак.

Зерно конфлікту міститься в кожній, навіть найпростішій вправі чи етюді. Якщо воно не визначається, вправи й етюди здебільшого виконуються мляво, безініціативно. Конфлікт завжди загострює сприйняття, організує та спрямовує увагу, мобілізує волю, робить дію емоційно насиченою, внутрішньо динамічною.

Невміння визначити і вибудувати конфлікт у вправах та етюдах часто-густо пояснюється тим що в уяві студентів-першокурсників

поняття “конфлікт” помилково пов’язується з обов’язковою складною сюжетною інтригою. Студентські етюди часто дивують педагогів великою кількістю неймовірних подій: громадських, виробничих, особистих, сімейних. Подій, які в пошуках гостроконфліктної ситуації студенти примудряються утиснути в межі десятихвилинного етюда, іноді може з лишком вистачити для трьохактної п’єси. При цьому в пошуках яскравих, цікавих конфліктів, у своєму похвальному, здається, прагненні до вирішення важливих сучасних питань студенти вдаються до примітивного схематизму, проходячи мимо справжніх ситуацій та взаємовідносин.

Доречно застерегти студентів-режисерів від гонитви за сюжетною цікавістю та від нагромадження подій, спрямування їх увагу та уяву на докладний, детальний аналіз конфліктних обставин і взаємовідносин у кожному етюді, на пошук найбільш важливих дієвих задач усіх його учасників, на організацію наскрізної та контрнаскрізної дії, що створюють конкретну дійову ситуацію. В етюдах за картинами, що зазвичай завершують процес навчання на першому курсі, вимагається вже не лише вміння, організувавши конфлікт, вибудувати ту чи іншу подію, запропоновану художником, але й розуміння даного авторського стилю та творчої манери.

Проте, як би не різнилися жанрові або стилістичні особливості кожного художнього твору, наприклад, “Сватання майора” Федотова, “Мандрівні гімнасти” Пікассо чи “Вечеря тракториста” Пластова, яким би своєрідним або неповторним не був запропонований художником характер спілкування між людьми, не можна забувати, що будь-яка взаємодія є конфліктною за своєю суттю.

Режисер відбирає та акцентує різні запропоновані обставини – ті чи інші побутові деталі, взаємовідносини, фізичні самопочуття, невідповідність у ритмах, зміну атмосфери, особливості пластики – все, що визначає природу даного конфлікту.

Спрямованість уваги та явлення на конфліктний комплекс обставин дозволяє органічно підвести акторів до необхідної логіки сприйняття та оцінок, викликати активні емоційні мотиви до дії.

Конфлікт має стати дієвою та емоційною основою справді органічного сценічного існування в усіх етюдах і вправах, починаючи з найпростіших і закінчуючи найбільш складними.

Література:

1. Станіславський К.С. Собр.соч. – Т.2.– М., 1954.

2. Толстой Л.Н. Собр. соч. – Т.5. – М., 1980.
3. Толстой Л.Н. Собр. соч. – Т.5. – М., 1980.
4. Симонов П.В. Что такое эмоция? – М., 1966.
5. Леонтьев А.Н. Подробности, мотивы и эмоции. – М., 1971.
6. Эфрос А.В. Репетиция -- любовь моя. – М.: Искусство, 1975.

УДК [781.68: 7.034.7]: 786.8

О. Міщенко

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИКИ БАРОКО НА БАЯНІ

Розроблена оригінальна методика визначення темпу, динаміки, артикуляції, реєстрування – невід'ємних компонентів інтерпретації.

Разработана оригинальная методика определения темпа, динамики, артикуляции, регистровки – неотъемлемых компонентов интерпретации.

Worked out the original methodic identify of the temp, the dynamic, the articulation and the timbre – a basic components of the interpretation.

Історія європейської музичної культури постає перед нами як безперервний процес зміни різних стилів. Кожен із них дає змістовне уявлення про естетичні принципи епохи, особливості інтонаційної мови, панівні жанри, інструментарій, виконавське мистецтво.

Виникає подив і безмежне захоплення від того, що у роздроблених, економічно відсталих країнах – Італії та Німеччині, де не було державної системи освіти, засобів масової інформації, могли з'явитися грандіозні постаті К. Монтеверді, Т. Альбіноні, Дж. Фрескобальді, А. Кореллі, А. Скарлатті, А. Вівальді, Б. Марчелло, Г. Шютца, Й. Фробергера, Й. Пахельбеля, Д. Букстехуде, Г.Ф. Телемана, Г.Ф. Генделя, Й.С. Баха. Всі вони були видатними реформаторами, які ламали традиції середньовічної схоластичної естетики, створюючи новий стиль.

Бароко¹ – стиль, який переважав у європейській архітектурі та образотворчому мистецтві з кінця XVI до середини XVIII століття. Для естетики цього стилю характерними є масштабність, монументальність, розкішність та величність.

Бароко в музиці виявляє ті ж риси, що і в просторових видах мистецтва. Крім цього музика відзначається яскравою емоційністю,

¹ Бароко (іт. barocco) – химерний, пишномовний, дивний.

динамічною напруженістю, контрастністю. В ній смілива фантазія поєднується із суворою раціональністю.

Розширюється емоційно-образний зміст – від піднесеної споглядальності до могутнього драматизму. Вперше в музичному мистецтві з'являються трагічні та героїчні образи.

“Якщо музичне мистецтво епохи Відродження існувало (при всіх його світських порушеннях) в ім'я Бога і під знаком Бога, так що музика духовна була безумовно провідною, і якщо у віденських класиків місце Бога в мистецтві посіла Людина, так що світська основа стала переважаючою, то у XVII – 1-й пол. XVIII ст. спостерігається співіснування та поєднання обох тенденцій. Виявляється це не лише в значимості духовних і світських жанрів..., але і в подвійному підході до одного жанру: так, навіть світська, здавалось би, за самою своєю природою танцювальна сюїта часом має євангельський підтекст і змикається із церковними жанрами; й навпаки, у традиційно духовному за змістом мотеті можуть бути такі сильні концертні засади, що він навіть перейменовується в “духовний концерт” [5, с. 121].

Кардинально поновлюються і виражальні засоби. “Старі середньовічні лади вже не відповідали новим ідеалам виразності, краси, логіки розвитку. Їх відтіснила мажоро-мінорна система. Затвердився гомофонно-гармонічний склад... у той час як у поліфонії завершився перехід від суворого до вільного стилю і утворилася його вища форма – fuga. Виникла і з величезною швидкістю розповсюдилася опера, а разом із нею – ораторія, кантата, пасіон та світські камерно-вокальні жанри – арія, дует” [6, с. 192].

Виникнення в кінці XVI століття опери справило величезний вплив на розвиток усієї музичної культури Європи. Неаполітанська школа, що увібрала фонетичні особливості італійської мови, традиції народного та академічного співу, піднесла жанр опери до рівня загальнонаціонального. У цей час пишню розквітає вокальне мистецтво *bel canto*¹ – стиль, що відзначається плавною наспівністю (кантиленою) й витонченістю, легкістю та віртуозною досконалістю.

Оркестри були невід'ємною складовою опери. Тому висока майстерність оперних співаків справила сильний вплив на розвиток інструментальної музики. Поступово вона відгалужується від вокально-хорової і перетворюється у самостійну гілку музичного

¹ *Bel canto* (іт.) – прекрасний спів.

мистецтва. Вперше з'являються твори, в яких оркестр виступає не як акомпануюча, а самодостатня концертна одиниця. Виникають жанри симфонії, concerto grosso, тріо-сонати, сюїти, партити, концерти для скрипки з оркестром.

На небувалу висоту підіймається виготовлення музичних інструментів. Майстри – Гаспаро да Сало, Д. Паоло, Дж. Малжині – створили струнно-смичкові інструменти, які в повній мірі відповідали вимогам кращих виконавців.

Корифеї Кремони – Андреа та Нікколо Амати, Андреа та Джузеппе Гварнері, Антоніо Страдіварі – створили класичний тип струнно-смичкових інструментів, звукові якості яких є універсальними і неперевершеними до цього часу.

Великого розповсюдження набувають і клавішні інструменти, своєрідні оркестри в мініатюрі – орган та клавір¹. Про рівень гри на цих інструментах свідчать органні та клавірні твори, що дійшли до нас, а також результати конкурсів між мопіканами епохи – Д. Скарлатті та Г.Ф. Генделем, Й.С. Бахом та Л. Маршаном. Відомо, що у грі на клавесині переміг Д. Скарлатті, а у змаганні на органі сильнішим виявився Г.Ф. Гендель. Змагання, яке планувалося між Й.С. Бахом та Л. Маршаном, не відбулося. Почувши напередодні гру Й.С. Баха французький клавесиніст, аби запобігти повного фіаско, таємно залишив Дрезден.

Колективні форми музикування сприяли розвитку диригентського мистецтва. Керівником творчого колективу зазвичай ставав автор музики, який суміщав водночас і функції виконавця на скрипці, клавесині або органі. Ось як описується диригування одного із композиторів Турина Гаetano Пуньяні: “Його смичок був жезлом командира, якому кожен підкорявся з надзвичайною точністю. Одним ударом смичка... він то підсилював звучність оркестру, то уповільнював, то прискорював його за власним бажанням. Він показував акторам найменші нюанси і приводив усіх до тієї досконалої єдності, якою одухотворюється виконання” [4, с. 38].

Таким чином, в епоху бароко було створено непересічні художні цінності, як в царині композиції, виконавського мистецтва, так і в галузі виготовлення прекрасних музичних інструментів.

¹ Клавір – загальна назва струнних клавішних музичних інструментів: клавесина, клавикорда, чембало, спінета, верджинела.

II. Загальні принципи роботи баяністів над Urtext'ом.¹

II.1. Особливості нотного запису музичних творів.

Характерною рисою нотного запису музичних творів у XVII – першій половині XVIII століть була майже повна відсутність авторських ремарок відносно темпу, динаміки, артикуляції, реєстрування.

Давні композитори утілювали емоційно-образний зміст музики переважно за допомогою мелодії, поліфонічного сплетіння голосів, гармонічної послідовності акордів. Нюанси були другорядними елементами виразності.

Мабуть, це було зумовлено тим, що музикант був постаттю багатогранною і в рівній мірі володів талантом композитора, виконавця, капельмейстера. Автор твору був водночас і його інтерпретатором. Отже, добре знав як його виконувати. Працюючи з учнями чи оркестром, він міг безпосередньо передавати свої художні наміри усно.

Крім того, в епоху бароко імпровізація переважала композицію. Тому майстер у процесі виконання мав змогу не лише по-різному інтерпретувати твір, але й варіювати його обрис, змінюючи фундаментальні основи музичної мови – мелодику, гармонію, план побудови, доки не знаходив найкращий варіант. Ця свобода викладення музичного матеріалу частково знайшла своє вираження в системі цифрованого баса, коли клавесиніст чи органіст вибудовував гармонічну вертикаль твору відповідно до свого смаку.

Друкарство, хоча й існувало в ту пору, однак нотні видання навряд чи розповсюджувалися масовим тиражем у європейських країнах. Підтвердженням цього є той факт, що творчість видатних композиторів епохи бароко була забута на багато десятиліть.

Знайомлячись із оригіналом, баяністам необхідно дбайливо зберегти ті нечисленні авторські ремарки, які є в партитурах давніх майстрів. Якщо ж нюанси не позначені, то виконавцям слід “розшифрувати” нотний текст і визначити темп твору, динаміку, артикуляцію, реєстрування. Тут праця інтерпретатора в чомусь аналогічна дослідженням антропологів, які за фрагментом скелета давно зниклого виду тварини можуть відтворити не лише її форму, розміри, але й з’ясувати особливості харчування, навколишнє середовище, клімат тощо.

¹ Уртекст (нім. Urtext) – авторський текст, оригінал музичного твору.

II. 2. Темп.

Аналізуючи партитури А. Кореллі, А. Вівальді, Г.Ф. Телсмана, Г.Ф. Генделя, Й.С. Баха можна відзначити, що всі вони користувалися відносно незначною кількістю темпових позначок. Це Grave, Largo, Lento, Adagio, Andante, Allegro, Vivo, Presto. Ці ремарки, в першу чергу, були вираженням певного емоційного настрою. Швидкість же виконання була невід'ємною рисою цього настрою. Так, Grave означало важко, значуще, велично, Largo – широко, Lento – протяжно, Adagio – спокійно, Andante – граціозно, Allegro – весело, радісно, Vivo – жваво і лише Presto слугувало мірилом найвищої швидкості¹.

Нерідко композитори конкретизували характер музики більш складними термінами. Наприклад: *Larghetto affettuoso*, *Largo e piano*, *Andante larghetto e staccato*, *Tempo giusto*.

Однак як бути в тих випадках, коли темп автором не визначений? Думається, що його можна виявити за жанровою приналежністю твору. Одним із найбільш розповсюджених жанрів епохи бароко була сюїта, яка складалась із контрастних частин – Алеманди, Куранти. Сарабанди, Жиги. Зазначай Алеманда² виконувалась у стриманому темпі, Куранта – у рухливому, Сарабанда – у помірному, а Жига – у стрімкому. Часто, крім цих номерів, до сюїти входили повільні прелюдія та арія, помірні менует, гавот, полонез, пожвавлені рондо та буре.

Характерні особливості старовинних танців рельєфно виявляються і в інших жанрах. При цьому танцювально-моторні частини тяжіють до стійкого, стабільного темпу; лірично-пісенним притаманна витончена агогіка, а декламаційно-патетичним – сміливе *Rubato*.

Із викладеного неважко визначити відмінність між темпами і знайти співвідношення між ними. Однак виникає низка запитань: а яка ж “номінальна” швидкість кожного з них, наскільки вони спокійні чи рухливі і що має стати мірою, одиницею обліку у визначенні швидкості виконання?

Якщо скористатися метрономом І.Н. Мельцеля, то Grave буде відповідати 40 ударам за хвилину, Largo – 46, Lento – 52, Adagio – 56, *Larghetto* – 60, Andante – 66, Allegro – 132, Vivo – 160, Presto – 184.

¹ У сучасному тлумаченні темпи Grave, Largo, Lento, Adagio, Andante зазвичай перекладаються як повільні.

² Алеманда у А. Кореллі завжди рухлива, енергійна.

У такій інтерпретації повільні темпи привнесуть у виконання музики нудьгу. Більше того, виконавцям на інструментах із згасаючою специфікою звуковидобування (фортепіано, лютня, гітара) буде складно навіть зберегти інтонаційну єдність мелодичної лінії.

Рухливі темпи у їх сучасному розумінні привнесуть у барочну естетику метушливість і полишать її величності. Це означає, що буквально рухатися за метрономом було б помилкою. Тим більше, що метроном був запатентований І.Н. Мельцелем лише 1816 року, і композитори першої половини XVIII століття не могли ним скористатися.

Тому при визначенні стриманих темпів інструменталістам слід враховувати закономірності вокального дихання. Для цього виконавцю необхідно проспівати фразу на одному диханні. Якщо це вдається без ускладнень, то обраний темп слід вважати оптимальним. Якщо ж дихання не вистачає – це найвірніша ознака затягнутості темпу. Виходячи з цього, можна припустити, що повільні темпи у старовинній музиці перебувають у діапазоні 66-88 ударів за хвилину і приблизно дорівнюють сучасному *Moderato*.

При визначенні рухливих темпів баяністам слід враховувати можливості мовної дикції. Для цього необхідно гранично чітко проартикулювати язиком (на склад “та-та-та-та”) найшвидші пасажі у творі. Якщо розбірливість, чіткість дикції буде втрачена, значить темп завищений.

Іншим “індикатором” у визначенні рухливих темпів є виконання баяністами пасажів прийомом *détaché*, як це заведено у виконавців на струнно-смичкових інструментах. У результаті швидкі темпи будуть відповідати 100-120 ударам за хвилину. Для темпу *Presto*, мабуть, буде прийнятною швидкість у межах 130 ударів.

Таким чином, стає очевидним, що повільні темпи в музиці епохи бароко були більш жвавими, ніж сучасні, а швидкі – стриманішими.

Карл Філіп Еммануїл Бах у своїй праці “Досвід правильного способу гри на клавирі” писав: “Швидкість темпу базується на загальному змісті твору, а також на найшвидших нотах у пасажах, які зустрічаються в ньому. Правильне розуміння цих факторів не припускає, щоб *allegro* було занадто швидким, а *adagio* занадто повільним”.

II. 3. Динаміка

У партитурах композиторів епохи бароко ми доволі рідко зустрічаємо два динамічні нюанси: *forte* і *piano*. Вони не користувалися такими ремарками як *pp*, *mp*, *mf*, *ff*, акценти, *crescendo* чи *diminuendo*.

Визначаючи динамічний план, необхідно врахувати, що процес розвитку музичної тканини у творах епохи бароко будується на безкінечному оновленні тематизму. Початковий емоційний стан може збагачуватися, оновлюватися в процесі розвитку, але ніколи кардинально не змінюється. Музиці бароко не притаманні спонтанні, імпульсивні емоційні сплески. Навпаки, вона являє собою тривале накопичення енергії, неухильне тяжіння до мелодичної вершини, зберігання стабільності емоційного стану. Цю особливість композиторів музики тієї епохи тонко підмітив ще М.А. Римський-Корсаков: "...вони всі вмiли якось особливо розтягнуто і довго відчувати одне й те ж і в цьому настрої перебувати без послаблення, нерідко досить тривалий час" [8, с. 53].

Саме стабільність емоційно-образного змісту диктує виконавцям необхідність доволі довго витримувати динамічний рівень у творі. Залишаючи динаміку незмінною, музикант сприяє збереженню єдності емоційного настрою. Такий принцип може бути особливо переконливим при виконанні хоральних творів з акордовою фактурою або п'єс малої форми, в яких викладається одна суцільна думка. У таких творах основний "сюжет", його головні події сконцентровано в інтонаційних та ритмічних особливостях тематизму. Виконавцям не слід шукати зайвих новацій, довільно змінюючи динаміку. Це може призвести до небажаної строкатості, яка порушить цілісність форми твору.

У великомасштабних творах динамічний план слід визначати, виходячи із композиційної структури, її смислового розчленування на розділи. Каданси, фермати, генеральні паузи вказують на грані побудови, а отже, на оновлення образного змісту і зміну динаміки у наступному розділі форми.

Важливу роль відіграє і фактура твору. Музика з прозорою музичною тканиною, передбачає більш скромний динамічний рівень гучності у порівнянні з багатоголосною. Найбільш явно це виявляється в жанрі фуґи. Збільшення кількості голосів завжди спричиняє підсилення загального звучання. В жанрі *Concerto Grosso* чергування туттійних і сольних епізодів призводить до зіставлення фактурних пластів і утворює ступінчасту, "терасоподібну" динаміку.

Панівні інструменти епохи бароко – орган, клавесин найкраще втілювали ідею терасоподібності музичної тканини. Обидва інструменти мали динамічну рівність звучання. Для них непосильними були *crescendo* чи *diminuendo*. Зате вони мали по декілька мануалів, кожен із яких вирізнявся не лише іншим тембром, але й динамічним рівнем. Тому зміна динаміки на органі та клавесині рівнозначна зміні мануалів.

Виходячи із особливостей музичної драматургії та специфіки звукоутворення на клавішних інструментах, можна помітити, що в музиці XVII – першої половини XVIII століття панували принципи динамічної рівності і терасоподібності.

Чи означає це, що ми мусимо уникати динаміки, що гнучко змінюється? Зовсім ні. Тим більше, що можливості баяна дозволяють виконавцеві виразно інтонувати мелодію, надавати рельєфність фразуванню, підкреслювати помірне накопичення або послаблення емоційної напруги за допомогою *crescendo* чи *diminuendo*. Однак при цьому слід пам'ятати, що барочне фразування є менш чутливим та випуклим у порівнянні з романтичним. Якщо динамічний рельєф у музиці композиторів-романтиків можна образно порівняти з високими гірськими вершинами, раптово пульсуючими гейзерами, то динамічний план у творах давніх майстрів більше нагадує ландшафт плоскогір'я. Отже, переважати має терасоподібна динаміка, яка підкреслює масштабність думки і стрункість загальної композиції. Динаміка, що гнучко змінюється, є, на мій погляд, доповнюючою. Вона допомагає виконавцям уникнути статичності музичної драматургії і одухотворює архітектоніку цілого.

Ш.К. Сен-Санс писав: "...грати Баха, роблячи або турнір із відтінків або грати зовсім без нюансів, я вважаю однаково помилковим. Із двох помилок, якщо треба робити вибір я, безумовно, віддаю перевагу другій, яка залишає форму в недоторканності, не зміщуючи її характеру.

Треба, з моєї точки зору, відтінки застосувати просто, без упередженої шедрості, тобто таким чином, аби уникнути всього того, що є манірним і що зменшує характер музики. Всякий нюанс, котрий має на меті викликати ефект сам по собі, привернути увагу до виконання, має бути вилученим" [2, с. 6].

Як же визначити реальне значення динамічних нюансів? Адже орган та камерний оркестр переважають баян у гучності звуку, а

клавесин, клавікорд – поступаються. Думається, що визначальним фактором у доборі динамічних градацій мають бути не музичні інструменти, а музика.

Видатний дослідник творчості Й.С. Баха Й.Н. Форкель писав: “...коли він хотів передати сильні ефекти, то робив це не так, як багато інших – шляхом надмірного посилення удару по клавішах, а за допомогою гармонічних та мелодичних фігур, тобто удаючись до посередництва внутрішніх сил мистецтва” [7, с. 33].

Саме емоційно-образний зміст визначає гучність звуку. Так, потаємна лірика передбачає виконання на *pp*, *p*; жартівливі, граціозні “персонажі” краще прозвучать на *mp*, *mf*; героїчні, величаві “фрески” потребують *forte*, а драматичні, трагічні сторінки – *fortissimo*.

II. 4. Артикуляція

У виконавській практиці першої половини XVIII століття артикуляційна “палітра” була досить скромною. На струнно-смічкових інструментах виконувалися штрихи *legato* і *détaché*, а на клавішних – органі, клавесині – *legato* і *staccato*. Обмежена кількість штрихів була зумовлена недосконалістю музичних інструментів і своєрідністю специфіки звуковидобування.

Виконавці на струнно-смічкових інструментах змушені були грати громіздким, лукоподібним смичком, котрий надзвичайно обмежував техніку звуковидобування.¹

Клавесин та клавікорд мали згасаючу специфіку звукоутворення, тому у грі на них переважала роздільна артикуляція, а *legato* було умовним. Звукова специфіка органа з її довготривалим відлунням та нашаруванням одного звука на інший дозволяла виконавцям досягати зв’язної артикуляції, а *staccato* було вельми умовним, що наближалось до сучасного *non legato*. Можливості різноманітного атакування на клавесині та клавікорді були обмеженими, а на органі і зовсім відсутніми.

Із перелічених інструментів звуковій специфіці баяна найбільше відповідає орган. Це одна із причин того, що баяністи здавна включають до свого репертуару органні твори, а разом з ними запозичують і характер органної артикуляції. Зразковим вважається виконання, що максимально імітує звучання органа. При цьому на баян переносяться не лише достоїнства “короля” інструментів – гучність,

¹ Сучасна конструкція смичка була винайдена французьким скрипковим майстром Франсуа Туртом у 80-роках XVIII століття.

об'ємність звука, темброве багатство, але і його недоліки – незмінно м'яка атака, статичність тонів, в'язкість їх поєднання. Думається, що шлях псевдоорганного виконання є помилковим.

Баян виник не для того, щоб бути “прес-секретарем” органа. Це – прекрасний, самодостатній інструмент для вираження багатообразного змісту музики. Тому баяністам необхідно використовувати всі наявні засоби для відтворення змісту твору. Переконаність автора цих рядків підтверджується і досвідом видатних музикантів минулого, які інтуїтивно відчували обмеженість тодішніх інструментів і наполегливо намагалися розширити їх виражальні межі.

Еталоном для наслідування став людський голос. Понад три століття тому музиканти усвідомили: все, що є естетичним у вокальному виконавстві, в такій же мірі є прекрасним і в інструментальному.

Й.С. Бах у передмові до “Інвенцій” писав, що їх головне призначення полягає в тому, аби “досягти наспівної манери у грі й разом з тим отримати сильну схильність до творення”. Дж. Тартіні стверджував: “Для того, щоб добре грати, треба добре співати”.


Наївним було б вважати, що спів передбачав лише зв'язну артикуляцію. Розвинена вокальна техніка дозволяла співакам видобувати різні артикуляційні відтінки та надавати звукам різноманітного тембрового забарвлення. Відомо, що А Вівальді, працюючи з хором консерваторії “делла Піста” що в Венеції, радив співакам наслідувати звучання оркестрових інструментів – флейти, гобоя, скрипки.


Пошук нових засобів артикуляції простежується і в інструментальному виконавстві. Так, Й.Н. Форкель повідомляє про “найвищу ступінь чіткості”, котра “була саме тим головним, що відрізняло гру Баха від усіх інших” [7, с. 25].

Іспанський віолончеліст П. Казальс піддавав критиці виконавців на струнно-смічкових інструментах, які виключали із штрихів спікато під приводом того, що в епоху бароко цей штрих не був розповсюдженим. Сучасні піаністи використовують різноманітні штрихи, інтерпретуючи старовинну музику. Все це свідчить про те, що музиканти різних спеціалізацій намагалися розширити артикуляційну “палітру” для того, щоб найбільш повно передати багатогранний світ музики.

Баяністам при виконанні творів бароко слід враховувати звукову специфіку інструмента-оригіналу лише тоді, коли вона не суперечить характеру твору. Вирішальним же фактором у добрі артикуляційних засобів має бути емоційно-образний зміст музики, її жанрові витоки.


Музику вокальну за своєю природою може бути відтворено різними формами зв'язаної артикуляції у поєднанні з різноманітними видами атаки, ведення та завершення тонів. До цього типу артикуляції відносяться штрихи *Legatissimo*, *Legato*, *Portato* й їх різновиди. Ця група штрихів дозволяє інструменталістам досягати інтонаційної та вокальної виразності, властивій людському голосу. Образний діапазон перелічених штрихів – кантілена, лірика, філософські роздуми, пристрасне освідчення, могутній протест...

Сфера використання *Legatissimo*  є досить обмеженою в зв'язку з нашаруванням звуків і дисонансів, що виникають як наслідок. Цей штрих може використовуватись епізодично, як правило, для відтворення ефекту органної педалізації. Контекстом для нього є виключно консонантні послідовності тонів. У звуковому відтворенні *legatissimo* передбачає м'яку атаку та завершення тонів, які поєднуються гранично зв'язно, з нашаруванням.

*Legato*¹  – охоплює дуже широкий образний діапазон – від медитативної споглядальності до глибокого драматизму. В звуковому втіленні цей штрих передбачає м'яку атаку та закінчення тонів, тривалість яких витримується повністю. Поєднання звуків ідеально зв'язне, що утворює єдину смислову лінію. Нашарування тонів не допускається. Взірцем для баяністів має бути вокальне або скрипкове *legato*.

Нерідко при виконанні оркестрової кантілени баяністам бажано використовувати *legato* спільно з великочастотним *vibrato*. Цей прийом “оживляє” плоскі, витримані звуки мелодії та підсилює виразність інтонування.

Важливо тільки, щоб *vibrato* не було нав'язливим, а його інтенсивність визначалася драматургією твору. Якщо в експозиційних розділах воно ледь помітне, то у розвиваючих, кульмінаційних епізодах набуває реального коливання звукових хвиль.

*Portato*²  доцільно використовувати в музиці декламаційно-речитативного змісту. В звуковому втіленні *portato* передбачає підкреслену атаку тонів при зв'язному їх поєднанні. Закінчення звуків є м'яким.

Істотну роль у досягненні якості зв'язних штрихів відіграє вправна зміна напрямку руху міха. Вона не має порушувати безперервну


¹ *Legato* (іт.) – зв'язно, плавно.


² *Portato* (іт.) – нести, стверджувати.


процесуальність розвитку, притаманну поліфонічній музиці. “Розбіжність у часі каденцій у мелодіях, що звучать сумісно...зумовлює велику злитість цілого і утворює характерну для поліфонії безперервність, плавність викладення” [3, с. 49].

Музика, що пов’язана з жанровими витоками танцю, токатної основи передбачає роздільну артикуляцію у поєднанні з різноманітними видами чіткої атаки, ведення та завершення тонів. До цього типу артикуляції відносяться штрихи *Tenuto*, *Non legato*, *Détaché*, *Marcato*, *Staccato*, *Martellato* та їх різновиди. Образний діапазон перелічених штрихів – моторика, гра, танець, зіставлення емоційних стихій...

Дуже важливе значення у досягненні варіантності цих штрихів має атака звука. Бо кожен штрих виражає не лише міру зв’язності чи роздільності тонів, але й ступінь їх атакування. Чим ширший діапазон між м’якою та гострою атакою, тим більше барвистих градацій у кожного з цих штрихів. М’яка атака згладжує розчленованість звуків, а чітка – підсилює.

*Tenuto*¹ –  – використовується для створення інтонаційно-наповненого звучання, підкреслення фанфарних реплік, кульмінаційних моментів, а також рельєфної подачі прихованих голосів при розгалуженні мелодичної лінії. У звуковому втіленні *tenuto* передбачає прямий, чіткий характер атаки та завершення тонів, які витримуються відповідно до їх тривалості.

*Non legato*² –  – виражає як ігрові, галантні образи, так і активні, вольові, у яких явно відчувається поступ метро-ритму. Цей штрих надає музичному розвитку внутрішню пульсацію та пружність. У звуковому втіленні атака може бути м’якою і твердою. Звучна частина тону різна за тривалістю, але становить не менше ніж половина вказаної тривалості.

*Détaché*³ –  – нерідко використовується у моторних пасажах для відтворення специфічно-барвистого колориту, притаманного звучанню струнно-смичкових інструментів. Видобування кожного звука здійснюється окремим рухом міха на розтиск та стиск. Атака і завершення тонів пружні у рухових темпах і пом’якшені у помірних.


¹ *Tenuto* (іт.) – витримано, точно за тривалістю.


² *Non legato* (іт.) – не з’язно.


³ *Détaché* (фр.) – розділяти.

⁴ *Marcato* (іт.) – виділяти.

Звучна частина тону може бути різною в залежності від того, знімаються чи витримуються пальці виконавця на клавішах.

*Marcato*⁴ –  – слід використовувати для патетичної манери інтонування в музиці рішучого, драматичного плану. Цей штрих найбільш прийнятний у клавірних творах, де ударна специфіка звуковидобування відіграє важливу виражальну функцію. До цієї образної сфери, передусім, відноситься жанр токати. У звуковому втіленні *marcato* передбачає активне атакування тонів. Їх закінчення є чітким, а тривалість витримується майже повністю.

*Staccato*¹ –  – передає дуже багатий спектр емоційних станів, серед яких – граціозна танцювальність та блискуча летючість, енергійна пружність та вольовий натиск. У звуковому втіленні *staccato* передбачає чітку атаку та завершення тонів, тривалість яких витримується зазвичай наполовину.

Різновидом цього штриха є *martellato*² –  – акцентоване *staccato*. У звуковому втіленні штриха роль атаки – переважна.

Музична фактура творів епохи бароко часто передбачає поліфункціональне використання штрихів. Одночасне поєднання контрастних артикуляційних ліній є доцільним при виконанні поліфонії. Це дає можливість баяністам індивідуалізувати інтонаційно-сміслові значення мелодичних голосів і допомогти слухачеві простежити логіку розвитку кожного з них. Як правило, короткі тривалості виконуються зв'язно, а супутні до них у іншому голосі більш довгі – роздільно. Вишуканим слід вважати варіант, у якому короткі тривалості граються роздільно, а супутні до них більш довгі – зв'язно.

Підкреслимо, що перелічені штрихи не слід розуміти у сучасному значенні. Бо ж вони визначаються конкретним значеннєвим змістом музики і в різних стилях інтерпретуються по-різному. Оскільки мистецтву бароко не притаманні категорії потворного, низького, саркастичного, то неприйнятним буде і агресивне, різке, сухе звуковидобування. Особливо це стосується таких штрихів як *marcato*, *staccato*, *martellato*. Кожен із цих штрихів має бути об'ємним, соковитим, насиченим багатим обертоновим спектром. Саме така артикуляційна естетика баянного ансамблю найбільш повно відповідає піднесено-духовному світу музики бароко.

¹ *Staccato* (іт.) – відокремлювати, відривати.

² *Martellato* (іт.) – відчекнювати.

II.5. Регістрування

Сучасну інтерпретацію музики бароко в ансамблі баяністів важко уявити без використання регістрів, які виконують три основні функції: колористичну, фактурно-динамічну та формотворчу.

За допомогою вдало підібраних регістрів можна значно підсилити виразність музики: наприклад, підкреслити її світлий, прозорий колорит або, навпаки, зловісні, похмурі тони, виявити теплі, бархатисті відтінки чи холодну відчуженість. Назвемо цю функцію тембру колористичною. Вона є дуже важливим засобом не тільки у створенні певної звукової барви, але і передачі образного змісту.

Знайомлячись із твором, визначеним для перекладення, слід подумки його оркеструвати, виходячи з тембрових можливостей баяна. За допомогою тембро-регістрів можна створити прообраз інструмента-оригіналу або збагатити оригінал новими звуковими барвами.

Якщо твір дуже популярний і у слухацькому сприйнятті сформувався стійкий стереотип, пов'язаний із тембром конкретного інструмента, то автору баянного перекладення необхідно підібрати до оригіналу відповідні темброві еквіваленти.

Тембрам органа найбільше відповідають регістри “туті”, “орган”, “фагот із кларнетом”. М'якість флейтового колориту може бути передано регістром “фагот”, гугнявість гобоя – регістром “концертина”, дзвінчатість клавесина – регістрами “баян із пікколо”, “гобой” або “челеста”.

Але набагато частіше автору перекладення доводиться не наслідувати інструмента-оригіналу, а виражати образ твору наявними тембрами. Регістри “кларнет”, “концертина” є гарними для створення камерних образів. “Фагот” є доречним у ліриці, речитативних фрагментах. “Баян” є органічним як у пісенних, так і в танцювальних настроях. “Туті” – у героїчних, драматичних епізодах. “Фагот із кларнетом” – при втіленні духовних, піднесених почуттів.

Неможливо описати всі образні характеристики баянних регістрів, тим більше, що один і той же тембр може виражати різні емоційні стани. Набагато важливіше зрозуміти загальні закономірності використання тембрів.

Світосяйним, радісним, урочистим настроям більше всього відповідають тембри, до складу яких входить “пікколо”. А ось які саме – це залежить від індивідуального смаку виконавців.

Ліричним, журливим настроям найбільше відповідають тембри м'які, притлумлені, матові з "фаготом", але без "пікколо". Їх вибір також визначається суб'єктивно-особистісними факторами.

Баянні тембри слід використовувати різноманітно, а не обмежуватись одним-двома найбільш звичними. Ще Й.С. Бах прагнув до барвистої новизни звучання органа. "Його манера реєстрування була такою незвичайною, що органістів і будівників органів проймав жах, коли вони бачили, як Бах орудує регістрами. Вони були переконані, що таке поєднання голосів не може звучати красиво і злагоджено. Та їм доводилося потім іще більше дивуватися, коли вони переконувалися, що орган таким чином звучав найліпше і, завдяки мистецтву Баха, виникало щось зовсім нове, незвичайне, чого вони не могли досягти своєю манерою реєстрування" [1, с. 90].

За допомогою тембро-регістрів виконавці можуть підкреслити *фактурно-динамічні* особливості твору, а також досягти раціонального балансу між мелодію та іншими компонентами фактури.

Масштабні твори мають, як правило, насичену фактуру та гучну динаміку. П'єси лаконічні, навпаки, частіше відзначаються прозорістю звукової тканини та динамічною стриманістю.

Вибудовуючи темброву драматургію твору, баяністам необхідно знайти регістри, які б відповідали художньому образу не лише з точки зору звукового колориту, але й фактури. Пошук необхідних тембро-регістрів у чомусь аналогічний добору театрального костюма, який підкреслював би не тільки характерність персонажа, але й відповідав би статури та зросту актора, що виконує цю роль.

Творам із щільною фактурою та високим рівнем динаміки більше відповідають масивні, важкі, гучні регістри: двоголосні – "орган", "фагот із кларнетом", "фагот із концертиною"; триголосні – "фагот із баяном", "орган із кларнетом", "орган із концертиною"; чотириголосний – "туті".

Твором камерним із витонченою фактурою та скромною динамікою, більше відповідають елегантні, легкі, негучні регістри: одноголосні – "кларнет", "концертина", "фагот"; двоголосні – "челеста", "гобой"- "баян", триголосний – "баян із пікколо". Ці тембри ідеально поєднуються з виборною клавіатурою.

Баянні тембри є важливим компонентом створення цілісної *драматургії* твору та його *форми*. Як відомо, форма музичного твору розгортається у часі і являє собою двоєдиний процес. Із одного боку,

це рух мотивів, які послідовно змінюють один одного, фраз, речень, розділів, а з іншого – структурне ціле. Процес розвитку та становлення образно-значеннєвого змісту називається драматургією, а композиційний результат цього розвитку – структурою або архітектонікою.

Зіставляючи контрастні тембри, можна виявити логіку музичної форми та функціональні співвідношення між її розділами. Зберігаючи тембр або ж почергово включаючи споріднені регістри, навпаки, можна підсилити враження цілісності та смислової єдності будь-якого фрагмента або всього твору.

Отже баяністи мають використовувати у повній мірі багаті темброві та фактурні можливості баяна для вираження образно-смислового змісту твору, його драматургії та композиційної структури.

ВИСНОВКИ

Епоха музичного бароко, що так яскраво виявилася в Італії та Німеччині, охоплює історичний період із кінця XVI до середини XVIII століття. Це "...час великих змін, коли починає рухатися все, від фундаментальних світоглядних уявлень і до деталей музичного викладення" [5, с. 121].

Змінюється ідейна основа мистецтва, його тематика. Нарівні з релігійними сюжетами об'єктом віддзеркалення стає внутрішній світ людини. Це дає могутній імпульс розвитку світської музики та становленню інструментальних жанрів. Разом із месою, ораторією, кантатою, оперою виникають такі жанри як симфонія, Concerto Grosso, тріо-соната, сюїта, партита, концерт для скрипки з оркестром.

Еволюціонує музичне мислення, утверджується мажоро-мінорна система, формується гомофонний склад, а в поліфонії завершується перехід від суворого стилю до вільного.

У порівнянні з естетикою середньовіччя музика епохи бароко відзначається високим рівнем емоційної напруги, динамічною контрастністю, масштабністю. Вперше в музичному мистецтві з'являються трагічні та героїчні образи.

Характерною особливістю нотного запису музичних творів є майже повна відсутність авторських ремарок стосовно темпу, динаміки, артикуляції, регістрування. За якими ж ознаками баяністам виявити ці найважливіші компоненти інтерпретації?

Темп визначається жанровою приналежністю твору, а також закономірностями вокального дихання та мовної дикції. Діапазон темпів у музиці бароко не такий широкий, як у творах більш пізніх

стилів. При цьому повільні темпи – є більш рухливими, ніж їх сучасні аналоги, а швидкі – є стриманішими.

Динаміка залежить від емоційного настрою твору. Ліричні образи передбачають використання таких нюансів як *pp*, *p*; граціозні – *mp*, *mf*; героїчні, драматичні – *f*, *ff*. Вибудовуючи драматургію твору, слід враховувати, що принципи динамічної “рівності” та контрастних зіставлень звучності є переважаючими.

Артикуляція зумовлюється жанровими витоками тематизму. Музика вокальна за своєю природою передбачає зв’язну артикуляцію та використання таких штрихів, як *legatissimo*, *legato*, *portato*. Твори, в основі яких лежать танцювальні або токатні елементи, передбачають роздільну артикуляцію та використання штрихів *non legato*, *tenuto*, *détaché*, *marcato*, *staccato*, *martellato*.

Регістрування збагачує образну сферу твору тембровими барвами, підкреслює його фактурно-динамічні та структурні особливості. Радісним, урочистим настроям більше відповідають тембри, до складу яких входить “п’ікколо”. Журливим, ліричним – більше підходять м’які, притлумлені тембри з “фаготом”, але без “п’ікколо”.

Для повноцінної передачі образно-значеннєвого змісту твору, його драматургії та форми баяністам необхідно використовувати виконавські виражальні засоби (темпометроритм, динаміку, артикуляцію, регістрування) в комплексі.

Знання естетичних та виконавських закономірностей стилю бароко є не менш важливим, аніж інтуїтивне відчуття змісту музики. Тільки інтегруючи емоційні, раціональні, рухові здібності, баяністи зможуть досягти яскраво-оригінальної інтерпретації музики епохи бароко.

Література:

1. Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах. – М., 1912.
2. Горенко Л. Некоторые особенности исполнения полифонических произведений И. Баха на баяне. – Харьков, 1983. – 20 с.
3. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. – М.: Музыка, 1977. – 309 с.
4. Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство. – М.: Знание, 1984. – 158 с.
5. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII – XX веков. – М.: Композитор, 2003. – 309 с.
6. Розельнишльд К. История зарубежной музыки. – Вып. 1. – М.: Музыка, 1973. – 535 с.
7. Форкель И.Н. О жизни, искусстве и о произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М.: 1974.

8. Ястребцев В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. – Т.1. – Л.: Музгиз, 1958. – 527 с.

УДК 784.9.087.68.01:378.147.111

В. Михайлець

АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ОСНОВИ ХОРМЕЙСТЕРІВ

Стаття присвячена актуальним питанням вокально-виконавського розвитку хормейстерів з урахуванням специфіки діяльності в умовах сучасного хорового мистецтва.

Стаття посвящена актуальним вопросам вокально-исполнительской подготовки хормейстеров с учетом специфики деятельности в условиях современного хорового искусства.

The dissertation is dedicated to actual questions of contemporary chor-masters vocal training.

Хорове мистецтво в Україні є невід'ємною складовою національної культури. Воно щільно взаємопов'язане з різними сферами побуту українського народу, впливає на формування його менталітету і тому має виховне значення. В сучасних умовах розбудови української державності постає питання щодо підтримання, укріплення, вивчення та вдосконалення виконавських традицій хорового мистецтва. Набуті останнім часом теоретичні знання про фактори розвитку вокально-виконавських властивостей, що притаманні вітчизняній хоровій традиції, мають не лише теоретично-хорознавче значення. Вони гостро необхідні для вирішення завдань практично-творчого характеру (наприклад, пов'язаних з особливостями інтерпретації того чи іншого жанру або стилю, з вимогами тембрального співвідношення партій, з умовами співу в хорових колективах нетрадиційного складу).

В зв'язку з цим актуальною є проблема, пов'язана з вокально-виконавською підготовкою сучасних хормейстерів. Враховуючи той факт, що хоровий колектив являє собою складний музичний організм, а його успішна робота залежить не лише від диригента, але й від виконавців, виникає питання про необхідність комплексного розвитку вокально-технічних навичок хормейстера з урахуванням специфіки його майбутньої діяльності, зокрема, функції викладача вокалу для учнів та студентів хорових відділень спеціальних музичних навчальних закладів. Вокально-технічний розвиток студентів-хормейстерів мусить

мати науково-теоретичну базу. Сучасний розвиток теорії хорового виконавства потребує синтезу знань, взаємодії різних наук, наприклад таких, як культурологія, педагогіка та психологія. Тільки на такій методологічній основі можна вивчати надзвичайно складні психологічні процеси художньо осмисленого вокального інтонування, формування, контролю та реалізації виконавських навичок, особливості психологічного стану виконавців хору і т.д.

Об'єктом цього дослідження є мистецтво хорового співу, а предметом дослідження – вокальні властивості професійного хорового виконавства у теоретичному аспекті.

Хорове виконавство протягом свого історичного розвитку визначило спеціальну академічну манеру співу як необхідну систему колективної злагодженості, котра потребує дотримання певної нормативності. Більшість сучасних хорових колективів ставлять своєю першочерговою метою донесення до слухача формального тексту твору. А саме: звукосполучену точність, музично-динамічні риси, літературний текст. Але такі виступи, як справедливо зауважує доктор мистецтвознавства А.Лашенко, формальні, не одухотворені емоційним зануренням в художній образ [2, с. 97].

Впродовж історичного розвитку хорове виконавство в Україні формувалося шляхом синтезу місцевих традицій співу з іноземними співацькими культурами. Виконавські завдання італійської вокально-хорової музики, французької, німецької збагатили та розширили виконавські можливості вітчизняного хорового мистецтва. Композиторська творчість ХХ століття висунула нові виконавські завдання перед хоровими колективами, які потребують більшої багатогранності у володінні голосом.

Враховуючи історичний досвід розвитку вокальної основи в вітчизняному хоровому мистецтві, особливості сучасної хорової культури (зокрема, її стильову та жанрову багатобічність і складність) та кваліфікацію сучасного хормейстера (учасник хорового колективу, керівник хору, викладач), виникає потреба у визначенні й обґрунтуванні його *комплексного вокального виховання*.

Цей комплекс складається з трьох аспектів: *вокально-виконавський, вокально-технічний та вокально-педагогічний*. Розглядаючи кожен з них, зупинимось на тих питаннях, які, на нашу думку, мало висвітлені в хоровому виконавстві і тому гостро актуальні.

Вокально-виконавський аспект. Власні спостереження виховного процесу на кафедрі хорового диригування показують, що злагодженість хорового виконання визначається через поняття “єдність звучання”, “ансамблеве почуття”. Ці характеристики хорового співу є результатом певної психофізіологічної дії, яка визначається як манера звукоутворення. Але, на жаль, сьогодні досить поширеною є практика, коли в репетиційній роботі хорових колективів неприпустимо мало приділяється уваги утворенню єдиної манери звукоутворення.

Доцільність єдиної академічної манери співу в хоровому мистецтві А. Лашенко визначив як вокальну техніку, що забезпечує високий “коефіцієнт корисної дії” за інтенсивністю звучання, висотою, тембром та “невтомністю” голосу [3, с. 44]. Додамо, що академічна манера співу є фізіологічно безпечною і спроможною розвивати тембральні та технічні можливості голосу, що дозволяє виконувати твори різних стилів, жанрів, напрямків.

Аналіз хорового виконавства та сучасних науково-методичних розробок визначив головні *виконавські* напрямки розвитку хормейстера, на які повинно бути зорієнтовано його вокальне виховання:

- 1) логіка хорового інтонування;
- 2) динамічність мислення;
- 3) свідомість виконання.

Хорове інтонування, за визначенням А. Лашенка, це “вокально-виконавський процес, який колективно реалізує системні елементи музики, що співпадають з суттю та принципами музичного мислення в художній образності конкретного хорового твору. Ґрунтом хорового інтонування є рух” [3, с. 88]. Найголовнішим недоліком сучасного хорового інтонування є аналітичний вимір звуковисотної чистоти, тобто точність побудування кожного окремого інтервалу будь за що. Така моментальна оцінка інтервальної точності та співвідношення тонів у гармонічній побудові веде до того, що слуховий контроль психологічно відвернуто від:

а) якісної (у розумінні тембральної) роботи голосового апарату, яка передбачає вокально-технічні навички, набуті в класі сольного співу;

- б) логіки інтонаційного розвитку.

Важливою складовою цього процесу є *слухове сприйняття та слухова увага*. Розглядаючи формування цих психофізіологічних процесів у студентів хорового та вокального відділів, можна визначити

суттєву різницю між ними. По-перше, виховання вокального слуху, яке відбувається через слухове сприйняття. Вокаліст його відчуває спершу на собі через м'язові відчуття, а вже потім аналізує у іншого виконавця. У хормейстера цей процес відбувається навпаки. Намагаючись утворити ансамбль, виконавець хору спочатку слухає себе, несвідомо повторює голосоутворюючі рухи іншого, а вже потім аналізує власні відчуття. Такий процес без досконалого володіння власним голосом є небезпечним для подальшої роботи голосового апарату.

По-друге, напрямок слухової уваги. У хормейстерів вона спрямована, головним чином, на досягнення ансамблевого звучання, на злиття з іншими виконавцями. Виконавці сольного співу спрямовують свою слухову увагу переважно на досягнення точної виконавської інтерпретації. Ця функція у хоровому співі належить диригентові колективу.

По-третє, психологія власного стану виконавця. Соліст відчуває себе як виконавець-митець, який намагається всіма своїми виконавськими засобами розкрити та донести зміст твору, який виконує, при цьому привносячи своє розуміння в інтерпретацію. Виконавець хору, як частка колективу, мусить підкорити свої власні уявлення інтерпретації до відповідних завдань диригента. Ця психологічна особливість інколи призводить до таких негативних явищ під час навчання студента, як: а) небажання творчого саморозвитку та б) комплекс страху власного голосу (сили, тембру, гучності).

Розглянуті фізіологічні та психологічні проблеми вокального виховання хормейстерів можуть бути розв'язані через логіку лінійного інтонування, яку пропонує А. Лашенко [3, с. 98]. Лінійне інтонування замінює собою поняття "мелодійного строю" та передбачає спрямованість мислення на лінійний рух мелодії. Це сприяє розвитку суто фізіологічних аспектів співочого процесу, таких як відчуття дихання, пластичність тембру, округлість та летючість звуку. Крім того, лінійне інтонування найбільш відповідає поліфонічному складу музичної тканини і в фактурі такого мислення забезпечує психологічне звільнення співаків від аналітичного, тобто не художнього і не фізіологічного контролю над вертикаллю. Тому при вокально-виховному процесі в класі сольного співу необхідно постійно тренувати слухове сприйняття та увагу на рух не тільки мелодичних ліній, але й на рух власного голосу у всіх його виконавських аспектах.

Розвиток гармонічного слуху та його симультанна форма сприйняття також є необхідними та специфічними умовами вокального виховання сучасних хормейстерів. Найбільш доцільним для розкриття багатогранності процесу вертикального інтонування, на думку А. Лашенка, може бути визначення “вертикально-поєднане інтонування” [3, с. 99]. Таке коректування акценту в формуванні складного психофізіологічного процесу хорového інтонування вимагає від виконавців відчуття руху власного співочого голосу, розвитку тембру і, водночас, знімає пріоритетність крапкового побудування інтервалів. Визначення “вертикально-поєднане інтонування” відображує принципову різницю між одиничним (тонування) та загальним (інтонування) в проблемі хорової виразності. Ґрунтом такого хорového інтонування є рух – відбиття способу існування художнього образу в музиці. Це інтонування утворює художній образ у всіх його емоційно-змістовних та звуковисотних проявах. А оскільки професійне виконавство поєднує в собі художню та технічну основи, то через продуктивне мислення руху може відбуватися не лише робота над інтонуванням, але й виховання вокальної техніки.

Розглянуті автором деякі питання вокального виховання хормейстерів дають підставу визначити, що специфічність виконавської діяльності співака хору полягає у особливому розвитку всіх аспектів слуху. Враховуючи необхідні знання та навички щодо індивідуального виховання голосу, колективної форми діяльності, керівної форми діяльності, можна дати визначення поняття хорového слуху. *Хоровий слух – це складне психофізіологічне явище, яке, з одного боку, пов’язане з логікою інтонаційного руху, а з другого – на ґрунті розвиненого вокального слуху спрямоване на конкретну виконавську мету.* Рівень професійного розвитку хорového мислення багато в чому визначається рівнем розвитку хорového слуху та ступенем його активності, чутливості, витонченості, вміння охопити широкі музичні побудови.

Вокально-технічний аспект. Аналізуючи сучасний стан вокального виховання хормейстерів, хочеться наголосити на характерних вокально-технічних недоліках, які перешкоджають природному розвитку голосів, що, в свою чергу, стримує досягнення художньо-виконавських завдань.

Серед багатьох сучасних виконавців хору поширена така негативна практика, як форсування звуку. Це явище пов’язане з трьома причинами: а) відсутністю досконалої вокальної техніки, б) недоста-

тністю розвинення слухового самоконтролю та в) нехтуванням правилами гігієни та охорони голосового апарату. Форсуванням голосового апарату є будь-яке перевищення психофізіологічних та голосових можливостей виконавця, і яке виникає внаслідок надмірного під'язкового повітряного тиску, який спроможний травмувати голосові зв'язки.

До вокально-технічних недоліків відносяться не лише спів великим звуком, але й спроби співати дуже високі або надто низькі тони для непідготовленого виконавця. Спів піано на природному, "стислому" звукові також є форсуванням. Для сучасних хормейстерів ця проблема є дуже актуальною, тому що створення і утримання тембрального та динамічного ансамблю потребує не стільки природних можливостей голосу, скільки досконалої вокальної техніки.

Якщо причина форсування звуку міститься у вокальній техніці, то вона є наслідком хаотичних рефлекторних рухів окремих частин голосового апарату, їх нескоординованості, що веде до порушення вірного звукоутворюючого процесу. Наведемо характерні приклади форсування звуку. На середній ланці діапазону у студента досить природно звучить голос. Але на певному тоні, цілком індивідуальному, він втрачає можливість утворення такого ж звуку. Якщо викладачем не буде своєчасно виявлена причина такого недоліку, студент почне форсування звуку для досягнення однаковості в звучання свого голосу. У цьому випадку необхідно пояснити студентові, що розвиток діапазону та рівняння його регістрів відбувається внаслідок утворення однакової координації усіх частин голосового апарату під час співу на всьому діапазоні голосу. Практично студент мусить досягти зручності та однаковості у м'язових відчуттях свого апарату. В разі такого спрямованого та поступового розвитку голосового апарату початкову різницю між окремими ланками діапазону буде ліквідовано.

Інший приклад стосується студентів, які мають середні або невеликі вокальні дані. Їхнє бажання досягти сили та гучності голосів інших студентів, які мають більш великі вокальні дані, обов'язково приведе до форсування звуку. Таких випадків не можна допускати в жодному разі, бо це може привести до знищення голосу. В подібному випадку потрібно пояснити, як повинні розвиватись голоси, завдяки яким технічним прийомам можливо розширити межі їхньої сили та гучності. Студенту та викладачу необхідно дотримуватись правила: яким би гучним звуком не співав виконавець, він завжди повинен

відчувати, що зміг би його збільшити. Виконання цього правила зменшує можливість форсування. Але ніколи не слід забувати, що головним критерієм розвитку голосу залишається природність звукоутворення та збереження індивідуального тембру. У будь-яких межах динаміки звуку спів повинен бути зручним для виконавця, надавати йому фізичну насолоду.

Актуальними питаннями вокально-технічного виховання хормейстерів є такі відомі явища голосового апарату як “опора звуку” та “прикритий звук”. Ці поняття виникли через суб’єктивні м’язові відчуття виконавця, але на ґрунті фізіологічно скоординованих дій голосового апарату. “Опора звуку” виникає при утворенні певного комплексу дій, до якого входять дихальна співацька установка, вільність розкриття гортані та резонування голосного “о” в грудному резонаторі. Крім того, “опора звуку” співпадає з низькою співацькою формантою та відповідає фізіологічному прикриттю голосних [1, с. 233]. Утворення та збереження “опори звуку” у хормейстерів є основою важливих виконавських навичок. По-перше, постійне, однорідне тембральне відтворення на всьому співочому діапазоні. По-друге, виникнення відчуття “фундаментальності” звуку, що відіграє важливу психологічну роль: у студента не виникає потреби “тягнутися” за верхніми тонами діапазону, а це, в свою чергу, вирішує проблему психологічного страху високих нот, яка є у багатьох хормейстерів.

З іншого боку, слід застерегти хормейстерів щодо перебільшення в обертоновому насиченні низької співацької форманти. Перебільшене використання низької співацької форманти веде до насиченості голосу низькими обертонами, що дає йому зайвого об’єму та ваги. Це перешкоджає утворенню та утриманню тембрового ансамблю у хоровому колективі, який є дуже цінним фактором. Перевантаження голосу низькими обертонами може псувати чистоту інтонування, яка є надто важливою у хоровому виконавстві; голос може не набути достатньої легкості та яскравості, завдяки чому виникає явище “гудіння” хору та нерозбірливості у донесенні тексту твору.

На сучасному етапі розвитку хорового мистецтва велика увага приділяється техніці звуковедення, оскільки вона є ґрунтом високохудожнього виконання. Це визначення – техніка звуковедення – дуже об’ємне і поєднує в собі декілька взаємопов’язаних функцій. По-перше, це вокально-технічні навички, які щільно пов’язані з

фізіологією роботи голосоутворюючого апарату. По-друге, вірне напрацювання техніки звуковедення є взаємозалежним з процесом розвитку співочого голосу. По-третє, від стану техніки звуковедення залежить стильова та художня сторони виконання. Отже, можна сказати, що техніка звуковедення – це багатофункціональне явище, яке повинне розвиватись комплексно.

Оскільки всі вокально-технічні й вокально-виконавські навички ґрунтуються на фізіологічності голосового апарату, то вони повинні формуватися та розвиватися через систематичні, поступові та цілеспрямовані вокальні вправи. На жаль, у сучасному хоровому виконавстві спостерігається такий негативний факт: хормейстери, як виконавці, так і керівники хорів, намагаються якомога скоріше досягти кінцевої мети у звучанні хору, тобто чистоти інтонації та чіткості слова. Нехтування тривалістю процесу голософормування та його поетапністю веде до негативних наслідків, які, на жаль, надто поширені у сучасних хормейстерів, а саме: відсутність вірного співочого дихання, безліч різноманітних стиснень корпусу та голосового апарату, а головне, неможливість виконання пропонованих художніх завдань всіма природними можливостями голосу. На думку автора, зміна такого стану речей у хоровому виконавстві можлива при умові надання більшої уваги вокально-технічному розвитку кожного хормейстера, незалежно від його подальшої діяльності. Необхідно пам'ятати, що вокальні вправи повинні виконуватись у певній послідовності, яка є вирішальним фактором у процесі формування стійких рефлексів у корі головного мозку. Крім того, також мусить бути ретельно підібрано та цілеспрямовано і мелодійну побудову вокальних вправ з урахуванням особистості студента.

Вокально-педагогічний аспект. Вокальна педагогіка як специфічна галузь педагогічної науки базується на її загальних принципах: поступовість, послідовність, цілеспрямованість. Враховуючи фахову специфіку виховання співака, його психофізіологічні особливості, виконавські завдання на певному етапі розвитку виконавця, доктором мистецтвознавства Н. Гребенюк був запропонований особистісно-орієнтований метод вокального виховання [2]. Такий підхід до студента дозволить визначити його психофізіологічну індивідуальність та зорієнтувати виховний процес на особистісний шлях розвитку, враховуючи всю його послідовність та поетапність.

Досвід педагогічної роботи на кафедрі хорового диригування показав, що одним з актуальних питань щодо вокального виховання хормейстерів, їхнього вокально-технічного розвитку є оволодіння атакою звуку – першоджерела співу та складною психофізіологічною дією. Крім того, різні види атаки звуку можуть бути застосовані як педагогічний засіб впливу на голосовий апарат на тому чи іншому етапі навчання. У виконавській діяльності атака звуку є ґрунтом для багатьох засобів художньої виразності. Процес виховання співочих навичок атаки звуку умовно можна поділити на три етапи.

Перший етап потребує чіткої уяви та визначення усіх м'язових систем, що беруть участь у звукоутворенні. Ці дані дають можливість обумовити шляхи та методи природного розвитку всього складного нервово-м'язового комплексу та окремих його частин у співочому русі. Вирішення цих завдань відбувається індивідуально з кожним студентом.

Другий етап формування вокально-технічних навичок хормейстера характерний тим, що умовно-рефлекторний процес атакуювання звуку перетворюється на безумовний. У рухівному акті звукоутворення усуваються випадкові групи м'язів, котрі можуть приєднуватися в наслідок форсування або перевантаження чи стиснень. На цьому етапі розвитку відповідальним моментом у роботі виховання голосу хормейстера також є знаходження та формування місця виникнення звуку та його фонему. Відповідальність цього процесу обумовлена двома факторами. По-перше, він закладає ґрунт щодо формування навичок вокально-хорової дикції. По-друге, процес знаходження та формування місця виникнення звуку та його фонему обумовлений індивідуальною анатомічною будовою кожного голосового апарату та його фізіологічною функцією. Отже, цей процес потребує значної уваги як від педагога, так і від студента.

Третій етап формування вокально-технічних навичок хормейстера – це закріплення та удосконалення безумовності рефлексу атаки звуку та розвиток техніки звуковедення на його ґрунті.

Засобами педагогічного впливу на розвиток голосового апарату є не лише атака звуку, це весь комплекс вокально-технічних прийомів: дихання, звуковедення, вокальна дикція тощо. Удосконалення співочого руху вимагає чіткої системності, послідовності та цілеспрямованості. Тому хочеться наголосити на тому, що розглянуті в статті

аспекти вокального виховання є взаємозалежними, взаємопов'язаними між собою, тобто складають єдину систему виховання.

Враховуючи психофізіологічні закономірності розвитку голосового апарату, тривалість процесів закріплення і розвитку вокально-технічних та вокально-виконавських навичок, а також специфіку хорового виконавства, необхідно, на думку автора, вдосконалити деякі положення навчального плану на кафедрах хорового диригування вищої школи, а саме:

- розширити курс індивідуальних занять з сольного співу бажано протягом усього курсу навчання у вузі;
- створення обов'язкової виконавської програми з урахуванням особливостей хорового виконавства (партії у дуетах, ансамблях, хорових творах);
- розробити комплекси спеціальних вокальних вправ, які забезпечать індивідуальне вокальне виховання студента в межах учбової програми та врахують специфіку хорової виконавської техніки.

Набуваючи професійний навичок викладача, майбутньому фахівцю необхідно пам'ятати, що вокально-технічний розвиток голосів виконавців знаходиться не тільки у безпосередній залежності від його слухового напрямку, але він також пов'язаний з його особистими співацькими навичками та теоретичними знаннями методики вокального виховання. Сучасна вокальна педагогіка вимагає від викладача достатніх знань психофізіологічних особливостей вокально-виховного процесу, оскільки спів, як фізіологічне явище, щільно пов'язаний з психічним станом людини, який відбиває інтереси та нахили, почуття та бажання, відчуття та уявлення, волю й характер – тобто охоплює всі психологічні категорії.

Література

1. Аспелунд Д.Л. *Развитие певца и его голос.* – М.-Л.: Музгиз, 1952. – 191 с.
2. Гребенюк Н.С. *Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти.* – Київ: НМАУ, 1999. – 271 с.
3. Лаценко А.П. *Хоровая культура: аспекты изучения и развития.* – Киев: Муз.Украина, 1989. – 132 с.
4. Михайлець В.В. *Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти.* – Дис. на здобуття наукового ступеня канд. мист. Рукопис. – Харків, 2004. – 195 с.

ХАРКІВСЬКИЙ ТЕАТР МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ: історія, події, імена

Стаття містить історичний огляд діяльності одного з найстаріших театрів Харкова, якому щойно присвоєно звання „академічний”. Висвітлено основні принципи, наскрізні ідеї та творчі напрямки мистецької еволюції театру музичної комедії.

Статья содержит исторический обзор деятельности одного из старейших театров Харькова, которому недавно присвоено звание „академический”. Освещаются основные принципы, сквозные идеи и творческие направления художественной эволюции театра музыкальной комедии.

The article maintains the historical review of activities of the oldest Kharkov theatre which was awarded the rank of “academic” not long ago. Main principles, through ideas and creative directions of the artistic evolution of the musical comedy theatre are lighted upon.

Харківський державний український театр музичної комедії (ХДУМК) – перший театр цього жанру на Україні. Він був заснований по особистій ініціативі Г.І. Петровського на основі постанови президії харківського оклвиконкому від 15 липня 1929 року. У протоколі № 12/199 зазначено: „Визнати за потрібне організувати в м. Харкові українську музичну комедію замість російської оперети, що існувала до цього часу”, яка працювала у Харкові з 1925 року під керівництвом відомого опереткового антрепренера і режисера Ф. Таганського. Було вирішено передати ХДУМК будинок, зведений на початку сторіччя як театр антрепренера Г.М. Муссурі, у приміщенні якого гастролювали найвідоміші театральні та циркові трупи того часу.

Творчий колектив театру працював у цьому будинку до 31 березня 1987 року. Нині театр працює у палаці культури „Харчовик”.

Історія перших років існування ХДУМК пов'язана з учнями видатного українського режисера Леся Курбаса, таких відомих українських митців, як режисер Борис Балабан – перший художній керівник ХДУМК, композитор Борис Крижановський – головний диригент і завідувачий музичною частиною ХДУМК.

Основу нового колективу склали актори театру “Березіль” Л. Івашутич, М. Іванов, І. Білашенко, Г. Лойко, К. Передерников, М. Донець, Ф. Радчук; досвідчені майстри оперети з українських мандрівних труп В. Ковинська, Д. Засильчиков, І. Расільський; молоді

солісти пересувних оперних театрів З. Мізиненко, П. Павлусенько, а також актори театру ім. І. Франко, пролетарського театру, театрів робітничої молоді, пересувних аматорських колективів, випускники театральних та музичних навчальних закладів.

Учні видатного українського режисера Л. Курбаса запроваджували у мистецькій практиці ХДУМК творчі принципи свого вчителя. Репетиційний період почали лекцій з історії українського театру та занять по вокалу, сценічній мові, пантомімі, фехтування, акробатиці. Артисти балету та хору мусили вміти співати, танцювати, грати акторські ролі.

Перед театром постало два найважливіших питання: створити новий репертуар та знайти нові виразні форми та заходи для його реалізації. Митці театру знайшли вихід звернувшись до класичного матеріалу з метою його “осучаснення”.

Для першої постановки була обрана французька класична оперета Ж. Оффенбаха “Орфей у пеклі”. Комедійний сюжет в обробці Ю. Мейтуса було доповнено інтермедіями на теми дня Остапа Вишні. У виставу були введені сучасні персонажі, які коментували з сучасної точки зору репліки діючих осіб. Постановники вирішили цю виставу в традиціях театру “Березіль”, вдаючись до виразних заходів естради, цирку, “живої газети”. 1 листопада 1929 року відбулася прем’єра.

Видатним явищем у житті ХДУМК стала постановка М. Крушельницьким осучасненого “Запорожця за Дунаєм” (1931 р.). Остап Вишня на основі літературного тексту “Запорожця за Дунаєм” створив гостру політичну сатиру на українську еміграцію. А музична драматургія комічної опери С. Гулака-Артемівського була перероблена харківським композитором М. Тіцем. Він написав сатиричні вокальні та танцювальні номери, в яких звучали теми народних пісень, романсів, сучасних танців та джазових мелодій. Таким чином, комічна опера перетворилась на сатиричне ревію.

У дусі новаторства та експерименту були вирішені інші постановки: популярну американську оперету “Роз-Марі” Г. Стотдгардта, Р. Фрімля перетворили на революційну виставу “Метіс”, а музичну комедію “Оксана” за мотивами “Різдвяна ніч” М. Гоголя на політичну драму про чорноморця, закоханого в дочку куркуля.

В ХДУМК успішно дебютували як режисери театру музичної комедії талановиті й несхожі за своїми індивідуальностями березільці –

Б. Балабан, Я. Бортник, А. Бучма, Д. Козачковський, М. Крушельницький, В. Скляренко.

У 1933 році Януарій Бортник став художнім керівником ХДУМК. Він прагнув відродити класичні зразки світового музичного театру в нових сучасних сценічних творах. Перший крок до створення нового репертуару зробили митці театру, які звернулись через газету “Харківський пролетарій” з “викликом письменницьким організаціям дати репертуар для театру музичної комедії”. Згодом тісна співдружність ХДУМК з сучасними драматургами і композиторами стала його характерною особливістю.

На сцені ХДУМК вперше побачили світло рампи майже 40 сучасних оперет, що згодом обійшли численні театри країни. Перші твори були написані харківськими авторами: це ексцентричний “Сухий закон” О. Рядова, детективне ревію “самозваний принц” Д. Клебанова, гротесково-цирковий огляд “три чверті людини” О. Рябова та інші проби пера в новому жанрі.

Першими значними успіхами колективу у цій галузі стали музичні комедії композитора і диригента театру Олексія Рядова “Сорочинський ярмарок” та “Майська ніч” за М. Гоголем. Великий успіх мала постановка першої героїчної музичної комедії “Назар Забара”, який згодом змінили на назву “Весілля в Малинівці” (1939), що стала підсумком тривалих пошуків цього композитора разом з лібретистом Л. Юхвідом, режисером М. Авахом, диригентом С. Соляшанським, художником Н. Соболю.

Події громадянської війни як тема для музичної комедії була найнесподіваніша. На сцену прийшли сучасні герої – відважні котовці, мужні бійці за радянську владу, українські селяни. Розвиваючи та оновлюючи закони жанру шляхом використання національні музично-театральних традицій та введенням інтонацій сучасних пісень, автори “Весілля в Малинівці” відкрили перед музичною комедією нові горизонти.

Так ХДУМК став творчою лабораторією української музичної комедії під керівництвом режисера М. Аваха, диригента Б. Крижановського, балетмейстера З. Верховинця, художника Н. Соболя. У складі труп працюють провідні майстри сцени – В. Новинська, К. Попова, К. Передерніков, Н. Іванов, Л. Івашутич, С. Макарченко та багато інших.

У репертуарі театру кращі твори вітчизняної та зарубіжної класики: “Амурський гість” Д. Клебанова, В. Нахабіна, “Паливода” С. Жданова за мотивами твору І. Карпенко-Карого “Сільва” та “Маріса” І. Кальмана, “Циганський барон” І. Штрауса.

У роки другої світової війни ХДУМК був евакуйований до Середньої Азії у міста Самарканд, Термез, Ашхабад та інші, де продовжував роботу над новими творами. Особливо треба відзначити виставу “Ходжа Насреддін”, яка була гаряче сприйнята глядачами. На матеріалі узбецького фольклору композитор Б. Арапов, режисер І. Радомисський, диригент С. Соляцинський, художник Н. Соболь та сценограф С. Йоффе створили веселу та дотепну музичну комедію.

Також в евакуації театр поставив один з найкращих своїх спектаклів – “Розкинулось море широко” В. Вітліна, Л. Куруца, М. Мінха за п'єсою Вс. Вишневського та Вс. Азарова.

Під час другої світової війни колектив ХДУМК обслуговував частини Радянської Армії, шпиталі, заводи, фабрики, колгоспи.

Уряд Узбецької республіки високо оцінив роботи театру і нагородив творчих робітників почесними званнями народного артиста Узбецької СРС Л. Івашутича, званням заслужених артистів Узбецької СРС Р. Уманську, Д. Пономаренко.

В 1945 році ХДУМК повернувся до Харкова та розпочав новий видатний етап у історії свого існування. Ряд нових вистав в репертуарі ХДУМК з'явився завдяки режисеру-постановнику І. Радомиському. На протязі двох післявоєнних десятиріч ним були поставлені “Акуліна” М. Ковнера, “Дочка фельдмаршала” С. Фельцмана, “Поцілунок Чаніти” Ю. Мілотіна, “Біла акація” І. Дунаєвського, “Терезина” І. Штрауса, “Баядера” І. Кальмана та багато інших.

Наприкінці п'ятидесятих років головним режисером ХДУМК стає заслужений діяч мистецтв Латвії Б.Г. Рошин. В цей час поповнився творчий склад театру. Поряд з народними артистами УРСР Д. Пономаренком, Л. Івашутичем, заслуженими артистами УРСР З. Мізіненко, Р. Уманською, К. Передерніковим, К. Івановим, Н. Пановой, Д. Волковим, працюють молоді артисти М. Свірська, Н. Гавриленко, М. Косогоров, Л. Романенко, З. Вотинцева, А. Бабаков, В. Приманко, В. Борисенко, А. Корецька, Г. Охрименко, С. Гавриленко.

Усередині 60-х років змінюється керівництво ХДУМК: головний режисер О. Синявський, головний диригент Б. Чебоксаров, головний художник С. Йоффе. Саме в цей час репертуарна афіша ХДУМК

повповнюється назвами нових постановок: "Дівчина з блакитними очима" В. Мураделі, "На світанку" О. Сандлера, "Вісімнадцять років" В. Соловйова-Седого.

Різні режисерські методи бачимо у ХДТУМК. Так, у своїх виставах Б. Рошін вибудовує складні мізансцени ("Марица" І. Кальмана, "Зоряні ночі" Г. Фінаровського, Л. Галкіна), а Л. Івашутич зосереджує постановки "Весела вдова" Ф. Легара, "Цирк засвічує вогні" Ю. Мілютіна на акторському ансамблі.

70-ті роки стали досить суперечливими у житті колективу. Часта зміна керівництва на могла не сказатися на плідності творчого процесу. Але театр і за складних умов не втратив свого обличчя. Саме в цей час на його сцені працювала ціла плеяда талановитих акторів – А. Дадаліна, Н. Левандовська-Сіль, В. Парчеллі, М. Свірська, В. Подсадний, В. Робертів, А. Хорольська, В. Побережець, Е. Климчук, Є. Холодов, В. Болконський.

Вдалі постановки цього періоду мають різностильовий та різножанровий характер. Так, режисер Анатолій Самохлеб ставить героїчну комедію "Друге весілля в Малинівці" І. Поклада, В. Бикова, І. Куруца (1974 р.), яка повергала героїв "Весілля в Малинівці" в роки другої світової війни. Інша вдала постановка цього режисера – музична комедія "Баб'ячий бунт" Е. Птічкіна, К. Васильєва, М. Пляцьковського за мотивами козачих оповідань М. Шолохова (1976 р.).

З роботи над оперетою Ж. Офенбаха "Перікола" почалася співпраця театру з відомим режисером, народним артистом СРСР Володимиром Кантелакі, якій здійснив на сцені театру багато постановок. Найвідоміші з них оперети Й. Штрауса "Летюча миша" (1980) та "Циганський барон" (1983), ще й сьогодні радують глядача.

Наприкінці 70-х років керівництво театру перейшло до молоді: головним диригентом став Ш. Палтаджян, головним художником З.С. Кузовкін, художником по костюмам Т. Шигимага, головним хормейстером Я. Сорочук, а головним режисером Вс. Дубчак, автор відомих постановок "Фіалка Монмартра" І. Кальмана та "Старих домів" О. Фельцмана.

У 1980 році балетмейстер театру О. Якубов ставить оригінальну балетну виставу "Ритм-балет" на музику І. Кальмана, І.С. Баха, А. Вівальді, М. Блантера, Д. Шостаковича, М. Тарівердієва, М. Леграна, Н. Рота та музику з репертуару ансамблів "Пінк Флойд" та "Боні М", негритянських спірічуелс. У 1984 році він поставив балетну

виставу для дітей “Бомбі” І. Ковача. А разом з заслуженим діячем мистецтв РСФСР М. Луковецьким О. Якубов ставить диско-мюзікл “Таємне викрадення” Р. Паулса.

У цей час на сцені театру з'являється новий жанр – мюзікл у різних інтерпретаціях відомого харківського режисера, народного артиста СРСР Олександра Барсегіяна. Мелодраматична “Сестра Керрі” Р. Паулса за мотивами однойменного роману Т. Драйзера, ліричний “Милий друг” В. Лебедєва за одноіменним романом Гі де Мопассана, мюзікл як політичний памфлет “Жінка у трона” І. Поклада за мотивами “Краха республіки Ітль” Б. Лавреньова та багато інших, тяжіючих до епічного театру сценічних творів.

У 1984 році режисер В. Гориславець та диригент Я. Сорочук створюють ліричну поему про молодь “Твір на тему кохання” В. Ільїна; Ю. Рибчинського за популярною кіноповістю Ф. Міронера “Весна на Заречній вулиці”.

Прихід у театр в 1985 році режисера Юрія Старченко ознаменував нові зміни у репертуарі. Мюзикл, містерія-буфф, сатирична музична комедія, рок-опера, класична оперета – жанрова різноманітність забезпечила театрові велику і цікаву репертуарну афішу, а такі вистави, як рок-опери “Юнона і Авось” О. Рибникова (диригент – Ш. Палтаджян, 1986 р.) та “Ісус Христос-суперзірка” Е. Уеббера (диригент – Ш. Палтаджян, 1993), музичні комедії “Сорочинський ярмарок” О. Рядова (диригент Ш. Палтаджян, 1986 р.), “Сватання на Гончарівці” К. Стеценко (диригент – Я. Сорочук, 1992 р.), мюзікл “Моя дружина – брехуха” В. Ільїна (диригент – Ш. Палтаджян, 1991 р.) стали справжньою подією в культурному житті міста.

В ці роки на сцені театру з'явилося нове покоління талановитих акторів, серед яких – В. Харитонова, О. Карцева, В. Донченко, В. Подорлова, М. Бутковський, Г. Бабич, А. Клейн та інші. Поряд з ними у колективі театру працюють заслужені артисти УРСР І. Дадаліна, М. Свірська, В. Підсадний, В. Робертів, Є. Холодов, заслужені артисти України Е. Климчук, А. Хорольська, К. Роштіна, В. Побережець, майстри сцени В. Тюлев, А. Младов, В. Федоренко, В. Болконський, солісти балету – заслужена артистка України – І. Клепікова, В. Шеленберг та інші.

У цей період молодий режисер О. Драчов, учень Ю. Старченко створює цікаві вистави для дітей: героїчний мюзікл “Котигорошко”

М. Степенко (1993 р.), музичну казку харківських авторів М. Дреганової та О. Драчова “Принцеса і людоджер” (1995 р.).

З 1996 року художнім керівником театру став Шаліко Палтаджян, який на протязі 15 років був його головним диригентом. На афішах театру з'являються нові вистави: оперета “Принцеса цирку” І. Кальмана у постановці М. Яремківа, диригента Я. Сорочука, художника Т. Шигимаги (1999 р.), оригінальна редакція мюзікла Ф. Лоу “Моя прекрасна леді” (режисер А. Клейн, диригент Я. Сорочук, художник Т. Шигимага, балетмейстер Л. Камишнікова, І. Клепікова за участю В. Шеленберга, 2000 р.), музична фантазія “Гульвіса” харківського композитора В. Черненко (В. Равлик) за мотивами “Хазяйки готело” К. Гольдоні (режисер В. Смолко, диригент Ш. Палтаджян, художник К. Черепанов, балетмейстер Л. Камишнікова, 2000 р.), оригінальна редакція музичної казки “Тасмниця чарівного ключика” В. Дружиніна, О. Толстого (режисер О. Коломійцев, диригент Я. Сорочук, художник Т. Шигимага, балетмейстер Л. Камишнікова, 2001 р.), незвичайний мюзікл “Король-манекен” В. Зіміна за музикою П. Чайковського, С. Прокоф'єва, А. Лядова, Е. Гріга, А. Хачатуряна, Дж. Верді, Р. Пауса, К. Карасва, І. Ковача, Ю. Антонова, І. Голубова, Агапкіна та інших сучасних композиторів.

Мюзікл “Король-манекен” створений за мотивами казки В. Зіміна “Дерев'яний король”. У цій казці розповідається про події, які відбуваються у країні квітів після смерті короля (режисер А. Клейн, диригент Ш. Палтаджян, художник Т. Шигимага, балетмейстери Л. Камишнікова, І. Клепікова, концертмейстери О. Керімова, О. Клімова, О. Ярова, 2002 р.).

Мюзікл “Король-манекен” В. Зіміна – це остання постановка театру, яка продовжує традицію експериментальних вистав театру. Особливо цікавими експериментальними постановками стали ті, що створені у співробітництві з харківськими композиторами. Так, у 1963 році режисер І.К. Бутов, диригент К. Глушенко, художник С. Йоффе, балетмейстер М. Довейко створили музичну оперету “Кицькін дім” за музикою місцевого автора П. Вольдгардта. Сюжет музичної оперети для дітей створений за мотивами казки С. Маршака.

Багато вистав було поставлено за музикою заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Ковача. Вперше театр зустрівся з музикою цього композитора при постановці музичної комедії “Біля самого синього моря” за п'єсою Р. Левіна та С. Михалкова, режисер В. Утеніш,

диригент Я. Сорочук, художник О. Кузовкін, балетмейстери Л. Фарбер, Л. Камишнікова, 1977 р. Режисерська інтерпретація вистави була зосереджена на грі випадковості, стрімкості дії, несподіваності розв'язки.

П'єса "Біля самого синього моря" була створена за мотивами кіноповісті "Три плюс два", яка розповідала про пригоди молодих курортників-"робінзонів".

Тему кохання І. Ковач продовжує у сатиричній музичній комедії про сучасну молодь "Фіктивний шлюб", лібрето Е. Яворського за однойменною п'єсою А. Крима (режисер Ю. Старченко, диригент Ш. Палтаджян, 1989 р.).

Надзвичайно кольорову музику писав І. Ковач для дитячих вистав. У 1980 році режисер В. Бутенін та диригент Ш. Палтаджян, художник Т. Шигимага, балетмейстер О. Якубов створили за мотивами відомої казки Г. Андерсена "Гідке каченя" музичну комедію-казку для дітей "Шлях до сонця" (п'єса О. Горіна, Е. Яворського). Особливо цікава робота І. Ковача у балетній виставі "Бембі" (муз. керівник постановки Ш. Палтаджян, хореографія О. Якубова, сценографія С. Кузовкіна, 1984 р.).

Композитор В. Золотухін створив музику до героїко-романтичної музичної вистави про розвідників за мотивами роману Ю. Доль-Михайлика (п'єса Д. Шевцова, режисер О. Барсеґян, диригент Ш. Палтаджян, 1985 р.).

М. Стецюн написав музику до героїчного мюзіклу "Котигорошко", а В. Черненко до музичної фантазії "Гульвіса".

Сьогодні керівництво театру здійснює заслужений діяч мистецтв України, головний диригент Ярослав Сорочук, головний художник Тарас Шигимага, керівник літературно-драматичної частини Юлія Коваленко, також в театрі працюють балетмейстер-постановник Лідія Коваленко, балетмейстер-репетитор заслужена артистка України Ірина Клепікова. Театр має прекрасних виконавців, серед яких заслужені артисти країни Віктор Робертгов, Елеонора Климчук, Алла Хорольська, Віктор Побережець, Віра Харитонова та провідні майстри сцени Володимир Марков, артисти Анатолій Младов, Людмила Волобуєва, Наталія Антоненко, Анатолій Будній, Світлана Саніна, Олександр Беділо; артисти Тетяна Циганська, Наталія Ларкіна, солістки балету Лариса Федорова, Ірина Літвінова.

Нещодавно до театру прийшов молодий талановитий режисер Олексій Коломійцев, який разом з диригентом Ярославом Сорочуком готує нову оперету “Граф Люксембург” Ф. Легара.

Театр музичної комедії веде велику шефську роботу з дітьми-сиротами, інвалідами, ветеранами війни і праці, учасниками ліквідації Чорнобильської аварії, військовослужбовцями. У 2001 році театр відвідало 45,5 тисяч глядачів. На сьогоднішній день у репертуарі Харківського театру музичної комедії 23 вистави для дорослих і дітей, серед яких кращі зразки віденської класики: “Сильва”, “Баядера”, “Марица”, “Принцеса цирку” І. Кальмана, “Циганський барон”, “Леточа миша” Й. Штрауса, рок-опера „Ісус Христос-суперзірка” Е. Уеббера, мюзікл “Моя прекрасна леді” Ф. Лоу, музична комедія “Сватання на Гончарівці” К. Стеценко, музичні казки “Попелюшка” А. Спадавскія, “Кицькін дім” П. Вальдгардта.

УДК 792.02: [7.071.2: 78.087.68]

А. Парфенова

АРТИСТИЧНОСТЬ КАК НЕОБХОДИМЫЙ КОМПОНЕНТ ЛИЧНОСТИ ДИРИЖЕРА-ХОРМЕЙСТЕРА

Статья посвящена проблеме артистичности как необходимого компонента личности дирижера-хормейстера и факторам влияния на нее актерских принципов школы К.С. Станиславского.

Стаття присвячена проблемі артистичності як необхідного компонента особистості дирижента-хормейстера та факторам впливу на неї акторських принципів школи К.С. Станіславського.

The article touches problems of artistry, which are necessary part of creative personality conductor.

Одна из главных задач, стоящих перед дирижером -- согласование индивидуальных творческих устремлений участников хора, или оркестра и направление их в единое русло. Одним дирижерам это удастся сразу, для других эта составляющая дирижерской деятельности остается трудным искусством, которое приобретает с опытом. Многие руководители хора именно из-за отсутствия контакта с коллективом теряют веру в свои силы и часто это ощущение

«комплекса неполноценности» заставляет их расставаться с профессией дирижера.

Объектом воздействия дирижера является артист, его душа и сердце, его интеллект, его эмоции. Дирижер, общаясь с коллективом, создает видение того или иного сюжета и, как актер, изучает способы воздействия, донесения своих творческих идей и установок до исполнителей.

В учебных пособиях известных дирижеров-исполнителей преимущественно исследуются составляющие процесса дирижирования. Однако сложно найти упоминание о проявлении актерского начала в деятельности дирижера. Как правило, речь идет в основном об артистичности в её широком понимании, предполагающей направленность на художественное, эмоциональное воздействие на слушателя и вдохновенность исполнения [1; 2]. При этом лишь косвенно упоминается о том, что творческий процесс дирижирования, который проходит при обязательном наличии слушательской аудитории (десятки и сотни людей на репетиции либо на концерте), предусматривает наличие артистичности у дирижера. Если исполнитель любой специальности доконцертный этап проводит наедине с самим собой (с концертмейстером или ансамблистом), то наиболее ответственная часть подготовки дирижера, обладая качеством публичности, постоянно подвергается оценке со стороны исполнителей в напряженной обстановке репетиции, тем более концерта. Таким образом, рассмотрение вопроса артистичности, как неотъемлемого компонента личности дирижера-хормейстера, на современном этапе развития хороведческой науки требует детального изучения, что и составляет актуальность и главную цель данной статьи.

Объект исследования – искусство хорового дирижирования.

Предмет исследования – артистичность, как одна из составляющих комплекса личностных качеств дирижера.

Умение создать музыкальный образ, раскрыть смысл произведения в состоянии эмоционально-психологической раскованности, не обращая внимания на внимательно наблюдающих и изучающих хористов и оркестрантов, – это преимущество дирижеров, владеющих актерской техникой.

Существенный признак общности дирижерского, режиссерского и актерского процессов – это сходство целей: воздействие на артистов и вызов ответного сопереживания у них как его партнеров. Другой

показатель единства субъектов творческой деятельности – общность инструмента воздействия, которым выступает психофизическая природа воздействующего субъекта (дирижера, режиссера, актера).

Контакт и взаимоотношения с артистами хора, оркестра – сложное явление в любой исполнительской деятельности, тем более дирижерской. Среди факторов, способствующих установлению указанного контакта – творческий облик дирижера, его музыкальный и человеческий авторитет, практический опыт и, конечно, природная одаренность и артистичность.

Предлагаемый материал посвящен вопросу способности дирижера к внешнему выражению музыкальных идей, накопленных знаний, убеждений и чувств посредством жестов, мимики и речи, которые можно объединить одним понятием – артистичность.

Роль артистического показа в исполнении музыки – это экономия исполнительской энергии музыканта-исполнителя, усилия которого по преодолению технических трудностей не должны превышать эстетическую основу творчества – ощущение внутренней свободы.

Немаловажным фактором проявления дирижерской артистичности является умение в небольшом музыкальном фрагменте создать «модель целого», продемонстрировать в детали полноту охвата музыкального произведения.

Дирижерское мастерство следует определить как комплекс художественных уникальных решений, рассчитанных как на создание музыкального образа в произведении, так и на раскрытие исполнительских индивидуальностей, проявляющихся в сотворчестве.

Репертуар, составленный из произведений зарубежной, русской и украинской классической литературы в значительной мере способствует приобретению навыков артистичности у дирижера, поскольку требует профессионального мастерства в комплексе совокупных способностей выражения – пластических, жестовых, мимических, интонационных; театральных, выразительных и собственно академических дирижерских средств.

Выдающиеся музыканты и педагоги разных эпох расценивали артистичность как средство самовыражения личности – театр всегда играл важную роль в нравственном и эстетическом воспитании человека.

Процесс воспитания дирижера не включает обучение основам актерского мастерства. Тайнам этого искусства дирижеры начинают

обучаться лишь в процессе последипломной практики, почувствовав и осознав необходимость владения этим мастерством.

Театральной школе, драматическому и оперному театру досталось теоретическое наследие К.С. Станиславского. Система воспитания актера, созданная К.С. Станиславским, предусматривает последовательное и логическое овладение элементами актерского мастерства: мышечной свободой, сценическим вниманием, сценическим воображением, оценкой и отношением к факту, сценическим общением и приспособлением. В системе впервые решается вопрос сознательного овладения подсознательным, произвольным процессом творчества, проявления таланта личности в деятельности. В то же время она представляет собой не только науку об актерском творчестве, но и науку о том, как, опираясь на объективные законы, растить, развивать, обогащать не только сценические, но и коммуникативные способности. Названная система – один из методов повышения в творческой деятельности «коэффициента полезного действия» всякого дарования. По мнению профессора Киевской консерватории О.С. Завиной, система К.С. Станиславского дала продуктивные результаты в процессе воспитания актера и, на наш взгляд, может быть избрана в качестве эталона развития дирижерского артистизма [4].

К.С. Станиславский подчеркивал, что при мышечных зажимах творчество невозможно, но зажатость присутствует в той или иной степени почти у всех начинающих актеров. Степень мышечного напряжения играет не последнюю роль и в создании внутреннего сценического самоощущения дирижера. Он указывал в числе недостатков творческого процесса актера мышечную судорогу и «телесные» зажатости: «Когда они возникают в голосовом органе, люди с прекрасным от рождения звуком начинают сипеть, хрипеть, или терять возможность говорить. Когда зажим создается в ногах, актер ходит подобно паралитику, когда зажатость в руках – руки дубеют, превращаются в палки и поднимаются, как шлагбаумы. Зажатость может появиться и в диафрагме и других мышцах, которые принимают участие в процессе дыхания, нарушить правильность этого процесса и вызвать задышку. Эти условия не могут не отражаться пагубно на переживании, на внешнем воплощении этого переживания на общем самочувствии артиста» [7; 385].

В работе над ролью К.С. Станиславский предлагает отталкиваться не от самочувствия, не от психологического состояния, мало подвласт-

ных воле и сознанию, а от логики физических действий, которая при верном ее осуществлении способна рефлекторно вызывать и соответствующую ей логику чувств, воздействовать на психику с ее подсознанием.

Часто исследователи рассматривают систему К.С. Станиславского как синтез элементов внутреннего и внешнего самочувствия. Поскольку существует два средства сценического действия – «внутреннее» и «внешнее», иными словами, психологическое и физическое, то существует множество противоречий в вопросе приоритета между ними. К.С. Станиславский, отбрасывая вопрос о приоритете психологического или физического действия, рассматривает их существование в форме взаимодополняющего единства: «Где жизнь – там и действие, где действие – там и движение, а там где движение – там и темп, а где темп – там и ритм» [9; 152].

В формировании артистичности дирижера вопрос гармонии внутреннего и внешнего весьма актуален. «Внутренне оправданный темпо-ритм возбуждает эмоции, рычаги: разум, волю, чувства. На разум – мысль, на волю – задача, на чувства – непосредственное влияние темпо-ритма» [9; 156]. В музыке темпо-ритм следует понимать не как внешнюю иллюстрацию, а как органичное единство внутреннего и внешнего. В создании подобного единства и заключается задача дирижера, поскольку не существует физического действия без внутреннего оправдания его чувством, без веры в его искренность, правдивость. Таким образом, только осознанные, прочувствованные образы и представления диктуют соответствующую логику поведения дирижера в процессе исполнения, когда интонации-образы обретают реальное звуковое воплощение.

Известная собирательница и исследователь русских песен Е.Э. Линёва пишет об огромном преимуществе работы ученого и художника над собой: «...до тех пор, пока мы не вживёмся в песню, как вживается каждый настоящий артист в свою роль, до тех пор наше исполнение будет слабо и бледно» [3; 66]. Подобное «вживание» в образ необходимо и дирижеру для выработки определённого отношения к произведению и нахождения средств его воплощения.

Следующий этап дирижерской работы – формулирование целей и задач, которые сделают его работу осознанной. От того, насколько ясна главная идея, насколько удачно и ярко выставлены акценты и кульминации в исполнении зависит успех и польза не только репетиции, но и концерта. В зависимости от соблюдения этих целей

зависит авторитет дирижера в глазах коллег-музыкантов. Если действия дирижера осознанны, увлекательны и эффективны, то самоощущение и настрой исполнителей будет отвечать поставленным целям.

Главная задача дирижера в концертной практике заключается в приобретении навыка свободно и легко входить в состояние «публичного одиночества» (К.С. Станиславский). Суть данного подхода заключается в том, что внимание сводится к такой сосредоточенности, когда только определённая цель увлекает дирижера: «...для того, чтобы отделить себя от зрительного зала, необходимо увлечься тем, что на сцене» [8; 160]. Это положение открывает другую грань артистизма дирижера: одновременно с выработкой художественного образа и методов его артистического воссоздания на сцене дирижер постоянно должен ощущать общение с публикой.

Специфической чертой дирижерского воздействия является возможность общения с исполнителями, как в вербальной, так и невербальной форме. Информативная сторона речевого общения проявляется в передаче знаний и предполагает умение найти слова, точно воплощающие мысль. Выразительная сторона помогает передать чувства и отношение к музыкальному образу. Огромное значение в репетиционной работе имеет образность речи дирижера, которая воздействует на воображение исполнителей, делая его более острым.

Подобно актёрской профессии, невербальные средства общения – жест, манера держаться, мимика в дирижерской практике способствуют усилению эмоционального воздействия дирижера на артистов. Нередко жест и взгляд дирижера действует гораздо сильнее на исполнителей, чем словесные объяснения. Отсюда, подобно актёру и оратору, дирижеру необходимо развивать выразительность жестов и мимику.

Чтобы овладеть искусством воздействия на коллектив исполнителей, дирижер должен владеть двумя особенностями: задатками, полученными от природы, и способностью совершенствовать талант, приобретаемый в процессе обучения, воспитания и практической деятельности. Что представляет собой талант дирижера-исполнителя? Определений в хороведческих учебных пособиях и мемуарной литературе выдающихся дирижеров предостаточно. Но нам представляется наиболее удачным определение актерского таланта театральными педагогами, реформаторами театральной сцены В.И. Немировичем-

Данченко и К.С. Станиславским. «Искусство актера очень сложно, – говорил В.И. Немирович-Данченко, – и данные, какими актер овладевает зрителем, разнообразны. Заразительность, личное обаяние, правильность интуиции, дикция, пластичность и красота жеста, способность к характерности, труд, любовь к делу, вкус и проч.». К.С. Станиславский на поставленный им же вопрос «Что такое талант?» – отвечает: «Талант – это счастливая комбинация многих творческих способностей человека в соединении с творческой волей». Далее он перечисляет, в чем заключены творческие способности актера: «...наблюдательность, впечатлительность, память (аффективная), темперамент, фантазия, воображение, внутреннее и внешнее воздействие, перевоплощение, вкус, ум, чувство внутреннего и внешнего ритма и темпа, музыкальность, искренность, непосредственность, самообладание, находчивость, сценичность и проч.». И добавляет: «Нужны выразительные данные, чтобы воплощать создания таланта, то есть, нужен хороший голос, выразительность глаз, лицо, мимика, линии тела, пластика и проч.» [9, с. 300-301]. Несомненно, эти свойства нужны и дирижеру – главному действующему лицу на репетиции.

За понятием «дирижер» стоит неповторимая личность, которая несет с собой нечто своеобразное, отличающее ее от других. И это обусловлено умением в процессе суггестивного воздействия на людей. Дирижерский и актерский таланты без суггестивной способности («заразительности») немислимы. Именно благодаря «заразительности» срабатывает основной закон межличностного общения – совместимость общающихся. В.И. Немирович-Данченко говорил: «Я все время употребляю слово «заразительно», потому что всякий талант – и писательский, и актерский – заключается именно в способности заражать других людей своими (пока будем их так называть) «переживаниями». Это и есть талант, помимо «данных» – сценических или несценических» [6; 200].

К.С. Станиславский часто определяет «заразительность» актера как обаяние или силу притяжения: «Знаете ли вы таких актеров, которым стоит только появиться на сцене, и зрители их уже любят? За что? За красоту? Но очень часто ее нет. За голос? И он нередко отсутствует. За талант? Он не всегда заслуживает восхищения. За что же? За то неуловимое свойство, которое мы называем обаянием. Это необъяснимая привлекательность всего существа актера, у которого

даже недостатки превращаются в достоинства, которые копируются его поклонниками и подражателями... Это свойство называется «сценическим», а не жизненным обаянием» [9, с. 234]. Очень важно понять, что обаяние – неотъемлемое качество также и дирижера, руководителя коллектива исполнителей. Оно может не совпадать с жизненным, кинематографическим, телевизионным и даже сценическим. Также в дирижерской деятельности важно, чтобы обаяние вызывало положительное эстетическое чувство, наиболее полно способствующее совместимости общающихся.

Выводы. Искусство дирижирования включает в себя несколько важных компонентов:

Умение конкретизировать во внешнем действии индивидуального внутреннего понимания музыкального произведения, его образов и выразительных средств;

Умение привести коллектив в творческое состояние, вдохновить и заставить петь сообразно дирижерскому видению;

Способность не только сформировать свои исполнительские идеалы, но и добиться реализации их в ходе репетиционной и концертной деятельности.

Каждый дирижер обладает определёнными личностными качествами: характером, темпераментом, складом ума, уровнем культурного развития, музыкальной и дирижерской подготовки. Но весь комплекс личных качеств должен быть подчинен общим профессиональным универсальным требованиям, предъявляемых дирижеру. Среди них важное значение имеет артистичность.

Литература:

1. Живов В.Л. *Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика.* – М.: ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
2. Казачков С.Л. *От урока к концерту.* – Изд. Казанского университета, 1990. – 343 с.
3. Канн-Новикова Е.И. *Евгения Линева.* М.: Музгиз, 1952. – Цит. по: Казачков С.Л. *От урока к концерту.* – Изд. Казанского университета, 1990. – 343 с.
4. *Методические рекомендации по основам актерского мастерства для вокальных факультетов консерваторий.* Составитель Завина О.С. – К.: Учебно-методический кабинет искусства и культуры Министерства культуры УРСР, 1984. – 34 с.
5. Немирович-Данченко В.И. *Из лекции о М.Н.Ермолаевой // Статьи. Речи. Беседы. Письма.* – М.: Искусство, 1952. – 355 с.

6. *Немирович-Данченко В.И. Беседы с молодежью // Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М.: Искусство, 1952. – 355 с.*
7. *Станиславский К.С. Собр. соч., т.1. – М.: Искусство, 1954. – 515 с.*
8. *Станиславский К.С. Собр. соч., т.2. – М.: Искусство, 1955. – 422 с.*
9. *Станиславский К.С. Собр. Соч., т.3. – М.: Искусство, 1955. – 502 с.*
10. *Чабанный В.Ф. Педагогическое руководство хоровой самодеятельностью. Автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. пед. наук – Л., 1990. – 35 с.*

УДК 78.071.2:164.02 (075.3)

В. Стогній

ШТРИХ ЯК СЕМАНТИЧНА ОДИНИЦЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

На базі педагогічного досвіду вивчається проблема використання штрихів як семантичних одиниць у виконавському мистецтві.

На базе педагогического опыта рассматривается проблема использования штрихов как семантических единиц исполнительского искусства.

On the basis of pedagogical experience it is examined the problem of use of a strokes, as semantic unit of a performing art.

Удосконалення виконавської майстерності складає постійну задачу музиканта, що не втрачає актуальності. Особливу роль у цьому удосконаленні відіграє освоєння прийомів і методів використання штриху. Певна недосконалість нотного запису, як семіотичної структури, породжує багатоваріативність його прочитання, відкриваючи розмаїття можливостей та простір для виконавця. Штрих, як виразний засіб, як семантична одиниця, що здатна нести різні сенсові наповнення, у залежності від ідей й задач музиканта, займає особливе місце у майстерності виконавця. Саме штрих і є об'єктом дослідження даної статті.

Предмет дослідження складають питання семантичного використання певного штриху, тобто ті проблеми сенсового наповнення, що виникають у процесі прочитання штрихів виконавцем. Задача статті полягає у тім, щоб на базі виконавського аналізу конкретних творів розкрити методи й прийоми прочитання штрихів у **самостійній** роботі виконавця, визначити, як використовувати знаковий запис.

Спроба вирішення цих проблем на базі синтезу добуток теоретичної літератури і власного досвіду педагогічної діяльності і є метою запропонованого дослідження. При цьому наукова новизна цієї

роботи обумовлена розкриттям індивідуального досвіду рішення педагогічних проблем навчання прийомом використання штрихів у виконавському мистецтві.

Відповідь на питання, що робить виконання твору цікавим, привабливим і таким, що запам'ятовується, здається наочним – осмислене, тобто змістовне виконання. Коли форма піднесення не просто бездоганна за передачею, а цікава за засобами передачі, коли зміст обкреслено рельєфно. І спосіб досягнення змістовного виконання полягає в першу чергу у використанні численних виразних засобів.

У виконавському мистецтві склався стереотип уявлень про ієрархію виразних засобів. Ланцюг першорядних – мелодія, гармонія, ритм, тембр, динаміка, а інші явища вивчаються у другу чергу. Але виразні засоби – це система, де кожен компонент є системоутворюючим, і парадокс полягає у тім, що „другорядні” засоби частіш за все відтворюють головну своєрідність твору, що виконується. До таких засобів варто віднести артикуляцію і штрихи. У методиці навчання гри на фортепіано не повною мірою з'ясовані основні особливості артикуляції і штрихів.

Уперше теоретичне вивчення питань артикуляції в музиці було здійснено відомим вітчизняним органістом, музикознавцем, піаністом і педагогом І.А. Браудо. Він відзначає, що сам термін прийшов у музику з лінгвістики, у якій артикулювання визначає ступінь ясності вимовляння слова. Сама суть поняття „артикуляція” визначається їм наступним чином: „...лід артикуляцією розуміється мистецтво виконувати музику, і насамперед мелодію, з тим або іншим ступенем розчленованості або пов'язаності її тонів” [1; 3]

У музичній енциклопедії трактування терміну „штрих” відсутнє. Словник іноземних слів, визначає це поняття так: „Штрих [STRICH] – окрема подробиця, характерний момент чого”. [3; 568] О. Федотов вірно пише: „Прийоми додання музичному звукові визначеного характеру і фарбування, а також з'єднання звуків між собою, одержали в музиці назву штрихів” [4; 48]

Варто домовитися, що в даній статті „штрих” ми будемо розглядати саме в зрізі виконавської майстерності. У музичному виконавстві поняття штрих припускає засіб звуковидобування, результатом якого є „проголошення” звуку, декількох звуків, що народжують фразу, мелодію, музичний образ відповідно зв'язаний з конкретним способом артикуляції. Добре відомий приклад, якщо доручити одночасно

декільком однаково добре підготовленим музикантам виконати один і той самий твір, то пролунає він в усіх по різному. Кожен виконавець буде мати свою манеру здобуття звуку з інструмента, а сам звук буде відтворюватися з тим або іншим ступенем виразності. Причина цієї різниці звучання полягає винятково у розходженні засобів артикуляції, але ж артикуляція у виконавському мистецтві – це теж саме, що вимова в мові.

І. Форкель у своєму дослідженні підкреслює: „...що неодмінною умовою досконалості у музично-виконавському мистецтві є гранично виразна артикуляція – подібно тому як досконала мова або декламація немислима без виразного проголошення слів. Предметом уваги слухаючого повинні бути не окремі звуки або слова, а думки та їхній взаємозв'язок. Але для цього потрібен високий ступінь виразності в „проголошенні” музичних звуків, так само як і слів” [5; 15]

Подібно удосконалюванню технічної майстерності, протягом усього творчого шляху виконавця, мистецтво володіння штрихом також вимагає постійного удосконалення.

Серед останніх досліджень, що якимось чином торкаються нашої теми, слід відмітити роботу О.Сокола „Теорія музичної артикуляції”. Головна ціль даного дослідження позиціонується, як системно-теоретичний аналіз суті музичної артикуляції. Однак у розгляданні штрихів, як складових частин артикуляційного комплексу виконавської діяльності, О.Сокол, принципово вважає, що штрих є формоутворюючою характеру, що суперечить реальній виконавській практиці, бо саме виходячи з характеру твору підбирається необхідний комплекс штрихів.

Стабільне визначення „штрих” багатоваріативне у своїх проявах, тісно пов'язано з артикуляцією, динамікою, природою звуковидобування – усе це не що інше, як виразність. У залежності від характеру музики виконавець визначає основні виразні засоби, за допомогою яких він щонайкраще зможе розкрити зміст добутку, створити його образ. Це можуть бути засоби штрихові, динамічні, агогічні. Тут цілком доречно, приведена О. Федотовим, аналогія з художником, що, створюючи картину, користується широкою палітрою фарб, досягаючи різних відтінків у відображенні гри тіні і світла. Саме так і музикант створює палітру звуків і використовує неї для досягнення виняткової виразності музичної фрази [4; 48]

Ми вже говорили про те, що в музичній енциклопедії немає визначення поняттю „штрих”. І це при тім, що сучасна методика навчання гри на фортепіано рекомендує починати освоєння інструмента з окремого звуку – non legato, вірніше portamento. Учень може ще не знати ні назви нот, а ні клавіш, але вже повинен освоювати прийом звуковидобування, штрих non legato. А потім опановуються штрихи legato, staccato. Виробляється вміння доцільне користуватися різними ступенями зазначених штрихів, а також відповідними їм прийомами звуковидобування. Виховується вміння мислити «уявленими» тембрами, тобто уявляти собі, наприклад, під час гри струнних spiccato, або legato духових і т.п. На жаль, на практиці часто опиняється так, що прийоми і засоби звукоздобуття у самостійній роботі відходять на другий план. Учні розбирають ноти (акорди, метр, апплікатуру), а такі «дріб'язки», як штрихи, випадають з поля їхнього зору.

Можливо, це пов'язано з тим, що нотний текст не завжди легко засвоюється учнями, адже прочитання повинне перейти в озвучування, тобто, по суті, в інший вимір. Процес попереднього розбору добуток перед його виконанням, невід'ємний етап у роботі, як починаючого, так і досвідченого виконавця. Однак він може бути вкрай різним у відношенні часу. Найчастіше невміння мислити в двох площинах одночасно приводить до того, що процес перетворення «неживого» нотного запису в живий звук затягується. Час сприйняття нотного запису подовжується та так і залишається відділеним від виконання. Невипадково діти так не люблять розбирати „нові” твори, але охоче грають те, що вже вивчене.

Спираючи на власний чималий педагогічний досвід, беруся стверджувати, що вміння „бачити-чути” нотний текст частіш за все стає реальною проблемою для учнів. І пов'язано це не тільки з тим, що твори бувають складні в технічному плані та вимагають великої кількості занять для освоєння техніки, але і тому, що учні часто „не бачать” багатьох позначень у нотному тексті. Навіть при правильному прочитанні знаків альтерації й апплікатури, найчастіше динаміка, фразувальні ліги, штрихи тощо ігноруються, сприймаються як щось необов'язкове. Не тільки діти, але навіть студенти училищ і консерваторій часто не зауважують позначень штрихів, а тим більше не аналізують ті або інші штрихи. Проте їх визначення автором не випадково, вони дають вказівки і підказки про характер виголошення мелодій, фраз, та й усього настрою твору в цілому.

Грамотне прочитання нотного тексту – це вже творчість, що вимагає чималої підготовки виконавця. Як відзначав Г. Коган: „Ноти – усього лише сигнали інтонацій, почуттів, що лежать за ними, образів, що лежать за ними: цілі сходи сигналів...” [2; 243].

Після того, як у XVII сторіччі інструментальна музика починає стрімко знаходити суттєву самостійність, відокремлюючись від вербального ряду, як семантичного шару, виникає необхідність у виробленні власного апарату семіотичних одиниць, здатних стати семантемами. Інструментальна музика містить риторичні фігури, як відображення мови, і відповідні їм емоційні стани. Тому штрих, як засіб проголошення, проказування, є ведучим засобом виразності.

У даній статті на прикладі виконавського аналізу декількох тактів з різних добутоків І.С. Баха, а також інших всесвітньо відомих композиторів, ми розглянемо прийоми використання різних штрихів у виконавській діяльності.

Для всебічного розвитку техніки виконавця необхідна гра вправ різними штрихами. Грати гами штрихом *legato*, *portamento*, пальцевим *staccato*. Так само потрібно вміти сполучати в двох руках різні штрихи, досить часто змінюючи їхнє сполучення. Це ж саме треба вміти робити у двоголосі, що виконується одною рукою. Вже в „Маленьких прелюдіях”, фугетах, інвенціях І.С. Баха виразні особливості штрихів варто розглядати по горизонталі (тобто – мелодійної лінії), і по вертикалі (тобто при одночасному звучанні руху ряду голосів). Одна з першорядних задач у виконанні – уміння чути цілісну лінію розвитку мелодійного руху, незважаючи на його розчленованість лігами.

Розмаїття образів вимагає і розмаїття звукових прийомів, штрихів, що виявляються в зонах: зв'язна гра, роздільна гра. На прикладі «Елегії» С.Рахманінова відзначасмо, що зв'язний виклад мелодії виражений у збільшенні окремо звуків, що артикулюються, розділено фразувальними лігами, що підкреслюють вимогу окремої вимови мотивів, фраз. Однак, в основі виконання – *legato*. Ми бачимо, що *legato* кантিলени в партії лівої руки поєднує регістри декількох октав. Лише слухове відчуття можуть підказати міру горизонтального з'єднання широких інтервалів, передати плавність «зародження і відкоту хвилі». Мелодія в партії правої руки виповнюється складним штрихом декламаційного *legato*, що відноситься до складної артикуляції – і довготної, і динамічної, і, навіть, алогічної.

У сонаті Д.Скарлатті ля мінор три голоси виповнюються штрихом legato, фразувальні ліги асоціюються зі штрихами струнно-смічкових інструментів, сприяють виразності діалогу. Після має намір укороченої затримки (2-й такт), дозвіл підкреслений акцентом. У 4-6 тактах цільна лінія сопрано контрастує із синкопою в середньому голосі, що створює незгоду з вступним тоном ля мінору, відтягає дозвіл.

У 11-12 тактах ситуація міняється на протилежну. У нижньому голосі – безперервна мелодійна лінія, а у верхньому – підкреслені сильні частки прикрасою і штрихом (початком ліги).

Незважаючи на різноманіття використовуваних штрихів, у виконанні повинна виникнути цільна картина зв'язного діалогу.

Міра штриха legato, legatissimo не завжди вказується в тексті. Найчастіше виконавець повинний, виходячи з характеру тексту, визначити її міру самостійно.

В другій частині Сонати №6 Л.Бетховена потрібно стежити за мелодійною зв'язкою верхнього і нижнього голосів, що звучать в октаву.

Лише з абсолютно точною динамічною вивіреністю можливе виконання, при якому звучання партії лівої руки не перекриє сопрано. Звуковий баланс обох рук не єдина задача виконавця – незважаючи на удавану легкість одночасного виконання однієї і тієї ж мелодії в двох руках, треба, покладаючись тільки на строгий слуховий контроль, домогтися ідеальної динамічної і ритмічної співдружності обох рук.

Не менш складно зіграти legatissimo у Фузі І.С. Баха фа мінор т.1 Добре темперованого клавіру.

Передача стану глибокої зосередженості здійснюється прийомом legato, тобто наступний звук виникає майже нашаровуючи на попередній. Палець поступово занурюється в наступну клавішу, а попередня клавіша поступово відпускається. Створюється слухове відчуття безперервного звучання.

У фортепіанному творі «Фея лета» С. Прокоф'єва зв'язна гра позначена в характері dolce.

Щоб витримати атмосферу даного добутку, штрихи legato, tenuto, поп legato варто виконувати в єдиній манері вслуховування в довжину звучання кожної ноти, акорду, створюючи відчуття теплоти наспіву. Tenuto на чвертях підкреслює інтонаційну витриманість нотного тексту.

У п'єсі П. Чайковського «Хвороба ляльки» з Дитячого альбому потрібно вирішити одну проблему, зазначену автором – «з виразністю». Однак *espressivo* несе в собі сполучення цілого ряду задач. Зіграти мелодію у верхньому голосі *legato*, виписану *tenuto*, з паузами. Зіграти складно половинні ноти баса, і при цьому «не втратити» мелодію, що рухається по слабких тонах. Варто звернути увагу, що, незважаючи на зазначений штрих *tenuto*, виходячи з характеру добутку, необхідно виконувати *legato* і кожен голос, і їхнє сполучення.

Найбільш характерним в артикуляції горизонталі може з'явитися наступне: менші інтервали прагнуть до злиття, великі – до роз'єднання; рухлива метрика (наприклад, шістнадцяті і восьмі) також тяжіють до злиття, а більш спокійна (наприклад, четвертні, половинні, цілі ноти) – до розчленовування. В артикуляції вертикалі двоголосної тканини звичайно кожен голос відтінюється різними штрихами. При виконанні триголосних кантиленних творів особлива увага повинна бути спрямована на двоголосся у партії окремої руки, що викладено протяжливими нотами. Через швидке загасання фортепіанного звуку виникає необхідність у більшій наповненості звучання довгих нот, а так само прослуховування інтервальних зв'язків між довгими і, більш короткими звуками, що проходять на їх тлі. Такі особливості можна простежити в маленьких прелюдіях №6, 7, 10 І.С. Баха.

У темі фуги В-dur т.1 І.С. Баха є наочною образна сутність штрихів. Порівнюючи редакційні рекомендації К. Чорні, Ф. Бузоні, Б. Бартока можна переконатися в художній виправданості останніх двох. К. Чорні спрощено трактує початок теми, додає їй трохи легковажний характер, виконуючи стаккатним штрихом восьмі ноти. Ф. Бузоні пропонує співуче легатне виконання тих же восьмих, при навмисному обваженні на *portato* затактового звуку, і наступної сильної частки. Подібне штрихове фарбування позначене Ф. Бузоні й у триголосній інвенції D-dur.

У обох випадках об'ємність інтервалів спадної сексти підкреслюється новим штрихом, і в той же час (разом з переходом до сильної частки) вимальовується поява двозвучної інтонації спадної секунди, як би схованого «нового» голосу. Яскраве артикуляційне відтінення інтервалу висхідної сексти і септими з виявленням синкопічного обваження звуку в темі триголосної інвенції d-moll.

Артикуляція – одне з найважливіших джерел розкриття образності, містить у собі найбагатшу шкалу нюансування. Наприклад, озвучуючи

поліфонічну музику, виконавець „спирається” на архітектонічну динаміку великих розділів, але при цьому користується найбагатшою шкалою мікродинамічних відтінків, що є необхідною стороною загострення інтонаційних, ритмічних, штрихових відтінків. Засоби мікродинамічного нюансування та акценти допомагають почути у складних контрапунктичних сполученнях голосів різночасне розгортання мелодійної хвилі і появу найбільш яскравих інтонаційних крапок (І.С. Бах Інвенція с-moll).

Тракування теми п'ятої інвенції відзначено контрастним ритмо-інтонаційним малюнком. У двох початкових однотактовних фразах мелодія офарблюється трьома різними штрихами. Настрій живої рухливості, з'єднаний зі строгістю і рішучістю, знаходить своє втілення в сполученні *legato* на шістнадцятих нотах, *staccato* – на восьмих, *tenuto* – на четвертих.

У протискладенні цієї інвенції в безперервному потоці шістнадцятих нот важливо відчуті зовні завуальовані напівтактові ямбічні закінчення мелодійних „ланцюжків”. Сама фактура реєстрової близькості до теми викликає необхідність виконувати протискладення неглибоким *legato* на *tr.*

У сонаті Д.Скарлатті фа мінор роздільна артикуляція здобуває виразність у співвідношенні зі зв'язковий, де суміжні звуки вимовляються разом. Контраст танцювально-загостреного руху восьмих тривалостей і більш злитих шістнадцятих додає характер граціозності. Якщо штрихи зблизити по якості виконання, то музика втратить своєрідність, стане механічною і безбарвною.

У самому виголошенні мотивів, як і у виголошенні слів, важливо усвідомити формули мотивів, найчастіше ямбічного і хореїчного характеру. Вимова ямба, за аналогією з віршованим, означає чергування слабкої, ненаголошеної частки і сильної, ударної. Характерним прикладом ямба є затакт, що передує ударній частці такту в прелюдії фа мінор з другого т. добре темпорованого клавіру І.С.Баха.

Звучання сильних часток у ямбічних мотивах загострюється в музичному виконанні за рахунок скорочення затактів, завдяки чому відбувається перенесення «центра ваги» на опорні частки. Відповідно до ліричного характеру прелюдії сильна частка, тем не менш, характеризується м'якою атакою звуку.

У сонаті фа мінор Д.Скарлатті стакатування затакту і повтор ритмічного малюнка в лівій руці є основним вимовленням ямба. Такі

ямбічні мотиви вимовляються енергійніше, ніж у попередньому прикладі. Затактовому моменту привласнюється характер артикуляційної стислості. Таким чином, час затакту зайнятий почасти звучанням затактового тону, почасти – паузою, що відокремлює затактовий тон від опорного. На відміну від затактового, опорному тону надається характер артикуляційної довжини, його звучання займає увесь час, надане в даному контексті опорному моменту.

Необхідно звернути увагу на те, що часто акцентна пульсація, що підкреслює артикуляційну архітектуру мотиву знаходиться не стільки в самій мелодійній лінії, скільки в її гармонійному супроводі, дорученому партії лівої руки. Опорні частки пружні і цілеспрямовані, як наприклад у Сонатині соль мажор Л.Бетховена.

Marcato відрізняється від *tenuto* більшою акцентованістю кожного звуку при аналогічній тривалості. Перші такти концерту П. Чайковського для фортепіано з оркестром, першого концерту С. Рахманінова для фортепіано з оркестром неможливо зіграти без майстерного володіння цим прийомом звуковидобування, у якому задіяні не тільки пальці і кисть, але навіть передпліччя, плече і весь корпус. Вступ другого концерту С. Рахманінова для фортепіано з оркестром позначено штрихом *tenuto* над половинними нотами, однак щоб передати дзвін варто звернутися до штриха *sforzando* на тривалих витриманих нотах.

Non legato – штрих, що не має точної вказівки на ступінь артикуляційної роздільності й атаки звуку, але, відповідно до традиції, що склалася, штрихової класифікації, він належить до основного. Виповнюється трохи коротше, ніж *tenuto*, але завжди визначається характером твору. У п'єсі П. Чайковського «Шарманщик» *non legato* логічно наблизити до співучого виголошення звуку, а в «Русской песне» цього ж композитора чверті, невідмічені яким-небудь штрихом у нотах, виповнюються *non legato*, і згідно характеру п'єси і рухливого темпу, атака частини, що звучить, тону буде дорівнювати його частини, що не звучить (штучній паузі).

Staccato означає уривчасте звучання. Позначається *staccato* над або під нотами і витягається легким пальцевим і кистьовим ударом. Як наприклад, у Сонаті Л. Бетховена фа мажор, 3-ої частини, або в п'єсі П. Чайковського «Игра в лошадки».

У п'єсі С. Прокоф'єва «Фея зими» зустрічаються всі три основні групи штрихів: *staccato*, *legato*, *non legato*. У перших двох тактах *legato*,

«що перетикають» по секундових інтервалах до опорних ступнів тоніки. У лівій руці опорний бас сполучається з чергуванням на ступенях тоніки і субдомінанти двох восьмих, що з'єднанні лігою. «Розгойдане» legato сопрано і «роздільні інтонації» у лівій руці створюють цілеспрямований рух до тоніки в третьому такті. Далі «накопичувальний» штрих поп legato у правій руці переходить у легке, що відскакує staccato, немов би зібране «на один смичок».

Складно знайти твір, витриманий винятково в одному штриху, хоча такі приклади є («Игра в лошадки» або «Баба Яга» П. Чайковського). У виконанні таких творів потрібен особливий технічний навик, щоб витримати характер п'єси. Але найчастіше приходиться зустрічатися в творах зі сполученням декількох видів штрихів у всьому їхньому різноманітті.

Не існує, та й не може існувати універсальне правило, що дозволяє однозначно тлумачити всі, що зустрічаються в різноманітних текстах, фразувальні і штрихові позначення. Спроба уніфікації артикуляційних позначень ігнорує багату історію штрихових позначень І.С. Баха, Д. Скарлатті, С. Рахманінова й інших композиторів.

Вона знімає з музиканта істотний його обов'язок – знати музику, вивчати композиторів сьогодення і минулого, освоювати естетичні принципи музичних стилів. Здійснення артикуляційних прийомів вимагає знань, чуйності, тонкості. Найменша зміна міри – і штрих, задачею якого було виявлення змісту музики, може перетворитися у свою протилежність і затемнити, спотворити зміст. Мистецтво застосування штриха пов'язано з усією сукупністю виразних засобів.

Література:

1. Браудо И. Артикуляция. 2-е изд. – Л., – 1973. – 197 с.
2. Коган Г. Избранные статьи. Вып. 2. – М., – 1972. – 265 с.
3. Словарь иностранных слов. 13-е изд. – М., – 1986. – 607 с.
4. Сокол О. Теория музыкальной артикуляции. – Одесса, - 1996. 208 с.
5. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., – 1975. – 159 с.
6. Форкель И. О жизни, искусстве и о произведениях И.С.Баха. – М., – 1987. – 110 с.

ФОРМУВАННЯ І СТАНОВЛЕННЯ АРТИСТИЧНОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ А. ГЕНЗЕЛЬТА

У статті висвітлюються молоді роки видатного піаніста А. Гензельта, пов'язані з його життям в Німеччині до 1838 року. Доводиться, що ранній період творчості, найменше вивчений дослідниками, сформував виконавську і композиторську індивідуальність музиканта.

В статье освещаются молодые годы выдающегося пианиста А. Гензельта, связанные с его жизнью в Германии до 1838 года. Доказывается, что ранний период творчества, наименее изученный исследователями, сформировал исполнительскую и композиторскую индивидуальность музыканта.

In the article the young years of famous pianist A. Henselt, related to his life in Germany to 1838 year, are lighted. It is proved, that the early period of creation, the least studied by researchers, formed carrying out and composer's individuality of musician.

Серед кращих західноєвропейських піаністів ХІХ століття ім'я Адольфа Гензельта значиться поруч з іменами Ліста, Шопена і Тальберга. Цей яскравий, талановитий музикант володів усіма складовими комплексу генія. Разом з тим, його доля виняткова для долі віртуоза його епохи. Підкоривши своїми виступами за два роки всю західну і східну Європу, він приїжджає в Росію і залишається там назавжди. Проживши п'ятдесят років у Росії, він створює там власну фортепіанну школу. При цьому він дав Росії безліч своїх вихованців – професійних музикантів, серед яких жоден не став його послідовником. Дослідники ХІХ століття називали творчість Гензельта особливим, унікальним явищем свого часу, «яке ніхто інший не зможе перевершити в наші дні; у своєму жанрі, на своєму місці; рівнозначне явищу Ліста, тобто таке, що захоплює, складає цілу епоху в мистецтві» [8, с. 94].

Метою цієї статті є розгляд і вивчення раннього періоду життя Гензельта, становлення його таланту в молоді роки. Цей відрізок творчої біографії піаніста, пов'язаний з його життям у Німеччині, найменш вивчений дослідниками. Разом з тим, саме він заклав і сформував основи артистичної індивідуальності Гензельта, його композиторських, виконавських і потім великих педагогічних досягнень.

Адольф Гензельт народився 12 травня 1814 року в Швабасі, Баварія, де його батько мав ситцеву фабрику. 1817 року батьки Гензельта переїхали в Мюнхен, і хлопчика стали навчати музиці,

спочатку на скрипці, потім на фортепіано. Першим учителем Гензельта був місцевий репетитор хору Лассер. Одного разу талановиту дитину почула відома в Мюнхені піаністка пані фон-Фладт, яка колись була ученицею абата Фоглера. Вона відзначила прекрасні музичні дані Гензельта і взялася за його всебічну освіту. Після занять з фон-Фладт юний піаніст став робити такі величезні успіхи і показувати такі безперечні результати, що його вчителька, користаючись своїм привілейованим становищем, вирішила посприяти подальшому просуванню хлопчика. Належність до вищого Мюнхенського товариства і високий авторитет при дворі дозволили фон-Фладт виклопотати Гензельту у короля Людовіга I баварського субсидію для подальшої музичної освіти під керівництвом Гуммеля.

Молодому музиканту також допомагав й інший заступник – барон Йоганн Непомук Пойсль, який вважався одним з найбільш освічених людей того часу в Мюнхені¹.

Отримавши субсидію, Гензельт 1831 року їде у Веймар до Гуммеля. У Гуммеля молодий піаніст пробує не довго, близько півроку, «хоча займався з ним старанно і навіть творив під його керівництвом» [5, с. 867]. Гензельта обтяжувала застарілість класичних методів викладання Гуммеля, його художні нахили прагнули інших, більш свіжих обріїв. Незважаючи на це, згодом, у своїй педагогічній діяльності Гензельт надавав величезне значення вивченню творів класичного напрямку. Після проходження обов'язкових для всіх учнів етюдів Крамера, «головним районом навчання і ледь не художнього задоволення учнів, Гензельт вважав твори того самого Гуммеля, від якого він у молодості поїхав; тоді він став вважати всі концерти, тріо, септуори і фантазії Гуммеля шедеврами» [5, с. 867].

Надзвичайно вплинув на молодого піаніста молодий Тальберг, «гра котрого потрясла Гензельта і спонукала до посиленних занять для “переозброєння” свого піанізму» [1, с. 117]. Виїхавши від Гуммеля, Гензельт на два роки оселився у Відні. Там він вирішив серйозно зайнятися своєю музичною підготовкою. Однак заняття контрапунктом із Зехтером виявилися занадто стомлюючими для слабкого здоров'я Гензельта. Лікарі рекомендували йому прийняти курс лікування в Карлсбаді, а потім відправили в Берлін.

¹ Барон Пойсль був композитором, автором ораторії «Жнива», 12-ти опер і церковної музики, посідав посаду інтенданта Королівського театру в Мюнхені від 1824 до 1833 року.

У Берліні, відчувши себе краще, Гензельт почав виступати в приватних гуртках, і його виконання відразу дало йому славу ледь не першокласного піаніста» [5; 867].

1836–1837 роки минули у Гензельта в концертному турне по містах Німеччини. Ця артистична поїздка «перетворилася на низку триумфів» [5, с. 867]. Дрезден, Веймар, Ляйпциг, Берлін, Іена і Бреславль із захопленням плескали талановитому віртуозу. У кожному місті він виступав не більше трьох разів. Давши біля двадцяти концертів, Гензельт був зарахований до «числа найвидатніших піаністів свого часу» [1, с. 117].

У Російській музичній газеті за 1899 рік згадується літографоване зображення п'яти видатних європейських піаністів – «це сузір'я – Ліст, Шопен, Мендельсон, Тальберг і Гензельт; воно показує, наскільки цінували молодого митця, незважаючи на те, що його артистична діяльність у Німеччині була занадто короткострокова» [5, с. 867].

22 серпня 1837 року в *Neue Zeitschrift für Musik* у № 15 з'явилася стаття піаністки Софії Каскель «Адольф Гензельт»¹. Піаністка високо оцінила мистецтво Гензельта, ризикнувши протиставити його «хворобливому» мистецтву Шопена. Проте вона, безперечно, об'єктивно характеризувала Гензельта, який «пише тільки музику, він – весь мелодія, його твори настільки чарівно красиві, настільки проникають у серце, настільки прості й правдиві, що вам навіть і на думку не спаде помічати, наскільки вони до того ж і нові, і так само мало ви звернете увагу на їхні труднощі, які служать тут тільки засобом, але не метою» [6, с. 300].

На думку Каскель, Гензельт повинен стати зразком для кожного; «тут є душа, вогонь, пристрасть, але немає нічого довільного, барочного – словом, усе класично» [там само]. Думку Каскель поділяв і Шуман, який назвав Гензельта «класиком романтичного часу» [6, с. 81].

Уперше Шуман почув деякі п'єси Гензельта у виконанні К. Вік. Ця музика, яку зіграла Клара, настільки вразила Шумана, що в нього «від захвату сльози набігали, настільки безпосередньо вони торкали душу» [6, с. 81].

13 серпня 1837 року в Ляйпцизі Клара Вік виконала у своєму концерті три гензельтовські п'єси – «Анданте з епідом» (пізніше названа «Поема любові»), етюд «Wenn ich ein Voglein war» («Будь я

¹ Стаття вийшла під давидсбюндлеровським псевдонімом Сара.

пташкою») і етюд es-moll. Після цього Шуман вирішив опублікувати одну з цих п'єс у нотному додатку до свого журналу *Neue Zeitschrift für Musik* [6, с. 300]. Він надіслав Гензелю листа від 17 серпня, в якому просив дозволу на цю публікацію. Шуман писав: «Отже, моє ім'я вам відомо; але про мою гарячу любов до Ваших творів Ви ще нічого не можете знати: усього лише кілька днів тому я докладніше ознайомився з більшістю з них. Як би я хотів зустрітися з Вами! Уже багато років нічого в музиці не задовольняло мене так, як те, що я почув недавно; здавалося, немов Ваша душа лежала відкритою переді мною» [7, с. 280–281].

2 березня 1838 року в № 18 *Neue Zeitschrift für Musik* вийшов додаток «Альбом піаніста», в якому німецькі аматори музики могли познайомитися з п'єсами Бергера, Шопена, Мошелеса, Крамера, Калькбрєннера, Гензелюта. Шуман був переконаний, що альбом розкуплять головним чином заради прославлених Кларою Вік «Анданте й етюду» H-Dur Адольфа Гензелюта. «Я не знаю, що можна порівняти з Анданте, крім одного з найбільш прекрасних сонетів Петрарки, який починається словами “Benedetto sia! gionno...” і т.ін.; схожих на нього немає, – писав Шуман. – Етюд, задуманий самостійно, без внутрішнього зв'язку з Анданте, сприймається, однак, як реалізація того, що раніше звучало в серці; його вплив (що дуже знайоме) стає узагальнюючим, і все в цілому перепоვნяє радістю» [6, с. 110].

Зустріч Шумана і Гензелюта відбулася в грудні 1837 року, коли Гензелют уперше відвідав Ляйпциг. 26 грудня *Neue Zeitschrift für Musik* писав: «Пан Адольф Гензелют у нас і на наступному тижні дасть концерт у Гевандхаузі. Про його величезне виконавське мистецтво настільки багато говорилося і писалося, що він, у всякому разі, викликав великі очікування. Чи відповідь він на них в одному концерті, чи зможе за настільки малий час показати себе у всьому своєму масштабі, – цього ми не знаємо. Але що він справді німецький піаніст і як такий великий та оригінальний — на цьому сходяться всі, кому довелося часто слухати його в приватній обстановці і краще впізнати його» [6, с. 300].

29 грудня Гензелют дав концерт у Гевандхаузі. Після цього виступу Шуман писав Кларі Вік: «Отже, Гензелют був тут... Наша перша зустріч – я це можу сказати – була подібна зустрічі двох братів. Таким сильним, невигадлигим, міцним я його не уявляв собі, а його слова і міркування відповідають цьому зовнішньому образу. Щогодини наша

зустріч ставала все більш сердечнішою... Усе-таки повинен тобі сказати, що як піаніст він перевершив усе, що я від нього очікував після *ваших відгуків*» [7, с. 319].

У своїх концертних програмах піаніст виконував переважно музику німецьких композиторів-романтиків. Його гра «виділялася дивовижною плавністю, виразністю і витонченістю, повнозвучністю і силою, – при неймовірній м'якості удару і досконалості технічній, вона справляла чарівне враження» [2, с. 1096]. З особливою обережністю Гензельт ставився до творів Шумана, ретельно відбираючи їх для себе. Найкраще із шуманівських творів у нього виходив Концерт ля-мінор.

Гензельт був чудовим інтерпретатором музики К.М. Вебера. Він грав у Вебері «самого себе, усе своє життя і своє єство, він не підносив Вебера об'єктивно, і жоден піаніст не стояв за суб'єктивним сприйняттям ближче до Вебера, ніж Гензельт» [8, с. 106]. Ленц сміливо називає музику автора «Вільних стрільців» символом Німеччини, а Гензельта – її прапороносцем. Вебер – останній лицар, художник, який втілює у фортепіанній музиці свій Ідеал. З особливим блиском артист виконував Польку Мі-мажор, сонату Ля-бемоль мажор, рондо ре-мінор, Концертштук у дворучній обробці без супроводу оркестру.

Гензельт оживляв твори Вебера, які були написані в стриманих 20-х роках. На новому досконалому інструменті вони перероджувалися під пальцями Гензельта. Однак їхня стара класична основа не була загублена, у цьому проявилася міцна піаністична база, яку дав піаністові Гуммель. Гензельт представив твори, які «на висоті Вебера усували застарілу точку зору. Так прекрасно поєднувалася в Гензельті стара школа з досягненнями нового часу!» [8, с. 107]

Інтерпретацію Гензельтом музики Вебера Ленц називає «виконанням у явищі» [8, с. 89], позначаючи поняття «романтичне» як основне для музики Вебера, так і для Гензельта. Саме виконання музики, за Ленцем, є моментом вищого екстазу, «повної ізоляції від навколишнього світу, в якому людина вже не володіє собою, і лише артистична душа (душа мистецтва) одна може творити, момент, коли [людина] відчуває себе близькою своїм ідеалам, таке прагнення в палкому, жагучому бажанні до всеохоплення, що вона забуває зовнішній світ, себе саму і враження слухачів від її гри!» [8, с. 90].

Гензельт одним із перших включає в свій репертуар твори Шопена. Вважаючи німецьку школу «кращою і найсильнішою», він робить виняток тільки для польського композитора. Ставлячи Шопена в один

ряд з «геніальними німцями», він тим самим визнає і його геніальність» [4, с. 158].

Музика Шопена була дуже близькою витонченій ліричній натурі Гензельта. Завдяки виразному співу на роялі, надзвичайно м'якому туше, «витонченості і досконалості техніки, піаністу вдалося чудово відобразити і шопенівську кантилену, і романтизм, і те поєднання віртуозності й ліричності, яке властиве шопенівським творам» [4, с. 158].

Гензельта і Шопена часто порівнювали, знаходили в них багато спільного. Цій проблемі присвячена стаття вищезгаданої Каскель, яка відносила музику Гензельта вище «хворобливої» музики Шопена. Шуман вказував на схожість виконавських манер двох музикантів і вважав їх «духовними союзниками» [6, с. 300]. В. Стасов називав Гензельта «німецьким Шопеном» [3, с. 59].

В. Ленц залишив у своїй книзі «Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit» цікаві спостереження, як Гензельт розумів і грав шопенівську музику. Ленц висловив впевненість, що Шопен і Гензельт при всій схожості натур були зовсім різними музичними особистостями, вихованими різними культурами – французькою і німецькою. Він також вважав, що саме з цієї причини Гензельт не міг грати Шопена так, як той хотів. При виконанні Гензельтом мазурок і ноктюрнів Шопен¹ «почував би себе зовсім не як в себе вдома, як парижанин у німецькому товаристві» [8, с. 102].

Гензельт грав Шопена в більш пишному, величному стилі. Піаніст використовував усю вагу кистей рук для повноти звучання, його *tubato* було «не таке, як у Шопена, це розворот у темпі, а не повернення всієї точки зору на вираз загалом, начебто малюнки в переверненому біноклі» [8, с. 102]. Ленц із захватом згадує виконання Гензельтом Етюду ля-мінор ор. 25, «шелесткого, блискучого, гуркітливого. Ця здатність Гензельта до Шопена настільки видатна, настільки невимовно велична, настільки глибоко поетична, настільки безмежно ідеальна, я хочу сказати, – писав Ленц, – яка пронизує наскрізь, що мені не вистачає просто слів. Ці фігури, які більше не заспокоюються, які струменіють з менших гармоній, вони – блискотіння зірок, незнайома вища мова, з ніколи нечуваних звуків правої до геркулесових м'яких лівої руки Гензельта» [8, с. 102-103].

¹ Ленц стверджував це через те, що був особисто знайомий з обома піаністами.

Піаніст завжди грав Шопена з натхненням поета, душа якого закохана. Цю любов до шопенівської музики артист беріг і зігрівав у своєму серці все життя.

Гензельт ніколи не виносив на концертну естраду музику Баха, хоча схилився перед його геніальністю. Піаніст займався бахівськими творами щодня протягом усього свого життя! Він вважав, що Бах ніколи не зможе застаріти, що «правда, заснована на природі фуґи» – це правда, заснована «на приматі думки» [8, с. 95]. Гензельт грав фуґи на роялі, який був приглушений стовбурами пташиного пір'я, так «що було чути сухі удари молоточків по приглушених струнах, приблизно, як постукування кісток скелету на вітру!» [8, с. 96]. При цьому Гензельт одночасно читав Біблію, що стояла на пульті. Він вважав Біблію відповідною до Баха. Подібні виконання пощастило чути лише деяким дуже близьким друзям музиканта на Різдвяні вечори. Ця картина робила незвичайне враження, як «в Біблії та в Бахові, на глухому роялі автор любовних пісень, Поеми любові, віртуоз із тонким слухом і з чуттєвим звуком, добував собі щоденний, артистичний хліб!» [8, с. 96].

Такою була ця неординарна людина, яка завдяки своїм успіхам так швидко завоювала визнання і удостоїлася називатися особливим явищем у фортепіанній музиці. Гензельта називали «одним-єдиним на рівні з Лістом, у специфічно-суб'єктивній галузі в концертній сфері» [8, с. 88].

Необхідно відзначити, що і сам Ф. Ліст ставився до Гензельта з почуттям глибокої поваги. Відомо, що двох видатних піаністів зв'язувала багаторічна міцна дружба. Гензельт часто приїжджав до Ліста під час літніх відпусток. В одному зі своїх листів Ліст писав знайомій: «Вчора і сьогодні мій старий, славний друг Гензельт склав мені приємну компанію. Ми грали з ним удвох, але не на фортепіано, а добрих півдвожини партій у віст, серед яких я щасливо програв принаймні п'ять» [5, с. 869]. Незважаючи на теплі дружні відносини, Гензельт не визнавав творчого дарування Ліста, і до 1854 року не включав жодного лістівського твору у свій репертуар. Він також досить стримано ставився до піаністичного дарування Ліста, вважаючи його манеру виконання занадто екзальтованою.

Ліст, навпаки, в усіх своїх листах до Гензельта «висловлював (навіть занадто) своє замилювання талантом Гензельта» [5, с. 869], хоча і вважав не припустимою для себе виконавську манеру Гензельта.

Багатьом добре відомий вислів Ліста з приводу виконання Гензельтом Польки Вебера: «Я міг би собі теж дозволити це зіграти такими оксамитними лапками, якби захотів» [8, с. 104]. Ліст зовсім не збирався критикувати свого друга, тому що Гензельт грав Вебера феноменально добре. У високому поетичному настрої поєднувалися небувала сила з надзвичайною ніжністю. За словами Ленца, з першими ж акордами під руками Гензельта склалося враження, що «зал запалюється тисячами вогнів, і королі прямують зі своїми дамами, шепочучи їм любовні слова» [8, с. 104].

Ліст також говорив, що такий артист, як Гензельт «не має потреби в удосконаленнях» [8, с. 104]. І все-таки іноді Гензельт звертався до друга за допомогою. Одного разу він надіслав Лісту рукопис свого фортепіанного концерту «для коректури». У зворотному листі Ліст написав: «Оригінальні творіння Адольфа Гензельта – шляхетні художні алмази. Необхідно поширювати їх». [5, с. 869]

Вже перші твори Гензельта примусили заговорити про нього як про талановитого композитора. Саме ці твори піаніста підняли його на п'єдестал поруч із творами Шопена і Шумана. Варіації ор.1, що з'явилися 1837 року, захопили Шумана, який зарахував Гензельта «до кращих серед молодого композиторської братії, – його, якого ще мало хто чув, його, який лише тільки створив свій “твір перший”» [6, с. 300]. Краса мелодики, її «чарівна звучність» [6, с. 80] віддзеркалювала прекрасний гармонійно розвинутий внутрішній світ молодого композитора. Ця досконалість душі дарувала музиці «привабливість морального і художнього вигляду» [6, с. 95]. Під час виконання власного твору автор створював надзвичайно яскраві образи. «Іноді, коли я бачив артиста за роялем, – згадував Шуман, – він уявлявся мені трубадуром, який умиротворяє душі в дикі смутні часи, воскрешає в них пам'ять про простий устрій минулих сторіч і залучає їх до нових подвигів» [6, с. 95].

Такою самою внутрішньою чарівністю пронизані Етюди ор. 2 – його пісні захопленої любові і відданості, проспівані широко і тепло. Цикл складається з дванадцяти любовних пісень, до кожної з яких автор подав французькі епіграфи – «витончені золоті написи, що говорять про болісність і блаженства, які втілені в окремих піснях» [6, с. 95]. Ці твори вже не сприймаються, як інструктивні етюди, вони піднімаються до висот художнього романтичного етюду Шопена. Вони сприймаються як поезія, як пісні без слів, «і артист так би їх і назвав,

не будь би ця назва використана Мендельсоном» [8, с. 99].

Тут є багато спільного з Шопеном - чарівна кантилена, легкість, мрійність. Але Етюди Гензельта багато в чому відрізняються від шопенівських. Хочеться згадати Шумана, який порівнював «прозору манеру Гензельта з манерою Шопена, яка завжди ніби затягнута серпанком, ... з його божественно-легкою рухливістю, з його нескінченно більш витонченою організацією» [6, с. 96]. Етюди Гензельта і Шопена грають «в істотно різних світах почуттів, перебувають в різних товариствах, в інших манерах спілкування. Якщо ми спробуємо зібрати ці розходження, ми розрізимо сутності обох артистів і знайдемо для Гензельта подальші критерії в правильних оцінках» [8, с. 99].

Прекрасна гензельтівська мелодія мистецьки обвивається тасмничою фагурацією, дає «багаті плоди, що пробираються крізь густу чашу гілок і листя» [6, с. 96]. Піаніст показує високий рівень композиторського тексту, ретельно диференціюючи кожний голос фактури, мистецьки вплітаючи багатоголосся і широко розташовані гармонійні вертикалі.

І ось автор сідає за рояль, коли він «в ударі» (іноді він називає себе жалюгідним піаністом), немов вростає у свій інструмент і складає з ним одне ціле, коли він забуває і про час і про місце, не зважаючи на те, чи стоять поруч з ним художники, чи владні світу сього, коли він раптом голосно заспіває і, віддавшись могутньому наростанню, безоглядно кинеється до заключного акорду, а там знову починає спочатку, – отоді ви будете змушені назвати його божественно натхненним співаком. Ви відчуйте руку генія» [6, с. 97].

В подальшому композиторська творчість Гензельта, яку із захватом зустрів музичний світ, не отримала належного розвитку. Виїхавши 1838 року назавжди в Росію, Гензельт присвятив себе педагогіці і виконавству.

Література:

1. *Алексеев А.Д. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма / Под ред. А. Николаева. Гос. конс им. П.И. Чайковского. Труды кафедры истории пианизма и методики обучения игре на ф-п / - М. - Л.: Музгиз, 1947 – вып. 2. 1948. – 314 с.*
2. *Бессель В. Три великих пианиста: Франц Лист, Адольф Гензельт и Антон Рубинштейн. (Из моих воспоминаний) // РМГ, 1902. - № 45. – С. 1092-1098.*
3. *Стасов В.В. В день юбилея Гензельта // Статьи о музыке. – М.: Музыка, 1978. – В.4. – С. 55-61*

4. Сулім Р. Фортепіанні твори Шопена в українській музичній культурі середини XIX століття // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 20. – Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. – С. 157–163.
5. Ф. Адольф Гензельт. (К десятилетію со дня его смерти) // РМГ, 1899. - № 37. – С. 866-872.
6. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2-х т. Т.2-А / Сост., ред., вст.ст., коммент. и указатели Д.В. Житомирского; Пер. с нем. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. – М.: Муз., 1978. – 327 с.
7. Шуман Р. Письма. (1817-1840). Том первый / Пер. с нем. А.А. Штейнберг. Ред. пер. и пер. части Н.А. Темчиной. Сост. технологич. ред., вст. ст., коммент., указатели доктора искусствоведения Д.В. Житомирского. – М., Музыка, 1970. – 720 с.
8. Lenz, Wilhelm / von: Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft: Liszt – Chopin – Tausig – Henselt / Wilhelm von Lenz. Mit einer Einl. Von Gregor Weichert. – Reprint der Orig. – Ausg. Von 1872. – Dusseldorf: Staccato-Verl., 2000. – 111 s.

Розділ II

Новітні тенденції розвитку сучасного вітчизняного мистецтвознавства

УДК 78.01: 316 ("311" + "312")

Н. Очеретовська

МУЗИЧНА СОЦІОЛОГІЯ: МИНУЛЕ І СЬОГОДЕННЯ

Стаття посвячена проблемам музикальної соціології и их роли в современной художественной практике.

Стаття присвячена проблемам музичної соціології та їх ролі в сучасній художній практиці.

The article is dedicated to study of problems of musical sociology and them role in modern artistic practice.

Музична соціологія як навчальна дисципліна у вузівських планах з підготовки магістрів з'явилась відносно нещодавно, однак перспективи цього наукового і учбового напрямку значні. Це обумовлено насамперед тим потенціалом, котрий притаманний вітчизняній та закордонній музично-соціологічній думці, що тісно пов'язує умови побутування та стиль музики, глибоко вивчаючи концертне життя, інтереси та смаки публіки, її духовні потреби. Музична соціологія як вчення про процеси соціального функціонування музики загострює увагу на специфіку її як мистецтва соціального, котре бере активну участь у житті суспільства: художньому, культурному, політичному, економічному, релігійному. Її методологічні засади складає філософія і вчення про культуру. Адже як один із видів художньої інформації, музика відіграє важливу роль в традиційних театральних, концертних, прикладах формах художньої культури, посідає чільне місце у програмах радіо та телебачення, є важливим компонентом синтетичних жанрів (кінофільми, телефільми, телеспектаклі). Відбиття процесів соціального побутування і сприйняття музики в творах мистецтва обумовлює своєрідність їх змісту і форми. Це в однаковій мірі характеризує творчість минулих епох і музику найсучасніших стильових напрямків.

У наш час все більш активно заявляють про себе нові принципи об'єднання традиційних і нових форм музичного життя, в яких першорядну роль відіграє творчий зв'язок виконавця і публіки. Значні і соціологічні проблеми композиторської творчості як у плані

побутування музики. так і реалізації зворотного зв'язку між суспільним "споживанням" музично-художніх цінностей і їх створення. За умовами соціального функціонування музичного мистецтва наявні такі історичні форми його побутування як

- фольклорна, в котрій автор, виконавець і слухач нероздільно зв'язані, творчо взаємодіють;

- побутове музикування, в котрому не відокремлюються процеси виконання і сприймання творів;

- салонне музикування та публічний концерт XVII – XVIII століть, де композитор і виконавець представлені в одній особі, публіка ж, слухачі складають окрему соціальну групу;

- класична форма концерту, спектаклю з чітким розподілом функцій композитора, виконавця та слухача;

- світські та культові обряди;

- побутування музики та виконавства у сфері засобів масової комунікації (виступи в радіо – та телепрограмах з просторовим відокремленням музикантів від слухачів; звукозапис, що дозволяє досягати як просторового, так і часового відділення виконавського процесу від публіки).

Дані історичні форми музичного (концертного) життя є предметом вивчення музичної соціології. Творчий зв'язок композитора, виконавця і публіки набуває системоутворюючого значення, сприяє цілісності музично-творчих процесів. Реалізація в соціально організованих формах взаємодії музиканта-виконавця і публіки висуває концерт на чільне місце в програмах естетичного виховання. Як вважав Б. Асаф'єв, дійсне суспільне існування музичного твору починається після його написання, коли він стає чинником і учасником музично-суспільних подій. Таким чином, процес музичного інтонування в історично конкретних ракурсах взаємовідношень музикантів та слухачів складає суттєву характеристику музичного життя і належить до найбільш специфічних сфер функціонування музичних культур. Такі фактори як активність музичного слуху, концентрованість уваги більш притаманні сприйняттю музики на концерті у порівнянні побутовими формами музичної діяльності. в механізмах, що забезпечують ці процеси, наявні свої особливості й відмінності. Призначення музики для тих чи інших обставин побутування впливає, як зазначав О.Серов, на її стиль, втілюючись, з одного боку, в симфонічних формах, з іншого – в побутовій танцювальній музиці, творах для військових духових оркестрів.

Музична соціологія цікавиться структурою та формами музичного життя суспільства, включаючи музичний побут різних соціальних груп, умови та фактори формування музичних запитів, потреб, норм, смаків, оцінок.

Суттєву грань предмета музичної соціології складають питання сприйняття музики. Адже весь пафос творчого процесу спрямований на створення цілісного художнього результату, втілення авторського задуму, певних художньо-інтонаційних та конструктивних ідей. Твір – не тільки кінець певного процесу творення, але й початок багатьох нових естетичних контактів між людьми. Взаємодія у цих випадках матеріального та ідеального, об'єктивного та суб'єктивного вимагає підходу до процесу сприйняття як з боку художнього об'єкту (музичний твір), так і суб'єкта (виконавець, слухач). Це виключає в певній мірі абсолютизацію ролі об'єкта, характерну, зокрема, для методу Л.Виготського, що прагнув створити чисту, безособисту психологію мистецтва, що досліджує тільки форму і матеріал мистецтва, не враховуючи автора чи читача. У реципієнта, як вважав Л.Виготський, багато компонентів існує у безсвідомій сфері психіки, тому відтворений ним образ-сприймання є недостатнім для пізнання психології музики. Музична соціологія як наука також шукає об'єктивні засади для розуміння і аналізу психічних процесів музичної комунікації, звертаючись до жанрового та стильового критеріїв у функціонуванні музичних явищ. Жанрово-стильове мотивування обумовлено тим, що як жанрові, так і стильові ознаки носять системний характер, взаємодіють. Наприклад, “кожен вид опери характеризується своїми індивідуальними інтонаційними комплексами, котрі в іншому жанрі створили б ефект чужородного тіла” [3, с.102]. В одній із перлин музичної культури XVII століття опері К.Монтеверді “Орфей” супідрядність драматизму і пасторальності продиктована не тільки предметно-дійовою та психологічною моделями, котрі втілює К.Монтеверді як творець театру скорботи, представник культури пізнього Відродження, часу, коли починає руйнуватись оптимістична віра у можливість повного і всебічного самовияву природи людини, а замість вільної і радісної особистості з'являється герой страждуючий. Образ Скорботи не витісняє, однак, жанрово-стильового мотивування опери “Орфей” Монтеверді, в лібрето котрої яскраво зазначились риси епохи Ренесансу, елементи інтерлюдії та пасторалі.

Дослідження, проведені психологами, підтверджують існування безпосередньої залежності між рівнем і характером сприйняття творів мистецтва і емоційно-інтелектуальним складом особистості. Насамперед цінна гармонія емоційно-інтелектуальної природи. Однак в комунікативних процесах спостерігається і нецілісне сприймання музики, коли зміст твору, його сенс відображається в психіці слухача, відтвореному ним образі поза формою. В такому випадку виявляється нечутливість суб'єкта до художньої виразності та логіки форми, зосередження на несуттєвих і часто другорядних деталях. Нецілісний тип сприймання музики може і навпаки акцентувати форму чи її елементи поза змістом, смислом (своєрідний слухацький формалізм). Реципієнти цієї групи орієнтовані на механічну “знаковість” форми. Смісловий ряд формується неадекватно, бо рух від форми до змісту не підтриманий зворотним: від змісту, ідеї (художньої, інтонаційної) до форми, конструкції. Прикладом мистецтвознавчого формалізму могла служити дискусія про алеаторику, котра велась на сторінках польської музичної преси у 60-70-ті роки ХХ століття. Більшість її учасників розглядали алеаторику як суто технічне явище, питання ж художнього змісту, критичної оцінки художніх результатів відсувались на другий план або зовсім ігнорувались. У той же час слід нагадати, що історія вітчизняної музично-соціологічної думки розглядає питання сприйняття музики саме в дзеркалі музичної критики, акцентуючи роль факторів музичного змісту. О.Серов називає музику поетичною мовою, необхідною для передачі ідей, образів, емоцій. М.Мусоргський вказує, що мистецтво не самоціль, а засіб бесіди з людьми. Саме тому Стасов, Одосвський, Серов боролись проти відсталих музичних смаків, висували завдання по вихованню публіки. Подібні питання підіймались в ХІХ сторіччі і в західній музичній культурі. Р. Шуман в одному із афоризмів привертає увагу до ролі композиторів у вихованні суспільних смаків: “Часто говорять про зіпсутість публіки. Хто ж її зіпсував? Ви самі, композитори-віртуози. Не пам'ятаю випадку, щоб публіка засипала на бетховенському концерті” [4, с. 99]. Даний аспект хвилював і Р.Вагнера. Статтю “Публіка і популярність” він відкриває епіграфом:

“Погане що не погане. Всім зрима його потворність,

Посередність – ось що погано,

В ній бачать з хорошим подібність” [2, с. 625].

Звернувшись до цієї перлини індійської мудрості, Р.Вагнер далі запитує: “Хто ж ця “публіка”, котрій погане можна запропонувати під

виглядом посереднього? Звідки у неї може бути судження, щоб це зрозуміти і, що здається особливо важким, розпізнати посереднє, оскільки хороше їй зовсім не пропонується... публіка ж, вихована на посередньому і поганому, повинна спочатку дорости до хорошого [2, с. 625]. Композитор приділяє велику увагу категорії посереднього: “Переважно ми вважаємо за посереднє те, що не приносить нам нічого нового, воно пропонує нам знайоме, але в приємній для нас формі [2, с. 628]. Яке ж місце в цих складних соціальних процесах відбору і естетичного виховання займають віртуози і віртуозність? Р.Вагнер наголошує, що справжня віртуозність притаманна таланту. “Перед нами твори наших великих композиторів, але виконати їх правильно, в дусі їх творців може лише той, хто наділений відповідним талантом. Щоб в повному блиску показати свою віртуозність як таку, музикант нерідко виготовлює свої власні музичні п’єси; вони відносяться до категорії посередніх, в той час як їх самоціlnу віртуозність до цієї категорії віднести вже не можна...” [2, с. 628–629]. Диференціація пластів естетичного змісту, наявна в таких процесах, відбивається і в нецілісності музичного сприйняття, котра була відзначена Вагнером. “Нам доводиться рахуватись з тим, що у нашої публіки немає вихованого відчуття художньої форми, а є тільки вельми різноманітна здатність сприйняття в розвагах, а це значить, що твір, розрахований на прагнення до розваг, не уявляє ніякої цінності і знаходиться дуже близько до моральної категорії поганого, оскільки він прагне одержати користь із самих сумнівних властивостей натовпу [2, с. 638].

В статті “Публіка в часі і просторі” Р.Вагнер робить висновок про трагізм стосунків між композитором і публікою в епоху романтизму. Якщо публіка – це потік, що рухається в часі і просторі, то композитор – відважний плавець, котрий пливе проти течії. “Час і простір – тирани; при їх владі праяв великих умів – відхилення від норми” [1, с. 653]. Композитор вказує на двоякість відношень творця і публіки: або публіка і митець підходять один до одного, або ж зовсім не підходять.

В музичній естетиці Німеччини XIX сторіччя активно підіймаються питання щодо змісту комунікативних процесів в музиці. Ф. фон Хаузеґгер в праці “Музика як вираження” акцентує значення передачі емоційного сенсу, хвилювання від композитора до публіки через сфери дає розділення виразної діяльності композитора і сприймання публіки, в основі якого – насолода. Для митця головною є здібність виразити внутрішній стан і передати виражене іншим. Саме в

цьому аспекті він виявляє своєрідність, відокремлюється від публіки [4, с. 385].

Для повноцінного сприйняття творів мистецтва важлива емоційна культура особистості. Відзначені нами типи нецілісного сприймання музики свідчать про перевагу раціоналістичних якостей свідомості, що призводить до неадекватності образу слухача відображуваному об'єкту. Гармонія розуму і почуття виявляється у тих типах музичного сприймання, котрі здатні охопити естетичний об'єкт як ціле, відчути його образну природу. Такі слухачі мають найбільш розвинену художню установку, значний досвід спілкування з мистецтвом. Т.Адорно класифікував типи музичного сприйняття і на перше місце поставив слухача – експерта, музична свідомість котрого найбільш відповідна до композиторської. Через зв'язок категорій музичної логіки розкривається смисловий зв'язок елементів художнього цілого. Логічне і естетичне глибоко взаємодіють. Хороший же слухач, як вважав Т.Адорно, не володіє свідомо музичною логікою, а осягає її інтуїтивно, як рідну мову. Інші типи слухачів орієнтовані на споживання досягнень культури. Так емоційний слухач нерідко позбавлений розвинутого музично-логічного аспекту. Фанат джазу, розважальний слухач характеризується поверховим сприйняттям інших жанрів музики. Таке розшарування слухачів залежить від освіти, соціального статусу. кожна людина обирає для себе певні типи музики і в залежності від того, що є популярним в культурному середовищі, які художні цінності притаманні як суспільству в цілому, так і соціальній групі, до якої слухач належить. Має значення і музична підготовка реципієнта, володіння тим чи іншим музичним інструментом. В.Медушевський підкреслює, що адекватне сприйняття – це ідеал, заснований на досвіді культури. Рівень культури і визначає міру адекватності, що досягається в комунікативному процесі. Проблема розвитку масових музичних інтересів та смаків не втрачає своєї актуальності. Шлях до її вирішення простягається через низку конкретно-соціологічних досліджень, котрі вимагають комплексного підходу, зокрема пошуку спільних методів і методик таких галузей науки як музикознавство, соціологія, психологія.

Кожна ланка музичної комунікації має свою специфіку і суспільне значення. О.Серов вказував на магічну владу артиста над слухачем, під впливом котрої виникає особлива атмосфера, настрої духу, що називається постичним сенсом п'єси. Б. Асаф'єв називав виконавство

провідником композиторства у середовище слухачів. Непроінтонований твір існує лише в свідомості композитора, а не в суспільній свідомості. Соціально-культурний обмін здійснюється на засадах суспільного інтонування. Формуючи власний концертний репертуар, виконавець враховує естетичні потреби соціуму, необхідність збереження у сфері духовної культури найбільш значних пам'ятників музичного мистецтва. Науково-технічна революція не применшує значення виконавця, а відкриває йому нові можливості спілкування з масовою аудиторією. Система музичних комунікацій є складовою частиною художніх комунікацій суспільства, художньої культури епохи, тому конкретний зв'язок музиканта-виконавця з публікою завжди залежить від певних соціально-історичних умов, від наявних форм культурно-художнього спілкування. Асаф'євська тріада “композитор-виконавець-слухач” розширюється і за рахунок засобів пропаганди музики. Музична соціологія вивчає не лише форми побутування музики, а й соціально-психологічні механізми, котрі знаходяться в їх основі. Так емоційна “партитура” виконуваного твору викликає колективну реакцію аудиторії за допомогою механізму, котрий дуже нагадує сугестивну дію. На цьому засноване мистецтво переконувати, захоплювати слухачів, котрим володіють видатні артисти. Концентрація колективних емоцій завдяки такому загальному захопленню, емоційному піднесенню публіки породжує і зворотний процес – від слухачів до виконавців, обумовлюючи інтенсивність співтворчості у концертному залі. Б.Вальтер підкреслював значення основної музичної лінії в концерті, яка діє серед різноманітних емоційних процесів, наявних в аудиторії. Емоційна результуюча лінія виходить від виконавця, перш за все від змістовних елементів, слів його інтерпретації, виконавської драматургії, обумовлюється силою його музичного інтелекту, здатного організувати у єдиний потік настрої, переживання інших людей. Маргарита Лонг вважала, що місія артиста полягає в тому, щоб переконувати і захоплювати аудиторію, а концерт уявляє собою майстерність і зусилля переконання. Це своєрідна проповідь великого актора. Виразність як перевага емоційного над логічним сприяє захопленню публіки глибиною певного задуму, що набуває співтворчих процесів. В цьому виявляється сутність поняття художньої (артистичної) виразності.

Специфікою наділена і така ланка музичної комунікації як публіка – об'єкт дії (впливу) мистецтва і суб'єкт художнього споживання.

Серед інших груп респондентів, що вступають у контакт з мистецтвом, публіку вирізняє характер її діяльності – “піднесеного дозвілля” – з акцентуванням суспільної значимості естетичних цінностей. Слухачеві притаманний не випадковий контакт з творцем, а цілеспрямований, сповнений особистого смислу, зв’язаний з історично детермінованими нормами художнього спілкування, поведінки, смислу. Художня публіка – невід’ємна частина художнього життя, виразних художніх потреб суспільства. Значення цієї категорії для музичної соціології першорядне. Так теорія виконавства висуває як головну проблему “виконавець – твір”. Музично-соціологічний аналіз зосереджується на проблемах “виконавець – публіка”, “виконавець – засоби комунікації”. Визначаючи поняття “музична публіка”, підкреслимо її роль колективного суб’єкта музичного сприйняття, що стверджує в суспільстві ті чи інші музичні цінності. Музична соціологія вивчає концертне життя, повно осягаючи його суперечності. Адже в кожному концерті присутні представники різних груп слухачів, а тому процес художнього спілкування є неоднозначним. Це обумовлюється не тільки різними музичними смаками, а й метою відвідання концерту. І на сьогодні певна частина слухачів менше захоплена твором чи виконанням, аніж власне відвіданням певного концертного залу. Вона нерідко пасивно відноситься до виконання і оживляється в антрактах. Для іншої і досить значної частини публіки основним об’єктом уваги в концерті служить не сам музичний твір, а особистість виконавця. Для основної частини слухачів предметом спілкування у концерті є музичний твір як художня цінність. Розмаїття мотивів відвідування концертів вивчається музичними соціологами, котрі і визначають специфіку певних груп слухачів, що є основою для розробки типології публіки та типології концертів. Такі дослідження мають велике значення для музично-просвітницької діяльності та планування концертного життя. Наукові праці Ю.В.Капустіна, А.Н.Сохора та інших представників вітчизняної музичної соціології створили методологічну базу для сучасних пошуків у даних напрямках.

Нарешті, відзначимо і те, що дана галузь музикознавства виявляє значний інтерес до таких гострих питань як доля певних музичних творів. Вона показує як певні суспільні умови зазначаються на їх емоційному змісті. Адже історії музики відомо чимало коливань в оцінках художніх явищ. Історичне “життя” музичного твору нагадує бурхливе море з чергуваннями сплесків і хвиль. Починаючи від

“Страстей за Матвієм” Баха і до “Катерини Ізмайлової” Шостковича, віолончельного концерту Прокоф’єва можна назвати велику низку геніальних творів, визнання котрих йшло важкими, непроторенними шляхами. Складним і суперечливим було ставлення сучасників, особливо музичних критиків до творчості Прокоф’єва. Особливий опір його музика зустріла в 40–50-ті роки ХХ ст., коли під прапором реалізму радянській музиці нав’язувався традиціоналізм, пасивне наслідування канонів класичної музики, а кожна поява дисонансу, атональності, політональності вважалась шкідливою в ідейному та художньому відношеннях. Нові мелодійні, гармонічні, поліфонічні явища підпадали під вогонь розгромної критики. Як модерністське тлумачення великого твору російської класичної літератури характеризувалась опера “Війна і мир” С. Прокоф’єва.

В цей же період критики і музична преса вказують на ніби то притаманний свідомості Шостаковича формалізм. Дискусії навколо Десятої симфонії Д. Шостаковича в 50-і роки засвідчили про важливість розробки естетичних та соціологічних критеріїв художності і музиці, зокрема, критерію народності, який завжди слугував мірилом соціальної дієвості мистецтва.

В еволюції стилю Шостаковича помітна постійна робота композитора над формуванням авторської концепції народності, яка значно випереджувала соціальні уявлення і розуміння національного в музиці. У Десятій симфонії критерій народності виявився як у відкритій опорі на національні традиції, так і в посиленні індивідуального аспекту, в психологізації і інтелектуалізації музичної образності. Процес зростання музично-інтелектуальної напруженості зазначався в сфері інтонаційного змісту: межі жанрових джерел інтонування стають більш розмитими, а ніж в попередніх творах. Філософічність музичного мислення Шостаковича поєднувалась з вірністю ідеалом народності.

Розглядаючи музику як соціальне мистецтво, соціологи підіймають важливе питання про те, як музика впливає на суспільство, якими є наслідок цього впливу. Однак наведені приклади свідчать про важливість зворотнього зв’язку. Як суспільство діє на музику? Які цінності воно стверджує? На яких засадах виникають соціальні замовлення на твори мистецтва? В яких умовах розвивається музична творчість?

Музична соціологія, володіючи різноманітними методиками аналізу суспільних та художніх явищ, допомагає проникнути у складні

механізми цих процесів і, якщо не відповісти вичерпно, то принаймі замислитись над минулим, сучасним і майбутнім музичного життя суспільства.

Література:

1. Вагнер Р. Публика во времени и пространстве // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 652-662
2. Вагнер Р. Публика и популярность // Вагнер Р. Избранные работы. – М.: Искусство, 1978. – С. 625-651
3. Конен В.Д. Театр и симфония. – М.: Музыка, 1968. – 376 с.
4. Музыкальная эстетика Германии XIX века, II том. – М.: Музыка, 1983. – 432 с.

УДК 78.01: 7.025.21

Е. Рощенко (Аверьянова)

НОВОВРЕМЕННЫЕ ПРЕДТЕЧИ РОМАНТИЧЕСКОГО ФРАГМЕНТА

Рассматриваются исторические истоки романтического фрагмента – конструкта новомифологической энциклопедии-хаоса в форме арабески, обнаруживаемые в барочной культуре.

Розглядаються історичні витoki романтичного фрагменту – конструкта новоміфологічної енциклопедії-хаосу у формі арабески, які містяться в бароковій культурі.

The article describe to the historical sources of romantic fragment – construct of the “new myth” encyclopedia-chaos in the form of arabesque, discovered in a Baroque culture.

Наука и искусство XVII-XVIII вв. имеют особое значение в процессе предвосхищения романтического фрагмента – конструкта новой мифологии. Нововременная предыстория романтического фрагмента обусловлена взаимодействием формирующихся в XVII ст. основ современного научного мышления, понятийным аппаратом, философскими концепциями и специфически преломляющими их образцами искусства. В новых историко-художественных условиях, пройдя фазы пересемантизации, взаимодействие данного рода актуализируется в связи с разработкой положений трансцендентальной философии – методологии новой мифологии романтизма, найдет отражение в ее художественных образцах.

Раздвижение пределов познания, вызванное открытиями и изобретениями в области точных наук (Фрэнсис Бэкон в труде «Новый Органон» отметил, что «введение знаменитых изобретений ... занимает первое место среди человеческих деяний», 1620), способствовало осознанию роли знания как такового. В дальнейшем именно познание и знание составят предмет изучения трансцендентального идеализма, определяемого как «знание о знании», «знание знания». Расширение предмета познания в науке XVII в. породили «скепсис, ... сомнения в возможности познания и в самом бытии» [6, с. 31]. Так, Ф. Бэкон утверждал, что наука начинается с сомнения, понимаемого как акт мышления. Открытая «новой философией» XVII в. исходная роль сомнения найдет развитие в культуре XVIII в.: в трансцендентальном идеализме сомнение станет ведущей философемой, в искусстве новой мифологии романтизма – центральной мифологемой. Фаустианство XVII века предвещало фаустианство романтическое.

Убежденность И. Кеплера (1571-1630) в том, что человек сотворен «ради созерцаний» [4, с. 66], призыв Г. Галилея «к началу великих созерцаний», обращенный ко «всем жаждущим истинной философии» [4, с. 38], положили начало единству философии и созерцания – важнейшему принципу познания в трансцендентальном идеализме, обусловившем значимость созерцания среди новых мифологем. «Трансцендентальные философы» (так Ф. Шеллинг называл разработчиков трансцендентального идеализма) саму мифологию трактовали как созерцание: по Ф. Шеллингу, «мифология – первое общее созерцание универсума» [12, с. 116].

Открывшиеся Дж. Бруно (1548-1600) предчувствия бесконечности пространства, отраженные в трактатах «О пространстве» и «О бесконечности», были подтверждены научными открытиями XVII в. Г. Галилей, благодаря сконструированному им в 1610 г. телескопу, в духе свойственной эпохе инвенциональности провозгласил о совершенном им открытии новой необъятной Вселенной.

Раздвижение пространства в XVII ст. осуществлялось как по вертикали (открытие бесконечности космоса), так и по горизонтали мироустройства, чему способствовали великие географические открытия. Стремительно преобразующаяся картина мира, рисуемая сознанию человека XVII ст., действительно тяготела к бесконечности.

Размышления Б. Паскаля (1623-1662) о природе и сущности трагически осознаваемого бесконечного, изложенные в «Мыслях» (1669), близки по замыслу, стилю и форме, присущей им афористической

емкости романтическим фрагментам, выстроенным, по определению Ф. Шлегеля, «в цепь или венок». Фрагментарная форма была осознана Б. Паскалем как способ постижения бесконечности, соотнесения с нею момента и собственного «я»: «Я вижу со всех сторон столько выявлений бесконечности, которые заключают меня в себе, как атом; я, как тень, которая продолжается только момент и никогда не возвращается» [цит. по: 5, с. 298–299]. Возможность познания влекущей воображение бесконечности посредством постижения иерофанически явленных человеческому разуму ее фрагментов-моментов, противопоставление и, вместе с тем, сопряжение бесконечного и конечного, в качестве аналога которого предстает фрагмент-момент, впоследствии получит развитие в учении и искусстве новой мифологии.

Взлет научной мысли обусловил обращение к мощи разума, определение его значения в процессе познания мироздания, расцвет философских концепций, предвосхищавших рационализм XVIII в. Так, Фр. Бэкон, обосновывая сущность дедуктивного и индуктивного методов познания природы, выдвигал задачу «великого восстановления наук», необходимого для того, чтобы «открыть человеческому разуму новую дорогу». Таким образом, путь к философскому учению новой мифологии как «мифологии разума», целью которой являлось создание универсального произведения «искусства искусства», объединяющего науки и философию, был открыт.

XVII ст. – первый век «новой науки» явился одновременно и первым веком «новой философии», к сотворению которой стремились и последователи И. Канта – творцы учения новой мифологии романтизма.

* * *

Формирование новой философско-научной картины мира, сложившейся на основе гелиоцентрической системы, актуализация категорий бесконечного и конечного, утверждение сомнения как исходного пункта познания, нашло отражение в искусстве XVII в. Важнейшим свидетельством типологической общности между пониманием взаимосвязи между мирозданием и художественным творчеством, объединяющим XVII и XIX вв., является трактовка Вселенной как «искусства Всевышнего» [6, с. 74], развитая в барочной эстетике, близкая присущему трансцендентальному идеализму пониманию природы как произведения искусства, фрагментарно открывающемуся в творениях новой мифологии.

Оборотной стороной жажды беспредельного, сопряженной с дерзновенным стремлением человека к познанию прежде неведомого, запретного, становится ожидание конца мира, эсхатологической развязки, грозящей превратить земную историю рода человеческого не более, чем во фрагмент вечности. Так в очередной раз революционное обновление в области сознания оказалось сопряженным с предчувствием грядущей катастрофы. Взаимодействие революции, вызванной рождением нового, и гибели мира, характеризующее философско-художественное сознание в XVII в., является типологически близким атмосфере начала XIX в., когда, согласно трансцендентальным философам и развившим их теорию романтическим художникам, ожидаемая революция может привести как к обновлению мира, так и к его гибели.

Коллизии научно-философского познания мира, вырвавшие в XVII ст., сопряженные с переживанием перевернувших сознание человечества открытий, превратились в тему искусства. Стихотворение английского поэта Джона Донна (1572-1631) в афористической форме отображает «проклятые вопросы» современности. Среди них – сомнение в казавшихся извечными истинах, утрата абсолютной истины и ее поиск, торжество относительности и множественности, разрушительной раздробленности мира, ведущей к утрате связи времен, трактовка нового в мироздании как залога его обреченности (выделим строки: «Все в новой философии – сомненье»; «Все говорят, что смерть грозит природе, / Раз и в планетах, и на небосводе / Так много нового: мир обречен, / На атомы он снова раздроблен, / Все рушится, и связь времен пропала, / Все относительным отныне стало ...»).

Шекспировское ощущение распавшейся связи времен, вызванное прорывом в бесконечность, отъединенностью от локально очерченного, замкнутого прошлого, нашло отображение в стихотворении современника и соотечественника великого драматурга. Восстановление «связи времен» – одна из задач, поставленных философией и искусством новой мифологии романтизма. Ее решение возможно благодаря объединению уцелевших фрагментов-моментов сознания ли, мироздания ли «в цепь или венок».

Присущий эпохе XVII ст. пафос открытия привел к поискам «нового» в искусстве. Акцентуация на ценности «нового» важна в связи с выявлением прообразов романтического фрагмента как способа функционирования новомифологической энциклопедии-хаоса в

фрагментарной форме арабески. Устремленность к «новым» формам и смыслам – одно из свидетельств общего для эпох XVI–XVII вв. и XVIII–XIX вв. качества «рубежности». Общим основанием выявления «нового» как в системе художественного мышления рубежа XVI–XVII вв., так и в новой мифологии романтизма (рубеж XVIII–XIX ст.), является отношение инвенционального к «старому», традиционному.

Столь близкая новой мифологии романтизма эпоха XVII в. породила гениев, чьи творения трактовались «трансцендентальными философами» как непосредственные прообразы новой мифологии. Шекспир, Кальдерон, названный Ф. Шеллингом «католическим Шекспиром» [12], Сервантес символизировали для философского учения и искусства «новой мифологии» тот идеал абсолютного гения, откровения которого станут образцом для сотворения новомифологического шедевра – «универсального произведения искусства будущего». Показательно, что в XVII в. на первый план выходят основанные на смешении и тяготеющие к фрагментарной композиции жанры романа и драмы, трактованные трансцендентальными гениями в качестве основополагающих для сотворения новомифологического искусства.

К числу гениев XVII ст., благодаря ориентации на наследие которых было сформировано новомифологическое учение, вызрела его важнейшая смысловая доминанта – концепция романтического фрагмента, следует отнести Г.В. Лейбница (1646–1716). На его учение о монаде ссылается Ф. Шлегель в труде «Развитие философии в двенадцати книгах» (1804–1805), проникнутом новомифологическим духом. С учением Г.В. Лейбница «трансцендентальный философ» связывает один из истоков «идеализма Нового времени», то есть – трансцендентального идеализма. Написанная в форме тезисов лейбницянская «Монадология» (1714) представляет собой ученый трактат, оформленный в идеальной для провозвестников новой мифологии форме – в виде «цепи или венка фрагментов». Ф. Шлегель подчеркивает, что лейбницянская система монад представляет собой «бесконечную систему ступеней совершенствования», усматривая в идее «бесконечной способности сознания к развитию» подобие «системе фрагментов». В труде «Об искусстве комбинаторики» (1666) Г.В. Лейбниц придал присущему барочному мышлению в целом искусству комбинаторики (*ars combinatoria* [6, с. 146–147]) значение универсальной логики мышления. Барочное искусство комбинаторики и учение о нем представляет собой одну из предтеч шлегелевской

концепции рожденного «из духа комбинирования» остроумия – условия сотворения новой мифологии, реализация которого требует обращения к фрагментарной форме (Ф. Шлегель, «Развитие философии в двенадцати книгах»). Отдельным аспектом общности, заслуживающим внимания, является соотнесенность комбинирования (комбинаторики) и остроумия, отличающее обе концепции.

Показательна общность трактовки барочной *ars combinatoria* и новомифологического комбинирования в его шлегелевском понимании. Барочная *ars combinatoria*, основываясь на поэтике тождества, позднее разработанной Ф. Шеллингом, «искала соответствий и находила их, отождествляя ... логические, грамматические, риторические и музыкальные схемы» [6, с. 147]. Так и Ф. Шлегель вовлекал в концепцию остроумия «дух комбинирования», приписывая ему способность «отыскивать сходство между предметами, ... весьма различными, отделенными друг от друга и весьма независимыми, и таким образом сочетать в единстве самый разнородный и многообразный материал». Ф. Шлегель связывает комбинирование с «силой изобретательности», «изобретательным гением», что также позволяет усматривать аналогии между методом искусства новой мифологии и присущей барокко установкой на *inventio*.

И для барочного, и для новомифологического мышления важным является при сотворении художественной целостности опора на остроумие. С разработкой барочного остроумия, как указывает М. Лобанова, связаны трактаты XVII в., принадлежащие перу Балтасара Грасиана (Испания), «подзорная труба Аристотеля» Эммануэле Тезауро, «Трактат об Остроумии» Маттео Перегрини (Италия, 1639). Показательно совпадение целей барочного и новомифологического остроумия, предназначенных для создания разветвленной системы аналогий, зашифровке смысла, введения нескольких рядов взаимодополняющих друг друга значений. Так, Б. Грасиан связывал остроумие с созданием системы аллюзий, придающей сочинению подобие «священным речениям и их остроумию». В произведениях эпохи барокко «зашифрованное остроумие» [3, с. 452], «ребусная поэтика, играющая ... значением» [6, с. 13], вели к образованию «темного смысла», распознаваемого путем интеллектуального усилия. Подобно этому, и новомифологическое остроумие тяготеет к кодировке смыслов, *docta stilo*, игровому мышлению, благодаря чему расшифровка подлинного смысла художественного произведения как

образа «искусства искусства» требует применения разработанного Ф. Шеллингом метода трансцендентального рассмотрения.

Теоретик барочного остроумия Бартоли уподоблял сочинения, написанные на основе техники аллюзий, «сновидениям больных», поскольку им присущ быстрый переход «из одного состояния в другое», замыслы их уподоблял молниям, зарницам «быстрого ума», способным охватить «в одно мгновение пространства от Востока до Запада». И для новомифологической концепции в разработке Ф. Шлегеля важным фактором является соотнесение остроумия и сна как одной из форм высшего сознания, когда гению открываются фрагменты высшей реальности, когда постигается обычно недоступная связь между ними. С отражением логики сновидений – одним из выявлений новомифологического остроумия, ведущей к свободному сцеплению фрагментов «пестрого мира» [2, с. 69], связывал Новалис драматургию романтической сказки – «канона поэзии» [2, с. 62]. Истоки новомифологической *драматургии сновидений* [7], определяющей сущность структуры романтического произведения искусства как энциклопедии-хаоса в фрагментарной форме арабески, следует усматривать в теории барочного остроумия, что зиждется на воспроизведении озарений «быстрого ума».

Сотворение художественной целостности на основе соединения разьединенного – «из несуществующего ... – существующего, из невещественного – вещественного», повлекло за собой, по Э. Тезауро, к образованию химеры – «иероглифа, обозначающего безумие» [1, с. 330]. К «барочному топосу „мир сошел с ума”» принадлежит роман В.К. Принтца «Куриозный музыкант, или Батталус», «содержащий раздел „Сумасшедший музыкант”, в котором описываются всяческие безумства» [6, с. 56]. Не является ли барочный «куриозный музыкант» прообразом гофмановского безумного капельмейстера Крейслера, повествование о котором изложено в фрагментарной форме?

Барочное понимание сновидения и безумия как возможных путей объединения разрозненных фрагментов бытия предвосхитило новомифологическую трактовку сна и ании как форм высшего сознания, способствующих приобщению к явленной фрагментарно высшей реальности.

Манера изложения в «остроумных» произведениях барокко, основанных на принципе «быстрого перехода», напоминает, по Бартоли, «хвост павлина», слепящий разнообразием красок, «плетение

цветочной гирлянды, правящей своей пестротой» [1, с. 339]. Так в лоне барочного остроумия формируются понятийно-образные аналоги (хвост павлина, цветочная гирлянда, венок, корона [6, с. 49–50]) шлегелевской трактовке последовательности фрагментов как «цепи или венка». Один из циклов фрагментов Новалиса – «Цветочная пыльца» – подчеркивает роль цветочной символики в процессе объединения фрагментарно организованного новоромантического целого. Прообразы сопряженная романтического фрагмента с причудливым, пестрым, фантастическим миром были сформированы в культуре барокко. Романтический фрагментарный метод наследует еще одну метафору, выработанную в сфере барочного остроумия. Это обращение к основанной на методе смешения логике бала, маскарада, разработанной в трактате Э. Тезауро. Новоромантическая «чистая сказка», составляющая, по Новалису, «канон поэзии», то есть, проникающая во все прочие жанровые образования романтической культуры, должна строиться по типу бала, представлять собой «ряд ... опытов, перемежающуюся беседу, бальное общество» [2, с. 62]. Вовлечение в фрагментарно организованное новомифологическое художественное целое бальной символики предполагает наличие череды сменяющих друг друга сцен-фрагментов, тяготеющих к театральности, основанных на принципе карнавального перевоплощения (как, например, в романе Жан-Поля, фортепианных циклах Р. Шумана 1830-х гг.).

Для установления прообразов новомифологического учения о фрагмента важна и концепция барочного хаоса, взаимодействующая с идеей блуждания и поиска истины [6, с. 67-69]. В учении новой мифологии хаос, преображенный любовью, подвергнутый интеллектуализации и созерцанию – источник сотворения искусства будущего. Преображенному хаосу в условиях новомифологического произведения искусства соответствует присущая последнему фрагментарная форма арабески.

Подобно барочному «остроумию», основанному на конструировании, предназначенному для создания универсального языка, с помощью которого возможно осуществление переходов «от одного класса явлений к другому» [6, с. 84], новомифологическое остроумие также опирается на конструирование – способ объединения искусств, науки и философии в универсальном художественном произведении, предназначенном будущему.

Романтическая концепция остроумия наследует закон барочной теории острого (или быстрого) ума – соединение несоединимого (определен М. Лобановой [6, с. 54]). Так, Б. Грасиан называл умение «соединять силою разума два противоположных понятия» высшим искусством остроумия. Барочная логика парадоксов, свойство «быстрого разума» «сводить несхожее» [6, с. 110] предшествовали теории гротесков-арабесок и концепции фантазии в разработке Ф. Шлегеля, основанных на фрагментарной драматургии. «Акцент на ... гротесковом», связанный в барочной культуре с «возвратом к готике» [6, с. 19], в новомифологических философии и искусстве реализовался в тяготении к разного рода «гротескам», основанных на фрагментарной композиции.

В контексте изучения исторической поэтики романтического фрагмента следует выделить и такое качество барочного остроумия, как обоснование способности соединения понятий и предметов, кажущихся несоединимыми, посредством гениальности. Подобно этому, осуществление новомифологического синтеза разного как условия формирования искусства будущего, согласно трансцендентальным философам, доступно лишь гению.

В барочном соединении несоединимого содержится исток одного из методов искусства новой мифологии – смешения. В системе ценностей искусства барокко смешение наблюдается в многоязычии – смешении языков, «представлений ... христианской и языческой мифологий» [6, с. 81-82], в смешанном стиле («*stilus mixtus*»), «смешанном вкусе» [6, с. 218-219], «смешанном жанре» [6, с. 220-235]. Общее явление мифологии, каковым, по Ф. Шлегелю, является смешение («История европейской литературы», 1803-1804), наследует искусство будущего. Новомифологическое смешение предполагает взаимопроникновение истории, наук, философии, искусства, язычества и христианства, различных жанрово-стилевых концепций, объединенных в универсальной фрагментарной форме арабески. В шлегелевской системе новой мифологии смешение – условие сотворения произведения искусства как энциклопедии, объединяющей искусства и науки, основанной на *docta stilo*, вдохновленной созерцанием одухотворенного любовью хаоса.

Барочное эрудиторство, выразившееся в создании обобщающих весь объем доступных знаний «компендиумов всего универсума» (трактаты А. Кирхера, М. Мерсена), в соединении искусства и науки,

когда, по Л.А.Софроновой, «Поэт должен был в своем творчестве представлять мир с точки зрения теолога, физика, астронома, зоолога, то есть владеть основами различных наук», предварило основанный на ученом стиле новомифологический энциклопедизм.

Примеры типологического родства между барокко и романтизмом свидетельствуют о закономерности утверждения фрагмента в качестве основного способа оформления новомифологической художественной целостности как энциклопедии-хаоса в фрагментарной форме арабески.

Литература:

1. Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. – М., 1975.
2. Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия историко-литературных материалов. – М.: ВШ, 1990. – 367 с.
3. Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. – М., 1977.
4. Кеплер И. О шестиугольных снежинках. – М., 1982.
5. Кляус Л.В. Блез Паскаль // У истоков классической науки. – М., 1968.
6. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
7. Роценко Е.Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). – Харьков, 2004. – 288 с.
8. Роценко Е.Г. Концепции бесконечного и конечного в философии и искусстве романтизма // Проблеми особистісної орієнтації педагогічного процесу. Зб. наук. праць. – Харків: Каравелла, 2000. – С. 194-205.
9. Роценко Е.Г. В проблеме генезиса жанра романтического фрагмента // Теорія і практика педагогічного процесу. Зб. наук. праць. – Харків: Каравелла, 2000. – С.218 – 228.
10. Роценко Е.Г. Поэтика романтического фрагмента и ее преломления в музыке // Духовна культура в інформаційному суспільстві. Матеріали Міжнародної науково-теоретичної конференції. – Харків: ХДАК, 2002. – С. 154-155.
11. Шеллинг Ф. Сочинения. – М.: Мысль, 1998. – 1663 с.
12. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
13. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. – Т.1. – М.: Искусство, 1983. – 479 с.
14. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. – Т.2. – М.: Искусство, 1983. – 447 с.

ФЕНОМЕН КЛАССИЧЕСКОГО БЕЛЬКАНТО В ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЕ

Статья излагает концепцию развития бельканто как исторического и художественного феномена.

Статья пропонує концепцію розвитку бельканто як історичного та художнього феномену.

This research presents a conception of the development of “bel canto” as a particular historical and cultural phenomenon.

Актуальность. Вторая половина XX века отмечена стремительным обновлением оперного репертуара за счет включения считавшихся ранее «устаревшими» сочинений. Это прежде всего итальянские оперы XVII – первой половины XIX столетий, которые были в основном вытеснены со сцены музыкальными драмами Дж.Верди, Р.Вагнера, оперным веризмом. С середины прошлого века начался и продолжается по сей день настоящий «белькантовый бум». Каждая возрождаемая партитура в оригинальном режиссерском прочтении становится сенсацией в мире музыкального театра. Колоссальным спросом пользуются аудио-видеозаписи этих спектаклей, демонстрирующих высочайший уровень исполнителей и поистине неисчерпаемые возможности интерпретации «забытых» текстов.

Цель данной статьи состоит в осмыслении исторического значения оперы классического бельканто в контексте эволюции итальянского музыкального театра.

Существующая литература о бельканто содержит много неясностей и противоречий. Дискуссионным остается до настоящего времени вопрос о происхождении этого термина. Согласно одной из наиболее убедительных гипотез, это понятие первоначально возникло в лексике музыкальных рецензентов (приблизительно в середине XIX столетия). Г. Плезантс полагает, что «термин *bel canto* взят из про- и антивагнеровских инвектив и использовался вагнерианцами уничижительно, иными – как символ, взявший на себя достоинства старой итальянской вокальной традиции» [1; с.20]. Как журналистская метафора первое время термин бельканто употреблялся в качестве синонима «эстетически совершенного итальянского пения». Ярко выраженная оценочная специфика в семантике данного понятия фактически

сохраняется и до настоящего времени. Это подтверждает обширная мемуарная литература и многие популярные работы по истории вокального исполнительства.

Авторы же специальных трудов по вокальной методике не слишком охотно пользовались данным термином, предпочитая ему такие замены, как «идеальная постановка голоса», «техника пения» [2, 3, 4, 5]. В таком аспекте бельканто означает рациональную совершенную вокализацию, универсально понимаемое оперное пение вне зависимости от исполняемого репертуара. Более конкретные представления о нем связывались с отсутствием таких певческих дефектов, как форсирование звука, детонирование, тембровая неровность диапазона, артикуляционные погрешности.

Аналогичное истолкование понятия бельканто отличает и работы по истории вокальной методологии [6, 4, 7]. В них бельканто преимущественно рассматривается как некая *идеальная школа пения* – основа для работы в любом репертуаре. Однако представления о бельканто как о «правильном пении» уже во второй половине XIX и особенно в XX веке ставятся под сомнение. Это видно уже, например, по советам Дж.Верди, обращенным к исполнителю роли Макбет. Композитор указывает такие эпизоды партии, которые «ни под каким видом не должны быть распеты: необходимо передать их игрою и декламацией, голосом очень мрачным и приглушенным» [8; с.73]. Оказывается, что вердиевским персонажам вовсе не обязательно «петь правильно» в старом понимании, то есть добываясь выровненной кантилены – главного компонента бельканто. Оперное действие наполняется такими сценическими ситуациями, в которых «непрерывность, плавность, «вливание», впевание тона в тон» (так Б. Асафьев охарактеризовал качества идеальной кантилены) становится неуместным [9; с. 322]. Напротив, драматическая экспрессия, взрывающая ровность вокализации, осознается как важнейшее средство в создании вокального образа.

Прежний идеал искусного владения голосом (мягкая атака звука, абсолютное единство тембрового спектра) не отвечает реформаторским представлениям Верди о музыкальной драме. Кардинальный пересмотр самих основ оперного пения в творчестве Верди, Вагнера и их последователей заставил историков музыкального театра поставить вопрос о временных границах «прекрасного пения». Теперь понятие бельканто закрепляется за определенным периодом итальянской

оперной культуры (середина XVII – первая половина XIX столетий). Происходит ретроспективная дифференциация этого длительного этапа оперной истории. При этом выделяется эпоха «раннего бельканто», патетический и виртуозный стиль XVIII века и, наконец, период «классического бельканто», связанного с исполнением сочинений Дж.Россини, Г.Доницетти и В.Беллини. Вследствие этого определяется еще одно значение термина бельканто как «*стиля исполнения*», манеры пения *определенного репертуара* [10, 11, 12, 13].

Исторические исследования феномена бельканто главным образом осуществлялись путем изучения творчества выдающихся исполнителей прошлого по многообразным литературным источникам: воспоминаниям, рецензиям, заметкам и т.п. [11, 12, 13, 14]. Нотный же текст как источник истории исполнительства не использовался. Однако музыкальная практика эпохи бельканто позволяла говорить о певце как о полноправном соавторе композитора, создающем вместе с ним оперный образ. Печатные клавиры и партитуры вплоть до конца XIX века в списке действующих лиц непременно указывали и первых исполнителей каждой партии, тем самым подчеркивая узаконенное «сотворчество» певца и композитора. Это дает основания рассматривать музыкальный текст как авторизованную исполнительскую версию, документ, фиксирующий конкретную певческую интерпретацию и вместе с тем сугубо композиторские приемы закрепления вокально-исполнительской традиции в целом.

Чрезвычайно интересная попытка увидеть бельканто как *род вокального письма* содержится в статье В.Цуккермана «Заметки о музыкальном языке Шопена» [15]. Здесь исследователь обнаруживает сходство шопеновского мелоса с оперной кантиленой Беллини и Доницетти. Это проявляется через «особые приемы связывания звуков и отдельных частей мотива» [15; с. 101]. В мелодическом рисунке выделяются такие детали, которые, по сути, являются нотной записью характерных для бельканто способов вокализации: «portamento», «сегсар ла нота», «затягиванием предыдущего звука... посредством «напоминания», повторения в виде краткого звука-форшлага» [15; с. 101-103]. Кроме того, В.Цуккерман указывает на ряд типичных оборотов итальянской оперной мелодики, благодаря которым обеспечивается присущая манере «прекрасного пения» «высоко выраженная плавность, связность» [15; с. 110].

Такое осмысление специфики бельканто позволяет определить его как исторически конкретный *тип оперного интонирования*, сформировавшийся в Италии на протяжении первых двух столетий оперной истории в результате тесного взаимодействия композиторского и исполнительского творчества. Этот особый тип музыкального интонирования был связан с определенной эстетической концепцией оперного героя.

Представления об оперном персонаже как «Человеке поющем» генетически восходили к ренессансному гуманизму с его верой в универсальность красоты. Первоначально такое представление складывалось на исполнительском уровне. Отбор технических приемов с последующей их типизацией обусловил тот идеал искусного владения голосом (*canto spianato*), в котором воплотилось стремление к свободному и раскованному пению. Природные вокальные данные подвергались соответствующей обработке через осознанное управление дыханием, звукоподачу в высокой позиции, благодаря чему пение приобретало желаемую полетность. Выровненность звучания различных участков диапазона, не нарушаемая при переходе из одного регистра к другому, придавала вокализации особую гибкость и пластичность.[16].

Сложившаяся исполнительская манера потребовала соответствующего эквивалента в композиторском письме. Его поиск привел к возникновению кантилены. Тот момент, когда *canto spianato* было поставлено на службу интонационно выразительной, рельефной мелодии, олицетворяющей человеческое переживание, можно считать рождением бельканто.

Процесс структурного оформления оперной кантилены привел к расслоению сольного высказывания раннего образца на речитативные и напевные элементы. Сфера эмоций концентрировалась в арии, театральное действие вытеснялось в речитатив. Поляризация речитатива и арии ознаменовала высвобождение музыки в опере из подчинения ее драме и поэзии.

Кантиленная мелодия стала средоточием чисто музыкальной экспрессии. В многообразном спектре переживаний героя, вызванных конкретными сюжетными ситуациями, для музыкального воплощения избирался лишь один аффект, представленный в концентрированном виде. Последовательная «кантиленизация» мелодических оборотов, выделенных из потока «омузыкаленной» речи выразительных инто-

наций – знаков, осуществлялась с определенной установкой. В оперной кантилене преодолевалась импульсивность проявления непосредственного чувства. Благодаря этому моделируемая эмоция представляла как бы очищенной от всего частного, случайного.

Через красоту и пластику мелодической линии сглаживалась неупорядоченная хаотичность живого чувства. Воплотившая сублимированную эмоцию оперная кантилена соответствовала основному критерию ренессансного творчества – «*belezza*». Заняв доминирующее положение в оперной композиции, кантилена практически подчинила себе контрастный по своим качествам речитатив, сведя его функции к служебной роли создания динамической устремленности к кантиленным эпизодам, их рельефной подаче в оперном целом.

Возвышение героя через идеализацию и символизацию его переживаний стало основным методом моделирования реальности в оперном искусстве. Посредством «прекрасного пения» реализовалась ренессансная мечта о прекрасном человеке вообще. Специфическая для оперных персонажей эпохи бельканто нерасчлененность эстетического и этического, восходящая к античной калокагатии, позволяла любое действующее лицо ввести в сферу позитива, превратить разнообразные человеческие чувства в прекрасные символы – памятники самим себе.

Концепция человека в опере бельканто, прежде всего, реализовала принцип символического мышления – любое событие и переживание на музыкальной сцене абстрагировалось, пропускалось сквозь призму формально устойчивых клише и запечатлялось в статичном образе-символе, представляющем для слушателей самостоятельную художественную ценность – источник наслаждения. Со временем вся сфера жизненного содержания оперы подверглась «символизации».

Ко времени Беллини и Доницетти музыкальный театр оказался сплошь покрыт «искусственными цветами» символов. «Ловким изготовителем искусственных цветов, делающих их из бархата и шелка, окрашивающим обманчивыми красками и орошающим их сухие чашечки благовонным составом так, что они благоухали почти как настоящие цветы», называл Р.Вагнер *divino maestro* Дж.Россини.[17; с.286]. Итальянская опера той поры существовала, словно в калейдоскопе: из множества отдельных частиц – самодостаточных музыкальных образов-символов – при внутренней их неизменности

каждый раз складывалась новая, совершенная в своей симметрии и пропорциях композиция.

Хотя современники инкриминировали В. Беллини, Г. Доницетти и С. Меркаданте «бесперывный грабеж Россини» [18; с.229], в их творчестве все же искусство «прекрасного пения» претерпело необратимые изменения. Принципиально обновляются взаимоотношения композитора и певца. Попытки максимально точно зафиксировать в нотном тексте исполнительскую интонацию и тем самым подчинить ее композиторскому замыслу, приводят к кардинальному переосмыслению кантилены – этого ядра бельканто.

До сих пор ареной эксперимента могли быть лишь периферийные участки музыкальной драматургии – речитативные сцены. Именно отсюда был начат процесс преобразования интонационного содержания оперных форм. В творчестве младших современников Россини практически исчезает непроходимая граница между речитативной и кантиленной вокализацией, хотя окончательно отказаться от этой дифференциации сможет лишь зрелый Верди. Его предшественники сумели лишь преодолеть постоянство интонаций-знаков, кодифицированных в учении о музыкально-риторических фигурах, включив в кантиленные эпизоды оперы специфическую «персонажную интонацию» (термин Е. Назайкинского) с непосредственностью ее динамического и мелодического профиля, подражанием речевому ритму и пластическому жесту. При этом именно «речитатив становится субстратом кантилены» [19; с. 366].

В том, насколько кантиленная мелодика Беллини, Доницетти и Меркаданте отличается от более ранних образцов, можно убедиться, сравнив ее хотя бы с мелодиями Россини. Обратимся к романсовой кантилене как к наименее нуждающейся в расчистке от «леса фиоритур» (Стендаль). Для примера выберем четыре близких по времени написания сочинения: романс Матильды из оперы Россини «Вильгельм Телль» (1829), романс Джульетты из оперы Беллини «Капулетти и Монтекки» (1830), романс Лукреции Борджия из одноименной оперы Доницетти (1833) и романс Элаизы из оперы Меркаданте «Клятва» (1837).

Все четыре образца написаны в куплетной форме, подразумевающей согласно требованиям бельканто при каждом повторении крупного построения обязательное варьирование мелодической линии. Россиниевский текст во втором куплете демонстрирует

буквальное воспроизведение первого. После премьеры в 1815 году «Елизаветы, королевы Англии» это вряд ли можно считать возвращением певцам прежних вольностей и проявлением особого «доверия» композитора к исполнительнице партии Матильды. Скорее всего, этот номер необходимо было спеть именно без фигурационного варьирования, поскольку в нем предполагалась демонстрация иного типа техники. По аналогии с традиционными определениями арии *di bravura* или *d'agilità*, данный образец можно назвать романсом *mezza di voce*. Мелодия здесь приспособлена для отработки исполнительского приема филирования, являясь собственно этюдом, упражнением на «*filare di tuono*». Поэтому вовсе не обязательно было вносить во втором куплете дополнительные изменения в нотный текст. Сама возможность разнообразно варьировать динамику, смены *cres.* и *dim.*, их протяженность, широту градаций представляется вполне достаточной для того, чтобы продемонстрировать гибкость голоса, который, по замечанию мастеров бельканто XVIII века, должен быть как «*buona pasta*» – «хорошее тесто». В мелодическом рисунке романса заложена идея постоянного вращения вокруг выдержанных звуков. Единообразии ритма, непрерывности развертывания протяженных мелодических построений, организованных таким образом, чтобы постепенным переходом от микстового регистра к верхней части диапазона и обратно усилить эффект «объемного» динамического роста и свертывания «звукового пространства», создают исполнителю, так сказать, максимальный комфорт для выполнения этого сложнейшего приема при котором, «как пряжа вытягивает нить из веретена, ... певец должен тянуть звук из груди без малейшего намерения его толкнуть или сжать» [20; с.31]. Ни один «выпуклый» интонационный «жест», в котором выразительные качества целого могли бы предстать в свернутом эмблематичном виде, не прерывает плавного течения музыкальной мысли.

У Беллини, напротив, уже первый двутакт дает готовый тезис *lamento*. Дальнейшее развертывание дополняет его, «расшифровывает», отрицает, но эмоция, которой проникнут романс Джульетты, в этом мотиве получает концентрированное воплощение. Вслед за данной «этикеткой чувства» (Стендаль) появляется целая серия разнообразно представленных вздохов, возгласов, восклицаний. Мелодия прерывается паузами, подчеркивающими и как бы навязывающими исполнителю определенный артикуляционный профиль. Самого

поверхностного взгляда достаточно, чтобы увидеть в данном примере отчетливые декламационные черты. Второй куплет по традиции является фигурационным вариантом первого. Характерно, что Беллини старательно расцветивает фиоритурами каждый интонационный оборот, но не заполняет «тишины» между ними.

Дополнительным средством, позволяющим отобразить владеющее героиней ощущение напряженного ожидания, становится упорное возвращение мелодии к одному и тому же тону – в слушательском сознании как бы постоянно остается след от доминанты (d^2), непрестанно «звенящей». Мелодия словно застревает на этом звуке. Второй куплет еще более усиливает это ощущение за счет настойчивого интонирования секунды « d^2-es^2 », позволяющей в итоге вырваться из плена навязчивого звучания. Столь важный экспрессивный прием в полной мере действует лишь в условиях тембровой «перекраски» звука. Подчеркнуто выровненное звучание может вызвать лишь монотонное однообразие, разрушив драматический эффект.

Романс Лукреции Борджиа из оперы Доницетти заметно отличается от приведенных образцов. В нем явно обнаруживается использование характерных оборотов популярных венецианских песен. Однако жанрово-бытовой акцент в вокальной речи доницеттиевской Лукреции не приводит к «снижению» образа трагедийной героини благодаря растворению непритязательного мотива в разнообразных фиоритурах. Собственно конструктивная идея интонационного развертывания в романсе сводится к приему многократных повторений исходной музыкальной мысли с добавлением все новых и новых украшений. Мелодия как бы постепенно отдаляется от своего конкретно-фольклорного первоисточка, обретая все более обобщенный облик. Так композитор запечатлевает не только некие результативные качества образа, на что ориентировало искусство «прекрасного пения», но стремится наметить траекторию его «возвышения» – восхождения к абсолюту, то есть представить романсовый образ в становлении.

Наконец, в романсе Элаизы из оперы «Клятва» С.Меркандте можно уже отметить очевидные признаки разрушения художественной целостности кантилены вследствие детализации текста. Вынесенный в каденционный участок колоратурный пассаж при повторении во втором куплете вопреки логике бельканто заметно сжимается, динамизируя заключительную каденцию. Сам куплет подчиняется

принципам сквозного развития с чертами разработочности (дробление, мотивные повторы, секвентное достижение кульминации). Посткульминационный спад приводит к откровенному скандированию текста на субдоминантовом тоне – мелодия словно загнана в угол, оказывается в безвыходном положении. И вдруг ми-бемоль-минорный сумрак озаряется одноименным мажором, что буквально озвучивает декларируемую в поэтическом тексте «видео спасения». Романс-рассказ Элаизы превращается в род драматического монолога, яркое индивидуализированное высказывание с выступающей на первый план характерностью и психологизмом.

Отказ от типажей классицистского толка и поиски индивидуализации и психологизации оперных героев на пути экспрессивной вокализации в соответствии с новой романтической эстетикой подрывают основы «прекрасного пения». Накопление итальянским театром эпохи Рисорджименто новых качеств осуществлялось, как это ни парадоксально, на фоне попыток сохранить бельканто, приспособив его к художественным идеалам романтизма. Это привело к возникновению в итальянской оперной практике феномена «классического бельканто». Данное художественное явление стало не только открытием, но и, если так можно сказать, центральной коллизией оперного искусства того времени. Возрождения бельканто в его первоизданном виде, не отягаченном изобилием виртуозных колоратур, происходило в творчестве последователей Россини в условиях тесной взаимосвязи с опровергающими «прекрасное пение» тенденциями. Первая половина XIX века оказалась в музыкальном театре Италии как бы встречей двух бельканто: исходного принципа, господствующего в течение двух сотен лет на оперной сцене, и его конечного, обобщенного варианта, некоего искусственно реконструированного образа “прекрасного пения”. Двойственный характер классического бельканто является отражением его художественной кризисности. За внешне благополучным фасадом происходил процесс окончательного разрушения самодостаточности прежних идеалов.

Вывод. На протяжении длительного периода бельканто обеспечивало в оперной истории не статичность и неподвижность, а меру истолкования всех жизненных явлений, продиктованную одним эстетическим законом. Поэтому при всем событийном многообразии итальянская опера XVII–XVIII столетий сохраняла стабильность. Под воздействием романтизма бельканто впервые дает заметную

«трещину». Иерархический принцип построения художественного целого не соответствует новой картине мира, формирующейся на основе динамической модели оперы. К середине XIX века складывается вердиевская концепция музыкальной драмы. Подобно фрагментам старой кладки в капитально перестроенных старинных зданиях, в операх Верди и его последователей эпизоды бельканто входят в общий текст как один из выразительных компонентов новой «полистилевой» системы.

Литература:

1. *Pleasants H. The great singers. From the dawn of opera to our own time. – London, 1967.*
2. *Джиральдони Л. Аналитический метод постановки голоса. – М., 1896.*
3. *Назаренко И. Искусство пения: Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения. – М., 1968.*
4. *Lablache L. Metodo completo di canto. – Milano, 1843*
5. *Miller R. English, French, German and Italian techniques of singing. – N.-Y., 1977.*
6. *Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. – Ч.1. – М., 1939.*
7. *Мазурин К. К истории и библиографии пения. – М., 1893.*
8. *Верди Дж. Избранные письма. М., 1959*
9. *Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.*
10. *Faller H. Das Gesangskoloratur in Rossini's Opera und ihre Ausführung. – Berlin, 1935*
11. *Heriot A. The castrati in opera. – N.-Y., 1979.*
12. *Monaldi G. Cantanti celebri del secolo XIX. – Roma, [s.a.]*
13. *Neilson C. Queens of song. – London, 1979.*
14. *Kesting J. Die grossen Sanger. – Bd.1-3. – Düsseldorf, 1986.*
15. *Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена // Фридерик Шопен: Статьи и исследования советских музыковедов. – М., 1960. – С. 44-181.*
16. *Стахевич А. Искусство бельканто в итальянской опере XVII-XVIII вв. – Харьков, 2000.*
17. *Вагнер Р. Избранные работы. – М., 1978.*
18. *Берлиоз Г. Нынешнее состояние музыки в Италии: Письмо энтузиаста // Телескоп. – СПб, 1833. – Ч.16. – С.80-92, 212-230.*
19. *Brunel P. Vincenzo Bellini. – Fayard, 1981.*
20. *Mannstein H.F. Das system der grossen Gesangeschule des Bernacchi von Bologna nebst klassischen bisher ungedruckten signgübungen von Meistern ans derselben Schule. – Dresden – Leipzig, 1835.*

САЛОННЫЙ ШАРМ МИНИАТЮРЫ В НЕДАВНЕМ И ДАЛЕКОМ (НА ПРИМЕРЕ „12 ОБРАЗКІВ” ИГОРЯ МАЦИЕВСКОГО)

Освещена проблема современной трактовки салонного искусства на примере анализа фортепианного цикла И. Мациевского.

Стаття присвячена проблемі сучасної трактовки салонного мистецтва на прикладі фортепіанного циклу І. Мацієвського.

The article is devoted the problem of salon's art. The author are represented the piano cycle of E. Matsievsky.

Реалии сегодняшнего дня заставляют задуматься о факте исчезающих с прилавков книжных магазинов новых нотных изданий. Редко появляющиеся новинки, которые можно встретить в отделах искусств наших библиотек, являются, в лучшем случае, переизданиями ранее опубликованных опусов. Композиторы плодотворно работают, создается множество произведений, но обновление исполнительского репертуара посредством современной отечественной музыки по-прежнему остается проблемным. В настоящее время музыкальные издательства почему-то не заинтересованы в опубликовании новой классики. Именно поэтому появление опубликованных циклов М. Степаненко «Детский альбом», А. Билаша «Готячнин альбом», И. Мациевского «12 образків для фортепіано» настраивает на оптимистичный лад профессионалов и любителей классической музыки.

“12 образків для фортепіано. Недавнє й далеке (тіні петербурзькі)”, написанные заслуженным деятелем искусств Украины, академиком Международной академии информации ООН, композитором, доктором искусствоведения Игорем Мациевским, изданы в Тернополе в 2001 году. Технически несложный цикл миниатюр, как значится в аннотации, «адресован учителям и детям, популяризаторам украинского фортепианного искусства». Два года тому назад он прозвучал в рамках молодежного конкурса «Голоса золотой степи – 2003» в исполнении студентки Астраханской государственной консерватории.

Можно предположить, что мы имеем дело с очередным образцом «детской музыки» чисто инструктивного плана. Однако круг музыкальных образов И. Мациевского выходит за рамки привычного детского репертуара. Автор предлагает развернутую преамбулу, в

которой фиксирует не только временные, топографические параметры своей музыки, но и фрагменты своих детских впечатлений. В самом названии «Тіні петербурзькі» заложена идея запечатлеть петербургские эпизоды жизни композитора. Автор скрупулезно, детально хочет зафиксировать в словесном комментарии то, что должна раскрыть музыка. «...Людина вмирає, будинки зносять, події відходять, а тіні їх зостаються. Тіні близьких і далеких подій щільно переплелися з реальним буттям, створюючи ауру міста, де нині живемо...» [6, с. 2], – так поясняет свой замысел композитор в аннотации к циклу.

Цикл глубоко автобіографічен. Так, П'ята тень – «Картонове доміно» – посвящена деду (отцу матери), который в 1937 году был репрессирован в Харькове, Дев'ята тень «Дзвінок з Вільня» воссоздает атмосферу той памятной январской ночи 1981 года, когда танки тучей ползли по улицам Вильнюса. Иной круг образов связан с украинскими уголками в Петербурге: «Сліди їх, чудом заховані, ще й досі знаходимо серед старих і нових діляниць міста» [6, с. 3]. Это – Вторая тень «Кант (у Запорізькому завулку)» и тень Седьмая «Вулиця Яблунівка». Трепетными воспоминаниями наполнены «осколки детства»: «Музичка (скринька)», «На балі в кадетському» и «Поривання (Романтики були не лише у ХІХ ст.)». Четвертая, Шестая и Восьмая миниатюры: «Рік Кози», «Ілюзіон», «Вальс знесених домів» обнаруживают в прошлом неожиданно эксцентричный подтекст. Цикл обрамляет «Прелюдія (поява тіней)» и «Постлюдія (вічність тіней)», которая «саму смерть кладет в основу новой жизни, понимаемой как ответ смерти и как ее искупление, как достижение более высокого уровня духовности» [2, с. 22].

Безусловно, отдельные пьесы могут быть осмыслены детским сознанием. Однако дидактическими целями этот цикл не исчерпывается и чисто прикладной функции явно не несет. Многие «образы-тени» проясняют смысл и вытекают один из другого. Некая косвенная исповедальность, автобиографические наплывы, ненавязчивое приглашение в мир воспоминаний, апелляция к человеку, обладающему значительным жизненным опытом, если не сверстнику автора, то близкому по духу. Точность и выверенность деталей, честность в обрисовке каждого штриха, отсутствие стремления произвести впечатление характеризует образный мир сочинения. Вряд ли эта музыка предназначена для исполнения в большом концертном зале. Органичнее ее звучание в небольшом помещении, камерной атмосфере салона, где «ощущение уюта, возникающее при наличии замкнутого и

защищенного пространства – времени, отрезанности от гула стихий и трудного хода всемирной истории» [7, с. 47] позволят автору, словно радушному хозяину, исполнителю и комментатору в одном лице раствориться в палитре своих петербургских воспоминаний.

Научная цель данной статьи – рассмотреть цикл И. Мациевского как феномен салонного искусства в контексте эволюции данной формы музицирования.

В наше время ранее утраченная форма проведения досуга – салонное музицирование – начинает активно возрождаться. На пороге третьего тысячелетия наблюдается тенденция распада многих ранее стабильных форм и жанров высокого искусства. По справедливому утверждению Натальи Козарновской-Бокадоровой – профессора Сорбонны, лауреата премии Французской академии, автора курса о языке и цивилизациях, «в XXI веке постараются забыть XX век, его просто “впитают” вместе со всей его кровью, ужасами и техническим прогрессом... Мне кажется, что XXI век будет тяготеть к рационализму XVII и салонной культуре рубежа XVIII–XIX веков» [4, с. 5]. Ренессанс салонного искусства – знак грядущей эпохи или недолговечный каприз моды? Кардинальные повороты в художественном сознании, масса новых открытий, изменившееся представление о самой культуре, отношение к традиции, принципиально новое осознание явлений в искусстве позволяют по-новому оценить сегодня феномен салонного искусства.

Всплеск интереса к этому неординарному явлению произошел в конце XX века на волне безудержного гедонизма. Подтверждением невероятной притягательности «салонного стиля», в наши дни является активное использование самого слова «салон» в различных названиях: салон-магазин, офис-салон и т.п. Многие торгово-выставочные мероприятия сегодня именуются салонами. Также называются и посвященные искусству, дизайну, архитектуре периодические издания.

Магия слова в наши дни объясняется не только стремлением к «вдруг разрешенной» элитарности, к которой каждый может приобщиться и почувствовать себя слегка «облагороженным», но и отражает своеобразную ностальгию по давно минувшему. Феномен салонности до сих пор не стал еще предметом изучения. Мы по-прежнему продолжаем пользоваться теми негативными клише, которые прочно утвердились в пору романтического бума. «Салонность, виртуозность, академический формализм нечувствительны к

истинному духу музыки – к ее поэтической глубине, пламенности, к ее живому пульсу; поэтому – да здравствует настоящая музыка, тысячами нитей связанная с жизнью”[3, с. 128]. В литературе салонное искусство, как правило, освещается достаточно бегло, без серьезного анализа, который позволил бы понять специфику феномена художественной культуры и жизнеспособность данной формы в различных исторических эпохах.

В современном искусствознании феномен салонности как явление привлекает все более пристальное внимание. В публикациях последних лет¹ сделаны попытки систематизировать и упорядочить взгляд на проблему. Однако критерии, по которым можно судить о салонности в искусстве, размыты и мало изучены, не раскрыта причина всплеска салонного искусства в конце XX века.

Актуальность темы обусловлена взаимодействием традиции и современности в явлении салонной музыки. Салонная музыка еще ждет своего осмысления в ряду различных форм музицирования, таких, как бытовое, домашнее и инструктивное. «Все можно оценить лишь в контексте, когда те или иные явления сопоставляешь, сравниваешь, обсуждаешь и обобщаешь. Ведь понятие „контекст” давно уже стало определяющим в культуре XX века» [8, с. 69].

Попытаемся взглянуть на явление салонной музыки с точки зрения современности, разграничить понятие бытовой музыки, музыки для домашнего музицирования, инструктивной музыки и, наконец, салонной.

Чтобы охватить эпоху во всем ее блеске и подлинности, чтобы понять колебания во вкусе, нужна перспектива. И сегодня, читатель, встречая описания музыкальных и литературных салонов, в которых велись жаркие споры, задумывались революции, шел обмен художественными идеями, рождались теории будущего, как правило, испытывает ностальгические чувства. Да, именно те салоны, атмосфера которых дала толчок рождению музыкальных и литературных шедевров, напоминают о высокой культуре, царившей в искусстве.

¹ См., например, Н. Огаркова «Салон и опера в России на рубеже веков» Музык. Академия. – 1995, №3; Голобородько М.А. Камерно-инструментальное музицирование в России конца XVIII – начала XIX веков Классика и XX век // Статьи молодых музыковедов Санкт-Петербургской консерватории. – СПб.: СПбГК, 1999. – 256 с.; Б. Егорова. Дебюсси и его окружение. – Муз. академия. – 2002. – № 4; О. Козаренко. Феномен Української національної музичної мови. – Львів, 2000. – 284 с.

Между тем, о салонной музыке написано очень немного, и, чаще всего, с подчеркиванием второсортности, незначительности, подражательности и незрелости. О ней пишут как об ограниченной музыке развлекательного плана. Однако, «расширение представлений о культуре, освоение новых фактов и приобщение к ранее чуждым традициям, преодоление европоцентризма в культуре и гуманитарном знании, неизбежно происшедшее в результате сближения далеких культур, отказ от концепции единой „абсолютной музыки“, отождествляемой с идеалом высокого искусства, – все эти события привели к тому, что для современного научного знания становится невозможным какое бы то ни было чувство исторического превосходства, третирование любых отступлений от классикоцентристских моделей (будь то „варварское“, по определениям классической эстетики, барокко, или „темные“ средние века, или „примитивное“ неевропейское искусство), наклеивание на них ярлыков „незрелое“, „низкое“, „чужеродное“» [9]. Салонная музыка также нередко отождествляется с бытовым, домашним музицированием, а сам феномен салона смешивается с различными кружковыми формами общения.

Б. Асафьев называл бытовую музыку «непосредственной передатчицей эмоций» и уподоблял ее обыденной разговорной речи. «Бытовая музыка выступает герольдом человеческого общения, и потребность в нем тем выше, чем сильнее разобщенность людей в переусложненном мире» [14, с. 152]. Но в нашем представлении все, что связано с бытом, заведомо может быть отнесено к низовым слоям художественной культуры, ко всему приземленному, обывательскому, даже пошлему. Однако в домашних условиях в четырехручном изложении на фортепиано исполняться может любая академическая музыка, будь то симфонии Л. Бетховена, П. Чайковского, Д. Шостаковича или оперы Г. Доницетти. Что это, бытовая музыка или музыка для домашнего музицирования? Игру в четыре руки Э. Ганслик назвал наиболее высшей формой домашнего (салонного) музицирования.

Усадебное музицирование было основным источником музыкальной реальности России начала XIX века в Москве и Петербурге. Красивая, неспешная, несложная по интонированию музыка привилась в быту, доставляя удовольствие, как и всякое музицирование, в первую очередь самим исполнителям. «Неоспоримо, что из всех возможных родов искусства музыка заслуживает, по справедливости, преимущества, ибо живопись и стихотворение низводят небеса на землю и

духовное облакают плотью, напротив того, музыка земное возносит на небеса и человеческое обоготворяет» [12, с. 57].

Знакомство с творчеством популярных в то время композиторов осуществлялось, преимущественно, в семейном кругу на широких демократических основах. «Людям заново открылись прелести частной жизни. Их личный мир, их дом, их маленькие радости в кругу друзей и близких стали одной из главных тем высокого искусства» [5, с. 194]. Организаторы разнообразных музыкальных вечеров стремились к созданию содержательного досуга путем активного усвоения истоков музыкального искусства и формирования высоких музыкально-эстетических вкусов. Домашний концерт продолжал свою активную плодотворную жизнь, охватывая все большие слои общества: студенчество, чиновничий круг, демократическую интеллигенцию не только в столицах, но и в провинции. Анализируя репертуар семейных музыкальных вечеров Чернигова середины XIX столетия, мы находим: большой септет Бетховена, реминисценцию на темы оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» Ф. Листа, мазурки Ф. Шопена, песни без слов Ф. Мендельсона, вариации и фантазии З. Гальберга, рондо К. Калькбреннера, концерт Ш. Берио для скрипки и фортепиано, «Соловей» Алябьева, а также увертюры к операм «Севильский цирюльник», «Вильгельм Телль», «Отелло», «Танкред», «Семирамида». Очевидно, что «высокие жанры легко становятся фактом музыкального быта... Ведь нет музыки, которая не могла бы прозвучать в обстановке домашнего музицирования» [11, с. 147] Занятия музыкой считалось неременным атрибутом домов хорошего тона. Из среды аристократов стали появляться так называемые сочинители музыки. Портретная живопись того времени запечатлела многих любителей и любительниц музыки, играющих на арфе, клавикордах, гитаре. Любительское музицирование в славянской придворно-аристократической культуре в конце XVIII – начале XIX века стало неотъемлемой частью воспитания. Много и охотно музицировали дворяне, умевшие и петь, и играть на различных инструментах. Мир домашних радостей и сердечных тайн, мир удовольствий и увеселений, отраженный в искусстве конца XVIII – начала XIX веков, навсегда остался идеалом изящества и красоты для многих поколений.

Семейный музыкальный вечер как форма домашнего музицирования был ориентирован на общение различных групп.

В отличие от многочисленных общественных ритуалов, в домашней беседе или на отдыхе человек свободен, раскрепощен, поэтому столь желанная атмосфера домашнего музицирования присутствует во многих мемуарах, в том числе и записках А. Болотова: «Никогда еще так много не утешались всеми своими музыками, как в тогдашнее спокойное и приятнейшее в году время [речь идет о 1789 году. – Е.А.]. Все они доведены были уже до довольно совершенства, и нам оставалось только ими утешаться, чего мы и не упускали делать, и нередко музыкантов и певчих доводили даже до усталости. Редкий день проходил, в который бы не доходило у нас до оных дел». Фонд архива князя Разумовского в Национальной библиотеке им. В.И. Вернадского в Киеве хранит ноты музыкальных произведений, как правило, зарубежных композиторов. Эти издания в большом количестве поступали в музыкальные лавки Петербурга, Москвы и других крупных городов. Например, собрание нот, принадлежавшее графине Виельгорской, состояло из 600 квартетов, 200 концертов, секстетов, бравурных и нежных симфоний, более 400 арий, дуэтов и триов (трио) для пения, 40 портицьев французских опер, более 500 сонат для концертов и клавикордов. «Все сии ноты хорошо переплетены и сие редкое собрание составлено новейшими сочинителями, как-то: Моцартом, Гайденом, Геслером, Клементом, Бетгоеном, Вроницким, Житовецким, Сартием» [12, с. 111].

Домашнее музицирование также, как и оперное любительство, в этот период «уходит в быт и, переходя в контекст культуры, живет по своим законам» [10, с. 189]. Домашнее музицирование стало приметой жизни не только России, но и Украины. В конце XVIII – начале XIX века оно распространялось повсеместно. Это было развлечением, отдыхом, дополнительным каналом общения. В помещичьих усадьбах, дворянских домах, квартирах бедных чиновников звучала музыка. «Нет ни одного помещика в Прилуцкой округе, который бы не играл на каком-либо инструменте, не сам, так жена или кто либо их родственников» [13, с. 188]. В ряде журналов и альбомов, которые выходили в Москве и Петербурге («Музыкальный журнал для дам», «Музыкальные увеселения», «Карманная книжка для любителей музыки»), появляется целая гирлянда анонимных инструментальных пьес, основанных на мелодиях украинских народных песен и танцев. Это чаще всего небольшие произведения типа аранжировок и вариаций, рассчитанные на домашнее исполнение. Конец XVIII –

начало XIX столетия связано с развитием музыкальной культуры как в России, так и в Украине и объясняется большим интересом и возрастающими запросами домашнего музицирования в аристократических кругах и панских усадьбах.

Одной из разновидностей домашнего музицирования были летние музыкальные развлечения, которые происходили в летних резиденциях и просто на дачах, где царили демократизм и раскованность. На этих музыкальных вечерах, как отмечалось в то время, «простота и непринужденность была характерною чертою. Дамы часто без шляп, в прозрачных косынках, мужчины в сюртуках, пальто, пиджаках, соломенных, поярковых, одним словом, самых разнообразных шляпах и фуражках. Никто кажется не наряжается для музыки, все пришли, как были дома...» [12, с. 76]. Домашнее музицирование, активная форма участия в музыкальном процессе процветало в России. Изучение различных источников, а это и мемуары, и эпистолярные документы, которые содержатся в литературных, литературно-музыкальных и музыкальных альбомах тех лет, дает возможность проследить характер эволюционных процессов, проходивших в рамках данной культуры.

Оживленная музыкальная жизнь при всем ее многообразии требовала объединения любителей музыки. Таким объединением зачастую были музыкальные кружки и клубы, которые успешно выполняли роль просветительского объединения и служили местом интеллектуального досуга. Участие в его работе известных музыкантов-профессионалов и любителей обуславливало его превращение в центр культурной жизни, аккумулировало творческий потенциал региона. Уже тогда наметилось различие между кружками и салонами. «Кружки, в отличие от салонов, более замкнуты и твердо фиксированы по составу посетителей. Кроме того, им свойственна некоторая интимность, “домашность”, наличие родственно-дружеских связей, единство интересов, литературно-музыкальных пристрастий» [10, с. 191]. «Пышным цветением», привитого французами салонного аристократического духа, появлением литературных и музыкальных салонов в Москве и Петербурге, где происходило зарождение светской и музыкальной культуры, является рубеж XVIII и XIX веков.

Что же такое салон рубежа XVIII и XIX веков? Салон – это круг людей, который выходил за пределы домашнего кружка или интимного дружеского общения. Двери салона не должны быть

открыты для всех желающих, но и не должны быть закрыты для всех посторонних, и наконец, «last but not least», духовным центром каждого салона должна быть его хозяйка, которая поднимет салон на такой уровень, что быть принятым в нем будет считаться делом чести. В салоне можно слушать музыку, читать стихи, говорить о политике: участников интересовал довольно широкий круг тем. Вошедшее в моду салонное музицирование воспринималось как уход из мира жестко регламентированного придворного этикета в более непосредственную естественную атмосферу. Творческая атмосфера таких вечеров заложила прочные музыкальные традиции исполнения и слушания музыки «салонная культура в домашних формах, перерабатывая различные виды искусств и литературу (альбомная живопись, поэзия, любительское музицирование и театр), формировала деятельность крупных профессиональных поэтов и музыкантов, творчество дилетантов, умонастроения эпохи» [10, с. 144].

Любопытнейшей приметой в XIX веке было влияние бытовой, домашней, салонной музыки на высокое, серьезное творчество. Ее отличал высокий профессионализм, утонченность, «европейский вкус» и опора на давние традиции. Столь тесное «сотрудничество» двух противоположных форм музыкальной культуры впервые оказалось таким длительным и плодотворным. Демократические музыкальные традиции, заложенные классицизмом, нашли продолжение в творчестве романтиков. Бытовая музыка, музыка повседневности становится постоянным источником вдохновения композиторов XIX и XX столетия – пересечением высокого и обыденного, «их наложение и параллельное развитие станут важной частью музыкальной культуры от Шуберта до Шостаковича» [5, с. 191].

Человек сегодня все также одинок и беззащитен, как и прежде, потребность в салонных произведениях порой объясняется протестом против реалий современной жизни и стремлением к интимности, доверительности, теплу и уюту – «мечте, воплощенной в настоящем».

Салонная музыка сегодня перестала быть уделом узкого круга, увеличивается число композиторов, которые в те или иные периоды творчества обращаются к камерным формам, предназначенным для исполнения в небольшом зале, в салоне друзей, в кругу близких, и в концертной практике есть множество подтверждений этому.

Рассмотрим данную проблематику на материале цикла «12 образків для фортепиано (тіні петербурзькі)» И. Мациевского. В сочинении

переплелись как личные автобиографические мотивы, так и общие тенденции современности.

Прелюдия открывает цикл фортепианных миниатюр (напомним, что миниатюра как жанр обязана своим возникновением салонной культуре). Слушателя приглашают раствориться в красках Петербурга Ф. Достоевского, который стал «частью западного культурного и спиритуального опыта» [2, с. 88]. Обращение к миру теней, столь модному на рубеже XIX и XX веков, где состояние пограничности между жизнью «здесь» и жизнью «там», между живым звуком и лишенного плоти стука от удара пальцами по крышке клавиатуры рождало новые ощущения, «когда так были мы погружены во мрак и безмолвие, словно в какую черную глубину, – вдруг раздался над нами в стену странный и совершенно единственный трещащий стук» [1, с. 57]. «Прелюдия» – не самостоятельная пьеса, а вступление к циклу, где сочетание звуковых и шумовых эффектов, тембровая многослойность погружает в мир ушедшего. Зависание мотива-стука, лишенного ладового тяготения, вслушивание в застывшие аккорды создает иллюзию иррациональности, ухода в неизвестность, словно возникает картина теней-силуэтов, «мир, который для многих кажется лежалцем по ту сторону какого-то недоступного океана, переплываемого лишь в ладье магии и гадания» [1, с. 58].

Первая вызванная к жизни «тень» прошлого облекается автором в жанр канта. Композитор четко обозначает время и место действия, отраженные в пьесе – это «посольство украинской Запорожской Сечи в XVIII веке, расположенное в Запорожском переулке в Петербурге». Фактура стилизована под украинский вариант канта. Звучит устойчиво пасторальный Фа мажор, однако перетекание в диезную сферу Ми мажора, а затем возвращение в бемольную (Ре-бемоль мажор) придает образу черты призрачности. Динамический план, решенный в мягких нюансах, трехголосное изложение, типичное для канта, вариантная строфичность, наличие фермат на композиционных гранях позволяют представить «кант – призрак», который должен исчезнуть, как ночной мрак при появлении солнца.

„Музичка (скринька)” – листок из альбома теней детства. Как будто память композитора вновь возвращается к любимой, но сломанной уже игрушке. Постоянные остановки в конце каждого четного такта, обилие зависающих фермат, артикуляционная капризность в чередовании *staccato* и *dolce*, приглушенный диапазон

ипа согда, отсутствие явного устремления к тонике напоминают замедленную съемку. Каждый интонационный стоп-кадр высвечивает лишь исчезающий фрагмент целого.

Контрастом к умолкнувшей «Музыкальной шкатулке» выступает миниатюра «Рік Кози». Это важный в драматургии цикла образ, рисующий разгул потусторонних сил. Ведь прошлое – это не только мифический «золотой век», о котором приходится сожалеть, но и разрушающая его сила. Гаммообразные взлеты с аккордовыми бросками рисуют враждебный, пугающий образ. Здесь намечается перелом в цикле. Каждый виток интонации, тональная непредсказуемость, тембровое многообразие, акцентированное стаккато, перемежающееся с ударами по крышке рояля, свидетельствуют о неумолимости судьбы. Остра драматургическая коллизия. В некотором смысле, содержание этой миниатюры сродни прелюдии, где нет упорядоченности, периодичности, лишь ужас, мрак и неизжитой страх.

Продолжением образной сферы зла, беспроглядной тоски является пьеса «Картонове доміно (із розповідей діда)». Словно черной чумой была объята жизнь людей времен повальных репрессий. Настороженное блуждание во тьме запечатлелось в лаконичном музыкальном образе, напоминающем тему пассакалии в басовом регистре с всплесками-рыданиями в путанном атональном пространстве.

Иллюзию благополучия, внешней праздничности, пира во время чумы создает «Ілюзіон (німе кіно)». «Немое» – единственное состояние, которое помогало выжить в мире, «где ночью прислушивались, у чьего подъезда затормозит „черная Маруся“, на чьем этаже остановится лифт с незваными гостями, а днем делали вид, что „все хорошо, прекрасная маркиза“» [2, с. 515].

«Вулиця Яблунівка» – чудом затерявшийся оазис в лабиринтах петербургских воспоминаний – возвращает к добрым “уютным” образам. Кантилена с авторскими ремарками *dolce*, *legato* продолжает линию воссоздания украинского народного мелоса, намеченную в Канте.

«Вальс знесених домів», несущий признаки ушедшей эпохи, проступающей сквозь вуаль воспоминаний, является, скорее, намеком на нарочито чувственный, утонченный танец. Эта «мимолетность», где авторские исполнительские указания *dolce*, *rubato*, *excentrico*, *molto appassionato*, *dolcissimo* способствуют передаче тени прекрасного, романтического, миража юности, любви. Здесь «чувства мимолетны,

неуловимы, изменчивы, ускользающи, капризны, поэтому они не поддаются контролю разума».

«Ніч. Звонюк с Вільна» – вновь представляет сферу враждебного мира. Сотканный из шумовых эффектов различного регистрового наполнения, исполняемый ударами палочкой по деревянному корпусу инструмента, палочкой по верхнему краю рамы, литавровой палочкой по струнам, тремоло медиатором по струнам, глассандо ногтем руки и, наконец, палочкой в нижний край рамы напоминает дыхание смерти – конца всем надеждам.

Неожиданным вихрем врывается полонез – «На балі в кадетському». Музыка переносит нас на праздник со светским этикетом, традициями и правилами, прививаемыми будущим молодым офицерам дореволюционной России. Эта миниатюра создает настроение ностальгии по светскости, разносторонней образованности.

Финалом фортепианного цикла можно считать предпоследнюю миниатюру «Поривання», которая состояние мятущейся души в преддверии перемен, которые неминуемо влияют на нашу жизнь. «На балі в кадетському» и «Поривання» – прорыв жизненных энергий из мира призрачных видений.

Заключительная – «Постлюдія (вічність тіней)» – содержит философский взгляд, брошенный на весь предыдущий путь человека, понимающего свое предназначение и место в вечности. Зависающие септимы и квинты, заключительный стук литавровой палочкой по струнам – это последний выдох в вечность...

Цикл миниатюр «12 образків для фортепиано. Недавнє й далеке (тіні петербурзькі)» И. Мациевского, пронизанный личностным содержанием, вполне вписывается в контекст возрождения салонного искусства. Это мир, который перекликается с фантасмогориями Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, «где мокрый гранит под ногами, по бокам дома высокие, черные, закоптелые; под ногами туман, над головой тоже туман» [2, с. 68].

Музыка И. Мациевского – с присущей ей некой отстраненностью, ненавязчивостью, рафинированной изысканностью – приглашение в мир воспоминаний. Перед нами образец специфически современной салонной музыки. Небольшое уютное пространство, где тепло и комфортно пришедшему, где словно бы слышны зовы минувшего. Там, на стыке перезвонов двух пространств – внешнего и внутреннего –

возникает тот душевный модус, то настроение, в котором недавнее и далекое становится дорогим и близким.

Литература:

1. Брюсов В. Огненный ангел. - К.: Дніпро, 1991. - 292с.
2. Волков С. История культуры Санкт-Петербурга. С основания до наших дней. - М.: Эксмо-Пресс, 2002. - 702 с.
3. Житомирский Д. Шуман и Шопен. // Избранные статьи. - М.: Советский композитор, 1981. - 390 с.
4. Знамя. - 2002. - №49 - 6 декабря.
5. Кинарская Д. Классическая музыка для всех. - М.: Слово, 1997. - 270 с.
6. Мацієвський І. Недавнє й далеке (тіні петербурзькі). - Тернопіль: „Астон”, 2001. - 21 с.
7. Медушевский В.В. Фантазия в искусстве и музыке // Музыка. Культура. Человек. - В. 2. - Свердловск: Уральский университет, 1991. - С. 44-56.
8. Нестьева М. Когда праздники становятся буднями // Музыкальная Академия. - 2002. - №1. - С. 69-72.
9. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. - М.: 1984.
10. Огаркова Н. Салон и опера в России на рубеже веков // Музыкальная Академия. - 1995. - №3. - С. 189-195.
11. Селицкий А. Парадоксы «простой» музыки // Музыкальная Академия. - 1995. - №3. - С. 146-153.
12. Столянский П. Музыка и музицирование в старом Петербурге / Коммент. А. Розенова. - Л.: Музыка, 1989. - 223 с.
13. Шамаєва К.І. Музична освіта у першій половині 19 ст.: навч. посібник для студентів вищих закладів освіти. - Київ, 1996. - 109 с.
14. Шевляков Е. Бытовая музыка и социальная психология: лики общности // Музыкальная Академия. - 1995. - №3. - С. 152-156 с.

УДК [785.6: 785.1]: 78.071.1

— Н. Башмакова

**КОНЦЕРТ ДЛЯ РАЗЛИЧНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ С DUR
А. ВИВАЛЬДИ (RV 558) В АСПЕКТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
КАТЕГОРИЙ ЕДИНСТВА И МНОЖЕСТВЕННОСТИ**

Виявляються рівні барокової символіки та особливості інтонаційно-драматичних процесів в невідомому концерті А. Вівальді.

Виявляються рівні барокової символіки та особливості інтонаційно-драматических процесів в невислідкованому концерті А. Вівальді.

In this article we are revealed the levels of Baroque symbolism and features intonation-dramatic processes in concerto A. Vivaldi, which have not been yet the subject of scientific investigation.

Объект исследования в данной работе составляет инструментальный концерт эпохи барокко. Предмет исследования – мандолинные концерты в творчестве А. Вивальди. Материал – Концерт А. Вивальди *C dur* для 2 флейт, 2 сальмое, 2 скрипок *in tromba marina*, 2 мандолин, 2 теорб, виолончели, струнных и чембало RV 558 (анализ концерта сделан по редакции Ж.Ф. Малипьеро). Тот факт, что этот концерт ранее не становился материалом исследования, как и отсутствие работ по мандолинному концерту эпохи барокко в целом, определяют научную новизну работы.

Научная цель – выявление особенностей преломления основных категорий и эстетических установок эпохи барокко в указанном произведении.

Для одного из последних выступлений в Венеции, состоявшегося 21 марта 1740, непосредственно перед отъездом в Вену, и по случаю музыкальной дани, предлагаемой Ospedale della Pieta курфюрсту Саксонскому Фридриху Кристиану, пребывавшему в это время в distinguished итальянском городе, А. Вивальди написал четыре сочинения (симфонию и три концерта). В их числе – Концерт для различных инструментов (*con molti instrumenti*) *C dur* RV 558. В этом сочинении, созданном в соответствии с инструментальными ресурсами, доступными тогда для оркестра Pieta, используется одиннадцать концертующих инструментов: две флейты, два сальмое (разновидность близкого к гобою народного инструмента, распространенного в Аbruццях), две скрипки *in tromba marina*, две мандолины, две теорбы (басовая разновидность лютни) и солирующая виолончель. Согласно инвентаризации, выполненной в 1790 году, часовня Пьеты все еще имела две скрипки *in tromba marina*. Это были, по-видимому, старинными смычковыми инструментами с асимметричной подставкой, свободно вибрирующей, способной резонировать со специфическим грохочущим звуком, который характеризовался современниками как трубоподобный (*tromba marina*). Вероятно, этот монументальный концерт заключил праздничную церемонию, представ в функции “инструментального фейерверка”, демонстрируя богатый тембральный диапазон и технические возможности оркестра Ospedale della Pieta, объединявшего редкие или необычные инструменты с традиционными. Использование необычных инструментов придает концерту тембральное своеобразие, аномативный состав является своеобразным воплощением принципа *invention*, столь характерного для эпохи барокко.

Композитор, обратившись к 11 солирующим инструментам, применяет 6 солирующих тембров. Блеск красок на рубеже второго десятилетия XVIII века стал характерной чертой, как концертов, так и многих других жанров [4, с. 393]. Игра фактурными пластинами, характеризующая концертный жанр эпохи барокко, в этом произведении расцвечивается игрой тембров.

Л. Раабен предполагает, что «страсть к экспериментированию с различными оркестровыми и ансамблевыми составами» А. Вивальди унаследовал от своего учителя Джованни Легренци [8, с. 6]. Впервые в творчестве композитора она проявилась в оратории «Иудифь Торжествующая» (1716), где частая смена тембров составляет ее характерную черту. Так наряду со струнными композитор использует в оркестре такие редкие инструменты, как виола д'амур, мандолина, теорбы, сальмое, кларнеты, орган, 2 чембало, что создает колоритную звукорасочную мозаику [3, с.72]. Ошеломляющая комбинация солирующих инструментов используется и в концерте *C dur RV 555*, относящемся к зрелому периоду творчества композитора: три скрипки соло, гобой, две флейты, два сальмое, две *viola da gamba*, две виолончели, два чембало, две скрипки *in tromba marina*.

Очевидно, что сочинения для таких составов в творчестве А. Вивальди имели практическое назначение. Они создавались, чтобы демонстрировать возможности современного ему разнотембрового оркестра и экспериментировать с целью выявления неистощимых инструментальных ресурсов руководимого им оркестра, который получал весьма лестные отзывы современников. Так, в тембровой пышности сочинений А. Вивальди нашли свое отражение тезисы античной риторики, ставшие эмблемой стиля барокко – *Docere, delectare, movere* (учить, услаждать, потрясать) [10, с.253].

Парность состава инструментов в данном сочинении (разделение солирующих инструментов на две партии) дает возможность многоярусной реализации идеи состязания. Отметим, что солирующая виолончель также имеет тембровую «пару» среди аккомпанирующего состава – в партитуре ее партия выписана не с солирующими, а с оркестровыми голосами. Это сообщает ей роль «представителя» аккомпанирующей группы, от лица оркестра соревнующегося с солистами в виртуозности. Так, наряду с солирующей функцией, первая виолончель выполняет функцию посредника между двумя конкурирующими группами – солирующей и оркестровой. В соот-

ветствии с концепцией барочной множественности, образуется поливариантность воплощения принципа концертирования. В Концерте А. Вивальди для различных инструментов C dur RV 558 принцип состязания-согласия воплощается на следующих уровнях:

- I-й между оркестром и солистами,
- II-й между группами инструментов (духовые, смычковые, щипковые),
- III-й между парами солистов,
- IV-й внутри каждой пары (между солистами, представляющими один инструмент).

Четыре приведенных уровня состязания-согласия характерны для крайних частей концерта. Центральная часть, построена по принципу согласия. Единственной парой солирующих инструментов, задействованной во II ч., является пара мандолин, играющих в унисон и дублируемых I, II скрипками. Отсутствие состязательных мотивов и тембровых сопоставлений, характеризующее II часть произведения, исключает возможность реализации в ней 4-х перечисленных уровней. С целью наглядного выявления многообразия принципа состязания-согласия в крайних частях цикла предлагается следующая схема, где P (P₁, P₂, P₃, P₄) – ритурнель, Fl. – флейты, Slm. – сальмосе, Vni tr.m. – скрипки in tromba marina, Mnd. – мандолины, Tior. – теорбы, Vni – скрипки, Vle – альты, Vc. – виолончели, Cb. – контрабасы, Cmb. – чембало.

1часть.

	P		I эп.		P ₁		2 эп.		P ₂		3 эп.	P ₃	
Fl.	=	*	=		=	=	=		=			=	
Slm.	=	=	=		=		=		=		=	=	
Vni tr.m.	=	=			=	=			=			=	
Mnd.	=		=		=				=		=	=	
Tior.	=			=	=		=		=			=	
Vni	=		=		=		=		=		=	=	
Vle	=				=				=			=	
Vc.I	=		=		=		=		=		=	=	
Vc.II	=		=	=	=		=		=		=	=	
Cb.	=				=				=			=	
Cmb.	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	
			11т.	7т.	5т.	7т.	7т.	5т.	4т.	3т.	2т.	3т.	4т.
	30(60)т.		42т.			7т.		16т.		4т.		9т.	7т.

Шчасть.	P	1эп.			P ₁	2эп.	P ₂	3эп.		P ₃	4эп.		P ₄
Fl.	=	=			=		=	=	=	=			=
Slm.	=	=			=		=	=	=	=			=
Vni tr.m.	=	=			=		=	=	=	=			=
Mnd.	=		=		=		=	=	=	=			=
Tior.	=		=	=	=		=	=	=	=			=
Vni	=		=		=		=	=	=	=			=
Vle	=				=		=	=	=	=			=
Vc. I	=		=	=	=		=	=	=	=			=
Vc. II	=				=		=	=	=	=			=
Cb.	=				=		=	=	=	=			=
Cmb.	=		=	=	=		=	=	=	=			=
		9т.	5т.	10т.	6т.	5т.					10т.	4т.	8т.
	37т.	35т.			6т.	17т.	19т.	22т.	4т.	10т.	9т.		

Все перечисленные уровни демонстрируются в разделе I ч., объединяющем начальное проведение ритурнеля и 1-й эпизод – это своеобразная экспозиция тембров. Очевидно, что тембровая драматургия 1-го эпизода I ч. выстраивается по принципу от многообразия к тембровому единству. Относительно равные отрезки в 1-м эпизоде “отводятся” высказываниям солирующих пар. Участники “дискуссии” придерживаются регламента. Если не учитывать чембало, выполняющего сугубо аккомпанирующую, организующую ансамбль функцию, 1-й эпизод завершается дуэтом двух виолончелей (68-73тт.). Таким образом, с помощью тембровых сопоставлений реализуется идея спора, состязания – экспозиционный раздел начинает оркестр, завершает один “представитель” tutti совместно со своей “парой”.

К числу тембрально-разнообразных сольных эпизодов, в которых сопоставляются различные тембровые сочетания, относятся 1-й и 2-й эпизоды I ч., 1-й и 3-й эпизоды финала. Помимо них в концерте есть и тембрально-однородные эпизоды, где на протяжении всего эпизода сохраняется какое-либо одно сочетание тембровых красок – 3-й I ч., 4-й Шч. Единственным моно-тембральным эпизодом во всем сочинении выступает 2-й эпизод финала, представляющий (без учета чембало) дуэт виолончелей.

При построении цикла А. Вивальди следует своим традиционным наработкам – крайние быстрые части написаны в концертной форме, вторая часть – в форме периода (из трех предложений с дополнением).

Однако, наряду с этим II и III ч. отличаются и некоторым своеобразием в особенностях конструирования формы, которыми являются: 1) контрастное дополнение II части, 2) пятикратное (вместо традиционного четырехкратного) проведение ригурнеля в финале.

«Всевозможные преувеличения, причуды, экстравагантности были узаконены поэтикой барокко. “Эстетика чудесного” основывалась на “внезапности”, “обмане ожидания”» [6, с.51]. Примеров барочного остроумия в данном концерте достаточно много, в их числе – окончание II ч. (146-150тт.), где, нарушая мерное движение триолями, появляется контрастное дополнение. Оно пятитактовое и представляет собой четырехкратно повторенный мотив на T-D-T. Так “разрушается” триольность, “возведенная в степень” на протяжении всей части, о чем свидетельствует непрерывное движение триолями в 3-х-дольном метре – 3/4. Отметим, что Раабен Л., описывая II ч. одной из ранних симфоний А. Вивальди, характеризует подобный «мелос *Andante*» (медленно разворачивающееся движение триолями) как инструментальный, «что не совсем обычно для Вивальди, в медленных частях тяготеющего к кантлене ариозного, вокально-инструментального типа» [7, с. 97].

В сопоставлении содержания II ч. и дополнения к ней наблюдается взаимодействие несколько видов контраста.

1. Мелодический контраст. Плавное, поступенное движение, часто замирающее на месте, сменяет восходящий октавный скачок с последующим нисходящим заполнением.

2. Регистровый контраст. Мелодия, развертывающаяся во второй-первой октавах, опускается в первую-малую октавы, при этом вступлением контрабаса усиливается басовая функция.

3. Динамический контраст. После царившего на протяжении II ч. *pp* в дополнении внезапно утверждается *f*.

4. Ритмический контраст. Если вся II ч. вплоть до дополнения основана на равномерном движении триолями в мелодических голосах (скрипки, мандолины) и четвертями в размере 3/4 в аккомпанирующих голосах, то в дополнении четверть дробится на дуоли и квартоли (единицы, по своей ритмической продолжительности как бы обрамляющие триоль). Так при сохранении темпа и метра изменяется ощущение течения времени, отсчет мгновений, ясно слышащийся в средних частях барочных циклов. Смена счетной единицы происходит

не только в мелодическом голосе, но и в партии баса (восьмые вместо четвертей).

Однако этот контрастный эпизод – не только “причуда”. Он выполняет важную формообразующую функцию в рамках цикла. Сочетание двух музыкально-риторических фигур – *saltus duriusculus* и *catabasis*, на основе которого построено дополнение, встречается и в ригурнелях крайних частей (12-15тт., 27-30тт.; 151-154тт.). Так II ч. в данном концерте выступает не только как контрастная середина, но и как зона, в которой показана общая интонация тем крайних частей. Благодаря введению в центральной части дополнения, построенного на интонационном зерне ригурнелей крайних частей, образуются интонационные и смысловые арки, скрепляющие музыкальную конструкцию и придающие целостность, замкнутость всему циклу. Причудливое нарушение интонационного, тематического единства центральной части способствует упрочнению целостности всего произведения.

Характеризуя ригурнели барочной концертной формы, В. Холлопова отмечает: «тема составляется из ярко индивидуализированных мотивов, оказывается многоэлементной, иногда контрастной» [10, с.277]. Такой полимотивный ригурнель отражал типичный для барокко принцип множественности в единстве. Этой закономерности подчиняются ригурнели крайних частей анализируемого концерта.

Мотивно-составной тематизм ригурнеля I ч. концерта для различных инструментов С-dur А. Вивальди состоит из пяти контрастных интонационных элементов. Контрастность элементов достигается сменой поступательного и скачкообразного движения мелодии, а также благодаря применению и закреплению за каждым из пяти элементов определенных ритмо-формул. Если многосоставность ригурнеля обеспечивает свойственное ему разнообразие, то достижению единства способствуют: лад, присущее каждому из интонационных элементов равномерное и непрерывное движение восьмыми в аккомпанирующих голосах. В результате ригурнель предстает в виде единой многослойной темы. При этом видоизмененное повторение первого, второго и четвертого элементов в конце ригурнеля обеспечивает главной теме репризность, замкнутость, цельность, качество сжатости. Выборочное повторение интонационных элементов является характерной особенностью структуры ригурнеля. Исключение из повторного проведения в пределах ригурнеля третьего интонационного элемента –

залог будущих комбинаторных преобразований. В этом проявляется определенный математизм мышления барокко, ибо комбинаторика – общий метод логического мышления, объединяющий как точные науки, так и искусства.

Первый элемент (1-6 тт.) основан на традиционном для Вивальди “ударном” начале с характерным для композитора гармоническим решением – показ T-D соотношения. В эпоху барокко T-D соотношение, в данном случае составляющее зерно первого интонационного элемента, трактовалось как основа музыкальных конструкций, их опора, “столпы”, “колонны”. Сопоставление главных функций в пределах первого элемента ритурнеля повторяется дважды, словно для создания “колоннады”. В первый раз T и D функции выдерживаются по 2 такта, во второй – по такту (2+2+1+1), благодаря чему достигается эффект пространственной перспективы (ближе – больше, дальше – меньше). Мелодический и ритмический рисунок, использованный при оформлении главных функций, словно изображает конструкцию “колонн”, воссоздавая их составные части. Затакт из двух шестнадцатых, которые мелодически представляет собой опевание одной из ступеней T и D трезвучий, образуют “основание” колонны. Ее “ствол” (или фуст) представляет собой непрерывное движение восьмыми по аккордовым звукам, где ямбическим строением мотивов словно воссоздан каннелюр (желобки, идущие вертикально по стволу колонны). В конце показа каждой функции вводится мордент, словно изящное увенчание колонны – капитель. Здесь спрятана фигура *sigulacio*, образующаяся по средствам сочетания мордента и упомянутых шестнадцатых, что тоже символично, ведь колонны, как архитектурно обработанные вертикальные опоры обычно круглы в сечении.

При втором появлении в ритурнеле (20-23тт.) после экспонирования всех пяти элементов первый элемент заметно видоизменяется. По словам Ю. Холопова, изучавшего особенности концертной формы в творчестве И.С. Баха, своеобразие структуры его главных тем состоит в том, что «повторение мотивов за пределами начального восьмитакта сопровождаются очень сильным варьированием, скрывающим или по крайней мере вуалирующим их сходство друг с другом» [11, с. 129]. Очевидно, что подобные тенденции в построении ритурнелей в концертной форме не были чужды А. Вивальди, оказавшему большое влияние в концертном жанре на И.С. Баха. Узнавание первого интонационного элемента при повторном проведении возможно по

линии баса (октавные скачки) и логике строения мелодического рисунка – движение по аккордовым звукам с опеваниями. Опевание, которое использовалось при первом проведении экономно, здесь становится доминирующим выразительным средством. Помимо этих нововведений при втором проведении оформляется полная гармоническая триада (T-S-D) путем потактового оформления каждой функции (1+1+1).

При изложении второго элемента (7-8тт.) используется прием скрытой полифонии (шестнадцатые в партии играющих в унисон Vn1 in Tr.m., Mnd., Vn1.). Сочетание двух музыкально-риторических фигур – неоднократно повторенной в верхнем голосе фигуры *circulacio* и фигуры *fuga*, образующейся непрерывным движением мелкими длительностями, – репрезентирует эмблему вечности как безостановочного бега по кругу. После проведения символа вечности на фоне синкопированного повторения в мелодическом голосе fis^2 в басу появляется фигура *catabasis*, что способствует драматизации всего элемента (9т.). Второе проведение эмблемы вечности (23-26тт.) появляющееся в середине репризного раздела ригурнеля, имеет иное окончание. Здесь круг замыкается – фигура *circulacio* в ритмическом увеличении (половинными длительностями) появляется в партии флейт, дублирующих нижний голос скрытой полифонии. Так при втором проведении эмблемы вечности воспроизводящая ее фигура *circulacio* становится всеобъемлющей путем ее одновременного проведения в нескольких ритмических вариантах (шестнадцатыми и половинными, то есть в восьмикратном увеличении) в различных голосах.

Третий элемент, являющий собой украшение, не велик по размеру – двутакт, смысловая единица которого не превышает одного такта (10-11тт.). Движение мелодического рисунка шестнадцатыми длительностями по аккордовым звукам (в 1-м мотиве - $D_{4/6}$, во 2-м – D_6) с последующей остановкой на четверти, украшенной мордентом, сообщают элементу виртуозный характер. Данный интонационный элемент исполняется всеми мелодическими инструментами – флейты и скрипки играют в унисон, мандолины – в терцию. Благодаря ровной мелодической линии (вместо движения по аккордовым звукам повторение одного) в партии Vn1 in Tr.m (также звучат в терцию) как бы подчеркивается ритмическое зерно элемента – 4 шестнадцатых +

четверть с мордентом. Virtuозность обуславливает использование элемента, его ритмо-формулы в 1-м эпизоде.

Четвертый элемент ригурнеля носит танцевальный характер. Его значимость определяется местом расположения – в центре (12-15тт.) и в конце ригурнеля (26-30тт.). Этот элемент содержит интонационное звено, скрепляющее весь цикл – широкий восходящий скачек (*saltus duriusculus*) и поступенное нисходящее движение (*catabasis*) более мелкими (в 2 раза короче) длительностями (в I, II чч. соотношение восьмые + шестнадцатые, в финале – четверти + восьмые). Заявленная в ригурнеле тональная логика проведения 4-го элемента – сначала в доминантовой, затем в основной тональности, сохраняется в масштабах цикла в отношении интонационного зерна. Во II ч. оно проводится в G-dur, в финале в C-dur. Показательно, что из всех повторенных в ригурнеле элементов, этот – единственный остается неизменным с интонационной точки зрения, что компенсируется его переносом в другую тональность (из D в T).

Пятый элемент ригурнеля основан на нисходящей секвенции, звеном которой выступает чередование восходящего и нисходящего гаммообразного движения шестнадцатыми длительностями (16-20тт.). Этот элемент выделяется среди остальных как самый динамичный – шестнадцатые длительности в сочетании с тональной неустойчивостью. Мелодический рисунок словно отражает в музыкальном пространстве траекторию движения маятника – символа времени. Так как секвенция в музыке отражает движение в пространстве, в пятом интонационном элементе преломляются все три основные категории, осознанные в эпоху барокко – пространство, движение, время. Обращает на себя внимание ритмическое оформление гармонических звуков в партии скрипок *in Trombe marina*. Ритмическая группа (восьмая, две шестнадцатых, две восьмых) неоднократно будет встречаться на протяжении цикла. Так, например, она вводится: в третьем мотиве первого элемента при его повторе (21-23тт.), что обеспечивает связность экспозиционного и репризного разделов ригурнеля; в 3-м проведении ригурнеля (96-97 тт.); в кадансовом обороте ригурнеля финала (186 тт.); ею завершается последний сольный эпизод цикла, исполняемый скрипками *in Trombe marina* (298-300 тт.). Так, в начале цикла утаивается окончание, а конец, в свою очередь, содержит начало. “Завуалированное” появление этой ритмо-формулы в эмблеме маятника напоминает о цикличности времени.

Итак, в ритурнеле I ч. концерта А. Вивальди выстраивается следующая логическая последовательность символов: основа/опора → вечность → украшение/декор → движение → маятник → основа/опора → вечность → движению. Очевидно, что ритурнель I ч., являясь источником смыслообразования как части, так и цикла в целом, воплощает глубокое философское содержание. Интонационные элементы, воссоздающие символы основы/опоры, вечности, движения повторяются дважды. Они составляют главную мысль I ч. концерта, смысл которой очевиден – основа вечности (в человеческом измерении) есть движение. Перед повтором данного тезиса вводится эмблема маятника символизирующая, в данном ракурсе, момент сомнения, неустойчивости, бренности – колебание от одной крайней точки траектории движения к другой (что подчеркивается тональной неустойчивостью элемента). Тезис – сомнение – утверждение. Такая форма изложения главной мысли соответствует риторической логике, так как основывается на изложении, отрицании и утверждении через повтор важнейшего. Если по средствам а схематически отобразить первый интонационный элемент, b – второй, с – третий, d – четвертый, i – пятый, то в таком случае логику развития музыкальной драмы в начальном проведении ритурнеля следует представить таким образом:

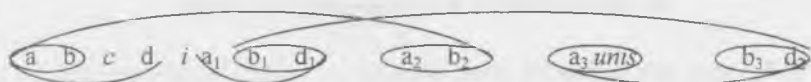
a	b	c	d	i	a ₁	b ₁	d ₁
1-6	7-9	10-11	12-15	16-20	20-23	24-26	26-30
6	3	2	4	4	3	3	4
C	→	G	G	→	C	→	C

Ритурнель довольно масштабный – 30 тактов, проводится дважды (выписанная реприза), благодаря чему предстает как самый крупный раздел I ч. Ни разу далее в таком виде тема не проводится.

Рассматривая особенности концертной формы в творчестве И. Баха, Ю. Холопов пишет: «Тема обычно повторяется с изменением величины. Чаще эти изменения направлены на изменение ее масштабов. Сокращение может быть прогрессирующим и на каком-то участке приводить к тому, что четко противопоставленные друг другу в начале устойчивые проведения темы в виде крупных построений и разработочное дробление в интермедиях сближаются и смешиваются.

Обычно вслед за этим происходит восстановление темы в ее первоначальной значимости. В развитии такого рода можно усмотреть своеобразную диалектику: основная идея в процессе развития уничтожается, чтобы в заключении утвердился окончательно» [11, 138]. Выявленная закономерность характерна и для анализируемого концерта А. Вивальди, где “пиком” прогрессии сокращения является третье минорное (e-moll) проведение ригурнеля, продолжительностью в 4 такта. Первый двутакт – это показ T-D соотношения (первый элемент); последующие два такта – кадансовое построение, исполняемое всеми инструментами в октавный унисон. В третьем проведении (наряду с видоизменением первого элемента) вводится новая смысловая единица – единство (унисон). Поскольку в барочной музыке унисон являлся символом единства, в конце краткого e-moll’ного проведения главной мысли, которое завершает развивающийся раздел части (далее начинается тональная реприза), логично предположить, что участники концертного состязания достигают единства мнений. Характерно, что и кадансовое построение ригурнеля финала инструментовано также в унисон, что несомненно способствует подтверждению данной идеи.

Четные проведения ригурнеля масштабно равны (по 7 тактов) и содержат по два элемента темы. Во втором, доминантовом (G-dur) проведении ригурнеля показаны в видоизмененном виде два начальных элемента темы. Заключительное – четвертое проведение ригурнеля – точная реприза семи последних тактов первого проведения, включающих второй и четвертый элементы. Так четными проведениями выделяются крайние “словосочетания” основного тезиса «основа вечности» – «вечное движение», что отражает барочное понимание жизни. Философская идея утверждения единства вечности и движения получает последовательное художественное воплощение в музыкальном произведении.



Таким образом, на различных уровнях музыкального пространства доминирует тенденция от множества к единству, соответствующая общей направленности развития барочной культуры.

Литература:

1. Башмакова Н. Категорії барокової культури та їхнє втілення в Концерті для двох мандолін і струнних G dur (RV 532) А. Вівальді // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Вип. 15. – Х.: ХДУМ, 2005. – С. 28-35.
2. Башмакова Н. Концерт А. Вівальді для мандолини C-dur (RV 425) в аспекте цілостності цикла // Питання організації художньої цілісності музичного твору. – Вип. 51. – К.: НМАУ, 2005. – С. 123-131.
3. Белецкий И. Антонио Вивальди. – Л.: Музыка, 1975. – 88 с.
4. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. – Вип. 3. – М.: Сов. композитор, 1975. – С. 379-406.
5. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. – В 2-х т. – Т. 1. – М.: Музыка, 1983. – 696 с.
6. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
7. Раабен Л. Необозримый мир образов. // Сов. Музыка. № 4, 1979 – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 94-100.
8. Раабен Л. Il pette rosso. // Рассказы о музыке и музыкантах. Вип.2 – М., Сов. композитор, 1977 С. 4-21.
9. Терехин Р. Концерты для фагота, струнных и чембало Вивальди. // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вип. IV – М., Музыка, 1976. – С. 127-149.
10. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
11. Холопов Ю. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. – М.: Музыка, 1974. – С.119-149.
12. Toussaint Loviko. Vivaldi Concertos for various instruments. CD. – EMI Recordit Ltd/Virgin Classics, 2002.

УДК 7.03

Н. Беліченко

“МОДЕЛЬ” ТА “СТРУКТУРА” ЯК КОНСТАНТИ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ

У статті розглядаються деякі підходи до теорії художнього стилю. Авторка порівнює естетичні концепції Бахтіна, Барта та Лосєва. Здійснено спробу співвіднести категорії "моделі" та "структури" з феноменом художнього стилю.

В статье рассматриваются некоторые подходы к теории художественного стиля. Автор сравнивает эстетические концепции Бахтина, Барта и Лосева.

Предпринята попытка соотнесения категорий "модели" и "структуры" с феноменом художественного стиля.

This article deals with several approaches to the theory of art style. The author compares aesthetic conceptions of Bachtin, Barthes and Losev and attempts to correlation of definitions "model" and "structure" with phenomenon of the art style.

Як відомо, сучасне становище загальної теорії стилю відзначається певною внутрішньою суперечливістю. Широко розповсюджені у мовознавстві філологічне та лінгвістичне розуміння стилю як "стилю мови" й "стилю мовлення", які поєднуються між собою у різних комбінаціях, викликають досить різні трактування. Поряд з цим розповсюджене інше, широке витлумачення стилю як фундаментальної естетико-художньої категорії. У цьому зв'язку цікаво простежити своєрідну еволюцію розуміння сутності стилю у працях літературознавців кінця 50-х початку 80-х років, відзначену безперервними напруженими пошуками відновлення можливостей дослідження цього явища, поступовим просовуванням "углиб" його суті, акцентуванням у змісті стилю синтезуючої основи: стиль як "індивідуалізована система засобів вираження і зображення" (Виноградов), як "художня закономірність" (Соколов), як "з'єднуючий естетичний принцип форми і змісту" (Ліхачов), як "генний набір" культури, цілісність макро- та мікрокосмоса твору (Борев).

Предметом дослідження роботи виступає стиль як універсальний художньо-естетичний феномен у специфіці його проявів в умовах музичного мистецтва.

Об'єктом роботи є сукупність змістовного та структурного рівнів художнього твору, що виявляє інтегруючу сутність явища стилю.

Мета дослідження – подальша розробка проблеми музичного стилю в тісній взаємодії з методологією структурної поетики, що дозволяє здійснювати вихід за межі композиційно-тематичної структури до галузі множинного, недетермінованого художнього змісту.

Відповідним чином, основним *завданням* роботи виступає знаходження та обґрунтування деяких прихованих можливостей взаємопроникнення музикознавчих та не-музикознавчих методів в процесі розгорнення художнього тексту.

1. *Загальні визначення категорії стилю.* Серед усієї різноманітності підходів відзначаються дві генералізуючі тенденції: одна частина пошуків просувається переважно у "руслі" стильових форм, друга спрямована до сфер стилевого змісту.

В цілому, незважаючи на суттєві розходження з приводу конкретних "процедур" стилістичного аналізу, більшість дослідників сходиться на провідній ролі інтегруючих властивостей стилю, розумінні останнього як оригінальної структурно-естетичної цілісності.

Відомий західний вчений М. Шапіро, наприклад, підсумовує сучасні уявлення про стиль таким чином: "Дослідники вже давно помічали, що окремі риси, з яких складається стиль, мають деяку загальну якість. Вони всі ніби відзначені виразністю цілого, існує домінуючий мотив, який підпорядковує собі усі останні... Для багатьох вчених стиль – як індивідуальний, так і загальний – уявляє з себе строгу та всепроникаючу єдність. Дослідження стилю – це часто пошук прихованих відповідностей, які можна пояснити єдиним організуючим принципом, однаково важливим для характеру деталей та побудови цілого" [15, с. 393-394]. Наведемо також деякі інші визначення:

"У стилі має бути присутньою деяка закономірність, відповідно до якої у даній художній системі з необхідністю присутні одні компоненти і відсутні інші, як неприпустимі, не узгоджені з нею. Це закон єдності однорідних та різнорідних елементів, але не вся художня форма, а її домінанта, організуюча структурна сила" [4, с. 114].

"Літературний стиль в широкому значенні – наскрізний принцип побудови художньої форми, що надає твору відчутної цілісності, єдиного тону та колориту" [6, с. 420].

"Стиль у мовознавстві – те ж, що і мовна парадигма епохи, стан мови у стильовому відношенні у дану епоху" [5, с. 494].

"Стиль у музиці, як і в усіх інших мистецтвах, – це найвищий вид художньої єдності" [14, с. 10].

"Стиль музичний – поняття естетики й мистецтвознавства, яке фіксує системність виразних засобів" [12, с. 522].

"Музичний стиль – світопоглядання, що інтонується. Це ліричний суб'єкт, що переступив межі одиничного твору, реалізував себе в різних фабулах та визначився щодо стосунків з усім світом" [11, с. 16].

Як бачимо, найважливішою ознакою стилю різні вчені вважають присутність у явищі мистецтва, що аналізується, деякого наскрізного синтезуючого принципу, який структурує його зміст, причому внаслідок цієї структуризації відбувається "опредмечування" змісту, перехід його до матеріального "інобуття".

2. Розуміння стилю літературознавцями М. Бахтіним та Р. Бартом. М. Бахтін у своїй ранній праці "Проблеми змісту, матеріалу та форми у словесній художній творчості" (1924 р.) відзначає пряму залежність між стилем та проблемою взаємодії в творі *архітектонічної та композиційної* форм. Найважливішим для нас виявляються насамперед свідчення про структурно-сміслову подвійність стилю. До того ж архітектонічна сфера (змістовна, смислова, духовна), за Бахтіним, єдина в усіх мистецтвах, що призводить до численних композиційних аналогій, хоча й опосередкованих відмінами властивостей художнього матеріалу:

"Основні архітектонічні форми загальні усім мистецтвам та усій галузі естетичного, вони констатують єдність цієї галузі. Між композиційними формами різних мистецтв існують аналогії, обумовлені спеціальністю архітектонічних завдань, та тут вступають до своїх прав особливості матеріалів" [2, с. 21-22].

У пізніших дослідженнях стиль інтерпретується Бахтіним, з одного боку, як явище цілісне ("поза стилем цілісна точка зору цілісної постаті"), з іншого – таке, що має складну, диференційну – діалогічну – природу: "Суто лінгвістичний (до того ж суто дескриптивний) опис та визначення різних стилів у межах одного твору не зможе розкрити їх смислових (в тому числі і художніх) взаємовідносин. Важливо зрозуміти тотальний зміст цього діалогу стилів з боку автора" [3, с. 307].

Для Р. Барта, на відміну від Бахтіна, стиль обумовлюється насамперед суб'єктивно – "біологічно": мицулим письменника, "життям його тіла". Внаслідок такого підходу під назвою "стиль" виникає автономне слово, що заглиблюється виключно до особистої, інтимної міфології автора, до сфери організації його мовлення, де народжується первісний зв'язок слів та речей, де одного разу й назавжди склалися основні вербальні теми його існування. Яким би вишуканим не був стиль, в ньому завжди є дещо від сировини: стиль є форма без призначення" [1, с. 310].

Думка Барта постійно обертається навкруги уявлень про "генетичну" запрограмованість стилю, й само собою напрашується висновок про існування своєрідної стильової детермінованості і, отже, принципової *незмінюваності* стилю як такого.

Останнє твердження, незважаючи на те, що здається парадоксальним, уявляється нам досить справедливим. і ми обов'язково повернемося до нього трохи пізніше.

3. *Діалектика поняття "стиль" у філософських працях О. Лосева.* Найбільш універсальне розуміння художнього стилю, що охоплює, по суті, як усі вищезазначені, так і багато інших підходів, містяться, на наш погляд, у філософській спадщині О. Лосева. Однак це розуміння само по собі є органічною частиною усїєї унікальної філософсько-естетичної концепції вченого, тобто потрібна деяка попередня робота щодо місця, яке займає категорія стилю у загальнофілософській системі Лосева. Для цього нам необхідно здійснити стислий ретроспективний огляд того контексту, який обумовив появу даної категорії.

Насамперед звернемося до феноменолого-діалектичних досліджень слова та художньої форми, які здійснені Лосевим у 20-ті роки в працях "Філософія імені" та "Діалектика художньої форми".

Наведемо розгорнуту характеристику Лосевим діалектичної необхідності виникнення стилістичної сфери у будь-якому вираженні смислу:

"Одне, що покладається та втілюється, дає ейдос. Ейдос, що покладає себе у інобутті та стверджує себе в ньому, дає символ, ототожнюючись з ним. Символ, що стверджує себе ще у новому інобутті і ототожнюється з ним, створює стиль. Ми можемо говорити в музиці про стиль Бетховена, Вагнера, про скрипковий, фортепіанний стилі, про східний, російський, французький стилі і т.п. Усе це буде не тільки логіка, граматики й риторика музики, та й ще нова ускладненість усіх цих форм, яка залежить від перенесення усіх цих форм до нових сфер, до нових меонів, які за власним змістом своїм вже нічого не мають ні з саме ейдосом, ні з саме символом як такими. Отже, ми повинні говорити ще й про стилістичний момент імені, через те, що усяка категорія завжди виступає у діалектиці відображення та втілення попередніх, у галузі стилю ми повинні говорити про художню основу, про граматичну, про риторичну і т.п. основи стилю. Отже, стиль є логос чи ейдос ... ейдосу, поданого як символ в умовах подальшої втіленості цього останнього у інобутті" [8, с. 140].

У „Діалектиці художньої форми” поняття стилю розглядається автором у зв’язку з проведенням класифікації видів художньої форми, як один з видів останньої. При цьому художня форма як абсолютно адекватне „вираження сутності” віднесена Лосевим до "стихії" розуміння смислової предметності в імені (разом зі смисловою предметністю як такою, а також "фізико-фізіологічно-психологічною фактичністю", які організують розуміння цієї предметності). В

розумінні сутності Лосев також відзначає ряд моментів, серед яких заключним виявляється момент розуміння предмету у зв'язку з певним чуттєвим вираженням ("семема" слова). У свою чергу, при найближчому розгляді тільки що зафіксований момент знову розпадається на три ступені розуміння: фонематична семема (звуки та фарби як такі), символічна семема (звуки та фарби, що позначають той чи інший момент розуміння предметності), ноєматична семема (звуки та фарби, що позначають розуміння предметності у його цілісності). Ясно, що художнє *вираження* або форма можливе лише на підставі цього третього моменту, бо, за Лосевим, остання є "те вираження, яке виражає подану предметність цілком та в абсолютній адекватії, внаслідок чого у вираженому не більш і не менш смислу, чим у тому, що виражає" [10, с. 45]. Оскільки художність у розумінні Лосева нерозривно пов'язана з цілісністю уявлень про сутність предмета та адекватністю її втілення, остільки цілком закономірний далі перехід до таких вищих естетичних категорій як "міф", "символ" та "постать". Діалектичне висвітлюючи поняття художньої форми за планом античної тетрактиди "одне-інше-становлення-факт", Лосев доходить висновку про те, що художня форма є "постать як символ чи символ як постать" [10, с. 47], але при цьому сама по собі "подана як цільний міф, цільно та адекватно зрозумілий" [10, с. 45]. У такому разі, "художнє розуміння повинно бути міфологічним розумінням. Те, що воно має на увазі, повинно бути ним зрозуміло з витратою своєї тяги до нього. Художня форма є закінчений міф, тобто жива істота, самопояснююча та самовідчуваюча. У цьому полягає діалектична розгадка тієї таємничої, загадкової натхненності, яка наповнює будь-який твір мистецтва. Звичайні та не дуже цікаві речі повсякденного використання, стільці, дивани, лампи, становлячись об'єктом мистецтва, необхідним чином одухотворяються, стають живими, перетворюються на міф" [10, с. 75].

Відповідно до цього усі художні форми в цілому підрозділяються Лосевим на міфічні, персональні тобто "постаттеві" та символічні виразні.

Легко здогадатися, що стиль як "вираження символу" вчений відносить саме до останнього – символічного виду форм разом з композицією.

Звернемося до пізнього дослідження Лосева з історії та теорії стилю [7].

Послідовно характеризуючи розуміння стилю різними авторами, Лосев, на наш погляд, у той же час виявляє деякі певні моменти схожості (або несхожості) цих уявлень з його особистою точкою зору, яка, так би мовити, введена "за дужки", до коментарів. Останні фактично містять оригінальні уявлення самого Лосева щодо подвійної, структурно-модельної природи художнього стилю, тобто наведене вище раннє визначення стилю як "вираження смислу" уточнюється, збагачується тут співвідношенням поняття стилю з категоріями "структури" та "моделі". Об'єднуючи обидві дефініції, можна попередньо спробувати визначити стиль як *структурне* вираження символічної *моделі*.

Розглянемо поняття "структури" та "моделі" більш детально, оскільки, як нам здається, вони виявляються ключовими як у стильовому, так і в структурно-поетичному аналізі: "З нашої точки зору, це "взаємне освітлення мистецтв" (у Вальцеля – Н.Б.) є прикладом дворефлексивного аналізу художнього стилю. Витвір мистецтва розглядається не тільки шляхом того чи іншого висвітлення його елементів у світлі цілого, але ще додається зовсім інше мистецтво, яке розглядається як модель формування даного витвору мистецтва ... О.Вальцель чудово розуміє ту істину, що будь-який художній стиль є багатопланова і часто дуже складна структура, розглядати яку можна лише притягуючи ті чи інші моделі, котрі митець відтворював у своїх творіннях. Він досить знайомий і близький до структурної багатоплановості художнього стилю і необхідності її модельного розуміння" [7, с. 138].

"Модель" та "структура", за Лосевим, є дві різні даності стилю як *смислу* – "ейдетична" та "логічна", причому обидві вони органічно співіснують одночасно. Стиль як ейдос даної "речі" – тобто гранична ідеальна узагальнено-одинична тотожність поданої речі – є її модель, яка одержує своє матеріальне ("субстратне") втілення у інобутті – конкретній "речі", "копії", за Лосевим. Звідси пояснюється висловлене вище твердження про принципову незмінюваність стилю, оскільки авторська стильова модель гіпотетично включає до себе усі можливі для поданого автора стильові "модуляції" (будь-яка з них первісно міститься в його ейдосі). Зміна стилю як моделі на практиці означала б зміну сутності автора, що неможливо. Стиль як логос "речі", тобто така "єдинокороздільна цілісність", яка розглядається "в світі складових

елементів", а останні роздивляються "в світі цієї цілісності", – є структура речі, організм, що конкретно її формує.

4. *Стиль музичного твору: структурно-модельне відзначення та проблема ієрархії.* На підставі сказаного спробуємо самостійно "сконструювати" ще одне, більш універсальне, визначення стилю, застосовуючи метод зняття категорій, що використовує під час виведення визначень Лосев. Тоді почнемо з того, що художній стиль є: 1) оформлене; 2) предметно-естетичне; 3) вираження; 4) смислу, поданого як 5) символ. У одержаному визначенні перший момент вказує на структурність стилю, другий та третій моменти можна об'єднати поняттям "художності", а з'єднання четвертого та п'ятого – дає саме "модель". Отже, роблячи відповідне категоріальне зняття, одержуємо в результаті наступне визначення художнього стилю: *стиль є структурний принцип художньої моделі.* Відповідно, стиль музичний можна визначити як *інтонаційне розгортання структурного принципу художньої моделі.*

Як відомо, стиль – явище багаторівневе, ієрархічне (від стилю елемента твору до стилю епохи). Вчені особисто виділяють рівень стилю твору, рівень, що має максимальну наочність, здібність бути почуттєво сприйнятим (Жирмунський, Соколов, Ліхачов, Боров, Волкова та ін.) . Особисту значущість одержує це поняття у останні часи: поряд з традиційними інтерпретаціями стилю як "загального у індивідуальному" (М. Михайлов), при дослідженні багатьох сучасних явищ мистецтва виникає необхідність у поглибленому розкритті, осмисленні й збагненні їх неповторності, своєрідності, тобто "індивідуального в індивідуальному": "Оскільки навіть у одного митця в різні періоди можуть змінюватись принципи формотворення, їх склад та структура, оскільки необхідно зберегти поняття стилю художнього твору поряд з поняттям стилю митця, це твердження можна вважати аксіоматичним", – стверджує О. Волкова [4, с. 115].

Незважаючи на це, в музичній науці погляди відносно правомірності застосування даної категорії розходяться. "Відкритим" вважає питання про стиль твору О. Руч'євська, приєднуючись до точки зору Л. Мазеля й припускаючи можливість використання цього поняття лише щодо дійсно видатних, найбільш показових творів великої форми (опера, балет, симфонія), "бо в них існує деякий узагальнюючий момент, що має відношення до усього тексту, і єдність якого неможливо пояснити лише конкретними тематичними та

інтонаційними зв'язками" [14, с. 96]. Не розглядає як самостійний рівень стилю твору М. Михайлов у монографії "Стиль у музиці". Проте сучасна художня практика вимагає більш диференційованих підходів до феномену стилю, що ураховували б як прагнення до максимальної індивідуалізації в ряді авторських підходів, так і сучасні тенденції мистецтвознавства в цілому.

Сказане не означає, що підвищення активності стильового рівня твору веде до ослаблення внутрішніх та межрівневих зв'язків вищого порядку. По-перше, мова йде лише про тенденцію, по-друге, вказана тенденція, ускладнюючи, збагачує, "поліфонізує" та активізує міжрівневі взаємодії, які в результаті значно змінюються, але не зникають зовсім. "Стиль часу" (Ліхачов) як і раніше просвічує в індивідуальних авторських стилях, що його складають, так само як і в конкретних художніх текстах, що утворюють той чи інший ідіостиль.

5. *Підсумки.* Коротко результуючи зміст пропонованої роботи, відзначимо деякі основні висновки:

– стиль є композиційно-естетична *цілісність*, якій притаманні насамперед інтегруючі властивості;

– стиль є явище диференційне, що характеризується специфічно *структурно-сисловою* подвійністю; при цьому смислова (змістовна) сфера єдина в різних видах мистецтв, на відзнаку від особливостей "матеріалу";

– *структурна* багатоплановість стилю веде до необхідності її "модельного" розуміння (Лосев). Розглядання стилю з цієї точки зору надає можливість визначення останнього як *структурного принципу художньої моделі*;

– в стильовій ісрархії сучасними дослідниками на перший план висувається рівень стилю одиничного твору, тобто інтерпретація стилю як "індивідуального в індивідуальному", однак "стиль часу" та авторський стиль при цьому як і раніше не втрачають своєї актуальності.

Література:

1. Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – 635 с.
2. Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики.* – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.
3. Бахтин М. *Эстетика словесного творчества.* – М.: Искусство, 1986. – 393 с.
4. Волкова Е. *Произведение искусства в свете художественной культуры.* – М.: Искусство, 1988. – 240 с.
5. *Лингвистический энциклопедический словарь.* – М., 1990. – 685 с.

6. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – 750 с.
7. Лосев А. Проблема художественного стиля. – Киев: Collegium, 1994. – 278 с.
8. Лосев А. Философия имени. – М.: изд-во Моск. ун-та, 1990. – 269 с.
9. Лосев А. Философия. Миф. Культура. – М.: изд. полит. лит., 1991. – 525 с.
10. Лосев А. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 944 с.
11. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Муз. современник. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 5-17.
12. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1991. – 672 с.
13. Ручьевская Е. Стиль как система отношений // Сов. музыка. – 1984. – №4. – С. 95-100.
14. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
15. Шатило М. Стиль // Сов. искусствознание. – 1988. – №24. – С. 385-414.

УДК 78.083.82: 781.68

М. Борисенко

ТРАНСКРИПЦІЯ ЯК РІЗНОВИД КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ТИПОЛОГІЧНІ ОЗНАКИ ТА ДЕФІНІЦІЯ

У даній статті порушено актуальні для сучасного музикознавства питання теорії транскрипційного жанру, досліджуються базові принципи цієї теорії, основні жанрово-стильові ознаки транскрипції як специфічного різновиду композиторської інтерпретації.

В данной статье поднимаются актуальные для современного музыковедения вопросы теории транскрипционного жанра, исследуются базовые принципы этой теории, основные жанрово-стилевые признаки транскрипции как специфической разновидности композиторской интерпретации.

In the given article the actual for the modern musicology questions of theory transcriptional genre are risen, the basic principles of the given theory are studied, the main genre stylistically features of transcription as specific variety of composer's of interpretation.

Об'єкт дослідження – жанр транскрипції як різновид композиторської інтерпретації.

Предмет дослідження – жанрово-стильові ознаки транскрипційної творчості.

Мета і завдання роботи полягають у розробці загальних положень теорії транскрипційного жанру, його функціональної дефініції, у визначенні місця транскрипції в музично-теоретичних системах.

Актуальність теми обумовлена, насамперед, недостатньою вивченістю явища транскрипції в музиці, незважаючи на все більш

зростаючий у наш час інтерес до нього з боку композиторів, виконавців, а також науковців.

Ця увага до транскрипції не є випадковою, адже саме на її прикладі предметно розкриваються якісні аспекти художньої інтерпретації музичного твору, яка, власне, і породжує транскрипційний жанр. Як нами виявлено у ході дослідження останнього, формується він на базі "чужої" композиції – відправної точки для якісно нового стильового трактування – і є своєрідним з'ясуванням-інтерпретацією змісту першоджерела, набуваючого у транскрипційних зразках статусу моделі музичного буття вихідної цілісності у її ж власних мовних структурах. Ситуація, яка при цьому складається, стає наслідком подвійного авторства, міжстильового спілкування, що, по-перше, активізує в транскрипції роль творчого діалогу митців, взаємодії їхніх індивідуальних композиторських Я", по-друге – розкриває самі механізми і техніку цієї взаємодії. Вивчення "транскрипційного жанру, його специфіки надає можливість дослідити вияви даних процесів, а, отже, перебуває в руслі найактуальніших проблем сучасного музикознавства.

Унаслідок маловивченості транскрипції, актуальним для неї моментом стає необхідність розробки теорії даного жанру, з приводу якого сьогодні існують різні точки зору. Так, у наукових джерелах (насамперед, у спеціальних роботах про транскрипцію – М. Голomba, Н. Прокіної, В. Руденка, Л. Седрадян, М. Кирилової, а також у деяких окремих розробках Є. Гуренка, М. Давидова, О. Жаркова, Н. Кашкадамової, Н. Корихалової, Є. Назайкінського, К. Ручьєвської, О. Соколова та інших [2; 23; 24; 26; 11; 5; 6; 8; 10; 13; 21; 25; 28]) основні теоретичні положення про даний різновид творчості зосереджено навколо проблем інтерпретації чужого твору (інтерпретацією вчені вважають процес творчого «живого інтонування» музичної класики [5, с. 49].), взаємодії в його версії виконавської та композиторської практики, зіставлення оригінальної та версійної систем, похідного характеру останньої (уведене тут поняття "оригінальна система", так само як "оригінальна жанрова основа", "оригінальна цілісність", що належать до оригіналу, використовуються в роботі саме у зв'язку із наявністю похідної або версійної системи, цілісності тощо), класифікації транскрипційних типів, розвитку в них тематичних прийомів, фактурного, тембрового факторів перетворення оригіналу.

Разом із тим, деякі з цих питань й досі досліджено недостатньо, інші, що є важливими для цієї теми і ще не розглядалися, порушуються

нами вперше, а саме: інтерпретаційний аспект транскрипцій як окрема сфера композиторської діяльності, що поєднує елементи різних видів творчості – художньо-інтерпретаційної, аналітичної, композиторської, значення транскрипцій як художньо повноцінного різновиду композиторської творчості, а не лише як полістилістичного явища, розробка функціональної дефініції транскрипційного жанру як необхідної складової для створення теорії останнього, адже у музикознавчих працях його понятійні межі залишаються не визначеними.

В ході подальшого розгляду означених вище аспектів, автор спиратиметься на власні наукові розвідки в цій галузі та практичний аналіз близько 100 творів 45 вітчизняних і зарубіжних композиторів. Результати даного дослідження викладено у дисертації, що є спеціальним системним вивченням транскрипційного явища в музиці у всьому різноманітті його виявів – сольних, ансамблевих та оркестрових зразків [1].

Для розв'язання основних питань даного жанру, перед дослідником, насамперед, постає наступне завдання – з'ясування місця транскрипції в музичних системах, адже теоретичне музикознавство з цього приводу й досі не має усталеної точки зору.

Традиційно вчені вважають транскрипцію *жанром*, що вбирає систему оригіналу, і, водночас, *перекладом в інший жанр* без заперечення *оригінальної жанрової основи* (О. Жарков [8, с. 9]), або *екстраполяцією* жанру в нові умови побутування з метою його *тлумачення*, прояснення справжньої природи, зміни функції – „дія понад жанром” (О. Соколов [28, сс. 50-54]), також, при вільному відношенні до оригіналу – *трансплантацією* обраного першоджерела у далеке йому *жанрове середовище* (М. Михайлов [18, с. 92]). Виникає протиріччя: транскрипція – це і жанр, і його трансплантація, і певна жанрова надбудова.

У той же час, дослідники визнають, що "Безсумнівно, ... транскрипція є набагато більш високим творчим актом, чим проста екстраполяція, ... її відповідність намічуваній функції наближується до власних жанрів" – на думку О. Соколова [28, с. 54]. "Власні" за термінологією вченого – це "специфічні" жанри для даного роду музики (чистої, прикладної тощо).

Зауважимо, що транскрипції становлять окремий тип музичних творів в системі індивідуального композиторського стилю, якщо

останню розуміти як сукупність авторських опусів, поєднаних певними нормами музичного письма (визначення Ю. Євдокимової [7, с. 46]). Тому транскрипція, в якій відбувається конкретизація типологічних стильових прийомів її автора, є проявом, насамперед, особистого, унікального, що природно надає їй статус дійсно творчого акту. Її художня цінність якраз і полягає у прояві творчої майстерності транскриптора, його авторського стилю. Стиль в музиці, за словами В. Медушевського – це "цілісна позиція", "живий портрет людської особистості" [16, с. 31-32], "діалектична єдність композиційно-схематичного плану і того *принципу* (курсив наш. – М.Б.), якому підкорюється композиційно-схематичний план" – О. Лосев [15, с. 240], "система виразових засобів, що має якісну своєрідність і внутрішню єдність" – А. Сохор [29, с. 296] "Стиль – це вищий вид художньої єдності" – С. Скребков [27, с. 10]. Транскрипція, що завжди являється новою *стильовою трактовкою* оригіналу, цілісною художньою концепцією із внутрішньою єдністю образної та конструктивної сторін твору, змісту та форми, стає самостійним, авторським мистецьким актом, унаочнюючи власну жанрову домінанту, або – мету створення. Маючи естетичні, художні функції – один з головних критеріїв визначення музичного жанру, вона, відповідно, і репрезентує його систему. Функціонування транскрипції як жанру підтверджується також наявними в ній побічними жанровими ознаками – обумовленими засобами реалізації соціально-комунікаційними факторами: умови виконання, потреба в репертуарі тощо.

Отже, для транскрипції, насамперед, суттєвим є жанровий аспект, оскільки вона – особливий, похідний жанр, що враховує жанрові ознаки оригіналу, але цілком до них не зводиться і часто навіть модифікує. Це, по-перше, розкриває її неоднорідну (гетерогенну) жанрову природу і не дозволяє відносити транскрипцію до моножанрових явищ (до речі, жанрова неоднорідність проектується і на стильову). Своєрідне доповнення, що вживається у назві таких творів, відповідає на питання "транскрипція чого?", наприклад – симфонії, арії і т. д. Воно безпосередньо конкретизує її жанровий зміст. Щоб наочно уявити місце транскрипції в жанровій системі, можна провести аналогію з ладогармонічними функціями, зокрема, медіанти – III або VI ступенів мажорного чи мінорного ладу. В залежності від ладотонального контексту, останні набувають функцію або тоніки, або субдомінанти чи домінанти, зберігаючи і власну – медіантову – як перехідну.

По-друге, у транскрипції можливою є як трансформація оригінального жанру, при умові його стильового "поглинання", що М. Михайлов називає ефектом транслантації в далеке жанрове середовище із висуванням на перший план темброво-фонічної жанрової специфіки [18, с. 92], так і протилежна тенденція до переважного збереження власної естетичної природи цього оригінального жанру, якщо дане поглинання не відбувається. Отже в транскрипції особливого значення набуває дія жанрово-стильового комплексу. Тому, саме серед жанрових та стильових ознак фігурують художні редакції, обробки, фантазії на тему, аранжування (до них залучені і приклади транскрипцій) у підручнику з музичної форми С. Шипа: "Ці найменування позначають ступінь оригінальності художнього твору й характер участі автора (або різних авторів) у його створенні" [30, с. 342]. Натомість, у випадку із транскрипцією слід говорити, передусім, про міру майстерності (та навіть авторської зрілості як такої) композитора-інтерпретатора, здатного на базі існуючої моделі оригіналу скласти його нову, знов підкреслимо, авторську версію, що стає повноцінною та рівноцінною до першоджерела *художньо-стильовою цілісністю* (адже критерій єдності для категорії стилю, як відомо, є визначальним).

Основні труднощі при розробці уніфікованої теорії даного жанру пов'язані із неповторністю, унікальністю кожного транскрипційного зразка. Але індивідуальний характер транскрипцій є закономірним, бо їх об'єкт – реально існуючий твір, вивірена художня цілісність, результат композиторської діяльності, що має авторство. Тож об'єктивно цей твір спеціально не передбачає свого перегляду. Тому транскриптор в переробці оригіналу має право встановлювати власні "правила гри", в кожному випадку виробляючи їх самостійно. Ця обставина робить суттєвим для транскрипції індивідуально-стильовий аспект, який поширюється як на оригінал, так і на його версію (хоча даний аспект безумовно враховує в транскрипціях прояви історичних художніх принципів, адже стиль є категорією діалектичною, що вбирає до себе не тільки індивідуально-авторські моменти, але й загальні, константні, які саме поєднують одного автора з іншим).

Особливістю транскрипції є і її своєрідна *непередбачуваність* по відношенню до першоджерела, а також наявність *стильового синтезу*. Принципи цього синтезу відповідають певному характеру взаємодії двох художніх систем – "*своє – чуже*", "*система оригіналу*" –

"система версії". Це, зокрема, відрізняє транскрипції від авторських редакцій, що залишаються в рамках моностильової системи.

В останньому випадку автор повністю вільний у творчих завданнях та засобах їх реалізації (хоча і підкорюється історичним художнім канонам, що склалися в музичній традиції). Якщо **індивідуальний стиль** розглядати як єдиний творчий акт, то такі самоцитати, авторедагування, автоперекладення, переробки тощо відбуваються у межах цього творчого акту.

Транскриптор же працює в межах двох стильових складових і результатом його діяльності повинен бути повноцінний художній твір, що виникає на рівні індивідуально-стильового синтезу. Саме такий синтез зустрічається тільки в транскрипціях і виступає їх головною жанровою ознакою.

Залучаючи транскрипцію до системи індивідуального композиторського стилю (поняття індивідуального композиторського стилю поряд із поняттям індивідуального виконавського стилю є загально-вживаним у музикознавчій літературі), доцільно нагадати висловлення деяких вчених: "Власне природа музичного перекладу вимагає перекладу оригіналу на індивідуальний стиль **композитора** (тут і далі виділено нами. – М.Б.) нової версії" [8, с. 7]; "Транскрипція, власне кажучи, являє собою **рід інтерпретації**, і твір, що став об'єктом транскрипції, є ... її першоджерелом, прототипом, моделлю" [13, с. 146]; "В перекладі взаємодія систем конкретизується взаємовпливом двох мислень, стилів, стилістик. **Композитор** нової версії вкладає в оригінал своє розуміння, а втілюючи її привносить свій власний стиль і стилістику" [8, с. 7]. До цих висловлень додамо, що і виконавець-інтерпретатор привносить у музичний твір власне його розуміння, виконавський стиль і стилістику, наближуючи цей твір до сучасності та пропонуючи його виконавську концепцію. Будь-який учасник художньо-творчого процесу є якоюсь мірою і "автором", і виконавцем, і слухачем: "Автор може бути виконавцем і сприймаючим водночас (наприклад, у процесі імпровізації), інтерпретатор – співавтором і вимогливим слухачем (оскільки процес виконання припускає творчу активність та самоконтроль), а сприймаючий – своєрідним тлумачем виконавського та авторського задуму і, якоюсь мірою, "творцем" твору (так як, в кінцевому підсумку, зміст мистецтва відтворюється у варіантній безлічі сприймань). Між системами "автор", "виконавець", "сприймаючий" не існує непрохідної грані і в кожному конкретному

випадку той чи інший учасник творчого процесу виступає лише переважно як автор, виконавець або сприймаючий" [5, с. 41]. Так само і транскриптор по відношенню до системи першоджерела є водночас і співавтором, і виконавцем, і сприймаючим, привносячи на *кожному з цих етапів* освоєння оригіналу власне розуміння його змісту. Проте, стосовно жанру транскрипції досі невизначеними залишаються, по-перше, доля композиторської участі транскриптора як такої, у своїх строгих процедурних рамках (хоча і йдеться про взаємодію композиторських мислень, стилів, стилістик, про автора версії як композитора, з одного боку, та інтерпретатора – з іншого), по-друге – з'ясування специфіки такої композиторської роботи у транскрипційному жанрі. Хто ж транскриптор переважно – виконавець, сприймаючий, композитор, чи хтось інший? Щоб відповісти на це питання необхідно знайти відповідну аргументацію.

Так, транскрипція завжди віддзеркалює творчий досвід її автора через його особисте ставлення до музичних якостей першоджерела і, у такий спосіб, до музичної традиції в цілому. Цей автор не обмежується лише реконструюванням оригіналу у власній свідомості (слухачка інтерпретація), оцінкою результатів свого пізнання (музикознавча інтерпретація), актом виконання (виконавська інтерпретація). Він безпосередньо втручається до змістово-структурної основи чужого твору, виступає як *композитор* у відборі певного кола стильових засобів обробки, у змінах вихідного музичного матеріалу та складанні на його базі нової синтетичної композиції, в якій нові авторські елементи поєднуються з першоджерельними. Ці процеси відбивають авторські вимоги оброблювача до музичної форми – співвідношення цілого та частин, характер функціонування та взаємозв'язку змістово-конструктивних рівнів твору, їх відповідність цілісній композиційній ідеї тощо.

Транскриптор завжди *оновлює інтонаційний зміст* першоджерела, наслідком чого іноді стають зміни в останньому не тільки процесуальній стороні музичного розвитку, але й цілісної структурно-архітектонічної. У зв'язку із цим доречно нагадати висловлення Н. Горюхіної: "Конкретний музичний зміст та музична форма ... виступають єдністю протилежностей, котра розкривається як індивідуальний рух змісту у формі, що кристалізується" [3, с. 15]. Зміни *інтонаційної форми* впливають на якість та семантику *форми композиційної*, а звідти й у дефініції самого жанру транскрипції як

нової інтонаційної концепції першоджерела необхідно підкреслити що його суттєвішу рису, тобто наявність нових композиційно-семантичних властивостей по відношенню до оригінальної системи.

Транскриптор, таким чином, не тільки шліфує *деталі* в готовому творі, але й інтерпретує його *цілісну композицію*, дбає про взаємодію та характер співвідношення оригінальних композиційних елементів з новими, транскрипційними, синтезує їх. Також, він завжди уточнює, коректує, рафінує та доповнює оригінальні композиційно- та інтонаційно-семантичні зв'язки. У строгих процедурних рамках така робота дорівнюється *композиторській*, при закономірному співвіднесенні, за висловом Є. Назайкінського, понять "*композитор*" і "*композиція*" [21, с. 24, 74]. Результат цієї роботи, що фіксується у нотному записі, розцінюється як *новий твір*, тепер додамо – *синтетичного роду*. Отже визначення транскрипції у функціональній дефініції лише як "версії", як бачимо, не є цілком задовільним (але вважається можливим в аналітичних описах даного явища). Саме як *композиторський задум* транскрипція отримує *авторство*, яке обов'язково позначається в її назві.

Натомість, змістовою основою для неї є певна вихідна композиційно-стильова система, яка спричиняє та обумовлює транскрипційні формотворчі процеси. Тож жанрову специфіку тут становлять не тільки *видозміни* у вихідній системі, а й *обов'язкове узгодження* цих змін із *композиційною логікою, стилістикою* останньої що актуалізує в транскрипції дію саме різних композиторських мислень – синтез стильових механізмів "*свій – чужий*" (як нами зазначалося вище). Наявність останніх і є для транскрипції ще однією принциповою жанровою ознакою. Необхідність постійного співвіднесення оброблювачем власних ідей із першоджерельними свідчить про відому *підпорядкованість транскрипції вихідній системі*. Транскриптор виступає тут свосереднім тлумачем, творчим посередником, який втілює своє розуміння змістової форми першоджерела. Отже до музично-комунікаційної ситуації, яка при цьому складається, він залучається як *композитор-інтерпретатор*, а транскрипція виступає різновидом *композиторської інтерпретації*.

Термін "інтерпретація" (лат. "inter" – "між") зонайкраще виражає посередницьку функцію транскрипційної творчості, що є "містком" між оригіналом та його новою трактовкою. Адже у прогнозуванні подальшої поведінки вихідної системи транскриптор, перш за все,

спирається на її власний художній потенціал: "До речі ... прогнозування взагалі базується не стільки на тому, що планується, оскільки на найбільш широкому узагальненні того що зроблено" [14, с. 23]. На функцію посередництва, як чи не на основну для інтерпретації, справедливо вказують деякі її дослідники, зокрема, В. Медушевський, В. Москаленко, І. Полусмяк: "Терміни "інтерпретація", "інтерпретувати" та їх латинські джерела (interpretatio, interpretor) беруть початок у слові "interpres", котре тільки у другу чергу означає "тлумач", "пояснювач", коментатор, а в першу – "посередник", "вісник", "вішун". Про що, якщо не єдину сторону в діяльності виконавця і музикознавця ми якось схильні забувати", "Отже, не раніше інтерпретувати, потім зрозуміти, а – навпаки", "Зрозуміти – означає продовжити, ... на думку Новалиса, стати поетом самого поета, виразити його таємну думку з новою силою та ясністю" [19, с. 3]; "У буквальному перекладі інтерпретація може розумітися не тільки як "тлумачення", але й як "опосередкування", тобто встановлення зв'язку між об'єктами. У такому значенні рельєфно виступає не просто "роз'яснювальна" роль інтерпретації, а її поєднувальна функція" [22, с. 5]; "категорія інтерпретаторів" грає "посередницьку роль між композитором та слухачем", "Значення цього терміна (тут "інтерпретації". – М.Б.) охоплює будь-яку, а не тільки виконавську, трактовку музичного твору, що приводить до поглибленого осягнення його смислу, його змістової концепції" [18, с. 3-4].

Слід додати, що в науковій літературі – філософсько-естетичній, музикознавчій, термін "інтерпретація" традиційно використовується у широкому значенні "тлумачення", "трактовки", що, за словами Є. Гуренка близько стикається з поняттям "виконання" [5, с. 77]. Отож проблема художньої інтерпретації в музичній творчості, що залишається однією з найактуальніших у сучасному музикознавстві, частіше розглядається науковцями саме у зв'язку із виконавським мистецтвом. Однак, деякі інші вчені принципи інтерпретації (зокрема, її художньо-музичного різновиду) поширюють на різноманітні форми музичної діяльності, не тільки на виконавську, але й на слухачську, на роботу музиканта-педагога, музикознавця, музичного критика, лектора [19; 22; 9]. Іноді при цьому дослідники називають і композитора, проте вважають його інтерпретатором літературного тексту [20, с. 16], або – власне інтонаційної моделі, інтонаційного потенціалу жанрового середовища, найбільш близького до музики, що створюється [19,

с. 107, с. 109]. Ця інтонаційна модель, на думку В. Москаленка, є "опорною для музичного мислення", бо на неї завжди спирається музикант-митець: "...принцип творчості за моделлю (інтонаційним матеріалом) існує і для композиторського, і для виконавського інтонування, а також для слухачького «співінтонування»", [19, с. 22, 107, 109]. Саму композиторську творчість, при цьому, вчений відносить до первинної жанрової ситуації, а виконавство, відповідно, до вторинної [19, с. 109-110].

Повертаючись до транскрипції, зважимо на те, що як композиторський творчий акт вона має ознаки не тільки первинної, продуктивної художньої діяльності, а й вторинної, репродуктивної, бо цілком не збігається з моноавторською творчістю. Саме тому зміст цього явища, для якого властивими є *подвійне авторство* (тою чи іншою мірою історично або стилістично дистанційоване), *вторинний характер*, а головне – *індивідуально-стильовий синтез*, найточніше передає поняття "композиторська інтерпретація", ніж інші можливі тут визначення, зокрема, "двоавторська творчість", або "неавторська", яка начебто позбавлена індивідуальної участі транскриптора. Наприклад, у дисертації О. Жаркова, який торкається окремих питань даного жанру, є розділ "Авторський тип перекладу" [8], куди транскрипція, за концепцією дослідника, не потрапляє, хоча поняття "авторський" можна віднести як до моностильових авторських систем – це, скажімо, автообробки композитором власних опусів, так і, умовно, до "полістильових" – авторські переробки чужих творів.

Поняття "композиторська інтерпретація" є влучним по відношенню до транскрипції також і тому, що, по-перше, окреслює самі процедурні змістові механізми такого роду творчості, по-друге – виявляє музичну специфіку останньої, чого бракує, наприклад, визначенню "художній переклад" (якщо його поширювати на транскрипцію [8]), до якого звертається, насамперед, літературознавство.

Саме як окремий, специфічний різновид авторської діяльності транскрипції у творчій спадщині композиторів традиційно виділяються біографами в окрему групу творів. Природою присутнього в них співавторства, співтворчості, як з'ясовано нами в ході аналізу наукових джерел, є *художня інтерпретація*, результат якої, за Є. Гуренком, об'єктивує продукт первинної художньої діяльності у вигляді реальної акустичної форми, упредметненого інтерпретаторського задуму [4, с. 32]. Ще раз підкреслимо, що механізми інтерпретації в транскрипції

стають очевидними саме через вторинний характер останньої: вона використовує матеріал історично конкретного музичного твору – першоджерела – на рівні *всіх його систем музичної організації*, незалежно від повноти їх транспозиції у версію: від художньо-стильової, власне жанрової, композиційно-драматургічної, до конкретних музично-мовних одиниць. Тому чужий твір для транскрипції – так чи інакше модель нової *цілісної системи*, автономний об'єкт, вихідна система, рівні якої складають змістову основу системи версії. Тож об'єктивно транскрипція – похідна система.

Це, по-перше, пояснює необхідність використання щодо вивчення транскрипції та її об'єкту методів порівняльного аналізу, який дозволяє відокремити обидві системи та виділити, у такий спосіб, їх індивідуальні особливості. По-друге – підкреслює той суттєвий момент, що транскрипція завжди зберігає зв'язок з оригінальною цілісністю, поза субстанції якої вона не існує. Тому в роботі використано понятійну антитезу "оригінал" – "версія" (тут – "транскрипція"). Інакше цю антитезу можна розшифрувати так: "первинна творчість" – "творчість за моделлю" (поняття "модель" тут розуміється у значенні схеми системи, у даному випадку – оригіналу або версії).

Не можна пізнати усі властивості системи в цілому та, відповідно, спрогнозувати подальшу поведінку останньої, лише розчленовуючи її на частини, вивчаючи кожну з них окремо. Транскриптор обов'язково досліджує цілісні характеристики оригінальної системи задля можливості її подальшого опрацювання (досліджуватись ним може і творчість, біографія автора оригіналу, тобто транскриптор тут залучає свій аналітичний досвід, ерудицію і т.д.). Це спричиняє, по-перше, власний характер транскрипції як органічної цілісності, що, подібно оригіналу, отримує *єдність та завершеність* авторського задуму (йдеться про інтегративні якості версійної системи). По-друге – паритет художньо значимих результатів, як у випадку оригінального, так і нового твору. Це означає, що транскрипція, являючись результатом інтерпретації оригіналу, сама стає цілісним, готовим (повноцінним) *об'єктом для нових інтерпретацій* – виконавських, слухацьких, аналітичних, композиторських (щодо останніх – в самій художній практиці такі випадки є, коли транскрипція фактично заміщає оригінал, адже, з одного боку, ніколи не втрачає залежності від нього як система версії, з іншого – демонструє художній паритет з ним (як приклад нагадаємо *"Гоголь-сюїту" В. Птушкіна*).

Отже, оригінал по відношенню до транскрипції – версії виступає моделлю нової цілісної системи – інтонаційно-семантичної, звукової, структурної тощо. До транскрипції, як правило, переноситься певна група властивостей цієї системи, яка, у такий спосіб, зберігає власні пізнавані риси. Наявність ізоморфних зв'язків між двома системами дозволяє транскриптору спрогнозувати поведінку оригіналу у певному діапазоні його переробок. Якщо цілісні пізнавані риси моделі оригіналу не простежуються у створеній на її основі новій моделі, то слід констатувати вихід такого творчого акту за межі власне транскрипційного жанру.

Об'єкт транскрипції (поза яким вона не існує як інтерпретаційне явище) реалізується в системі версії через власні структури, що відтворюються, упредметнюються, фактично виконуються. Транскриптор їх залучає, озвучує, тобто інтонує, складає на їх основі власну *інтонаційну концепцію* твору. Це унаочнює зв'язок процесу транскрибування, зокрема, з *виконавським мистецтвом*, так само як увага транскриптора до реєстру виконавських засад при інтерпретації першоджерела – артикуляції, динаміки, агогіки, фразування, акцентуації, у фортепіанних зразках, в тому числі, до педалізації, туше. Власне, самі концертні характер та призначення жанру транскрипції вказують на його залежність від виконавської практики. Наприклад, розквіт останньої у XIX столітті багато в чому і визначив пошуки відповідного жанру, який мусив задовільнити мистецьку потребу у новому, сучасному репертуарі. Тому не випадковим є і те, що значна кількість транскрипцій належить видатним майстрам виконавського мистецтва, таким як Ф. Ліст, Ф. Бузоні, К. Кліндворт, Л. Годовський, С. Рахманінов.

Говорячи про природні паралелі між виконавською практикою та практикою складання транскрипцій, зауважимо, що самий характер використання транскриптором виконавських та композиторських засад має індивідуальні риси в кожному окремому транскрипційному зразку, про що свідчать різні форми роботи за інтонаційними моделями.

Таким чином, використовуючи для визначення транскрипції термін "*інтерпретація*", ми вказуємо, передусім, на її залежність від першоджерела, яке, певним чином, регламентує її музичні закономірності та не перетворює творчу волю інтерпретатора на безмежну (те, що інші дослідники транскрипційного жанру називають більш очевидним функціонуванням системи оригіналу [8, с. 6]).

Називаючи транскрипцію *"композиторською інтерпретацією"* – підкреслюємо іншу особливість жанру – надання вихідному матеріалу нового композиційного статусу.

Отже, підсумовуючи усе вище зазначене щодо типологічних ознак жанру транскрипції, пропонуємо наступну його дефініцію – **транскрипція**, як *результат композиторської інтерпретації, є окремим синтетичним жанром, що реалізує принципову можливість внесення до оригіналу певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлюється стилем нового автора-інтерпретатора. Таке подвійне авторство, як відзначалось, фіксується у самій назві твору.* Під оригіналом (або першоджерелом) тут слід розуміти конкретний матеріал, що для транскриптора стає моделлю нової цілісної системи.

Тож, виявивши основні жанрово-стильові ознаки транскрипційної творчості як специфічного різновиду композиторської інтерпретації, які становлять базові принципи теорії жанру транскрипції, слід окреслити вектори подальшого розвитку даної теорії. Оскільки остання, так чи інакше, торкається загальних питань дослідження жанрової системи в музиці, то певного сенсу для її розробки набувають, перш за все, наступні аспекти: визначення меж виявів транскрипційного жанру у порівнянні його з іншими близькими до нього, проте не тотожними художніми явищами, такими як перекладення, редакції, обробки, фантазії; вивчення механізмів жанрово-стильових метаморфоз у транскрибуванні першоджерела та проблеми новачів в музичній творчості; вплив естетики міжавторської взаємодії, принципу змагальності, концертності на формування даного різновиду художньої практики; проєкція такої практики на сучасні мистецькі явища тощо. Незважаючи на те, що деякі з означених вище аспектів вже порушено автором у власному монографічному дослідженні жанру транскрипції, вони й досі залишаються перспективними, а, отже, можуть стати матеріалом для окремого спеціального розгляду, відкриваючи, таким чином, новий напрямок даної, дуже актуальної для сучасного музикознавства проблематики.

Література:

1. Борисенко М.Ю. *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: Автореф. дис. ... канд.мистецтв.: 17.00.03 / ХДУМ ім. І.П. Котляревського – Х., 2005. – 17 с.*

2. Голомб М. Транскрипції музичних творів у XIX ст. Спроба типології на прикладі творів Фридерика Шопена // Фридерик Шопен. - Львів: СПОЛОМ, 2000. - С. 201-222.
3. Горюхина Н.А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. - К.: Музична Україна, 1985. - 112 с.
4. Гуренко Е.Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы: Учебное пособие. - Новосибирск: НГК, 1985. - 88 с.
5. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации. Философский анализ. - Новосибирск: Наука, 1982. - 256 с.
6. Давыдов Н. Методика переложений інструментальних произведений для баяна. - М.: Музыка, 1982. - 173 с.
7. Евдокимова Ю.К. История полифонии. Вып. 1.: Многоголосие средневековья. X - XIV вв. - М.: Музыка, 1983. - 454 с.
8. Жарков О.М. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: Автореф. дис... канд. мистецтв: 17.00.02 / Київ. держ. конс. - К., 1994. - 19 с.
9. Жукова Н.А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. Нац. ун-т. - К., 2003. - 14 с.
10. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. посібник. - Тернопіль: АСТОН, 1998. - 300 с.
11. Кириллова М.И. Песни Шуберта в фортепианной транскрипции Листа (инструментальное воплощение и исполнительская трактовка): Автореф. дисс. ... канд. искусстведения: 17.00.02 / Ленингр. гос. консерватория. - Л., 1974. - 20 с.
12. Коган Г. О транскрипции // Избранные статьи. Вып. 2. - М.: Советский композитор, 1972. - С. 63-68.
13. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. - Л.: Музыка, 1979. - 208 с.
14. Котляревський І.А. Принципи статистичного та змістовного аналізу дисертаційних тем // Мистецтвознавчі аспекти славістики: Зб. наук. праць / Відп. ред. І.М. Юдкін. - Вип. 2. - К.: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2002. - С. 21-23.
15. Лосев А. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст: Лит-теорет. исслед.: Сб. ст. / Редколлегия: А.С. Мясников и др. - М.: Наука, 1976. - С. 236-247.
16. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. - 1979. - № 3. - С. 30-39.
17. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Л.С. Дьячкова. - Вып. 129. - М.: РАМ им.Гнесиных, 1994. - С. 3-16.
18. Михайлов М. Стиль в музыке: Исслед. - Л.: Музыка, 1981. - 264 с.
19. Москаленко В.Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: Дис. ... д-ра мистецтв.: 17.00.02. - Київ, 1994. - 300 с.

20. Мостова Ю.В. *Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: Автореф.дис. ... канд.мистецтв.: 17.00.01 / Хар. держ. акад. культ.* – Х., 2003. – 20 с.
21. Назайкинский Е.В. *Логика музыкальной композиции.* – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
22. Подусмяк И.М. *Теоретические и методические аспекты музыковедческой интерпретации. Автореф. дисс. ... канд. искусствознания / Киев. гос. консерватория.* – К., 1989. – 21 с.
23. Прокина Н.В. *Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра: Автореф.дисс. ... канд. искусствознания: 17.00.02 / Мос. гос. консерватория.* – М., 1989. – 21 с.
24. Руденко В. *Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации // Музыкальное исполнительство. Вып. 10.* – М.: Музыка, 1979. – С. 22-56.
25. Ручьевская Е. *Интонационный кризис и проблема переинтонирования // Советская музыка.* – 1975. – № 5. – С. 129-134.
26. Седракян Л. М. *Становление и эволюция жанра фортепианной транскрипции в Армении: Автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.02 / Київ. ин-т иск., фольк. и этн.* – К., 1982. – 21 с.
27. Скребков С. *Художественные принципы музыкальных стилей.* – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
28. Соколов О. *К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века.* – Горький: Волговятское книжное изд-во, 1977. – С. 12-58.
29. Сохор А. *Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сб.ст. / Сост. Л.Г. Раппопорт. Общ. ред. А. Сохора, Ю. Холопова.* – М.: Музыка, 1971. – С. 292-309.
30. Шип С.В. *Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник.* – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.

УДК 782/.784:783.29

І. Вербицька

ПРИНЦИПИ ТИПОЛОГІЇ ЖАНРУ РЕКВІСМУ

Висвітлюється розвиток жанру реквісму, на прикладі творів композиторів у контексті світової музичної літератури.

Освещается развитие жанра реквиема на примере сочинений композиторов в контексте мировой музыкальной литературы.

The development of the genre of Requiem is studied on the basis of the works composition in the world music literature.

Актуалізація жанру реквієму на межі тисячоліть обумовлена не тільки катастрофічними зламами, що стали уособленням сучасного світосприйняття, але й тяжінням до духовного осмислення буття людини, історичного шляху його розвитку. Велике нашарування композиторських трактувань Реквієму випикає у нідерландській школі і відтоді стає такою константною рисою розвитку жанру, як індивідуалізація канону.

Необхідність вирізнення індивідуальних композиторських трактувань реквієму обумовили формування наукової мети даної статті – визначення внутріжанрової типології реквієму.

Об'єкт дослідження – жанр реквієму упродовж його розвитку.

Предмет дослідження вивчення особливостей жанрових типів реквіємів.

Матеріал дослідження – зразки жанру.

У працях Н. Махової, Д. Єфіменко, І. Гулеско, були поставлені досить чіткі дослідницькі позиції вивчення типології жанру, що аналізується.

Але означені вченими типології реквієму охоплюють не весь історичний шлях розвитку жанру, їх верхній історичний шабель, як правило, не включає останньої треті ХХ ст. Отже, не висвітлено лишається сучасність, для мистецтва якої притаманна велика кількість реквіємних трактувань, проникнення жанрового визначення траурної меси в інші види мистецтва (живопис, скульптуру, кіно, фотографію).

У типологіях вищезазначених авторів жанр реквієму досліджується лише на вербально-текстовому ґрунті (Н. Мохова, І. Гулеско) та філософському (Д. Єфіменко) підході. Проведений аналіз дослідницьких праць, присвячених типології Реквієму засвідчує їх деяку недосконалість, тому що до уваги не береться художня цілісність. Не дивлячись на те, що з середини ХІХ ст. (1849 р. Р. Шуман "Реквієм по Міньоні") виникає тенденція залучання вербально-текстової основи, незалежної від католицької моделі, у творах цього роду лишаються образно-змістовні традиції *missa da Requiem* на рівні музичної драматургії.

Дані положення стають ще одним доказом того, що всі класифікації та типології в музичному мистецтві, зроблені без обліку специфіко-музичного матеріалу, не мають змоги претендувати на універсалізм та абсолютність.

Оскільки, поряд з індивідуалізацією жанру, що стає типовим явищем для функціонування канону, характерним його вирізненням є універсалізм, що розповсюджується на всі спектральні напрямки сучасного мистецтва. Специфіка розробленої в даній статті типології реквієму заключається спрямованістю на окреслення розмаїття функцій жанрового канону на сучасному етапі – межі II та III тисячоліть.

Реквієм як один з найбільш старовинних жанрів в історії світової музичної культури зазнав значного розвитку, що має характер багатовекторного та "поліфонічного" типу, логічним є створення типології жанру на основі декількох взаємообумовлених дослідницьких підходів до принципу його типології. Об'єднуючою ланкою дослідження з типології реквієму має стати принцип історизму, що єднає всі зразки жанру, які створені у різні часи. Отже, жоден з підходів до типології реквієму не може здійснюватися без обліку цього принципу.

Кожен з представлених видів типології реквієму базується на окремому звертанні до жанру, виявленні в ньому форм, функцій, типів змістовності, що історично сформувалися.

Методологічною базою для відокремлення історично першого типу реквієму стала класифікація В.М. Холопової, згідно якої в західноєвропейській музиці до епохи Ренесансу домінували тексто-музичні форми. Це спостереження є характерним і для функцій реквієму, що на початку вирізнявся тексто-музичною природою. З епохи нідерландської школи виникають музично-текстові типи реквієму, в яких драматургія підкорялась поетичному змісту.

Один з важливих принципів типології реквієму пов'язаний з наявністю або відсутністю в його структурі *Credo*. Історично перший тип реквієму включав *Credo*, наприклад, твір Й. Окегема – тип реквієму з *Credo*.

У історично другому типі реквієму *Credo* відсутнє. Його виключили з канонічного жанру в епоху Контрреформації в наслідок рішення Тридентського Собору.

Третій тип, що історично виник — реквієм з поверненим *Credo*, що виник на сучасному етапі (А. Шнітке; В. Птушкін).

Наступний вид типології жанру також пов'язаний зі зломом в історії музики та людства в цілому, що відбувся в епоху Ренесансу. Свобода в інтерпретації конструктів що складають заупокійну месу, обумовили перетворення реквієму як жанро-форми на форму в жанрі (термінологія І. Коханик).

З цього ракурсу вбачасмо наявність Реквієму двох типів:

1. Реквієм – форма
2. Реквієм – жанр.

Необхідно враховувати важливість типології реквієму на ґрунті історично-перетворених властивих йому форм призначення. В цьому випадку з історично першим типом реквієму пов'язане таке коло образів, що ґрунтується на першопочатковій функції призначення – функції відспівування, яка була характерною у продовж IV – XIII ст. Умови розширення функцій призначення жанру пов'язані з вирішенням Нікейського Собору (у XIII ст.), де канонізували Чистилище, що сприяло установленню функції реквієму – очищення (катарсис).

Третій історичний тип реквієму, окреслений на ґрунті розширення функцій призначення жанру, пов'язаний з XVIII ст., коли церковний жанр у процесі секуляризації мистецтва знаходить мирське, світське призначення та відображає властиві епосі функції просвітництва.

В більш пізній історичній етап розвитку цього жанру з'являються синтезовані за призначенням форми (XIX ст.).

На сучасному етапі реквієм перевтілюється у реквієм-меморіал (І. Гулеско).

Таким чином, типологія реквієму, пов'язана з диференціацією функцій призначення, включає до себе наступні шаблі:

1. Реквієм – відспівування
2. Реквієм – очищення
3. Реквієм – просвітництво
4. Реквієм – синтез вказаних форм
5. Реквієм – меморіал.

Окрім цієї типології, виникає необхідність обґрунтування ще однієї типології жанру:

1. Реквієм – церковний (духовного призначення)
2. Реквієм – світський (концертного призначення).

З вищевказаних типологій логічно тепер стає виникнення термінології М.Мохової:

1. Реквієм на канонічний текст
2. Реквієм на вільний поетичній основі
3. Реквієм синтезованого типу;

з термінології І. Гулеско:

1. Реквієм на латинський текст
2. Реквієм на вірші лютеранської церкви

3. Реквієм на вільний поетичній основі.

З новими інструментальними та вокально-інструментальними жанрами, що виникли після XVII ст. (опери, симфонії, сюїти і т. ін.) обумовлена подальша трансформація жанру, що спричинила появу нових типів.

Подальший рівень типології ґрунтується на виявленні різноманітних засобів його взаємодії з іншими жанровими системами.

Отже виникають:

1. Реквієм – драма
2. Реквієм – симфонія
3. Реквієм – сюїта
4. Реквієм – мініатюра
5. Реквієм – балет.

За виконавчим складом слід диференціювати твори на:

1. Реквієм – типу *a capella*
2. Реквієм з інструментальним супроводом. А також: інструментальний, хоровий, сольний, монодичний та багатоголосний.

З кінця XIX ст. у зв'язку із розповсюдженням та розвитком жанру мініатюри та цілісних музичних форм з'являються твори вище окресленого жанру нециклічної структури. Тому послідовним стає окреслення двох типів:

1. Циклічний тип
2. Нециклічний тип.

У XX ст. жанр реквієму пронизує різні види мистецтв: кіно, драматичний театр; зображальні мистецтва.

В заключенні експонуємо типологію реквієму, що являє собою деякий підсумок окреслених типологій:

1. Канон
2. Версія
3. Інверсія
4. Інтерверсія.

В даній статті були окреслені лише найбільш вагомі фактори типології реквієму.

Спеціальна розробка цієї проблеми в галузі музикознавства стає більш актуальною завдяки процесам розвитку художньої практики.

Вивчення розвитку феномена реквієму – один з найбільш перспективних напрямків у музикознавстві на сучасному етапі, що обумовлено його найбільш довгою історією з числа монументальних циклічних жанрів.

№1 Зразки жанру західноєвропейської музики

1.	Й. Окегем	Написаний для хору а capella у строгому поліфонічному стилі і містить ще в собі "Credo" – частину, вилучену з реквієму наступними поколіннями композиторів.
2.	О. Лассо, Ж. Клемен, П'єр де ла Рю, Палестрина (XVI ст.)	Реквієм отримує закінчену форму вокальної симфонії.
3.	Г. Вікторія, "Меса на смерть королеви Марго" (1605р.)	Проникнення в реквієм елементів опери. Відсутність у градуальних частинах суворої диференціації виконавського навантаження та перевага сольних епізодів.
4.	Д. Габріелі, "Реквієм" (к. XVII ст.)	Створює новий тип реквієму з інструментальним супроводом.
5.	В. Моцарт, "Реквієм" (1791 р.)	Починається новий етап розвитку жанру. Вирішує твір в драматичному плані, втілює конфліктну основу.
6.	Л. Керубіні, "Реквієм" c-moll	Робить його одночасно і культовим, і яскраво-концертним явищем.
7.	Л. Керубіні, "Реквієм" d-moll	Для чоловічого хору.
8.	Г. Берліоз, "Реквієм" (1837р.)	"Синтез жанрів заупокійної меси, ораторії, театрального дійства надає цьому творові велику драматичну насиченість".
9.	Р. Шуман, "Реквієм по Міньйоні" (1849р.)	Музикознавці рахують його першим твором цього жанру на вільний текст. Використовує вірші І. Гете.
10.	А. Брукнер, "Реквієм" (1848–1849рр.)	Композитор втілює риси монументальності, епічності та величі.
11.	Й. Брамс, "Німецький реквієм" (1868р.)	Створює твір на німецькі тексти з лютеранської біблії.
12.	Ф. Лист, "Реквієм" (1868р.)	Намагається повернути жанр реквієму до першооснови, надає йому первісне призначення функцію супроводу церковного обряду.

13.	Дж. Верді, "Реквієм" (був виконаний в 1874р.)	За думкою Папи Пія IV "цей реквієм зовсім не призначений для виконання у відправі". Написаний на канонічний текст. У ньому композитор суміщає духовне та світське; церковне та оперне.
14.	Г. Форе, "Реквієм"	Як казав сам композитор за свій твір: "Саме так я відчуваю смерть: як щасливе позбавлення, надію на потойбічне щастя".
15.	П. Хіндеміт, "Реквієм" (1946р.)	Використовує вірші американського поета XIX ст. У.Уїтмена. Це поетичний "Реквієм", присвячений загибелі А.Лінкольна.
16.	Б. Бріттен, "Воєнний реквієм" (1961 р.)	Композитор поєднує канонічний текст з авторськими антивоєнними віршами У.Оуена.
17.	Д. Лігері, "Реквієм" (1962 -1965рр.)	Відомостей за цей твір у вітчизняній музикознавчій літературі немає.
18.	Л. Уеббер, "Реквієм" (1985р.)	Використовує латину. Музичний матеріал має ознаку полістилістики.
19.	Раттер, "Реквієм" (1985р.)	Вмістить у собі латинський канонізований текст та псалми англійською мовою. Композитор використовує дуже вдало темброві окраси.

№ 2 Зразки Радянської музики

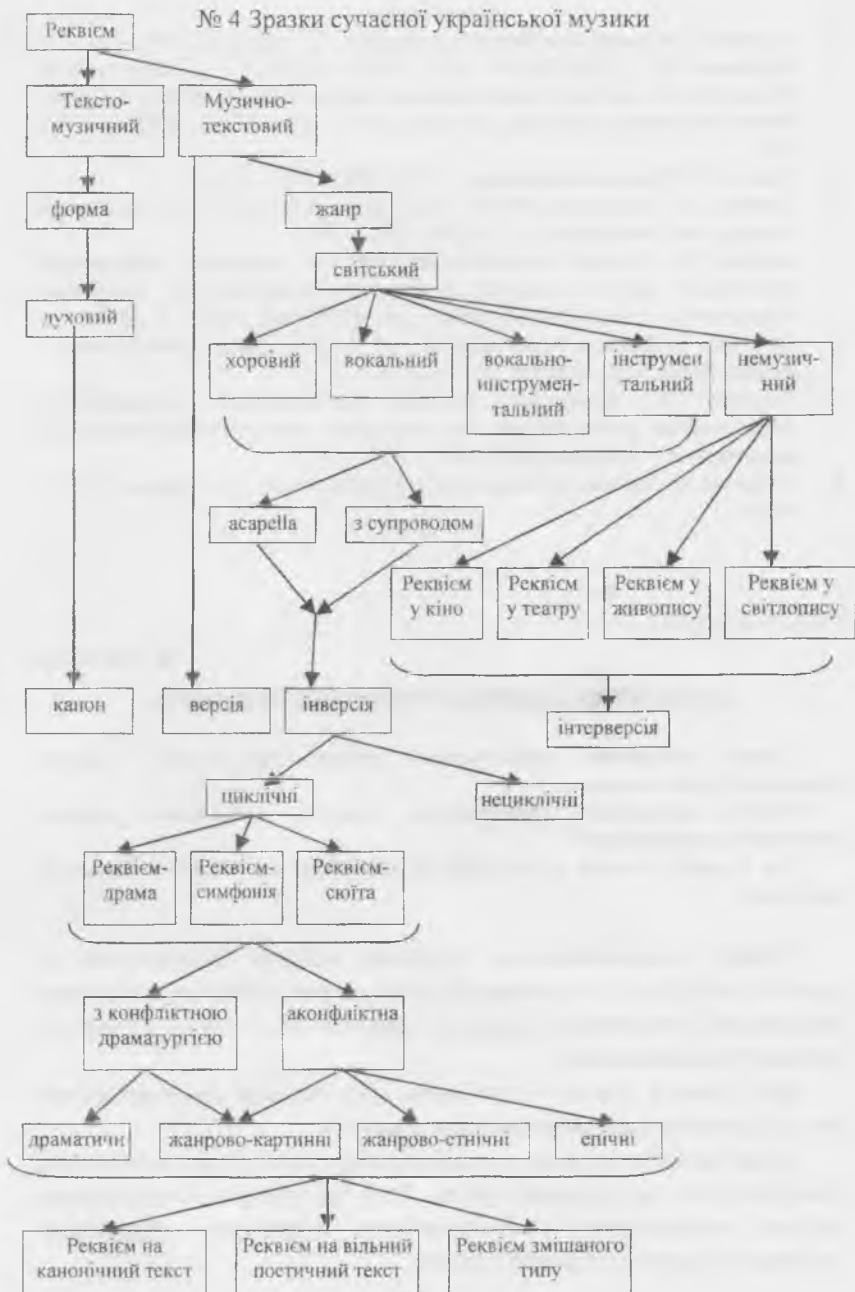
1.	Д. Кабалевський, "Реквієм" (1962р.)	"Реквием посвящен погибшим, но обращен к живым, рассказывает о смерти, но воспеваает жизнь; рожден войной, но всем своим существом устремлен к миру". (Д. Кабалевский)
2.	А. Шнітке, "Реквієм" (1975р.)	Використовує полістилістику.
3.	Е. Денісов, "Реквієм" (1980р.)	Створений на вірші германського поета Франциска Панцира. Використовує 4 мови: англійську, німецьку, французьку та латину.

4.	Артюмов, "Реквієм"	Використовує католицький текст, але наповнює його новим змістом. Змінює звичайне трактування багатьох частин.
----	--------------------	---

№ 3 Зразки сучасної української музики

1.	Ю. Шамо, "Український Реквієм" (1991)	Для мішаного хору a capella на канонічний текст та слова Лади Рєви. Присвячений пам'яті жертв Чорнобильської трагедії.
2.	В. Зубицький, "Сім сльозин" (1991)	Приклад міні-реквієму, на вірші С. Демчика і Б. Олійника. У творі, за словами композитора, "відчувається вплив народного плачу: голосіння ліричних народних пісень".
3.	О. Щетинський, "Фрагменти з латинської літургії" (1991)	Відтворення жанру Реквієму у католицькій першооснові на підставі об'єднання українського фольклору з західноєвропейським мистецтвом.
4.	Є. Станкович, "Кадін-реквієм"(1992)	Вперше окремі фрагменти твору на вірші Дм. Павличка пролунали на краю могили "Бабин Яр".
5.	В. Зубицький, "Реквієм-симфонія"(1993)	Написаний на замовлення у м. Більбао на поезію Шарля Бодлера. Твір має циклічну форму. Образно перетинається з канонічним реквіємом. Написаний для 2-х великих мішаних хорів, солістів та великого симфонічного оркестру. Не виконувався.
6.	В. Пацера, "Реквієм" (1996)	"Реквієм" на вільній поетичній основі (вірші сучасного поета О. Марченка)
7.	А. Гайденко, "Страждена мати"	Синтез 2-х жанрових архетипів "Requiem" та "Stabat mater" на основі українських фольклорних традицій.
8.	В. Птушкін, "Український реквієм пам'яті" жертв ХХ століття (1999)	Створює особливий жанр: реквієм-меморіал (визн. І. Гулеско [5, с.50]).

№ 4 Зразки сучасної української музики



Література:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 413 с.
2. Вербицкая И. "FRAGMENTS OF LATIN LITURGY" А. Щетинского: Преломление традиций композиторов нидерландской школы // Гектор Берлиоз та світова культура. Зб. наук, праць – Вип. 12.– Х., 2003. – С. 307-316.
3. Гулеско І.І. Хоровая література. – Х.: ХГИК, 1991. – 90 с.
4. Гулеско І.І. Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті. – Х.: ХДАК, 2003. – 75 с.
5. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (к проблеме возрождения старинных хоровых жанров) // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. – Л.: ЛГИТМиК, 1980. – С. 53-70.
6. Пруньер А. Новая история музыки. – В 2-х кн. – Кн. I: Средние века. – Возрождение. – М.: Музгиз, 1937. – 243 с.
7. Роценко Е. Проблемы анализа полистилевого произведения: Методические рекомендации для студентов историко-теоретического факультета. – Харьков: ХИИ, 1992. – 20 с.
8. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М.: Музыка, 1985. – 360 с.

УДК 78.02.001.11

И. Гайденко

О ПОНЯТИИ «КОМПОЗИТОРСКИЕ ТЕХНИКИ»

Статья посвящена проблематике поиска определения понятия «композиторские техники».

Статья посвящена проблематиці пошуку визначення поняття «композиторські техніки».

The is article devoted to searching for definitions the notion of “composer techniques”.

Термин «композиторские техники» широко используется в научной литературе, посвященной анализу современных музыкальных направлений, творческому процессу композитора, а также в учебных пособиях по композиции.

Цель данной статьи – прояснить суть явления композиторских техник и получить дефиницию этого понятия.

Поиск значения термина в существующих справочных изданиях не обнаружил соответствующих статей. В то же время в теоретических работах музыковедов и композиторов встретились следующие воззрения на композиторскую технику.

И. Ф. Стравинский понимает технику «как способность передать, выразить, разработать мысль» [1; 282] и, таким образом, не отделяет технику от субъекта – её носителя. Но при этом он разделяет технику и технологическое мастерство, необходимое, скажем, для написания академической фуги и которому можно обучиться. Техника же неотделима от творческой личности, которая находит собственную неповторимую технику и слита с ней. Техника – «единственное проявление «таланта»: до известной степени техника и талант – одно и то же» [1; 233].

П. Хиндемит в книге «Руководстве по композиции» в разделе «Техника и стиль» говорит о технике как о главном факторе превращения музыкального материала в «звуковую форму, наделённую пространственным и звуковым значением» [2; 260]. Таким образом, у П. Хиндемита техника выступает как система композиторского отбора музыкально-выразительных средств для написания конкретного произведения. Среди факторов такого отбора выделяется учёт реальных физических условий исполнения конкретного музыкального произведения. Например: «Чем больший объём помещения, тем более простой должна быть техника» [2; 237]. Еще один важный фактор – учёт интеллектуальных возможностей слушателя. «Если композитор пишет для аудитории, хорошо разбирающейся в симфонической музыке, он может использовать более сложную технику, чем для несведущих слушателей» [2; 237].

В отличие от Стравинского П. Хиндемит не отделяет от техники технологическое мастерство, но противопоставляет технику и стиль. Стилистические элементы, по Хиндемиту, не имеют существенного значения для функционального механизма структуры, поскольку они не воздействуют на замысел произведения, не связаны с местом исполнения, с взаимодействием между исполнителями и слушателями и зависят исключительно от фантазии композитора. Следовательно, поэтому они могут быть отделены от техники композиции. Именно техника – «причина воздействия музыки на наш интеллект и чувства, в то время как капризные стилистические добавки только добавляют композиции специальный аромат» [2; 269].

Н. Очеретовская определяет технику композиции как «объединение исторически сложившихся систем работы с материалом» [3; 60]. В данном определении подчеркнуты функциональная направленность техник, их свойства эволюционировать и суммироваться. Аналогичное

понимание находим у Э. Денисова, который в статье «Музыка и машины» так писал о процессе появления новых техник: «Применение новых звуковых объектов или же новых методов оперирования с уже привычными объектами потребовало пересмотра основ самой композиторской техники. В результате в XX веке возникли новые виды техники, включающие в себя старые как частный случай» [4; 154].

По мнению же П. Хиндемита техника внеисторична и не эволюционирует в направлении прогресса. Двенадцатитоновый метод, равно как и другие, критично описанные им современные методы сочинения – алеаторика и разнообразные математические и нематематические способы выведения звуковых сочетаний, – для П. Хиндемита композиторской техникой вообще не являются. Показательно, что в этих случаях он избегает использования термина «техника», заменяя его «способом сочинения», «правилами композиции, установленными произвольно и без учёта основных музыкальных факторов». В качестве причин своего явно негативного отношения к данным направлениям П. Хиндемит указывает: игнорирование традиционных музыкальных знаний, использование принципа равенства данного количества звуков такому же количеству составных частей другого явления, воинственно сектантский характер данных направлений, представители которых, как правило, относятся предубеждённо враждебно к последователям других направлений. Их популярность Хиндемит рассматривает как свидетельство того, что человека довольно «легко сбить с толку, обративши его особенное внимание на второстепенные музыкальные факторы, а именно – на стиль» [2; 277]. Давая примеры совершенной композиторской техники, Хиндемит говорит, в частности, про контрапунктическую технику от Дюфаи до Жоскена, про концентрацию гармонического и вокального материала в немецких «Книгах песен» XVI столетия, про равновесие и соответствие всех технических средств у Палестрины.

Итак, значение рассматриваемого понятия оказывается вовсе не однозначным. Вероятно поэтому авторы, использующие термин, избегают его точного определения. Вот и в сборнике музыковедческих работ Э. Денисова, носящем общее название «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники» [4], отсутствует дефиниция.

В известной работе Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» [5] также избегается определение «техники композиции».

Уходит от каких-либо дефиниций и автор монографии, посвященной процессу композиторского творчества, А. Муха [6].

Подытожим: в настоящий момент единого понимания термина «композиторские техники» не существует.

Для самостоятельной выработки необходимой дефиниции предварительно ответим на вопросы: что определяет технику? Что относят к композиторским техникам?

Что определяет технику? Здесь мнения экспертов расходятся, особенно в вопросе обучаемости технике.

А. Муха, рассуждая «о новейших техниках», о «традиционных техниках» [6;101], о курсе «технологии музыкального искусства» [6;100], соотносит с ними «глубокое усвоение ряда специальных дисциплин» в курсе композиции. В перечне необходимых будущему композитору дисциплин указываются сольфеджио, элементарная теория, гармония, полифония, курс анализа музыкальных форм, инструментовка. Обращается внимание на необходимость овладения вариационным методом развития материала и различными методами динамизации музыкального изложения, на выработку внутреннего музыкального «чутья». Также указывается на большое значение усвоения принципов контрапункта строгого письма, на роль особого курса вокального сочинения и курса расширенного инструментоведения. Всё это, как считает автор, является обязательным для приобретения «композиторской техники в традиционном смысле» и обретает особую значимость в наше время, отмеченное появлением множества различных техник, «как уже частично апробированных, так и экспериментальных, вплоть до весьма сомнительных» [6;10].

П. Хиндемит считает, что техника несводима к сумме усвоенных в консерватории специальных дисциплин – гармонии, контрапункта, теории. «Композиторская техника требует для усвоения ежедневного общения с музыкой различных жанров, и не только путём слушания и музицирования, а также – исследования и изучения музыки как великого феномена природы» [2;43].

А вот И. Стравинский категоричен в своем отрицании возможности для каждого обучиться технике: «Техника – не наука, которую можно преподать, не теория, даже не умение создать что-либо. Техника – это творчество, и поэтому она каждый раз проявляется по-новому» [1;282].

Что эксперты относят к композиторским техникам?

В известной работе Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» [5] автор дает следующий перечень: это расширенно-тональная и модальная техника (на материале из музыкальных произведений и теоретических работ Б. Бартока, О. Мессиана, П. Хиндемита, Д. Мийо, И. Стравинского, С. Прокофьева, Б. Мартину, Л. Яначека, А. Хаба); атонально-серийная и серийная техники (на материале творчества А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, Э. Кршеника, Р. Либермана, П. Булеза); пуантилизм; техническая музыка – электронная, конкретная, магнитофонная (на примерах из произведений П. Шеффера, П. Анри, К. Штокхаузена); алеаторика и музыка тембров (произведения В. Лютославского, К. Пендерецкого); кибернетическая музыка (произведения Я. Ксенакиса); а также проявления творческой и исполнительской эксцентричности (сюда автор относит произведения Д. Кейджа и М. Кагеля).

Л. Даллин в книге «Техника композиции XX века» [7] включает в технику работу композитора с мелодической линией; использование модальных ресурсов мелодии; мелодическую практику; работу с ритмом и метром; аккордовые структуры; гармоническую прогрессию; тональность; кадансы; неаккордовые тоны; основы гармонии; тематическую работу; имитационную технику; 12-тоновый метод; тотальную организацию; микротоны; особые эффекты; недетерминированность; электронную и другую новую музыку.

Д. Коуп. в книге 1974 года «Новые направления в музыке XX века» смешивает понятия техники и направлений и называет: гармоническую прогрессию и хроматику; двенадцатитоновость; направление мелодического движения; пуантилизм и Klangfarbenmelodie; поли-тональность; работу с интервалами; кластерную технику; микротоны; ударные и подготовленное фортепиано; недетерминированность; ритм и метр; мультимедию; электронную музыку I: конкретную музыку; новые возможности традиционных инструментов; электронную музыку II: технику синтезатора; новые инструменты; электронную музыку III: дальнейшее расширение возможностей; тотальную организацию; компьютерную музыку; фактуру; модуляцию; нотацию; минимализацию; смешанную и интермедийную музыку (относящуюся к композициям с текстом); биомызыку; антимызыку; исчезновение категорий [8].

В 1997 вышла новая книга Д. Коупа, носящая название «Техники современного композитора» [9], где он дополняет перечисленное им

же выше мультимедией, MIDI, алгоритмической композицией, а также экспериментальной музыкой, и декатегоризацией.

Заметим также, что кроме термина «композиторские техники» экспертами употребляются в том же контексте также другие схожие термины, не всегда, впрочем, выражающие идентичное содержание: «композиционные техники», «техника музыкальной композиции», просто «техники».

Так, в статье «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси» [4; 90-111] Э. Денисов использует термин «композиционные техники», но понимает под этим, вероятно, нечто нетождественное «композиторским техникам». Здесь акцентируется внимание на присущих произведениям Дебюсси «композиционных принципах ... непрерывного варьирования музыкальной мысли и применения принципа дополнительности во взаимоотношении различных элементов музыкального языка» [4; 95] и на монтажном принципе, основанном на «последовательном и одновременном сопоставлении мотивов, использованных как инварианты» [4; 97]. Видимо, под термином «композиционная техника» Денисов имеет в виду понятие более локальное, чем «композиторская техника», ограниченное приёмами работы с уже готовым материалом, связанными с организацией общей структуры музыкального произведения через преобразования исходных тем.

Но в статье этого же автора, посвящённой Вариациям ор. 27 для фортепиано А. Веберна [4; 97] о переходе композитора «на двенадцатитоновую технику» говорится как об обращении к «новым методам композиции». Рассматривая технику А. Веберна, Э. Денисов включает в неё особенности построения исходной серии, вариационность композиционного метода, особенности полифонического преобразования исходной серий, закономерности расположения этих преобразований в звуковысотном и временном пространстве, числовые закономерности в ритмических структурах и их расположении, интервальные закономерности, а также закономерности использования исполнительских динамических указаний, закономерности звуковысотного расположения серии. Следовательно, Э. Денисов понимает композиторскую технику шире «композиционной техники», включая сюда не только методы организации формы музыки, но и другие составляющие музыкального сочинения.

В упомянутом тексте Ц. Когоутека используются без пояснений, добавляя неопределённость, следующие термины: «композиционные принципы» [5;215,276], «современные методы композиции» [5;277], «современные системы композиции» [5;272]. Как, каким образом элементы этого терминологического «нагромождения» соотносятся между собою и в какой иерархии, предоставляется решать читателю. Судя по контексту работы «техника композиции» является определяющим понятием, но нигде в объёмистом тексте Ц. Когоутека не поясняет значения термина. Способ ли это сочинения, а каждая из рассмотренных техник является его разновидностью? Совокупность ли определяющих характеристик конкретного произведения? То ли это обозначения художественного направления? Остаются за кадром и вопросы о границах композиторской техники во временном и пространственном отношении.

Скорее всего, работы, в которых термин «техника композиции» выносятся в название, будут появляться и в дальнейшем. Однако совокупность и характер приведенных текстов уже позволяет сделать следующие предварительные выводы.

Термин «техника композиции» («композиторские техники») не имеет ёмкого и однозначного определения, что позволяет трактовать его предельно широко.

Столь широкая трактовка ведёт к терминологической путанице и не способствует адекватному пониманию сущности явления.

Тем не менее, использование термина «композиторские техники» у отдельных авторов не лишено логики. Совокупность проанализированных значений следует учесть при выработке собственного определения. Выработка собственной дефиниции ликвидирует очевидный пробел в специальной литературе.

Исследование энциклопедических определений термина «техника» показало, что наиболее точно соответствуют интересующему нас явлению определения С. Ожегова [10] как «совокупности приёмов, применяемых в каком-нибудь деле, мастерстве» и «совокупность средств труда, знаний и деятельности, служащих для создания материальных ценностей». Это соответствует дефинициям Британской энциклопедии [11], вероятно и ставшие базой для словаря С. Ожегова.

Суммируя и обобщив научные определения понятия «техника», экстраполируем его значения на явление композиторских техник,

рассмотренное в системной связи с музыкальной композицией (в значении композиторского творческого процесса).

Следуя терминологическому подходу, на основании содержащихся в авторитетных справочных изданиях значений, сформулируем собственное определение. Подчеркнем, что дефиниция понятия должна максимально точно определять общие признаки явления, не перечить частным признакам и, поскольку мы имеем дело с уже укоренившимся термином, базирующемся на семантически определяющем его корне *techné* (греч.) – учитывать этимологию термина «техника».

Предложим следующее определение:

композиторские техники – это совокупность методов, использующихся в процессе сочинения музыки, обеспечивающих генерацию, разработку и организацию музыкального материала, его запись, конвертацию и звуковую реализацию.

Поясним значение компонентов данного определения.

Генерация музыкального материала – это возникновение в сознании композитора новых музыкальных идей. Разработка есть развитие конструктивных музыкальных элементов с использованием накопленного музыкальным искусством приемов. Организация музыкального материала – это объединение композитором компонентов музыкального произведения в единое целое. Запись – фиксация произведения на бумаге посредством нотных символов. Под конвертацией понимаются различные виды переложений, аранжировок и оркестровок. Звуковая реализация – это исполнение произведения в акустическом виде.

Полученное определение соответствует требованию терминологического подхода, соответствует энциклопедическим определениям термина «техника», включает в себя как часть суждения П. Хиндемита, Ц. Когоутека, Б. Шеффера, Н. Очеретовской, А. Мухи, Э. Денисова, Д. Коупа, Л. Даллина и даже не противоречит особому мнению И. Стравинского.

Литература:

1. Стравинский И. Ф. Диалоги. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
2. Хиндеміт П. Техніка і стиль // Українське музикознавство. Вип. 7. – Київ: Музична Україна, 1972. – С. 260 – 280.
3. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. – Киев: Муз. Україна, 1984. – 152 с.
4. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – 208 с.

5. Когоутек Ц. *Техника композиції в музиці ХХ століття*. – М.: Музыка, 1976. – 368 с.
6. Муха А. И. *Процес композиторського творчествa*. – Київ: Музична Україна, 1979. – 272 с.
7. Dallin L. *Techniques of XXth century music*. – Dubuque: Brown, 1974.
8. Cope David. *New music composition*. – NY: Schimer books, 1977.
9. Cope D. *Techniques of the contemporary composer*. – NY: Schimer books, 1997.
10. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. *Толковий словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. 4 – е изд., доп.* – М.: Азбуковник, 2001. – 940 с.
11. *Encyclopædia Britannica Online* // URL: // <http://www.britannica.com>

УДК 78.071.1: 781.43

О. Гужва

НОВА ВІДЕНСЬКА ШКОЛА І КРИТИКА МОВИ

Вказується на фактори, котрі сприяли новаторським пошукам композиторів нової віденської школи у сфері музичної мови і сконцентрувались навколо жанру симфонії.

Указываются на факторы, которые способствовали новаторским поискам композиторов новой венской школы в сфере музыкального языка и сконцентрировались вокруг жанра симфонии.

Specified on factors which was instrumental in the innovative searches of composers of new Viennese school in the field of musical language and concentrated round the genre of symphony.

Нова віденська школа була об'єднанням яскравих дарувань, яким призначено було відкрити нові горизонти в музичному мистецтві в один з найскладніших періодів, – першій половині ХХ століття, йдучи на ризик оновлення всієї системи мислення і мови. Створена нововіденцями техніка письма впродовж всього століття розбурхувала творчу свідомість найвизначніших музикантів, бо дійсно знаменувала важливий рубіж: писати музику так, як раніше це робили в дещо затишній атмосфері belle époque, просто неможливо.

Непомірно звузивши параметри художнього горизонту, ново віденці відмовилися від традиційної ієрархії музичних жанрів, істотно трансформували жанри симфонії і опери. З світу об'єктивних образів ново віденці зробили крок в світ суб'єктивного, потік свідомості та мар.

Проте на початку століття ніхто з композиторів-радикалів ще не усвідомлював, до яких наслідків призведе їх рішучий нігілізм перш за все у сфері мови. І вся тріада великих: Шьонберг, Берг і Веберн – зі всією пристрасністю занурилися в атмосферу дискусій, які велися між адептами різних шкіл з приводу долі програмності і жанру симфонії.

Разом з Густавом Малером ново віденці представляли рішучу опозицію штраусівському напрямку.

Ріхард Штраус – визнаний глава *нової музики* – цілого напрямку, який віддавав перевагу програмній музиці, став еталоном творчості, що зберігає нитку спадкоємності, яка йде від Листа, Берліоза, і разом з тим відгукується на художні віяння епохи. Також, як і адепти Шьонберга, він відчув на собі подих експресіонізму, але зупинився перед тією межею, яка відокремлювала високе мистецтво від рішучого експериментування, від якого на початку століття відмовлялися також самі нововіденці.

Перш за все, кожний з трьох великих нововіденців був значною особистістю і більше покладався на власний розсуд в своїх шуканнях, хоча, безперечно, авторитет Шьонберга зоставався непохитним.

І в аспекті, що цікавить нас: критики мови, перегляду всієї колишньої системи музичного мислення, безпосередньо пов'язаного з жанром симфонії, – кожний з композиторів займав свою позицію. Чи була вона до кінця послідовною, ми і спробуємо з'ясувати.

Передумови для пошуків нової системи мови і мислення

У художньому житті багатьох європейських країн поняття *fin de siècle* асоціювалося з безліччю течій: натуралізм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм, – що сприймалися як протест по відношенню до загальноприйнятих норм, затверджених в мистецтві.

Для Австрії і Німеччини багато в чому поштовхом для формування опозиції офіційно прийнятим нормам, що отримали назву «вільгельмівські»¹, послужили ідеї, привнесені ззовні. Перш за все це ідеї французького натуралізму і скандинавської суспільної критики.

Свого роду знаменною виявилася доповідь про скандинавську літературу, прочитана у Відні в 1900 році датським письменником і істориком літератури Георгом Брандесом, на якому був присутній

¹ Maegaard Jan. Der geistige Einflussbereich von Schonberg und Zemlinsky in Wien um 1900. – In: Zemlinsky A. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. Studien zur Wertungsforschung. Bd. 7. Graz, 1976. – S. 35.

Зігмунд Фрейд, що подарував гостю на знак солідарності свою книгу «Тлумачення сновидінь» («Traumdeutung»).

Що ж могло привернути до себе увагу австрійського психоаналітика і що викликало у нього наступне визнання: «таких сильних життєвих переконань ми тут не знаємо; наша маленька логіка і наша маленька мораль сильно відрізняються від скандинавських»¹.

У своїй доповіді Брандес намагався зв'язати творчість трьох скандинавських письменників: Августа Стріндберга, Генріха Ібсена і Йенса Петера Якобсена – з філософією К'єркегора. До початку століття творчість названих письменників була вже широко відома в багатьох країнах, сприймаючись проте не так тенденційно, як на тому наполягав Брандес, а у зв'язку з постановкою питання про те, чи може людина звільнитися від ілюзій минулого: моралі, етичних і естетичних норм.

«Драми Ібсена, – пише Жан Мегард, – досягають кульмінації в різкій суперечності сцен, в яких один за іншим представлені шари суспільства, що заявляють про своє падіння. Правда як катарсис стає надихаючим імпульсом не тільки для психоаналізу Фрейда, але і для симфоній Малера, а також для експресіоністичної естетики з її непохитною вимогою до правди. Мета досягається через повну віддачу відчуттю»².

Дійсно переконаємось, що у створенні абсолютно нової техніки письма, важливу роль зіграли впливи ззовні. Не меншим каталізатором, проте, були ідеї, які народжувались серед тих, хто належав до осередку нововіденців.

Перш за все, це має відношення до критика-публіциста Карла Крауса, який був глашатаєм нових естетичних ідей та уявляв, що знаходили відгук серед широкого круга інтелігенції, переважно в Австрії. Саме Краус наполягав на перегляді норм літературної мови і вважав, що настійна потреба в цьому існує і в інших мистецтвах.

Близько до ново віденців стояв архітектор Адольф Лоос, засновник нового стилю в архітектурі.

Нарешті, міцні нитки зв'язували нову віденську школу, і, перш за все, її главу – Арнольда Шенберга, з творчими угрупованнями живописців, зокрема, художниками, що об'єдналися навколо альманаху «Синій вершник», де висловлювалися принципи естетики експресіонізму.

¹ Vrgl. d. – S. 36.

² Macgaard Jan. Der geistige Einflussbereich von Schonberg und Zemlinsky in Wien um 1900. – In: Zemlinsky A. Tradition im Umkreis der Wiener Schule. – S.37.

Передумови для формування своїх творчих принципів нововіденці знаходили також в музичному мистецтві, перш за все – творчості Густава Малера. Від Малера вони запозичили чи не найголовніше: саме пристрасне критичне відношення до пануючого стилю в музиці, неприйняття рутини, прагнення знайти свій шлях в мистецтві.

Багато в чому саме під впливом творчості Густава Малера в інструментальних творах композиторів нової віденської школи зберігається концептуальна *основа і виробляються принципи симфонізму*. Ці принципи хоча і набувають нової якості в композиторських доробках прихильників Малера, але все ж мають своїм передвісником закономірності, що складаються в малерівських творах, особливо пізнього періоду.

Берг: відношення до програмності і жанру симфонії

Найбільш показовим в плані вироблення нового відношення до програмності і симфонізму є камерно-інструментальна творчість Альбана Берга, що стала об'єктом пильної уваги з боку музикознавців¹. Звернемось до деяких робіт.

Так, Фрідер Вебер в своїй дисертації про драматургію опер А.Берга відзначав, що «художні схильності Берга в найбільшій мірі відповідали формі пізньоромантичної симфонії». (Weber F. Der musikdramatiker Alban Berg. Ein Beitrag zur Dramaturgie der Oper in 20. Jahrhundert. Diss. – Wien: Fischer, 1966. - S.19).

Подібного роду висновки, які містяться і в інших роботах про композитора, перш за все знаходять підтвердження в програмній основі його творів. Про своє розуміння програмності Берг писав своєму вчителю, одночасно торкаючись змісту Камерного концерту: «Скажу тобі, дорогий друг, що саме в цих трьох частинах приховано мое уявлення про дружбу, любов і світ людських духовних відносин, чому повинні були б радіти прихильники програмної музики, якщо такі взагалі ще є, а «лінеаристи» і «психологи», «контрапунктисти» і

¹ Див.: Воробьев Д. О некоторых противоречиях идейно-эстетической концепции оперы А.Берга «Лулу» //Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып.3. – М., 1976. – С. 163-207; Клусон Ю. Камерно-инструментальное творчество композиторов новой венской школы и традиции австрийской культуры первой трети XX века. Автореф. дис... канд. искусствоведения. – М., 1979. – 27с.; Ксенофонтова Н. «Три пьесы для оркестра», «Камерный концерт для фортепиано, скрипки и тринадцати духовых инструментов». Некоторые проблемы оркестрового стиля. Дипл. работа. – М., 1977. Це лише частка того айсберга, котрий створився в музикознавстві навколо нової віденської школи.

«формалісти» – обурюватися: а чи не доводиться ця «романтична» схильність на їх рахунок, – тоді як я і їм не зраджую, в чому вони всі, якщо захочуть, можуть переконатися». (Berg A. Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik. – Leipzig: Philipp Reclam, 1981.- S.232).

Не дивлячись на те, що програма в камерно-інструментальних творах Берга була прихованою¹, композиторові вдалося додати своїм задумам не тільки індивідуальність, але також конкретність і узагальненість. Неабиякою мірою цьому сприяла спільність драматургічних принципів і самого кола образів, які зв'язують воедино дві основні сфери творчості Берга: камерно-інструментальні і оперні твори.

Так, «Три п'єси для оркестру» передбачають собою багато важливих штрихів в опері «Воцек» – на що з вражаючою точністю вказав І. Стравінський². Рівно пізні оркестрові твори сприймають багато закономірностей оперної драматургії (відмічено в дисертаціях Д. Воробйова, Ю. Клусона, Н. Ксенофонтової).

Взаємодія різних сфер творчості обумовлена ідейною спрямованістю творчості композитора, що розкриває складні конфлікти дійсності, антагонізм духовного і бездуховного. У твори Берга входить категорія експресіоністичного відчуження, під променем якої трансформується багато закономірностей традиційних жанрів, зокрема жанру симфонії.

Берг не написав симфонії в чистому вигляді, проте створені ним форми симфонічної музики несуть в собі потенцію цього жанру (Три п'єси для оркестру, Камерний концерт, Концерт для скрипки, Лірична сюїта).

Шьонберг: відношення до програмності і жанру симфонії

Намір написати велику симфонію не покидало протягом перших десятиліть ХХ століття і главу нової віденської школи – Арнольда Шьонберга. (Розгорнений план своєрідної містерії з двох симфоній для солістів, змішаного хору і оркестру, що відносяться до 1912-14 років, представив Йозеф Руфер. (Rufer J. Das Werk Arnold Schöenbergs. – Kassel, u.a.: Bärenreiter, 1959. – S.101-106). Але чи легко було здійснити цей намір композиторові, творчі принципи якого швидко мінялися?

Якийсь час Шьонберг знаходився під гіпнозом творчості Р.Штрауса і створив твори, що стоять в одному ряду з кращими

¹ Питання про приховану програму в творах А.Берга розглядається в дисертації Д.Воробйова «Ідейна еволюція та творчий метод А.Берга». – М.. 1980

² Стравинский И. Диалоги. – М.: Музыка, 1971. – С.104-5.

завоюваннями програмного симфонізму почала століття. (Досить назвати струнний секстет «Просвітлена ніч», симфонічну поему «Пеллеас і Мелісанда»).

І надалі Шьонберг не пориває з програмністю, але відношення до неї міняється. У одному з листів він залишає наступне визнання: «у художньому відношенні сьогодні він – (Штраус – А.Г.) - абсолютно мене не цікавить, і те, чому я у нього свого часу навчався було помилкою. Я не можу не сказати про те, що я відійшов від Штрауса з тих пір, як зрозумів Малера (і я не знаю, як могло б бути інакше)» (Schönberg A. Briefe. – Mainz: Schott, 1958. – S. 48-9).

У творчості Шьонберга намічається перехід від програмності ілюстративною до програмності більш узагальненою, світоглядно значущою. У пошуках засобів, необхідних для втілення задуму, Шьонберг звертається до синтезу музики з поетичним словом, драмою, пантомімою. У цьому синтезі взаємодії слова і музики¹ є те, що визначає і може розглядатися як певний тип програмності, а саме *програмність вокальна*.

У цього роду програмності поетичне слово знаходить свій еквівалент в музичній темі або мотиві, які можуть прийняти значення символів і перейти з контексту одного твору до контекст іншого (явище у нововіденців не одиничне). Крім того і в самому творі ці теми, включаючись в загальну лінію інтонаційних перетворень, можуть представляти самостійний план, незалежний від вокальної партії. Твір наповнюється образами, які проходять свій шлях становлення, стикаючись або взаємодіючи один з одним. Так формуються нові семантичні значення. Так, зокрема, складається коло експресіоністичної образності.

Поняття програмності не вичерпує себе у Шьонберга і тоді, коли до взаємодії залучаються не тільки окремі виразні засоби, але безпосередньо жанри вокальної і чисто інструментальної музики.

Афоризм Шьонберга: «опера музика є не щось інше, як велика симфонія у супроводі голосів» (цит. по: Berg A. Schönbers Gurrelieder. Führer. (Gedichtstext u. thematische Analyse). – Leipzig - Wien: Un.-Ed., 1914. – S.262) – мав за собою достатньо підтверджень в контексті часу.

¹ Важливі узагальнення в розкритті цієї проблеми містить дослідження Г.В. Григор'євої «Про взаємозв'язки вокалу та оркестру в ранніх операх Шьонберга «Чекання» та «Цяслива рука». Рукопис люб'язно був предоставлений в свій час Галиною Володимирівною Григор'євою автору цих рядків.

Широко упроваджуються в оперу структурні закономірності інструментальної музики – наприклад, в операх «Дальній дзвін» Франца Шрекера і «Аріана і Синя Борода» Поля Дюка, відомих представникам нової віденської школи.

Відмітимо, що ідея заломлення в опері форм інструментальної музики, не без впливу з боку вищеназваних композиторів, знайшла віддзеркалення і в творах А.Берга, будучи тісно пов'язаною з розвитком образних антитез, проникненням в оперну драматургію принципів симфонізму. Так відкривається можливість для проведення аналогій між розвитком ліричних образних сфер в інструментальних драмах Густава Малера, відмічених драматургічними перериваннями і вторгненням образних сфер, що змінюють один одного, – як наприклад, в другій частині П'ятої симфонії, – і розвитком ліричних колізій-поединків в опері «Лулу», що складаються аналогічним чином¹.

Не залишився в стороні від процесу взаємовпливу жанрів і сам Шьонберг. Він збагатив музику новими індивідуалізованими формами. «Пісні Гурре» зростають на основі синтезу пісенного циклу, кантати, симфонічної поеми і симфонії. Одна з версій відносно сполучників жанрового синтезу в шьонберговських «Пясах Гурре» належить Рене Лейбовіцу, який вбачає в творі риси ораторії, опери, симфонії та пісенного циклу (Leibowitz R. Schonberg. – Paris: Ed. De Seuil, 1969. 28-35).

«Місячний П'єро», будучи пісенним циклом, наближається до форми опери-монодрами (про це йдеться, зокрема, в дослідженні Г.В. Григорєвої «Про взаємозв'язок вокалу та оркестру ранніх операх Шьонберга «Чекання» та «Щаслива рука», с.18). «Щаслива рука», за визначенням Шьонберга, – це «драма з музикою», композиція якої приймає схожість з симфонічним циклом (на що звертає увагу Б. Ярустовський)².

Впродовж всього творчого шляху Шьонберг залишався вірний традиційним жанрам, але ці жанри істотно трансформуються і під впливом нової техніки письма, і під впливом нових естетичних віянь – перш за все, експресіонізму, який заявляє про себе і в Камерній симфонії ор.9, і в драмі з музикою «Щаслива рука».

¹ Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. – М.: Сов. композитор, 1976. – С. 526.

² Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. Книга первая. – М.: Музыка. 1971. – С. 160.

У обох творах відчуємо діалог з *архетипом* жанру симфонії, який по суті стримує деструктивний початок, закладений і в самому типі шьобергівського симфонічного вислову (безперестанні крушіння, зриви хвиль мелодійного розвитку – в Камерній симфонії; у «Щасливій руці» це вже переривання окремих мотивів), і в інтонаційному ладі (у Камерній симфонії спостерігається лише якість «спотворення» широко поширених інтонацій-символів, в «Щасливій руці» – їх «відсторонений» показ, неможливість становлення).

Обидва твори, поза сумнівом, відображають духовну драму, розпад цілісної картини бачення світу, яку покликана нести в собі симфонія. Згорання можливостей жанру симфонії, що спостерігається в творах Шьонберга, знаходиться в прямому зв'язку з характером втілованих симфонічних концепцій.

Веберн: відношення до програмності і жанру симфонії

Повне подолання норм пізньоромантичної симфонії спостерігається в творчості Антона Веберна. Чи означає це, що Веберн знаходиться в повній ізоляції від художнього середовища? Ні в якому разі не знаходиться.

Рано проявивши самостійність, він назавжди зберігає захоплене відношення до творчості Г. Малера і як диригент («з часів Малера – взагалі найбільший» – таку оцінку дав А.Берг)¹ неодноразово сприяє виконання його творів. У Веберна склався свій власний погляд на творчість Малера. І багато в чому мають рацію ті дослідники, які вважають, ніби «Веберн узяв музику там, де Малер її залишив»².

Дійсно, звуковий світ вебернівської музики немов має як свої полюси у край несхожі твори Малера (автори монографії про Веберна називають їх двома взаємовиключними кодами в розвитку німецького мистецтва: Восьму симфонію і «Пісню про землю»³).

Хоча відразу ж уточнимо: не драма привертає Веберна в творчості Малера, а піднесений етос, стоїцизм, віра в можливість духовного вдосконалення, – які важливо було зберегти в епоху крайнього індивідуалізму і роз'єднаності.

Веберн далекий від втілення соціальної проблематики, гострих і непримиренних конфліктів дійсності. Все більше вабить його до себе

¹ Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М.: Сов. композитор, 1984. – С. 71.

² Також там. – С. 54.

³ Також там. – С. 54.

мир природи, в ній він намагається знайти душевну рівновагу і знаходить її.

За Веберном, розвиток мистецтва знаходиться в прямій залежності від збагнення законів природи. І ця гетеанська доктрина вплинула на формування його власного стилю.

Шлях Веберна до власного стилю багато в чому був зв'язаний з «естетикою уникнення» (А. Шьонберг): так були відкинуті не тільки жанрові моделі, що сковують творчу ініціативу композитора, але і традиційні принципи письма. І тут, як це не парадоксально, на допомогу Веберну (та і не тільки йому) прийшла програмність.

«Всі твори, – говорить Веберн в циклі своїх лекцій, – створені в проміжку між зникненням тональності і становленням нового дванадцятитонового закону, були короткими, незвичайно короткими. Великі речі того часу всі «трималися» на тексті, тобто на чомусь поза музичному»¹. Цей вислів дає підставу розповсюдити наше поняття «вокальна програмність» і на творчість Веберна.

Вебернівські інструментальні твори також не виключають програмних асоціацій, хоча композитор з часом відмовився від них. Поступово він підпорядковує всі сфери творчості єдиному стилю, пов'язаному з крайньою афористичністю змісту, що розкривається в лаконічних композиціях-структурах.

Але там, де немає поетичного слова, там, ймовірно, повинні діяти інші просторово-часові закономірності організації матеріалу. У Веберна цих відмінностей немає. От чому його Камерна симфонія перестав бути симфонією у власному значенні. Проте, чи є в ній концепція дійсності? Найімовірніше, тут спостерігається підміна її цілісної картини, доступної сприйняттю, украй опосередкованим виразом відношення композитора до неї.

Порівняно з Восьмою симфонією Малера – це ледве помітний «кристал», який таїть в собі енергію далеких світил і залишається причетним до світу художніх звершень.

Але все таки найбільш близькі прообрази Камерна симфонія Веберна знаходить в творчості нововіденців, зокрема, викликаючи асоціації з імресіоністично-експресіоністичним фоном в монодрамах Шьонберга. – Можливо, це «музика ночі»?

¹ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. – М.: Музыка, 1975. - С. 78.

Поza сумнівом, творчість композиторів – нової віденської школи впливає яскраві сторінки в історію європейської музики і багато у чому зумовлює її подальший розвиток.

УДК 78.071.1: 785

І. Довжинець

“ОБРАЗИ” К. ДЕБЮССІ: У ПОШУКАХ ВІДТВОРЕННЯ ПОВІТРЯНОЇ ПЕРСПЕКТИВИ

Розглядається формування плернерного фактурного комплексу в циклі “Образи”.

Рассматривается формирование плернерного фактурного комплекса в цикле «Образы».

This article describes by formation of pleinair’s texture complex in cycle “Images”.

Два зошити „Образів” (1905, 1907) є важливим етапом еволюції фортепіанного стилю Дебюссі. Вони стали переломним моментом не тільки в процесі оновлення засобів піаністичного викладу. В них композитор шукає сферу образності, що в подальшому стає переважаючою в його творчості – плернер, атмосферу, в якій ніби розчиняються усі речі. З цієї точки зору розгляд формування плернерного фактурного комплексу в циклі „Образи” є актуальним. Серед п’єс циклу обираються ті, що є найбільш показовими в ракурсі визначеної проблематики.

Характерною рисою циклу є відтворення предмету через вплив на нього іншого середовища: воду, місяць (місячне сяйво), листя. Завдяки цьому предмет перетворюється, набуває нових якостей і відтінків. „Ми звикли, – пише Рильке, – брати до уваги обличчя, а пейзаж позбавлений обличчя... Води течуть, в їх колишуться і тріпотять образи предметів. Вітер шумить у старих деревах... Пейзаж – ...він увесь обличчя..., що лякає людину величиною й неозорністю своїх рис...” [6, с. 23-24].

Назва першої п’єси – „Відображення у воді” (Des-dur – тональність сутінків, глибини) – не передбачає відтворення водної стихії. Відображення – це те, що у воді знайшло певні обриси, „світлі брижі заснулих відблисків, неквапливі картини, що простираються від хвилястого дзеркала...” [3, с. 135]. І хоча в п’єсі Дебюссі використовує

близьку до фортепіанної творчості М. Равеля техніку блискучих пасажів і в музиці чутні сплески і дзюрчання водяних струменів, за образним змістом твір далекий від звуконаслідування Ф. Ліста і М. Равеля. „Віртуозність складає тут як би повітряний елемент, що обволікає, розчиняє, зм'якшує або кристалізує звукові співвідношення”, – зазначає А. Корто в статті „Фортепіанна музика Клода Дебюссі”. Подібна новаторська концепція характеру і можливостей інструменту надає піаністичній техніці Дебюссі поетичну свосвідність, оберігаючи її навіть зовні від подібності із зображальною віртуозністю Ліста, ...від якої вона в той же час йде” [3, с. 135]. З листування композитора відомо, що „Відображення” не відразу з'явилися в остаточному варіанті. „Перша п'єса мені зовсім не подобається, – пише Дебюссі Ж. Дюрану у серпні 1905 року, – тому я вирішив складати іншу, у відповідності до новітніх відкриттів у гармонічній хімії” [1, с. 108]. Ці відкриття нової звукової матеріальності в першу чергу відбуваються у засобах фактурного викладу. Широко розташовані звукові прошарки складаються з акордових побудов, дзюркотливих пасажів, прозорих високих октавних звучань, оксамитових басових барв. Тематизм не має яскраво вираженої мелодії. Доручений середньому голосу короткий пентатонічний трихорд “потопає” у повітряній багатощаровій діатонічній фактурі об'ємом майже у п'ять октав (тт. 1-2).

„Поєма агонії світла, розсіяного хвилею, де співають три ноти”, – так визначив А. Сюарес образність початку [5, с. 29]. Витримана квінта в басу і акордові “гірлянди” що заповнюють верхній регістр, з першого такту занурюють слухача в атмосферу фонізму колористичних багатозвучних гармонічних комплексів (педальний бас на два такти). Октавні дублювання, контрастні зіставлення низького і високого регістрів, що продовжують розвиток (тт. 9-11, 17, 19), в подальшому композитор буде широко використовувати в Прелюдіях [“Дельфійські танцівниці”(тт. 27-28), „Аромати і звуки” (тт. 51-54)].

Ланцюжок арпеджовано розкладених малих із зменшеним септакордів, що поєднуються з мажорними секстакордами (т. 20 „Quasi cadenza”), є предиктом до появи другої теми двочастинної репризної форми (т. 24). На тлі дзюркотливих арабесок високого регістру, побудована на ступенях цілотної гами тема являє нестійкий, хиткий образ. Її обертальна інтонація разом із фактурним рішенням супроводу і

глибоким витриманим басом (3, 5 такти) складають враження кругів, що розходяться по воді і створюють ефект брижі.

Друга частина (т. 35 "au Mouv") занурює першу тему у витіюваті арабески, що являють собою розкладені тризвуками акорди початкового супроводу. У такий засіб Дебюссі розмиває чіткі риси, нівелює контури. В цьому аспекті слід відзначити, що на відміну від романтичного розподілу фактури, де орнаментика доповнює, прикрашає основну лінію, виникає з неї і посилює її, впливаючи на виразний і динамічний розвиток твору, віртуозний елемент Дебюссі отримує значення самоцінності. Ця складова музичного образу спрямована на відтворення ефекту обволікання, розчинення ясних обрисів. Отримуючи рівноправне значення з іншими фактурними елементами, рухливе тло порушує звичний розподіл навантаження. Рельєф і загальні форми руху урівноважуються у значимості. Стає неможливим визначити, що є першорядним. Все тематично. Так виникають нові співвідношення між фактурними прошарками, які визначаються не привілеями одного над другим, а просторовими координатами.

Другу тему в репрізі композитор виносить у високий регістр. Прийом обміну місцями складових музичного матеріалу також знайде продовження у фортепіанній творчості композитора (Прелюдії). Викладена спочатку в тендітному одноголосному варіанті (тт. 80-82), у повторному проведенні вона отримує октавне подвоєння (тт. 84-85). На тлі гучних розкатів басу обсягом у дві октави фактурно ущільнена тема отримує гімнічні риси і підводить до кульмінації. Слід зазначити, що в пізній творчості композитор відходить від яскравих кульмінаційних побудов. Стани тихої звучності, „зникнення, згасання” стають переважаючими. Кульмінація „Відображень” ще є по-романтичному емоційно відвертою, піднесеною. Але відповідно до стильових прагнень Дебюссі вона не велика. Єдиний її сплеск гаситься розмиванням фактури: обривкові тематичні побудови розчиняються у никнучих терцових інтонаціях, які огортаються висхідними гамоподібними пасажами.

Кода складається на основі мікротематичних елементів з попередніх музичних побудов. Інтонації кульмінаційного тематизму перемежуються з висхідними пасажами, що охоплюють увесь діапазон інструменту (тт. 65-66). Гроно паралельних квартсекстакордів чергуються з інтонацією початкового звукового образу (тт. 69-72).

Наприкінці все розчиняється у тихих дзвонивих октавних арпеджато пентатонічного трихорду [тт. 81-82 *Lent (danz une sonorite harmonicuse et lointaine)*]. Повторність музичного матеріалу, сповільнення темпу (*tn retenant jusqu a la fin*), затримання (тт. 71-72, 75-76), паузи (т. 84), динамічне згасання (“pp”, “ppp”) створюють відчуття статички, завмирання звучності у чарівній прозорості.

Ще одним водним „відображенням” є „Золоті рибки” (*Fis-dur* – промениста, екстатична тональність). Відомо, що на створення цієї п'єси Дебюссі надихнуло лакове японське панно, що висіло в його кімнаті. Воно зображувало двох золотих рибок, які сковзають у воді. Завершуючи другий зошит циклу, п'єса утворює своєрідну арку акваобразів. Це блискуча віртуозна мініатюра, що поєднує різні технічні прийоми гри. Безумовно, в ній присутній момент звукопису. Музика викликає враження ширшого простору, в якому плекаються і переливаються на сонці золоті істоти. Стрімкі, мінливі рухи рибок відтворено, перш за все, ритмічними і фактурними засобами, які вражають своїм багатством і винахідливістю. Основою трирядкового викладу є рухливе, коливне тло, що відтворює середовище, в якому знаходяться рибки. За виключенням середнього розділу, воно є остінатним. Тремолуючи фігури, трелі, арпеджовані і хроматичні фігурації, ротаційні звороти стрімко змінюються в жвавому тридольному ритмі твору (*Anime*). Такий метрично не чіткий супровід створює плинну атмосферу, відчуття рухливого „живого” простору. Особливої вібрації водній стихії додає поліладовість коливного тла. Так в перших тактах мініатюри використано накладення однойменного мажора і мінора (*Fis-fis*). В завершенні п'єси ці дві тональності подані у зіставленні.

Іншою складовою музичного образу є гнучка та примхлива мелодична лінія. Дві теми першого розділу різні за характером. Одна з них ніби товчється на місці. Повторність низхідної секундової інтонації в її будові створює відчуття мінімального руху. Ритмічна організація першої теми – пунктирність у поєднанні з довгими тривалостями і рівномірним кроком восьмими (тт. 3-4) – передає характерні, несподівані зигзаги і зупинки грайливого плескоти примхливої істоти. Друга тема є більш мелодизованою. Побудована на низхідному гамоподібному русі, вона сполучає пунктирний і рівномірний ритмічні малюнки (тт. 10-11). Це образ більш спокійний.

Вигадливою є фактура середнього розділу (т. 30 “*Capricieux et souple*”): стрімкі арпеджовані низхідні триоли чергуються з трелевою вібрацією (тт. 31-32); мелодична лінія підіймається у високий регістр і в кульмінаційному проведенні збагачується октавним дублюванням (тт. 51-52): мартелатні епізоди загального руху змінюються тематичними проведеннями октавного басу (тт. 58, 64). При різноманітності фактурних засобів лінії голосів не змішуються. Вони існують автономно, яскраво відтворюючи усі складові образного цілого.

Одним з факторів мінливості плинного середовища, вкрай спритних рухів рибок є темпова нестабільність. П'єса налічує двадцять чотири вказівки що до темпу і характеру звучання.

Загальне враження від п'єси чудово передає А. Корто: «“Золоті рибки” у дзюркоті живої й променистої віртуозності являють іскристість все нових відблисків-відображень, це схоплене лукавим чарівництвом музики трепетне, примхливе таємниче життя” [3, с. 136].

Продовжуючи лінію дзвонівості Ф. Ліста, Дебюссі не вдається до безпосереднього відтворення дзвонів. В своїх мініатюрах він їх ніби занурює в листя („Дзвони крізь листя”), передає їх голос крізь товщу води („Затонулий собор”).

„Дзвони крізь листя” – перша п'єса другого зошиту „Образів”. В ній колористично відтворено шепіт гілок у струмливій тиші і віддалені дзвони, що ледве пробиваються крізь пануючий спокій. Ідею твору, сам того не бажаючи, підказав Дебюссі його друг, музичний критик Л. Лалуа. В листі до Клода, описуючи образність зимового пейзажу, він говорив про „зворушливий звичай дзвону, який звучить від вечерні свята усіх святих до заупокійної обідні, перетинаючи, від села до села, жовтіючі ліси у мовчанні вечора” [4, с. 537]. Тільки вслуховуючись в тишу можна почути шелест листя. Тихіше за цей шепіт може бути тільки шерех упалого листа. З іншого боку, голос дзвону, який прорізає великий простір („від села до села”) є символом одного з самих голосних звуків. Якщо чути дзвін, не можна почути шелест. Ідея зіставлення цих полярних площин привернула увагу композитора. Дебюссі поставив завдання у тиші, в якій можна почути шелест, розчинити і дзвонівість (багаторазова опосередкованість).

Тричастинна мініатюра являє багатство знахідок в галузі фактури і гармонічних барв, в яких композитор наближається до пізнього

плернерного імпресіонізму Прелюдій. Вже початок твору представляє чітко розмежовані чотири фактурні прошарки, які створюють ефект широкого простору, далекої перспективи. Особливістю їх гармонії є те, що всі вони, крім витриманого басу, будуються на різноспрямованому русі ступенями цілотонної гама (цілотоновість знайде подальший розвиток в прелюдії „Вітрила”). П'єсу розпочинає обертаючий пентахорд середнього голосу, що своєю ритмічно розміреною (рух вісімками), одинокою, тужливою інтонацією створює монотонний колорит безраднісного рильківського „пейзажу-обличчя”. В третьому такті на це остінатне тло накладаються ще дві цілотонні побудови: коливна у межах октави гама, що в рухливо-триольному ритмі скочає у середньому фактурному прошарку й своєю обволікаючою фігурацією зановнює помірний рух оточуючих голосів, і загострена пунктиром мелодична лінія, яка кришталевим дзвоном лунає у високому регістрі. У другій половині такту з'являється винесений в малу октаву бас. Кожний з прошарків веде свою незмінну лінію. Усі голоси рухаються і в той же час інтонаційно залишаються на місці. Саме у такий спосіб композитор досягає „живої” статички. Фактура початку п'єси є прикладом фонічної щільності. Але ритмічна й інтонаційна відокремленість звукових прошарків створює враження автономності, незалежності кожного з них.

Розпочатий з перших тактів цілотонний рух фонових голосів в подальшому змінюється на остінатні секундові (тт. 9, 11), квітові (тт. 10, 12) інтонації, квінтолі тридцятьдругих (тт. 13-19), арпеджовані (тт. 22-23), витіюваті (тт. 24-28, 31-39) фігурації. Цей супровід присутній протягом усієї п'єси. Саме він є головною складовою створення шелесткої атмосфери, яка оточує дзвони.

Три інтонаційно споріднені теми складають коло мелодичних образів першої частини (т. 3, т. 14, т. 20). Їх „схожість” разом із остінатністю супроводу створюють ефект непомітної мінливості, удаваної статичності, що складається з безлічі моментів руху. Підняті над фактурою лінії мелодії відтворюють одинокі голоси дзвонів, що ширяють у просторі.

Найбільш яскравого звучання дзвонівість набуває в середньому розділі (т. 24). „Шелесткий” фоновий елемент тут перетворюється на пентатонічні підголоскові дзвоники. Разом із кришталевим мелодичним голосом й нонами басу він відтворює сферу чистої дзвонівості, яка в кульмінації досягає свого апогею. На тлі акордових арпеджато

висхідні терцові мелодичні інтонації, підтримані веселим дзеленчанням середнього голосу і гучним басом, нагадують святковий передзвін (тт. 31-32). Яскрава романтична звучність розчиняється у подальшому динамічному згасанні.

Скорочена реприза повертає тематизм першої частини. Її сумний стан відтворюють тільки дві початкові теми. Ломані октави насичують повітрям рухливу фактуру супроводу другої з них (тт. 44-46). Такий інтервальний прийом є відомим засобом створення ефекту луни і асоціативно пов'язаний з простором. Останні такти занурюють слухача у тихе звучання соль мінору. Хоча п'єса не має ключових знаків і її тональний план складно визначити у цілотонній атмосфері початку, заключні звуки закріплюють мінорний бемольний колорит.

„І місяць опромінює руїни храму, що був”, – таку символічну назву має середня п'єса другого зошиту „Образів”. Як атрибут ночі місяць тісно пов'язаний з жанровою атмосферою ноктюрну. В романтичній музиці цей жанр отримав широкої популярності. До нього зверталися Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Е. Гріг. Перша спроба Дебюссі в цій образній сфері відбувається у ранній „Бергамаській сюїті”¹. Музична тканина „Місячного сяйва” багато в чому залишається романтичною. Хвилеподібні ліричні наростання і спади яскраво відтворюють вираз почуттів. Як зазначається в дослідженнях [Див: 4; 2], ця мініатюра є справжнім романтичним ноктюрном, де риси імпресіонізму тільки намічаються.

Емоційний настрій п'єси „І місяць опромінює руїни храму, що гармує з відтворюваною красою старовинного ландшафту, в нічній неясності злитого з безмовністю руїн, занурених у спогади” [3, с. 136]. Це найбільш імпресіоністична п'єса циклу. Витримана в тихій звучності (“p”, “pp”) вона являє гру півтонів, мерехтливих відблисків місячного сяйва, що ковзають по поверхні. Основним фактурним прийомом двочастинної мініатюри є паралельний акордово-інтервальний рух. Саме цей, доволі часто використовуваний композитором фактурний прийом ляже в основу прелюдії „Затонулий собор”. Об'ємне звучання паралелізмів яскраво відтворює безжиттєву, холодну картину, де тільки місячне сяйво струмениться по останкам минулого.

Квартово-секундові акордові співзвуччя розпочинають повіль-

¹ Перша редакція – 1890 р.

ний (Lent) рух г'єси (тема "а")¹. Їх холодна дисонантність, "скляність" октавного подвоєння створюють відчуття сумного пейзажу. Повторність шляхом синкопування двох перших акордів ("р", "pp") є прийомом луни (ефект порожнього простору) й нагадує віддалений дзвін, що пливе в темряві ночі. Зупинки на довго витриманих звучностях створюють відчуття статичності.

Фактурно зближені октавно подвоєні триголосні вертикалі (середній регістр) в подальшому розгортаються у повні восьмизвучні комплекси (т. 6). Тембровий колорит хоральних акордів (тема "b") відтіняється гучними розкатами басу у великій і контроктаві (тт. 6, 7, 9). З шостого такту звуковий об'єм охоплює всі регістрові діапазони, максимально заповнюючи відкритий простір. Хоральний виклад (схожий з C-dur-ним епізодом „Затонулого собору"), ніби відгомін життя храму, руїни якого проступають у місячному сяйві.

Особливою колористичністю вирізняється третя тема мініатюри. Остінатна пентатонічна поспівка середнього голосу, що коливається в квартовому діапазоні навколо осі „сі" (перша октава), огортається тембровою барвою цього устою (фонічний прийом одночасного звучання однієї гармонії у крайніх регістрах) й мерехтінням форшлагованих спадаючих октав. На цей звуковий образ нашаровується тема "с". Вона складається з висхідного квінтового стрибка, репетиційного повтору одного звуку й обертального руху навколо нього. Фактурно розміщена „всередині" остінатного прошарку, тема виділяється триольним рухом й інтонаційною спорідненістю (цілотонність, повторність, квартовий обсяг) з орієнтальними образами. Інший висотний шар охоплює тема "с" в другому проведенні (т. 25). Піднята у високий регістр, вона повільно пливе над широко розосередженими іншими фактурними прошарками.

Реприза в скороченому варіанті повторює тематичний матеріал попередньої частини. Відкритість тематичних будов цього розділу залишає відчуття незавершеності. Наприкінці твору композитор відокремлює тематичні напашарування, які раніше (тт. 25-26, 29-30) виступали у нероз'ємній єдності. На тлі квартово-секундових сполучень (тема „а"), наче „повисла" у просторі високого регістру, лунає тема „с". Послідовність з гучних розкатів басу (тема "b") й пентатонічної поспівки (тема „с") завершує мініатюру. Таким фактурним прийомом

¹ За фактурним прийомом і характером звучання тема нагадує перші такти прелюдії „Затонулий собор".

автор затверджує образ зруйнованого храму, частки якого нагадують про незворотність втраченого.

У п'єсі помітні риси зрілого стилю Дебюссі. Характер фактурного викладу (паралелізми, октавні подвосня, щільно й широко розташовані звукові прошарки), тематизму (короткі лаконічні теми), інтонаційної й гармонічної мови (кварто-секундові вертикалі, цілотонність, пентатоніка), динамічний план (відсутність голосної звучності), відхід від кульмінацій дозволяє визначити мініатюру як прообраз музичної мови Прелюдій. На відміну від „Місячного сьйва” твір „І місяць опромінює руїни храму, що був”, відходить від романтичної моделі ноктюрну. Це справжня імпресіоністична пленерна прелюдія, в жанрі якої знайдуть відтворення інші нічні образи композитора („Аромати і звуки розвиваються у вечірньому повітрі”, „Тераса відвідувана місячним світлом”).

Таким чином, в циклі „Образи” К. Дебюссі починає формувати систему засобів, що в подальшому знайде повну реалізацію в Прелюдіях. Вже в назвах п'єс композитор закріплює чітку спрямованість на відтворення певного середовища. В символічних заголовках, які ускладнюються, стають більш розгорнутими, отримують пленерну спрямованість (що знайде продовження в циклі Прелюдій), композитор відкрито декларує те, що потім буде винесено в кінець твору і оточене крапками. В „Образах” ще відчутні романтичні риси: яскрава емоційність, що виявляється у кульмінаційних епізодах, віртуозність, що йде від концертного лістівського стилю. Але в них вже проступають риси зрілого стилю Дебюссі: розшарування фактури, ропорошення тематизму, ускладнення гармоній, використання фонічних прийомів письма, гнучкість ритміки, динамічна різноманітність.

Література:

1. Дебюсси К. *Избранные письма*. – Л.: Музыка, 1986. – 286 с.
2. Зенкин К. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. – М., 1997. – 415 с.
3. Кортю А. *О фортепианном искусстве*. – М.: Музыка, 1965. – 363 с.
4. Кремлев Ю. *Клод Дебюсси*. – М.: Музыка, 1965. – 791 с.
5. Лонг М. *За роялем с Дебюсси*. – М.: СК, 1985. – 158 с.
6. Рільке Р. *Думки про мистецтво і поезію*. – К.: Мистецтво, 1986. – 293 с.

ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ДРАМАТУРГІЇ ЦИРКОВОЇ ВИСТАВИ: ВІД ВИНИКНЕННЯ ДО СУЧАСНОСТІ

Дана стаття присвячена проблемам існування драматургії циркової вистави на деяких етапах її розвитку.

Данная статья посвящена проблемам существования драматургии циркового представления на некоторых этапах ее развития.

The present paper is devoted to questions of circus dramaturgy existence at some stages of its development.

Проблеми створення драматургії циркової вистави неодноразово розкривались у роботах і статтях мистецтвознавців В.Ю. Ардова, Ю.А. Дмитрієва, А.З. Житницького, Е.М. Кузнецова, С.М. Макарова, М.О. Триваса та ін. Проте, вирішення драматургічних проблем цілісного дивертисментного видовища і донині є одним з найбільш важливих завдань циркового мистецтва. Передусім через становлення українського сучасного цирку, що і зумовлює **актуальність** даної проблеми.

Мета статті – визначити типові проблеми драматургії циркової вистави через аналіз еволюції її найбільш значних форм: від виникнення до сучасності.

Об'єктом статті є драматургія цілісного дивертисментного видовища, сюжетних пантомім, тематичних і театралізованих вистав на різних етапах розвитку циркового мистецтва.

Драматургу, який займається створенням сценарію цілісної циркової вистави, необхідно знайти яскраве і захоплююче вирішення прологу; вистроїти номери у такій черговості, щоб цікавість глядачів до вистави з кожним номером лише зростала; продумати фінал видовища (причому, закінчувати програму найкраще найбільш вражаючим атракціоном або номером). Крім того, у цирковій виставі обов'язково повинна бути присутня наскрізна *тема* (іноді заявлена в параді-алле) та *ідея* (як правило, вона впливає із сукупності номерів, що складають програму). Необхідно враховувати і той факт, що в цирковому сценарії зміст розкривається переважно через *трюкову дію*, тоді як слово використовується мінімально; а головною структурною одиницею такого сценарію є завершений за змістом *номер*, він же епізод.

У драматичному або оперному театрі утримувати увагу глядача допомагає сюжет, у цирку – розмаїття номерів, побудованих у визначе-

ному темпоритмі, при цьому кожна нова програма обов'язково повинна відрізнятися від попередньої особливою яскравістю та різноманітністю. Найбільше близькі до драматургії театру сценарії найбільш значних форм циркової драматургії – сюжетні пантоміми, тематичні і театралізовані вистави. Спробуємо проаналізувати подібні форми в контексті проблем існування драматургії циркової вистави: від давнини до днів сьогоденних.

Своєму започаткуванню циркова вистава зобов'язана площі, де вона слугувала своєрідним приводом для розваг простого люду. Невеликий майданчик, де виступали перші циркові артисти, уявляв собою коло, бо саме по колу збиралися з усіх боків глядачі. Через те коло поступово стало доволі природним майданчиком для виступів циркових артистів і згодом набуло свого постійного стандартного розміру – тринадцять метрів у діаметрі. Таким чином, народившись у колі площі, циркова вистава незмінно вбирала у себе багатомірні майданні жанри. Саме звідси виникло її тяжіння до героїки та буфонати. З часами змінювалися форми подавання різножанрових номерів та циркової вистави у цілому, але все ж головним стрижнем залишався (як і залишається донині) саме її майданний народний початок. Перші вистави Древнього Риму зі своїми відомими бігами у колісницях та боями гладіаторів, видовища з зародками циркової вистави – іспанські та південно-американські кориди, народні первісні карнавали Древньої Греції, веселі російські вистави скоморохів, забави українських троїстих музик і т. ін. – все це, у свою чергу, становило доволі міцний фундамент для формування першооснов сучасного циркового видовища. Але у даній статті ми не ставимо завдання детального розгляду вище перерахованих, ми робимо спробу виявити основні проблеми, що виникали у процесі розвитку та становлення циркової вистави. У зв'язку з цим розглянемо більш детально деякі з форм циркової вистави на різних етапах її розвитку.

З давніх часів у вітчизняних народних гуляннях найбільшою популярністю користувались *балагани*. Репертуар подібних закладів відрізнявся великою різноманітністю, проте, особливим успіхом користувалися *арлекіади* (п'єси італійського театру масок). У подібних виставах брали участь герої-маски: Арлекін, Коломбіна, П'єро, Кассандр і т.д. Найбільш типовий сюжет *арлекіади* описує Ю.А. Дмитрієв: звичайно, бідняк Арлекін хотів одружитись з Коломбіною, дочкою багатія Кассандра, але у батька це співчуття не

зустрічало. П'єро, який служив у Кассандра то кухарем, то лакеєм, то садівником, підлабузнювався до свого пана і зі свого боку робив усе, щоб перешкоджати молодим з'єднатися. Арлекіна переслідували, іноді, у буквальному значенні, розрізали на частини, а він знову оживав і, зрештою, домагався свого. Справа закінчувалась весіллям у світлі бенгальського вогню [3, с. 69]. Від акторів подібне видовище вимагало великої акробатичної підготовки, щоб виконати усі трюки, використані у виставі. Що ж стосується драматургії балаганного видовища, то вона була досить *примітивна*, проте витримана у відповідності з усіма канонами – експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація і, нарешті, тріумфальна розв'язка.

Далі звернемося до репертуару циркових вистав 80-90-х років XIX сторіччя, до одних з найбільш видатних цирків цього часу: *цирку Чинизеллі і цирку Альберта Соломонського, цирку Нікітіних і братів Труцци*.

Циркові вистави *Чинизеллі* склалися зі складних номерів: урочистого параду-алле; номеру наїзників Рудольфа і Шарлес Фіш; повітряного польоту Ричарда Конрадса, номеру з дресированими песиками (гончими і болонками) клоуна Русьє і т. ін.

Цирк *Вільгельма Соломонського* включав номери Генрієтти, яка жонглювала на дроті; пані Труцци на коні; наїзника Фредді Соломонського; клоунів братів Паскаліні, і, нарешті, балетну пантоміму «Життя у зимовий вечір» із «катанням на конях і санках і комічними сценками»...

У цирках братів *Нікітіних* у різний час здобули визнання цілий ряд знаменитих артистів-коміків: Н.Л. Сичов, П.І. Орлов, І.А. Козлов, В.Л. і А.Л. Дурови. Крім того, самі артисти Нікітіні якийсь час утрюх виконували складний акробатичний номер, давали лялькові вистави. На початку 90-х Нікітіні розділились: Дмитро тримав музей-паноптікум, звіринець; Петро припинив циркову діяльність; Яким побудував у 1911 році фундаментальний будинок цирку у Москві на Тріумфальній площі і був його директором до 1917 року [5, с. 280].

Цирк *Максиміліано Труцци*, приїхавши до Росії 1880 року за запрошенням А. Соломонського з Італії, мав у своєму розпорядженні доволі велику програму: ікарійські ігри, мімічні сцени; у пантомімах виділявся Максиміліано, який виконував комічні і героїчні ролі (краща серед них – роль Тараса Бульби у однойменній пантомімі). Тут розкрились дарування А.Л. Дурова, Ейжена (С. Пілата), С.С. Альперова [5, с. 377].

Як бачимо, дані циркові вистави мали винятково дивертисментний характер. У цілому цирку того часу, здавалось, вели негласне змагання за першість і статус найбільш популярного цирку. Це відбилось і на деяких перетвореннях у драматургії циркових вистав. Так, у 1892 році у цирку Жана і Луї Годфруа пройшло дійство, яке стало унікальним відкриттям для драматургії циркового видовища – *водяна пантоміма*. «Віленський вісник» сповіщав, що під час такої пантоміми манеж наповнюється водою на протязі трьох хвилин, що у воді будуть плавати купальниця й оздоблені човни [3, с. 95]. Таке повідомлення свідчить про моду *театралізації* циркової вистави, що існувала у той час і стала популярною у XX сторіччі. Такий своєрідний хід ставав дуже привабливим для глядача, що, у свою чергу, йшло тільки на користь циркам.

...У XX сторіччі було чимало прикладів вдалого вирішення циркових програм. За описом Ю.А. Дмитрієва, в одній з програм вірменського колективу «Єреван» було знайдено вірне співвідношення між національною специфікою і принципами класичного цирку (режисер – Г.В. Перкун). Першокласна майстерність подавалась у національному обрамленні, що включає музику, костюми, оформлення арени і реквізиту.

У виступах Молодіжного колективу (режисери А.Р. Арнольд і М.С. Рудіна) кожний номер програми виконаний тим запалом, який притаманний тільки молодості, дія на манежі проходила надзвичайно динамічно.

Нерідкі випадки, коли циркові програми *театралізовувались*, тобто підпорядковувались визначеному сюжету. Серед подібних постановок варто згадати виставу «Пароплав іде Анюта» (автори сценарію В.Е. Ардов, М.О. Тривас, Э. Шапіровський). Сюжет цього видовища наступний: для участі в урочистостях з нагоди відкриття електростанції виряджається група артистів. По дорозі відстає дресирувальник ведмедів. Без нього програма виявляється нецікавою. Щоб виручити колег, електрозварювач Вася Синичкин разом із своїми друзями у порядку самодіяльності готує декілька номерів. Керує артистичною групою старий цирковий адміністратор Пал Палич (клоун Олександр Глушенко). І коли його просять прийти на перегляд, він погоджується неохоче. Так виникає конфлікт: з одного боку молоді люди, які вкладають усе своє вміння у створювані номери, а з іншого

боку, скептик – адміністратор, котрого важко, майже неможливо, чим-небудь здивувати, і в той же час зробити це необхідно [3, с. 517].

Подібні сюжетні видовища були досить популярні у радянському цирку: «Юність святкує» (автор сценарію В. Полякова), дитяча вистава «Трубка світу» (автори сценарію – Ю.В. Нікулін, М.С. Местечкин), «Щасливого плавання!» (автори сценарію – Б. Зубков і К. Оболенський), «Карнавал на Кубі» (автори сценарію – Л. Куліджанов, М.С. Местечкін і Ю.В. Нікулін) і т.ін.

Дуже часто у подібних виставах драматургами вирішувалися великі життєві проблеми (про що свідчать і вищезазначені назви окремих з них). Однак, у свій час А.В. Луначарський попереджав: «Тільки, будь ласка, не вирішуйте світових питань у циркових номерах (це доречно і до циркових вистав – Г.К.). Вибирайте теми легше, беріть ситуації простіше, інакше скомпрометуєте саму ідею тематичних номерів (циркових вистав – Г.К.)... Повторюю, вона не здається мені безплідною! Взяти хоча б «Самсона», або «Дуровську залізницю»... Треба шукати у цьому напрямку, але не захоплюватися при цьому виробничими темами!..»

У цьому ж плані висловився і С.М. Кіров, який застеріг керівництво цирку від захоплення «виробничою» тематикою. Ось що він сказав: «...я так думаю, що цирк, як і будь яке явище мистецтва, може зростати тільки від свого коріння, від накопиченого досвіду, від традицій... Все це, звичайно, потребує оновлення, видозмінення і т.ін., але залишається у своїх кордонах, головне – на своїм ґрунті! Не треба підмінювати цирк – ну, скажімо... – ну, хоча б парашутним спортом [4, с. 44].

Що ж стосується сучасних циркових вистав, то їх теми та драматургічне вирішення істотно відрізняється від атракціонів у перших стаціонарних цирках. Багато цирків прагнуть до створення цілісної, стилістично вивірної вистави з чіткою драматургією. У цьому змісті досить оригінальна програма Московського державного цирку на сцені «Східна казка»: емка та виразна форма, екзотичні тварини, оригінальні східні танці, вогнедихаючі факіри, заклинателі змій, канатохідці, велосипедисти, акробатичні номери і традиційні клоуни [9].

У програмі Цирку на Цвітному Бульварі ім. Ю.В. Нікуліна – «Планета Цирк» вперше за багато десятиліть основу циркового видовища складають номери закордонних артистів. Ця вистава є спільним

проектом Цирку на Цвітному Бульварі і французької продюсерської фірми "Балаган Інтернешнл". Слід зазначити, що востаннє подібні програми ставились у Московському цирку на Цвітному бульварі ще до революції! У програмі номери акробатів із Китаю і Габону, повітряних гімнастів з Мексики, французький атракціон «Колесо смерті»... Таким чином, «традиція зближення видовища манежу зі сценічним мистецтвом знаходить своїх adeptів у нас і за рубежем» [9]. Французький режисер П'єр Бідон, який поставив виставу «Планета Цирк», також у деякому роді зблизив її з виставою. «Властивість французів синтезувати різні культури, через цей синтез створювати уяву цивілізації у всій повноті проявилась і у новій виставі «Планета Цирк», де у першому відділенні надане право на голос... представникам найдавніших цирків – африканському, китайському, латиноамериканському і, звичайно, не настільки древньому, але самобутньому російському. Причому кожна культуру народу, у даному випадку, подають (за рідкісним винятком) посланці з Габону, Мексики, Китаю. Друге відділення – сучасний цирк, елегантний, витончений, у якому національне не настільки важливо, скільки важливо мати спроможність вписатись у загальний стиль. Циркова група артистів з Німеччини й Англії, Китаю і Франції, Росії тут – артисти гарного смаку і тону, не мандруючі комедіанти з пошматованими балаганчиками. У фіналі вони виходять у фраках і білих манишках, у вечірніх сукнях, з келихом шампанського у руках. Ця артистична тусовка – дами і джентльмени, світська компанія, що коротає з вами вечір» [2].

Циркова вистава «*П'ять континентів*» (художній керівник програми – володар «Золотої троянди» президента Грузії, заслужений артист Грузії Г. Ерадзе, а постановник – заслужений діяч мистецтв Росії, головний балетмейстер Московського цирку Н. Московська) є своєрідним поєднанням краси живої природи та сучасних специфічних ефектів (у програмі використовуються анімаційні та кольорові лазери, що створює ефект фантастичної реальності на манежі). Це поєднання не є просто звичайною цирковою виставою, це не є і дивертисментом циркових номерів, це нове сучасне святкове костюмоване видовище за участю тварин, чоловічого та жіночого балету «Екзотік». З самого початку вистави закладається високий темпоритм роботи, де кожний номер програми доволі продуманий: костюми артиста, музика, хореографія, сценографія, специфічні ефекти – все працює на максимальний глядацький ефект подиву. Про все це свідчить і головний

програми Тетяни Махоркової, яка є володаркою призу глядацьких симпатій конкурсу «Принцеса цирку» у Франції та Італії [8].

У циркових виставах французького театру – цирку «*Baroque*» органічно сплетені драматургія, балет, акробатичні трюки та ілюзія. Слід зазначити, що «*Baroque*» був створений режисером Кристіаном Таге ще у 1973 році і спочатку називався «*Le Puits aux images*» («Криниця уяв»). А у 90-х роках при участі цього колективу народилось новаторське спрямування «Сирк Нуво», що пропагує революційні циркові форми [2].

Вистава Кореїського цирку *Дончун* (заснованого у Кореї у 1927 році) традиційно відкривається "Магічним шоу". У той час як глядачі невідривно стежать за фокусником, намагаючись відгадати секрет кожного фокусу, починає розгортатись перша частина видовища. Друге ж відділення традиційно починається виступом шістьох дівчат. Вони з'являються на арені, крутячи тридцять шість тарілочок на тонких і довгих паличках. Потім на арені з'являються вольтижери на одноколісних велосипедах. Вольтижерів змінює юний артист з номером "Людила у діжці"... У 50-ті, 60-ті, 70-ті роки, коли цирк грав головну роль у розвитку популярних сценічних жанрів у Кореї, активно діяли цілих вісімнадцять колективів. У той час структура циркової вистави істотно відрізнялась від сьогоднішньої. Вона складалась з трьох частин. Спочатку виступали циркові артисти і фокусники, потім йшла п'єса, а закінчувалось дійство вар'єте-шоу. У сучасних виставах цирку переважають елементи традиційного національного театру, у драматургію видовища увійшли номери шумових національних оркестрів і традиційні танці [7].

Підсумовуючи, можна дійти таких **висновків**.

- аналізуючи циркові вистави різноманітних епох і національних шкіл, слід зазначити, що деякі сюжети тематичних і театралізованих вистав у дещо зміненому вигляді збереглись на арені цирку і донині, проте згодом технічно удосконалились й ускладнились трюки і номери артистів, окрім того, більш сучасними стали типажі героїв, особливо комічних. Деякі циркові артисти вбачають у цьому прямий взаємозв'язок із зламом архетипу соціального життя який, у свою чергу, призвів до зламу взаємовідносин між артистами і публікою. Сучасні циркові артисти так само, як і мистецтво цирку в цілому, схоплюють архетипи сучасного життя і формують свою систему...

- на кожному етапі свого генезису циркова вистава стояла поруч з цілим спектром драматургічних проблем: примітивність сюжетів балаганних видовищ; вирішення у цирковій виставі «глобальних» питань людства; пошук нових шляхів для приваблення глядача та вдале, іноді шокуюче, поєднання театру та цирку, що врешті-решт призвело до цілковитої театралізації циркової вистави у російському цирку Чинизеллі, Альберта Соломонського, цирку Нікітіних і братів Труци; і зрештою, прагнення сучасного цирку до створення цілісної, стилістично вивіреної вистави з чіткою драматургією... Все це нагадує своєрідний коловорот, на протязі якого окремі етапи розвитку повторюються знову. Проте, циркова вистава – це особливе явище у мистецтві цирку, це досить вільне з'єднання різноманітних елементів. Програма складається з десятків номерів, що належать, як правило, до різноманітних жанрів, і у кожного з них є свої специфічні особливості побудови програми. Циркова вистава – це гармонія ритму, звуку, світла і психофізичних дій. Для мистецтва цирку характерно прагнення відбити об'єктивність сучасного життя саме цирковими засобами через одиничний предмет: у даному випадку через окрему людину – артиста і його характер, через конфлікт або неповторний його духовно-емоційний стан.
- сьогодні особливо гостро постає необхідність новизни у традиційному цирковому мистецтві, що зламала б глядацький, та й творчий теж, штамп звичності сприйняття і звичності творчості. У свою чергу створення нових напрямків у цирку може визначити нові орієнтири творчої уяви та породити ланцюжок асоціацій для глядачів і творців. Завдання артиста, режисера і драматурга у тому числі – заглиблено і цілеспрямовано впливати на свідомість глядачів при пошуку нових понять або пере акцентуванні їх первісного значення. У зв'язку з цим відзначимо деяку тенденцію сучасних циркових видовищ – тенденцію до театралізації; до тонкого сплетіння мистецтв: театрального і циркового. Чи є саме це «створення нового напрямку в цирку, що визначить нові орієнтири творчої уяви і породить ланцюжок асоціацій для глядачів і творців»? Цирк існує за своїми особливими законами, театр – за своїми, тому спроби змішання двох окремих видів мистецтв (за цирковою практикою) не завжди були вдалимими. Окрім того змішання мистецтв, змішання архетипів спричиняє неминуче – втрату жанру, втрату «чистоти» циркового мистецтва.

З огляду на вищезазначене, необхідно, щоб проблеми існування драматургії циркової вистави порушувались все частіше і частіше у роботах сучасних мистецтвознавців, а не залишались лише приводом для міркувань теоретиків. Саме досконале вивчення проблем існування драматургії циркової вистави допоможе дати відповіді на злободенні питання сучасної циркової драматургії.

Потребують подальшого дослідження такі питання: драматургія циркової вистави в контексті сучасної наукової думки; проблематика сучасної драматургії цирку; сучасний стан циркового мистецтва в Україні та можливі шляхи подолання кризи циркового мистецтва пострадянських часів та ін.

Література:

- 1) *Баринов В.А. Основы творчества в цирке / В.А. Баринов // Вестник МГУКИ. – 2005. №4. – С. 66–73.*
- 2) *Григина А. Спешиите в цирк [Электронный ресурс] / А. Григина. Электрон. дан. – Спб.: Петербургская театральная интернет-касса, 2005. – Режим доступа: <http://www.theart.ru> свободный. – Загл. с экрана.*
- 3) *Дмитриев Ю. Прекрасное искусство цирка / Ю. Дмитриев. – М.: Искусство, 1996. – 528 с.*
- 4) *Зискинд Е. Режисер на арене цирка / Е. Зискинд. – М.: Искусство, 1971. – 86 с.*
- 5) *Кошкин В. В. Цирковое искусство России: Энциклопедия / В.В. Кошкин.*
- 6) *Рудина, Славский. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. – 480 с.*
- 7) *Литвинов М.В. Концептуальные модели массовых праздников и зрелищ / М.В. Литвинов // Вестник МГУКИ. – 2005. – №4. – С. 98–104.*
- 8) *Цирк в Кореи [Электронный ресурс] / Radio Korea International. – Электрон. дан. – Сахалин: Asia Banner Network (Русская сеть), 2005. – Режим доступа <http://www.sopka.net> свободный. – Загл. с экрана.*
- 9) *Цирковое шоу «Пять Континентов» [Электронный ресурс] / ТВ Культура. – Электрон. дан. – М.: Ирано-Российский культурный портал, 2006 – Режим доступа <http://www.ccir.ru> свободный. – Загл. с экрана.*
- 10) *Янчек С. Хлеба и цирка [Электронный ресурс] / С. Янчек. – Электрон. дан. – М.: Архив Культура, 2006. – Режим доступа: <http://www.parniexpress.ee> свободный. – Загл. с экрана.*

ДРАМА Д. КЕДРИНА „РЕМБРАНДТ” ТА ДОСВІД ЇЇ МУЗИЧНОГО ПРОЧИТАННЯ

Стаття присвячена віршованій драмі „Рембрант” Д. Кедріна та її музичному втіленню українським композитором М. Кармінським.

Статья посвящена стихотворной драме «Рембрант» Д. Кедрина и ее музыкальному воплощению украинским композитором М. Карминским.

The article is devoted to the written in verse's drama D. Kedrina «Rembrandt» and its musical embodiment by the Ukrainian composer Karmynsky.

На сучасному етапі на сторінках періодичних та наукових видань все частіше публікуються матеріали, пов'язані з іменами незаслужено замовчуваних у часи тоталітарного режиму діячів літератури та мистецтва, які внесли значний вклад у світову культуру ХХ століття. Одним з них є талановитий російський поет – Дмитро Кедрін. Дослідження долі його відомого твору, а саме – віршованої драми "Рембрант" – та вивчення досвіду її музичного прочитання відомим українським композитором Марком Кармінським є метою пропонованого дослідження.

За своє життя Д. Кедрин (1907-1945) не дістав офіційного визнання. Лише невелика купка людей цінувала і підтримувала його, зокрема, П. Антокольський, Е. Багрицький, І. Сельвінський. Але, маючи таку велику підтримку, Д. Кедрин був стиснутий і придавлений літературною бюрократією, яка забороняла книгу за книгою, супроводжуючи їх брутальними рецензіями. Єдина збірка, що вийшла за життя поета, – "Свідки", – пролежала у видавничьких інстанціях дев'ять довгих років. Але і надрукована у 1940 році, вона не принесла Кедрину радості. Сам поет про цю збірку писав: "Її не зарізали – її обрізали, не дорізали, викинули з неї багато гарних віршів і вставили багато поганих, старих, дитячих. У ній залишилося не більше п'яти-шести віршів, які варті цього високого імені" [2, с. 6]. Але, незважаючи на відверту травлю, такі його твори, як "Зодчі", "Придане", "Лялька", "Кінь", "Рембрант", стали класикою російської літератури ХХ століття. Своєрідність таланту Кедрина визначає перш за все широта поетичного діапазону. Галерея історичних образів у віршах та поемах Дмитра Кедрина велика: Пушкін, Грибосдов, Фірдоусі, Гомер, Бетховен, архітектор Федір Кінь, будівники храму Покрова... у тому числі і Рембрант. Їх

єднає здатність творити, котра на кедринських сторінках постає як продовження напруженої праці, апогей творчості, як виявлення не тільки майстерності, а й духовності.

Кедрин своєрідно узагальнив художні пошуки багатьох попередників, творчість яких була для нього школою майстерності. Тут треба згадати і баладну традицію В. Жуковського, і сюжетні вірші і поеми О. Пушкіна, і історичні вірші і драми О. К. Толстого. Особливу роль у формуванні таланта Д. Кедрина відіграли російські поети В. Ходасевич і М. Волошин.

Роботу над "Рембрандтом" Кедрин розпочав влітку 1938 року. Підготовчий період зайняв у автора близько двох років, а сам текст підготовлений за два з половиною місяці. Термін – майже неймовірний, якщо врахувати обсяг твору – 91 сторінка. У 1940 р. драма вийшла в журналі "Октябрь". Перше сценічне виконання було здійснене через дванадцять років після смерті автора колективом Іркутського драматичного театру в 1957 році. Радіовистава за драмою "Рембрандт" здійснена в 1956 році. Згодом спектакль був поставлений Хабаровським театром юного глядача в 1964 році, Музично-драматичним ансамблем Москонцерту в 1967 році.

Кедрин обрав жанр віршованої драми, орієнтуючись не стільки на класицистські канони високої трагедії, скільки на поезику шекспірівського театру, перетворену О.С. Пушкіним і О.К. Толстим. При цьому поет уникає будь-якої стилізації, зберігаючи безпосередність та реальність людських особистостей, точно відтворює дійсність і свідчить про істину. Сучасники навіть помітили у Кедрина певні автобіографічні мотиви. Цікаво висловився про цей непересічний твір Володимир Луговський: "У своєму найзначнішому і найсильнішому творі, у п'єсі про Рембрандта, Кедрин показав нам художника, багатого духом..., художника, який писав правдиво, чесно і невідкупно. І в цьому багато від творчої характеристики самого Кедрина" [1, с. 18].

Сюжет драми "Рембрандт" розповідає про основні події життя і творчого шляху великого голландця. Дія охоплює період з 1635 року по 8 жовтня 1669. Твір складається з шести картин (37 сцен). Кожна з них має поетичну назву, що, як і в романтичній драмі В.Гюго, стає програмним заголовком. Перша – "Бенкет блудного сина", друга – "Гез і принц", третя – "Нічна вахта", четверта – "Земля Уц", п'ята – "На каналі Троянд", шоста – "Повернення блудного сина".

Складний, насичений безліччю різноманітних перипетій життєвий

шлях майстра втілюється Кедриним у струнку драматургічну побудову, де експозицією є перші дві картини. Тут репрезентовані майже всі персонажі. Четверта картина розгортає кульмінаційні події, пов'язані з банкрутством. Трагічним підсумком стає шоста картина.

Персонажі драми складають велику багатофігурну композицію, в якій функцію протагоніста безперечно виконує Рембрандт. Фабріціус, Мортейра, Саскія, Хендріке утворюють коло позитивних героїв, кожного з них Кедрин намагається окреслити неповторимо.

Табір його антагоністів більш чисельний. Кожен з них протистоїть Рембрандту за своєю лінією, і за кожним угадується безлика маса. Так, Сікс уособлює цинізм аристократичної верхівки, Баннінг Кук – пихатість військової верстви, Людвіг Дірк – прагматизм амстердамських бюргерів, а пастор – лицемірність церковників і святош. Всі ці так категорично розмежовані прибічники та супротивники великого голландця утворюють своєрідний п'єдестал, на який здіймається самотня фігура генія. Хоча у драмі Рембрандт має прихильників, Кедрин робить їх здебільшого пасивними, тим самим загострюючи поєдинок "один на один", поєдинок з нескінченністю, з ворогом, "ім'я якому – легіон".

Художній світ драми складається на перехресті трьох парадигм. Перша формується на матеріалі історичної реальності. Майже всі персонажі драми мають своїх реальних прототипів, але у тексті є деякі анахронізми. Намагаючись розкрити характер героя у взаємозв'язку з життєвими обставинами, Кедрин зсуває події, komponує їх таким чином, щоб з найбільшою виразністю показати саму сутність натури Рембрандта.

Друга – біблійна, яка представляє образи Вічності, що існують над історичною реальністю. Євангельська тема підказана Кедрину картинами художника і зумовлена тим місцем, яке вона займає в творчості Рембрандта.

Третя парадигма охоплює колосальний духовний потенціал творчості генія. Вона не дублює історичну, а має свою власну логіку. Ці дві системи взаємодіють і контрапунктують, вони невідривні одна від одної, і перша з них (історична) виникає як наслідок іншої.

Полотнам великого майстра Кедрин надає роль шарад. Одна із зашифрованих у п'єсі картин – автопортрет, про який говорить сам художник, – підказала композитору М. Кармінському ідею балетної вистави, де б основою пластичного вирішення стала серія

рембрандтівських автопортретів, що писалися протягом чотирьох десятиліть з кінця 1620-х років до смерті майстра в 1669 році. Це дозволило би простежити, як поступово змінюється Рембрандт – художник і людина, модель і автор портретної серії.

Спроба Кедрина осмислити спадщину великого митця привернула увагу Марка Кармінського наприкінці 60-х років. Тоді ж були підготовлені сценарій, лібрето (В. Дубровський) та більша частина музичного матеріалу. Свої уявлення про творчу постать Рембрандта М. Кармінський вирішив втілити за допомогою хореографії. Саме балет привертав особливу увагу композиторів-шістдесятників. Відбувалося переосмислення традиційних форм і створення нових потенціалів. На арену вийшло молоде покоління балетмейстерів: І. Бельський, Н. Касаткіна і В. Васильов, О. Віноградов. Але лідером вітчизняного театру, починаючи з другої половини 50-х років, став Ю. Григорович. Вплив нової хвилі у художньому процесі тієї доби відчув на собі і М. Кармінський.

Можливо, композитор спочатку планував відтворити музикою всі згадані у п'єсі рембрандтові полотна, об'єднуючи їх одним сюжетом. Але як це зробити? Адже картини "мовчать", існують тільки візуально. Саме балет міг бути тією формою, в якій засобами хореографічної пластики можна було б їх "оживити". Композитор "запозичив" у Кедрина ідею "шарад", – інсценіровок рембрандтівських картин. Це не означає, що він не розгадав біблійних натяків, що не зацікавився спробою стилізувати ознаки часу. Уяву Кармінського захопили саме геніальні полотна митця, але їх велика кількість неминуче створювала б строкатість у художньому цілому. Композитор почав шукати: чому б зі всієї галереї картин не сконцентруватись на якійсь частині творчості, наприклад, на портретах, і не спробувати створити їм музичного еквіваленту? На цьому етапі композитору приходить ідея: зі всієї спадщини Рембрандта відібрати лише автопортрети і через них простежити еволюцію життя і творчості великого живописця. Це принципово відрізняло задум Кармінського від п'єси Кедрина. Таким чином, це художнє відкриття дозволило композитору по-своєму побачити всю канву сценарію.

Наступним кроком здійснення цього оригінального задуму стало створення лібрето, в якому реалізацію знайшла нова ідея – завершення автопортрету майже кожної картини! Це органічно поєднало розрізнені епізоди життя великого голландця у певну концептуальну цілісність.

Саме через заключні сцени-монологи композитор передає інформацію про живописця. Виносячи автопортрети у кінець кожної картини, композитор спрямовує тим самим дію до особистості: від зовнішнього – подій, історичного фону, до внутрішнього світу майстра. Той самий прийом Кармінський застосовує протягом усього сценарію.

Все явно підпорядковувалось такій творчій настанові, коли увага поступово концентрувалась на особистості художника, його внутрішньому світі і тих змінах, які з ним відбувалися, тому й біблійні алюзії виявилися зайвими. Той рівень психологічного прочитання образу на *тлі євангельських сюжетів, який був запропонований у драмі*, Кармінський намагався реалізувати у монологах-автопортретах. Композитору було цікаво простежити еволюцію душі Рембрандта: художник спостерігає за моделлю, якою є він сам. Все інше так або інакше входить у орбіту цього образу. Все зовнішнє втягується і розкривається через внутрішній світ героя.

Лібрето балету "Рембрандт", яке у тісній співдружності написали В. Дубровський і М. Кармінський в обсязі восьми машинописних сторінок, досить повно, за винятком деяких змін, відтворює зміст, історичну канву і колорит п'єси Кедрина. Автори намагалися зберегти її образи і сюжетні ситуації, внутрішню логіку і послідовність драматичного розвитку. Існує сценарний план, у якому картини також мають назви, але якщо у Кедрина вони носять концептуальний характер, у Кармінського назви скоріше робочі, що їх у остаточному варіанті, можливо, і не було б. Про це свідчить той факт, що у лібрето картини називаються епізодами і назви зовсім відсутні. На відміну від драми в балеті практично зникає деталізоване історично-соціальне підґрунтя дії. Так, у балеті значно зменшена вага народного елемента в образній системі твору, лібрето позбавлене героїчної романтики, якою були овіяні події другої картини. У Кедрина народ виступає як рішуча сила (друга картина – "Гез і принц"), він активно протистоїть принцу Оранському. У лібрето цей епізод відсутній, а простий люд яскраво зображений тільки в колоритній жанровій картині – "Ринок". Образ народу у драмі використовується як атавізм, данина соціологізму радянського мистецтва 30-х років. Такий підхід зберігся і в період "відлиги", коли Кармінський розпочинав роботу над балетом, але у 60-ті він вже набув ритуального характеру.

На відміну від драми у лібрето помітно звужене коло дійових осіб: Фабріціус і Флінк, Тюльп і Монтейра, Сікс і Дірк відсутні. У балеті

вони розчиняються у масі заможних городян, стрільків, учнів, лікарів. Опозиція у сценарії так само колективно протистоїть художнику, як і в п'єсі. Так, образ сектантів – бездушною тупою сили – вирішений в узагальнено символічному плані. У балеті вони уособлюють зло, яке стає на шляху митця, але, як і у п'єсі, у Кармінського воно виявляється безсилим перед генієм. Цим пояснюється необхідність скорочення, вилучення ряду сюжетних деталей, і навпаки, розширення окремих епізодів та навіть поява нових сцен. І хоча автори дотримуються канви кедринської драми, вони вносять у фабулу певні зміни (так, сцена з жебраком і стрільками відсутня у п'єсі). Це зумовлено, головним чином, необхідністю сценічного зображення ситуацій, накреслених у Кедрина і важливих для характеристики персонажів.

Як у кожній картині окремо, так і протягом усього сценарію питома вага фонових номерів скорочується, дія концентрується на особистості. Як досвідчений драматург, композитор добре уявляв, що створення балету буде складатися з двох типів музичного матеріалу, двох полярних сфер: одна – зовнішня, світ бароко, західноєвропейської культури і т.п., друга – психологізована, присвячена внутрішньому стану митця, його духовному зростанню. Якщо перша сфера у музиці балету виявлена майже до кінця, друга, що вимагала симфонізованої подачі, лишилася у проєкті.

Кармінського захопила можливість відтворення художнього світу бароко. Спочатку це здавалося для нього найскладнішим: увійти в іншу, порівняно із сучасною, мову, засвоїти та опанувати неокласичний досвід мистецтва ХХ століття. Кармінський використовує жанри, які були поширені в XVII столітті – Мадригал, Менует, Павану. Через них він намагався відтворити образи, дух того часу. Ця сфера поставала як щось усталене і незмінне. Композитор яскраво репрезентує її у першій картині. У музичній драматургії балету вона виконує функцію розгорнутої експозиції і впроваджується як парад барокових жанрів.

Основним засобом колективної характеристики амстердамської спільноти Кармінський зробив сюїту, до якої увійшли Бурлеска, Мадригал, Менует, Концертно, Танець Рембрандта, Павана, Танець учнів з пензлями. Танець у композитора несе риси "соціального портрету" – певного історичного середовища того часу. Кожний танець є гострим портретом-характеристикою. Так, Мадригал репрезентує синдиків, Менует – бюргерів, Павана – Саскію. Цей прийом портрета-

характеристики Кармінський буде застосовувати протягом усього балету (у подальшому: Жига – північні мореплавці, Рондо – стрілки, Канцонета – Хендріке).

До концепції балету також увійшла колізія між мистецьким і ліричним началом. Ці дві сфери наскрізною лінією проходять через усе лібрето. У другій картині творче життя Рембрандта, його мистецьке кредо піддається випробуванням: руйнується той світ, який захоплювався художником, благоволив до нього. Полотно "Нічний дозір" викликає обурення замовників. Між художником і амстердамським загалом виникає конфлікт, який протягом балету перетворюється на значну рушійну силу (можна позначити три основні драматургічні вузли: у другій і четвертій картині зі стрілками, у п'ятій – із сектантами і з кульмінацією – у шостій).

Композитор будує кульмінаційну схему другої картини "Нічний дозір" на темах, які вже прозвучали в інтерлюдії, у дуєті Рембрандта і Саскії і за характером повинні були виражати відчай художника і його небажання миритися з вироком лікарів. Кармінський буде використовувати ці теми і надалі, характеризуючи все негативне, що сконцентровано у стрілках, з одного боку; і протест Рембрандта, з іншого. У п'ятій картині агресію зовнішнього середовища композитор відтворює в образі сектантів. Вони грубо вторгаються у "свята святих" – сім'ю, руйнують той тендітний світ гармонії, що ненадовго виник у домі митця. Кульмінація конфлікту повинна була відбуватися в шостій картині "Аукціон" і передбачалася як єдина симфонічна дія "із включенням персонажів", але цей задум не здійснився.

Друга сфера – лірична, пов'язана із жіночими персонажами, які втілені в образах Саскії і Хендріке. На відміну від кедринської інтерпретації, в балеті вони позбавлені протистояння, "розведені у часі", що відповідає історичній реальності, зовсім знімається конфлікт ревнощів. Для автора балетної версії Саскія і Хендріке – втілення Вічножіночого. Вони переконливо доповнюють одна одну. Після смерті Саскії ліричне начало уособлює образ Хендріке, з якою художник знаходить нове кохання. На думку Кармінського, Саскія і Хендріке у житті митця – "єдина кохана", у Хендріке вона набуває лише іншого вигляду. Наскільки великого значення композитор надавав жіночим образам, ми бачимо з того, що дві картини балету він повністю присвятив їм (до речі, у Кедрина цього немає).

Головним героєм для Кармінського залишається все ж таки

Рембрандт, його творчість, яку композитор простежує в автопортретах, у яких розкривається шлях творця до самого себе – до істинної духовної сутності, до пробудження своїх моральних сил. Щоб яскравіше відтінити образ Рембрандта, композитор намагається осягнути всю різноманітність життя того часу. З цією метою він переносить нас з гостинного дому художника на вулиці міста, ринкову площу, продовжуючи тим самим експозицію балету. До шостої картини зовнішній план був повністю вичерпаний і в наступних трьох дія повинна була зосереджуватися на внутрішньому світі художника. Від дивертисментної структури композитор повинен був перейти до наскрізної. В авгорському сценарії залишилась вказівка: "шоста картина – єдина симфонічна дія, можливо на одній темі. До цього готувалась серія автопортретів, серія характерних варіацій", але коли композитор безпосередньо підійшов до створення музики, з певних обставин робота припинилась.

Проаналізувавши темпову драматургію, можна простежити тристадіальність розвитку особистості героя. Перші три картини – пізнати, охопити життя у всьому його різноманітті. Тут переважають швидкі темпи: *Allegro* (№ 4, 6, 7, 8), *Allegro vivace* (№ 1, 5, 11, 18), *Presto* (№ 12). Друга і третя картини – це єдиний потік швидкого руху. Різкий злам наступає у четвертій картині. Життя продовжує свій стрімкий плін, і в цьому виявляється його механістичність, абсурдність (достатньо пригадати, як жорстко звучать стрибки в акордах у темі Рондо № 21). Уперше Рембрандт винападає з цього вихору подій (*Lento*, № 22). Це репрезентує злам у свідомості митця. Юнацька жадова життя змінюється переосмисленням, оцінкою пройденого шляху. У музиці повністю змінюється тип руху. П'ята картина – це оновлений Рембрандт. Темп руху переважає повільний: *Larghetto* (№ 24), *Andante* (№ 25), *Largo* (№ 27, 28), але в "*Aemonopmpemi*" (№ 29) темп нестабільний – від *Allegro assai* до *tragico ostinato*, що вказує на кризовий стан героя.

Карміньський створив яскраві рельєфні теми, які відображали творчу натуру художника. Це екзальтована, триумфальна тема польоту, "ювілейна", прометеївська за змістом тема – "Виклик богам", яка у балеті є концентрацією трагічного почуття, відчаю і в той же час незламності і протесту художника проти агресії і нерозуміння. Крім того, у музичну характеристику Рембрандта увійшла тема філософських роздумів, що також звучить у пролозі. Вона ще з'явиться у

другій картині, коли стає відомим, що Саскія приречена. Всі ці теми супроводжують Рембрандта протягом балету як лейтмотиви. За задумом композитора вони повинні були варіюватися, змінюватися під впливом зовнішнього агресивного середовища, набувати жанрових модифікацій. На цьому етапі робота над балетом була припинена більш ніж на десять років. За цей період, як і в долі Рембрандта свого часу, у долі композитора все змінилось. Як і Рембрандт, котрий протягом життя переробляв найзначніші свої полотна, Кармінський на певному етапі переробив свій задум. Ідея, яка "запалала" уяву композитора у 60-ті, у 80-х втратила для нього привабливість, хоча сама по собі вона і була оригінальною.

На перший погляд, композитору для його остаточного здійснення перешкождали певні об'єктивні обставини. Численні спроби зв'язатися з балетмейстерами і театрами не дали жодних результатів. Писати "у стилі" композитор не міг і не хотів. Разом з тим існували внутрішні мотиви такої трансформації. Вони безпосередньо відбивали особливості спрямування самої художньої індивідуальності композитора. У 60-ті він ані психологічно, ані технічно був не готовий до його остаточного втілення і зробив лише те, що відповідало його екстравертній натурі – відобразив зовнішнє, внутрішній світ героя-митця залишився не здійсненим.

У 80-ті нові соціально-історичні умови, новий жанровий контекст внесли свої корективи у задум. Кармінський опинився перед вибором: повністю відмовитися від реалізації сценічного проєкта або завершити балет. Для цього потрібно було дописати симфонічні сцени та все оркеструвати. Композитор більше схилився до другого. Про це свідчить інтерв'ю, яке він дав на сторінках журналу "Советский балет" з явним підтекстом: "хореографи, відгукніться!" Але на свій заклик відгук він так і не знайшов, і тому він вибирає третій шлях – шлях кардинальної трансформації свого первісного задуму.

Для цього йому необхідно було, по-перше, відкрити літературний сюжет, по-друге, відмовитися від сценічного втілення задуму, по-третє, знайти нову форму, яка відповідала б його намірам. Він поділяє музику на окремі частини і організовує їх у нову цілісність, обираючи жанрову модель партити.

Композитором було створено всього п'ять партит. Музика перших чотирьох була написана у 80-ті роки. П'ята з'явилась декілька пізніше – у 1990 році. На відміну від перших чотирьох, вона мала літературну

програму – «Після прочитання роману М. Булгакова „Майстер і Маргарита”».

В Першій партиті композитор перебуває в залежності від балетного задуму, зберігаючи принцип закінчення кожного діючого циклу монологом-автопортретом героя. В кожній п'єсі по-своєму виявляється барокова ідея дуалізму. Використовуючи жанрові моделі XVI–XVIII ст. (Мадригал, Менует, Павану, Канцону), композитор апелює до музичного словника великих попередників.

Порівняно з Першою, у Другій партиті, Кармінський більш вільно монтує музичний матеріал балету, відходячи від первинних зв'язків. Те, що у балеті уособлювалося в образі Митця, тут починає сприйматися в аспекті загальнолюдського, при цьому зовнішня реальність постає у багатоманітності жанрових метаморфоз. Таким чином, можна спостерігати тенденції до узагальнення постаті героя.

Якщо у Другій партиті увага композитора фокусується на зовнішній характерності, то Третя відкриває внутрішній план. В ній посилюється суб'єктивний тон, який готує безпосередній перехід до романтичних альязій наступного циклу.

Четверта партита є останньою, де композитор використовує музичний матеріал балету. До того ж третя частина Largo була написана окремо, що свідчить про існування у Кармінського на той момент чітко сформульованої концепції, яка вимагала створення нової музики. На цьому етапі композитор переходить від "перетасовки" балетних номерів на рівень філософського усвідомлення, яке знайде своє завершення у П'ятій партиті.

У 1990 році Кармінський відчув певну недовolenість "рембрандтівського" циклу партит і дописав П'яту партиту вже на зовсім інший сюжет – "Після прочитання роману М. Булгакова "Майстер і Маргарита", де, за висловом автора, саме біблійна тема має вирішальне значення. Таким чином, композитор створює той важливий семантичний прошарок, який займав провідне місце у драмі Кедрина і був зовсім відсутній в балеті.

П'ята – складається з п'яти п'єс, кожна з яких має епіграф, з роману Булгакова. Перша – "Присвята Майстру" – виконує роль прологу; друга – "Видіння Маргарити" – репрезентує героїню роману, третя – "Шалений вальс" – пов'язаний з гротесковою образністю, четверта – "Велике Місто" – трагічна кульмінація циклу, втілює наближення неминучої катастрофи, п'ята – "Прошання і вічний притулок" – епілог.

Але ця циклічна композиція вміщує значно більше, ніж просто ілюстрації до сторінок роману. В контексті партитної творчості Кармінського в підтексті цього твору відкривається справжній "рембрандтовський" погляд на філософію життєвого шляху великого Митця.

В партитних циклах Кармінський відображає подвійну природу людської натури, яка базується на перетині двох полюсів: з одного боку – це дієве, активне начало, яке спрямоване до прогресу, з другого – "руйнівні наслідки", які символізують усвідомлення втрат. І, нарешті, у П'ятій партиті дія переміщується у світ філософських роздумів. Отже, композитор будуватиме драматургію на рівні макроциклу за принципами бінарного типу: дія – наслідки, які, у свою чергу, стануть поштовхом для нової дії, що здебільшого є фіналом партит. Кожна партита закінчується по-різному. Так, у фіналі Першої і Третьої партит відтворюється динаміка багатомірних стосунків героя, втілюється ідея зіткнення духовного і бездуховного начал, композиція будується за принципом "монтажу" тем-образів, що надає їм рис рондоподібності. Фінал Другої (Бурлеска) і Четвертої (Risoluta) – панування дансатної сфери, в якій відображається, з одного боку, світ героя, з іншого – яскраве дійство, що захоплює і втягує його у свій стрімкий вир. Фінал П'ятої – філософські роздуми героя над одвічними проблемами людського буття.

Музичний матеріал незавершеного балету втілював чотири образні сфери, кожна з яких мала наскрізний розвиток і виявилася так чи інакше у кожній з п'яти партит. Світ Lamento репрезентують Канцона (Перша партита), Лакрімоза (Друга партита), Канцонета (Третя партита), Largo (Четверта партита), "Привітання Майстру" (П'ята партита). Гротесково-токатна сфера панує у Фіналах Першої і Третьої партит, Прелодії Другої партити, Рондо Третьої партити, у Risoluta Четвертої і "Великому Місті" П'ятої партити. "Іграшкові" образи втілюють класицистські за походженням Багатель та Інтерлюдія. Світ піднесених почуттів включає в себе образи бароко (Мадригал з Першої партити) та романтизму ("Видіння Маргарити" з П'ятої партити). Характерно, що ламентозні і гротесково-токатні образи усвідомлюються як усталені і не динамізуються у музичній драматургії цілого. А "іграшкові" номери, які в балеті репрезентують жіночі образи, в макроциклі продовжуються романтичними Карнавалом та "Видінням Маргарити". Інакше кажучи, Кармінський здійснює зсув на рівні "інтонованого світогляду", за В. Медушевським [3, с. 16]. Виникає

самостійна драматургія макроциклу, в основі якої – ідея стильової модуляції від бароко через класицизм до романтизму у полі свідомості людини ХХ століття.

Таким чином, драма Д. Кедрина набула нового життя спочатку в незавершеному балеті, а згодом, після перекодування і трансформації музичного тексту, використана у інших жанрових умовах і у суттєвому перетлумаченні у фортепіанних партитах Марка Кармінського. У даному випадку фігура Рембрандта стала своєрідною моделлю, саме для цього і був потрібен сюжет Кедрина. Віршована драма була використана композитором, ніби своєрідне "риштування", яке було зняте після завершення "будівництва". Ретельно приховане балетне минуле остаточної версії проступало лише у певній специфіці музичного вислову. Сюжет "Рембрандта" допоміг композитору відтворити у музиці партит не конкретну особистість, навіть такого масштабу, як Рембрандт, а усвідомити у горизонті ХХ століття універсальну проблему сучасної людини.

Література:

1. Кедрин Д. Дума о России. – М.: Правда, 1990. – 493 с.
2. Кедрин Д. Избранные произведения. – Л.: Советский писатель, 1974. – 579 с.
3. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. 5. – М.: Советский композитор, 1984. – С. 5 - 17.

УДК 781.1:785.75:78.071.1

Е. Садовникова

ГЕОМЕТРИЯ СМЫСЛА В КВИНТЕТЕ op. 115 И. БРАМСА

В статті розкривається значення геометричних принципів та особлива роль симетрії в організації тематизму, драматургії розгортання смислу в Квінтеті Й. Брамса op. 115.

В статье раскрывается значение геометрических принципов и особая роль симметрии в организации тематизма, драматургии развертывания смысла в Квинтете И. Брамса op. 115.

The author considers the importance of geometrical principles, the special role of symmetry in the thematic organization and in the dramaturgy of meaning development in J. Brahms' Quintet op. 115.

Обращаясь к исследованию творческого метода Брамса, ученые неоднократно отмечали сложность, интеллектуальность стиля компо-

зителя, проявившуюся в пристрастии к «ритмическому комбинированию и метрической занимательности» [16], линейности и графичности мышления [14], а также в склонности к математике и сложным математическим вычислениям, что, в свою очередь, нашло отражение в использовании сложной контрапунктической техники и ее ухищрений, ориентированной на достижения полифонистов Нидерландской школы¹ (см., например, 4, 8, 9, 10, 16, 17, 18 и др.). Однако, будучи отмечаемыми многими исследователями, данные свойства стиля композитора – интеллектуальность, математичность – не получили достаточного научного осмысления и даже более или менее полного рассмотрения в научной литературе, зачастую оставаясь лишь метафорическими описаниями, что оставляет данную проблему открытой и вызывает необходимость создания подобного исследования.

Цель настоящей статьи – проследить значение математических (и, в частности, геометрических) закономерностей и принципов в способах организации смысла в инструментализме Брамса при развертывании его в музыкальную ткань. Выбор Кларнетового квинтета ор. 115 в качестве аналитического материала не случаен, поскольку Квинтет относится к числу поздних сочинений, в которых откристаллизовались и получили свою завершительную «огранку» приемы, используемые композитором на всем протяжении его творчества. Не случайно немецкий музыковед К. Гейрингер замечает, что в композиции Квинтета «едва ли можно найти что-либо новое, но она является могучим синтезом наиболее значительных моментов в сочинениях Брамса [разрядка наша. – Е.С.]» [4, с. 259]. «Итоговость» и «синтетичность» придают сочинению в какой-то мере «идеальность» и «прозрачность», ясность и легкость для музыковедческого (равно как исполнительского и слушательского) прочтения, приоткрывая завесу над творчеством таинственного и всегда «прикрытого» Брамса.

В центре аналитического внимания находятся особенности и закономерности смысловоразвертывания, однако принимая во внимание ограниченность рамками статьи, избираются лишь некоторые его аспекты: *интонационный* (особенности тематизма) и *композиционный* (логический принцип организации целого).

¹ Последняя особенность позволила исследователям усматривать в творчестве Брамса предуготовление опытов нововенской школы ([8], [10]), что неоднократно подчеркивалось и самими «нововенцами» (см., например, [3]).

Характеризуя особенности тематизма Квинтета, необходимо отметить первоочередную роль принципа производности, ставшего универсальным для творчества Брамса и управляющим тематической организацией всех его инструментальных сочинений. Производность реализуется в: 1) развитии заглавной темы из ее начального ядра, выступающего в роли формулы; 2) порождении всех тем сочинения из первоначальной. Не останавливаясь подробно на специфике данного свойства, поскольку проявления производности неоднократно описывались исследователями творчества композитора (в частности, А. Мревловым [9], Е. Царевой [17, 18], И. Храмовой [16], К. Гейрингером [4], Л. Кокоревой [10] и др., а также автором данной статьи [12]), уточним лишь отдельные его особенности, которые, на наш взгляд, являются ключевыми. Так, формула (она всегда является конструктивной и смысловой основой музыкального сочинения), как правило, отличается особой краткостью и элементарным характером (интервалы ч. 4 и ч. 5 в основе либо движение по звукам трезвучия)¹. Причем необходимо отметить, что краткость формулы с течением времени в творчестве Брамса обнаруживает стремление как бы сжаться в один звук², и в данном Квинтете тенденция сжатия формулы достигает предела: основной идеей произведения становится развертывание одного-единственного звука – *fis*. Звук *fis* замыкает на себе содержание Квинтета, формируя логику организации всей звуковой ткани сочинения и ставясь его *конструктивным* и *семантическим* центром.

«Центральность» звука *fis* подчеркивается частотой его употребления: она намного превышает частоту использования иных звуков во всех темах Квинтета; звуку *fis* отдается предпочтение среди звуков тонического трезвучия, что позволяет отметить особую его роль³.

¹ И. Храмова прибавляет к ним мотив опевания в диапазоне ум. 4 (от III к VII ступени в миноре), а также мотив, охватывающий верхний тетракорд минора, чаще натурального [16, с. 99], которые, однако, также ограничиваются объемом кварты.

² С точки зрения акустики. объяснение данному явлению видится в том, что составляющие остова формулы звуки, как правило, содержатся в числе обертонов заглавного звука.

³ Сразу отметим, что используемый в данном исследовании числовой арифметический подход обусловлен поставленной целью и оказывается одним из определяющих для выяснения специфики его содержания и особенностей смыслоразвертывания в Квинтете Брамса.

Кроме того, *fis* выполняет и синтаксическую функцию, появляясь в ключевых моментах развития темы, в начале разделов формы цикла и знаменуя тем самым очередную фазу развития смысла¹. Отметим немаловажный момент: вступления и окончания звучания партии кларнета, который, по мнению И. Храмовой, во всех ансамблях «персонализируется, воспринимается как авторский голос» [16, с. 86], и, кроме того, резко выделяется на фоне монотембрового звучания струнных, как правило, знаменуется звуком *fis*².

В структуре темы *fis* всегда выполняет роль остова: 1) либо в виде стержня – оси симметрии, вокруг которого раскрывается тема³, 2) либо в виде точки тяготения, к которой устремляется движение темы⁴.

¹ Со звука *fis* начинаются темы вступления, главной партии, связующей партии, им открывается разработка, знаменуется начало репризы, коды I части, начало главной темы II части.

² Особо явно это проявляется в I и II и несколько завуалировано – в III и IV частях Квинтета. Таково звучание кларнета во вступлении I части (начало и конец на звуке *fis* малой октавы), главной (*fis* малой октавы) и связующей партий экспозиции и репризы, начале и конце разработки (которая совпадает с началом репризы), коде (*fis* второй – *fis* малой). Во II части все темы кларнета (они же – все темы части), равно как и кода, начинают звуком *fis*. В средней части речитативно-декламационное соло кларнета начинается с *fis* малой октавы, каждый законченный раздел речитатива завершается утверждением *fis*. В III части тема побочной партии раздела *Presto non assai* начинается звуком *fis*; в теме вариаций IV части, а также в 3 и 4 вариациях *fis* отмечает вступление кларнета с репликами или мелодического контрапункта к главной теме, которая также оканчивается на *fis*. И таких примеров множество. Кроме того, в кадансах на тонике в аккорде кларнету всегда поручается все тот же звук *fis*.

³ Например, заглавный мотив вступления (тт.1-2) представляет собой мелодическую структуру, симметричную относительно *fis* второй октавы. Подобным образом строится главная тема II части, утверждая трехкратно звук *fis* второй октавы, тема «нанализывает» звуки симметрично вокруг обозначенной оси.

⁴ Примером тем второго типа, где *fis* выступает в качестве «точки притяжения», которая обращает к себе мелодическое движение темы, могут служить мелодическая фраза кларнета во вступлении, которая, начинаясь от *fis* малой, взмывает затем к *fis* второй, чтобы вновь возвратиться к *fis* малой октавы; мелодическое движение в речитативно-декламационном среднем разделе II части, которое в конце все время «скатывается» на звук *fis*; тема первого – обрамляющего – раздела III части, где *fis* первой октавы является нижней точкой, к которой устремляется мелодия (в теме главной партии III части, наоборот, *fis* второй октавы – верхний предел мелодии). Аналогично положение и функции *fis* в теме вариаций IV части, где *fis* – нижняя точка, к

В первом случае симметрично развертываемая тема отличается устойчивостью, что подчеркивается графически равномерным распределением звуков темы вокруг оси, во втором случае неустойчивая, «векторная» тема благодаря движению от *fis* к *fis* «замыкается» в круг. Заметим, в случаях, когда звук *fis* отсутствует в мелодии в качестве основной опоры, его главенствующая роль компенсируется использованием органного пункта в басу¹. В Квинтете указанные принципы равнозначны, что подчеркивается композитором в амбивалентности структуры заглавной темы: «проистекая» из *fis* второй октавы и поначалу равномерно «обволакивая» его сверху и снизу, она затем спускается к точке притяжения – *fis* первой октавы.

Таким образом, основополагающей идеей для внутренней структуры тем Квинтета выступает геометрическая фигура круга. Заметим, однако, что подобный принцип строения тематизма не является уникальным, свойственным только рассматриваемому сочинению, но является свойством всех инструментальных опусов композитора. На универсальность данного свойства указывает исследователь И. Храмова: «Многие темы Брамса замкнуты внутри «круга» либо с трудом «прорываются» за его пределы»; само же «замыкание в круг» осуществляется посредством «обращения мелодического движения, возвращения фразы или всей мелодии к исходному звуку», что вызывает, по мнению ученого, сходство с музыкально-риторической фигурой круга (*circulato*) [16, с. 102].

Будучи «центральным» звуком Квинтета, *fis* является не только мелодической опорой, но и основой для формирования главной конструктивно-логической идеи Квинтета. В качестве квинтового звука тональности *h-moll* *fis* выступает ее знаком, постоянно замещая либо подразумевая под собой тоническое трезвучие. Подобная «чреватость» звука формирует принцип «прояснения тонического трезвучия» посредством постепенного обозначивания его ступеней в нисходящем движении (*fis-d-h*), который и составляет конструктивную и драматургическую идею Квинтета. Причем 1) порядок звуков (от квинты к приме *h-moll*'ного трезвучия) и 2) направление движение

которой все время с четко выдерживаемым постоянством стремятся тема, утверждая тем самым важность звука *fis*.

¹ Как, например, в середине простой репризной трехчастной формы крайнего раздела II части.

(нисходящее) оказываются константными параметрами и приобретают особую значимость для дальнейшего музыкального развития.

Данная конструктивная идея решается как пространственно (в соотношении голосов музыкальной ткани), так и во времени, определяя логику организации Квинтета на всех его уровнях (в структуре темы, в структуре целого, драматургии), подчиняя ее закономерностям концентричности со звуком *fis* в качестве центра. Условно в Квинтете можно выделить следующие уровни-концентры: 1) собственно звук *fis*; 2) структура темы (тем); 3) логика драматургии. Каждый последующий уровень-круг является «расширением» предыдущего. Логика тематической структуры обуславливает логику различных уровней драматургии: драматургию вступлений тем – на уровне раздела формы, одной части и цикла в целом, особенности тональной драматургии¹.

Заметим, что трезвучие в качестве главной конструктивной идеи обозначено в заглавной теме – в начальных тактах вступления: как вертикаль (одномоментное изложение идеи) – в виде тонической терции *fis-d*², как горизонталь (временная проекция конструктивно-тематической идеи) – в виде постепенно обрисовывающихся в мелодическом движении основных звуков тонического трезвучия (*fis-d-h*). Однако здесь необходимо отметить разницу в удельном весе каждого звука: в «одномоментном» виде отсутствует звук *h* (он появляется позже), в мелодической проекции – *fis* появляется дважды (как бы утверждаясь), далее на сильном времени 3 такта *d* – единожды и затем на самом слабом времени 3 такта (6-я восьмая) – *h*, причем инерция продолжает дальнейшее движение мелодии, завершая ее на *fis*. Тем самым в данной мелодико-конструктивной идее изначально заложен принцип «растворения», торможения, динамика угасания (что, кстати, подчеркивается громкостной динамической вилкой *dim.* от *f* к *p*). Следует отметить, что конструктивная идея по сути своей является чисто мелодической, и для Брамса важным оказывается сохранение в «первозданном» виде мелодического рельефа темы вне зависимости от тонально-гармонических условий (например, возникновение звука *d* в

¹ Мысль о логике концентричности, но возникающей на основе вариационности, встречается у Е. Царевой: «Вариационность способствует созданию трех сообщающихся кругов: в масштабе первой части, всего цикла и финала» [17, с. 361].

² Данная «вертикальная» идея в дальнейшем подвергается трансформации, изменяясь на свое обращение в III и IV частях.

рамках тональности *H-dur* или опоры на *h* в тональности *D-dur*). Причем последние в подобных случаях рассматриваются лишь как окрашивающее средство, создающее дополнительный оттенок смысла, не нарушая основную идею графичности.

На основе заданной конструктивной идеи выстраиваются все темы Квинтета: при определенных – иногда довольно существенных – трансформациях основные параметры (порядков звуков и направление движения) сохраняются. Иными словами, указанные параметры оказываются устойчивыми, константными признаками, по которым происходит отождествление производных вариантов с заглавной темой, выполняющей в данном случае функцию инварианта¹. Основным же средством преобразования инварианта являются различные комбинации обращений обоих параметров².

¹ Под инвариантами в данном случае понимаются «некоторые признаки объекта, которые при преобразованиях остаются неизменными» [1, с. 4].

² Так, тема главной партии строится на нисходящем движении, тема связующей, сохраняя нисходящее направление движения, обращает состав звуков мотива (*h-fis*, причем у кларнета одновременно звучит ее обращение, сохраняющее порядок звуков, но изменяющий направление движения с нисходящего на восходящее), главная тема II части содержит идею нисхождения *fis-d-h*, причем несмотря на тональность *H-dur*, в мелодическом отношении конструктивная идея решается буквально, поскольку в 4 такте на сильной доле появляется *d* (ре-беклар!). Середина обращает как звуковой состав темы (*h-d-fis*), так и направление движение (сменяя нисходящее движение восходящим). Средний раздел формы части закрепляет обращенный вид темы (*h-fis*), но с сохранением изначального направления движения вниз. В III и IV частях конструктивная идея несколько вуалируется, однако сохраняется в качестве несколько измененного остова тем. Так, в теме III части, которая звучит у кларнета, она имеет вид нисходящего движения, определяемого звуками-точками *d-h-fis* (причем *fis* появляется здесь на слабой доле!). Тема раздела *Presto non assai* звучит как ее вариант, который движется *d-h-fis*, объединяя сразу оба типа движения (вниз и вверх). В теме IV части начальная идея имеет также обращенный вид *d-h-fis* в нисходящем движении, причем нисхождение многократно утверждается. Интересно, что тема, изложенная у первой скрипки, звучит одновременно с ее мелодическим вариантом у второй. Этот вариант звучит от *fis*, обрисовывая иные контуры конструктивной идеи: утверждая нисходящее *fis-h*, соединяя затем его с полным обращением начальной конструктивно-мелодической идеи (восходящим движение *h-d-fis*). Тем самым в теме IV части изначально заложенная в формуле едипонаправленность движения (нисхождение) уравнивается противоположным движением, как бы собирая воедино всевозможные варианты формулы, обобщая весь путь ее развития в предыдущих частях.

Помимо структурообразующей роли в тематическом отношении формула *fis-d-h* выполняет и драматургическую функцию, организуя более крупные уровни организации музыкальной ткани Квинтета. Так, данное движение прогнозирует высотный порядок вступления тем экспозиции: вступление и первое проведение темы главной партии от *fis*, второе – октавное у первой и второй скрипок – от *d*, темы связующей партии от *h*, что полностью отражает изначальную идею – с повторенным *fis* и однократными *d* и *h*. Кроме того, на уровне цикла данный порядок также в точности выдерживается: заглавные темы I и II частей – от *fis*, III и IV – от *d*, кода всего цикла – от *h*.

Таким образом, логику организации смыслового целого в Квинтете определяет геометрическая фигура окружности, подчиняя общую идею закономерностям концентричности, центром которой выступает *fis*. Логика «замыкания в круг» дополнительно подчеркивается композитором посредством обрамлений, в особенности тем, что Квинтет заканчивается той темой, которой и начинался, что создает внутреннюю устойчивость и цельность смысла при его многогранности и разностороннем раскрытии¹. На основании избранной композитором логики в сочинении образуется универсальность подобия структур, сохраняющих в неизменности устойчивые признаки, то есть обнаруживается инвариантность относительно преобразований, что является главным принципом симметричных отношений². Иными словами, логика концентричности в смыслоразвертывании управляется законами симметрии. Заметим, что в современном музыковедении принцип симметрии трактуется как один из универсальных принципов формообразования (В. Бобровский [2], С. Гончаренко [5], И. Баранова [1], С. Шил [19], Б. Каракулов [7], В. Холопова [15] и др.); правда, исследователи чаще опираются на законы одного из существующих видов симметрии³ – зеркальной. В описанных нами случаях

¹ Подобное использование принципа обрамления усматривает В. Бобровский в Восьмой симфонии Д. Шостаковича [2].

² Симметрия (от греч. *symmetria* – соразмеренность) в широком смысле трактуется как «инвариантность структуры математического (или физического) объекта относительно его преобразований» и «сохранение признаков объектов относительно изменений» [13, с. 392]. Кроме того, симметрия выступает как категория, обозначающая «процесс существования и становления тождественных моментов в определенных условиях и в определенных отношениях между различными и противоположными состояниями явлений мира» [6].

³ Основными видами симметрии являются центральная симметрия (инверсия), осевая, зеркально-осевая, симметрия переноса [13]; в искусствоведческих

проявляется действие иного вида симметрии – трансляционной (переносной), основополагающим принципом которой являются отношения подобия структур (в Квинтете – тематическое подобие и драматургия концентричности на основе избранного универсального логического принципа).

Второй вид симметрии – зеркальный – также проявляется в логике смыслоорганизации Кларнетового квинтета Брамса, но на ином уровне – в масштабном соотношении разделов формы. Квинтету свойственна четкая структурированность музыкального изложения, отчасти напоминающего мозаику, сложенную из отдельных сегментов. В качестве сегментов выступают фрагменты формы, темы, которые отграничиваются друг от друга и в синтаксическом, и в драматургическом отношении, однако соотносятся друг с другом (количественно) строго пропорционально и по законам симметрии.

Так, по сумме тактов общее значение I и II частей приблизительно соответствует суммарной величине тактов III и IV частей, причем разница между суммами минимальна (422 и 416). Ось симметрии проходит посредине цикла – между II и III частями. В количественном отношении I часть представляет собой почти идеальную зеркально-симметричную структуру с осью симметрии, проходящей через разработку (середину части):

13	+	57	+	65	+	59	+	12
вступление		экспозиция		разработка		реприза		кода ¹

Причем внутри соответствующих разделов формы темы в количественном соотношении также соответствуют друг другу. Подобные отношения можно наблюдать и в остальных частях:

II часть	основной раздел III части (Presto non assai, ma con sentimento)
-----------------	--

[41+46+40] + 11 т. (кода)	[61+20+62]
---------------------------	------------

И лишь в IV части идея идеального равновесия находит свое отражение в строго выдержанных вариациях, каждая из которых

исследованиях чаще всего говорят о двух ее видах – зеркальной и переносной (в некоторых исследованиях она именуется трансляционной) (см., например, [1],[5],[7],[19]).

¹ В партитуре кода занимает 24 такта (12+12). Однако вторые 12 тактов коды представляют собой эпилог, завершающее «слово» всего Квинтета и в структурном отношении являются не столько кодой финала (как «кода в коде»), сколько кодой цикла, поэтому и не учитываются в схеме.

сохраняет заданную структуру и масштаб – 32 такта (16+16). Кода Квинтета по своей структуре тоже симметрична (8+13+9). И, наконец, любопытная деталь – общее число тактов (с повторением экспозиции I части) составляет 838, зеркально-симметричное внутри себя число. Случайность это или закономерность? Оставим вопрос открытым.

Следует отметить, что при строгом подчинении всего процесса смыслоорганизации в Кларнетовом квинтете логике симметрии Брамс сознательно использует различные способы ее нарушения, точнее – вуалирования (особенно симметрии зеркальной как наиболее наглядной), узаконивая диссимметричные проявления, которые, как и симметрия, проявляются с первых тактов текста Квинтета¹. Так, четкая пропорциональность, в особенности же – квадратность, всячески «скрывается» Брамсом: 1) за счет избегания четных числовых выражений, 2) посредством минимальных отклонений и использования так называемых «лишних» (дополнительных) тактов, которые амбивалентны по значению и могут быть отнесены к любой из тем, своим же появлением они сглаживают идею четкой симметрии, 3) замены реальной репризы мнимой², 4) размывания границ тем, наложения конца одной на начало другой, что нарушает счет тактов³.

Для выяснения причин диссимметрии необходимо затронуть вопрос о содержательной стороне смысла в Кларнетовом квинтете и его главного носителя – звука *fis*, то есть определить его семантическую функцию. Последняя проясняется при обращении к биографии композитора, а точнее – к его письмам. В поздний период творчества Брамса (впервые в 1877 г.) появляются так называемые «звучащие» письма, в которых определенные музыкальные мотивы заменяет слова, фразы и имеют особую смысловую нагрузку. В основе этих мотивов – устойчивая структура (взятая из начального мотива шумановской миниатюры «Пестрые листки» op. 99 № 1, в анализ которой Брамс во время бесед со своим другом Энгельманом

¹ Под диссимметрией в науке понимается нарушение точной симметрии, которое, однако, не затрагивает ее основы, в отличие от асимметрии, где разрушается сам основополагающий принцип подобия (см., например, [1]).

² Так, в крайних разделах II части, написанных в простой репризной 3-хчастной форме, предполагаемое симметричное соотношение (16+10+15) за счет введения мнимой репризы сдвигает 5 тактов в сторону середины, тем самым скрывая симметрию конструкции.

³ Например, основной раздел III части.

углубляясь, постигая ее смысл¹): мотивы начинались со звука *fis* второй октавы, ритмически более продленного по отношению к последующим звукам (часто посредством залигованных звуков), с последующим нисходящим движением. В письмах данный мотив от *fis* наделялся целым спектром значений, среди которых наиболее важными видятся следующие: 1) «весеннего привета», как намек на образность вышеуказанной шумановской миниатюры, а также на само общение о музыке (так называемые *Plauderstunden*); 2) собственно близость общения, внутреннее духовное родство, дающее возможность раскрыться сфере сокровенного Я композитора; 3) указание на членов семьи Энегльмана, и в частности, на жену последнего Эмму, вместо имени которой Брамс часто выписывал мотив. Характерно, что степень приближенности к внутреннему Я композитора была настолько велика, что в письмах, датированных более поздним временем (начиная с 1888 г.), мотив сократился до одного-единственного звука – *fis* (часто подчеркнутого «угасающей» динамикой либо аппликатурными указаниями на самые слабые, «неповоротливые» пальцы). Из писем *fis* второй октавы проник и в сочинения позднего периода: Скрипичную сонату op. 78, Интермеццо *es-moll* op. 117, Интермеццо op. 119 №1, Кларнетовый квинтет op. 115.

Таким образом, в творчестве Брамса *fis* – звук, заключающий в себе «тембровый потенциал, идеально подходящий к характерным свойствам тематизма композитора», который С. Роговой, а равно и другие исследователи определяют словами «завуалированный», «внутренний», «innig» [11, с. 380], – стал знаком, с одной стороны, музыкального мотива и скрытого за ним смысла, с другой – собственно выражением сокровенности, указанием на личностные свойства смысла, требующих «покрова» – как в письмах (адресованных даже самому близкому человеку, допущенного к композиторскому Я!), так и в музыкальных сочинениях. Отсюда проистекают способы и формы «прикрывания» этого личностного в музыкальных сочинениях, а в структуре целого – явление диссимметрии; отсюда использование в анализируемом квинтете полярных принципов – симметрии и диссимметрии, а в музыке, по меткому замечанию Е. Царевой, – «извечно контрастных элементов, совмещение твердости и

¹ Исследователь эпистолярного наследия композитора С. Роговой, отмечает, что «погружение в <...> музыкальное содержание было столь глубоким, что ему сразу был присвоен статус символа» [11, с. 378].

непреложности с боязнию, сомнение и душевным трепетом» [17, с. 356].

Подводя итоги данной статьи, еще раз отметим ее основные положения:

Логика организации смысла в Кларнетовом квинтете op. 115 И. Брамса и сам процесс его развертывания в музыкальный текст определяется законами симметрии, частным случаем и идеальным пространственным выражением которой является геометрическая концентричность¹.

Симметрия проявляется: 1) в подобии строения тем, 2) в сохранении единой логики, действующей как на уровне микроструктуры, так и на макроструктурном уровне, 3) в масштабном соотношении частей и разделов формы, прежде всего как количественный показатель.

Инвариантной единицей смысла является звук *fis*, который, являясь знаком сокровенного, определяют глубоко-личностный тип содержания Квинтета и становится его конструктивным и семантическим «центром».

Лежащие в основе логики развертывания смысла обще-логические и математические принципы (геометрическая фигура круга и симметрия) имеют каждая свое символическое значения, отвечая внутренней установке композитора. Круг выступает символом вечности, следовательно, вневременности, устойчивости, обращенности на себя; симметрия же выражает замкнутость, сосредоточенность на внутреннем мире и символизирует высшую внутреннюю гармонию целого².

Средством «прикрывания» едва приоткрываемого сокровенного (знаком чего выступают обозначенный звук *fis* и структура начального мотива Квинтета) является диссимметрия, способствующая формированию стилевой установки композитора на само-сокрытость и непрозрачность, тщательную сохранность своего Я в тайне.

Литература:

1. Баранова И.Н. *Симметрия музыкальной структуры (на материале советской музыки): Автореф. дис. ... канд искусствоведения /17.00.02 – Музыкальное искусство. – Л., 1985. – 16 с.*

¹ Геометрическая концентричность в данном значении соответствует симметрии подобия.

² Не случайно одно из значений понятия симметрии, идущих со времен античности, совпадает с понятием гармонии (см., например, [19]).

2. Бобровский В.П. О некоторых принципах темо- и формообразования в симфонической и камерно-инструментальной музыке Шостаковича // Бобровский В.П. Статьи. Исследования / Сост. Е.Р. Скурко, Е.И. Чигарева – М.: Сов. композитор, 1988. – С. 159-204.
3. Веберн А. Лекции о музыке // Веберн А. Лекции о музыке. Письма: Пер. с нем. В. Шнитке / Сост. и ред. М. Друскина и А. Шнитке. – М.: Музыка, 1975. – С. 11-83.
4. Гейрингер К. Иоганнес Брамс: Пер. с нем. – М.: Музыка, 1965. – 432 с.
5. Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия как драматургический и формообразующий принцип в музыке XIX – первой половины XX века: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения / Московская гос. консерватория. – М., 1994. – 35 с.
6. Готт В.С. Философские вопросы современной физики. – М.: Высшая школа, 1988. – 343 с.
7. Каракулов Б.И. Симметрия музыкальной системы (о мелодии): Автореф. дис. ... докт. искусствоведения / Киевская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – К., 1991. – 37 с.
8. Масгрейв М. Интеллектуальный мир Брамса // Музыкальная академия. – 1998. – №1. – С. 188-196.
9. Мревлос А.Е. Черты позднего стиля Брамса // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности: Сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1981. – С. 101-108.
10. Музыка Австрии и Германии XIX века: В 2-х кн. / Под ред. Т. Цытович. – Кн. 2. – М.: Музыка, 1990. – 526 с.
11. Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса. – М.: Композитор, 2003. – 640 с.
12. Садовникова Е. Пространственные способы формирования музыкального времени в сочинениях И. Брамса // Метроритм-1: Коллективная монография. – К.: ИМФЕ, 2002. – С. 102-105.
13. Симметрия // БСЭ: В 30-ти тт. / Гл. ред. А.М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 23. – С. 391-392.
14. Соллертинский И. Симфонии Брамса // Соллертинский И.И. Музыкально-исторические этюды. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1956. – С. 247-268.
15. Холопова В. Симметрия интервалов в музыке Прокофьева // Советская музыка, 1972. – № 4. – С. 100-106.
16. Храмова И.М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса (трактовка жанра и драматургии): Дис. ... канд. искусствоведения / Горьковск. гос. консерватория им. М.И. Глинки. – Горький, 1988. – 175 с.
17. Царева Е.М. Иоганнес Брамс. – М.: Музыка, 1986. – 383 с.
18. Царева Е. Брамс у истоков нового времени // История и современность: Сб. статей. – Л.: Советский композитор, 1981. – С. 19-34
19. Шип С. К вопросу о причинах симметрии в музыкальной форме // Одесский музыковед '93. – Одесса, 1993. – С. 77-90.

ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА МОТЕТОВ XVII ВЕКА НА ПРИМЕРЕ «ШЕСТИ МОТЕТОВ» И.С. БАХА

Дается характеристика жанра мотета XVII века на примере «Шести мотетов» И.С. Баха. Анализируются вокально-хоровые, исполнительские трудности данных произведений, характеризующие специфику и особенности данного жанра.

Надається характеристика жанру мотету XVII століття на прикладі „Шести мотетів” Й.С. Баха. Аналізуються вокально-хорові, виконавські труднощі даних творів, що характеризують специфіку і особливості даного жанру.

In this work the description of the genre motet of the XVII-th century is given on the example of “Six motets” by I.S. Bach. Vocal-choral performing difficulties of the given compositions defining the specific character and particularities of the given genre are analysed in it.

Как известно, жанр мотета возник еще в XIII веке. Этот жанр достиг своего расцвета в эпоху Возрождения. Однако произведения И.С. Баха наиболее полно вобрали в себя все достижения композиционной структуры, фактуры, гармонии, характеризующие этот жанр. Таким образом, целью нашей работы является анализ основных жанрообразующих признаков, характеризующих мотет на примере «Шести мотетов» И.С. Баха, а также выявление вокально-хоровых и исполнительских трудностей, связанных с особенностями этого жанра.

Объектом настоящего исследования является западноевропейский мотет XVII века, а именно мотеты И.С. Баха. На примере этих произведений мы рассматриваем основные аспекты развития этого жанра: фактурные, интонационные, гармонические, ладотональные, композиционные. В связи с этим, конкретным **предметом** исследования являются различные вокально-хоровые, а также дирижерско-исполнительские трудности, которые возникают в связи со спецификой данного жанра.

В творчестве И.С. Баха мотет, как и многие другие барочные жанры, достигает пика своего развития. Как отмечает А. Швейцер, в этом процессе Бах «...не опирается на Шютца, но пользуется его достижениями, не зная этого» [6, с.50].

Как известно, И.С. Бах обобщил все предыдущие достижения ведущих европейских школ и композиторов в области форм и жанров,

полифонии и гармонии. Что касается мотета, то он становится для Баха своеобразной «творческой лабораторией» на пути к созданию универсальной формы ведущего жанра его творчества – кантаты: «Всю свою жизнь он искал истинную форму кантаты» [6, с.60]. Не случайно сам композитор называл некоторые свои кантаты мотетами: однако речь идёт и о том, что во времена Баха мотетами назывались вокально-хоровые произведения, исполнявшиеся во время церковной службы (так называемые «проповеднические мотеты»).

История вокально-хоровых жанров, в том числе мотета, в Германии связана с поиском подходящих поэтических текстов. Существовавший набор сводился к текстам хорала (строфической песни), Библии и Псалтыря, мадригальным текстам и старым духовным немецким песням.

Бах в своих мотетах экспериментирует со всеми разновидностями текстов, удачно и разнообразно их сочетая. В отличие от Шютца, для Баха любые тексты были хороши, так как они служили отправной точкой для сугубо музыкального развития. Смысловые импульсы мелодий хоралов, связанные с определённым текстом и известные в то время церковной общине, сами по себе являлись проводниками духовной семантики, которая также была материалом для музыкально-драматургического развития.

Согласно жанровому своеобразию мотета, слова, литературный текст являются здесь основой и музыкального формообразования. К тому же, первейшим признаком жанра издавна было одновременное звучание разных текстов в контрастно-полифонической ткани произведения. Эти особенности, присутствующие во всех мотетах И.С. Баха, подтверждают их старинную жанровую природу. Но мотеты И.С. Баха – это широкоразвернутые, монументальные хоровые композиции, музыкальное содержание которых глубже, значительнее использованного словесного текста. Их философская наполненность и лиризм в музыкально-исполнительской среде оценены еще не в должной мере.

Шесть мотетов И.С. Баха, созданных в разное время (с 1723 по 1745гг.) по разным поводам – одни из немногих сочинений, исполнявшихся и после смерти композитора и ноты которых сохранялись как реликвия в церкви св. Фомы. Современная нумерация их условна. Сейчас с достаточным основанием можно отнести мотет «Jesu meine Freude» к 1723 году, «Furche dich nicht» – к 1726, «Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf» – к 1729, а «Singet dem Herrn ein neues

Lied» – к 1746. Первые три были приурочены к различным траурным церемониям, а четвертый – к торжественному празднованию окончания второй Силезской войны. Даты написания мотетов «Kommt, Jesu, kommt» и «Sobet den Herrn, alle Heiden»² неизвестны.

Как было сказано выше, принятая нумерация (редакторская) не отражает хронологии написания мотетов, поэтому уместно начать рассмотрение с мотета № 3, самого раннего «Jesu, meine freude» (погребальный, на смерть г-жи Кеез).

В нём ярче всего проявились традиционные черты жанра: идея неповторяемости, сквозного развития, постоянного обновления материала, решенные сквозь призму творческой индивидуальности, со всей силой гения Баха. Начиная с композиционно-структурного и заканчивая интонационными уровнями, закономерности мотета воплощены в синтезе с традиционными принципами других жанров немецкой музыки.

Уникальна форма мотета № 3; она сочетает в себе черты вариационности, рондальности, мотетной строфичности и концентричности. Свообразным рефреном выступают строфы хорала (их здесь шесть), чередуемые с разными эпизодами (фугированными, хоральными, с «включениями» и «выключениями» голосов, оформленные в различных метроритмических условиях). Таким образом, складываются два плана формы, две драматургические линии – условно хоральная и эпизодная. Они развиваются параллельно, равновесомо, чередуясь и перешлетаясь между собой, поочередно выходя на первый план, подобно тому, как и в полифонической ткани выделяются поочередно то те, то другие голоса, которые являются равноправными участниками общего музыкального действия, процесса плетения музыкальной ткани. Из шести строф хорала первая и шестая (начало и конец произведения) распеваются на музыку, которая может быть названа темой. Вторая – пятая строфы являются вариациями на нее.

В данном случае мотетность воплощена в вариационной обновляемости строф хорала: изначальное четырёхголосное проведение хоральной темы с основной мелодией в сопрано во второй строфе изменяет контрапункты к теме; в третьей строфе хорал трансформируется путём изменения всех основных языковых параметров; в четвёртой строфе возникает ещё один вариант контрапункта-сопровождения с ритмической дробностью (шестнадцатые); наконец, пятая строфа хорала представляет собой довольно неожиданный поворот – проведение

темы в альтях с «выключением» басов, в двухдольном метре. Шестая строфа подобна первой, она обрамляет мотет. Эти шесть частей перемежаются с пятью свободными по структуре разделами, которые развивают идею, заложенную в словесном тексте хорала.

Хорал является одновременно и разделительным, и соединительным разделом произведения. С одной стороны, он разделяет различные темы, настроения, переживания человека в мотете; с другой стороны, он соединяет воедино все части мотета. Он проходит «красной нитью» сквозь все произведение и является его стержнем, основной мыслью и идеей. Если соединить все варианты хорала воедино, то получится цельное музыкальное произведение. Можно сказать, что во всех эпизодах тема хорала в партии сопрано является своего рода *cantus firmus* (характерная черта мотета Средневековья). Однако, в отличие от него, тема здесь проводится не в теноре, как это принято было в ту эпоху, а в партии сопрано. Все же остальные партии – это вариантное развитие основного голоса с использованием различных нюансов, штрихов, динамики, фактуры.

В этой хоральной фантазии прослеживаются различные методы варьирования И.С. Бахом хоральной темы. Они обусловлены главным образом задачей раскрытия в музыке словесного содержания. За исключением одной строфы мелодия везде сохраняется почти неизменной. Однако в соответствии с требованиями сюжета композитор привлекаются различные средства музыкальной выразительности. Так, например, в 3-й строфе драматическая напряженность и прямая иллюстративность достигаются путем решительной деформации самой мелодии хорала и, как следствие этого, – коренными фактурными изменениями. Но наибольшей глубины и сердечности и особой сложности музыкального высказывания И.С. Бах добивается в хоральной вариации 5-й строфы.

В эпизодах представлены всевозможные типы хоровых сочетаний голосов (например, во втором эпизоде участвует только женская часть хора, а в четвёртом – хор без сопрано и т.д.), фактурные типы изложения: хоральность, имитационность, фугатность. Строфы хорала объединяются с последующими эпизодами (I, II) в первой половине мотета; во второй же наблюдается зеркальное отражение – эпизод-хорал (IV, V). Середину условно концентрической формы представляет эпизод III в обрамлении строф хорала (III-IV) – с непрерывной имитационностью в тональности Соль-мажор.

А. Швейцер назвал Мотет № 3 «баховской проповедью о жизни и умирании». Эта характеристика имеет бесспорное подтверждение в 5-й строфе. Здесь лиричность и интимность чувств получают очень яркое воплощение и в тексте, и в музыке: декламация альтов отрешенно-мрачна, настойчиво и сурово звучит прощание с жизнью, в то же время богатая полифония самостоятельных мелодических линий в двух партиях сопрано и у теноров дышит скорбью, лишь иногда окрашиваясь отблеском надежды. Человек мучительно не хочет расставаться с жизнью. Боль и тоска слышатся в голосах, «обвивающих» мелодию хора.

Примерно в «точке золотого сечения» находятся самые далёкие от первоисточника варианты – материалы эпизода (IV) и строфы хора (V). В этом эпизоде сочетается и хоральность, и распевы-имитации в тональности До-мажор и размере 12/8, связанном с особым рода пасторальностью, духовным умиротворением и смирением. В нём отсутствует партия сопрано, и симметрично в следующей строфе хора отсутствует партия басов, тогда как тема хора будет проведена в альтах. Мотетная вариантность у Баха не бесконечна, она определена в строгую драматургическую схему и, таким образом, мотет обрамлён парой хорал-эпизод I и эпизод V-хорал VI. Эти буквальное повторения создают репризу произведения.

В своём первом (хронологически) мотете Бах апробирует все известные приёмы полифонической техники в преломлении закономерностей мотетного жанра. Многочастность, известная структурная дробность не дают чрезмерной пестроты благодаря форме высшего порядка, воплощённой баховской гениальностью.

Особое внимание при анализе мотета следует обратить на вокально-хоровые особенности и трудности, которые встречаются в этом произведении.

Мотеты Баха передают переживания и состояния человека, который обращается к Богу. Они несут в себе всю гамму чувств: боль, скорбь, нежность, тревогу, отчаяние, безысходность, смирение, радость. Композитор мастерски передает эти ощущения с помощью музыкальных звуков. Следует отметить, что автор особое внимание уделяет ремаркам, которые характеризуют исполняемый музыкальный материал: *Andante sostenuto*, *piestosamente* (спокойно, слержанно, печально), *Andante risoluto, ma cantabile* (размеренно решительно, но певуче).

Поражает яркость и разнообразие красок музыкальной палитры композитора в области динамики и нюансов. Как чувства человека, передаваемые мотетом, переменчивы, непостоянны, так и у автора можно часто встретить неожиданные звуковые краски: *subf*, *mf*, *rfz*.

Нюансировка у композитора от *pp* до *f*. Автор отдает предпочтение средней нюансировке – *p*, *mp*, *mf*, а также *pp*. Наибольшая звучность мотета – *f*. В силу своей жанровой особенности, камерности, Бах в мотете не использует динамику *ff*. Для усиленного звучания композитор использует акценты, тенуто, унисон во всех партиях, более четкий штрих – *marcato* →.

Следует отметить, что основным типом звукоизвлечения является *legato*. Однако встречаются музыкальные фразы, которые следует исполнить штрихом *marcato* в нюансе *p*. Это не значит, что певцы должны чеканно отделять одну ноту от другой. Этого штриха можно добиться путем более четкого произнесения текста как бы «на зубах». Однако тип звукоизвлечения все-таки остается *legato*.

Хочется отметить еще одну особенность данного момента – характерную драматическую роль пауз. Они не только отражают самые полярные оттенки чувств, психологические переключения, но и являются импульсом для дальнейшего развития музыкального материала (строфа третья).

В исполнительском отношении следует обратить внимание на вступление партий после пауз на дробленную долю (не «выталкивая» слабую долю, движение стремится к сильной).

Обращает на себя внимание гибкость партий, которая подчеркивается многообразием и естественностью интонаций. Бах, избегая ходов на широкие интервалы, часто пользуется секвенциями и повторами; строит мелодическую линию из небольших интервалов – терций, секунд и кварт – и применяет более широкие ходы (м. 6, ч. 8) для кульминационных моментов. Наличие в вокальных партиях скачков требует овладения каждым артистом хора мастерством сглаживания регистров.

Точность интонации напрямую связана с ощущением у артистов хора высокой певческой позиции, опоры дыхания, применения резонаторов. Звучание хора должно быть округлым, полетным, ни в коем случае не напряженным. Степень округленности связана здесь, прежде всего, с жанром и стилем произведения.

Отличительной чертой гармонического языка Баха является сочетание, сопоставление в одном произведении как простых, так и сложных созвучий, использование D_2 (г.) – IV_2 – I_6 – III_{65} – D_{53} – I – D и т. д. Большую сложность для певцов представляет переход от одного эпизода к другому, где происходит смена тональности (окончание II-й и начало III строфы: e-moll (I_{53}) – E-dur (I_{65})).

На репетициях хормейстер должен объяснить, каким образом происходит отклонение в ту или иную тональность. Каждый артист хора должен уметь внутренним слухом «услышать» новую тональность и определить ноту вступления.

Необыкновенно изобретателен композитор и в области ритма: остинатные, медленно шествующие целые, монотонно повторяющиеся восьмые, и наоборот, беспокойно пульсирующие шестнадцатые и тридцать вторые, разного рода пунктирные ритмичные структуры – вот далеко не полный перечень ритмических формул, используемых в мотете. Особой сложностью для певцов являются мелкие длительности. Темп, как правило, в эпизодах хотя и не очень быстрый, однако пропевание этих нот должно быть, с одной стороны, четким, ясным (в ансамблевом согласии со всеми певцами партии), с другой стороны, штрих звукоизвлечения должен сохраняться на протяжении всего эпизода – legato. Только в отдельных случаях, где указывает композитор, штрих – marcato.

В мотете Бах показывает себя опытным мастером, в совершенстве владеющим особенностями хорового письма. Он использует сложный инструмент человеческих голосов в самых различных вариантах: использование чистых тембров, постепенное включение и выключение голосов, перекрещивание голосов, изложение неполным смешанным составом, изложение партиями и группами хора, хоровые tutti, divisi партий (особенно в момент кульминаций), хоровая педаль. Связь тембров с определенной гаммой чувств, переживаний, образов позволяет говорить о применении композитором приемов тембровой драматургии.

Жанр мотета – это очень интересный и специфический жанр. Несмотря на то, что он многочастен, большой по размерам, мы не можем точно определить кульминацию как таковую, здесь можно говорить о кульминационных зонах, которые характеризуются более ярким, напряженным звучанием.

Мотет – это жанр, раскрывающий совокупность состояний, переживаний, чувств и эмоций человека, обращенных к Богу. Этот

жанр нацелен на внутреннее состояние человека, устремлен вглубь человеческой всеобъемлющей души.

Поэтому, несмотря на масштабность произведения, мы считаем, что мотет — это жанр камерного склада. Вследствие чего мотет представляет особую сложность в исполнении, а именно — выстраивание целой композиции из отдельных его эпизодов, различных по характеру, динамике, фактуре изложения.

В целом в своих мотетах Бах выходит на драматургический и формообразующий уровни, тогда как средства музыкальной выразительности, приёмы фактурного изложения служат для достижения новых задач нового порядка (не достижимого до сих пор и служащего и по сей день высоким образцом композиторского мастерства).

Поэтому начатое в первом мотете (№ 3) находит свою дальнейшую эволюцию в данном жанре в последующих пяти мотетах, и особый интерес в этой связи представляют аспекты формы и драматургии, особенности построения целого.

Большинство исследователей справедливо подчеркивает, что И.С. Бах придавал важное значение драматургии литературного текста. Понятно, что и исполнитель, и слушатель не могут абстрагироваться от словесного содержания, не потеряв многого из того, что хотел сказать композитор. Но, сопоставляя литературный текст и музыку баховских вокальных сочинений, нельзя не прийти к убеждению, что значение музыки в них несравненно выше. Этот вывод справедлив и для Мотета № 3 — произведения, имеющего довольно стройный внутренний сюжет.

Хоровая фактура в мотетах бесконечно многообразна. Здесь хотелось бы подчеркнуть одно общее и определяющее качество фактуры всех мотетов И.С. Баха — логичность и экспрессию каждого хорового голоса, взятого отдельно, хотя нельзя сказать при этом, что хоровые партии «легки» или «удобны». Они очень трудоемки для вокального исполнения в силу своей глубокой мелодической содержательности, интервальной сложности, ритмической изобретательности, неординарности ладотонального плана и гармонии. Но по этим же причинам они обладают свойством непрерывно стимулировать творческую активность поющих.

Музыкальный язык мотетов предъявляет также огромные требования к ансамблевому мастерству певцов в хоре, где оно должно стоять на уровне инструментального исполнительства с включением и чисто вокальных задач, связанных с характером произносимого текста.

Нередко еще приходится слышать такие интерпретации произведений И.С. Баха, в которых все линии голосов воспроизводятся удовлетворительно с точки зрения высотной интонации и ритма, но без так называемых нюансов, ибо сам композитор последних почти не обозначал. В подобном случае ярче всего выделяются верхний голос и те участки мелодии отдельных партий, которые попадают в наиболее удобный и сильный регистр соответствующих инструментов или хоровых голосов. Но полифоническая разработка терпит при этом большой урон, потому что стихийная динамика очень часто противоречит логике развития музыкальной мысли. Так, пренебрежение логическим динамизированием свидетельствует о непонимании дирижером значимости в контексте целого того или иного мелодико-тематического материала, что в свою очередь влечет за собой безразличие к качеству тембра и к эмоциональной окраске звука в хоре. Наиболее яркие доказательства тому - многие записи мотетов на пластинки и на радио.

При исполнении мотетов И.С. Баха необходимы артистическая зрелость и широта кругозора. Сама музыка предполагает в них предельно широкое использование возможностей певческого голоса вообще и мастерства каждого певца в отдельности. Глубина и красота музыкальной мысли непоправимо тускнеют и теряются, если не получают должного оформления в тембре при нужных динамическом балансе и темпе. Так издержки ремесла часто тормозят воплощение основной идеи.

Баховские мотеты затрагивают волнующие общечеловеческие проблемы. По серьезности тематики, широте разработки, концентрированности мысли, пластичности циклической формы они сравнимы разве что с симфониями – жанром будущего. Глубокий психологизм, философичность, лиризм, динамичная драматургия, а следовательно – отзывчивая артистичность, тембровая многокрасочность, огромный диапазон динамики, тончайшая дифференциация звука в полифонии, неограниченная свобода в музыкальном движении, безупречность вокального интонирования – словом, те высоты, на которые мы поднимаемся с музыкой И.С. Баха, достижимы в реальной практике только при наличии крупных исполнительских средств (и в качественном, и в количественном отношении). Не часто звучат мотеты великого мастера. Величие и масштабность композиционного воплощения заложенных в них идей еще ждут своих интерпретаторов.

Литература:

1. Герасимова-Персидская Н. И.С. Бах и современность. – К., 1985.
2. Евдокимова Ю. История полифонии. – II том.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. – М., 1982, II том.
4. Протопопов В. Принципы музыкальной формы И.С. Баха. – М., 1981.
5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973.
6. Швейцер А. Иоанн Себастьян Бах. – М., 1964.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абаджян Гаррі Артушевич – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Антонець Олена Анатоліївна – аспірант Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка.

Башмакова Наталія Вікторівна – старший викладач кафедри народних інструментів України ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Бевз Марина Володимирівна – доцент кафедри загального і спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Беліченко Наталія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Белокур Світлана Николомівна – доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Борисенко Марія Юрївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Вербицька Ірина Володимирівна – асистент-стажист ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Гайденко Ігор Анатолійович – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри композиції та інструментування ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Гужва Олександр Павлович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри філософії та соціології Української державної академії залізничного транспорту

Довжинець Інна Георгіївна – старший викладач кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка.

Драч Ірина Степанівна – доктор мистецтвознавства, завідувач кафедрою хореографії, образотворчого мистецтва, теорії, історії музики і художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка.

Єрошенко Олена Віталіївна – старший викладач кафедри сольного співу ХДАК.

Кравцов Тарас Сергійович – доктор мистецтвознавства, професор кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського

Купріяненко Емма Борисівна – старший викладач кафедри камерного ансамблю ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Курінна Ганна Вікторівна – аспірант та викладач ХДАК.

Куцова Евеліна Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка.

Литко Анатолій Якович – завідувач кафедри майстерності актора ХДУМ ім. І.П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України.

Міщенко Олександр Володимирович – професор кафедри народних інструментів України ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Михайлець Вікторія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хорового диригування.

Очеретовська Неоніла Леонідівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Палтаджян Шаліко Гарігенович – доцент кафедри духових інструментів ХДУМ ім. І.П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України.

Парфьонова Ганна Володимирівна – викладач кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Рощенко Олена Георгіївна – доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри історії та теорії світової та української культури ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Садовнікова Олена Сергіївна – аспіранка кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського

Стогній Валентина Тимофіївна – доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського

Халєєва Олена Вікторівна – здобувач кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Чернявська Маріанна Станіславівна – доцент кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Наукове видання

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки
та теорії і практики освіти**

Збірник наукових праць

Випуск 17

Відповідальна за випуск *Г.Я. Ботунова*

Редактори: *О.Г. Роценко, Л.В. Шаповалова*

Технічний редактор *О.Ю. Графова*

Підписано до друку 07.07.2006. Формат 60×84 1/16.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 17,67. Обл.-вид. арк.18,02. Наклад 350 пр.

Видавництво «Основа».
Свідоцтво про державну реєстрацію № 288.

Україна, 61052, Харків, вул. Маршала Конєва, 10/2.