

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
Кафедра камерного ансамблю

О. Ю. Сидоренко

ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОЇ КОМУНІКАЦІЇ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ДУЕТАХ

Методичні рекомендації
для самостійної роботи студентів спеціальності 025 «Музичне
мистецтво» спеціалізація «Фортепіано», «Оркестрові струнні
інструменти»
з навчальної дисципліни «Методика викладання фахових дисциплін
у ЗВО» для магістрів 1 року навчання за темою
«Професійна майстерність ансамбіста»:
«Особливості ансамблевої комунікації в камерно-інструментальних
ансамблях»

Харків 2022

УДК: 785.72 :780.614.33 : 780.616.433 : 78.03.071.2

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №5 від 29 грудня 2022 р.).

Автор:

Сидоренко Ольга Юрїївна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

Рецензенти:

Гребенюк Наталія Євгенівна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Щепакін Василь Михайлович – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури

Особливості ансамблевої комунікації в камерно-інструментальних дуетах – методичні рекомендації до навчальної дисципліни «Методика викладання фахових дисциплін у ЗВО» (для магістрів) для вищих навчальних закладів культури та мистецтв III - IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 Музичне мистецтво / Харк. нац. унів. мистецтв Х.: ХНУМ, 2022 – 23 с.

В запропонованому навчально-методичному виданні розглядаються питання, пов'язані із дослідженням взаємодії індивідуальних виконавських стилів музикантів в контексті камерної скрипкової сонати. Виявлені параметри стилю творчості виконавців, що обумовлюють та реалізують їх комунікативний потенціал. Проаналізовані фактори, які впливають на творче спілкування музикантів у процесі створення спільної інтерпретації камерної скрипкової сонати. На основі теоретичної концепції і розгляду особливостей творчості видатних виконавців вироблені методично-рекомендаційні поради здобувачам музичної освіти при підготовці ансамблевих творів.

Видання розраховане на викладачів мистецької спрямованості, студентів-піаністів, студентів-скрипалів, аспірантів вищих навчальних закладів для проходження в класі з камерного ансамблю.

УДК: 785.72 :780.614.33 : 780.616.433 : 78.03.071.2
© Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
©СИДОРЕНКО О.Ю., 2022

Вступ

Метою даного посібника являється допомогти здобувачам вищої освіти опанувати наступними питаннями навчальної дисципліни:

- відмінність професійної майстерності ансамблевого виконавства від сольного, його особливості;
- співвідношення індивідуального й загального в ансамблевому виконавстві; досягнення єдності виконавських намірів в ансамблі;
- етика професійної поведінки ансамбліста.

З кожним днем музикознавці всього світу приділяють все більше уваги тематиці, що пов'язана із вивченням індивідуальності в музичному виконавстві. Найбільш важливим напрямком таких робіт є ті, що спрямовані на пізнання механізмів в процесі порівняння різних індивідуальних стилів під час виконання музичного твору. Для цього доречним вважається застосувати порівняльний аналіз виконавських версій конкретного твору композитора та провести об'єктивну оцінку результату.

В ансамблевій дуетній практиці, де індивідуальний виконавський стиль помножується на два, виникає набагато більше завдань для досягнення спільної творчої ідеї. Зокрема, серед багатьох важливих завдань, стає необхідним з'ясування того, як виконавці на різних за звуковидобуванням інструментах та вихідці з різних виконавських шкіл повинні досягти спільної концепції музичного твору. Визначення самобутності музичного висловлювання кожного з учасників дуету стає основою цілісності музичної драматургії та гарантією досягнення гармонійного ансамблю. Адже саме індивідуальність та особистість кожного з музикантів завжди надихала композиторів на створення ансамблевих дуетних творів з метою виявлення глибинної єдності між музикантами та їх внутрішнього світу.

Таким чином, вважаємо актуальним дослідити методичні та практичні засоби взаємодії музикантів камерного виконавства у сучасному суспільстві з метою знаходження механізмів взаємодії двох індивідуальностей музикантів та визначення параметрів, що допомагають досягнути успішної ансамблевої

комунікації. Адже все це є необхідною мірою задля вирішення практичних завдань сучасного виконавського процесу та, зокрема, методичного обґрунтування курсів, що спрямовані на підготовку артистів камерного ансамблю.

Основна частина

Історичний розвиток камерної скрипкової сонати поступово сформував її жанровий інваріант, за яким рольові функції інструментів розуміються як паритетні, що дає виконавцям змогу побудови музичного діалогу, аналогічного до вербального, де висловлювання кожного з учасників презентує специфіку темброво-динамічних та акустичних характеристик мовлення. Це обумовлює необхідність виявлення механізмів, які забезпечують взаємодію двох джерел, що, врешті-решт, виводить нас до питань музичного стилю та музичного мислення.

Перш за все, зазначимо, що дуальність світу мистецтва, обумовлена наявністю двох практично рівноправних, але в той же час протилежних по суті начал – духовного та матеріального, вимагає особливого підходу до аналізу музичної діяльності, особливо, коли це діяльність виконавська. Тож, як відомо, робота виконавця в чомусь «вторинна», вона нагадує роботу перекладача, який для адекватної передачі авторської концепції може змінювати багато параметрів твору – від заміни слів та синтаксису до більш значущих впливів. Таким чином, робимо висновок, що в певному сенсі виконавство – це є переклад духовного художнього змісту з нехудожньої матеріальної системи в художню.

В думках про природу мистецтва, багато науковців приходять до такої дефініції, як «мова». Наприклад, поняття «мови» існує у науковій літературі в якості базової дефініції в розкритті специфіки побутування художнього твору як системи, яка, з одного боку, відображає специфіку мислення автора, а з іншого – виступає основою процесу комунікації з читачем (у нашому випадку – музикантом-виконавцем). На підтвердження наведемо таку думку:

усі форми музичного мислення здійснюються на базі музичної мови, що являє собою систему стійких типів звукосполучень поряд із правилами (нормами) їх вживання. Ця теза відображає загальну картину побутування музичного мистецтва. Наприклад, можна говорити про музичну мову епохи Бароко, Класицизму, Романтизму. Тож той, хто говорить, використовує код (code) мови з метою висловлення своєї думки. Ця мова формується на базі кількох факторів: особистості виконавця, його естетичних настанов та вподобань, і, звичайно, завдяки засвоєнню деяких норм музичної мови, «спільних» для певного історичного періоду. Знання та розуміння механізму дії цих норм дає виконавцю можливість «підключитися» до музичного твору та здійснити процес його реалізації – озвучування. Система переведення простої мови в художню систему здійснює зазвичай сам читач. Здійснює завдяки тому, що добре знає мову, засвоїв її як невід’ємну сторону соціально-історичного досвіду, оволодів нею разом із суспільними асоціативними фондами і в зв’язку з ними, користувався цією мовою щодня в усіх своїх справах, а тому підключив її до безлічі індивідуальних асоціацій.

Трактуючи цей текст із позиції виконавського мистецтва, розшифруємо його таким чином: виконавець «підключається» до системи музичної мови певного історичного періоду, точніше – до кількох таких історично сформованих систем. Це дає йому можливість дешифрувати смислові коди музичних творів різних епох. Разом з тим, у процесі життя та професійного навчання Виконавець формує власну музичну мову – *індивідуальний виконавський стиль*, який може бути трактований як «сформована виконавцем система музично-мовних ресурсів», що є втіленням творчої особистості самого артиста у виконавському мистецтві і через це виявляється досить впізнаваною та стабільною. Саме ця стабільність обумовлена тим фактом, що система музично-мовленнєвих ресурсів виконавця відображає його художнє мислення, засноване на гармонійному синтезі «духовного» та «матеріального». Основна функція його – образне відображення світу в свідомості людини, тож найважливішою рисою художньо-образного

мислення – є узагальнене відображення, в якому відображається те, що найбільш глибоко впливає на думки й почуття особистості, викликаючи в них особливе суб'єктивне ставлення.

При розгляді співвідношення між емоційно-образним компонентом музичної інформації та абстрактно-логічним приходимо до висновку, що подібний компонент музичного мислення в середньому має у його структурі більшу вагу, ніж логічний. Разом з тим, не будемо недооцінювати роль логічного аспекту змісту музики. Логіка форми, темпових співвідношень, динамічних та агогічних кульмінацій, структури музичного твору нерозривно взаємопов'язана з внутрішньою логікою його змісту і в єдності з емоційно-образним аспектом музики становить її сутність.

Розумовий ланцюжок при вирішенні проблем, пов'язаних із композицією чи виконавством, обумовлений його інтонаційною сутністю. Тож виконавець мислить музикою від самого початку роботи над твором до моменту виступу на публіці і далі в процесі оцінювання зробленого (адже уявити музиканта без постановки певної мети, детальної розробки плану майбутньої роботи над твором, удосконалення свого грального апарату, а також аналізу своїх виступів неможливо). При цьому концепція виконавця заснована на потребі до висловлення, передачі творчого імпульсу, на образній уяві. Згадаємо важливу особливість музичного мислення, яка полягає в тому, що світом, який чуттєво сприймається, тут є самі почуття, виражені через інтонаційні сполучення. Процес цього вираження сформулював В. Москаленко, стверджуючи, що «загальна структура роботи музичної думки вибудовується як послідовність із трьох ланок: інтонаційна модель (еталон)→інтонування→інтонація» [3]. Уявляється, що наявна в запропонованій формулі інтонаційна модель, що розуміється як еталон – «це щось», що однаково розуміється великою групою людей, забезпечує важливу функцію музичного мислення – його комунікативність, з найбільшою очевидністю виявляється, на наш погляд, у практиці спільного, особливо дуетного, музикування.

Слід зазначити, що дуетне музичне виконавство, його успішність визначається *специфічними параметрами музичного мислення ансамблістів*, оскільки одне із завдань ансамблевого виконавства – примирення і синтез індивідуальних інтонаційних концепцій. Зауважимо, що ансамблеве виконавство має ряд особливостей, що визначають формування спеціальних навичок. Для досягнення потрібного результату в ансамблевій музиці недостатньо тільки вільного володіння інструментом і досконалого знання своєї партії. Спільна гра – це створення загальної концепції твору. Отже, мислення виконавця в ансамблі повинно ґрунтуватись на свідомій відмові від домінуючої (солюючої) функції та бути готовим до будування плану об'єднання творчих зусиль задля втілення варіативного потенціалу музичного твору. Звісно, що це також ускладнюється за рахунок певних труднощів, пов'язаних із відмінностями виконавських шкіл, стильових установок, життєвих вражень, а також світогляду й інших індивідуальних особливостей мислення вионавців.

Відомо, що спроможність до ансамблевого виконання може бути сформована вже на ранньому етапі навчання музиканта. Коли виконавець починає музикувати в парі (хоч це акомпанемент, хоч дуетна гра), з урахуванням звучання іншої партії, це допомагає їй не тільки отримати навички спільного виконання, але й розвинути глибинне (доросле) ансамблеве мислення. Зауважимо, що є певні розбіжності у підготовці музикантів-виконавців, обумовлені музичною органологією. Згідно з тим, що є спеціальності, більш схильні до ансамблевого виконавства, а є інші, де навчальний процес спрямований виключно на підготовку соліста. Зокрема, для піаністів на початку навчання гра в ансамблі, як правило, не є нормою. Одноособність під час виконання розвиває в них переважно риси соліста, такі як звичку йти за власною волею і своїм розумінням твору, не рахуватися з творчими ідеями партнера й особливостями його інструменту. Хоча, з іншого боку, специфіка фортепіанної фактури і її запис обумовлює готовність піаністів до сприйняття й відтворення партитур. Можливо, тому багато

піаністів рано чи пізно починають займатися диригентською діяльністю (згадаймо С. Рахманінова, Д. Баренбойма, М. Плетньова, М. Аркадьєва).

У класах же оркестрових інструментів ситуація виглядає як протилежна фортепіанній. Тут скрипалі, флейтистів (або інші представники спеціальності «оркестрові інструменти») навчають грати твори у супроводі фортепіано, що формує в майбутніх музикантів здатність до сприйняття та вивчення особливостей звуковидобування іншого інструменту, гнучкість у втіленні творчих ідей тощо.

Як зазначає А. Готліб, «досягти необхідного взаєморозуміння музиканту-ансамблісту допомагає дуже розвинена мова музичних символів і тонка градація виразних нюансів» [2]. Чи це згода, протистояння, суперечка або сумнів – усе це безпосередньо різні види музичного спілкування, яке дає можливість двом, іноді абсолютно різним, яскравим особистостям створити єдиний переконливий музичний образ.

Таким чином, існує низка навичок, котрі набуваються виключно під час тривалої роботи в ансамблі, із досвідом виконання творів з іншим інструментом. До цього можна віднести гнучкість мислення, взаєморозуміння, вміння пристосуватися до звучання іншого за тембром і манерою звуковидобування інструменту. При цьому народжується такий потенціал до такого творчого спілкування, який в процесі виконання поєднує дві особистості в одне ціле та створює у слухача відчуття безпосереднього творчого діалогу. Крім того, підкреслимо, що готовність та навіть свідомо потреба у співтворчості може бути однією з рис творчої особистості, спонукаючи її до камерного (дуетного) музикування.

Багато музикантів протягом життя успішно поєднують дві сценічні іпостасі – соліста й ансамбліста, але іноді буває навіть так, що з часом потяг до спілкування з колегами за допомогою музики відсуває на другий план лідерські якості соліста. Так, М. Аргерих, піаністка-віртуоз світового значення, в самому розквіті сольної кар'єри вирішила працювати переважно в камерному жанрі. Більш того, цей факт ніяк не відобразився на якості її

виконання, адже робота в ансамблі була для Аргерих дуже плідною, завжди приносила та приносить безліч задоволення до сьогодні.

Тож, хоча структура музичного мислення залежить від індивідуальних якостей музиканта, а тому є величиною постійною, однак, підпадаючи під вплив як зовнішніх, так і внутрішніх факторів, вона також може змінюватися, що створює передумови для розвитку музичного мислення, виділяючи стадії його стабільного і мобільного стану.

Вивчення комунікативної і консолідаційної соціальних функцій камерного музичного ансамблю неминуче тягне за собою розгляд взаємодії учасників, їхні ролі у створенні єдиного художнього цілого, представленого на розсуд публіки. У цьому плані аналіз мислення та специфіки системи виконавських засобів особистостей, що вступають у музичне співробітництво, має першорядне значення, адже не всі солісти-виконавці здатні до ансамблевого спілкування. Таким чином, безсумнівно цікавими є питання, пов'язані з вивченням параметрів індивідуального виконавського стилю музикантів, що утворюють колектив камерного ансамблю.

Зрозуміло, що дослідження музикознавцями виконавських стилів виявилось ще більш складним процесом ще тому, що, на відміну від композиторської творчості, вони тривалий час (а саме, до винаходу якісної звукозаписувальної техніки) не мали фактичного доказу існування, що частково виключає суб'єктивність судження того, хто аналізує. Проте, вже в ХІХ столітті виникають питання, викликані розумінням специфіки виконавського прочитання творів композитора.

У різні історичні періоди музиканти-практики (найчастіше педагоги й теоретики фортепіанного мистецтва) при наявності специфічних рис виконання творів окремими музикантами пропонувались авторські класифікації індивідуальних виконавських стилів. Одна з перших спроб внести ясність у це питання належить Карлу Черні. У цей час практика виконання музичних творів їх авторами, що існувала до другої половини ХІХ століття, почала поступатися новій традиції, що була викликана

розмежуванням творчості композитора і виконавця. Універсальні музиканти, які б займались композицією, імпровізували та володіли кількома інструментами, поступово ставали рідкістю. Їм на зміну прийшли віртуози, які блискуче володіли кожний своїм інструментом: органом, фортепіано або скрипкою. З їх появою вперше виникла проблема відповідності задуму композитора і його реалізації виконавцем, яка спричинила необхідність навчання музикантів виконавському мистецтву гри на певних інструментах.

Одним із найважливіших факторів творчого стилю виконавця, особливо для ансамблевого виконавства, є фактор надійності в концертному житті. Базу компонентів такої надійності утворюють самооцінка, самоконтроль, самокорекція і самоналаштування (психологічна готовність); емоційна стійкість, стійкість уваги і самоналаштування, а також загальнопрофесійна підготовленість і готовність концертної програми. Очевидно, що відсутність такого чинника хоча б у одного партнера може звести нанівець результати спільної підготовки до концерту.

Представивши індивідуальний стиль кожного учасника камерного ансамблю як своєрідну модель, ми можемо виявити наявність стабільних і мобільних компонентів, на що вказують багато дослідників. У зв'язку з цим зауважимо, що інтонація, як емоційний (та й руховий) спосіб вираження музичного змісту виявляється тією стрижневою основою, котра забезпечує збереження та впізнаваність індивідуального виконавського стилю. Перш ніж аналізувати інші параметри виконавського стилю з погляду їх стабільності та мобільності, розглянемо ці параметри, простежуючи їх у процесі формування та розвитку музиканта-виконавця.

Аналіз основних компонентів професійної майстерності музиканта-виконавця дозволяють нам виявити природні та набуті параметри індивідуального виконавського стилю.

До *природних* ми відносимо:

- фізіологічні дані (будова тіла, зокрема, довжина кисті, гнучкість пальців, розвиток вестибулярного апарату, здатність до координації тощо);
- психофізіологічні особливості (властивості нервової системи, темперамент, співвідношення абстрактно-логічного та емоційно-образного компонентів мислення, спрямованість особистості, акцентуація характеру, установки);
- музичні задатки (слух, ритмічна здатність, емоційна чуйність до музики).

Набутими (розвиненими у процесі навчання та концертної діяльності) параметрами індивідуального виконавського стилю можуть бути названі:

- фізичний, інтелектуальний та емоційний розвиток (пам'ять логічна, емоційна, музична, рухова; витривалість, музичне мислення, здатність до самооцінки, самоконтролю, емоційна стабільність, стійкість уваги, здатність до емпатії тощо);
- загальна та спеціальна культура (загальноосвітні, музично-історичні, музично-теоретичні, психологічні знання);
- професійні вміння та навички (технічне оснащення, вміння працювати з музичним текстом, навички формобудування);
- артистизм як комунікативна здатність.

Тобто, можливості кожного музиканта, котрі визначають його успішну виконавську діяльність, є як потенційними (природними), так і здібними до подальшого розвитку (набутими). Тож окреслимо ті фактори, що впливають на розвиток особистості музиканта-виконавця та які умовно поділяються на дві значні групи: *внутрішні*, котрі складаються на біологічні та духовно-інтелектуальні, та *зовнішні*, що містять в собі життєвий досвід, соціальне середовище, композиторський стиль, досвід концертного виконавства.

Зазначимо, однак, що набуті параметри індивідуального виконавського стилю можуть настільки гармонійно вписатись у його структуру, що мало-помалу займуть рівне за значущістю місце з його вродженими якостями. І

навпаки, частина вроджених якостей може під впливом внутрішніх факторів (віку) та зовнішніх (умов концертування, репертуару) суттєво змінитися, що дає підставу дослідникам декларувати зміну стильового вектору творчості конкретного виконавця. Так це було, наприклад, із піаністами Е. Гілельсом або Г. Соколовим, які на початку сольної кар'єри у рецензіях критиків оцінювалися виключно з позиції віртуозного напрямку в мистецтві. Звісно, ми говоримо про те, що під впливом віку музиканта та з розумінням еволюції його стилю основи творчого мислення стають більш ясними. Але разом із тим, не можна зовсім заперечувати той факт, що *художні настанови* виконавця можуть змінитися докорінно, як, наприклад, це сталося у творчості піаніста Ф. Бузоні (1866–1924).

Тож до параметрів *стабільності*, котрі є основою моделі індивідуального виконавського стилю, ми відносимо такі характеристики виконавця, які є або вродженими, або набутими в ранньому дитинстві під час музичного, естетичного та художнього виховання. Саме вони становлять базу, каркас виконавської діяльності, забезпечують цілісність музичного твору.

Тож, до *параметрів стабільності* виконавського стилю пропонується віднести:

- *психофізичні дані* (темперамент, витривалість, стресостійкість та ін.), що впливають на надзавдання виконавського стилю – вражати, висловлювати, переконувати, осягати (за Д. Рабіновичем), його комунікативну спрямованість (соліст або ансамбліст), креативність;
- *виконавську школу*, яка визначає «звуковий образ інструменту» і через нього – технічний та художній компоненти виконання;
- *виконавський тип* (раціональний, емоційний, інтелектуальний, віртуозний), що виявляється через «генеральну інтонацію» і принципи формоутворення;
- *художні настанови*, які засновано на індивідуально-особистісному началі та які впливають на вибір репертуару й умови виконання.

Однак зазначимо, що з віком, зміною ціннісних орієнтирів, а також під впливом особливостей протікання творчої діяльності виконавця деякі риси індивідуального виконавського стилю можуть трансформуватися. Це може бути також обумовлено, наприклад, процесом концертної діяльності та камерним виконавством. Подібні зміни пропонується віднести до **параметрів мобільності**:

- здатність до корегування надзавдання;
- комунікативний тип та здатність до творчої *синергії*;
- креативне усвідомлення «звукового образу інструменту» в його впливі на акустичний аспект виконавської техніки.

Необхідно підкреслити, що запропонована градація є досить умовною, але, на нашу думку, саме здатність деяких параметрів індивідуального виконавського стилю трансформуватися під впливом зовнішньої дії дозволяє музикантам сформувати специфічний *простір камерного музикування*.

Так, наприклад, взаємна обумовленість новаторського і традиційного у виконавському стилі Г. Гульда може бути трактована як його стабільна риса, яка обумовить принцип роботи з музичним твором композитора, адже у методі Гульда сучасність розкривається через звернення до минулого або, навпаки, – пізнання минулого виступає як самопізнання. Ця стабільна риса виявляється основним двигуном варіантного мислення піаніста, тим, що забезпечує новизну його виконавських концепцій. З огляду на схильність Г. Гульда до зіставлення контрастних прочитань одного й того ж музичного твору, можна припустити, що це спричиняло свідомі варіації індивідуального стилю піаніста, які залежать від стилістики виконуваного твору, що може бути важливим компонентом при виконанні камерної музики.

Інший приклад – Давид Ойстрах, виконавський стиль якого характеризується філософською глибиною, пластичністю, високою звуковою і штриховою культурою, досконалим володінням виражальними можливостями інструменту, а також тонким відчуттям різних стильових напрямків. Усі ці якості можна віднести до *параметрів стабільності*

виконавського стилю скрипаля, але під час роботи в камерному ансамблі ці параметри в достатній мірі змінювалися, особливо якщо говорити про звуковий образ інструмента. Якщо в «сольному» виконавстві Д. Ойстрах, зрозуміло, використовував традиційну *скрипкову* штрихову палітру, то при музикуванні в дуеті він майстерно наближав деякі скрипкові штрихи до фортепіанних із метою досягнення максимальної звукової єдності. Прикладом того, наскільки важливі *параметри мобільності* індивідуального виконавського стилю Д. Ойстраха у створенні концепції камерного музичного твору, є спільна з Л. Оборінім редакція Десяти сонат для фортепіано та скрипки Л. ван Бетховена [1]. Музиканти ретельно опрацювали музичний матеріал сонат, коригуючи й уточнюючи аплікатурні, штрихові та динамічні позначення. Результатом подібної комунікації, тобто взаємодії мобільних параметрів виконавського стилю обох виконавців стала редакція, в якій протилежні за акустичними характеристиками інструменти звучать, як єдине ціле. Таким чином, можна стверджувати, що однією з найважливіших умов успішності камерного ансамблю є збіг *параметрів мобільності* обох індивідуальних стилів учасників. Це збіг, який дозволяє партнерам не тільки добре пристосуватися один до одного, але й створити єдиний звуковий простір, що транслюватиме слухачам і задум композитора, й художню концепцію виконавців.

Відзначимо, що у виконавській діяльності кожного музиканта можна виявити періоди, в яких характеристики його індивідуального виконавського стилю залишаються відносно стабільними, щоб через якийсь час плавно або стрибкоподібно змінитися під впливом життєвих обставин, досвіду гри з іншими виконавцями, виступами в нових умовах. При цьому мобільність параметрів виконавського стилю, яка настільки характерна для учасників камерних ансамблів, також має свої градації. Одні музиканти при будь-яких обставинах залишаються «вірними собі» (яскравий приклад – Г. Гульд, В. Горовиць), і тоді мова йде лише про дотримання ансамблевої культури. Багато видатних музикантів узагалі уникають таких форм музикування, що

може бути пояснено, перш за все, наявністю потужних лідерських їх якостей, однак і вони схильні до природних модифікацій індивідуального виконавського стилю. З тією лише різницею, що ці зміни не викликані прагненням до створення іншого – спільного звукового цілого.

Разом з тим, чимало музикантів-солістів (наприклад, М. Аргерих, М. Луганський, В. Рєпін, Г. Кремер) мають такі *психологічні* та *художні настанови*¹, які дозволяють їм легко і навіть із задоволенням «підлаштовуватися» під нові умови музикування. Це не скасовує тих базових параметрів, які визначають специфіку їхнього стилю, але частково згладжує їх характерність. У такому випадку при ансамблевому виконанні (особливо дуетному) легше досягається єдність звучання.

Найцікавіше й одночасно найскладніше починається, на наш погляд, у момент об'єднання двох індивідуальних виконавських стилів – різних музичних мислень і мов, і народження на їх основі третього – типу або навіть стилю конкретного дуету. Однак такого роду дослідження пов'язане з чималими труднощами, зумовленими, в тому числі, і рухомістю параметрів мобільності стилю кожного з його учасників.

Очевидно, що про формування певної типології, а тим більш, стилю дуету можна говорити лише при наявності досить тривалої історії спільного музикування. Назвемо фактори, що впливають на виконавський стиль камерного дуету. До таких пропонуємо віднести *внутрішні* (біологічні, духовно-інтелектуальні) і *зовнішні* (соціальне середовище, стиль виконуваного твору, життєвий досвід та досвід концертного виконавства).

Таким чином, можна зробити висновок, що реалізація комунікативного потенціалу стилю кожного виконавця вимагає розвитку його *мобільних* якостей, що віддзеркалюють дію *художніх настановлень* на творчу співпрацю та забезпечують її продуктивний характер.

¹ Під цим визначенням розуміємо такий психологічний стан виконавця, при якому існує схильність до певної спрямованості дій, що визначають норму його реакції у виконавській діяльності.

Як ми зазначали вище, художній простір камерної сонати частково регламентує «відносини» учасників дуету, відмежовуючи їх творчі пошуки рамками стилю, зафіксованого в нотному тексті музичного твору композитора, зумовленими часом створення твору, нормами музичної риторики тощо. Це створює вектори комунікації, спрямовані в минуле (що відображають взаємодію пари «Композитор – Виконавець») і майбутнє (пара «Виконавець – Слухач»). Але в аспекті комунікативної системи як центральної ланки дуетної сонати вважаємо актуальною ту спрямованість комунікації, яка визначає взаємини учасників дуету один з одним. Саме тут необхідний *когнітивний* підхід, котрий допомагає прояснити такі важливі питання осягнення авторського задуму камерного твору: як саме відбувається хід взаємодії виконавців у процесі досягнення спільної мети та яким чином і на якому етапі творчої роботи формується *спільна концепція* виконавців у камерному дуєті.

Ще одним важливим моментом є незакінченість музичного твору, його початкова готовність до багатоваріантності прочитання. У просторі камерної сонати це може привести до того, що діалогічність композиції порушується, рівність партнерів поступається місцем іншій моделі, де є співіснування двох монологів. Загальновідомий факт, що здатність грати в ансамблі з одним або кількома партнерами – це одна з найважливіших сфер професійної майстерності музиканта-виконавця, адже ансамблева гра відрізняється тим, що втілення музичного образу твору є результатом творчих пошуків кількох виконавців.

Пройшовши шлях розуміння музичного твору, виконавці наближаються не тільки до усвідомлення його суті, а й ставлять перед собою нову творчу мету: донести отриманий результат до слухача, з яким вони вступають у незримий творчий діалог, а саме створити спільну концепцію твору, що виконується.

Ускладнення діяльності виконавця в дуєті обумовлено тим, що, знаходячись на концертній сцені, він бере участь одночасно в кількох видах

діалогу: з собою як з іншим, з партнером, з твором, з композитором і зі слухачем. Рівень таких відносин залежить, з одного боку, крім професійної майстерності, від загальної культури виконавця, його духовної зрілості та емоційної чуйності його власного внутрішнього світу, а, з іншого боку, визначається відгуком слухача.

Враховуючи вищесказане, зробимо висновок, що центральне місце при виконанні сонати для двох інструментів займає спільна концепція виконуваного твору. Саме вона постає складною системою, що передбачає поєднання художніх та технічних настанов, що у свою чергу вимагає активізації дії параметрів мобільності індивідуальних виконавських стилів обох виконавців.

Окреслимо етапи творчої роботи двох музикантів з метою виявлення факторів, що впливають на створення подібної єдності:

На **першому** етапі музиканти проводять певну підготовчу роботу, яка закладає основи майбутнього стилю дуету. До них ми відносимо вибір:

- партнера в дуеті;
- репертуару (епохи, творів конкретного композитора);
- алгоритму роботи з нотним текстом;
- умов виконання (концертний або камерний зали, студія звукозапису, фестиваль, конкурс тощо).

На **другому** – учасники камерного ансамблю розробляють *єдину художню (інтонаційну) концепцію* на основі когнітивної взаємодії, а саме:

- уточнення розуміння динамічних, агогічних, драматургічних, фразувальних складових музичного твору;
- спільної праці над деталями твору та його цілісним обсягом;
- аналізу акустичних характеристик передбачуваного сценічного простору;
- вироблення плану концертного виконання як такого, із врахуванням реакції публіки.

Третій, підсумковий етап (власне концертний виступ) презентує *спільну* для двох виконавців *концепцію* музичного твору композитора. На цьому етапі проводяться такі оперативні дії, які дозволять:

- провести передконцертне самоналаштування музикантів-виконавців;
- сформулювати відповідні реакції на зміну акустичного простору залу;
- передбачити елементи впливу музикантів один на одного та на слухацьку аудиторію;
- коригувати виступ зі зміною власних психологічних настанов та реакцій залу.

Творча робота камерного дуету якнайкраще виявляє практичне значення запропонованої моделі комунікативного простору камерної скрипкової сонати та допомагає досягнути взаємодію індивідуальних виконавських стилів у цьому контексті. Така робота є результатом існування складного механізму взаємодії трьох, по суті, конфліктних чинників: тексту композитора, тембрів інструментів і особистостей виконавців, кожен з яких може розв'язатися тільки на підставі внутрішнього діалогу.

По-перше, як ми знаємо, будова класичного сонатного *allegro* має таку послідовність: експозиція, розробка і реприза. Експозиція, як правило, побудована на зіставленні кількох партій (головної, побічної та заключної), на зіткненні протилежних образів. Таким чином, перше протиріччя – внутрішній конфлікт, що є основою драматургії класичної сонати, зафіксований уже в нотному тексті. Дію цього принципу знаходимо навіть у докласичних сонатах. Разом з тим, сам факт створення музичного твору є відображення діалогічних відносин композитора зі світом і собою.

Подальша робота з текстом (редактора або виконавця) розширює простір твору, збагачуючи його іншими художніми настановами, що забезпечує багатоваріантність прочитань, оскільки взаємодія виконавця з музичним твором композитора, з одного боку, визначена рамками уртексту, а з іншого – якраз і породжує інтерпретації.

Так, наприклад, дослідники та педагоги відзначають, що справжні

професіонали-піаністи, які грають у дуєті зі скрипалем, мають знати штрихи скрипаля, способи звуковидобування, особливості нотації. Також великої уваги від піаніста вимагають такі елементи скрипкової фактури, як подвійні ноти або ламані акорди, які можуть привести, наприклад, до зміни темпу у скрипаля, збільшення часу. Іншим епізодом, коли піаніст має «підлаштовуватися» під скрипаля, служить елемент невідповідності кількості штрихів у інструментів за один проміжок часу: кілька різноманітних штрихів у струнного інструменту і один довгий – у фортепіано. Бажано, щоб при цьому піаніст зробив свій штрих менш одноманітним. Наприклад, штрих нон-легато – легато слід міняти в тривалості часу зміни штрихів скрипаля, роблячи його або більш коротким, або наближеним до *marcato*, або більш протяжним.

Завдяки можливостям фортепіано відтворювати звучання різних інструментів (Ф. Ліст стверджував, що рояль може замінити цілий оркестр) воно може виконувати функцію загального «інтонаційного знаменника» в ансамблі. Дія цієї функції налаштована на досягнення інтонаційної синергії між партіями й водночас реалізується через їх діалогічну взаємодію. Здатність інструментів до ансамблевої взаємодії, їх «ансамблевий потенціал» підтверджується високою інтенсивністю діалогу між скрипкою та фортепіано, що впливає з аналізу партитур відповідних творів.

Облік так званої «конфліктності» тембрів скрипки і рояля, їх непримиренної відмінності в способі звуковидобування дає нам привід до розгляду нових рівнів «протиріччя» в силу неоднозначності інструментальних індивідуальностей. У зв'язку з цим цікаво навести результати досліджень нейропсихологів, які вказують на вплив моторної діяльності людини, на розвиток мозку, враховуючи, що мозок людини формується тим, чим він зайнятий. Стосовно до музикантів низка вених приходять до висновку, що мозок скрипаля більш асиметричний за функціями, ніж мозок людини, що грає на клавішних, зважаючи на відмінність видів навантаження на руки цих музикантів. Таким чином,

інструменти, впливаючи і на формування музичного мислення музикантів, породжують додатковий конфлікт дуетної сонати.

Третій і останній конфлікт народжується при об'єднанні двох особистостей, двох індивідуальностей в одне неподільне ціле – камерний дует. Важливу роль у цьому процесі відіграє поєднання параметрів стабільності та мобільності індивідуальних виконавських стилів учасників дуету. Запропонована в попередньому підрозділі система таких параметрів дає нам можливість зробити висновок про існування великої кількості їх поєднань навіть при наявності мінімальної кількості учасників ансамблю.

Видання безумовно допоможе при роботі, як викладачам мистецької спрямованості із досвідом, так і молодим спеціалістам, студентам (піаністам, скрипалям та іншим інструменталістам), аспірантам вищих навчальних закладів. Розглянутий матеріал дозволяє всім, хто займається професійно та поглиблено вивчає мистецтво камерної музики, одержати більш цільне уявлення про підготовку до дуетного музикування, зокрема при підготовці до виконання камерних скрипкових сонат в класі камерного ансамблю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бетховен Л. Сонаты : для скрипки и фп. / ред. Д. Ойстраха и Л. Оборина. М. : Музыка, 1970. 250 с.
2. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. М. : Музыка, 1971. 96 с.
3. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : Учебное пособие. Киев, 2013. 272 с.
4. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Вып. 1 : избр. ст. Л. : Совет. композитор, 1979. 320 с.
5. Сухленко И. Ю. Исполнительский стиль В. Горовица в русле развития романтической традиции : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харків, 2011. 207 с.
6. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
7. Храмова И. М. Камерно-инструментальные ансамбли Брамса: трактовка жанра и драматургии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1989. 22 с.
8. McCalla J. Twentieth-century Chamber Music. London : Routledge, 2003. 264 p.
9. Normand J.-J. David Oistrakh et Sviatoslav Richter // *Le Monde*. 1967. 12 July.
10. Rowen R. H. *Early Chamber Music*. New York : King's crown press, 1949. 188 p.

Рекомендована література

1. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. М. : Музыка, 1971. 96 с.
2. Повзун Л. І. Камерність, як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Одеса, 2018. 35 с.
3. Польская И. И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.

ДЛЯ ПОДАТОК

**Методичні рекомендації до курсу
«Методика викладання фахових дисциплін ВНЗ»
для магістрів**

СИДОРЕНКО Ольга Юріївна

**ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОЇ КОМУНІКАЦІЇ В
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ДУЕТАХ**

Підписано до друку