

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра оркестрових інструментів

**ВІДТВОРЕННЯ «ОБРАЗУ» ІНСТРУМЕНТУ
В СОНАТІ ДЛЯ АРФИ СОЛО Ф.ДІЗІ**

Магістерська робота

Андрусенко Ірини Олегівни

Науковий керівник кандидат
мистецтвознавства, професор,

заслужений діяч мистецтв України

Ігнатченко Георгій Ігорович

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Андрусенко І.О

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. «ОБРАЗ» АРФИ У СИСТЕМІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ	7
1.1 Органологія арфи: тембр і техніка інструмента.....	7
1.2 Стиль арфи: композиторські та виконавські аспекти.....	14
1.3 Історіографія арфи: арфові жанри.....	20
Висновки до Розділу 1	26
РОЗДІЛ 2 ЖАНР АРФОВОЇ СОНАТИ ТА ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ У ТВОРЧОСТІ Ф.ДІЗІ	32
2.1 Соната як музичний жанр: арфова соната	32
2.2 Арфовий стиль Ф. Дізі (на прикладі «Grande Sonate» для арфи соло).....	41
Висновки до Розділу 2	51
ВИСНОВКИ.....	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	62

ВСТУП

Актуальність теми. У мистецтві музики одним з найважливіших аспектів його вивчення є поєднання інструментальних і вокальних тембрів, що відображено в сучасній галузі музикознавства, яка отримала назву «органологія». В системі цієї науки інструменти в їх поєднанні з голосами або окремо, розглядаються у зв'язку з широким спектром виражально-конструктивних властивостей і характеристик. Головним критерієм тут є ставлення до інструменту як до «органу», «знарядду» музичного мислення ,як системи, що охоплює світоглядні, змістовні і формально-технологічні аспекти музики як виду мистецтва («широка теорія музики», за В.Холоповою [59]).

У зв'язку з цим все частіше в сучасному виконавському музикознавстві виникають і досліджуються питання стилю окремих інструментів. «Картотека» цих стилів постійно поповнюється - від найбільш вивчених фортепіанного (Л.Гаккель [13]; О. Кріпак [26]), скрипкового (І.Гребнева [17]) та інших «класичних» інструментально-видових стилів (термін В.Холопової [59]) до таких, менш вивчених, як альтовий (Е.Купріяненко [27]), гітарний (О.Жерздев [22]), трубний (К.Посвалюк [41]), а також арфовий.

У наявних на сьогоднішній день дослідженнях категорія «арфовий стиль» як така не використовується, хоча і згадується (роботи Д.Рогаль-Левицького [48], М. Подгузова [42], К.Ерделі [68], Н. Шамєєвой [63; 64], І.Поломаренко [44], Н. Покровської [43], В.Полтаревої [45]). Арфа досліджується, в основному, як інструмент оркестровий, а також сольо-концертний , але в оглядовому плані, без конкретної персоніфікації - як композиторської, так і виконавської (виняток – автобіографічні спогади видатних арфісток К. Ерделі, В. Дулової). У числі малодосліджених проблем арфового мистецтва опиняється і творчість композиторів-арфістів, зокрема, представників «класики» цього мистецтва, таких, як Ф.Дізі (1780-1847). Не достатню увагу приділено у виконавському музикознавстві і жанрам арфової творчості, зокрема, сонаті як великій формі, яка

уособлює універсальність цього інструменту в плані його виражальних і технічних можливостей.

Одже, актуальність даної магістерської роботи полягає у наступному:

- недостатній вивченості арфового стилю в контексті сучасних органологічних досліджень;
- необхідності комплексного освітлення жанру арфової сонати з метою його впровадження до української навчальної та концертної практики;
- важливості розгляду класичної спадщини композиторів-арфістів, зокрема, Ф.Дізі, які закладали основи сонатного жанру у його арфовій репрезентації.

Мета дослідження – виявити особливості арфового стилю в його втіленні Ф.Дізі. Дана мета зумовила постановку та вирішення наступних дослідницьких завдань :

- розглянути органологію арфи з точки зору тембру і техніки інструмента;
- охарактеризувати поняття «арфовий стиль» в його композиторському та виконавському аспектах;
- окреслити історіографію арфи та особливості жанрів музики для цього інструменту;
- виділити особливості арфової сонати в контексті теорії і історії жанру;
- запропонувати характеристику стилю Ф.Дізі як композитора-арфіста (на прикладі «Grande Sonate» для арфи соло).

Об'єкт дослідження – «образ» арфи в інструментальному музикуванні, **предмет** – його втілення в творчості Ф.Дізі.

Матеріал дослідження склали нотний текст та відеозапис «Grande Sonate» Ф.Дізі для арфи соло.

Методи дослідження. Для розкриття заявленої теми в роботі використані елементи загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів до явища, що вивчається. Серед них такі методи:

- *дедуктивний*, що визначає спрямованість дослідження від загального (органологія арфи) до особливого (арфовий стиль) і конкретного (арфа в «Grande Sonate» Ф.Дізі);
- *історико-генетичний*, який використовується для характеристики «образу» арфи на різних етапах її історичного буття;
- *органологічний*, що охоплює естетику і поетику арфи як струнно-щипкового хордофону;
- *жанрового і стильового аналізу*, що застосовуються для виявлення композиційно-драматургічних особливостей досліджуваного твору;
- *виконавського аналізу*, необхідний для характеристики особливості арфової техніки в «Grande Sonate» Ф.Дізі.

Теоретичною базою роботи слугували джерела за наступними групами проблем:

- *теорій жанру, стилю, стилістики в музиці, музичної форми і фактури* (Адорно Т. [1,2]; Арановский М. [4]; Асаф'єв Б. [8]; Горюхина Н. [17]; Ігнатченко Г.[24]; Конен В. [26]; Кюрегян Т. [30]; Лобанова М. [32]; Мазель Л. [33] Михайлов М. [34]; Назайкінський Є. [40, 41]; Скребков С. [50]; Соколов О. [52]; Сохор А. [53]; Страчеус М. [54]; Холопова В. [60,61];Цуккерман В. [62]; Шаповалова Л. [66]; Шип С. [67]);
- *органології, інструментознавству, інструментальному виконавству, в тому числі, арфовому, творчості Ф.Дізі* (Берліоз Г. [11];Голубовська Н. [16]; Доброхотов Б. [19]; Жайворонок Н. [21]; Ключевська О. [25]; Москаленко В. [36]; Моцарт Л. [37]; Назайкінський Є. [39]; Подгузова М. [43]; Покровська Н. [44]; Поломаренко І. [45]; Полтарєва В. [46]; Раппопорт С. [48]; Рогаль-Левицький Д. [49]; Харнонкурт Н. [59]; Шамєєва Н. [64,65]; Ерделі К. [69]).

Наукова новизна роботи полягає у тому, що вона є першим досвідом розгляду Сонати Ф.Дізі як класичного зразку відтворення данного жанру в арфовому мистецтві. У роботі **вперше**:

- систематизовано дані про органологію арфи з точки зору тембру і техніки інструмента;

- запропоновано поняття «арфовий стиль» в його композиторському та виконавському аспектах;
- окреслено історіографію арфи та особливості жанрів музики для цього інструменту;
- виділено специфіку арфової сонати в контексті теорії і історії жанру;
- надано характеристику стилю Ф.Дізі як композитора-арфіста (на прикладі «Grande Sonate» для арфи соло).

Практичне значення роботи полягає в можливості використання її положень та висновків у подальшій розробці питань теорії та практики арфового мистецтва. Матеріали роботи можуть бути враховані в програмах навчальних курсів «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Історія виконавства на струнних інструментах» для бакалаврів і магістрів у вищих музичних навчальних закладів України. Робота може бути корисною і для арфістів, які звертаються до Сонати Ф.Дізі в концертній та навчальній роботі.

Структура дослідження. Робота складається з Вступу, двох Розділів, п'яти підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 65 сторінки. З них основного тексту – 59 сторінок. Список використаних джерел включає 70 позицій (6 сторінок).

РОЗДІЛ 1

«ОБРАЗ» АРФИ В СИСТЕМІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

1.1. Органологія арфи: тембр і техніка інструмента

Для характеристики того чи іншого музичного інструменту завжди необхідно розглядати етимологію слова, яким цей інструмент позначається. У довідкових виданнях назва «арфа» виводиться як похідне від нім. *Harfe*, що означає в сучасному розумінні «... багатострунний щипковий музичний інструмент, відомий з глибокої давнини; сучасна арфа має вигляд великої вертикальної трикутної рами, зазвичай з 44 струнами, резонатором і педалями»[51, с. 66].

Витоки арфового музикування слід шукати в античній міфології, де був відомий термін «еолові арфа». Під цим поняттям мається на увазі: «а) в давньогрецькій міфології - арфа бога вітрів Еола, яка видавала ніжні звуки при сході сонця і найлегшому вітерці; б) струнний музичний інструмент, що складається з дерев'яного ящика, в якому вмішен натягнуто 8–13 струн, що приводяться в коливання рухом вітру і має ніжне мелодійне звучання » [там само, с. 719].

У «Музичній енциклопедії» арфа класифікується як інструмент, відомий під назвами італ. *arpa*, франц. *harpe*, нім. *Harfe*, англ. *harp*. Перші зображення арфи відносяться до 3-го тисячоліття до н.е., а «... в своєму найпростішому вигляді арфа зустрічається майже у всіх народів світу» [31, с. 231]. Академічні зразки арфи з'явилися в Європі в XV столітті. Це була хроматична арфа, сконструйована в 1720 році баварським майстром Г.Хохбруккером. Вона мала педально-крючковий механізм для перебудови струн і стала прообразом сучасного академічного інструменту.

Як відзначається в статті С.Левіна, «... сучасна педальна арфа " подвійної дії " була винайдена С.Ераром у Франції приблизно у 1810 році. Вона являє

собою велику дерев'яну раму трикутної форми з вигнутою верхньою стороною, всередині якої по вертикалі натягнуті струни різної довжини і строю. Одним кінцем вони закріплюються на деці (плоскій верхній частині резонаторного корпусу), іншим намотуються на колки у верхній (вигнутій) частині інструменту, що несе в собі також диски педального механізму» [31, с. 232].

В основі строю арфи лежить її діатонічний різновид, що фіксується тональністю *Ces-dur*. Кількість струн – 44, діапазон – від *D1* до *F4* (часто додається також нижнє *C1* і верхнє *G4*). Таким чином, арфі доступна музика в межах хроматичної гами від *C1* до *G4*. Для того, щоб виконавцю було зручно орієнтуватися у великій кількості струн, всі струни «С» пофарбовані в червоний колір, а струни «F» – в синій.

Візуальний образ арфи доповнюється і її темброво-акустичними характеристиками, за якими звучання інструменту навіть оркестрі розпізнається відразу: «Тембр арфи ніжний, сріблястий, техніка гри різноманітна (акорди, гліссандо, арпеджіо, пасажі, флажолети, гра у деки, гасіння зайвих звуків), однак вона менш пристосована для передачі мелодії» [там само].

Арфа в академічній музичній практиці застосовується як сольний, ансамблевий та оркестровий інструмент. Як зазначається дослідниками, зокрема, С.Левіним, ранні твори для арфи-соло «... близькі до творів для клавішних і щипкових інструментів; специфічні особливості арфи знаходять відображення в музиці для цього інструменту лише з XV11 століття. В оркестр арфу було введено К. Монтеверді ("Орфей", 1607) [31, с. 232].

Характерно, що саме в оперній музиці формувався образ оркестрової арфи, тісно пов'язаний з сюжетикою. Звучання арфи асоціюється з еллінської епохою (опера Г. Ф. Генделя «Юлій Цезар», 1724), а особливо, – з образом легендарного співака і музиканта стародавньої Греції Орфея (опера К.В.Глюка «Орфей і Еврідіка», 1762).

Надалі, в зв'язку з розвитком «чистої» інструментальної музики симфонічних жанрів арфа втрачає своє пряме «програмне» значення і стає одним з важливих тембрів загальної оркестрової палітри, будучи фактично єдиним струнно-щипковий інструментом в класичному симфонічному оркестрі.

В рамках становлення європейського інструменталізму виділяються і сольні-ансамблеві функції арфи в камерних жанрах. Відомо, що сольні твори для арфи писали Й.С.Бах, Ф.Е.Бах, Г.Ф.Гендель, Й.Гайдн, В.А.Моцарт, Л.ван Бетховен, М.Глінка, Л.Шпор, К.Дебюссі, М.Равель, П.Хендеміт, А.Казелла і багато інших композиторів-академістів. Їхню творчу практику (включаючи першу половину XIX століття) відображено у трактаті видатного композитора і знавця оркестру Г. Берліоза.

Г.Берліоз був першим системним дослідником інструментів сучасного симфонічного оркестру. Створений ще у 1842 році його «Великий трактат по інструментознавству і інструментуванню» [11] (існуючий зараз з доповненнями і коментарями Р.Штрауса) був фактично однією з перших праць з музичної органології – науці про інструменти як «органи» музичного мислення.

Органалогія зараз – галузь теоретичного музикознавства, яка порівняно недавно прийшла на зміну традиційним, навчально-технологічним за змістом інструментознавству та інструментовці. Як зазначається у нарисі Е.Назайкінського «Інструменти» з книги «Звуковий світ музики» [39], «... вся еволюція музичних інструментів якраз йшла по шляху пошуків органопоподібної, тобто, органічної, такою що нагадує організми конструкції» [39, с. 81].

Музичні інструменти різних груп утворюють цілу систему відображення людиною властивостей і можливостей власного організму в його контактах з природою. Попри всю різноманітність музичного інструментарію, в ньому можна виявити цілий ряд закономірних загальних якостей, про які, підходячи до визначення завдань науки «органалогія», говорить далі Е.Назайкінський:

«Штучні органи в музичній діяльності численні і різноманітні. Це і штучна пам'ять – нотний запис, і штучний рупор, що імітує особливим чином складені біля рота долоні – самого різного роду підсилювальні пристрої, це і штучний вказівний палець – диригентська паличка ... Але головне – музичні інструменти ... » [там само, с. 85].

Будучи предметами «другої», рукотворної природи, інструменти розширюють можливості людського організму в плані оперування звуковими образами і враженнями, які і є сутністю музики як виду мистецтва. Говорячи про завдання науки, що займається вивченням інструментів, Е.Назайкінський підкреслює її системно-комплексний характер: «Завдання музичної органології полягають перш за все у повній, всебічній характеристиці музичних інструментів разом з голосами і у порівнянні з ними. Серед них виділяються філософсько-естетичні завдання і проблеми, музично-теоретичні, акустичні та технологічні, пов'язані з виготовленням інструментів, з технікою оркестровки, з виконанням музики тощо» [там само].

Арфа як музичний інструмент, «орган» мислення музиканта, не є тут винятком. Цей найдавніший за походженням інструмент має і свою філософію, і свою пам'ять, і свою технологію, що відображено в його еволюції, описаної в загальних рисах в підручниках і посібниках з традиційного інструментознавства. Що стосується призначеності інструмента, то в ньому завжди виявляються дві сторони – композиторська і виконавська. Є ще і третій «співучасник» створення та функціонування музичного інструменту – майстер-виготовник.

У сукупності цих трьох компонентів індивідуально-стильового плану і функціонує музичний інструмент, представлений: 1) як артефакт культури (творіння майстра-виготовника); 2) музичний твір, призначений саме для цього інструмента (композитор); 3) виконання цього твору (виконавець-інтерпретатор).

Повертаючись до характеристики такого інструменту, як арфа, слід зазначити, насамперед, її приналежність до сімейства щипкових хордофонів без грифа (класифікація Хорнбостеля-Закса). Виразальні можливості арфи, а також практика її використання в суспільному музикуванні в різні епохи і періоди були різними. Спробую репрезентувати узагальнений і та підтверджений музичною практикою «образ арфи» є, як вже відзначалося, стаття про неї у трактаті Г.Берліоза [11].

Для Г. Берліоза-композитора, що звертається у своєму трактаті до колег – переважно також композиторам, важлива, перш за все, практична частина питання про оркестрове застосування цього інструмента та техніку гри на ньому. Головне питання тут – чи є арфа за своєю природою інструментом натуральним або хроматичним? Відповідаючи на це питання, Г.Берліоз підкреслює: «Арфа – інструмент по суті справи антихроматичний, іншими словами, хроматичні послідовності по півтонах їй майже недоступні» [11, стор 175].

Причину цьому дослідник бачить у природній конструкції «старих» арф, струни яких були налаштовані на звукоряд Мі-бемоль мажору, а «...хроматичні інтервали на старій арфі можна отримати лише за допомогою семи педалей, які виконавець приводить в рух ногою і може одну за одною зафіксувати; кожна з них підвищує на пів тона ноту, до якої відноситься механізм, але не окремо взяту, а відразу на всьому протязі діапазону» [там само].

Для знаходження оптимальної настройки і полегшення техніки гри, що одночасно мало сприяти і вдосконаленню тембрально-звукових якостей інструмента, «вправний майстер Ерар» винайшов механізм, який усуває недоліки «старої» арфи і запропонував для настройки інструмента «...гаму До-бемоль мажор, що прийнято зараз майже всіма арфісти» [11, с. 175].

Далі Г.Берліоз розглядає техніку гри на арфі гам різних видів, а також акордів і арпеджіо. З приводу гам, зокрема, хроматичних, дослідник зазначає, що для їхнього виконання «...знадобилося б дуже швидко привести в рух

одну за одною п'ять педалей тільки в першій октаві; потім так само швидко їх відпустити, щоб повернути до початкового стану ноти, котрі підвищеними і котрі знову будуть відтворюватися октавою вище, а потім ще раз натиснути їх, як це робилося для першої октави» [там само, с. 176].

Це означає, що основою гаммообразного руху на арфі в більшості випадків є діатонічні послідовності, а суцільна хроматика використовується лише епізодично. Це ж відноситься і до акордових послідовностей хроматичного виду, з приводу яких Г.Берліоз зазначає, що «... їхня невиконуванність стає ще більш очевидною, оскільки в цьому випадку довелося б приводити в дію кілька педалей і одночасно, і одну за одною» [там само]. Навіть якщо окремі прикраси і апожіатури за участі хроматичних нот і акордів і можуть бути виконаними на арфі, то, як вважає Г.Берліоз, це є винятком і призводить до деформації звучання струни, «що викликається рухом натиснутою і відразу відпущеної педали» [там само].

Запис музики для арфи здійснюється на двох нотних станах і нагадує запис нот для фортепіано. З цього приводу Г. Берліоз дає також кілька важливих практичних вказівок: «Оскільки на арфі грають двома руками, то і ноти для неї пишуться на двох нотоносцях. На нижньому зазвичай виставляється басовий ключ, на верхньому – скрипковий; в залежності від підвищення партії лівої руки чи пониження партії правої, скрипковий або басовий ключ може знаходитися відразу на обох нотоносцях» [11, с. 176].

Особливі труднощі при виконанні на арфі виникають, за Г.Берліозом при поєднанні у одному й тому ж голосі або акорді натурального і хроматичного звуку однакової назви, наприклад, фа і фа-дієз. У цих випадках виконавцю рекомендується, якщо цього не врахував композитор, «...пропускати в тому або іншому голосі ноту, що зустрічалася в двох видах» [там само, с. 177]. Г.Берліоз рекомендує композиторам у випадках, коли арфі доручається виконання мелодії, яка раніше прозвучала у інших інструментів і містила «ризиковані» альтеровані звуки «майстерно замінювати один або кілька альтерованих звуків іншими, взятими з гармонії» [там само].

Далі автор говорить про переваги винайденого С.Ераром механізму з подвійним рухом педалей (*a double mouvement*) і пояснює переваги цього механізму, який «дозволяє, якщо і не виконувати хроматичні послідовності на арфі, то у всякому разі грати в усіх тональностях і брати відразу у вигляді арпеджій будь-які акорди» [там само].

Далі пропонується докладний опис використання механізму подвійної дії педалі для виконання хроматичних звуків і перестроювання з бемольних до дієзних тональностей. Це здійснюється в першому випадку шляхом полутонової зміни висоти звуку струни інструмента за рахунок відповідного руху педалей, а в другому випадку – використання «повної» педалі для того, щоб висота звуку струни підвищилася на цілий тон, наприклад, до-бемоль – до-дієз або фа-бемоль – фа-дієз.

Це стосується натуральних мажорних, а також мінорних тональностей, то відносно останніх Г.Берліоз зазначає, що їхні гами легко виконуються на арфі, якщо їхня інтерваліка є однаковою у висхідному і низхідному русі. Не бажано використовувати на арфі зб.2 гармонічного мінору, особливо у пасажній техніці. Особливу увагу композитори, які пишуть для арфи, а також самі арфісти повинні приділяти виконанню арпеджій. Цей прийом гри є настільки типовий для арфи, що сама назва «...*arpeggio* – ці гармонійні фігури отримали від її італійського назви агра» [11, с. 179].

За технологічними особливостями арфи, як і будь-якого іншого інструмента, завжди стоять виражальні можливості. При цьому кожен інструмент, в тому числі і арфа, в галузі музичної образності та інтонаційної виразності завжди має як свої переваги, так і несприятливі зони в діапазоні, а також в прийомах звуковидобування і звуковедення. Співвідношення зон звукового благосприяння та технічної незручності, за яким стоять втрати в якості звуку, розкривається в такому понятті та явищі, як «стиль інструмента».

1.2 Стил ь арфи композиторські та виконавські аспекти

Точка зору Г.Берліоза на арфу як інструмент багатих мелодичних і гармонічних можливостей, але володіючій своєю особливою специфікою використання, в основному, у колористичних цілях, в цілому зберігається і донині. Розвиваючи думки, висловлені Г.Берліозом та іншими дослідникам, зокрема, Д.Рогаль-Левицького [49], Є.Назайкінський у вже згадуваному нарисі «Інструменти» з книги «Звуковий світ музики», висуває принцип класифікації всього інструментарія за ступенем відчуженості інструментів від людини.

Найближчими до людини є духові інструменти, про що, «...говорить вже сама їх назва, пов'язана з диханням. Важливим є те, що при добуванні звуків до акустичного процесу залучається і сам музикант – його губи, легені, його тіло.» [39, с. 81]. У цьому плані духові інструменти, як зазначає автор, «...значно «людяніші» навіть у порівнянні зі скрипкою та віолончеллю» [там само, с. 82].

Разом з тим, струнні смичкові інструменти мають можливості моделювати звучання людського голосу, створювати ілюзію «інструментального співу», що висуває їх на провідні позиції в оркестрі і різного роду ансамблях. Хордофони, до яких відносяться за загальноприйнятою класифікацією Хорнбостеля-Закса струнні інструменти обох типів – щипкові і смичкові – за ступенем відчуженості від людського організму відстоять, проте, далі, ніж духові.

Ще більш відчуженими від людини постають інструменти ударно-клавійного (ударно-духового, ударно-щипкового) типу, де в звуковидобуванні беруть участь лише пальці виконавця, а клавійна техніка мало нагадує процеси людського дихання або співу. Що стосується струнних інструментів, то всередині їх групи спостерігаються досить значні градації. Це стосується і арфи, яка, на перший погляд в достатній мірі відчужена від

людського організму, але, якщо поглянути на її органологію глибше, являє собою своєрідний «місток» між людиною і природою.

Це означає, що в системі музичного інструментарію діють не тільки закони уподібнення інструментів людському організму, але і виявляють зв'язок людини з оточуючим його світом природних звучань, що є суттєвим для розуміння стилю такого інструмента, як арфа.

Кожен інструмент, вже в незалежності від його включення до тієї чи іншої інструментальної групи, володіє власним «обличчям», що у науковому дискурсі визначається як «стиль інструмента». Це поняття «стиль інструмента» лише порівняно недавно стало застосовуватися в теоретичному музикознавстві, оскільки існуюча точка зору на стиль в музиці міцно пов'язує його з людиною. Інструмент же є неживим предметом, рукотворним артефактом «другої природи», створеної людиною. Тому в системах класифікації музичних стилів, що мають як правило, ієрархічний характер, поняття «стиль інструмента» як таке не фігурує.

Однак, якщо взяти, наприклад, класифікацію В.Холопової, яку автор називає «сходами стильової ієрархії», то у ній можна виявити поняття «видовий стиль» або «стиль будь-якого виду музики» [60, с. 222].

Автор серед таких стилів називає фортепіанний, а також мелодійний, гармонічний, що вказує на приналежність даного стильового шабля до якогось інструменту або виражально-конструктивного засобу музики. Показово, що видовий стиль розташований в схемі, запропонованій В.Холоповою, між жанровим стилем (термін А.Сохора [53]) і стилями творчих особистостей – композитора, виконавця, слухача (музикознавця).

Поняття про стилі інструменту виникає в рамках практики суспільного музикування і у зв'язку з її потребами на різних етапах історичного розвитку музики. Відома аксіома Ж.Бюффона – «стиль – це людина» – поширюється в інструментах і на їхні характеристики, оскільки самі інструменти є продовженням людини, створюються людиною, використовуються людиною з метою створення і відтворення музики. Тому правомірним буде і вживання

поняття «стиль інструменту», котре фігурує в даний час в ряді робіт по видовим інструментальним стилям, зокрема, в дисертаціях О.Жерздева [22] (гітарний стиль), Е.Купріяненко [28] (альтовий стиль) , І.Гребневої [18] (скрипковий стиль).

Методологічною основою виявлення якостей стилю інструмента є положення сучасної органології, що стосуються синкретизму інструментів, а також їх подальшого поділу за критеріями специфіки і універсалізму. У першому випадку мова йде про те, що «... інструмент являє собою яскраве матеріальне відтворення художнього синкретизму, в якому розвивалася музика. Він пристосований до анатомічних і фізіологічних властивостей людини, є їхнім відображення» [39, стр. 88].

Вихідний синкретизм, при якому відсутнім є як такий «поділ праці» між представниками музичних професій, змінюється у зв'язку з розвитком музики як самостійного виду мистецтва новими стильовими якостями, що стосуються співвідношення інструмента і музичного твору. Характеризуючи це співвідношення, яке виникло на етапі формування так званої опусної (композиторської, авторської) музики, Є.Назайкінський відзначає: «Твір, створений композитором, це *Syntagma musicum*, тоді як витвір майстра – швидше *Paradigma musicum*» [там само, с 89].

Поняття про музичну синтагму стосовно твору означає, що інструмент використовується в тих його якостях, які мають безпосереднє відношення до конкретного звукового образу, створюваному композитором. Поняття ж про музичну парадигму по відношенню до інструменту означає, що в ньому відображені найбільш загальні звукові властивості, які поза конкретним твором і стоять ніби над ним у художньому просторі-часі.

Зв'язок і відмінності інструмента і твору реалізуються в характері використання інструмента, який в конкретному творі завжди становить частину його художньої системи, виступає в ній зі сторони як своєї специфіки, так і універсалізму (див. про це в дисертації В.Ткаченко [56], присвяченій виявленню цих категорій в гітарному стилі).

Є.Назайкінський з приводу універсалізму і специфіки інструментів зазначає наступне: «Дві протиборчі сили закладені в бажання музикантів оволодіти інструмент: прагнення до універсальності, до безмежного розширення виражальних можливостей улюбленого інструмента – і прагнення посилити, підкреслити яскравість, індивідуальність, специфічність звучання, його своєрідність» [38, с. 91].

Кожен інструмент відрізняється, за своїми виражально-технічним можливостям і за якістю тембру, більшою чи меншою специфічністю або універсальністю – «...фортепіано універсальніше за скрипки, гобой специфічніший за кларнет...» [там само]. Окрім цього, в еволюції інструментів існує процес, спрямований до розширення їх виражальних можливостей, але зі збереженням специфіки. Є.Назайкінський з цього приводу зазначає наступне: «Розширення діапазону художніх можливостей йде двома шляхами – пошуки нових незвичайних прийомів (наприклад, гра *col legno* або *pizzicato* на скрипці) і детальна розробка специфічних для інструменту властивостей» [там само].

Узагальнюючи органологічний підхід до вивчення музичного інструментарію, автор нарису «Інструменти» пропонує зведене визначення поняття «музичний інструмент»: «Отже, музичний інструмент – це не тільки звуко-виробниче знаряддя. Це своєрідний штучний звуковий орган, здатний в художньо оброблених формах імітувати природні, живі звучання» [39, с. 92].

І далі: «Це особлива предметно-матеріальна форма фіксації музики, подібна до нотного запису (у тому, що відноситься до ладу, строю, динаміки), і сучасного звукозапису бо може в якійсь мірі занотовувати недоступну нотах, власне-звукову характеристичність виконання» [там само].

Для стилю інструмента, у тому числі і такого, як арфа, суттєвим є співвідношення двох «блоків» його художньої структури: естетичного, де відображена «картина світу», доступна даному інструменту, і технологічного, пов'язаного з акустичними і зоровими, і навіть осязальними характеристиками інструмента як «речі», предмета матеріального світу.

Поєднуючи обидва ці «блоки» в осяганні сутності інструмента, слід звертати особливу увагу на трикомпонентну основу його звукового функціонування, що включає певний тип вібратора, артикулятора і резонатора.

Описуючи ці джерела інструментального звучання, Є.Назайкінській зазначає, що в історії органалогії ставлення до них було різним. На перших етапах зазначена тріада сприймалася і вивчалася суто технологічно, джерелом чого були слухові враження і результати дослідження людського голосу, в якому компоненти акустичної структури звукоутворення є вбудованими до самого людського організму. В інструментах вони виведені назовні: «Інструмент відкрив дослідницькому окому музиканта те, про що співаки могли лише здогадуватися. Він зробив музику в деякому роді видимою»[там само, с. 94]. У цій ситуації «видимість», тобто візуальний образ інструменту давав лише загальне уявлення про акустичну структуру звукоутворення на ньому. Як відзначає у цьому зв'язку Є.Назайкіський, «...трикомпонентність як така, правда, не була головним об'єктом допитливої уваги. Вона усвідомлювалася скоріше як щось, пов'язане з технічними завданнями звуковидобування (винахід смичка, плектра, міхів тощо) і забезпечення достатньої гучності (за допомогою підсилювальної звучання підставки, полого тіла, рупору)» [39, с.94].

Арфа, як і всякий інструмент, що відноситься до певного сімейства, у даному випадку, хордофонів, має свої особливості акустичної структури звукоутворення, розглянуті вище. Арфа – щипковий хордофон без грифу, на якому грають пальцями обох рук. Вібратор на арфі – це струни, натягнуті на раму, а резонатор – дерев'яні частини рами, а також ящик з педалями. Слухові і візуальні враження про арфу зливаються в єдине ціле при слуханні виконуваної на ній музики: «Слухаючи музику, виконувану (...) арфісткою, ми дивимося, як круговими плавними рухами пробігають по струнах її руки, як інструмент розгойдується і дзвенить, як розширюються смуги струн, приведених у коливальний стан. Твір і інструмент тут зливаються в одному

образі, ми слухаємо п'єсу і слухаємо арфу, слухаємо композитора, виконавця і майстра» [там само, с. 88].

Візуально-акустичний образ арфи, представлений у цій характеристиці, акцентує єдність інструмента, виконавця і твору. Разом з тим, стиль інструмента передбачає і інші характеристики, з яких складається його сукупний образ. Як уже зазначалося, сюди входять критерії універсалізму і специфіки, що відносяться до даного інструмента. Арфа в цьому плані належить до групи інструментів універсального типу. Вона близька до фортепіано, має досить широкий, схожий з фортепіано, діапазон, а завдяки системі педалей – хроматичний строй. На арфі можлива гра акордами, а також арпеджіо великого реєстрового обсягу. Арфі підвладне виконання розгорнутих мелодій з акомпанементом, що дає гомофонно-гармонічну фактуру, подібну фортепіанній.

У цих характеристиках відображена універсальна сторона арфового стилю, при якій арфу можна назвати інструментом-оркестром, подібним фортепіано. Проте, на цьому схожість цих інструментів закінчується. Арфа – інструмент специфічного, неповторного і своєрідного тембру, що відображено в її використанні для втілення певної музичної образності. Це – образи ідилічною пасторалі, звуконаслідувальних елементів («олові арфа»), стилізації під звучання струнно-щипкових інструментів типу кіфари та інших. Арфі доступні і образи драматичного характеру, що особливо характерно для сольної арфовой музики.

З огляду на це необхідно більш детально дослідити еволюцію арфи як інструмента універсально-специфічного, тобто змішаного типу. Така характеристика арфи витікає з її порівнянням з іншими хордофонами. У порівнянні з щипковими хордофонами з грифом (лютня, гітара тощо) арфа більш універсальна за діапазоном і можливостям виконання мелодики і арпеджованих акордів. У порівнянні з клавішними хордофонами (клавесин, фортепіано) арфа більш специфічна, оскільки відрізняється особливим тембром, злитністю чергуючихся у часі звуків і співзвуч, що створюють

педальний ефект, який використовується переважно як інструментальне забарвлення.

Для виявлення та конкретизації описаних властивостей арфи необхідно звернутися до її історіографії, що означає простежити шлях вдосконалення інструмента від його генезису до сучасного стану. Найбільш чітко і послідовно цей шлях представлений у дослідженні Д.Рогаль-Левицького [49].

1.3 Історіографія арфи: арфові жанри

Досліджуючи арфу як, в основному, оркестровий інструмент Д.Рогаль-Левицький на початку свого нарису про неї наводить слова Жана-Жоржа Каствнера – французького вченого, який народився у Страсбурзі і провів все своє життя в Парижі, котрий сказав про арфу наступне: «З усіх струнних інструментів, немає жодного, зовнішній вигляд якого був би відомий краще арфи, а історія виникнення його – гірше» [49, с. 5].

Арфа – один з не багатьох інструментів, що зберіг протягом своєї багатотисячолітньої історії первісний вигляд. Ця обставина, на думку Д.Рогаль-Левицького, часто вводить в оману композиторів які включали арфу до складу оркестру, але «...з яких-небудь причин не давали собі труд вивчити цей інструмент досконально» [там само].

Автор зазначає далі, що арфу здебільшого використовують «настільки ж часто, стільки й погано»; це пов'язано з тим, що вона трактується поверхово, аналогічно фортепіано, без урахування специфіки її технології, звукообразу і стилю, про що було сказано вище. Д.Рогаль-Левицький рекомендує всім музикантам, які мають справу з арфою (композиторам, виконавцям, а також дослідникам-музикознавцям, які пишуть про арфову музику) вивчити її і «... знати всебічно і краще за все потрібно вміти грати на ній самому або принаймні треба її «відчувати» в повному значенні слова » [там само].

«Відчувати інструмент» повинен, в першу чергу, виконавець-арфіст. Д.Рогаль-Левицький, відзначаючи, що устрій арфи є «надзвичайно складним», а одними розмовами про художньо-виражальні засоби цього інструмента «далеко піти не можна», особливу увагу приділяє виконавцям-арфістам, справедливо вважаючи їх головними носіями «образу» інструмента (термін «образ інструмента» як наукове поняття введено до музикознавчий обіг Л.Гаккелем [14]). Цей образ формується в першу чергу в виконавстві і лише потім стає надбанням композиторів. Д.Рогаль-Левицький відзначає, що, «...якщо арфіст не лише хороший виконавець, але і музикант, достатньо обізнаний щодо можливостей свого інструмента, то він поставиться до авторського рукопису з належною увагою, смаком і повагою» [48, с. 5]. Це означає, що він повинен бути віртуозом у повному розумінні цього слова.

Слід зазначити, що латинське *virtus* (буквально «доблесть», «талант») у музичному виконавстві стало використовуватися вже в епоху Бароко, коли почав формуватися «клас» віртуозів, які прийшли на зміну анонімним оркестрантам і співакам-хористам. Значення слова «віртуоз» добре описав ще в кінці XVІІ століття Й.Кунау – автор відомих «Біблійних сонат» для клавіру, який відзначив, що істинний віртуоз повинен досконало володіти своїм мистецтвом, повинен знати теорію, вміти вести розмову про музику, а інакше він буде уподібнюватися «птаху, який добре вміє співати тільки свою пісеньку» (цит. за: [32, с. 142]).

Арфове виконавство ще з часів широкого використання цього інструменту (ансамблі та оркестри епохи Бароко) входить в систему віртуозного стилю, при цьому, у всіх випадках його функціонального призначення – у сольній, ансамблевої та оркестровій грі. У систему віртуозного стилю арфи входить і знання її історії, про що Д.Рогаль-Левицький пише, задаючи таке запитання: «Звідки виникло саме слово арфа і яка історія розвитку цього чудового учасника сучасного симфонічного оркестру?» [49, с. 5].

Автор спочатку аналізує етимологічні значення слова «арфа», справедливо вважаючи їх різноманітними і суперечливими. Ту назву інструмента, котру

ми маємо на сьогоднішній день, де Д.Рогаль-Левицький [49, с.6] вважає «продуктом» новітнього часу (XIX століття), а також зазначає, що ця назва могла мати такі коріння:

- давньоєврейське «*arbaim*» яке відображувало кількість струн на інструменті, яких було 40;
- назва інструмента могла походити і від народу, який був винищений латинянами; цей народ називався «*arpi*»;
- в німецькій мові, звідки було взято новітня назва арфи, є два слова – застаріле «*haren*» – «звати» – і сучасне «*horchten*» – «слухати»; існувало також плем'я германського походження, яке звалось «*harff*» або «*herp*»;
- звукоподражальне значення слова «арфа», що йде від грецького «ХАРП» (букв. «хапати з силою»).

Як зазначає далі Д.Рогаль-Левицький, «...це останнє визначення як найкраще пояснює саму сутність гри на арфі, де дійсно струни захоплюються з силою, щоб породити належної краси звук» [там само]. Можна також вказати і на такий корінь слова «арфа», як «*sharp*», який зустрічається в багатьох мовах, зокрема в англійській, де він означає букв. «смикати, смикатися», а також в українському «шарпати», букв. «сильно смикати, трясти».

Історія арфи – це історія переходу з «міфу» в «реальність». Розглядаючи процес еволюції цього інструмента, Д.Рогаль-Левицький зазначає, що питання про історичне походження арфи вирішується «... далеко не так просто. День, коли вперше виникла арфа, не може бути визначений з достатньою ясністю» [49, с.7]. До міфів про її походження відноситься, зокрема, відома легенда про Меркурія, якому приписується винахід кіфари і ліри як прообразів арфи. Для давньогрецького бога зразком цих інструментів послуговував, згідно з цією легендою, панцир черепахи з висохлими жилами, який він виявив під час посухи біля Нілу. Про цей міфі розповідає, посилаючись на античних істориків, Леопольд Моцарт у своїй «Школі гри на скрипці» [37].

Принцип конструкції арфи істотно відрізняється від античних кіфар і лір, хоча загальним для цих інструментів є спосіб звуковидобування, а також відсутність грифу. Як вже відзначалося, за класифікацією Хорнбостеля-Закса, арфа відноситься до сімейства хордофонів щипкового типу. Якщо вважати предком арфи античну ліру, то ще одним міфом про цей інструмент є приписування його винаходу Амфіону – сину Зевса і Атіопи. За легендою, він був одним з найдавніших музикантів еллінської епохи, що грав на лірі так натхненно, що камені при спорудження стіни, що оточували Фіви, захоплені його грою, склалися самі собою (за Л.Моцартом [там само]) .

Ідея арфи поширена, як уже зазначалося, в міфах і легендах всіх народів світу, в тому числі, і у слов'ян. В історичних джерелах можна знайти опис інструментів, споріднених арфі, в побуті народів, що населяли територію нинішньої України. Зокрема граматик і софіст Юліус Поллюкс Полідевк, що жив в 11 столітті н.е., в своєму словнику, присвяченому опису музичних інструментів у різних народів світу, згадує про скіфів як винахідників пентахорду, – п'ятиструнної арфи або, точніше – кіфари, струни якої були нав'язними [48, с. 7].

Створення арфоподібних конструкцій було одним з перших дослідів усвідомлення первісною людиною схильності до музики, яка виникла під безпосереднім впливом звуку, туго натягнутої тятиви луку. Процес еволюції арфи, яка уособлювала собою образ натягнутою струни, йшов історично напрямі додавання струн і формування для зручності їх кріплення дерев'яного корпусу.

Як зазначає Д.Рогаль-Левицький, «...одна жила або струна, натягнута між пружними кінцями лука, з часом зажадала другий. Подальший розвиток крок за кроком привів до того, що в епоху Середньовіччя місце першої відкритої струни зайняла дерев'яна колонка і зовнішній обрис сучасної арфи було тим самим завершено» [там само].

Арфа в своєму «ручному» вигляді як інструмент, на якому можна виконувати супровід до пісень, в європейських країнах була поширена в

мистецтві «третього» пласта, до якого В.Конен відносить широку область музики побуту і розваг, розташовану як би між фольклором (перший пласт) і академічною творчістю (другий пласт) [26]. Носіями цієї музики в середньовічній Європі були народні професіонали – ірландські барди, французькі жонглери, німецькі мінезінгери. Середньовічна арфа була схожа на античну кіфару і з часом була замінена лютнею – інструментом, на якому виросла вся інструментальна музика Ренесансу.

Відомо також і про існування арфоподібних інструментів у слов'ян про що згадується в свідченнях іноземців, які відвідували Русь в різні періоди її історії. Вони згадують, зокрема, про «лежачу арфу», «гуслі-самогуди» або «гуслі-яровчати». Історіографія арфи тісно пов'язана зі змінами її конструкції. Середньовічна арфа, як вже зазначалося, була діатонічною за строем, а для гри хроматичних звуків на ній існувала система поворотних гачків, яка давала можливість зіграти на інструменті повну хроматичну гаму. Однак, хоча це давало можливість арфісту грати в всіх дієзних тональностях, бемольні тональності і пониження звуку на півтону залишалися для нього недоступними.

Гра в «бемолях» була, в принципі, можливою. Для цього потрібно було «...перестроїти всю арфу в заданий лад і продовжувати користуватися нею в повній відповідності з дією «підвищуючих» струну гачків» [49, с. 9]. Це було досить складним і громіздким а, до того ж, вимагало постійної контролю виконавця-арфіста, вимушеного «...з напруженою увагою очікувати тієї хвилини, коли можна було відірвати руку від струн і повернути необхідний гачок» [там само].

Це означало, що на арфі складно було виконувати модуляції, які, якщо і писалися тоді для цього інструмента то розраховувалися лише на виконання однією рукою: «Досить було грати однією правою рукою, а лівою крутити необхідні гачки і питання переходу з однієї тональності в іншу було вирішено» [49, с.9]. Але це не було повноцінним виходом з положення. Адже до цього йшли великою ціною, як значає Д.Рогаль-Левицький, «... ціною

повної поразки однієї руки. Хіба це була гра на арфі в повному значенні слова? Звичайно ні...» [там само].

«Гачковий» устрій арфи вимагав докорінної зміни, що було історично обумовлене розвитком ренесансної і барокової музичних практик з виділенням в них самостійного інструментального стилю – «стилю симфоній». Так барокові теоретики, зокрема, А.Кірхер і Ф.деБросар, називали новий інструментальний стиль на басса остинато, що прийшов з Італії (за М.Лобановою [32]). Саме там, як відомо, зародилася і опера, в якій згодом став використовуватися досить великий оркестр з включенням різноманітних інструментів, введення яких часто було зумовлено сценічними ситуаціями.

Це відноситься , в першу чергу, до опер К.Монтеверді, який був піонером у використанні оркестрових фарб і особливих прийомів гри на інструментах тодішнього оркестру, який ще не мав стабільного складу. Крім того, К.Монтеверді був засновником нового музичного стилю, який він сам називав «схвильованим стилем» (*stile consitato*), в рамках якого формувалася афектна музична мова [там само].

У класичному парному складі оркестру, сформованому в епоху Просвітництва, арфа стає додатковим інструментом, який включається до партитури в особливих цілях. У числі цих цілей було, по-перше, звуконаслідування, по-друге, колористика, що в цілому було властиво оперній або програмній симфонічній музиці. Постійним учасником симфонічної партитури арфа стає в зрілому віденсько-класичному стилі, зразком чого слугує «Чарівна флейта» В.А.Моцарта. У цьому творі вперше, за словами німецького теоретика першої половини ХХ століття Т.Адорно, «на вузькій стежці» зустрілася серйозна і легка музика, що відобразилося і на використанні оркестрових засобів [1]. У їх числі їх арфа, яка включається в оркестрове тутті, утворюючи темброву фарбу до струнно-смичкового акорду. В інших випадках арфа виступає як самостійний інструмент, застосований

в ансамблях з вокальними голосами і іншими інструментами оркестру, зокрема, з дерев'яними духовими, серед яких стійко виділяється флейта.

У подальшому дослідженні історіографії арфи слід орієнтуватися вже на конкретну практику її використання композиторами певних епох і періодів. Тут важливими є критерії жанрового стилю, а також індивідуальних стилів композиторів, включаючи їхнє ставлення до інструментарію. Тому подальший розгляд історико-стильових процесів в області арфового мистецтва буде пов'язаним з творчістю певних композиторів і їх окремими творами, в яких виявляються типологічні риси використання арфи в оркестрі, ансамблі, і сольній практиці.

Висновки до Розділу 1

Отже, арфа відноситься до числа найбільш древніх за походженням інструментів, прообрази яких містяться в античності і зафіксовані в різних джерелах. Арфа у вигляді псалтиріона згадується і в Біблії, де зазначено, що на ній грав цар Давид. Поняття «арфа» містить в собі спільний корінь «шарп» (АРП), який визначає спосіб видобування звуку на цьому інструменті шляхом сильного дотику пальців до струни.

Подібні арфі інструменти були в ужитку практично всіх народів світу. Цьому сприяв сам образ струни, що звучить – одного з перших «знарядь» музичного інтонування, яке було відкрито людиною в ще давні часи на основі природних звуків (звук натягнутої тятиви лука, «еолова арфа» – звуки вітру в ущелинах, в шумі лісу, річкового очерету тощо). По переказу, що приводиться Л.Моцартом, бог Меркурій, подорожуючи, виявив біля Нілу висохлий панцир черепахи, жили всередині якого видавали звуки при дотику до них. Це послужило основою винаходу кіфари, а арфа у вигляді псалтиріона або середньовічних гуслей була варіантом цього інструментального сімейства, відомого під назвою щипкових хордофонів.

За класифікаціями музичного інструментарію арфа відноситься до струнно-щипкових інструментів без грифа, що мають назву у довіднику Хорнбостеля-Закса «хордофони» (від «хорда» – струна). У сучасному підході до вивчення інструментів, вживаних в музиці, провідним є порівняно нова галузь музикознавства - органологія, яка виступає як узагальнення всіх характеристик інструмента як «органа» музичного мислення.

Зазначено, що органологічний підхід до вивчення арфи включає цілий спектр властивостей її «стилю». Вводячи це поняття, яке все частіше зустрічається в дослідженнях музикантів-виконавців (О.Жерздев, В. Ткаченко, І.Гребнева, Е.Купріяненко), ми маємо на увазі, перш за все, єдність художньої та технологічної сторін звучання цього інструмента, залежне від трьох особистісних факторів: 1) майстра-виготовника, який створив інструмент як артефакт культури людства; 2) виконавця, який опанував мистецтво гри на цьому інструменті; 3) композитора, який створив музику для нього.

Підкреслено, що композиторська творчість для арфи тісно пов'язана з двома іншими факторами «стилю» цього інструмента. В цьому плані твори для арфи являють собою еквівалент самому інструменту. У органологічному узагальненому контексті тут діє формула «інструмент = твір», що означає єдність наступного типу: інструменти є *Paradigma musicum*, а твори для них - *Sintagma musicum* (за Є.Назайкінським).

Відзначено, що арфа пройшла тривалий шлях формування свого нинішнього візуально-акустичного образу. У європейській музичній практиці існувало кілька історичних різновидів конструкції арфи. Першою з них була т.зв діатонічна арфа, поширена в епоху Середньовіччя в побутовому музикуванні, зосередженому в палацах аристократії. Ця арфа забезпечувалася іноді гачковим механізмом, за допомогою якого стрій інструмента підвищувався на півтона. Носіями цієї музики в середньовічній Європі були народні професіонали – барди, жонглери, мінезингери тощо. Середньовічна арфа була схожа на античну кіфару і згодом була замінена лютнею – інструментом, від якого походить вся інструментальна культура Ренесансу.

Крючковий механізм був досить громіздким і затруднював гру виконавців. Необхідно було удосконалити інструмент, дати можливість виконання на ньому всієї хромаїчної шкали в досить великому октавному діапазоні. Такий інструмент був створений в 1720 році майстром Г.Хохбруккером і став основою сучасної педальної арфи як академічного інструмента.

З інструменту з прикладними функціями (акомпанемент голосу) арфа поступово перетворюється в універсальний за можливостями інструмент, застосовуваний в трьох видах музикування – в оркестрі, ансамблі, в сольноконцертній музиці. Важливо відзначити, що композиторське використання арфи, що йде від опер К.Монтеверді, було тісно пов'язане з виконавським. Шуманівська формула, виражена в поняттях «грати інструментом» і «грати на інструменті», для арфи мало в якості пріоритету другий фактор: без належної виконавської уявиткомпозитори не могли написати для арфи повноцінної музики (Д.Рогаль-Левицький).

Арфа відноситься до інструментів колористичного типу, але її специфіка (перебори струн, барвиста палітра, арпеджіо які звучать на їх тлі мелодій) розвивалося в напрямку, з одного боку, «поглиблення», з іншого боку, «універсалізації» як її (специфіки) «подолання» (Є.Назайкінській). Це визначило образ сучасної арфи, якій доступно все – від стилізації під архаїку до використання новітніх технік композиції, характерних для музики ХХ – ХХІ ст.

Для характеристики арфи в комплексі образних і технологічних параметрів, що поєднується в цьому інструменті, необхідним було розглянути її в аспекті стилю. В системі стильової ієрархії стиль інструмента, в тому числі і арфи, відноситься до рівня «видового» стилю (В.Холопова). Поряд з характеристиками, наведеними раніше, в «арфовому стилі» суттєвим є і такий момент, як ступінь відчуженості цього інструмента від людського організму. В цьому відношенні арфа, з одного боку, близька всій групі хордофонів, в яких втілені як «спів», так і ритм рухів тіла людини, з іншого боку, специфіка цього стилю полягає в представленому в ньому своєрідному «містку» між «першою» і

«другою» природою, що означає, відповідно, звучання природне і штучне (Є.Назайкінській).

Зазначено, що для стилю інструмента, в тому числі і такого, як арфа, суттєвим співвідношення двох «блоків» його художньої структури: естетичного, де відображена «картина світу», доступна даному інструменту, і технологічного, пов'язаного з акустичними і зоровими, і навіть осязальними характеристиками інструмента як «речі», предмета матеріального світу. Поєднання цих двох «блоків» і дає сукупний «стиль» арфи. Технологічний блок передбачає певну стійкість і стабільність трикомпонентної структури звукоутворення – вібратор, артикулятор, резонатор. Образний блок більш рухливий і визначається завданнями музично-естетичного порядку, що виникає на різних етапах еволюції музичного мислення в його тісному зв'язку з історико-стильовими епохами, а також з національними школами та їх окремими представниками.

У поняття «стиль арфи» входить і її історіографія, яка, з одного боку, здається достатньо вивченою, з іншого боку, потребує поповнення все новими і новими фактами. Характерна особливість арфи – її майже незмінний зовнішній вигляд, який вводить музикантів в оману, оскільки за ним ховається складна система гри і широкий спектр створюваних на цьому інструменті образів (Ж-Ж.Костінер).

Як вже зазначалося, стиль арфи формується в руках і слуховому мисленні, перш за все, виконавця, який в певній мірі повинен бути і композитором, що пише для неї музику. Виконавець і композитор в цій музиці повинні уявляти собі всі можливості інструмента в його історичній практиці, а також в різних жанрах – оркестровому, ансамблевому, сольному.

Вище вже згадувалось, що під словом арфа протягом багатьох тисячоліть розумілися різні інструменти певного сімейства – хордофони без грифу, пристосовані до звуковидобування без плектра, пальцями виконавця, що безпосередньо впливають на струни. Таких інструментів налічується безліч і вони є практично у кожного народу (наприклад, в українському народному

інструментарії з арфою тісно пов'язана бандура, що мала в Європі назву «Пандора»).

Розглядаючи історіографію арфи, ми виділяємо в ній шлях, що характеризується як «рух від міфу до реальності». Інструменти арфового сімейства, сформувавшись в своїй синкретичній якості в античних кіфарі та лірі, знаходили різні національні форми, які визначили в кінцевому підсумку створення класичної педальної арфи зі строем *Ces-dur* і діапазоном в 6 октав. Це сталося лише на початку XVІІІ століття (1721 рік), після чого починається другий етап історії цього інструмента, що характеризується його багатофункціональністю, поліпластовістю і поліжанровістю.

Ці три поняття означають наступне: 1) поліфункціональність визначає широкі можливості інструмента, на якому один виконавець може створити картину своєрідного міні-оркестру (як на фортепіано); 2) поліпластовість означає практику використання цього інструмента в академічному, «третьому» (побутовому, аматорському, салонному) і навіть фольклорному пластах (у тих народів, де збереглися традиції музикування на інструментах, подібних арфі); 3) поліжанровість означає не тільки арфу оркестрову, ансамблеву або солюючу, але й широкий спектр музичних жанрів освоєних цим інструментом (від п'єс-мініатюр, у тому числі, для голосу з арфовим акомпанементом – до великих форм – сюїт, сонат, концертів).

Показником історичної зрілості арфи стало її включення в якості постійного учасника до складу симфонічної партитури, характерна для епохи Класицизму. Тоді ж були відкриті нові ансамблеві і сольні можливості цього інструмента, зразком чого може слугувати його «монотембр», що використовується досить різноманітно. Наприклад, у «Чарівній флейті» В.А. Моцарта через «образ» арфи показано перспективу розвитку музичного мислення в майбутньому – «зустріч на вузькій стежині» музики «високого» та «низького» стилів (за Т. Адорно [2], с. 27).

Таким чином, органологічні параметри арфи, розглянуті вище, дають можливість стверджувати, що цей інструмент аж ніяк не є «музейним

експонатом», а широко використовується в сучасній практиці інструментального музикування в рамках напрямку, відомого під назвою «історично інформована виконавська практика» (History Informed Performance Practice – HIP), що зафіксовано у дослідженні одного з фундаторів цієї системи – Н. Харнокурта [59]. Поряд з цим напрямком, заснованому на вивченні музики і документів минулого арфи, в сучасних композиторських і виконавських варіантах арфового стилю широко застосовуються мовні новації, характерні для сучасних технік письма і виконання музики.

РОЗДІЛ 2

Жанр арфової сонати і його відтворення у творчості Ф.Дізі

2.1 Соната як музичний жанр: арфова соната

Одним з провідних жанрів, що характеризує ступінь зрілості того чи іншого інструментального стилю, є соната. В історії сонати, що нараховує до теперішнього часу більше 4-х століть, можна виділити кілька етапів розвитку жанру, що в кінцевому підсумку позначилося і на типах арфової сонати, відтвореної Ф.Дізі. Тому, перш ніж перейти до аналізу Сонати Ф.Дізі, охарактеризуємо коротко сонатний жанр.

Початкове уявлення про сонату, що виникло в епоху пізнього Ренесансу, зводилося до того, що вона була синонімом будь-якої інструментальної музики та відрізнялася від вокальної, іменованої кантатою. Жанрові особливості сонати з точки зору її композиційної семантики склалися пізніше, в епоху Бароко, коли виникли перші сонати для таких інструментів, як клавір (сонати Д. Скарлатті), а також для скрипки (сонати А.Кореллі і А.Вівальді).

Ці твори були, по суті, п'єсами-мініатюрами (сам Д. Скарлатті називав їх екзерсисами – вправами). Поступово соната розростається до масштабів великої форми і стає циклом з декількох частин – 3-х або 4-х. обов'язковою ознакою сонати як жанру тоді ж стає сонатна форма в першій частині, а іноді і в інших частинах. Формується принцип, який визначається Н.Горюхіною як «сонатність», а весь процес подальшого розвитку цього жанру позначається дослідником як «впровадження сонатності в сонату» [17, с. 12].

В епоху Просвітництва, зокрема, в віденському класицизмі, сонатне мислення і соната набувають статусу провідних принципів організації музичної драматургії і форми. Соната стає універсальним жанром, використовуваним не тільки в камерній музиці. Фактично сонатами в плані їх «мисленнєвого» симфонічного навантаження стають і квартети, і навіть симфонії, якщо вважати їх різновидами сонатно-симфонічного циклу. Сюди ж входять і концерти для

інструментів з оркестром, створювані також на основі сонатно-симфонічного методу.

Якщо звернутися до таких універсальних інструментів, як арфа, де можливе будь-яке за фактурою багатоголосся (арфу не випадково в цьому плані порівнюють з фортепіано), то можна виділити і ще один аспект «сонатності в сонаті». Йдеться про явище, яке визначається Б.Асаф'євим як «початок і принцип концертності» [7, с. 218].

Розмірковуючи про витоки концертності, засовник інтонаційної теорії за основу бере ідею діалогу, представленого в концерті як музичному жанрі через «змагання-угоду». Для доказу наявності в концертній формі обох цих начал Б.Асаф'єв досліджує етимологію слова «концерт», яка різниця в латинській і італійській мовах. Латинське *concerto* означає «сперечатися», «боротися». Італійське *di concerto* перекладається як «одноголосно», «в повній згоді» [там само, с. 220].

Інструментальна соната як велика форма музики завжди містить в собі ознаки концертності, виражені більш-менш чітко. Це пов'язано, перш за все, з тим, що і соната, і концерт відносяться до групи жанрів що «підносяться» (*Darbietungsmusik*) (термін німецького музикознавця початку ХХ століття Г.Бесселера) [70]. Ці жанри відрізняються від «побутових» (*Umgangsmusik*), що включаються у позамузичні види діяльності – обряди, свята, ритуали, форми дозвілля та тощо.

Соната, будучи жанром, що «підноситься», виконується або з концертної естради, або в салоні – невеликому приміщенні, призначеному для виконання камерної музики. Тому, характеризуючи сонатний жанр, необхідно розглянути і категорію «камерна музика». Розуміючи камерність як категорію музичного мислення, тісно пов'язану з сонатністю, слід мати на увазі два аспекти камерності – художній і конструктивний.

Художня сутість феномена «камерність» розкривається у складному комплексі музичної інтонаційності і відображується в самій природі музики як сфері вираження «ліричного». Камерність в її естетико-художньому значенні, а

так само у своїй суспільній функції є, на думку Б.Асаф'єва, «замкнутим музикуванням», в основі якого лежить прагнення «впливати на обмежене коло слухачів в малому за розміром приміщенні» [9, с. 213]

Функціональне призначення камерної музики, репрезентантом якої виступає соната, представлена в комплексі з художньо-змістовною стороною. Камерна музика має, якщо продовжити посилення на Б.Асаф'єва, тільки її властивий характер, «... свій відбір засобів вираження, свою техніку і в багатьох відношеннях свій ухил змісту, особливо, у сферу піднесено-інтелектуальну, в область споглядання і роздуму і в сферу особистої психіки» [там само]. Через камерну музику реалізується «природність схильності композитора <...> йти до самозаглиблення, до свого роду інтроспекції і самопізнання» [там само].

У підсумку, завершуючи коротку характеристику камерності, Б.Асаф'єв визначає її як «вищу сферу зосередження музичного, де композитор досягає максимуму впливу (не зовнішнього) при суворому обмеженні засобів» [9, с. 213]. Виділені тут параметри камерної музики, що відрізняється особливою якістю самозаглибленості, не означають, що в ній відсутня «симфонічність» як загальна властивість сонатності як принципу мислення.

Різниця полягає лише в способі відображення життєвих і художетсвенних ситуацій: «Камерна музика, підпитуючись, як і будь-яка музика, життєвідчуттями, але і будучи самозаглибленою, менш схильна до зображальності і піддає «сирий матеріал зовнішніх почуттів» набагато більш витонченій формально-стилістичній обробці, ніж те ми бачимо в жанровій симфонії» [там само, с. 214].

Інший аспект камерної музики і камерності як принципу музичного мислення розкривається в області соціо-комунікації та «технології». З цього приводу німецький музикознавець першої половини ХХ століття Т.Адорно відзначає, що характеризуючи камерну музику, слід йти «... не від жанру, межі якого є розпливчавими, не від слухачів, а від виконавців» [1, с. 79].

Характеризуючи «технологи» камерної музики, Т.Адорно пропонує своє розуміння цього феномену: «Під камерною музикою я розумію в основному ті

твори епохи сонатної форми від Гайдна до Шенберга і Веберна, для яких є характерним принцип дроблення тематичного матеріалу між різними партіями в процесі розвитку» [там само].

За своєю фактурою камерна музика, наприклад, та ж сама соната (сольна або дуетна), завжди відрізняється паритетністю партій, серед яких немає як таких провідних і супроводжуючих. У камерній музиці всіх її різновидів, всієї її «системи жанрів» (за І. Польською [47]) діє принцип, який визначається Т.Адорно як «чесна гра» (*fair play*) [1, с. 80]. У камерному ансамблі, представленому в сонаті (сонатному дуеті або сольній сонаті), виникає особливе співвідношення рельєфу і фону в фактурі, навіть якщо мова йде про сольний твір для таких інструментів, як арфа. У тій же арфовій сонаті можуть бути реалізованими різні типи фактури – гомофонна, гомофонно-гармонічна, поліфонічна, змішана. Однак всі партії (голоси) фактурної вертикалі тут повинні бути організовані за принципом по змінній передачі тематичного матеріалу з одного «поверху» тканини в інший.

Соната як камерно-інструментальний жанр виникла історично на основі фольклорного та побутового музикування, що відобразилося на її подальшій еволюції. Навіть в епоху класицизму, коли соната стала різновидом сонатно-симфонічного циклу, вона не втратила своїх глибинних зв'язків з жанровістю, що йде від демократичних витоків, що особливо характерно для раннекласичних сонат. Такі сонати, ще не структуровані до остаточних «схем» циклічної композиції, за формою і змістом були близькі до фантазій як жанру імпровізаційного мистецтва. Цикли сонатного типу, що виникали ще в епоху Бароко, були близькі також і до сюїт з їхньою «драматургією гри» (за М.Арановким [3]).

Арфова соната, що виникала тоді ж, ще не була усвідомлена як жанр, а входила разом з іншими інструментальними творами в сукупне поняття «стиль симфоній» (А.Кірхер), що позначали будь-яку інструментальну музику. Соната Ф.Дізі була створена в епоху пізнього бароко, що визначається М.Лобановою як «бароко після бароко» [32]. Але навіть в рамках цього перехідного етапу (від

Бароко до Класицизму), іменованого «дифузною зоною» (за О.Власовим [13]), вже сформувалися типові риси сонати як інструментального (дуетного або сольного) жанру, що виділився з «концертуючого стилю», яким є музичне Бароко.

Під цим терміном мається на увазі два основні значення:

– поняття «концертуючий» означає вихід музики на концертну естраду, з якої вона «підноситься» (Г.Бесселер [70]) публіці;

– поняття «стиль» в поєднанні зі словом «концертуючий» означає особливий тип гомофонної фактури, заснованої на техніці *basso continuo*, що поширилася на всі країни Європи з Італії ще на початку XVII століття (за Х.Риманом).

Соната в тих історичних умовах вже перестає бути п'єсою-мініатюрою переважно дидактичного характеру. Поступово готується епоха, яка визначається поняттям Класицизм або Просвітництво, де термін «соната» набуває зовсім іншого значення. Йдеться про сонатно-симфонічний цикл як явище, усередині якого, як вже відзначалося, існують три жарові різновиди – власне симфонія як «жанр високих узагальнень» (Б. Асаф'єв [8]); концерт заснований на принципі діалогу соліруючого інструмента (інструментів) з оркестром; камерної сонати, котра існуючи автономно, може як би переймати риси перших двох жанрів.

В цьому останньому випадку відбувається диференціація вже всередині самої сонати, яка може бути:

– сімфонізованою і являти собою як би камерний варіант симфонії, представлений дуєтом інструментів (найчастіше, будь-якого «інструменталіста» і фортепіано) або гармонічним багатоголосним інструментом *solo*; такими є фортепіанні та інші інструментальні сонати Л.ван Бетховена, фортепіанні сонати пізніх опусів Ф. Шуберта, ряд фортепіанних сонат Р.Шумана, альтові (кларнетового) сонати опус 120 Й.Брамса;

– концертної за формою і драматургічному задуму, де на перший план висувається ефектна «помітність» матеріалу, а разом з нею – підкреслена віртуозність, характерна для жанру концерту; такими є деякі фортепіанні сонати

Л.ван Бетховена, наприклад, Третя, ряд фортепіанних сонат Р.Шумана, наприклад, Соната *fis-moll*, яку сам автор називав «концертом без оркестру», фортепіанні сонати-поєми Ф.Ліста і О.Скрябіна.

Особливим різновидом інструментальної сонати слід вважати програмні твори – одночастинні або циклічні, які мають літературні назви або підзаголовки частин. Історично першими подібними зразками вважаються клавірні сонати Й.Кунау, що носить назву «Біблійні сонати» і є заснованими на сюжетах зі Священного Писання. Програмні фортепіанні сонати в пізньому періоді своєї творчості став писати і Л.ван Бетховен, не кажучи вже про романтиків, для яких принцип програмності був одним з провідних в інструментальній естетиці та поезії.

Тому, кажучи про сонату як інструментальний жанр, слід враховувати наступні «лінії» її вивчення:

- історичну, пов'язану з епохою створення сонатного твору;
- стилістичну, яка визначається особливостями відтворення «жанру через стиль» в першу чергу, «персональний» авторський (досить часто він же і виконавський, оскільки автори інструментальних сонат були як правило виконавцями-віртуозами, що досконало володіють своїми інструментами);
- стиле-видову або органологічну, яка визначається «образом» інструмента, для якого створюється сонатний твір.

Говорячи про арфову сонату, необхідно враховувати всю історію арфового мистецтва, яке набувало популярність у масового слухача досить довго. «Піком» цієї популярності було XV111 століття, тобто епоха класицизму, для якого характерні дві основні творчі тенденції:

- строгий комплекс норм-правил, за якими має створюватися і виконуватися музичний твір;
- залучення до процесу музикування не лише укорінених у практиці найближчого часу інструментів, але й тих, які на певний час були «в тіні», а також винайдених (або вдосконалених) порівняно недавно.

Арфова соната, як і інші жанри, які використовувалися в цій сфері музикування, були в період класицизму швидше «кальками» музики для клавіру, а також для більш ранніх щодо використання в суспільній практиці щипкових хордофонів і їх «консортів» (так тоді називалися ансамблі), зокрема, лютневих. Лютнева соната-фантазія в поєднанні з клавірними сонатами періоду «пізній Ренесанс – Бароко» слугували основою арфової сонати, представленої у творчості знаменитих композиторів-арфістів – братів Годфруа, Д.Чаттертона, К.Обертюра та інших.

В Європі XV–XVI – першої половини XIX століть склалися кілька рівноцінних арфових шкіл, з яких в монографії В.Дулової [20] виділені французька, італійська, німецька, іспанська, англійська, а також американська. Кожна школа мала свого лідера, в творчості якого були представлені головні художні установки, що стосуються як написання музики для арфи, так і її виконання.

Одним з центральних питань функціонування арфових шкіл В.Дулова справедливо вважає їхнє «жанрове забезпечення» – ті музичні жанри, які були освоєні музикантами-арфістами. Наприклад, характеризуючи діяльність одного з фундаторів французької арфовой школи – Р.Ш.Бокса (1789–1856) – автор зазначає, що тільки для арфи їм було створено понад трьохсот п'ятдесяти творів, в тому числі два концерти, сонати, фантазії, попури на теми з популярних опер [20, с. 41].

У творчості одного із засновників італійської арфовой школи – Л.М.Тедескі (1867–1944) також представлені великі форми. У числі більш ніж сорока творів цього автора, створених для арфи – концерти, сонати, різні види ансамблів, особливо затребуваних на початку XIX століття, коли популярність арфового мистецтва досягла найвищої точки.

Німецька арфова школа, яка, на думку В.Дулової, відрізняється особливим багатством традицій, відіграла визначну роль в освоєнні цим інструментом найрізноманітніших жанрів академічної музики. У зв'язку з цим необхідно згадати Г.Ф.Генделя, який одним з перших серед «універсальних»

майстрів (а не власне композиторів-арфістов) приділив велику увагу арфі, створивши Концерт Сі-бемоль мажор для арфи з оркестром (він призначався за традицією того часу для виконання на арфі і органі), а також «Тему з варіаціями» – розгорнутий концертний твір для арфи соло.

Й.Гайдн в своїй творчості розробляв використання арфи в камерних ансамблях, створивши кілька оригінальних творів з її участю вже в рамках моделі сонатно-симфонічного циклу. Це, зокрема, три тріо для арфи, флейти і баса.

Л.ван Бетховен також приділяв увагу арфі, висловивши з цього приводу таку думку: «Я сподіваюся, прийде такий час, коли арфа і фортепіано стануть представляти собою два зовсім різних інструменти» (цит. За: [20, с. 56]). І хоча їм було створено всього один великий твір для цього інструмента – «Шість легких варіацій» на тему швейцарської пісні (їм відкривався збірник його аранжувань народних пісень різних країн), Л.ван Бетховену належить ідея самостійного використання цього інструмента, який не повинен копіювати фортепіано.

В Іспанії, що знаходилася «на перехресті» європейських і східних культурних традицій (за В.Дулова [20, с. 63]), арфа отримала своєрідний розвиток, утворюючи разом з віуелою (старовинний різновид гітари), найбільш популярну «пару» інструментів церковного і світського побуту. Як зазначає В.Дулова, ще «...в скульптурному декорі романських церков можна зустріти зображення арфістів, що відноситься до епохи Середньовіччя» [там само].

В рамках пізнього Ренесансу в Іспанії з'являються збірки популярних п'єс для арфи (вони одночасно призначалися і для органу, і віуели), складені Л.В. де Енестрозою і А.Кабесоном. Більшість цих п'єс були інтабуляціями – перекладаннями для одного багатоголосого інструмента вокальної, ансамблевої і хорової музики, котра становила тоді основу професійного і аматорського музикування (за Д.Голдобіним [15]).

Не заглиблюючись далі до характеристики інших європейських арфових шкіл, з яких В.Дулова розглядає, поряд з охарактеризованими вище, школи

Великої Британії, США, ряду країн східної Європи, повернемося до характеристики арфовой сонати, її витоків, еволюції та функціонування у цих школах. Як видно з уже наведених нами даних, сольна арфова соната була серед пріоритетів у творчості композиторів, починаючи від пізнього бароко і закінчуючи пізнім Класицизмом. Тоді писалися твори сонатної форми (спочатку старовинної, а потім – класичної циклічної), розраховані на ансамблі з участю арфи. Сольна арфова музика була представлена іншими жанрами – концертними п'єсами, різними варіаціями і фантазіями на теми, зокрема, народні (зразок – згаданий вище Варіації Л.ван Бетховена).

Впровадження сольної сонати в арфову музику слід вважати досягненням романтичної епохи. Таке «запізнювання» цього жанру було пов'язано з низкою об'єктивних обставин, що стосуються конструкції інструмента, зокрема, це відноситься до вдосконалень С.Ерара, який в 1811 році представив музичній громадськості нову арфу з подвійною педаллю, завдяки якій цей інструмент «... зайняв своє сучасне місце як в оркестрі, так і в якості сольюючого інструмента» [68].

У своїх органологічних параметрах арфа наблизилася до фортепіано, у зв'язку з чим виявилася «відкритою» для багаточастинної циклічної сонати. В цьому жанрі, як уже зазначалося, слід дотримуватись цілого ряду стильових умов, в числі яких (якщо мова йде про сольну сонату) наступні:

- наявність у інструмента сольної та акомпануючої функцій в єдиному фактурно-тембровому комплексі;
- розробленість артикуляційно-штрихової техніки, специфічної саме для арфи, а не «скопійованої» у фортепіано, про що говорив Л.ван Бетховен;
- збалансована динамічна палітра, де гучне і тихе звучання істотно розрізняються, що досягається за допомогою глушіння струн (рукою або спеціальною педаллю, котру, до речі і запропонував автор Сонати, яка розглядається нами далі – Ф.Дізі);

– введення і закріплення механізму подвійної педалі, що дозволяє швидко здійснювати перебудову струн для виконання хроматизмів, міняти тональності, що необхідно у втіленні розгорнутої сонатної композиції.

У числі творців перших арфових сонат епохи пізнього класицизму – раннього Романтизму виділяється творча постать Ф.Дізі, про що йде мова в наступному підрозділі даної роботи.

2.2 Арфовий стиль Ф. Дізі (на прикладі «Grande Sonate» для арфи соло)

В історії кожного інструмента, в тому числі і арфи, виявляються ключові віхи, з якими пов'язане просування даного інструмента в системі суспільного музикування. Це означає певне співвідношення «попиту» і «пропозиції», де спостерігається збіг, баланс та інтересів музикантів (композиторів і виконавців) і публіки.

Як вже зазначалося, арфа не входить в число інструментів, за якими закріплено право пріоритету в музиці. Незважаючи на багаті можливості, арфа, особливо в області сольних концертних жанрів, довгий час залишалася «в тіні» таких визнаних «солістів», як фортепіано, скрипка, віолончель, не кажучи вже про інструменти широкого повсякденного і професійного вживання, таких, як гітара, акордеон тощо.

В історії арфи спостерігаються «злети» і «падіння», що характеризують комунікативну затребуваність інструмента в різних історико-стильових умовах. Одним з «пікових» періодів, коли арфа, що була напрочуд популярною в аристократичному середовищі епохи пізнього Ренесансу та раннього Бароко, стала друга половина XV і I – перше десятиліття XIX століть. Тоді формувався і став загальноприйнятим в Європі віртуозний стиль *brilliant*.

У центрі цього стилю стояли фігури «віртуозів, що отворять» (за Н.Жайворонок [21]) – композиторів-виконавців, котрі поєднували в одній особі

обидві ці професії. До числа подібних фігур в області арфового мистецтва відноситься бельгійський музикант і композитор Франсуа Жозеф Дізі (1780 – 1847).

У наявній літературі відомостей про цього музиканта досить мало. У енциклопедичній статті Б.Доброхотова [19, стб 241 –242] в списку літератури вказано лише одне джерело, де можна почерпнути відомості про Ф.Дізі.

Про творчість Ф.Дізі відомо, що його діяльність була повністю присвячена арфовому мистецтву, хоча грою на арфі він оволодів самостійно. Як зазначає Б.Доброхотов, професійні музичні навички він отримав в Лондоні, де його виконавські і композиторські дані були оцінені М.Клементі, а також відомим музичним майстром С. Ерар [там само, стб 241].

В області композиторської творчості для арфи Ф.Дізі представлений, в основному, своїми інструктивними творами. Йому належать, зокрема, видана в Лондоні в 1827 році «*Ecole de harpe, being a complete treatise on the harp*», а також педагогічна збірка «Доступна арфа» («*Patent harp*»).

В історії арфового мистецтва Ф.Дізі увійшов і як музичний майстер, який намагався вдосконалити цей інструмент. Йому належать експерименти зі створення т.зв. перпендикулярної арфи, якими він займався у 1813 –1817 роках. Цілком ймовірно, мова йшла про інструмент, який розташовувався вертикально, без нахилу до плеча арфіста, а грати на ньому доводилося стоячи. Цей інструмент, проте, не набув поширення і залишився лише як експериментальний варіант. Як зазначає Б.Доброхотов, роботу зі створення удосконаленої арфи Ф.Дізі продовжив і в Парижі в 1830 році. Його тоді зацікавив механізм арфових педалей, які він разом з майстром К.Плейелем удосконалив за зразком С. Ерара пристроєм подвійний репетиції.

Цей механізм був призначений для видобування підвищених і знижених на півтон звуків струн, а тому Ф.Дізі вважається одним з його творців. Як відзначають сучасні дослідники арфового мистецтва, зокрема, доктор мистецтвознавства Н.Покровська, XVІІ століття, коли почав творити Ф.Дізі, «... став воістину золотим для арфи. Після винаходу педалей апологети арфи

прирівнювали її до рояля »[44, с. 8]. Вище вже наводилося висловлювання Л. ван Бетховена, який вважав, що арфа повинна не тільки «копіювати фортепіано», а й мати свій неповторний звуковий образ. Це і здійснювалося такими композиторами-арфістами, як Ф.Дізі.

Для композиторів-романтиків, які виступили зі своєю музичною ідеологією в ХІХ столітті, до числа яких належав і Ф.Дізі, арфа стала інструментом, «... який уособлюється народна творчість, фантастичний світ і стародавні містерії. Тому до неї зверталися Я.Л.Дуссік, Л.Шпор, Л. Бетховен, Е.Гофмана, Г. Берліоз, А.Буальдьє, О.Козловській, А.Верстовкій, М.Глінка » [там само].

У стилі *brilliant*, який був популярний тоді в Європі, пріоритетні позиції належали виконавцям-віртуозам, котрими в арфовому мистецтві були Ш.Бокса і Е.Періш-Альварс. Називаючи їхні імена, Н.Покровська далі зазначає, що «... арфа в середині ХІХ століття переходить в салон і надовго там залишається. Сольний репертуар для неї створюється майже виключно композиторами-арфістами (брати Годфруа, Д.Чаттертон, К.Обертюр та ін.), художні досягнення яких залишають бажають кращого» [там само, с.9].

На цьому фоні вигідно виділяються арфові твори Ф.Дізі, який зумів уникнути зовнішніх ефектів «віртуознічання» (цей вираз вживає Б. Асаф'єв, розмірковуючи про сутність концерту і концертності [7, с. 219]). У вже згадуваній роботі В.Дулової [20] творчості Ф. Дізі присвячено всього два абзаци, де згадані ті ж відомості, які наводить Б.Доброхотов [19].

Запропонований далі аналіз Сонати Ф.Дізі виконується в даній магістерській роботі вперше. Акцент в аналітичному описі цього твору зроблено на двох моментах:

- характеристики загальних закономірностей сонатної форми, втілюваної Ф.Дізі-композитором;
- особливостях арфової фактури, через яку реалізується тематичний комплекс твору, що становить основу самого поняття «арфовая соната».

Соната має підзаголовок «*Grande Sonate*», що відразу ж вказує не тільки на масштаби твору (час його звучання – більше 15 хвилин), а й на наявність в ньому віртуозно-концертного начала. Як видається, моделями для Ф.Дізі-композитора тут слугували не тільки фортепіанні сонати його безпосереднього лондонського вчителя – М.Клементі, але і деякі ранні сонати Л.ван Бетховена, наприклад, Третя *C-dur*, особливо, її перша частина з явною наявністю у ній концертного типу викладу (ніби «концерт без оркестру»).

В Сонаті Ф.Дізі дотриманий принцип тричастинної композиції, в рівній мірі характерний для классицистських сонат і концертів. Частини будуються по темповому співвідношенню «швидко – повільно – швидко»:

– перша частина – повна сонатная форма із дзеркальною репрізою, її основна тональність – *c-moll*, розмір $\frac{3}{4}$, загальна авторська ремарка – *Allegro agitato*;

– друга частина – складна тричастинна форма з репрізними повторами розділів (*Da capo al Fine*), основна тональність – *As-dur*, розмір $\frac{3}{4}$, загальна авторська ремарка – *Andantino cantabile*;

– третя частина – форма рондо, основна тональність – *c-moll*, розмір $\frac{6}{8}$, загальна авторська ремарка – *Rondo*.

Тема головної партії першої частини (*c-moll*, $\frac{3}{4}$) побудована за типовою моделлю віденсько-класичних сонат, де діє принцип внутрішньотематичного контрасту. Перший елемент теми (1–8тт.) побудований на монофонічній фактурі з октавними дублюваннями. Звертає на себе увагу питально-відповідна логіка в організації реєстровки і мотивів, а також принцип масштабно-тематичної структури «дроблення з наступним підсумовуванням» – 2 + 2 + 4 (за Л.Мазелем [33]). Характерно також використання композитором-арфістом динамічних контрастів в мікро-масштабах, на рівні тризвучних мотивів, виконуваних з різкими перепадами звучності *subito* – від *f* до *p*.

Внутрішні контрасти сприяють подоланню деякої одноманітності в звучанні інструмента, а також замкненості в тонально-гармонічній сфері. Це відноситься до побудованого також як восьмитакт другому елементу теми,

даному, проте, у іншій фактурі і з іншим жаровим «знаком». Якщо «тирати» першого восьмитакта, що нагадують початок моцартовської симфонії «Юпітер», означали активну енергію, то гомофонно-гармонічний виклад з типово фортепіанними «альбертієвими» басами у другому восьмитакті репрезентують ліричний бік образу, що експонується.

Далі слідує своєрідна віртуозно-концертна зв'язка, що виконує у формі функцію зв'язуючої партії (16–33 тт.). Неважко помітити єдиний мотивний виток всіх цих «сегментів» форми – «трихорд у кварті», з якого починалася тема головної партії. Концертна «зв'язка» відрізняється, з одного боку, розвиваючим характером (в ній розробляється нисхідний гамообразний мотив з другого восьмитакту вихідної теми), з іншого боку, надана фігураційна обробка гармонічної основи цієї теми з використанням як мелодичного, так і гармонічного фігурування. Виконавцю-арфісту тут необхідно, по-перше, показати дрібну техніку «бісерного» звучання в пасажах шістнадцятими, по-друге, забезпечити синхронність рук у сполученні цих пасажів з контрапунктами середніх голосів і баса. Важливо також уникнути при цьому зайвих призвуків при використанні педалі і витримувати певну часову дистанцію при «арфовом туше» – притискати сусідні струни з невеликим часовим «люфтом».

Тема побічної партії (*Es-dur*, авторська ремарка – *con espressivo*; 34 – 57 тт.) побудовано у формі періоду з 24-х тактів (12 + 12), що вказує на пісенне походження цієї музики. Виразна мелодія з підключенням подвійних нот і акордів (партія правої руки арфіста) ніби парить над гармонічною фігурацією акомпанементу (партія лівої руки). Характерно, що виклад цієї теми при повторі набуває варіаційного характеру і відповідає моделі концертно-віртуозного стилю, притаманного взагалі даній «*Grande Sonate*».

Як і у випадку з темою головної партії, побічна партія містить далі своєрідну концертну коду-варіацію на її матеріалі. Принцип викладу фактури тут (57 – 66 тт.) спочатку можна визначити терміном «обернена фактура» (за В.Цукерманом [62]). Це означає, що фігураційний фон переміщується у верхній «поверх» (партія правої руки арфіста), а тематичний рельєф – у нижній

(партія лівої руки). Окрім того, тут виникає і приховане дублювання голосів, яке полягає у розосереджених у фігураціях звуків теми-мелодії, які виконавцю важливо виявити і підкреслити артикуляційно.

Традиційна для класичного сонатного *allegro* розробка, що йде після повтору експозиції (т.зв подвійна експозиція, характерна для концертних форм), починається з матеріалу теми головної партії в досягнутій в експозиції тональності *Es-dur* (паралельний мажор). Мотиви теми тут укрупнені до масштабів невеликих фраз (по 3 – 4 такти) з подальшим підсумовуванням в розгорнутій побудові віртуозно-технічного плану.

Звертає на себе увагу оркестрове трактування арфи в перекличках мотивів і фраз на початку розробки (79 – 89тт.), що відповідає концертним варіантам сонат. Віртуозний рух шістнадцятими в партії правої руки арфіста накладається на виклад варіанту теми головної партії в нижньому пласті фактури (партія лівої руки арфіста). При цьому тема, викладена подвійними нотами і акордами поступово ніби розчиняється у фігураціях гармонічного типу (акорд тоніки *As-dur* с подальшим переходом на домінантовий пред'ікт до основної тональності даної частини – *c-moll*).

Однак замість очікуваного повернення першої теми в *c-moll* далі вступає тема побічної партії в тональності *C-dur*, що означає дзеркальну репризу форми. Фактура побічної партії тут практично повністю збережена; збережена так само і масштабна структура у вигляді 23 тактів (розділ *con espressivo*; 110 – 133 тт.).

Вступаюча далі заключна партія з характерною синкопою в середині такта представлено в двох ладових забарвленні – спочатку в *C-dur* (133 – 141 тт.), а потім у *c-moll* (142 – 149 тт.). В мінорному проведенні матеріалу заключній партії звертає на себе увагу моноритмічний фігураційний рух шістнадцятим в партіях обох рук арфіста, що вимагає від виконавця чіткої координації рук та метричної вивіреності. Для цього доцільно орієнтуватися на авторські позначки щодо фразування, де звуковий «потік» шістнадцятими тривалостями розмежовується по тактам і відповідає послідовностям гармоній.

Матеріал теми головної партії в репризі першої частини Сонати в своєму експозиційному вигляді так і не з'являється. Його варіант представлено лише в кодї (від 150т. до кінця частини). Пунктирний елемент теми головної партії тут вміщений в басах і виконується на тлі фігурацій в верхньому платі фактури. Увесь виклад будується на кадансуванні з повтором гармонічної формули «Т – S – К 6/4 – Д – Т», що означає, зокрема, можливість самостійного існування цієї частини Сонати у концертно-виконавській або навчальній практиці. Будь-які класичні сонати циклічного зразка зазвичай так і виконуються – або уцілому, або окремо, або по частинно (перша частина, а також друга і третя разом).

Друга частина Сонати (*Andantino cantabile*, авторська ремарка – *con espressivo*, основна тональність *As-dur*, $\frac{3}{4}$, проста тричастинна форма з розвиваючої серединою) являє собою своєрідні «ліричні варіації» на класичний менует. Танцювальна основа тут відходить на другий план, а на перший виступає кантилене начало, що характеризує арфу як мелодичний інструмент багатих можливостей.

Починається частина восьмитактовим вступом, що складається з двох чотиритактів, різних за фактурою. Перший з них будується на основі двічі повтореною гармонічної формули «Т – Д» з витриманими акордами в кінці кожного двутакта (1 – 4тт.). Другий чотиретакт являє собою секстаккордову «стрічку» (термін Ю.Тюліна [58]) і завершується невеликою (всього 2 такти) перед'їктом на домінанті головної тут тональності *As-dur*.

Після цього вступає тема першого періоду даної «пісенної» форми, яка згідно з визначенням Ю.Холопова[29, с.30], засновується на переважаючій дії метричного фактору. Це означає, що «... властивість віршів стають принципами музичної пісенної форми: повторність стоп – повторність ритмічних і метричних єдностей ("мотивів"), метрична (і часова) рівність віршів-строк, симетрія рифм-каденцій, тенденція до чотиристрочної строфі-періоду» [там само].

У даній пісенній формі (друга частина Сонати Ф.Дізі) дотримано принцип однотемності і однотональності. Зустрічається лише т.зв. «мала модуляція» у

вигляді відхилення в *Es-dur* в другому періоді форми (25–39 тт.). В середині другого періоду, який заснований на цій же темі, що і перший, спостерігаються тіж процеси варіантно-варіаційного розвитку, в основному, орнаментально-фігураційного. Композитор використовує при повторах різні види фігурації: гармонічну у вигляді руху по звуках акорда, ритмічну – повтори звуків в рамках руху тріолями (29–32 тт.). Далі слідує своєрідна середина, що переходить в домінантовий перед'ікт до повторення (*Da Capo al Fine*) усього першого розділу форми разом зі вступом.

Наявність в середньому розділі двох внутрішніх підрозділів – експозиційного та розвиваючого – надає формі даної частини Сонати риси проміжної між простою і складною тричастинною (крайні розділи – періоди; середній розділ – проста двучастинна форма).

Слід зазначити також присутність в *Andantino cantabile* варіаційного принципу, що в даному випадку відповідає концертній спрямованості даної Сонати. У виконавському відношенні друга частина відрізняється переважаючою опорою на арфову кантилену, оскільки тут відтворюється саме пісенний тематизм, хоча і з елементами танцювальності (менуєт), що характерно для французької та бельгійської народної музики, на яку тут орієнтувався Ф. Дізі. Певні труднощі для виконавця тут виникають і при чергуванні пасажів в партії правої руки арфіста з далекими «стрибками», на які необхідно виконувати максимально точно за звуковисотністю та ритмом. Слід витримувати і всю виписану автором динаміку і фразування, що забезпечить різноманітність в звучанні музики попри велику кількість повторів.

У фіналі Сонати позначеному автором як *Rondo*, отримує логічне завершення «образ» арфи, культивованій Ф.Дізі. Його арфовий стиль, з одного боку, дуже близький стилю рококо, поширеному у клавирній практиці французьких майстрів раннього Класицизму (Ф.Куперен, Ф.Рамо, К.Дакен); його арфовий стиль з одного боку тяжіє до стилю рококо, іншого боку, відображає особливості фактури вже власне арфи (за побажанням Л.ван Бетховена щодо необхідності виходу арфи з «тіні» фортепіано).

Побажання Л. ван Бетховена в якійсь мірі вдається виконати Ф. Дізі, про що свідчить фінал розглянутої Сонати. Ця частина написана в традиційній для фіналів віденсько-класичних сонат в формі рондо-сонати (схема – А – В – А – R – А – В1 – А1). Характеризуючи «форми рондо», Ю. Холопов відзначає такі їхні особливості, як «... багатотемность (у смислі – більш, ніж одна тема) і внаслідок чого вихід за межі однієї тональності; метричні засоби організації форми цілого відступають на другий план» (цит. за: [61, с. 30]).

В організації форми на перший план виступає гармонічний фактор, що з ще більшою чіткістю, ніж в простому рондо, проявляється в рондо-сонаті. В даному *Rondo* чітко виділений рефрен (тональність *c-moll*, розмір 6 \ 8, динаміка *p*, пісенно-танцювальна основа), представлений в простій двухчастинній формі (1– 21 тт.). У середині структурні розділи рефрену представлені як початковий восьмитактовий період, дванадцятитактова фігураційна середина розвиваючого типу, реприза другого речення першого періоду.

У викладі матеріалу композитор прагне до безперервності розвитку форми, що підкреслюється численними гармонічними і фактурними зв'язками. Вони виконують одночасно і роль арфових каденцій, якими завершуються і доповнюються тематично рельєфні розділи.

Так, після першого проведення рефрену звучить досить розгорнута зв'язка, побудована на майже безперервному русі шістнадцятими в партії правої руки арфіста, де здійснюється модуляція в тональність першого епізоду (він же – розділ побічної партії рондо-сонати) – *Es-dur*. Тема побічної партії являє собою період, що складається з шістнадцяти тактів з внутрішньою структурою 8 + 8 і тематичної повторюваністю на початку другого речення (33 – 49 тт.).

Друга тема відрізняється стриманим характером і нагадує італійські танці типу тарантели або навіть сіціліани, що підкреслює жанровий характер музики фіналу. Звертає на себе увагу і фактурний контраст тем. Тема рефрену побудована як типово гомофонне поєднання провідної мелодії і гармонічного супроводу (спочатку воно має акордовий і «стрічковий» вид, а в середині рефрену представлено як «альбертієві баси»). Друга тема побудована на

моноритмі акордової формули у вигляді чотириголосних вертикалей, які лише в кінці фраз «розсвічується» витонченими мелодічними «завитками» в стилі рококо.

Після завершення викладу теми побічної партії виникає нова зв'язка концертно-віртуозного типу, основою якої є матеріал теми рефрену (50–73тт). Однак сам рефрен з його мелодічним рельєфом з'являється лише в кінці цього розділу, після авторської ремарки *diminuendo, poco ritenuto*. Вступ рефрену повертає музику фіналу в русло пісенно-танцювальної кантілени з рисами деякої меланхолії. За спогадами сучасників, Й.С.Бах цінував музику французьких клавесиністів, зокрема, Ф.Куперена, саме за цю якість. Ф.Дізі йде по стопах своїх клавесинних попередників і втілює «меланхолію» в її зіставленні з емоційно-ігровою классицистською жанровістю, близькою камерним ансамблям В.А.Моцарта, а також багатьом його клавірним сонатам.

Рефрен, який вступив в 73т. в основній тональності *c-moll*, спочатку проводиться без змін, а з 86т. його матеріал починає піддаватися інтенсивній мотивній розробці. В рамках форми рондо-сонати виникає розділ R – власне розробка як атрибут повної сонатної форми. Основними засобами розвитку тут є секвенцування, а також поліфонічна імітація. Чергування секвенцій та імітацій (з 86т.) супроводжується фактурними контрастами, які доповнюють зону розвитку тематичного матеріалу.

Тут поєднуються буквально по фразам октавні унісоми в партіях обох рук виконавця і фрагменти фігураційного характеру, де гармонічна фігурація (партія правої руки арфіста) накладається на тематичний рельєф (партія лівої руки). Починаючи з 102т., компоненти фактурної вертикалі обмінюються своїм «місцонаходженням»: гармонічна фігурація переміщується в нижній пласт викладу, а мелодічний рельєф повертається до верхній.

Далі (від 106т.) тематичний рельєф і остаточно розчиняється в фігураціях і акордах, на які вони нашаровуються. Разом з тим, інтонації основного мотиву рефрену (початковий висхідний хід з подальшим його заповненням)

прослуховуються в фігураційному русі, що представляє собою орнаментальну обробку матеріалу рефрену.

Перед'ікт, який готується через доміантсептаккорд тональності *f-moll*, представлений у вигляді гармонічного пасажу, виявляється спрямованим до паралельного мажору (замість *f-moll* вступає *As-dur*). З цього моменту (від 114т.) починається реприза форми фіналу, яка є дзеркальною. Спочатку звучить матеріал теми побічної партії, а рефрен з'являється лише пізніше, вже фактично в кодї (в 163т.). До того ж, реприза теми побічної партії є тут «ложною», оскільки вона проводиться не в основній тональності *c-moll*, а в тональності V1 шаблю – *As-dur*.

Заключному показу рефрену передує ще одна розгорнута каденція (131 – 162т.). У загальному динамічному русі форми фіналу це – кульмінація, що відображено через виконавські засоби. Гармонійні фігурації в партії правої руки арфіста виконуються з «вилочками», що позначають градації звучності від *f* до *p* в рамках однієї і тієї ж фрази.

Безпосередньо перед вступом теми рефрену слідує повтор матеріалу з кінця розробкового розділу форми з остаточним затвердженням на *f* доміантового звуку «*G*» (155 – 156т.) і відповідної йому доміантової гармонії, яка досить тривалий час обігується каденційно (154–162т.). У кодї звертає на себе увагу використання октавних дубліровок в партіях обох рук арфіста, що вносить додаткову динаміку в заключну фазу форми.

Висновки до Розділу 2

Для того, щоб охарактеризувати арфову сонату в її трактуванні Ф.Дізі, необхідно було зупинитися на семантиці самого жанру і його еволюції. Відзначено, що сам термін «соната» в своїх витоках був синонімом будь-якої інструментальної музики та відрізнявся від «кантати», якою позначалася музика для вокального виконання. У практиці інструментальних жанрів, починаючи з

епохи Бароко, поступово виділився сонатний жанр, що відрізняється своїми особливими прикметами.

У їх числі – подолання трактування сонати як п'єси-мініатюри, відхід від «єдності», характерною для ранніх сонат, які Д. Скарлатті називав «екзерсисами» (вправами). У сонату яка стає для кожного інструментального стилю показником його художньої зрілості, проникає принцип антитетичного контрасту-єдності, що слугує основою функціонування сонатної форми (за Н.Горюхіною, це був процес «проникнення сонатности до сонати»).

В епоху Просвітництва (віденський класицизм) сонатная стає визначальним принципом музичного мислення. Починається період домінування сонатної форми, в орбіту якої потрапляє не тільки камерна соната (сольна або дуетна), але і різні типи ансамблів (провідний з них – струнний квартет), а також сама симфонія. Всі ці жанри об'єднуються сукупним поняттям «сонатно-симфонічний цикл».

Поступово змінюється і комунікація сонати в тому її значенні, яке їй відводиться в рамках зазначеного принципу. В системі сонатно-симфонічних жанрів камерна соната, представлена як дует (мелодичний інструмент в супроводі клавіру), а також як сольна композиція, розрахована на одного виконавця, що грає на одному інструменті (фортепіанна, а також органна, сольна скрипкова або виолончельная сонати) . До цього переліку можна додати і арфову сонату, яка формувалася паралельно фортепіанної і довгий час була її темброве-фактурним варіантом. Про це казав ще Л.ван Бетховен, вказуючи на те, що концертна музика для арфи повинна поступово звільнятися від впливу (і наслідування) фортепіанної.

Торкаючись питань арфовой сонати, зразки якої стали з'являтися в досить великій кількості, але не завжди в аналогічній якості (Н.Покровская), у рамках стилю *brilliant*, необхідно було зупинитися і на співвідношення категорій «концертність» і «камерність».

Начало і принцип концертності (Б. Асаф'єв) проникає в сонатний жанр, в зв'язку з чим вже у творчості віденських класиків з'являються масштабні і

складні у виконавському відношенні «великі сонати», де представлено фактично жанр «концерту без оркестру» (так Р. Шуман називав деякі бетховенські і власні сонати для фортепіано).

Цей вид сонати припускав циклічність (три або чотири частини) і відповідав моделі класицистської симфонії з тією лише різницею, що камерний генезис жанру відбивався тут на переважання емоційно-ігрової сфери (хоча не виключені були і драматичні, патетичні за образністю сонатні цикли). Поєднання камерності і концертності обумовлювала і «середовище буття» сонати – музичні салони, а також приватні концертні зібрання (аж до створення малих залів у філармоніях, які стали виникати лише наприкінці ХІХ століття).

Камерність і концертність визначали в сукупності і фактуру сонат, створених для різних інструментів, у тому числі і для арфи. Йдеться про особливий принцип рівноправності партій в ансамблі (сонатний дует), а також про рівнопотенційність партій рук виконавця в сольних сонатах для фортепіано або арфи. У зв'язку з розвитком програмної музики, в сонату починають проникати і нові віяння, що йдуть у витоках ще від барокових зразків («Біблійні сонати» для клавіру Й.Куна). Програмні підзаголовки частин з'являються вже в ряді сонат Л.ван Бетховена, не кажучи вже про музику романтиків – Р. Шумана і, особливо, Ф.Ліста. Тоді ж складається і особлива модель одночастної сонати-поєми, яка вбирає в себе весь цикл, де скріплючим елементом виступає принцип монотематизма і жанрових модуляцій в його рамках.

В цілому ж, розглядаючи особливості сонатного жанру, в даній роботі ми виділяємо три дослідницькі лінії: 1) історичну, пов'язану з епохою створення сонатного твору; 2) стилістичну, яка визначається особливостями втілення «жанру через стиль», в першу чергу, «персональний» авторський (досить часто він же і виконавський, оскільки автори інструментальних сонат були, як правило, виконавцями віртуозами); 3) стилі-видову або органологічну, яка визначається «образом» інструменту, для якого призначено сонатний твір.

Зазначено, що соната для арфи не була в числі пріоритетів в цьому інструментальному стилі. Використання арфи було пов'язано переважно з

оркестровими і ансамблевими жанрами, а також з концертом (перші представлено в творчості Й. Гайдна, а другі – в концертах для арфи з оркестром Г. Ф. Генделя).

Сонатний жанр (сольна соната для арфи) вимагав, наявність цілого ряду необхідних умов. У їх числі в даній роботі ми виділяємо такі, як: 1) наявність у інструмента сольної і акомпануючої функції в єдиному фактурно-тематичному комплексі; 2) розробленість артикуляційно-штрихової техніки, специфічної саме для арфи, а не «скопійованої» у фортепіано; 3) збалансована динамічна палітра, де гучне і тихе звучання істотно розрізняються, що досягається за допомогою глушіння струн (рукою або за допомогою спеціальної педалі, яку, до речі, і запропонував автор даної далі Сонати – Ф.Дізі); 4) ведення і закріплення механізму подвійної педалі, що дозволяє швидко здійснювати перебудову струн для виконання хроматизмів, міняти тональності, що необхідно у втіленні розгорнутої сонатної композиції.

Всі ці якості «образу» арфи втілені в творчості бельгійського композитора-арфіста Ф.Дізі (1780 – 1847), який став однією із знакових фігур в історії арфової сонати. Відзначено, що діяльність Ф.Дізі припадає на період, що означає історичний «стик» класицизму і романтизму, при якому класичні форми (в тому числі і сонатний цикл) збагачувалися новим змістом, пов'язаним з романтичним світовідчуттям (суб'єктивізм, жанрово-ігрова характеристичність).

У роботі вперше здійснено аналіз «*Grande Sonate*» *c-moll*, де акцентуються такі моменти: 1) загальні закономірності сонатного циклу, втілювати Ф.Дізі в арфовій адаптації; 2) особливості фактури, які в поєднанні з тематизмом і гармонією визначають комплекс, що характеризується поняттям «арфова сонатність».

Сам термін «велика соната» означає, що в даному творі Ф.Дізі прагнув втілити модель концертної сонати, що йде від фортепіанних прототипів (його безпосереднього вчителя по композиції М.Клементи, а також Л.ван Бетховена). Час звучання Сонати – більше 15 хвилин, що відповідає масштабам невеликого концерту. Соната будується за зразком тричастинного циклу з темповим

співвідношенням частин «швидко – повільно – швидко». Типовою є і структурна організація частин і їх розділів: 1ч. – повна сонатная форма із дзеркальною репризою, її основна тональність – *c-moll*, розмір $\frac{3}{4}$, загальна авторська ремарка – *Allegro agitato*; 11 ч. – складна тричастинна форма з повторами розділів , основна тональність – *As-dur*, розмір $\frac{3}{4}$, загальна авторська ремарка – *Andantino cantabile*; 111ч. – форма рондо-сонати, основна тональність – *c-moll*, розмір $\frac{6}{8}$, авторська ремарка – *Rondo*.

Особливостями даної Сонати є, як вже зазначалося сполучння концертного і камерного начал . Йдучи по шляху камерності, Ф.Дізі детально розробляє фактуру, а також її атрибутику у вигляді «засобів виконавського центру» (В.Холопова) 1ч., її обидві партії, а також розробка, насичені внутрішніми контрастами, мета яких – подолати деяку одноманітність звучання інструментів і, водночас, динамізувати розвиток. У цій частині є кілька спеціальних каденційних епізодів, які ніби вмонтовані до основної форми. З введенням подібних тут розділів пов'язана і дзеркальна реприза, що дозволяє створити обрамлення у вигляді повтору початкового матеріалу в коді.

Друга частина Сонати являє собою своєрідні «ліричні варіації» на класичний менует. Танцювальна основа тут йде на другий план, а на перший план виступає кантилене начало , що характеризує арфу як мелодичний інструмент багатих можливостей.

У фіналі Сонати отримує логічне завершення «образ» арфи, культивованій Ф.Дізі. Його арфовий стиль, з одного боку, дуже близький стилю рококо, поширеного в клавирній практиці французьких майстрів (Ф. Куперана, Ф.Рамо, К.Дакена), з іншого боку, відображає особливості фактури вже власне арфи.

Проведений аналіз показав, що Ф.Дізі в «*Grande Sonate*» в повній мірі реалізує стиль арфи як інструмента універсальних можливостей. Це відображено як в образній семантиці даного твору (жанри, тематичні комплекси, стилістика), так і в технології. Арфа використовується як мелодико-гармонічний інструмент

– їй доручаються розгорнуті теми-мелодії, супроводжувані різноманітним аккомпаніментом.

Велика увага приділяється композитором фактурній атрибутиці – динаміці, артикуляції, агогіці. В цілому «*Grande Sonate*», створена композитором-арфістом, є не тільки складною, але й зручною для виконання, що робить даний твір хрестоматійним в області сольної літератури для арфи, а також зразком для моделювання особливостей арфового письма, який необхідно знати сучасним композиторам, виконавцям і педагогам, які мають справу з даним інструментом.

ВИСНОВКИ

Дані висновки відображують основні результати дослідження та відповідають його меті та завданням, сформульованим у вступі.

1. Арфа відноситься до числа найбільш древніх за походженням інструментів, прообрази яких містяться в античності і зафіксовані в різних джерелах.

Подібні арфі інструменти були в ужитку практично всіх народів світу. Цьому сприяв сам образ звучачої струни – одного з перших «знарядь» музичного інтонування, яке було відкрито людиною ще в давні часи на основі природних звуків. За класифікаціями музичного інструментарію арфа відноситься до струнно-щипкових хордофонів без грифу .

Відзначено, що в сучасному підході до вивчення інструментів, вживаних в музиці, провідним є порівняно нова галузь музикознавства – органологія, яка виступає як узагальнення всіх характеристик інструмента як знаряддя, «органа» музичного мислення.

2. Підкреслено, що органологічний підхід до вивчення арфи включає цілий спектр властивостей її «образу». Вводячи це поняття, яке все частіше зустрічається в дослідженнях музикантів-виконавців (А. Жерздев, В. Ткаченко, І. Гребнева, Е. Купріяненко), ми маємо на увазі, перш за все, єдність художньої та технологічної сторін звучання цього інструмента, залежне від трьох особистісних факторів: 1) майстра-виготовника, який створив інструмент як артефакт культури людства; 2) виконавця, який опанував мистецтво гри на цьому інструменті; 3) композитора, який створив для нього музику.

Арфа пройшла тривалий шлях формування свого нинішнього візуально-акустичного вигляду. У європейській музичній практиці існувало кілька історичних різновидів конструкції арфи. Першою з них була так звана діатонічна арфа, поширена в епоху Середньовіччя в побутовому музикуванні. Вона іноді мала гачковий механізм, за допомогою якого стрій інструмента підвищувався на півтона. Носіями цієї музики в середньовічній Європі були також «народні професіонали» – ірландські барди, французькі жонглери, німецькі мінезингери.

Середньовічна арфа була схожа на античну кіфару згодом була замінена лютенею – інструментом, на якому виросла вся інструментальна культура Ренесансу.

Гачковий механізм був досить громіздким і утруднював гру виконавців. Необхідно було удосконалити інструмент, дати можливість виконання на ньому всієї хроматичної шкали в досить великому октавному діапазоні. Такий інструмент був створений в 1720 році майстром Г.Хохбруккером і став основою сучасної педальної арфи.

З інструмента з прикладними функціями (акомпанемент голосу) арфа поступово перетворюється в універсальний за можливостями інструмент, застосовуваний в трьох видах музикування - в оркестрі, ансамблі, в сольній концертній музиці.

Підкреслено, що арфа відноситься до інструментів колористичного типу, але її специфіка (перебори струн, барвиста палітра, арпеджіо і звучать на їх тлі мелодій) розвивалося в напрямку, з одного боку, «поглиблення», з іншого боку, «універсалізації» як її (специфіки) «подолання» (Е.Назайкінській). Це визначило образ сучасної арфи, якій доступно все – від стилізації під архаїку – до використання новітніх технік композиції, характерних для музики ХХ – початку ХХІ століть.

Відзначено, що для стилю інструмента, в тому числі і такого, як арфа, суттєвим є співвідношення двох «блоків» його художньої структури: естетичного, де відображена «картина світу», доступна даному інструменту, і технологічного, пов'язаного з акустичними і зоровими характеристиками інструмента як «речі», предмета матеріального світу.

3. Зазначено, що до поняття «образ арфи» входить і її історіографія, яка, з одного боку, здається достатньо вивченою, з іншого боку, вимагає поповнення все новими і новими фактами. Характерна особливість арфи - її майже незмінний зовнішній вигляд, який є оманливим і вводить музикантів в оману, оскільки за ним ховається складна система гри і широкий спектр створюваних на цьому інструменті образів .

Розглядаючи історіографію арфи, ми виділяємо в ній шлях, що характеризується як «рух від міфу до реальності». Відзначено, що інструменти арфового сімейства, сформувавшись у своїй синкретичній якості в античних кіфари і лірах, знаходили різні національні форми, які визначили в кінцевому підсумку створення класичної педальної арфи зі строем в *Ces-dur* і діапазоном в 6 октав. Це сталося лише напочатку XVІІІ століття (1721 рік), після чого починається другий етап історії цього інструмента, що характеризується його багатофункціональністю і поліжанровістю.

Показником історичної зрілості арфи стало її включення в якості постійного учасника до складу симфонічної партитури, характерне для епохи класицизму. Тоді ж були відкриті нові ансамблеві і сольні можливості цього інструмента, зразком чого може служити його «монотембр», застосовуваний виключно різноманітно в оперних партитурах (показовий приклад - «Чарівна флейта» В.А.Моцарта).

Таким чином, органологічні параметри арфи, дають можливість стверджувати, що цей інструмент аж ніяк не є «музейним експонатом», а широко використовується в сучасній практиці в двох значеннях: 1) в рамках музикування, відомого як аутентика чи «історично інформована» виконавська практика (НІРР); 2) в рамках різних темброво-сонорних модифікацій і експериментів, характерних для авангардних тенденцій в музиці Новітнього часу.

4. Для того, щоб охарактеризувати арфову сонату в її трактуванні Ф.Дізі, необхідно було зупинитися на семантиці самого жанру і його еволюції. Відзначено, що сам термін «соната» в своїх витоках був синонімом будь-якої інструментальної музики та відрізнявся від «кантати» - вокальної музики.

У практиці інструментальних жанрів, починаючи з епохи Бароко, поступово виділився сонатний жанр, що відрізняється своїми особливими ознаками: подолання трактування сонати як п'єси-мініатюри, відхід від «етюдності», характерною для ранніх сонат, котрі Д. Скарлатті називав «вправами». У сонату яка стає для кожного інструментального стилю показником його художньої зрілості, проникає принцип сонатності.

Поступово змінюється і сонатна комунікація . В системі сонатно-симфонічних жанрів камерна соната представлена як сонатний дует , а також як сольна композиція, розрахована на одного виконавця. Це відноситься і до арфової сонати, яка формувалася паралельно фортепіанної і довгий час була її «копією»(Л.ван Бетховен).

Відзначено, що арфова соната, яка заявила про себе в стилі *brilliant* , включала дві складові - концертна і камерність. Переважаючою тут була концертність, представлена через виконавську віртуозність, що потребувало підключення концепційної художньої складової. Цей процес був достатньо складним і здійснювався на основі оперного і симфонічного використання образу арфи, що подальшому відобразилося у таких вимогах до сольної арфової сонати, як: 1) поєднання у єдиному звукообразі функцій, рельєфу і фону; 2) остаточна розробка артикуляційно-штрихового комплексу інструмента; 3) балансування динамічної палітри; 4) введення і звкріплення подвійної педалі, що забезпечувала гру у різних тональностях при їхніх змінах.

5. Відзначено, що всі ці якості «образу» арфи втілені у творчості Ф.Дізі, діяльність якого припадає на період суміщення принципів, класицизму і романтизму ідеєю інтенсивного розвитку концертних форм музикування. У вперше здійсненому у данній магістерській роботі аналізі «*Grande Sonate*» *c-moll* Ф.Дізі , були зацентровані такі моменти: 1) загальні закономірності сонатного циклу у його арфовій репрезентації ; 2) особливості фактури та тематизму , які у поєднанні з гармонією визначають саме поняття «арфова соната».

Відзначено, що Соната Ф.Дізі є масштабним концертним твором і містить всю атрибутику «концерту без оркестру». Її загальна побудова повністю відповідає закономірностям тричтинної сонатно-коцертної форма, типової для фортепіанних сонат віденських класиків, які часто зближуються з концертами для одного і тогож інструмента.

Особлива увага у аналізі сонати, поряд з драматургією та композицією її частин, приділяється виконавським засобам, в результаті чого зроблено наступні

висноки: 1) Ф.Дізі у цьому творі повною мірою реалізує стиль арфи як універсального інструмента; 2) у факурі Сонати поєднуються такі сторони цього стилю, як сольо-мелодична і оркестрово-гармонічна; 3) композитор-арфіст керується не тільки ідеєю віртуозності гри, але й відтворює останню «із занням справи », що робить данних твір зручним для виконання.

Таким чином, проаналізована у данній магістерській роботі Соната Ф. Дізі містить цілу енциклопедію засобів та прийомів арфової гри, які необхідно знати як композитору, так і виконавцям. Данний твір , як і інші зразки арфової творчості Ф.Дізі, потребує більш широкого впровадження у сучасну виконавську та навчальну практику.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. В. Камерная музыка. *Избранное: Социология музыки* / Адорно Т. В. Санкт-Петербург : Логос, 1998. С. 78–94.
2. Адорно Т. В. Легкая музыка. *Избранное: социология музыки* / Теодор В. Адорно. Москва ; Санкт-Петербург, 1998. С. 27–40.
3. Арановский М. Симфонические искания. Москва : Совет. композитор, 1979. 288 с.
4. Арановский М. Структура музыкально жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. Москва : Совет. композитор, 1987. № 6 С. 5–68.
5. Арфа. *Музыкальный словарь Гроува* / пер. с англ. и доп. Л. О. Акопяна. Москва, 2001. С. 55–56.
6. Арфа. *Музыкальный словарь* / Г. Риман ; пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона ; под. ред. Ю. Энгеля. Москва ; Лейпциг, 1896. С. 60–61.
7. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка. Ленигр. отд-ние, 1997. 280 с.
8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Ленинград : Музыка. Ленигр. отд-ние, 1971. 376 с.
9. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка. Ленигр. отд-ние, 1981. 216 с.
10. Барсова І. Книга про оркестр. Київ : Муз. України, 1981. 174 с.
11. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестре (с дополнениями Рихарда Штрауса). В 2 т. Т. 1. Москва : Музыка, 1972. 308 с.
12. Варданян О. Об интерпретационном потенциале понятия «индивидуальный музыкальный стиль». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 95. С. 163–171.

13. Власов А. Позднебарочная и раннеклассическая гармония о стилевых критериях. *Laudamus* : сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; отв. ред. В. С. Ценова. Москва, 1992. С. 244–252.
14. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX в. Очерки. Ленинград : Совет. композитор, 1990. 287 с.
15. Голдобин Д. Ю. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 30 с.
16. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Ленинград : Музыка, 1985. 97 с.
17. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев : Муз. Україна, 1973. 318 с.
18. Гребнёва І. В. Формування скрипкового стилю в Concerti grossi А. Кореллі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 16 с.
19. Доброхотов Б. В. Дизи (Dizi) Франсуа Жозеф. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т. 2. Стб. 241–242.
20. Дулова В. Искусство игры на арфе. Москва : Совет. композитор, 1975. 230 с.
21. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 19 с.
22. Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 18 с.
23. Жерздев А. Струнно-щипковий інструменталізм: органологія явлення / А. Жерздев. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 42. С. 345–357.
24. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.

25. Ключевская Е. Камерная музыка Шуберта в контексте традиции частного музицирования. *Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему* : материалы науч. конф. / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов н / Д, 1998. С. 138–140.
26. Конен В. Дж. Третий пласт : новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
27. Кріпак О. Л. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 20 с.
28. Купріяненко Е. Б. Альт у полі тембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізніє Бароко- Й. Брамс) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 18 с.
29. Кюрегян Т. Музыкально теоретическая система Ю. Н. Холопова / Т. Кюрегян. *Laudamus* : сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; отв. ред. В. С. Ценова. Москва, 1992. С. 17–40.
30. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков: исследование : учеб. пособ. 1-е изд. Москва : [б.и.], 1998. 345 с.
31. Левин С. Я. Арфа. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т. 1. Стб. 231–233.
32. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 138 с.
33. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособ. 3-е изд. Москва : Музыка, 1986. 527 с.
34. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
35. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–93.
36. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : Киев. гос. консерватория, 1994. 157 с.

37. Моцарт Л. Основательное скрипичное училище Г. Моцарта. С тремя фигурами и одной таблицей / пер. с нем. послед. изд. Павлом Гарсоном. СПб : При Императорской Акад. Наук, 1804. 206 с.
38. Мужчиць В. С. Акустична структура інструментального звукоутворення в музиці ХХ століття: струнно-смичкова група : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.
39. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 256 с.
40. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
41. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с. (Учебное пособие для вузов).
42. Посвалюк К. В. Творча діяльність Миколи Бердєєва у контексті розвитку виконавства на трубі в Україні (1940-1980-ті роки) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016. 16 с.
43. Подгузова М. М. Из истории отечественного арфового искусства первой половины ХХ века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 20 с.
44. Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03. Новосибирск, 2000. 506 с.
45. Поломаренко И. А. Арфа в прошлом и настоящем. Москва ; Ленинград : Музык. гос. изд-во, 1939. 312 с.
46. Полтарєва В. Арфа. Київ : Муз. Україна, 1980. 59 с.
47. Польская И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика. Харьков : ХДАК, 2001. 395 с.
48. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство* : сб. тр. Москва, 1972. № 7. С. 44–78.
49. Рогаль-Левицкий Д. Арфа : [глава]. *Современный оркестр* : в 4 т. / Д. Рогаль-Левицкий. Москва, 1956. Т. 4. С. 7–71.
50. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.

51. Современный словарь иностранных слов. Около 20 000 слов. Москва : Рус. язык. 1993. 741 с.
52. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 220 с.
53. Сохор. А. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки*: статьи и исследования : в 3 т. / А. Сохор. Ленинград, 1981. Т. 2. С. 231–239.
54. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный современник* : сб. ст. Москва, 1987. № 10. С. 69–83.
55. Сумарокова В., Тихонова В. Український арфовий концерт в контексті еволюції сприйняття та використання арфи в композиторській творчості. *Наук. вісн. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 77, кн. 14. С. 111–123.
56. Ткаченко В. М. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 16 с.
57. Тукова И. О понятии «жанровый стиль». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 38. С. 27–33.
58. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Мелодическая фигурация : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1977. 382 с.
59. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
60. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособ. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
61. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 490 с.
62. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 296 с.
63. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1972. 176 с.

- 64.Шамеева Н. Х. История становления отечественной музыки для арфы XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 78.03.00. Москва, 1992. 183 с.
- 65.Шамеева Н. История развития отечественной музыки для арфы (XX век). Москва, 1994. 146 с.
- 66.Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд искусствovedения. Киев, 1984. 23 с.
- 67.Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
- 68.Эрар Себастьян. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Эрар,_Себастьян (дата обращения: 24.05.2018).
69. Эрдели К. А Арфа в моей жизни / общ. ред. и вступ. ст. Б. В. Доброхотова. Москва : Музыка, 1967. 240 с.
70. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Hörens u Grundfragen der Musikästhetik. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig, 1978. S. 15–29.