

Олена Якимчук

**Методика викладання фахових
дисциплін**

навчально-методичний посібник

для студентів спеціальності 025 Музичне мистецтво

Я-45

Рекомендовано до друку
Вченою радою факультету мистецтв та художньо-освітніх
технологій
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського
Протокол № 7 від 08 квітня 2021 року

Рецензенти:

В. А. Фрицюк, доктор педагогічних наук, професор;
Д. О. Щириця, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Якимчук О. М.

Я-45 **Методика викладання фахових дисциплін** : навч.-мет.
посібник для студентів спеціальності 025 Музичне мистецтво.
Вінниця, 2021. 96 с.

Навчально-методичний посібник «Методика викладання фахових дисциплін» для студентів спеціальності 025 Музичне мистецтво складається з двох частин – теоретичної і практичної. У теоретичній частині представлені теми, передбачені програмою «Методики викладання фахових дисциплін»: «Інтонація. Інтонування. Робота над інтонацією», «Музичний текст як багаторівнева система», «Особливості роботи над музичним твором» тощо.

У практичній частині представлений методико-виконавський, структурно-виконавський, музикознавчий аналіз інструментальних і вокальних творів, у якому реалізуються основні положення, зазначені у теоретичній частині.

Посібник розрахований на студентів спеціальності 025 Музичне мистецтво.

Передмова

Курс «Методика викладання фахових дисциплін» дає студентам теоретичні та практичні знання засобів і прийомів навчання гри на музичному інструменті, творчо узагальнює засвоєний комплекс наукових знань з музичної педагогіки та психології, історії, теорії музики, володіння музичним інструментом, педагогічної практики тощо. Велике значення у викладанні курсу має педагогічна та загально-психологічна орієнтація у лекційному викладенні цієї дисципліни, що сприяє конкретизації музично-педагогічної освіти, поглибленню фахових знань, формуванню більш широкого наукового світогляду та застосуванню набутих знань у майбутній самостійній діяльності. Саме ці аспекти навчальної дисципліни відображено у представленому навчально-методичному посібнику.

Навчально-методичний посібник складається з двох частин – теоретичної і практичної. У теоретичній частині представлені важливі для виховання музиканта теми, передбачені програмою «Методики викладання фахових дисциплін»: «Музичний текст як багаторівнева система» «Особливості роботи над музичним твором», «Інтонація. Інтонавання. Робота над інтонацією», «тощо.

У викладених темах основні категорії «інтонація», «текст» висвітлені не лише з позиції музичного, а й суміжних мистецтв – театрального (акторська майстерність, словесна інтонація); зокрема, інтонація музична порівнюється з вербальною; текст пояснюється як багаторівнева знакова система тощо. Це надає майбутнім педагогам-музикантам можливість більш глибоко зрозуміти сутність основної музичної категорії – інтонації.

У практичній частині представлений методико-виконавський, структурно-виконавський, теоретичний аналіз інструментальних і вокальних творів, у якому реалізуються основні положення, зазначені у теоретичній частині.

Перша частина (теоретична)

Музичний текст. Робота над музичним текстом.

1. Текст як загальнонаукова проблема.
2. Музичний текст як об'єкт музичної інтерпретації.
3. Рівні музичного тексту.
4. Підтекст як театрознавча категорія. Взаємозв'язок тексту й підтексту у театральній практиці.
5. Контекст як чинник актуалізації тексту й підтексту.

У цій темі ми розглянемо поняття «тексту», «підтексту» й «контексту», які пов'язані між собою. Текст є об'єктом інтепретації та передумовою формування підтексту. Контекст дозволяє побачити приховані смисли підтексту й актуалізувати текст.

1. Текст як загальнонаукова проблема

1.1. Текст як знакова система

Проблема розуміння є ключовою не тільки для філософії ХХ століття. Саме сьогодні це питання усвідомлюється як головне, стає домінантним і для окремих наук, і для культури в цілому. Безліч різноманітних інтерпретацій картини світу співіснують, не тільки не конфліктуючи одна з одною, але створюючи все більш повну систему людських уявлень про устрій універсуму [7].

У мистецтві та мистецтвознавстві означені процеси виражені особливо яскраво. Сучасне мистецтво нібито прагне знову дістатися свого споконвічного синкретизму, вільно переходячи з одного виду в інший. Мистецтвознавство ставить найзагальніші питання, спрямовані на розкриття смислу твору мистецтва. Саме цим можна пояснити вибух уваги до явища та поняття «текст», що широко вивчається різними галузями науки [7].

Текстом називається знакова структура, що організована законами певної мови.

Текст розглядається як універсалія культури та центральний філософський концепт доби постструктуралізму.

Відповідно до концепції семантичного аналізу, головним об'єктом уваги при дослідженні тексту стає в першу чергу його прихована глибинна структура. Це означає обов'язкову присутність у тексті як об'єкти музикознавчого аналізу такого роду зв'язків, що не проявляються як особливості структури та можуть бути визначені лише при зануренні об'єкта в певний контекст [7].

Герменевтичний підхід до тексту дозволяє акцентувати проблему розуміння: текст у герменевтиці – це механізм, що керує процесом розуміння. У свою чергу, психологічна наука, яка розглядає текст як компонент спілкування, відзначає, що зміст тексту, який звучить – у тому впливі, що він здійснює, у слухацькій реакції; й він (зміст) стає доступним тільки в результаті розташування повідомлення в контексті [7].

1.2. Музичний текст як знакова багаторівнева структура

Розглянемо, як тлумачать поняття «музичний текст» музикознавці.

Музичний текст як дефініція «тексту» має мовно-знакове підґрунтя. За словами Ю. Лотмана «мистецтво може бути описане як вторинна мова, а твір мистецтва – як текст цією мовою» [13, с.22].

Смислова ускладненість композиторської мови викликає постійні зміни в системі нотації. Н. Корихалова зазначає, що «одні позначення тільки вводяться до нотного тексту, інші вже стали анахронізмами, смисл яких для нас вже є неясним» [10, с. 4].

Текст як міждисциплінарна проблема глибоко вивчається М. Арановським, який зауважує, що «в культурі писемної традиції музичний текст тільки починається з нотного тексту, але далеко виходить за його межі..., в музикознавстві за останні десятиліття отримало своє місце широке розуміння тексту, що містить в собі деякі важливі реалії самої музики, а саме її структуру та її смисл» [3, с. 7].

Як багаторівневу систему текст досліджував В. Бобровський. На думку вченого, художня структура музичного твору є «спектром нескінчених можливих смислів» і створює особливу зону його

осмислення. Процес осмислення даної зони відбувається у двох напрямках – по горизонталі й вертикалі.

Широта зони по вертикалі залежить від багатьох чинників:

З однієї сторони, від стилю, жанру, форми самого музичного твору, з іншої – від художнього досвіду особистості, яка його сприймає (її тезаурусу) і багато в чому від характеру її художнього мислення» [5, с. 15].

На відміну від вербального, нотний текст містить у собі різноманітні структури, які несуть приховані смисли й стають предметом рефлексії. «Особливість нотного тексту полягає у тому, що він структурований за законами самої музики» [3]. З однієї сторони, текст чітко організований за структурою. З іншої сторони, чітка фіксація нотного тексту компенсується, на думку М. Арановського, варіативністю на рівні «смысловой аури». Досліджуючи особливості музичного тексту, Арановський виділяє його важливі складові – нотацію й структуру, які спричиняють появу різних смислів самого музичного тексту.

Досліджуючи особливості музичного тексту та його нотації, М. Аркадьєв зазначав, що композитор у нотному тексті зафіксував «існуючу для нього і для музики як мови реальність» [4, с. 19]. Музикант вважає, що нотний текст і є найбільш адекватним способом письмової фіксації взаємодії енергетичних структур, тієї, що «звучить» і що «не звучить». Такий підхід дає можливість не лише розуміти нотний текст як складний багаторівневий феномен, а й досліджувати різні його рівні (особливо сферу так званого «не озвученого» пульсаційного континууму, яка є дуже важливою й сприймається на інтуїтивному рівні).

Музичний текст як складний діалогічний феномен представлений у концепції О. Самойленко, яка підкреслює, що «між естетичним і стилістичним – вершинним і глибинним – відбувається «життя тексту» в музиці, що знаходить свої жанрово-стильові та композиційні форми. [17, с. 111].

Вітчизняна дослідниця О. Рябініна розглядає проблему музичного тексту, застосовуючи феноменолого-герменевтичний аналіз. Текст, за Рябініною, постає як:

- 1) готова музична структура, яку необхідно розшифрувати;
- 2) умовна знакова структура, яка створює можливості для різних тлумачень [16, с. 118].

Тому акцент феноменологічного дослідження Рябініної переміщується у феноменолого-герменевтичну сферу – сферу інтерпретації музики. Під час сприйняття музичного твору естетично актуальним є не сам текст з його функціональними механізмами, а стани свідомості людини, які протікають як внутрішня комунікація, через що й стає можливим естетичне співпереживання. Саме феноменолого-герменевтична інтерпретація визначає смисл музичного твору.

Вітчизняний музикознавець С. Шип також вважає, що текст описується в різних наукових дисциплінах не інакше як за допомогою категорії знака. Але з категорією тексту логічно пов'язане й поняття контексту, яке трактується ним як текстове оточення певної мовно-знакової одиниці, або як формальні та змістовні обставини мовлення, що впливають на розуміння конкретного художнього тексту [21]. Контекст дає змогу, за думкою Шипа, встановити або уточнити значення текстового елементу чи всього тексту в цілому.

Для художнього мовлення, особливо для музики, контекст несе величезне смислове навантаження. Це пов'язано з розпливчастістю семантики смислових елементів художніх мов, взятих окремо, без контекстового зв'язку між собою та обставинами процесу мовлення. У контексті лінгво-семіотичного дослідження С. Шипа музичний твір інтерпретується як артефакт мовлення, що характеризується перш за все оригінальною структурою тексту, яка не допускає змін в актуалізації у мовній дії. Така структура (композиція) є обдуманого творцем зв'язністю усіх формальних елементів мовлення. Артефакти з такими властивостями виникають тоді, коли практичні наслідки мовного акту мають високу соціальну та суспільну значущість.

Категорія тексту в музикознавстві ні в якому разі не піднімає поняття твір, а має самостійне значення. Твір є цільним висловлюванням, а текст – це алгоритм, що поділяється на низку послідовних операцій, які відбуваються у свідомості при спілкуванні з твором. Текст, навіть той, що звучить, – це потенція, а твір – активний учасник комунікативного процесу. Мається на увазі не лише фіксований нотний текст. Без взаємодії з реципієнтом, поза комунікацією текст не проявляє себе, не реалізується.

Серед музикознавчих визначень тексту музичного твору в напрямку розуміння підтексту найкращим чином можуть бути використані дефініції В. Москаленка та О. Котлярєвської.

Визначення В. Москаленка найбільше відповідає положенню, що підтекст завжди супроводжує текст: його «здатність до відтворення» [14], передбачає постійне привнесення та вираження через текст нових, інших смислів.

Ці різновиди беруться до уваги як ціле, що поєднується дефініцією «текст музичного твору» та, головне, вступає у взаємодію зі сприйняттям людини. Важливо, що при такому розумінні текст виступає, в першу чергу, як засіб передачі інформації (лишаючись одним з головних її джерел).

Розуміння О. Котляревської дозволяє розглядати текст як знакову систему, а його «позначене» – графічний код – розшифровувати по-різному (навіть при точних вказівках) [9].

Спираючись на дослідження вищезазначених музикознавців Н. Зеленина надає такі дефініції поняттю «текст».

- текст розглядається як складне багаторівневе явище;
- дослідження структурних властивостей тексту є одним зі шляхів його розуміння;
- зміст тексту не обмежений його (тексту) іманентними характеристиками;
- кількість інтерпретацій тексту орієнтована в безкінечність [7].

2. Музичний текст як об'єкт музичної інтерпретації

Текст музичного твору – це багаторівнева система, що включає в себе не тільки власне музичний текст, а й інші аспекти твору як живого учасника комунікативного процесу, яким він є в активній фазі свого життя – фазі його виконавської інтерпретації [7].

Феномен інтерпретації є основою будь-якого процесу комунікації. Наслідуючи В. Москаленка, Н. Зеленина вважає, що цю універсалью характеризує ціла система понять. Відповідно до герменевтичної традиції, інтерпретація – це збагнення змісту тексту. Однак, на відміну від герменевтики й виходячи з постмодерністської філософії, зміст тексту не закладений у ньому об'єктивно у зв'язку з феноменом автора, і наповнення тексту змістом не пов'язане з постановкою питання про «правильність» чи так звану «адекватність» його тлумачення. Саме тому текст із усіма його характеристиками є лише передумовою для формування підтексту [7].

Музичний твір як реалізований музичний текст у такому ракурсі для виконавця виступає як засіб впливу на слухача, а для слухача – як спосіб отримання нової інформації.

За допомогою тексту інструментального музичного твору в активній фазі його життя – фазі виконавської інтерпретації – може здійснюватись комунікація між виконавцем та реципієнтом. Обов'язковими елементами такої комунікації є:

- намір адресанта виконати твір;
- установка, з якою слухач підходить до акту виконання (його «вихідна подія») – готовність до зустрічі з твором;
- вихід виконавця (виконавців) на сцену як початок безпосереднього впливу;
- інтонаційна реалізація «програми провокацій», що побудована виконавцем, в якій текст є приводом, відправною точкою та засобом спілкування [7].

Виконавський текст неможливо записати в нотах. Його можна відтворити. У процесі перетворення авторського тексту виникає конкретний виконавський текст. Необхідно підкреслити, що рівень інтерпретації не знаходиться в прямій залежності від відтворення усіх подробиць авторського тексту. Видатне виконання може наближатись до авторських вказівок, може відходити від них. Видатні виконавці, які розуміють текст як сукупність усіх авторських знаків, підходять диференційовано до авторського тексту. Частина авторських знаків виконується приблизно, від іншої – вони відмовляються й замінюють їх на протилежні. Багато прикладів щодо відмови від авторських вказівок при досягненні високих художніх результатів дозволяють зробити висновок – будь-який авторський текст складається з двох частин:

- об'єктивно-композиційної;
- суб'єктивно-інтепретаційної [12].

3. Рівні музичного тексту

Три рівні музичного тексту (за Є.Ліbermanом)

Відповідно до розуміння наявності об'єктивної та суб'єктивної складових музичного тексту Є. Ліberman визначає три рівня тексту й, відповідно, зон інтерпретації:

1. виконавський рівень тексту або емоційна зона інтерпретації;

2. змішаний композиторсько-виконавський рівень тексту або змішана емоційно-інтелектуальна зона інтерпретації;

3. композиторський рівень тексту або інтелектуальна зона інтерпретації.

Необхідно зазначити, що поняття емоційного та інтелектуального відносяться не до характеристики художнього світу музики, а до психічної активності виконавця в процесі роботи над твором. Така класифікація пояснює можливість перетворень музичного тексту в роботі видатних музикантів [12].

Розглянемо три рівні тексту більш детально.

Виконавський рівень тексту або емоційна зона інтерпретації.

Відомо, що в нотному тексті задум автора фіксується різною мірою точності. Від «точно», яке позначене метро-висотною партитурою музики до майже повної відсутності одних і приблизного позначення інших складових твору. Складові, які не позначаються в нотному тексті, надають можливість виконавцю варіювати їх, завдяки чому створюється безліч інтерпретацій [12].

У цій зоні знаходяться такі категорії музичного тексту: звук, педалізація, мелізматика, агогіка, динамічне й ритмічне нюансування.

Найменш точно позначається в нотному тексті *звук*, його тембр, емоційні особливості. У вокаліста, піаніста, духовика, скрипаля якість звуку виявляється у неповторності його музичної обдарованості. Навіть в оркестровій музиці, де тембральна палітра визначена у партитурі, виявлення тембрів залежить від диригента. Тому оркестри звучать по-різному. У тексті інструментальної музики тембрально-звукові координати присутні у вигляді вербальних ремарок. Але жодне слово не може передати різноманітність звуку. У виконанні видатних музикантів звукова палітра є визначальною.

Тісно пов'язана зі звуком *педалізація*. Вона визначає колорит звукової палітри в інтерпретації і є виконавським засобом. Педалізація визначається піаністом завдяки слуху та інтуїції. У деяких випадках педалізація визначається як композиторська координата. У деяких виконавців вона відрізняється від композиторської. У цих випадках вона має концепційне значення. Такою є педалізація В. Горовиця у Дев'ятій сонаті О. Скрибіна. Таким чином індивідуальна педалізація – це виконавська координата й ще один рівень перетворення авторського тексту.

Мелізматика також є виконавською координатою. У музичних творах доби бароко композитори не розшифровували мелізми, довіряючи це виконавцям. Часто видатні музиканти по-різному виконують мелізми, що надає музиці певної оригінальності, образної виразності (виконання мелізмів Г. Гульдом, А. Шнабелем).

Агогіка, яка належить до виконавських координат, надає виконанню живої гнучкості. Вільна агогіка може бути передбачена авторською стилістикою, її реалізація знаходиться у руках виконавця. Гнучкість ритму відчутна не лише в ритмічній стилістиці. Агогіка є важливим виконавським засобом і ще одним рівнем реалізації авторського тексту.

У зазначених координатах авторського тексту (звук, педалізація, мелізматика, агогіка) значення виконання й виконавських засобів наближується до абсолютного. Композитори надають виконавцям свободу щодо їх реалізації. Протиріччя можливі лише у випадку некомпетентності виконавця (перебільшення звуку, багато педалі у класиці).

У **динамічному й ритмічному нюансуванні** виникають питання: це авторські чи редакторські вказівки? Яка їхня доцільність? Досвід видатних музикантів показує, що міра динамічного й ритмічного нюансування може бути різною:

- *повне співпадіння* – коли вказівки автора є необхідністю. Такі вказівки виконуються не лише тому, що вони позначені автором, а тому, що цього вимагає музика. У такому випадку позначене нюансування має об'єктивне значення, тому його виконують усі музиканти;
- *часткове співпадіння* – поширений тип динамічного й ритмічного співпадіння. Воно не є пошуком нових інтерпретацій. Воно є ознакою власного музичного чуття виконавця. У частковому співпадінні розрізняють:
 - додаткові нюанси;
 - перенесені нюанси;
 - додаткове паралельне нюансування (*ritenuto* супроводжується *diminuendo*, а *accelerando* підкреслено *crescendo*, підйом до кульмінації);
 - нюансування із заміною (заміна на протилежне).

Зазначені типи нюансування створюють у музичному виконанні емоційний рівень реалізації авторського тексту. Участь інтелекту може мати тут лише допоміжне значення [12].

Змішаний композиторсько-виконавський рівень тексту або змішана емоційно-інтелектуальна зона інтепретації.

До змішаного композиторсько-виконавського рівня тексту або змішаної емоційно-інтелектуальної зони інтерпретації належать ті координати, які реалізуються за участю обох – емоційного та інтелектуального – видів психічної діяльності виконавця. Це фактура, позначення темпів, словесні ремарки.

Усі виконавці усвідомлюють, що робота над твором відбувається за участю обох видів психічної діяльності людини – емоційного та інтелектуального. Відкриваючи ноти, музиканти-виконавці бачать в них різні голоси, фактурні пласти, усвідомлюють значення ремарок. Уся ця інформація усвідомлюється. Після чого викликає особисті художні асоціації.

Як це відбувається? Зазвичай текстові знаки набувають певного емоційного ставлення й перетворюються у художній задум – саме так виконавець розуміє, трактує, інтерпретує цей музичний твір. Найкращий результат відбувається за умов поєднання емоційної реакції та інтелектуальної складової.

Розглянемо роботу з кожною із зазначених координат змішаного композиторсько-виконавського рівня тексту.

У фортепіанній, ансамблевій, оркестровій музиці виникає **проблема взаємодії фактурних пластів**. Диригент, піаніст визначають конструкцію вертикалі. Від виконавця залежить, які голоси будуть домінувати, які виконують функцію фону, який між ними встановлюється зв'язок. Співвідношення фактурних пластів у тексті позначаються неточно. Визначення фактурних елементів не може спиратися лише на інтуїцію. Виконавець має співставити тематизм, особливості його розвитку.

У фактурі відбуваються важливі інтерпретаційні події. Закони перспективи у музиці спрацьовують так само, як і у живопису. Наближення, віддалення фактурних пластів може створювати нове звучання твору (так часто буває у В. Горовиця). Іноді воно набуває концепційного значення. Таким чином виявлення нової фактурної перспективи виникає як втілення емоційної реакції на деталі музичної

тканини і як результат нової звукової конструкції, і як засіб втілення оригінальної концепції. Фактура являє собою більший простір для успішної діяльності інтелекту, ніж виконавські засоби емоційної групи. Тому питання реалізації фактури відносяться до змішаної емоційно-інтелектуальної зони інтерпретації.

Проблема вибору темпу – одна з важливих у музичному виконавстві. Темп – це основна форма існування музичного твору. Темп існує в голові автора задовго до його появи. Ця координата має значну амплітуду коливань, яку визначають виконавці. Виконання видатних музикантів доводить, що темп – це відносна категорія. Тут можливе лише часткове співпадіння з авторським текстом. У процесі існування твору темп перетворюється з авторської вказівки в індивідуальний виконавський засіб.

Як відбувається становлення темпу у виконавському задумі? Це відбувається під впливом емоційної та інтелектуальної складових. Велике значення має відчуття музики, її розуміння. З іншої сторони – важливу роль відіграє бажання реалізувати авторські вказівки. В ізольованому вигляді другий імпульс не зустрічається, а перший – лише іноді.

Ставлення виконавця до темпу визначає його ставлення до усього тексту. Виконавці поділяються на тих, хто обов'язково виконує авторські вказівки (А. Шнабель, Г. Нейгауз, В. Софроніцький, С. Ріхтер) і на тих, хто відображає концепційні ідеї (С. Рахманінов, М. Юдіна, Г. Гульд). Записи музикантів свідчать, що індивідуальний темп є першою ознакою й важливим засобом реалізації оригінальної концепції.

Крім емоційного та інтелектуально-концепційного, у виконанні видатних музикантів темп визначає й технічна складова. Так, у виконанні швидкої музики у виконавців менше відмінностей у динамічному та ритмічному нюансуванні, ніж у повільній. Але виникають розбіжності у швидкості гри. Технічні можливості артиста мають велике значення.

Таким чином, становлення індивідуального темпу – складний психічний процес, який спирається на емоційні та інтелектуальні особливості виконавця.

Авторські вербальні ремарки складають певну частину тексту. Насамперед вони звернені до інтелекту. Певна частина з них має термінологічне значення (*con fuoco, adagio, largo*). Інша –

суб'єктивний характер (*voluptueux, presque avec douleur – пристрасно*). Музика, до якої належать такі ремарки набуває нового образного змісту.

Усі авторські вербальні вказівки викликають емоційний відгук у виконавця. Вони узгоджуються на інтелектуально-емоційному рівні [12].

Композиторський рівень тексту або інтелектуальна зона інтерпретації.

До композиторського рівня тексту або інтелектуальної зони інтерпретації належать артикуляція, штрихи, формотворча динаміка, метроритм, звуковисотність. Це не значить, що перетворення у цих координатах не відбуваються. Перетворення, якщо вони відбуваються, призводять до глибоких естетичних змін.

Артикуляція та штрихи відображають зміст музики. Градація (міра розчленування звуків) не позначена в нотному тексті. Їхня міра розчленування набагато більша, ніж можливість графічного позначення. Міра в артикуляції відтворює творчий намір артистів – ліризм або експресивність, схильність до гостроти чи м'якості, яскравості чи пастельності. Виконавська конкретизація цього композиторського засобу відкриває нові сторони музичного твору. Артикуляція може вступити у протиріччя зі стилем твору. І тоді трапляється невдалий виступ.

Зміна артикуляції, акцентування не відбувається без участі свідомості. Тому перетворення, які відбуваються з композиторськими компонентами тексту, відносяться до інтелектуальної зони інтерпретації, вони завжди пов'язані із загальною концепцією виконання. Концепція виконання завжди має аргументовані підстави для такої зміни. Емоція тут діє як вторинна форма, додаткова до інтелектуального рішення.

Ще одна причина, через яку відбувається зміна артикуляції – це відхід від традиційного способу артикуляції, зміна стереотипів.

Формотворча динаміка – значна координата авторського тексту. Експонування музичного матеріалу позначене рівнем гучності. Зазвичай усі динамічні зміни гучності, які пов'язані з розвитком музичної форми (розвиток, підхід до кульмінації, спад, поява контрастного матеріалу). Формотворча динаміка завжди пов'язана з логікою структури музичного твору.

Хоча у виконаннях музикантів бувають і зміни. Кількісні та якісні.

Кількісні відмінності пов'язані з неточністю динамічних позначень, різними акустичними умовами, особливостями звучання інструментів. Кількісні зміни стосуються сусідніх динамічних градацій. Починаються вони з емоційно-слухового відчуття виконавцем динамічного рівня та інтенсивності звучання в творі, розділі чи музичній фразі. Перетворення формотворчої динаміки пов'язане з глибокими образними змінами.

Якісні перетворення формотворчої динаміки стосуються сусідніх і контрастних (віддалених) рівнів гучності. Такі виконавські події відбуваються рідко, вони відображають глибокі концепційні виконавські ідеї, новий погляд на музичні твори. Такі зміни зумовлені, насамперед, інтелектуальним рішенням. Причини емоційного характеру беруть участь у цьому процесі як складова частина.

Метроритм – компонент, який позначений найбільш точно. У виконанні видатних музикантів відбуваються перетворення й у цій координаті. Зміни відбуваються з жанрових і стилістичних причин. А також у тих випадках, коли почуття виконавця хоче подолати ритмічну схему. Так, поліритмічна фактура Скрябіна передбачає метричну неточність (метричні відхилення). Жанр танцю (полонеза, вальса) вносить корективи до метричної пульсації. Такі зміни, які відбуваються у ритмічному малюнку у виконанні музикантів, пов'язані з глибокими, емоційно-смісловими підставами.

Звуковисотність виконується повністю. Іноді зустрічаються й перетворення. Це стосується випадків повторів, а також купюр. У цьому випадку відбуваються зміни у формі музичного твору. Зміни в мелодичних лініях зустрічаються у вокалістів. [12].

Отже, в усіх координатах музичного тексту відбуваються зміни. Міра цих змін має бути регламентована особливостями жанру, стилю, художнього образу.

4. Підтекст як театрознавча категорія. Взаємозв'язок тексту й підтексту у театральній практиці.

Для розкриття скритих смислів тексту музикантам корисним буде звернутися до театральної практики, у якій крім самого тексту використовуються також підтекст і контекст. Спочатку розглянемо поняття «підтекст».

У своєму дослідженні Н. Зеленіна так пояснює особливості підтексту у театральній практиці.

Генетично явище підтексту, яке ми можемо спостерігати в різних галузях людського життя й мистецтва, безумовно належить театру як виду діяльності та особливому феномену дійсності. У театральній практиці явище підтексту використовується для вираження іншого, ніж закладений у прямому значенні слів, змісту. А оскільки цікавий спектакль, як правило, уникає дублювання змісту словесного тексту й підтексту, то підтекст практично завжди супроводжує текст [7].

Текст музично-сценічного твору являє собою досить складний «агрегат», тому що не є сумою паралельно співіснуючих текстових рядів. Тексти музичний, поетичний і всі компоненти постановочної партитури не функціонують окремо один від одного, а вибудовують композицію спектаклю лише у нероздільній взаємодії, утворюючи єдиний текст [7].

Структурною одиницею такого тексту, за Станіславським, є факт, який змінює поведінку дійових осіб. Ці зміни відбуваються постійно, тому можемо вважати подію саме мікроелементом; до того ж, такі факти чітко й відчутно членують текст. Реалізується подія через весь комплекс численних засобів виразності театру, вільно використовуючи та варіюючи їх і не залишаючи ніяких сумнівів у єдності їхнього впливу [7].

Коли композитор пише твір для сцени, він переробляє – інтерпретує – його літературну першооснову. Підтекст, актуалізований композитором у лібрето чи першоджерелі, стає новим текстом – текстом музично-сценічного твору. З іншого боку, синтез слова і музики – це закладена в авторській партитурі програма впливу на майбутніх глядачів-слухачів. І ця програма є основою для творчості тих, хто реалізує твір на сцені. Тому робота диригента й режисера музичної вистави в першу чергу полягає в розшифруванні внутрішньої логіки твору, в пошуку мотивації поведінки його героїв [7].

Н. Зеленіна зауважує, що функціонування, тобто процес *реалізації* тексту музичної вистави, набагато складніше, ніж у звичній для музикознавця тріаді «композитор – виконавець – слухач». І авторів у спектаклю завжди більше, ніж у реалізованого інструментального твору (це не тільки композитор і виконавці, автор лібрето, а й художник, режисер, хореограф). І виконавців у спектаклі багато – не обов'язково за кількістю, але завжди за функціями (статисти та

робітники сцени теж *виконують* спектакль). Крім того, виконавці практично завжди є співавторами вистави [7].

Хоча музикант-виконавець не меншою мірою співавтор композитора, ніж актор та режисер співавтори драматурга, істотною відмінністю спектаклю як виконавського акту є незрівнянно більша, порівняно з чисто музикантською, усвідомленість всієї системи впливів на публіку. Виконання у мистецтві театру завжди цілеспрямоване, програмоване і, наскільки можливо, максимально контрольоване. Відповідно, формування підтексту в театрі також річ цілком усвідомлювана й запрограмована [7].

Існують різні театральні системи формування реакції публіки, але усі вони по-своєму вибудовують низку мистецьких провокацій, що мають на меті збудити уяву й фантазію слухача та спрямувати її у визначеному напрямку. Це стосується не тільки безпосереднього виконання, а й усього процесу створення спектаклю. Реалізація підтексту в музично-сценічному творі здійснюється всім комплексом його виразних засобів, через їхнє певне поєднання та взаємодію [7].

Розглянемо як театральні діячі тлумачать це поняття, застосовуючи його у режисерській практиці.

Театрознавець І. Сорока зазначає, що процес творення будь-якого тексту – це процес свідомого або неусвідомленого «закладання» певного комплексу смислів, об'єктивованих у тексті. Художній текст відкритий для нових зв'язків: читач не лише відтворює, реконструює авторський задум, а й створює, конструює сенс заново. Смісловий простір художнього тексту, в цілому, являє собою дворівневу структуру:

- рівень змісту – явних (поверхневих, експліцитних) смислів, і
- рівень прихованих (глибинних, імпліцитних) смислів.

Під змістом (поверхневим смислом) розуміється матеріальна основа повідомлення, вербальне використання мовних одиниць в їх словникових значеннях: зміст розуміється читачем однозначно. Глибинні (приховані) смисли – це невербальна категорія, заснована на використанні мовних і позамовних одиниць та їх поєднань у локальному, текстовому просторі. Окремі науковці відкидають поняття підтексту на користь поняття «сенс». Мовленнєвий підтекст фактично означає сенс висловлювання [18].

У своєму дослідженні І. Сорока виявляє існування двох різних векторів трактування підтексту:

- прихований смисл, коли лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення; те, що експліцитно не сказано в тексті, але виникає з того, як текст інтерпретується актором;

- психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення; психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені [18].

У своїй науковій роботі автор надає пояснення підтексту режисерами різних поколінь.

Видатний режисер К. Станіславський зазначав на поєднання в підтексті взаємовиключних аспектів:

- «життя людського духу» ролі, що безперервно тече під словами тексту (підтекстові внутрішні відчуття, що виправдовують і оживляють слова тексту);

- наскрізну дію в галузі мови (дієве внутрішнє прагнення до надзавдання).

У «підтекст» К. Станіславський вкладає здебільшого ілюстровані підтекстові бачення та їх відчуття, які треба віднайти, уявити, нафантазувати, тобто «приготувати» ще до виходу на сцену. «Ілюстрований підтекст» майстра – це оживлені внутрішні уявлення, думки, почуття та бачення, що створюють інше ставлення до слова; слухові й зорові образи та відчуття, про які говорить слово; заготовлена кінострічка бачень. «Внутрішній зміст», «внутрішній сенс» та «внутрішня сутність» слів у Станіславського – це те, що слово означає, містить в собі, втілює, тобто прямий його зміст, а не прихований смисл [18].

Станіславський визначив головні положення щодо підтексту:

- підтекст – те, що допомагає слову ожити зсередини (чуттєво-вольове підґрунтя психологічного стану актора);

- підтекст попередньо створюється;

- підтекст не звучить (уявляється, проживається, триває у паузі);

- підтекст зливається з текстом;

- підтекст наскрізної дії (зовнішня передача прихованих переживань).

Говорячи про «глибоке проникнення в суть слів», «передачу того, що приховане в них», митець акцентує на прихованих підтекстових баченнях, думках, почуттях, а не на іншому, прихованому змісті (сенсі) слів. [18].

Підтекст у класика забезпечує протікання внутрішніх, психологічних процесів у роботі актора над роллю. Говорячи про «встановлення дієвої лінії ролі заради виконання основної задачі», яка передбачає розшифрування текстового дієвого спрямування й призначення, Станіславський має на увазі думки, бачення, переживання. На думку майстра, за умов створення актором дії і дієвого тексту не потрібно дбати про підтекст – він прийде сам собою, якщо актор повірить у правду своєї фізичної дії. Пропоновані обставини є підтекстом фізичних дій (як підтекстом тексту є думки, переживання, бачення). [18].

Представники школи Станіславського та його послідовники по-різному трактують прийом підтексту, прямо наслідуючи майстра чи з більшою-меншою мірою відходячи від визначень класика.

В. Немирович-Данченко в теоретичних працях зі сценічного слова застосовує термін «підтекст» у тому ж розумінні, що й Станіславський, – на означення затекстових думок, бачень, переживань (хоча не вживає поняття «ілюстрований» підтекст); моменти «між рядків», «між слів» драматурга і «підтекст» тотожні його «другому плану» – «психофізичному багажу, з яким актор живе в ролі». У «другому плані» Немировича-Данченка не йдеться про текст, мову, подачу тексту, його трактування (підтекст у нашому розумінні). Загалом, прихованого змісту слова не розглядає [18].

У теоретичних доробках учнів і продовжувачів театральної справи К. Станіславського В. Мейерхольда, Є. Вахтангова та В. Сахновського знаходимо розбіжні розуміння щодо прийому підтексту.

У Мейерхольда підтекст означається загальними словесними зворотами: «між рядків», «задня думка»; мізансцена розкриває заховані «між рядками» думки, переживання, настрої, прагнення, мрії, бажання; «задня думка» – приховані, не висловлені думки, переживання, настрої, прагнення, мрії, бажання, і прихований зміст слів. Мейерхольд говорить про «розкриття сенсу сцени», але не говорить про розкриття сенсу слів, сенсу «задніх думок». Грати «багатопланно», «побічні ходи», те «що можна прочитати в очах актора, паузі, зупинках, сценічному русі, жесті, ракурсі» – усі ці вислови стосуються прихованих станів (думок, переживань, настроїв, прагнень, мрій, бажань). Підтекст у Мейерхольда, більшою мірою, є психологічним інструментом, що інформує про внутрішній стан

персонажа, який встановлює дистанцію між тим, що сказано в тексті, і тим, що показано на сцені [18].

У Вахтангова прийом підтексту зрозумілий і однозначний – це вираження всього монологу однією фразою, яку підкладають як «внутрішню думку», «підтекст» під кожен чи окрему фразу монологу. Якщо під репліку, фразу можна підкласти будь-який сенс, отже репліка може означати безліч речей, безліч завдань. Підтекст у Вахтангова – потаємний сенс того, що автор хотів сказати реплікою [18].

В. Сахновський, поряд з «ілюстрованим підтекстом», звертає увагу на тлумачення тексту по-іншому, порівняно з прямим змістом, що витікає з тексту автора, – тобто на підтекст як прихований зміст [18].

У М. Кнебель важливим є уточнення щодо надмірного захоплення відтворенням внутрішніх бачень, що призводять до втрати справжнього спілкування. Не «ілюстрація», а враження від «побаченого» змушує діяти й викликає взаємодію, а визначальним є ставлення мовця до предмету діяння згідно з надзавданням його образу [18].

Важливим видається спогад Кнебель, де Станіславський говорить про підтекст прихованого змісту, – це дає право стверджувати, що класик його розумів, застосовував, але не розвинув у теорії.

Г. Крісті говорить про три відмінні різновиди підтексту: підтекст ілюстрований (образна, емоційно-звукова ілюстрація слова); підтекст протилежного змісту (протиріччя тексту й підтексту); підтекст прихованого змісту (підтекст наскрізної словесної дії) [18].

Сповідуючи дієвість слова в сучасному театрі, режисер Г. Товстоногов говорить про підтекст двояко: і як про внутрішнє самопочуття актора в ролі, і як прийом вияву прихованого змісту репліки, фрази, який повинен звучати в мовній дії поза прямим змістом слів [18].

Режисер А. Гончаров не послуговується терміном «підтекст». Втім, уміння «фарбувати слово», як можемо судити з його викладу, відповідає вмінню «доносити підтекст», а останній відзначається смисловою ємністю слова [18].

В українських майстрів сцени простежуємо також два підходи в розумінні й застосуванні прийому підтексту. Реформаторами

вітчизняного театру першої половини ХХ ст. сповідувався прийом донесення прихованого змісту висловлювання; пізніше, під впливом вчення К. Станіславського, підтекст трактується як внутрішньо-психологічне життя персонажа.

Корифей українського театру П. Саксаганський чітко розумів і практично застосував прийом «іншого змісту» сценічного слова – саме в його звуковому прояві. Правильну подачу слова, тон і звукову акцентуацію Саксаганського сьогодні ми називаємо підтекстом [18].

У реформатора Леся Курбаса його «основна організуюча думка (цільова настанова)» (надзавдання) могла виявлятися тільки в підтексті наскрізної словесної дії, оскільки слово в нього доносилося, згідно зі своїм завданням, із «акцентом доцільності», «слідувало плану, трактовці». Курбас розширював межі спектаклю, за рахунок «натяків, підтексту, що автор позначив у тій чи іншій фразі персонажа» [18].

Українські театральні класики знали й користувалися прийомом донесення прихованого змісту слова, терміном «підтекст» не означаючи. І робили це задовго до появи його в працях класика російської театральної школи К. Станіславського [18].

У Г. Юри підтекст – приховані за словами думки, почуття, прагнення, те, що таять під собою слова: стани, настрої, думки, бажання, мрії. Отже, як і у Станіславського, – це внутрішньо-психологічне життя персонажа. Підтекст у Юри теж «не звучить» [18].

Дошукуючись засобів для органічної і правдивої словесної дії заданим, чужим текстом, К. Станіславський зупиняється на прийомі підтекстових бачень, названому ним «ілюстрованим підтекстом». М. Карасьов прямо стверджує: ілюстрований підтекст – основна передумова перетворення тексту ролі на словесну дію. Карасьов розглядає тільки «ілюстрований підтекст» Станіславського, не вловлюючи різниці між «ілюстрованим» підтекстом і підтекстом наскрізної дії, підтекстом мети промовляння, де «ілюстрований підтекст» – затекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, початковий, підготовчий процес, а не власне звучання [18].

У трактуванні підтексту Р. Черкашиним спостерігаються певні суперечності: це і «ілюстрований підтекст» Станіславського, що входить в етап усвідомлення, розшифрування, тлумачення слова (тобто, в етап роботи над словом, текстом, роллю); і внутрішня

установка, що змушує говорити, діяти словами, те, заради чого говоряться слова (у Станіславського: те, що примушує нас говорити слова ролі). Одночасно Черкашин доходить і до розуміння підтексту як протилежного психологічного змісту слова, та не розвиває й не утверджує його [18].

Отже, лінгвісти, досліджуючи підтексти художніх творів, концентруються на розшифруванні їхніх прихованих смислів.

Театральні діячі розуміють підтекст:

- як прихований зміст тексту, що виникає та проявляється з акторської інтерпретації і – звучить (прихований смисл, «лексичні значення слів не передають внутрішній зміст мовлення»);

- як внутрішній стан персонажа, «комплекс думок і почуттів, що містяться в тексті ролі» і проявляються опосередковано (психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення).

Ці вектори трактування одного терміна, – підсумовує І. Сорока, – існують одночасно, ніхто досі не акцентував на їхній явній відмінності, потрібі виокремити й розвести, та виробити єдино правильне для теоретичного та практичного застосовування [18].

5. Контекст як чинник актуалізації тексту й підтексту.

Н. Зеленіна у дисертаційному дослідженні пояснює категорію «контекст» у такому сенсі. Контекст у науковому колі розглядається максимально широко – як сукупність чинників позатекстової реальності, що безпосередньо впливають на розуміння даного тексту. Таке уявлення про контекст поєднує всі можливі ситуації сприймання тексту: реалізовані та віртуальні, ті, що були і могли бути, є і можуть виникнути. А оскільки якість і кількість нашого досвіду (життєвого досвіду кожної людини та всього людства в цілому, культурного досвіду в тому числі) – характеристика, що постійно змінюється, кількість можливих точок зору в принципі нескінченна.

Але в інтерпретації завжди обирається одна конкретна комбінація контекстуальних чинників, що породжує саме цей підтекст, використовується певний *контекстуальний зріз*. Інтерпретатор художнього тексту виявить (чи сформує) визначений його підтекст тоді, коли прочитає текст крізь призму обраного ним контексту. Потенційний же підтекст твору поєднує в собі всі варіанти прихованих змістів тексту, що виникають у результаті вибору того чи іншого контекстуального зрізу [7].

Запитання й завдання для самоперевірки

1. Що таке текст? Перелічіть його основні особливості?
2. Що таке музичний текст? У чому полягають особливості музичного тексту як об'єкту музичної інтерпретації?
3. Що таке підтекст? Наведіть приклади.
4. Що таке контекст? Яка його роль у процесі виховання музиканта?

Практичне завдання

Підберіть приклади координат музичного тексту у музичних творах різних жанрів і стилів (на прикладі своєї програми). Знайдіть підтекст у цих творах. Створіть до них контекст.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арабкерцева С. Б. Особенности исполнительского воплощения авторского замысла в музыке на основе информационного подхода. *Эмпирическая эстетика: информационный подход*: Материалы Международного научного симпозиума. Таганрог : ТРТУ, 1997. С. 48–50.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 251 с.
3. Арановский М. Текст как междисциплинарная проблема. URL : <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=1101> (дата звернення 19.09.2020).
4. Аркадьев М. О величии нотного письма и европейской ритмике. URL : [http://arkadev.com/array/music/musicologist#!prettyPhoto\[iframe s\]/5/](http://arkadev.com/array/music/musicologist#!prettyPhoto[iframe s]/5/) (дата звернення 23.08.2020).
5. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки : Вып. 1. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 272 с.
6. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусств. Вологда :

- Русь, 1999. 508 с. URL : <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm> (дата звернення 12.10.2020).
7. Зеленіна Н. Підтекст музичного твору: формування і функціонування. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 23 с.
 8. Капічіна О. О. Музичний твір і текст у контексті семіотичного аналізу. *Вісник ДАКККиМ*. 2013. №1. С. 6-10.
 9. Котляревська О. Біфункціональність музичного тексту у процесі пізнання художньої картини світу. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»* / ред.-упор. О. Смоляк. 1999. №2 (3). С. 5–9.
 10. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб. : Композитор, 2000. 272 с.
 11. Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту. *Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. статей / ред.-упор. О. С. Тимошенко [та ін.]. Київ, 2001. Вип. 7. С. 90–95.
 12. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка. 1988. 236 с.
 13. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб. : Искусство, 2000.
 14. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. Текст музичного твору: практика і теорія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. С. 3-9.
 15. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев, 1994. 157 с.
 16. Рябініна О. В. Феноменологія музики. Досвід концептуалізації. Харків : Харківський військовий ун-т, 2000. 86 с.
 17. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
 18. Сорока І. І. Підтекст як категорія сценічного мовлення. Автореф. дис. ... канд. мистецтв. (доктор філософії). Київ, 2017. 21 с.

19. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб. : Лань, 2002. 320 с.
20. Чеботаренко О. Музичний текст: структура та проблеми інтерпретації. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.* ЦДПУ ім. В. Винниченка. Вип. 157. С. 138-141.
21. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення. Автореф. дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2002. 42 с.

Музичний твір. Робота над музичним твором.

1. Дефініції поняття «музичний твір».
2. Особливості роботи над музичним твором.

У цій темі ми розглянемо поняття «музичний твір», його розуміння різними музикантами. Погляди музикантів щодо опанування музичним твором. Алгоритм опрацювання музичного твору.

1. Дефініції поняття «музичний твір»

«Музичний твір» є одним з головних понять загальної теорії музики та цілої низки музично-технічних дисциплін. У ХХ столітті це поняття раптом привернуло до себе пильну увагу філософів. Завдяки дослідженням М. Бердяєва, Р. Інгардена, А. Лосєва, М. Хайдеггера музичний твір став предметом спеціального філософського аналізу [23, с. 8].

Розвитку теоретичного уявлення про твір сприяли музиканти-етнологи, історики, семіологи, дослідники проблем музичної інтерпретації. У результаті колективних зусиль словосполучення «музичний твір» сьогодні втратило властивості зрозумілої категорії і набуло більш глибокого, багатогранного, а також проблемно-дискусійного змісту [23, с. 8].

Подібна зміна в «житті» поняття має низку об'єктивних причин. По-перше, композиторська практика ХХ ст. значно розсунула межі звичних уявлень про музичний твір, надавши світові такі форми творчості, як «хепенінг», «експеримент зі сприйняттям», «performanse», «музична графіка», «комп'ютерна музика» та ін.

По-друге, зібрані істориками та етнологами за останні два століття знання про музичні культури минулих епох, про так звані «примітивні» культури народів планети демонструють значну типологічну різноманітність продуктів музичної творчості.

По-третє, процеси розвитку методології теоретичного музикознавства, в тому числі творча адаптація загальнонаукових методів (семіотики, лінгвістики, філології, інформатики, психології

та ін.), відкрили можливості розгляду музичного твору в ракурсах знакового предмета, інформаційного повідомлення, перцептивного процесу, продукту когнітивної активності, мовленнєвого акту і т.д. [23,с. 9].

С. Шип зазначає, що сучасні дослідження феномена музичного твору пов'язані з пошуками найбільш зручного й точного термінологічного оформлення цього поняття. Про подібні пошуки свідчить, зокрема, поява в літературному побуті низки термінів і оборотів, що відображають нові уявлення про музичний твір і виділяють якісь особливі його сторони й властивості (наприклад, такі терміни як «музичний об'єкт», «об'єктивація», «артефакт »,«рес факта» та ін.) [23].

Свідченням актуальності проблеми є також велика кількість дефініцій зазначеної категорії. У книзі А. І. Мухи «Процес композиторської творчості», де автор виклав своє розгорнуте й ретельно аргументоване визначення музичного твору, наводиться також посилання на двадцять літературних джерел, що містять визначення цього поняття [17, с. 64-65].

Викликають великий інтерес дефініції музичного твору, запропоновані Т. Корихаловою, Ю. Кочневим, В. Москаленко, Є. Назайкінським, С. Раппопортом, трактування цього поняття з позицій етномузикології і музичної медієвістики в роботах Н. Герасимової-Персидської, С. Грици, І. Земцовського.

Як справедливо зауважив В. Москаленко, подібні наукові інтерпретації «логічно вибудовані й практично доцільні у відповідних музично-теоретичних концепціях або підходах» [15, с. 22].

Теоретичне музикознавство потребує не лише різноманітність формулювань, а й стійке загальне розуміння феномена «музичний твір». Тому надалі ми сконцентруємо увагу на особливостях, які надають поняттю «музичний твір» характер універсальної теоретичної категорії.

А. Муха охарактеризував музичний твір як «специфічне й складне поняття». Вчений зазначив дев'ять тонко диференційованих аспектів його трактування. Аналіз дозволяє помітити, що термін музичний твір зазвичай розуміється в трьох значеннях, а саме:

- продукту музичної творчості;
- особливого продукту музичної творчості;

- одиничного продукту музичної творчості [17].

Найбільш широке розуміння цієї категорії ґрунтується на тому уявленні, що музика є особливим видом творчої діяльності людини. Ця художньо-естетична діяльність, пов'язана зі створенням образів-ідей, а також з виготовленням матеріальних речей (артефактів), які певним чином відображають у собі (містять, несуть, передають, висловлюють, вселяють ...) ці образи-ідеї [23].

С. Шип підсумовує, що продукт музичної діяльності має як ідеальне, так і матеріальне буття. Музичний твір – це *завжди певна річ* (матеріальний предмет, процес), і разом з тим – це *ідеальний феномен* (думка, образ, переживання). У будь-якому випадку, поняття «твір» говорить нам про щось кінцеве й відокремлене від творчої свідомості й всього, що передує й супроводжує творчу діяльність (задум, фантазії, асоціації, переживання і т.д.). Цей смисл добре передає слово «об'єктивація» (в розумінні М. Бердяєва, як «оформлення в кінцевому, творчому продукті» [3, 210].

У більш вузькому сенсі термін «музичний твір» означає якийсь *вид музичного творчого продукту*, що відрізняється від інших певними типологічними особливостями.

Нарешті, в найвужчому сенсі слова музичний твір – це *конкретний одиничний продукт музично-творчої діяльності*, про який можна сказати, ураховуючи унікальні властивості даного продукту, що він є саме «цим», а не «іншим» твором [23].

Кожне з цих розумінь є коректним і корисним. Разом з тим, некерована інтерференція цих значень часто виступає причиною непорозуміння, знецінюючи плоди багатьох теоретичних міркувань. Показовим прикладом прикрої і, разом з тим, дискусійно змістовної термінологічної плутанини може послужити спроба Т. Корихалової уточнити поняття «музичного твору» шляхом протиставлення його іншим об'єктам музичної творчості.

Дослідниця категорично розмежовує музичні твори «європейської професійної музики» й «музичні продукти фольклору, позаєвропейських музичних культур, європейського середньовіччя й деяких новітніх напрямів сучасної композиторської творчості». Посилаючись на авторитетну думку польської музикознавиці Зофї Лісси, Т. Корихалова пропонує назвати усі ці прояви музичної культури «музичними об'єктиваціями» або просто «музикою» [23, с.9].

С. Шип зазначає, що викладач у своїй діяльності має чітко розуміти особливості різних дефініцій «музичного твору». Який смисл він вкладає, коли говорить про музичний твір. Тому музикант пропонує такі дефініції цього поняття.

Ідеальна звукова форма з притаманним їй узагальненим смислом, тобто – форма-інваріант, яка зберігається у колективній пам'яті (культурній традиції) й впливає на індивідуально-одичні уявлення людей;

Ідеальна звукова форма з притаманним їй особистісним смислом, яку зберігає пам'ять індивіда. Вона відповідає інваріанту, який зберігається у колективній пам'яті, але не тотожна їй.

Ідеальна модель інтонаційних дій (інструкція, план), яка створена композитором, аранжувальником, музикантом-виконавцем і яка є основою для співу, гри на інструменті, диригування.

Фізична реальна звукова форма, яку творять, сприймають, усвідомлюється у контексті конкретних обставин місця, часу, соціуму, етносу, подій [23, с.13].

2. Особливості роботи над музичним твором

На тему «Робота над музичним твором» музикантами написано багато методичних робіт. У музично-педагогічній літературі ця тема є найбільш популярною.

В історії і практиці фортепіанної підготовки склалися два підходи до процесу роботи над музичним твором: поетапний та цілісний. Досвідчені музиканти користуються останнім, залучаючи свій технічний та художньо-виконавський досвід, набуті уміння, навички та виконавські засоби передачі стильових та жанрових характеристик твору.

У навчальному процесі та самостійній роботі студентів рекомендується використовувати поетапний, структурний метод вивчення твору. Відомі музиканти утверджують своє бачення щодо визначення етапності в роботі над музичним твором. К. Черні назвав етапи роботи над музичним твором «розбором, технічним засвоєнням, художнім оздобленням» та визначив завдання кожного етапу.

При розборі детально засвоюється нотний текст, «чисто й правильно» виконуються «потрібні ноти й знаки», підбирається та вивчається аплікатура. Розучування ведеться у повільному темпі.

На етапі «технічного засвоєння» піаніст поступово долає «усі зупинки й спотикання», твір програється цілком спочатку до кінця, кожного разу усе швидше, доки не буде досягнуто передбачуваного автором темпу. «Художнє оздоблення» передбачає дотримання усіх динамічних відтінків, зазначених артикуляційних і агогічних нюансів на основі художнього аналізу змісту твору [22].

Образний підхід щодо етапів розучування музичного твору запропонував у своїй педагогічній роботі «Про фортепіанне мистецтво» французький піаніст А. Корто, який визначив своє бачення роботи над засвоєнням художнього змісту через охоплення форми твору на різних етапах роботи над ним: на-першому, як авіатор, що оглядає місцевість з висоти польоту, так музикант «злітає», щоб побачити загальні контури «місцевості» та «рельєфу» у музичному творі, на-другому, зійшовши з висоти, як подорожній, пішки обходить усю «місцину», щоб роздивитися, відчути й запам'ятати її до найменших деталей і особливостей; на-третьому, знову піднімається у вись, щоб побачити загальну картину твору, але тепер вже з добре усвідомленими впорядкуваннями [11].

На першому і третьому етапах твір охоплюється в цілому, на другому – відпрацьовується звукове туше, ритмічні та артикуляційні деталі, елементи фортепіанної техніки, формуються епізоди та розділи музичної форми. Такий шлях засвоєння твору – від загального до часткового, і від часткового до загального, – формує логіку художнього мислення, створює простір для самовираження.

Багато музикантів наголошують: для ефективного опанування музичного твору необхідним є його комплексний аналіз (структурний, музикознавчий, методичний, виконавський).

Так, А. Віцінський представив ці етапи як початкове формування музичного образу, технічне оволодіння твором, виконавська реалізація музичного образу [5]. Г. Гінзбург – «зародження образу, елементарна робота, пристосування» [6].

Проте, А. Шапов визначив чотири стадії роботи над твором: початкова – попереднє ознайомлення, «рання серединна» – структурно-епізодична, «пізня серединна» – цілісне оформлення музичного тексту, заключна – досягнення сценічної готовності [24].

С. Савшинський визначив такі етапи роботи над музичним твором: стадія вгравання, пошуку шляхів і вирішення технічних завдань; стадія тренування; стадія шліфовки й збереження відпрацьованого. Він вважав, що сприйняття музики має бути найпершим, тому художній та виконавський аналіз твору виносився на другий етап [18].

М. Варро запропонувала найбільш детальну класифікацію роботи над музичним твором, означивши п'ять стадій його засвоєння. На першій – музикант інтуїтивно осягає настрої, стиль, характер п'єси, охоплюючи її зором, або розбираючи за інструментом. На другій – враження поглиблюється завдяки аналізу форми твору. На цій стадії встановлюється темп і починається вивчення напам'ять. На третій стадії продовжується вивчення напам'ять, робота ведеться в повільному темпі. Основна увага приділяється детальному аналізу та добротному засвоєнню усіх елементів фактури нотного тексту. Четверта стадія присвячена роботі над характером звуку, пошуком відповідного звуко руху (туше), уточнюється динамічний план, педалізація, відпрацьовуються технічно складні місця, твір виконується в необхідному темпі.

Після цього етапу робота призупиняється на декілька тижнів. На заключній стадії повернення до твору, проводиться аналіз його сприйняття, зіставляється, чи співпадає художньо-виконавське втілення музичного образу з першим враженням. Закріплюється втілення індивідуальної, особистої інтерпретації цього твору на основі розкриття авторського задуму [цит. по 8].

Огляд різних думок музикантів щодо вивчення музичного твору показує, що спільним завданням є досконале технічне втілення художньо-образного змісту на основі виконавського аналізу нотного тексту та стилю композиторського письма.

Отже, окреслимо схему опанування музичного твору. Зазвичай, у методиці вивчення музичного твору виділяють три етапи. Вони дещо умовні. Тому одна стадія може переходити в іншу, етапи роботи можуть зливатися, утворюючи наскрізний єдиний процес поступового, взаємозалежного, комплексного розкриття виконавських особливостей втілення художнього образу.

Метою поетапної роботи над музичним твором є створення цілісності твору, де кожному елементу приділено увагу. Умовний

розподіл на стадії дає можливість виконавцю скласти схему, план вивчення твору, визначити важливі етапи цього процесу, зробити узагальнення для подальшої самостійної роботи над іншими творами.

Перший етап – загальне розуміння музичного твору, його охоплення, створення емоційного образу. Тут використовуються порівняння, аналогії, асоціації, паралелі.

Другий етап – поглиблення й конкретизація замислу, аналіз музичного тексту, засобів виразності. Тут відбувається пошук адекватних засобів виразності, подолання технічних труднощів.

Третій етап – уточнення, оформлення замислу. Доведення його до рівня виконання.

Запитання й завдання для самоперевірки

1. Що таке музичний твір? Які дефініції ви можете назвати?
2. Що радять музиканти щодо опанування музичних творів?
3. Перелічіть позитивні й негативні моменти під час опанування музичного твору, з якими ви стикались у своїй практиці.

Практичне завдання

Проаналізуйте особливості роботи над творами різних форм та жанрів (на прикладі своєї програми).

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Текст как междисциплинарная проблема. URL : <http://opentextnn.ru/music/Perception/?id=1101> (дата звернення 19.09.2020).
2. Аркадьев М. О величии нотного письма и европейской ритмике. URL : [http://arkadev.com/array/music/musicologist#!prettyPhoto\[iframes\]/5/](http://arkadev.com/array/music/musicologist#!prettyPhoto[iframes]/5/) (дата звернення 23.08.2020).
3. Бердяев Н. А. Самопознание. Москва : Книга, 1991.
4. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусств. Вологда : Русь, 1999. 508 с. URL : <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm> (дата звернення 12.10.2020).

5. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. Москва : Классика-XXI, 2004. 100 с.
6. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. Москва : Музыка, 1981. 145 с.
7. Капічіна О. О. Музичний твір і текст у контексті семіотичного аналізу. *Вісник ДАКККиМ*. 2013. №1. С. 6-10.
8. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.
9. Котляревська О. Біфункціональність музичного тексту у процесі пізнання художньої картини світу. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»* / ред.-упор. О. Смоляк. 1999. №2 (3). С. 5–9.
10. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979.
11. Корто А. О фортепианном искусстве [Текст]. Статьи, материалы, документы. Москва : Музыка, 1965. 363 с.
12. Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту. *Текст музичного твору: практика і теорія* : зб. статей / ред.-упор. О. С. Тимошенко [та ін.]. Київ, 2001. Вип. 7. С. 90–95.
13. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка. 1988. 236 с.
14. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб. : Искусство, 2000.
15. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. С. 3-9.
16. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев, 1994. 157 с.
17. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. (Проблемы и пути исследования). Киев : Музична Україна, 1979.

18. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. Ленинград : Музыка, 1968. 108 с.
19. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
20. Сорока І. І. Підтекст як категорія сценічного мовлення. Автореф. дис. ... канд. мистецтв. (доктор філософії). Київ, 2017. 21 с.
21. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб. : Лань, 2002. 320 с.
22. Черни К. Малая теоретико-практическая фортепианная школа, ор. 584/ пер. с нем. К. Арнольда / СПб. : Гольц, 1842. 52 с.
23. Шип С. В. Что такое «музыкальное произведение»? Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2015. Вип. 18. С. 8-13. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2015_18_4 (дата звернення 14.10.2020).
24. Шапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. Москва : Музыка, 1968. 148 с.

Інтонація. Інтонування. Робота над інтонацією.

1. Що таке інтонація? Визначення поняття «інтонація».
2. Взаємозв'язок мови й музики.
3. Особливості музичної мови.
4. Категорії (об'єкти) музичного інтонування.

У цій темі розглянемо одне з основних понять музичного мистецтва «інтонація». Взаємозв'язок музичної і вербальної інтонації. А також категорії музичного інтонування.

1. Що таке інтонація? Визначення поняття «інтонація».

Питання інтонування є одним із основних у музичному виконавстві й музичній педагогіці, оскільки інтонація в музиці є «найважливішим, основним засобом художнього відображення об'єктивної дійсності» [15, с. 72].

Зазвичай інтонацію ми пов'язуємо зі сферою словесного мовлення. Тому, перш ніж говорити про музичну інтонацію, звернемося до визначення поняття «інтонація» у контексті словесного мовлення.

У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» поняття «інтонація» характеризується кількома значеннями:

- як ритмо-мелодійний лад мови, послідовна зміна висоти тону, сили й часу звучання голосу, що відображає інтелектуальний та емоційно-вольовий зміст мовлення;
- тип, манера або відтінок вимови, що виражають яке-небудь почуття мовця, його ставлення до об'єктів мовлення;
- втілення художнього образу в музичних звуках;
- точність, рівність звучання кожного тону музичного інструмента або звуку пісні щодо висоти, тембру та сили [7, с. 410].

А. Багмут в «Енциклопедії сучасної України» подає більш розширене визначення цього поняття.

Інтонація – (від. лат. *intono* – голосно вимовляю) – сукупність звукових мовних засобів, завдяки яким передають смисловий, емоційно-експресивний і модальний характер висловлення, комунікативні значення та ситуативну зумовленість, стилістичні забарвлення тексту, індивідуальність виражальних прийомів мовця. У складі інтонації – мелодика, інтенсивність, тривалість звучання, фразовий і логічні наголоси, ритм, тембр, паузи [3].

Інтонація виражає:

- структурну цілісність висловлювання (речення), його завершеність чи незавершеність;

- комунікативний тип висловлювання та його різновиди – розповідь, питання, спонукання, вигук, пояснення, відповідь, прохання у формі запитання тощо;

- інформативну вагомість усього висловлювання у тексті або його складових – окремих слів чи словосполучень, виділення їх за ступенем важливості, підкреслення за допомогою логічних, контрастних та емпатичних наголосів;

- характер емоційного забарвлення мовного тексту;

- експресивність мовлення (суб'єктивне ставлення мовця до змісту свого висловлювання або слухача);

- модально-вольові характеристики мовлення (невпевненість, сумнів, категоричність, вимогливість тощо);

- смислове та синтагматичне членування звукового тексту, виокремлення у ньому фоноабзаців, висловлювань, синтагм;

- актуальне членування висловлювання, виділення у ньому складу теми і реми;

- стилістично-виражальні ознаки тексту, його офіційний/неофіційний характер, піднесений чи знижений стилі;

- позалінгвістичні ознаки мовця, зокрема його соціально-територіальну належність [3].

У художньому тексті та у сценічному мовленні інтонація є засобом створення художніх образів, виконує зображальну функцію [3].

Прислухаючись до людини, яка говорить, ми починаємо розуміти, про що говориться. Інша людина висловлюється схвильовано – про це ми здогадуємося за підвищеною інтонацією її мови. Людина, яка говорить, завжди зосереджена на змісті, а людина, яка сприймає, звертає увагу на інтонацію, бо саме вона їй допомагає

зрозуміти висловлене. Залежно від змісту, який вкладається, від емоційного стану, змінюється й виразність людського голосу – він звучить різко або легко, питально або ствердно, гнівно чи лагідно, напористо чи в'яло. Усі ці змістові відтінки людина виражає відповідним підвищенням чи пониженням голосу, посиленням чи послабленням звучання. Зміст фрази, й навіть окремого слова, залежить від способу його вимови. Це усвідомлене звучання вимовленого слова й буде мовною інтонацією.

Інтонація майже завжди пов'язана зі словами. Але робота фантазії, творчої уяви підсилюється в тих випадках, коли сприймання мови не підкріплюється знанням змісту слів, наприклад, під час слухання незнайомої іноземної мови. Тоді вона спрямована на визначення змісту висловлювання лише за однією інтонацією. Щоб виділити у мові головне чи другорядне й краще зрозуміти зміст, людина повинна дотримуватися інтонаційних правил і вміло керувати голосовими модуляціями. Саме у мові людини, яка тісно пов'язана з її емоційним, інтелектуальним життям, засобами інтонації виражається її внутрішній стан. Тембр голосу, час звучання мовлення, тривалість пауз, ритм, сила голосу й висота основного тону – обов'язкові складники мовної інтонації. Якщо людина вміло використовує ці компоненти, то можна говорити про інтонаційну виразність, ритмічність і музикальність її мови.

Інтонація мови під час сприймання вимагає від слухача великої творчої роботи, оскільки, по-перше, мова є однією з форм звукових сигналів і підпорядковується загальним закономірностям сприймання звуків, по-друге, будучи пов'язаною зі словами, інтонація здатна включати механізм асоціацій, втративши опору на слова або під час зменшення, ослаблення змістової цінності слів, вона намагається компенсувати недостачу семантичної інформації власними силами, розраховуючи на розуміння слухача.

Таким чином, інтонація допомагає не лише більш глибоко розкрити зміст мови, а й в окремих випадках є основним носієм інформації.

Велике значення має виховання правильної вимови у дітей. Чим багатша й правильніша мова дитини, тим легше їй висловлювати свої думки, тим ширші її можливості пізнати дійсність, повноцінними будуть її взаємовідносини з товаришами та дорослими. Будь-яке порушення мови відображається на діяльності та поведінці дитини.

Для нормального становлення розвитку мови необхідно, щоб кора головного мозку досягла певної зрілості, а органи чуття були достатньо розвинені. Отже, мова є одним із важливих джерел інформації, матеріальною основою мислення.

З наведених прикладів можемо зробити висновок, що основними характеристиками словесної інтонації є висота, гучність, швидкість, артикуляція.

Кожна словесна мова передбачає певну гнучкість, рухомість інтонування, можливість передавати емоційний контекст мовлення, ставлення мовця до змісту слів. [15, с.70].

Однією з центральних проблем музикознавства є проблема взаємозв'язку мови та музики. Є. Назайкинський писав, що глибока спорідненість музичної і мовної інтонації є однією із основ, на якій базується виразність музики, її здатність впливати на слухача [12, с. 248].

Спорідненість музики й мови була помічена ще стародавніми філософами. Протягом усієї історії наука про музику постійно зверталася до порівняльного вивчення специфічних і загальних закономірностей музичної та мовної інтонацій [11, с. 99]

Велике значення слову як знаряддю думки та пізнання надавалося ще в античній риторичі. Демокрит говорив про звуко-слухове сприймання мови як фактора пізнання дійсності. Перша праця з теорії красномовства «Риторика» була написана Аристотелем [11, с. 101].

2. Взаємозв'язок музики й мови

Сама інтонація є спільним моментом музики й мови. Про тісну взаємодію музики з видами словесного мистецтва свідчить великий пласт камерно-вокальної, вокально-хорової музики, жанри музичної драми, опери. Багато композиторів виявляли інтерес до інтонацій словесної мови і прагнення відтворити їх за допомогою музичних звучань. Про це свідчить художня практика основоположників опери – В. Галілеї, Д. Каччіні, Я. Пері, а також великих майстрів «музичного слова» – В. Моцарта, Ф. Шуберта, М. Мусоргського, Р. Вагнера, Дж. Пуччіні [15, с.71].

Спостереженнями доведено, що людина, яка виховала свій слух у процесі музичної діяльності, дуже чутлива до нюансів емоційного змісту словесної мови.

Отже, підсумуємо, що інтонація є основою генетичної спорідненості й постійної взаємодії музики й словесної мови. С. Шип характеризує *інтонацію як найважливіший, основний засіб художнього відображення об'єктивної дійсності*. Безпосереднє виявлення в голосових звуках емоцій, психічних станів людини музика перетворює на високе мистецтво [15, с.72].

Ураховуючи велике значення мовної інтонації у співі, сприйняття звучання музичних інструментів, С. Шип визначає *музику як мовне мистецтво, засноване на інтонуванні та сприйманні інтонованого звуку* [15, с.73]. Мовна інтонація є першоджерелом музичної інтонації.

За аналогією до мови словесної у музичній мові вирізняють такі галузі:

- *морфологічні* принципи й закономірності. Вони визначають організацію різноманітних сторін інтонування: звуковисотної, часових відношень, гучності, темпу, а також характер їх співвідношення;

- *синтаксичні* принципи визначають взаємозв'язок інтонаційних елементів;

- *лексику* – типові інтонаційні форми, що мають стійкий зміст в інтонаційному мовному аспекті [15, с.75].

3. Особливості музичної інтонації

Ми охарактеризували взаємозв'язок музики й мови. Далі будемо говорити про особливості музичної мови.

Насамперед за терміном «інтонація» збереглося значення музично і акустично правильного відтворення висоти звуку. Процес відтворення висоти звуку при цьому називається інтонуванням. Завдання чистого інтонування актуальне перш за все для вокалістів, а також для виконавців на інструментах, що не мають фіксованого звукоряду, як, наприклад, струнно-смічкові інструменти.

Музика є інтонаційним видом мистецтва. На це вказують такі цитати Б. Асаф'єва: «Музика завжди інтонаційна». «Музика – мистецтво смислу, який інтонується». «Як будь-яка діяльність людини, музика являє собою розумову діяльність, тому чути музику – значить осягнути її інтонаційний смисл». «Поza інтонацією немає музики».

У ХХ столітті, починаючи від Б. Асаф'єва, інтонація розглядається як глибинний прояв історично мінливої і суспільно детермінованої музичної діяльності індивіда. Інтонація є носієм музичного змісту, що ріднить її з інтонацією у мовленні та вказує на спільність їх походження. У той же час, якщо при мовленні основне смислове навантаження лягає на слово, а інтонування відіграє допоміжну роль, у музиці інтонації відводиться провідна роль. У цьому розумінні поняття інтонації охоплює комплекс засобів музичної виразності – звуковисотних, ритмічних, тембрових та інших, що зумовлюють емоційне й смислове значення для сприймання. На асаф'євському розумінні цього терміна «інтонація» ґрунтується й поняття «інтонаційної практики», запроваджене Ю. Чеканом для типології сучасного музичного мистецтва.

Крім Б. Асаф'єва питання інтонації розглядаються Б. Яворським, А. Малинковською, Г. Нейгаузом, І. Браудо.

Б. Асаф'єв у своїх працях обґрунтовував єдність трьох форм існування інтонації – композиції, виконання, слухання. Музикант розглядав слухачке інтонування як інтонаційне явище. Таким чином інтонація пов'язана з *слухо-інтонаційною культурою*, яка передбачає розвиток внутрішнього слуху, сформованість слухового сприйняття, слухових уявлень, та *слухо-інтонаційною роботою* виконавця (осягненням виразних співвідношень між тонами). Співвідношення між тонами виявляються у висотно-ладовій, ритмічній, артикуляційній, динамічній характеристиках і діють у комплексі (!). Сприйняття тяжіння між тонами має діалектичний характер: вони одночасно тяжіють один до одного та відштовхуються. У відчутті такого діалектичного взаємозв'язку полягає основна задача виховання інтонаційної культури музиканта [10, с. 148].

Для формування слухо-інтонаційної культури потрібні *емоційна, інтелектуальна складова, образно-асоціативний чинник*, що й становить комплекс інтонаційного змісту. Представимо цей комплекс у вигляді схеми.



4. Категорії (об'єкти) музичного інтонування

С. Шип вирізняє категорії музичного інтонування, які складають систему музичної мови. Це категорії, пов'язані з музичним часом (ритм, метр, темп), звуковисотна, ладова організація, динаміка, артикуляція, синтаксична будова. Охарактеризуємо їх.

Ритм, метр, темп музичного інтонування

Музика – мистецтво часове. Форма музичного твору не дається у сприйнятті в цілому, а розгортається поступово. Цим пояснюється величезна важливість принципів організації музичної інтонації в часі, починаючи з окремих звуків і закінчуючи всім твором. Музична інтонація має складну часову організацію, яка виявляється у взаємовідношеннях ритму, метра й темпу.

Ритм – часова структура будь-якого процесу (звуки, паузи, інтонаційні звороти, акценти, акорди...).

Метр – сукупність принципів організації музичного ритму.

Темп – швидкість ритмічних подій, швидкість зміни різних елементів ритму музичного інтонування. Темп інтонування регламентується:

- жанровою належністю. Стійке визначення темпу має танцювальна музика.

- щільністю інтонаційних зворотів (чим їх більше, тим повільніший темп, і навпаки, - чим більше загальних форм руху, тим швидший темп);

- акустична маса звучання (низькі звуки інтонуються повільніше, високі, легкі потребують швидшої зміни);

- відхилення від темпу (*ritenuto*, *accelerando*) [15, с.75-95].

Звуковисотна організація музичного інтонування

Звуковисотна модуляція – зміна висоти тону при стабільності інших його характеристик. Вона виявляється у таких формах: підвищення висоти, зниження висоти, монотонія, стрибкоподібна зміна висоти. Ці форми обумовлюють особливості інтонування.

Підвищення висоти тону пов'язане зі зростанням напруження, рухом угору, який долає силу тяжіння. Тому це викликає збільшення напруження. У музичному мовленні це сприймається як зростання емоційної експресії, посилення духовної напруги. У процесі виконання це супроводжується певним посиленням гучності.

Відповідно *зниження висоти* сприймається як ослаблення напруги, вичерпування енергії інтонаційного руху. У музичному мовленні це супроводжується зменшенням гучності звучання.

Монотонія – інтонування, яке не змінює висотного розташування тону. Це художній прийом, який пов'язаний з вираженням емоційної застиглості, холодності, або наполегливості, невпинності.

Стрибкоподібна зміна висоти музичного тону властива для емоційно виразного мовлення (риторичні висловлювання) [15, с.95-108].

Ладова організація музичного інтонування

Лад (у загальноестетичному сенсі) – узгодженість засобів художньої виразності, доцільна впорядкованість форми художнього твору.

Лад (музично-теорет.) – інтегративна закономірність інтонаційного процесу, система, що об'єднує стабільні звуковисотні відношення тонів з їх стабільними метроритмічними відношеннями й таким чином надає всім елементам інтонування певних функціональних значень.

Співвідношення стійкості й нестійкості – основна властивість ладу [15, с.108-120].

Різні ступені ладу й різні функції у ладу по-різному інтонуються. Так, найстійкішим тоном є тоніка. Домінантова гармонія тяжіє до тоніки більше, ніж субдомінантова. Тому акорди субдомінантової групи (S, VI, II, II₇) набувають м'якого звучання. Відносно тоніки вони набувають характеру самостійності й автономності.

Динаміка музичного інтонування

Динаміка має значну вагу для визначення якості й виразності звучання. Вона є важливим чинником мовної організації музичного інтонування. Так, періодичне гучне вирізнення тонів у процесі мовлення є одним із найголовніших засобів упорядкування музичного часу. Акценти також виступають чинником ладової організації, сприяючи вирізненню опорних тонів і тональних підвалин ладу.

Зміни гучності сприяють народженню у сприйнятті образів певних природних процесів, емоційних реакцій людини, змін її духовного стану.

Основні форми зміни гучності – це поступове *зростання звучності*, яке сприймається як ознака емоційного збудження, активізації дії, концентрації волі, та поступове *зниження гучності* звуку, яке сприймається як спад енергії, заспокоєння, зниження рівня експресії.

Обидві форми набувають звукозображального значення [15, с.120-124].

Артикуляція музичного мовлення

Артикуляція – міра роз'єднаності й злитості сусідніх тонів і фрагментів музичного інтонування.

Характер артикуляції залежить від атаки, звуковедення й згасання тону. Цю обставину враховують композитори й виконавці, визначаючи у творах способи звуковидобування, що ведуть до утворення так чи інакше артикульованої інтонації. Ці способи називають виконавськими штрихами. Для деяких видів інструментів (струнних, смичкових тощо) кількість можливих штрихів досягає кількох десятків. Усі вони відрізняються один від одного в нашому слуховому сприйнятті головним чином мірою і якістю артикульованості тонів [15, с.125].

Важливим засобом артикуляції є паузи, що мають певне метричне значення. Вони фіксуються в музичному тексті спеціальними знаками, еквівалентними до знаків тривалості. А є й

такі, що визначені приблизно (люфт-паузи, ті, що ховаються у стакатних звуках) [15, с.125].

Артикуляція залежить також від темпу. Чим швидший темп, тим більше зливаються тони, їх процес стає схожим на безперервний інтонаційний процес.

Отже, чинниками артикуляції є паузи, темп, характер звуковимови.

Артикуляція відіграє важливу синтаксичну роль. Вона допомагає вирізнити в інтонаційному процесі смислові фрагменти мовлення – мотиви, фрази, речення [15, с.125].

Синтаксична будова музичного мовлення

Музичний синтаксис – це порядок членування інтонаційного мовного потоку й виділення в ньому смислових елементів і побудов.

Чинники музичного синтаксису:

- природно-фізіологічні (артикуляція, агогіка, зміна гучності) стосуються виконавського фразування;

- морфологічні (довготривалі тони й паузи);

- граматичні (ладова організація, співвідношення тонів у ладу, зростання та розв'язання ладових тяжінь, початок та завершення тональних змін)

- лексичні (інтонема) – усталені інтонаційні звороти, які мають певну сферу образного значення [15, с.127-131].

Великою різноманітністю й гнучкістю відзначається синтаксичний ритм музичного мовлення, яке взаємодіє з прозовим словесним текстом або імітує в інструментальній інтонації прозову мову.

Запитання й завдання для самоперевірки:

1. Що таке інтонація? Як ви розумієте інтонацію в словесній і музичній мові?

2. Який взаємозв'язок існує між словесною й музичною інтонаціями?

3. Які категорії музичного тексту інтонуються? Наведіть приклади.

Практичне завдання:

Проаналізуйте особливості інтонування у музичних творах різних жанрів і стилів (на прикладі своєї програми).

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн.1, 2. Ленинград, 1971.
2. Асафьев Б. Речевая интонация. Москва : Музыка, 1965. 250 с.
3. Багмут А. Й. Інтонація. *Енциклопедія сучасної України*. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=12426
4. Багмут А. Й. Семантика і інтонація в українській мові. Київ, 1991. 142 с.
5. Багмут А. Й., Борисюк І. В., Олійник Г. П. Інтонаційна виразність звукового мовлення засобів масової інформації. Київ, 1994. 271 с.
6. Браудо И. Артикуляция. Ленинград, 1961. 87 с.
7. Інтонація. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / Укл. і гол. ред. Т.В. Бусел. Київ – Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. С. 320.
8. Інтонація. *Словник української мови*. URL : <https://slovnyk.ua/index.php?sword=%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F>
9. Крюкова В. Творчі можливості вчителя музики у використанні інтонаційних особливостей музичної мови як засобу педагогічного впливу. *Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики* : зб. наук. праць. Київ : НПУ, 1999. Вип. 2. 428 с.
10. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Москва, 1990. 191 с.
11. Мішеченко В. Значення та особливості мовної і музичної інтонації. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2020. №66. Т.1. С.99-103.

URL :http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/68/part_1/22.pdf

12. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 367 с.
13. Олійник С. Розвиток інтонаційного мислення. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/12087462.pdf>
14. Ростовський О. Педагогіка музичного сприймання. Київ : ІЗМН, 1997. 256 с.
15. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

Друга частина (практична)

Методико-виконавський аналіз «Скерцо» й «Токати-кампани» Л. Шукайло. Реалізація «образу жанру» в «образі фортепіано»

У цьому параграфі ми обрали для аналізу дві п'єси Л. Шукайло, написані у жанрах скерцо й токати. Зазначені жанри мають тісний зв'язок із широким історичним контекстом, європейською та вітчизняною фортепіанною традицією, багатими алюзіями на музику попередників.

Насамперед уточнимо поняття цього параграфу – «жанр», «образ жанру», «образ фортепіано».

Крім фундаментальної загальновідомої праці Є. Назайкинського «Стиль і жанр в музиці», є багато робіт, де репрезентуються й інші концепції жанру. Утім, вважаємо за доцільне спиратися у нашій дослідницькій роботі на визначення жанру, розроблене саме Є. Назайкинським.

За його визначенням, жанрами є «історично сформовані відносно стійкі типи, класи, роди й види музичних творів, які розмежовуються за критеріями, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція); б) умови й засоби виконання; в) характер змісту й форми його втілення» [3, с.94]. Крім того, жанр має пам'ять про своє походження й побутування, він вбирає в себе цілі традиції втілення жанрових типів, що існували на певних історичних етапах, тим самим формуючи смислове поле навколо самого поняття жанру.

Надамо пояснення словосполученню «образ жанру». Л. Гаккель у книзі «Фортепіанна музика ХХ століття» вводить поняття «образ фортепіано», яке розвивають у своїх наукових дослідженнях й інші автори (наприклад, О. Белаш). Під цим поняттям, – уточнює О. Белаш, – «мається на увазі специфіка тембру й техніки інструменту, яка є невід'ємною частиною стилістичного комплексу твору, створеного композитором, і репрезентується для слухача виконавцем» [1, с.55].

Ми вважаємо, що одночасно з «образом фортепіано» виникали й образи жанрів, особливо якщо ці жанри мали яскраво виражену

фортепіанну специфіку. Це повною мірою стосується скерцо й токати. І «образ жанру» тісно пов'язаний з «образом фортепіано», коли йдеться про фортепіанну музику.

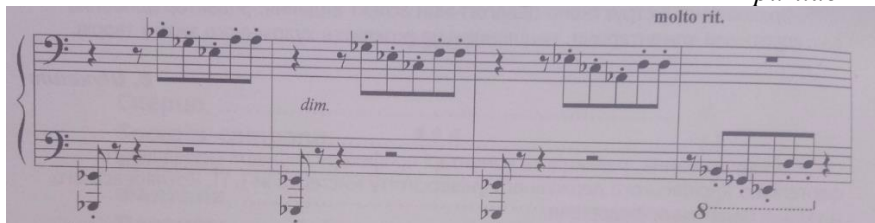
З-поміж інших жанрів скерцо вирізняється своєю універсальністю, оскільки розкриває перед митцем широке поле виразних можливостей.

Нагадаємо, що скерцо, підготовлене у творчості Й. Гайдна, сформувалось у Л. Бетховена як жанр жартівливого характеру з типовими рисами: швидким темпом, тричастинною структурою, наявністю пасажів, перекиданням звучання в крайні регістри, легкою стакатністю. У самій природі жанру, за визначенням О. Белаш, – закладене прагнення продемонструвати блискуче володіння інструментом [1].

Майже увесь арсенал скерцозно-віртуозних засобів знаходимо в «Скерцо» Л. Шукайло. У ньому можна виявити традиційну, історично сформовану характерну для скерцо тричастинну репризну структуру, де контраст присутній не на межі розділів, а у самому процесі розгортання музики.

Основою віртуозної мотивної гри, також генетично пов'язаної зі скерцо і з віртуозністю, є мотив з п'яти восьмих, утворений низхідним тризвуком і повторенням звуку стрибка на кварту вгору (прикл.1).

Приклад 1



Цей компактний і впізнаваний мотив проходить через «Скерцо» й зазнає різних трансформацій.

Основна тема першої частини побудована на мотиві вступу. З 9 т. вона набуває розвитку. У 13-16 тт. мотив подрібнюється й переходить у друге речення повторної будови (17-24 тт.). Драматургія характеризується наскрізним розвитком матеріалу й переходить у секвенційні побудови (25-30 тт.), які скорочуються в наступних тактах. Композиторка виокремлює хореїчний мотив, який

повторюється протягом 31-32 тт. й переходить у кульмінаційну зону (33-34 тт.). Увесь розвиток від початку направлений до 35 т., що вимагає від виконавця охоплення цієї теми на «одному диханні». Важливою вимогою у виконанні цієї теми є чітка артикуляція (легка стакатність), яка забезпечує жанрову ознаку – скерцозність.

Крім стакатного мотиву основної теми є й інший, похідного характеру, що виконує роль побічної теми. Його початкові інтонації базуються на арпеджованому обіграванні звуків мінорного (у правій руці) та зменшеного (у лівій) тризвуків, що вступають по черзі, утворюючи щось на зразок імітації (прикл.2).

Приклад 2

Технічні задачі, що стоять перед виконавцем, полягають у розкоординуванні рук піаніста. Додатковими завданнями у партії правої руки є динамічне акцентування на сильну й слабкі доли (36, 38-39 тт.), у партії лівої – синкопований ритм (40, 42 тт.)

Розвиток мотивного матеріалу являє собою захоплюючу гру, досить віртуозну як у композиторському, так і у виконавському аспектах.

Друга тема має будову аналогічну першій – період повторної будови (7+9). Після тривалого руху восьмих в обох руках у фактурі виникає графічне звучання в октавний унісон, яке перебивається акордовими вертикалями. Виконавцю необхідно перелаштовувати свій ігровий апарат – від дрібної моторики (восьмі) на гру з вагою (акорди) й перекидати руки з одного регістру в інший (51-55 тт.)

Наскрізний розвиток другої теми приводить до закінчення першої частини «Скерцо», яке побудоване на перегуках терцій в обох руках. Зв'язка-перехід, побудована на терціях, нагадує мерехтіння, яке розчиняє напруження першої частини.

Мелодика середньої частини «Скерцо» подібна до інтонацій українських народних ліричних пісень, насичених колоритом

звучання паралельних нонакордів, співставленням регістрів і різних фактурних пластів.

Середня частина *Meno mosso* асоціюється з красою української природи. Цьому сприяють три рівні фактури, широкий діапазон викладення матеріалу, колористична педаль.

Дві квінти у нижньому регістрі є гармонічною і обертовою основою для фактури. На їхньому фоні виникає прозоре звучання паралельних децим у верхньому регістрі. Для виконавця постає питання використання однієї педалі протягом звучання різних пластів. Необхідно вибудувати вертикаль, щоб на глибокі обертони квінт наклалось прозоре звучання верхнього регістру. Композиторка повторює двічі одну й ту саму формулу (75-79 тт.), після чого робить гармонічне зрушення.

Поступово з першого мотиву (паралельних квінт) проростає рух паралельними нонакордами. Це проміжна кульмінація середньої частини (97-99 тт.) (прикл.3).

Приклад 3

У такій фактурі виконавцю одночасно необхідно вибудувати вертикальну перспективу й досягти плавності звуковедення акордів.

Після невеликої кульмінації композиторка повертається до попереднього звучання фактури, який приводить до другої хвилі кульмінації, викладеної паралельними терціями (103-104 тт.). У верхньому регістрі вона звучить більш напружено порівняно з

першою хвилею. Це своєрідний підсумок розвитку середньої частини. Музика поступово зменшує свою гучність звучання, перегуки з верхнього діапазону переходять до середнього. Останні інтонації перегуків, викладені у дециму, поступово розчиняються у просторі другої частини.

Реприза повторює матеріал першої частини. Наскрізний розвиток репризи переходить у коду. Співставлення кластерів у середньому регістрі й трелеподібних інтонацій у високому створює ефект дзвоновості. Графічна мелодична лінія в октавному звучанні набуває наполегливого характеру. Акордові вертикалі припиняють перебіг восьмих. Після чого бас і акорди в останніх двох тактах стверджують до-мажорну тоніку.

У «Скерцо» Л. Шукайло розкриваються широкі можливості інструменту: тут використано майже повний діапазон фортепіано, застосовується мелодійне співуче плетіння голосів і акордовий «дзвін», інструмент виявляє свою ударну природу й можливості співучого звуку, епізоди з використанням педалі змінюються фрагментами скупого, майже «графічного» звучання.

Виконання цієї п'єси вимагає від піаніста вільного володіння інструментом і артистизму.

«Скерцо» Л. Шукайло має назву жанрово-узагальнюючого характеру, у п'єсі відчутна яскрава образність і картинність. Можливо, авторка й мала на увазі якусь конкретну програму в цій музиці, але вирішила надати слухачам можливість по-своєму інтерпретувати образ.

Жанрові особливості скерцо виявляються тісно пов'язаними зі звучанням інструмента, з «образом фортепіано», загальним художнім задумом твору, його образністю та ідеями.

«Токата-кампана» (1994) є зразком концертного твору. Вона так само як і «Скерцо» написана для виконавців Міжнародного конкурсу піаністів В. Крайнева. Жанри скерцо й токати засновані на принципі моторного руху.

Токата сформувалась у клавірній і органній музиці у XVI-XVIII ст. і являла собою п'єсу імпровізаційного характеру, оснований на чіткому моторному русі Токату писали як вступну частину до інструментального циклу. Кульмінацією розвитку старовинної токати стала творчість Й. С. Баха, для якого характерним

є масштаб форми цього жанру, глибина його змісту, складна мануальна й педальна техніка.

Токата післябахівського періоду розвивалась як віртуозний жанр етюдного характеру, завданням якого була демонстрація технічних можливостей виконавця. У ХІХ ст. токата стала фортепіанною віртуозною п'єсою зі складною акордовою й фігураційною технікою. Ці нові риси знайшли втілення у токатах Р. Шумана, М. Равеля, К. Дебюссі, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, Р. Щедрина, В. Птушкіна, Г. Саська.

Додатковий концептуальний нюанс закладений у самій назві твору – «Gossata-campana». У перекладі з італійської слово «campana» означає «дзвін» і викликає безпосередню асоціацію з іншим інструментальним жанром – кампанелою, назва якого є зменшеною формою цього слова («campana» – «campanella») і означає, відповідно, «дзвіночок». Своєї черги, кампанела як свого роду міні-жанр (п'єса, у якій імітується звучання дзвіночків) викликає асоціацію з конкретними зразками музичної літератури – двома знаменитими «Кампанелами»: Рондо Другого концерту h-moll для скрипки з оркестром Н. Паганіні та його популярною фортепіанною транскрипцією, створеною Ф. Лістом.

Закладена у п'єсі Л. Шукрайло програма отримує належну сонорну реалізацію: крім традиційно токатних характеристик – ударності, концертної віртуозності, у «Токаті-кампані» дійсно має місце імітування дзвону. Проте у такому контексті слід звернути особливу увагу на знакову деталь: свою п'єсу композиторка називає «кампаною», а не «кампанелою». Для такого програмного рішення, на наш погляд, є вагомими підстави стверджувати, що у музиці Л. Шукрайло простежуються швидше сонорні традиції вітчизняної дзвонівної культури, аніж алюзії на західноєвропейські «Кампанели».

У контексті розмови про фортепіанний дзвін згадують, насамперед, творчість С. Рахманінова. Паралель між «Токатою-кампаною» і рахманіновським дзвоном є цілком виправданою і доречною. Щільне акордове звучання, застосування низького регістра на педалі насичує фактуру рясними обертонами, завдяки чому увага фокусується на ударній природі фортепіанного звуковидобування – акцентування удару молоточків по струнах імітує удар дзвонів, великих і малих (у низькому й високому регістрах відповідно). Цей знаменитий сонорний прийом – візитівка

самобутнього рахманіновського стилю, – задіяний і у «Токаті-кампані» Л. Шукайло. У п'єсі дуже цікаво обіграна ідея фортепіанної ударності, яка відображає ударність іншого роду – дзвонову. Зрозуміло, що тембри фортепіано і дзвонів різні, але фортепіано не просто уподібнюється іншому інструменту, воно висловлює ту бурю сильних емоцій, які супроводжують дзвін. У жодній традиції дзвони не використовують просто так – вони сповіщають або про велику радість, свято, або про небезпеку й жалобу. У будь-якому випадку звучання дзвонів пов'язане з дуже сильним емоційним забарвленням. І воно виявляється в музиці Л. Шукайло. Тут відчувається постійна схвальованість і напруга, яка зростає з настанням репризи.

Специфіка дзвонового фонізму закономірно долучає до поля нашого дослідження й імпресіоністичний аспект. Аналізуючи твір Л. Шукайло, слід відмітити яскравість, колористичність його звукової палітри – ясно артикульоване продовження лінії М. Равеля та К. Дебюссі. Вишукана й різноманітна фортепіанна фактура створює дуже незвичне звучання, а квартакорди, які так любив К. Дебюссі, створюють свого роду алюзію на його музику.

Також важливо відзначити, що подібного роду фонізм активно задіюється не лише у творчості Л. Шукайло, а й в концертних п'єсах багатьох інших композиторів ХХ століття. Оскільки він є однією з численних виразних можливостей того потужного потенціалу, який сконцентрований у складному, багатогранному феномені, дефініційованому як «образ фортепіано».

П'єса написана у тричастинній репризній формі зі вступом і кодою.

Тема вступу позначена авторською вказівкою *Sostenuto* й динамічною градацією *p-mp*. У фактурі співставлені нижній і високий регістри, що нагадує звучання дзвонів. Вони з'являються наче з тиші й поступово набувають розвитку. У 1-8 тт. у кожному наступному мотиві верхнього регістру додається по одному звуку. Так реалізується відчуття пробудження. Терпкості звучання надають секунди й нони. Ущільнена фактура нижніх «дзвонів» (10-15 тт.) створює насичений колорит усієї фортепіанної фактури. Виконавцю необхідно м'яко й глибоко озвучити акордові вертикалі й співставити їм легкі восьмі у середньому й верхньому регістрах. Педалізація позначена авторкою. Вона виконує колористичну роль і змінюється разом зі зміною гармонії.

З 17 т. починається перша частина «Токати». Вона має три хвили розвитку.

Розмір 12/8 встановлює токатний пульс, який зберігається до кінця п'єси. Повторювана ритмічна фігура протягом 17-22 тт. створює ефект набирання обертів основної теми. Ця метро-ритмічна формула є основним тематичним матеріалом твору, на основі якого відбувається синтаксичний і драматургічний розвиток «Токати». Повтори коротких мотивів подвійними нотами створюють поступове накопичення напруження. Авторська вказівка *Allegro non troppo* одразу має уточнення *poco a poco più mosso*, що вимагає від виконавця почати грати не у найшвидшому для нього темпі, а такому, від якого можна темп збільшити (прикл.4).

Приклад 4

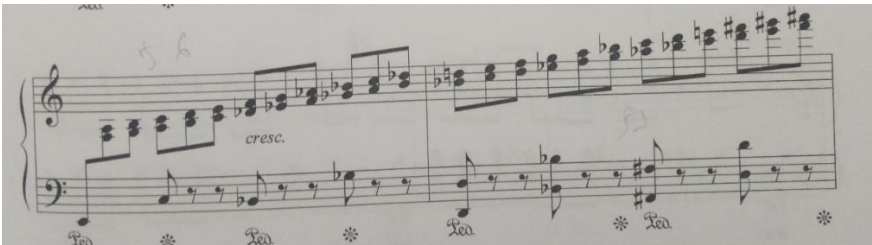


Друге речення (21-28 тт.) повторної будови, яке з 23 т. набуває фактурного й динамічного розвитку. Поступове *crescendo* й безперервний рух восьмих сприяє накопиченню напруження. У цьому реченні піаністу необхідно налаштувати різні позиції в руках (24-25 тт.): у правій – з квартакордів на кварта й терції, у лівій – з квартакордів на одноголосну лінію. У 27-28 тт. необхідно перелаштувати праву руку з позиції квартакорда на позицію тризвуків і витримати напруження безперервного руху протягом двох тактів. Додаткова технічна складність полягає у тому, що квартакорд береться стрибком після стрімкого паралельного руху тризвуків.

У третьому реченні (29-35 тт.) повертається ритмічна формула основного мотиву. Фактура стає більш щільною, ніж у попередніх реченнях. Технічно-виконавські завдання ускладнюються. Піаністу необхідно перелаштовувати праву руку на широку й вузьку позицію в межах одного мотиву, скоординувати руки для переходу на розхідний рух тріолей (33-35 тт.).

Друга хвиля *piu mosso* відтворює новий етап розвитку першої частини. Вона викладена загальними формами руху, у якому іноді виникають незначні зміни динаміки, поодинокі акценти на різних долі такту. У драматургічному аспекті друга хвиля виглядає як відхід від напруження крайніх розділів. Основне технічне завдання полягає у синхронізації паралельних терцій у правій руці, чергуванні різних штрихів, відтворення легкої стакатності у швидкому темпі, виконанні динамічних акцентів. Особливої технічної підготовки вимагає виконання довгих пасажів паралельними терціями (55-56, 58 тт.), після яких необхідно розслабити руку на мартелятних октавах і акордах (57, 59-60 тт.) (прикл.5).

Приклад 5



Третя хвиля розвитку починається з 61 т. Це динамізована й скорочена реприза першої хвилі. Починається вона з *sp*, набуваючи нового динамічного зростання. Драматизація відбувається за рахунок висхідних по півтонах акордових вертикалей, які з кожним разом стають довшими. Виконавські завдання полягають у технічній та емоційній витривалості піаніста. Йому необхідно виконати цю частину на одному диханні, зберігаючи високий рівень гучності, технічну спроможність, емоційне піднесення.

Середня частина «Токати-кампани» відрізняється таємничістю звучання. Мелодія загорнута у візерунок фігурацій. Ритмічна формула тріолей зберігається у середній частині, але вона викладена

в іншій фактурі – двох лініях (верхнього й нижнього голосу). Для виконавця постають завдання гнучкого виконання тріольного ритму, виокремлення мелодичних звуків із загального руху, створення об'єму звучання через різне тембральне забарвлення пластів фактури (прикл.6).

Приклад 6

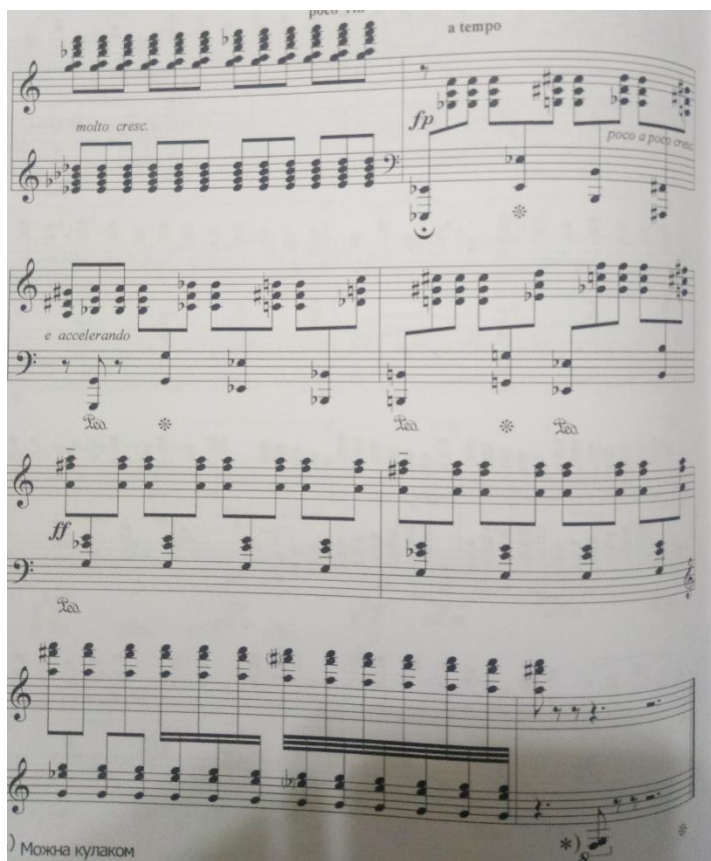


Таємничості звучання сприяє використання лівої педалі. Тональне співставлення, перехід у бемольну сферу звучання (88 т.) заглиблює характер таємничості.

У репризі знову повертаються образи дзвонів. Скорочена реприза являє собою одну хвилю розвитку вихідного тематичного матеріалу, яка переходить у коду. Останні такти (113-119) коди завершують твір на найвищому емоційному тоні. Ефект прискорення відбувається через подрібнення тривалостей у мартелютній техніці. Це динамічна й смислова кульмінація усього твору.

Остання секунда (авторська вказівка «можна кулаком») створює інтонаційну арку в композиції. Саме цим інтервалом розпочала Л. Шукайло «Токату-кампану», нею ж поставила крапку в кінці п'єси (прикл.7).

Приклад 7



У «Токаті-кампані» обіграна ідея фортепіанної ударності, яка відображає ударність іншого роду – дзвону. Щільне акордове звучання, застосування низького регістра на педалі насичує фактуру рясними обертонами, завдяки чому увага фокусується на ударній природі фортепіанного звуковидобування – акцентування удару молоточків по струнах імітує удар дзвонів, великих і малих (у низькому й високому регістрах відповідно).

Токатність у творчості Л. Шукайло представлена часто й різноманітно. Як принцип вона знаходить втілення у концертних творах композиторки. Серед яких «Рапсодія», «Купальські ігри», «Жонглер» (з сюїти «Цирк»), «Експромт», «Барабан», «Диптих для двох фортепіано». Токатність у цих творах вирішена по-різному:

ігрова, імпровізаційна, фольклорна, моторна складова тематизму. Композиторка завжди знаходить точне фактурне втілення, яке найбільше підходить для реалізації образу й створює відповідний тип звучання фортепіано.

Література

1.Белаш Е. В. Фортепианная составляющая русского скерцо: европейские истоки и национальная специфика. *Проблемы музыкальной науки*. 2015. №1 (18). С. 55-58. URL : <http://journalpmn.ru/index.php/PMN/article/viewFile/20/15> (дата звернення 03.06.2020).

2.Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века : очерки. 2-е изд. Ленинград : Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. 288 с.

3.Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

Методико-виконавський аналіз Великої сонати Ля мажор для гітари Н. Паганіні

Велика соната для гітари А-dur складається з трьох частин, розташованих за принципом контрасту (швидка – повільна – швидка), де друга частина виконує функцію ліричного центру циклу.

Перша частина написана у сонатній формі. Цікаво, що тема головної партії, з якої починається перша частина звучить лише в експозиції. Написана у формі періоду, вона проводиться двічі (8+8 т. - другий раз вище на октаву). Загальний характер головної партії пісенний, а поєднання різних тривалостей надає їй активного й жвавого характеру. Тема головної партії вимагає від виконавця кантиленного звуковедіння основної мелодії, підголосків та інших елементів фактури. Крім цього необхідно вибудувати баланс між мелодією, басом, акомпанементом та надати різного тембрального звучання фактурним елементам.

У останньому реченні головної партії (цифра 1) змінюється ритмічна формула: тріолі вимагають чіткого й рівного ритмічного виконання.

Зв'язуюча партія починається рухом в октаву, характерним ритмом половинна-чотири восьмих, на якому буде побудований цілий розділ розробки. Тут також необхідна ритмічна й звукова рівність, а також вибудовування двох звуків в октавах. Певні технічні складнощі мають 8-10 такти другої цифри, пов'язані з виконанням мелодії секстами в шостій позиції за сьомим ладом. Кисть лівої руки має випередити рух пальців по грифу, при цьому великий палець опускається до торця грифа, що дає можливість іншим пальцям залишатись у правильному положенні відносно грифа і паралельно щодо порожків. Невиконання цих умов може призвести до складнощів під час виконання, гнучкості мелодії і можливих призвуків, тобто нечистого звуку. Подвійний форшлаг (10 т.) виконується за рахунок технічного легато. Це досить складний прийом гри, в якому три звука з'єднуються лігою, права рука видобуває тільки перший звук, інші звучать за рахунок лівої, тобто за рахунок падіння пальців лівої руки на струну, в даному випадку, на першу.

Побічна партія (цифра 3) проводиться в тональності домінанти E-dur двічі (8+8 тт.) з невеликими змінами в мелодії та фактурі. На

відміну від теми головної партії основними тривалостями є восьмі, які надають їй рівноваженого характеру висловлювання.

Подвійний форшлаг у низхідному легато виконується лівою рукою після видобування першого звуку пальцями лівої руки за рахунок технічного легато в лівій руці. Значне розтягіння пальців лівої руки (5+6 тт.) ускладнює утримання барре на першому ладу. У цей момент всі звуки мають бути витримані і звучати чисто і чітко. Далі йде скачок на другу струну з першої. Складність полягає у тому, що потрібно точно потрапити на визначений лад, зберігаючи при цьому цілісність фрази у ритмічній організації, а також в тембральній однорідності.

У 14-15 тт. при переході з однієї струни на іншу в середині фрази, необхідно зберегти єдність тембрального забарвлення та ритмічну структуру.

Заключна партія (цифра 4) віртуозного характеру. Поєднання різних технічних формул (арпеджіо, пасажі, ламані інтервали) вимагають від виконавця технічної стабільності у виконанні, швидкого перелаштування позиції руки на інший вид техніки, ритмічної рівності. Протягом усього матеріалу заключної партії ліва рука має робити постійні стрибки з першої позиції на шосту, що ототожнене з необхідністю точного попадання на *ля-дієз* першим пальцем.

Після заключної партії проводиться ще раз тема побічної партії (цифра 5) з восьми тактів, а останні чотири виконують функцію доповнення й ствердження нової тональності (E-dur).

Розробка (цифра 6), як і зазвичай, тонально нестійка, складається з трьох розділів. Невеликий вступ, з якого починається розробка побудований на низхідному русі в октаву. Так, у другому проведенні двотактного мотиву (3-4 тт. шостої цифри) відбувається відхилення, а у третьому – ритмічне дроблення. Перший розділ (цифра 7), що походить з третього елементу зв'язуючої партії, проходить низку відхилень (fis-moll, D-dur, h-moll, G-dur, e-moll). Другий розділ (цифра 8) ритмічно походить з другого, має затактний характер, продовжує низку відхилень (C-dur, a-moll). Третій розділ (цифра 9) складається з невеликих гамоподібних пасажів та акордів, які пізніше переходять в ламані октави. Рух октав по півтонах свідчить про завершення розробки й наближення репризи.

Реприза (цифра 10) починається одразу побічною партією в основній тональності. Структура й викладення фактури зберігається як у експозиції.

Заклучна партія (цифра 11) як і в експозиції має віртуозний характер та поєднання різних технічних формул.

Після цього аналогічно експозиції ще раз проводиться побічна партія в основній тональності, яка стверджує загальний пісенно-піднесений характер першої частини сонатного циклу.

Друга частина є ліричним центром циклу, за традицією написаним за принципом контрасту крайнім частинам. Одноїменна тональність (a-moll), повільний темп, жанрові зміни (лірична сфера романсу) роблять другу частину контрастною по відношенню до першої та третьої. Вказівка «романс» визначає жанрову особливість – пісенна лірика, що вимагає від виконавця кантиленного звуковидобування. Розмір 6/8, м'який пунктирний ритм, вказівка *dolce* надають основній темі характер сициліани. Повільний темп, наявність чверток и восьмих потребує від виконавця внутрішнього інтонування, щоб не утворювалось відчуття статички.

Друга частина написана у простій тричастинній репризній формі А В А₁. Перша частина А написана в простій двочастинній формі повторної будови. Обидва періоди закінчуються на домінанті (E-dur). Якщо другий період відокремлюється від першого невеликою цезурою, то в кінці першої частини цезура буде більшою. Допоможуть цьому невелике *ritenuto* та фермата на останній ноті *e*.

Середня частина починається співставленням (тональним та фактурним). Наявність акомпанементу з тридцять других порівняно з довгими тривалостями першої частини додає більшого руху й жвавості. А паралельний мажор (C-dur) надає оптимізму та світлого тону висловлюванню. На м'який та прозорий акомпанемент накладається мелодія, яку необхідно виразно проінтонувати. Загостренню інтонації сприяють прохідні хроматизми *cis-d*, які виникають на фоні діатонічної мелодії. Вони ніби підсилюють стремління до верху, висвітлюють мелодію. Як відповідь прохідному висхідному хроматизму з'являється нисхідний рух у короткому пасажі-зв'язці, який необхідно артикуляційно проговорити. Мелодія середньої частини має таку структуру: 4+4 такти, кожен з яких розбивається на фрази по два такти.

Другий період (25-36 тт.) змінено. Тут короткі мотиви мелодії перегукуються з короткими пасажами-зв'язками, які мають імпровізований характер. У 25-27 тт. чітка мелодична лінія майже відсутня – зберігаються лише повтори звуків *до-до* (25 т.), *ля-ля* (26 т.). У 28-30 тт. як передвісник репризи з'являється початковий мотив першої частини з характерним пунктирним ритмом. Після триразового повторення з 31 т. починаються пасажі загального руху, які виконують функцію каденції. Від виконавця тут необхідна чітка артикуляція, прослуховування усіх пластів фактури – басу, фігурацій у верхньому регістрі, співставлення повторів у різних октавах, зміни гармонії, артикуляції (підкреслити короткі ліги у восьмих тріолях (35 т.)). Останній пасаж висхідної гами хроматичної переходить у репризу. Невелике *ritenuto* допомагає відокремити одну частину від другої і підготувати слухача до репризи.

У репризі порівняно з експозицією зберігається лише один період (37-44 тт.), після чого йде низка доповнень, які виконують функцію закінчення, що стверджує основну тональність. Композитор використовує формули: нисхідні й висхідні хроматичні гами (44-46, 48-49 тт.), ломані пасажі (47 т.), повторення м.2 в октаву (50-51 тт.). Побудовані на Д і Т, у вигляді каденції, доповнення закріплюють і стверджують основну тональність середньої частини.

Отже, у другій частині перед виконавцем стоїть завдання кантиленого, плавного звуковидобування основних тем крайніх та середньої частин і більш артикульоване проговорення дрібних тривалостей (пасажів, акомпанементу в середній частині).

Третя частина написана в основній тональності А-dur. Вона складається з теми та п'яти варіацій. Танцювальний характер теми цієї частини підкреслює примхливий пунктирний ритм, форшлаги. Усі варіації за винятком останньої зберігають структуру теми, написаної у простій двочастинній репризній формі. У кінці п'ятої варіації після двох періодів по 8 тактів кожний є доповнення.

Необхідно звернути увагу на позначення темпу в першій і третій частинах. Якщо в першій частині є вказівка *Allegro risoluto* при розмірі 4/4, то у третій частині темп позначений як *Moderato* при розмірі *alla breve*. Це необхідно враховувати при виконанні усього циклу. Сама наявність пунктирного ритму, восьмих, затакної побудови теми сприяє відтворенню легкого, танцювального руху, що вимагає від виконавця легкої та чіткої артикуляції. А у першій частині

основна тема починається з сильної долі з половинної і двох чверток, що створює рішучий характер усієї частини.

Отже, розглянемо більш детально тему третьої частини. Тема написана в простій двочастинній репризній формі $A(a+a_1) + B(b+a_2)$, де кожне речення складається з чотирьох тактів. Урізноманітнити єдину вказівку динаміки *mf* допоможе інтонування мелодичної лінії та прослуховування гармонії. Так, композитор використовує основні функції ладу – тоніку і домінанту (найчастіше), подвійну домінанту (для відхилення в домінантну) і один раз субдомінанту в останній довершенній каденції (S-K-D-T). Тому потрібно звернути увагу на більш напружене звучання подвійної домінанти (3, 11 тт.) і наявність усіх функцій у останній каденції теми (15 т.).

При інтонуванні мелодії звертаємо увагу на рух мелодичного малюнку: діатонічний звукоряд (висхідний або нисхідний), діатонічний звукоряд, наявність прохідних хроматизмів, діапазон усього речення (перше речення - *e* малої октави- a^2 (2,5 октави); друге речення - a^1-a^2 (одна октава); третє речення - gis^1-cis^3 - (1,5 октави); четверте речення - gis^1-a^3 - (одна октава). Так, бачимо, що звуковисотна кульмінація знаходиться в третьому реченні (11 т.), а смислова – у четвертому (15-16 тт.).

Перша варіація. Структура варіації зберігається аналогічно темі. Змінюється фактура та її ритмічне наповнення. Так, основна ритмічна формула – тріоль восьмими – наближує першу варіацію за жанровими ознаками до тарантели. Композитор зберігає від теми лише початок (пунктир затактів) та закінчення (чверті, або чверті з крапкою і восьма, або половинна і чвертка) кожного речення, чітко визначаючи таким чином межі речень. Як бачимо, діапазон тріольних фігурацій достатньо широкий, і виконавцю необхідно встигнути про інтонувати широкі інтервали у швидкому темпі.

Наявність таких широких інтервалів з самого початку варіації (1 т.) надає їй досить активного й стрімкого характеру. Саме тому перша половина такту більш активна, ніж друга – широким інтервалам співставлено нисхідний поступовий рух пасажу. Тут же (1 т.) відбувається й завоювання верхньої ноти cis^3 , яка переходить у h^2 (2 т.), а потім в a^2 (3 т.).

Аналогічно до першого побудовано й другий такт. А в третьому такті активну ініцію скорочено до однієї (першої) долі, де відстань між трьома звуками тріолі сягає двох октав. Завоювання діапазону

вимагає й відповідного інтонування – чим більший діапазон, тим напруженіше відчуття його розширення. У другому реченні мелодична фігурація завойовує ще більший діапазон, досягаючи е третьої октави (7 т.).

Трете речення починається більш спокійно - діапазон тріолей тут у межах ч.4-м.6, триває це 2,5 такти, після чого відбувається прорив до кульмінації (11-12 т.).

Четверте речення повторює друге за виключенням 15-16 тт. Тут, як і в темі, звертаємо увагу на наявність усіх функцій у каденційному звороті й стремління до половинної домінанти з розв'язанням у тоніку (16 т.).

Друга варіація аналогічно першій зберігає структуру відповідно до теми. Тут відбувається подрібнення тривалостей – основною стає шістнадцята. Як і в першій варіації композитор зберігає з теми початок – затакт-пунктир і робить зупинку в кінці речень у вигляді чверток. Цими обома чинниками він визначає межі структурних одиниць – речень.

Основним засобом виразності у другій варіації стає артикуляція – чергування коротких ліг, *staccato*, - яка надає музичній тканині граціозності, легкості. Для виконавця постає завдання – у швидкому русі шістнадцятих встигнути виконати артикуляційні вказівки – короткі ліги, - що з'єднують дві шістнадцяті спочатку у вигляді фігурацій, які нагадують групетто (1-2 тт.), а потім у низхідному пасажі (3 т.). Таке «артикуляційне» завдання зберігається протягом усієї варіації. Так, у другому реченні короткі ліги, «вмонтовані» у більш довгий пасаж (7-8 тт.) Таким чином, у другій варіації стоїть завдання інтонування шістнадцятих у швидкому темпі. Пам'ятаючи, що всі форми руху (гами, арпеджіо) у творах великої форми необхідно сприймати як мелодичний малюнок, відповідно, й інтонуємо їх як мелодію.

Третя варіація є ліричним центром циклу. На це вказують зміна темпу (*Andante*), розміру (4/4 замість *alla breve*), рівномірний рух восьмих, плавна мелодична лінія організована поступово висхідним або низхідним рухом восьмих та прохідними хроматизмами. Усі зазначені чинники сприяють урівноваженому руху в спокійному темпі, плавному звуковедінню, однорідному темпо-ритму.

Для виконавця у третій варіації постає завдання кантиленного, плавного звуковедіння, висвітлення мелодичної лінії верхнього

голосу, вибудовуваності подвійних нот, гостроти інтонування прохідних хроматизмів.

Четверта варіація. У четвертій варіації знову повертається жвавий характер, це підкреслюю авторська вказівка щодо швидкості темпу *Allegro*. Жвавості сприяє й пунктирний затакт на початку речень, а також рух шістнадцятих. Ритмічна формула ще більше подрібнюється - основною тривалістю стає шістнадцята (вона відсутня лише в кінці речень, які закінчуються четвертними). Якщо у попередніх варіаціях фактура складалася з лінії басу і мелодії (одноголосної або подвійними нотами), то у четвертій варіації бачимо скрите двоголосся. Мелодію обрамляє рух шістнадцятих у вигляді репетицій, ломаних широких інтервалів та арпеджіо. Таким чином виконавець має продемонструвати виразне інтонування мелодії у поєднанні з артикуляційною у виконанні технічних формул.

П'ята варіація виконує функцію фінального розділу у третій частині й у сонатному циклі. На це вказує позначення характеру виконання *Energico*, акорди імперативного характеру, поєднання різних видів техніки. У цій варіації відсутній пунктирний затакт теми, який зберігається у 1-3 варіаціях, але використовуються усі види техніки, задіяні у попередніх варіаціях: висхідні й низхідні гамоподібні і хроматичні пасажи, елементи групетто, ламані арпеджіо.

Перше речення починається активно – VII ст. у затакті тяжіє до тоніки, а перший такт починається з трьох акордів. Такий елемент виникає уперше у третій частині, що необхідно підкреслити відповідною чіткою артикуляцією, характером проговорення цих вертикалей, підкресленням нижнього голосу.

Як і у першій варіації звуковисотна кульмінація знаходиться у першому такті (мі третьої октави), тому активність, закладену в перших акордах необхідно також зберегти й в пасажі. Другий такт будується аналогічно першому, але на домінантовій гармонії. Третій і четвертий такти об'єднані, тому структура першого речення 1+1+2 (підсумовування). У пасажі та групетто (3-4 тт.) необхідно зберегти ритмічну та артикуляційну рівність під час зміни позицій, більш енергійно проінтонувати підйом по звуках Т3/5 і економно витратити енергію на низхідні хроматичні гами.

Друге речення має аналогічно будову й вирішує відповідні виконавські задачі. Тут також необхідно звернути увагу на короткі

ліги (7-8 тт.). У третьому реченні змінюється технічна формула з'являються ламані інтервали). У 9-10 тт. композитор створює невеликий діалог між верхнім і нижнім голосами, де артикуляційно потрібно перейти на короткі ліги. Четверте речення повторює друге. З 16 т. починається низка повторень. Спочатку по одному такту (17-19 тт.), потім по півтакту – ритмоформула з шістнадцятих повторюється на тоніці і домінанті (20-21 тт.) і на тоніці (22-23 тт.). Під час повторень відбувається загальне заспокоєння, згасання динаміки.

Таким чином Велика соната для гітари Ля мажор написана за класичними традиціями:

- має три частини, розташованих за принципом контрасту (швидка – повільна – швидка, де друга частина постає ліричним центром сонатного циклу);

- крайні частини написані в основній тональності (А-dur), середня – в однойменній (a-moll);

- третя частина написана у формі класичних варіацій, у яких зберігається тональність, гармонічна будова, структура теми.

Порівняльний аналіз виконання Великої сонати для гітари Ля мажор Н. Паганіні Джуліаном Брімом та Джоном Уільямсом

У цьому параграфі ми порівнюємо виконання першої частини Великої сонати для гітари Ля мажор Н. Паганіні двома британськими гітаристами – Джуліаном Брімом та Джоном Уільямсом. Цікавим є той факт, що певний час ці музиканти розвивались незалежно один від одного, тяжіючи до різних музичних вподобань. А з початку 1970-х років у них почалась спільна творча діяльність, результатом якої стало нагородження у 1973 р. їхнього дуету премією «Греммі» за найкраще класичне камерне виконання (альбом «Джуліан і Джон»).

Джуліан Брім (род. 1933 р., Лондон) – гітарист, лютніст, тяжіє до класичного типу виконання. У переліку записів його виконання значаться як гітарні, так й твори для лютні.

Охарактеризуємо інтерпретацію Д. Брімом Великої сонати для гітари Ля мажор Н. Паганіні.

Першу частину музикант грає у стійкому, помірному темпі з характером спокійного висловлювання. У своєму виконанні Д. Брім проявляє кілька характерних особливостей: організовує темпоритм

відповідно до структурних змін частини, застосовує арпеджування на деякі вертикалі, тембрально розцвічує музичну фактуру твору. У першій частині (в експозиції і репризі) гітарист дуже рельєфно виокремлює тему побічної партії. Після загальних рухів шістнадцятими у зв'язуючій та заключній партіях (тема побічної партії звучить ще раз у кінці експозиції), виконавець ніби входить не лише у новий характер, а й новий темпоритм висловлювання.

Тему головної партії музикант виконує майже рівно. Невеликі агогічні прояви з'являються в моменти гармонічних відхилень (14 т.). Д. Брім досить уважно ставиться до фактури, прослуховуючи усі її пласти.

Чергування основних партій сонати позначено зміною не лише тематичного матеріалу, а й ритмічним забарвленням. Виконавець підкреслює ці структурні межі між партіями невеликими люфтами. Так, в останньому реченні головної партії (цифра 1) з'являється нова ритмічна формула – тріолі. Д. Брім дограє першу долю – тоніку (розв'язання каденції) і, наче через кому, починає грати пасаж з другої восьмої тріолі. Те саме повторює й у вісімнадцятому такті.

При виконанні деяких вертикалей (переважно акордових) гітарист застосовує арпеджіато, підкреслюючи тим самим нову гармонію, або накопичення напруження у розвитку. Так, у сьомому такті першої цифри Д. Брім акорд на сильну долю грає арпеджіато, підкреслюючи нову тоніку *фа-дієз*, до якої було відхилення у попередньому такті.

У другій цифрі починається невеликий розвиток, побудований на повторі (1-3 тт., 4-6 тт. другої цифри). *Соль*, що повторюється в мелодії, супроводжується зміною різних гармоній (До мажор-мінор-зм. VII 7). Ці вертикалі, які співпадають з сильними долями тактів музикант грає арпеджіато, підсилюючи зростання напруження.

У 4-8 тт. другої цифри відбувається швидка зміна коротких ритмічних формул, у вирі яких гітарист встигає змінювати їхнє тембральне забарвлення, а 7-9 тт. ще й динаміку. Сьомий такт грає *f*, короткою артикуляцією, наче лютневим тембром. Восьмий такт – *sP* трьохзвучні акорди у високому регістрі.

У третій цифрі відбувається структурна межа - початок побічної партії. Після швидкого руху шістнадцятих зв'язуючої партії Д. Брім входить до нового темпоритму з восьмих і чвертей, наче не було перед цим стрімкого руху шістнадцятих. Музикант презентує тему

побічної партії у поміркованому, розважливому темпі розповідного характеру, розмірковуючи над життям.

У побічній партії, як і у попередніх темах ніколи не повторює однаково однаковий музичний матеріал. Н. Паганіні проводить тему побічної партії двічі (8+8 тактів). Більш дзвінко і прозоро виконавець вдається до повторного проведення теми побічної партії у третій октаві. Легка агогічна організація компліментарного ритму створює атмосферу невимушеного виконання, намагання музиканта щиро спілкуватися із співрозмовником.

Динамічним нюансом *pp* і заповільненням на фа-дубль-діезі у дванадцятому такті, Д. Брім підкреслює хроматичний хід по півтонах перед новою домінантою *Соль-дієз*.

У четвертій цифрі (заклучна партія) виконавець у спокійному русі повертається до шістнадцятих, ледве пришвидшуючи темп у дев'ятому такті. Імпровізаційність виявляє гітарист при виконанні флажолетів у 18-19 тт.

У п'ятій цифрі повторюється тема побічної партії, повертаючись до характеру її першого проведення як нагадування про основний настрої першої частини сонати. Застосовуючи різні тембри, музикант розцвічує фактуру побічної партії. Унікаючи однакових повторів, Д. Брім розхитує секстолі, надаючи примхливість цій ритмічній фігурі. Аналогічно він розширює час і в каденції (8 т.), прослуховуючи різне гармонічне наповнення кожної чверті – К-ДД-Д-Д₇-Т. А у дев'ятому такті наздоганяє вкрадений час у попередніх тактах. Шістнадцяті одразу починає грати швидко. Повтори і прискорений темп визначають, що це закінчуються експозиція. Заклучні акорди, як і в двадцятому такті звучать просто, акуратно і лаконічно, подібно до лютневого виконання.

Розробку Д. Брім починає без додаткового люфту (крім паузи), вибудовуючи її з трьох розділів.

У шостій цифрі повтори двох мотивів відтіняє один від одного динамічним контрастом. Так, у 5-7 тактах октави чверті та восьмі знову грає короткою артикуляцією, як і в останньому такті експозиції.

Сьома цифра - перший розділ розробки, який музикант виконує в одному темпі, без темпо-ритмічних відхилень. Виконавець трохи відтягує сильну долю у другому та четвертому тактах, а також шістнадцяті у мелодичній лінії у 2, 4, 12, 16 тактах. У загальних

формах руху гітарист виразно підкреслює зміни гармонії, які відбуваються протягом сьомої цифри.

Восьма цифра – другий розділ розробки. Д. Брім трохи прискорює темп. Це стає відчутно вже у перших низхідних пасажах, які стали довшими на відміну від коротких мотивів першого розділу розробки. Вони ніби силяться зверху донизу до сильної долі (3 т.). Після сильної долі виконавець підхоплює коротке дихання й з новою силою, як відповідь першому пасажу, починає другий пасаж (3-4 тт.). Висхідним фразам (5-8 тт.) музикант додає ще більшого напруження. У обох фрази, починаючись однаково з-за такту, у наступному такті на сильній долі змінюється гармонія, яку тонко підкреслює гітарист. Так, *ре-дієз* у контексті гармонії ДДум^{VII} звучить дуже гостро і напружено.

Цифра дев'ята – третій розділ розробки, у якому стрімкість і напруженість виконання Д. Бріма стає ще більшою, ніж у двох попередніх розділах. Виконавець ще раз прискорює темп, легко і струмко виконуючи висхідні пасажі. Ще стрімкіше і стисліше за часом звучать три останні вертикалі восьмих. Так музикант накопичує напруження у перших тактах розділу, у 5-8 тактах утримує його, а у 8-12 на хроматичних ламаних октавах поступово відпускає його і остаточно заспокоюється на останній октаві *мі-мі* (13 т.). Четвертна пауза виконує функцію переключення з напруженого стану розробки на спокійний, врівноважений стан побічної партії репризи.

Десята цифра – початок репризи. У репризі теплим і прикритим тембром Д. Брім підкреслює теситуру першої октави, в якій проводиться побічна партія. У своєму виконання музикант зберігає принципи, що були актуальними й в експозиції.

У поміркованому темпі, роздумливо звучить тема побічної партії в основній тональності, що стає відчутно у затакті з сексто лей. Знову алогічно виразно звучать хроматизми і відхилення (4,12 тт.). Виконавець висвітлює тембр у другому реченні побічної партії (9-15 тт.), яке звучить у другій і третій октавах.

У одинадцятій цифрі мрійлива, плавна тема побічної партії змінюється активною короткою артикуляцією шістнадцятих заключної партії. У кульмінаційній зоні (8-9 тт.) Д. Брім висвітлює високий регістр, а восьмі (9-10 тт.) грає дуже чітко ритмічно, інтонаційно підкреслюючи найвищу теситуру третьої октави і

низхідний рух по півтонах. У 18 такті музикант уповільнює рух у флажолетах, даючи час прослухати ще один, зовсім інший тембр музичного інструмента. Як відповідь на таку гру з часом з флажолетами, імпровізаційно-концертно звучить каденція як ствердження виконавської волі досвідченого музиканта (19-20 тт.).

У останньому проведенні побічної партії Д. Брім закріплює створену ним виконавську атмосферу цієї теми – повертається до спокійного темпу, дозволяючи собі останні агогічні відхилення у секстолях. У 9-13 тт. прискорює темп (як і в експозиції), що дозволяє йому надати каденції завершального характеру не лише репризи, а й усієї першої частини сонати.

Тепер розглянемо виконання першої частини цієї ж сонати іншим британським гітаристом Джоном Уільямсом.

На відміну від Д. Бріма загальний темп виконання Д. Уільямса більш швидкий. Його темпоритм умовно можна розподілити на дві сфери. Перша – основний темп – стабільний, відносно рівний, у якому звучать основні теми сонати - головна партія в експозиції, та побічна партія в експозиції та репризи. Друга сфера темпоритму трохи спокійніша на відміну від основного темпу і пов'язана з загальними формами руху. У ньому музикант виконує зв'язуючу і заключну партію в експозиції, перші два розділи розробки та заключну партію в репризи.

Виконавець часто вдається до виконання арпеджіато вертикалей як всередині побудови (фрази, речення), так і в заключних акордах.

Головну партію першої частини сонати Д. Уільямс виконує в одному темпі. Невеликими агогічними відхиленнями підкреслює гармонічні відхилення (14 т.). Музикант уважно прослуховує усі пласти музичної фактури, вибудовуючи баланс між мелодією, акомпанементом та басовою лінією. У повторенні теми головної партії (9-15 тт.) гітарист висвітлює теситуру верхнього регістру, надаючи гітарі світлого дзвінкого тембру.

Рух тріолей у першій цифрі починає грати *p*, поступово зростаючи в динаміці й набираючи швидкість до кінця пасажу. Рельєфно інтонуючи висхідні й низхідні ділянки тріольного руху, виконавець стрімко йде до заключних тонічних акордів (5 т.).

Перед другою цифрою Д. Уільямс уповільнює рух, починаючи другу цифру у більш спокійному темпі. У зв'язуючій партії коливання темпоритму стають більш помітними. Так у повільному темпі

виконавець прослуховує зміну гармонії (1-3 тт.), тоді як у четвертому такті прискорює висхідний рух шістнадцятих і низхідний рух восьмих, відображаючи швидко зміну тривалостей – шістнадцятих і восьмих (4-6 тт.). У 7-8 тактах в акордах виконавець вдається до тембрального контрасту теситур, а у 9-му такті одноголосну мелодію дограє у досить вільному темпоритмі, балансує між рівними вісімками та пунктирним ритмом.

У побічній партії (цифра 3) Д. Уільямс повертається до основного темпу, презентуючи ліричну сферу побічної партії з більшою агогікою, ніж у головній. Як і у попередньому матеріалі гітарист дозволяє собі агогічні коливання у межах гармонічних відхилень (4,12 тт.), затакту з трьох восьмих (5,6,9,10,13 тт.).

У заключній партії (цифра 4) швидкість темпу виконавця відповідає зв'язуючій партії (цифра 2) і зберігається протягом перших чотирьох тактів. Незначне стремління, пов'язане із висхідним рухом шістнадцятих, відбувається у 5-6 тт. У 8-9 тактах Д. Уільямс наче через кому переінтонує рельєф мелодії з шістнадцятих, підкреслюючи найвищу гітарну теситуру.

Повторення теми заключної партії (11 т.) відбувається у спокійному русі, з інтуванням висхідного і низхідного руху шістнадцятих. Каденцію заключної партії музикант подає достатньо імпровізовано й урочисто, передбачаючи останній акорд каденції – D₇, що звучить цілий такт у вигляді трелі.

При повторенні побічної партії (цифра 5) Д. Уільямс повертається до темпу першого проведення цієї теми (цифра 3) з невеликими агогічними коливаннями. У затакті з трьох восьмих (1,2 ,6 тт.) та секстолях (3, 5, 7 тт.). Чотири останні такти виконавець, як і Д. Брім, вдається до прискорення темпу, підкреслюючи каденційний характер заключного звороту. Три останні акорди гітарист арпеджує піднесено, стверджуючи нову мажорну тоніку.

Розробку музикант починає активно, на *f*, яке зберігається й у другому мотиві при повторенні (3-4 тт.). Третє повторення (5-6 тт.) подає контрастом на *p*, а у сьомій цифрі уповільнює темп (як у другій та четвертій цифрах), надаючи тематизму розробки розповідного характеру. Порівняно з Д. Брімом розробка у виконанні Д. Уільямса не видається такою напруженою. Саме завдяки м'якості акомпанементу і легкості мелодичних мотивів, він досягає у звучанні спокійного і врівноваженого стану.

Напруження збільшується лише у другій половині другого розділу (5-8 тт.), а незначне стиснення часу стає відчутним у третьому розділі розробки (2-4 тт.). Повтори музичного матеріалу виконавець відтіняє *pp* (3-4 тт.). Висхідні пасажі виконує більш стрімко, збільшуючи напруження й тримаючи його майже до самого кінця. Точка переключення від розробки до репризи відбувається у останній октаві *mi-mi* (13 т.).

У репризі співвідношення темпів відбувається аналогічно експозиції. У побічній партії репризи Д. Уільямс повертається до основного темпу, ліричного її висловлювання. Він організовує темпоритм побічної партії аналогічно експозиції: алогічно виразно звучать примхливі тріолі, гармонічні відхилення, затакти з трьох восьмих. Найбільше заповільнення темпу гітарист використовує у високій теситурі на найвищих нотах (14 т.).

Заключна партія як й у експозиції звучить у повільному темпі, а останнє проведення побічної – душевно, розмірковуючи, імпровізаційно. Як і в експозиції у каденційному звороті (9-12 тт.) виконавець прискорює темп, що надає каденції стверджувального характеру. Останні акорди арпеджіато надають урочистості й завершеності першій частині сонатного циклу.

Структурно-виконавський аналіз вокального циклу І. Карабиця на слова Б. Олійника «Мати»

До плеяди видатних композиторів ХХ століття належить творча постать Івана Федоровича Карабиця (1945–2002) – композитора, педагога, диригента, музично-громадського діяча, засновника першого українського міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест».

Творча діяльність композитора була багатогранною і різноманітною, оригінальною, самобутньою, багато в чому визначала обличчя української музики 60-70-х років ХХ ст. і дала яскраві зразки в основних музичних жанрах: три симфонії, три концерти для оркестру, дві ораторії, два концерти для фортепіано з оркестром, великі симфонічно-хорові опуси, серед яких поема для баритона і симфонічного оркестру «Vivere memento» на вірші Івана Франка, концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» на вірші Григорія Сковороди.

Понад п'ятдесят естрадних пісень, музика до художніх, анімаційних фільмів і театральних вистав, ораторія «Заклинання вогню», опера-ораторія «Київські фрески», вокальні цикли «На березі вічності», «Мати» та інші твори написані у співпраці зі славетним українським поетом Борисом Олійником. Особливе місце у творчості І. Карабиця посідає перлина камерно-вокальної лірики – вокальний цикл «Мати» на вірші Б. Олійника.

За Г. Юнгом, з матір'ю асоціюються такі якості, як турбота й співчуття, магічна влада жінки, мудрість і дух зростання, що переступає межі розуму. Любов до матері й до Вітчизни є провідним мотивом творчості Т. Шевченка. Образ матері багатогранно розвинутий у творах П. Тичини, М. Рильського, А. Малишка, Д. Білоуса, В. Симоненка, але з особливим почуттям – у Б. Олійника.

Окрему нішу займає тема Матері і материнства у творчості поета, котра, за твердженнями дослідників, пов'язана із вшануванням світлої пам'яті його матері Марфи Никонівни. Образ матері у творчості поета поєднується з образами дитинства, рідного краю, українською традицією, для якої цей образ є символом добра на землі, людяності, любові і часто порівнюється з образом Богородиці.

Яскраве, смне, метафоричне слово поета віддзеркалює глибинні етичні й естетичні засади української національної ментальності.

У співпраці Б. Олійника і І. Карабиця народилося багато творів: ораторія «Заклинання вогню», опера-ораторія «Київські фрески», вокальний цикл «На березі вічності», багато ліричних естрадних пісень. І для Б. Олійника, і для І. Карабиця, і для української культури загалом образ матері є основою духовного універсуму, він має безліч художніх інтерпретацій.

У вокальному циклі І. Карабиця образ матері глибоко особистісний, інтимний, у ньому бринять і материнська любов, і її тривоги, сподівання, молитви, і щем спогадів про дитинство, і прощання з батьківською домівкою, і вічне чекання-виглядання матір'ю своїх дітей. Образ матері для творців вокального циклу є суспільно значущим: у ньому втілено трагічні моменти історії і символічно уособлений образ України.

П'ять пісень циклу «Мати» розкривають глибину синівських почуттів, вони поєднують наспівну віршову інтонацію з рельєфними мелодіями і виразним фортепіанним супроводом, їм притаманні національна визначеність і сучасність музичної мови.

Розглянемо взаємодію поетичного тексту й музики на прикладі пісень з цього циклу.

Перша пісня **«Мати наша – сивая горлиця»**, яка набула найбільшої популярності, сповнена ніжності й туги. Тематика першої пісні – трагічна доля жінки-вдови, яка незважаючи на випробування долі, зберегла доброту серця, яку черпала в красі природи та пісні.

І. Карабиць, узгоджуючи з Б. Олійником, перебудував початковий варіант вірша – ввів подвійний повтор перших двох рядків вірша «Мати наша – сивая горлиця», перемістив куплети і рядки куплетів і зробив акцент на риторичному питанні «Де ж це, молодиче, твій суджений» як семантичної кульмінації всієї пісні.

Пісня написана у тональності *c-moll*, одній з найтрагічніших тональностей у музичному мистецтві Перші два куплети уособлюють собою розповідь і звучать доволі спокійно. Пісенно-речитативна мелодія вокальної партії підсилюється партією фортепіано у акордовій фактурі, якій властива широта діапазону, при зовній мелодичній скутості. Цим композитор створює ефект всеосяжності, безмежності почуттів люблячого серця матері: «Мати наша – сивая горлиця».

Третій куплет збагачується ритмічними варіантами, фактурою. Вокальна партія зосереджується на розширенні мелодичного

діапазону, октавних стрибках. Все це створює ефект наростаючого оркестру, який поступово втілюється у фортепіанній партії. Поступове наростання експресії закінчується семантичною кульмінацією, питанням «Де ж це, молодиче, твій суджений?», яке підкреслює акорд на довгій ноті у вигляді арпеджіато і мелодично одинока лінія. Пафосно-трагічний програвш на *tutti* показує страшну душевну трагедію молодої вдови.

Закінчується твір словами «А літа... А земля...». Довгі ноти у вокальній партії, що символізують замріяність, роздуми над життям, заповнюються рухом з шістнадцятих у фортепіанному супроводі.

На словах «А вона до всіх пісню» акомпанемент знову набуває епічного характеру. На останній ноті у вокальній партії з'являється до-мажорний акорд. До кінця пісні зберігається тональність C-dur. Мажорне закінчення пісні про тяжку долю жінки є своєрідним символом продовження життя.

Завдяки щирій спорідненості з народними витоками, ця пісня закріплюється у свідомості слухачів, як безцінна пам'ятка мелодичного обдаровання композитора.

У другій пісні «**Як упав же він**» йдеться про загибель молодого воїна. Для відображення цієї події композитор обирає одну з найтрагічніших тональностей – b-moll. Пісня складається з трьох куплетів. Музичний твір починається чотиритактовим вступом. На фоні рівномірного руху восьмих у партії акомпанементу на другу долю чуємо імітацію перегуків гусей у вигляді арпеджованих акордів та трелі.

Рівномірний рух восьмих у вступі на початку куплету (5-9 тт.) змінюється оркестровим прийомом тремоло, який зазвичай відображає тривогу й страх. Так композитор змальовує раптове припинення життя солдата «Як упав же він на білий, на останній сніг весни, – налетіли гуси й сіли в головах йому мов сніг». Драматичність поетичного тексту посилюється повтором-оспівуванням основного тону тональності (b) у низькій теситурі вокальної партії.

У другому реченні, наслідуючи зміст поетичного тексту Б. Олійника на словах «А із сну виходить мати на тесові на мости. “Гуси, гуси, гусенята, візьміть мене на крилята, візьміть мене...” і затих» І. Карабиць змінює характер музичного супроводу. Образ матері композитор висвітлює прозорою фактурою мажорної тональності (Des-dur), рівномірним рухом восьмих в акомпанементі,

на тлі якого розгортається секвенційний розвиток коротких мотивів у вигляді тремоло (10-15 тт.). Цікавим моментом є використання Карабицем тональності Des-dur, яка у ліричному типі тематизму асоціюється з темою любові, що пов'язана з трагедією або смертю. О. Соломонова, розглядаючи сферу ліричного тематизму П. Чайковського зазначає, що за «інтонаційною концепцією П. Чайковського тональність Des-dur майже завжди пов'язана з любов'ю, яка виживає після смерті, що створює філософсько-етичний простір» [4, с. 139]. Таким чином, і у . Олійника, і у І. Карабиця мати у цьому випадку є предметом духовної любові, яка залишається у солдата і після його смерті.

У третьому реченні «Стрепенулись гуси злякано та й на поклик вожака: загорівся сніг той маками під грудьми у вожака» (16-19 тт.) І. Карабиць змінює фактуру акомпанементу. На фоні довгих нот у басу і фігурацій у середньому голосі, у верхніх голосах з'являються дві лінії – низхідна мелодія восьмими і фігурації з триолей, які заповнюють фактуру, надаючи музиці схвильованості, що відображає характер поетичного тексту «стрепенулись гуси злякано».

Програш у фортепіанній партії побудовано на інтонаціях третього речення вокальної партії.

Другий куплет повторює музичний матеріал першого. Охарактеризуємо взаємодію поетичного тексту і музики у другому куплеті. Перше речення. Тут, як і у першому куплеті згадується сон, у який відійшов солдат і гусей, які полетіли до лелек: «Гей полинули далеко ув останній тихий сон, де вимошують лелеки свої гнізда колесом». У другому реченні як і у першому куплеті виникає образ матері: «Вийшла мати в синій вечір, а з високої їмли впали гуси їй на плечі і заплакали...». Музичний матеріал аналогічний другому реченню першого куплету. У третьому реченні триольний рух шістнадцятих передає внутрішнє хвилювання матері: «Похитнулася мов колос, без ридання і молитв. Тільки сивим квітом коси материні зацвіли».

Музичний супровід третього куплету має деякі відмінності від попередніх. Він звучить на півтона вище (h-moll). Тремоло у першому реченні перших двох куплетів змінюється тріолями з шістнадцятих, що передає невимовне горе жінки-вдови: «Тільки десь за верболозом, на калиновім мосту, пропекли дівочі сльози білопінную фату». У другому реченні йдеться про найдорожчих для батьків людей, на яких

спрямована їхня любов – дітей: «Підросли сини біляві, підросли сини біляві, тільки ж він русявим був». У музичному супроводі довгий ас та легке тремоло у верхньому голосі змальовують світлий образ білявих синів і русявого батька. Третє речення. Схвильований акомпанемент повторює музичний матеріал третього речення перших двох куплетів відображає головне питання синів: «А чому як сходить сонце, сніг багрянцями цвіте?». Мелодію питання, яке щойно прозвучало у соліста-вокаліста, підхоплює фортепіанний програвш, який повторює вокальну мелодію. Щільна фактура, широкий діапазон, октавне викладення мелодії свідчать про кульмінацію піснеспіву.

Кода «Не питайте її, милі, не будіть далекі сни... Він колись упав на білий, на останній сніг весни» побудована на музичному матеріалі першого речення. Вокальна мелодія повторює оспівування основного тону (h). Натяк у гармонії на мажорну сферу (E⁹) слугує свідченням того, що життя продовжується.

Повтори у поетичному та музичному текстах створюють замкненість форми і сприяють її цілісному сприйняттю.

Третя пісня «**Мати**» складається з чотирьох куплетів. Починається з восьмитактового вступу. І. Карабиць поступово до одного звуку додає ще сім, утворюючи кластер у діапазоні октави (1-4 тт.). Такий розвиток підводить до кульмінації вступу (5-7 тт.). Ще однією особливістю вступу є наявність остинатної ритмічної формули з легким синкопуванням, що надає відчуття руху. Ця формула стає ритмічною лейт-темою цього музичного твору.

Проаналізуємо поетичний текст цієї пісні. Він починається із заклику: «Зупиніться поети! Чекайте, не треба... Мати вийшла на ганок і дивиться в небо». Все завмирає і немає ніякого сенсу, тому Мати вийшла для священної дії – молитися Богу. Б. Олійник подає велич цієї людини. Ніщо і ніхто не може зрівнятися з нею: «Мати дуже висока, древніша од космосу. На плечі її райдуга гнеться коромислом». Вона не вірить прогнозам, науковим теоріям – ніщо не може втішити материнське серце: «Мати вірить не дуже професорським викладам: ще ж немає од серця точнішого приладу».

Цей поетичний текст перших двох строф Б. Олійника І. Карабиць оформлює у два куплети, які мають однаковий музичний матеріал. Схвильованості й напруженості поетичному тексту надає акомпанемент побудований на основній ритмічній синкопованій

формулі. У вокальній мелодії на відміну від перших двох пісень циклу дуже часто зустрічаються скачки на широкі та дисонуючі інтервали: ч.5 (9, 11 тт.), м.7 (10 т.), ч.8 (12 т.), зб.4 (13 т.), зм.5 (15 т.).

У третьому і четвертому реченнях фактура у акомпанементі стає більш щільною – композитор надає октави у партії правої руки, що створює більше напруження й стрімкий розвиток до кульмінації. (17 т. у першому куплеті, 18-19 тт. у другому куплеті).

Третю і четверту стопу поетичного тексту Карабиць відтворює у більш кантиленному характері. У перших двох реченнях «І тривога їй кригою пада на серце: “А як з космосу чорного син не повернеться?”» акомпанемент має плавний характер, що створює рівномірний рух восьмих дублювання вокальної мелодії октавами та акордами. На словах «І тому вона йде за село на околицю, і стає на коліно, і небові молиться», композитор повертається до першої формули акомпанементу, що знову надає музиці схвильованості. Із закінченням вокальної партії починається розгорнутий фортепіанний програш, у якому використовуються усі попередні формули – довгий бас, мелодія в октаву, рівномірний рух восьмими, синкоповану ритмічну формулу.

У четвертому куплеті композитор повторює два рядки третього куплету «І тому вона йде за село на околицю, і стає на коліно, і небові молиться». Музичний матеріал четвертого і третього куплетів співпадають. Ліричний (другий) тип акомпанементу в кінці куплету змінюється на синкоповану формулу.

Фортепіанне закінчення співпадає зі вступом. Тільки тепер автор просить виконавця заграти цей музичний матеріал в динамічній інверсії – від *f* до *p*. Арпеджований акорд звучить легко та прозоро на *p*, на фоні якого проходить невеликий пасаж з восьмих. Різким контрастом на *f* його змінює основна ритмічна формула акомпанементу, створюючи ефект обриву. Так закінчується третя пісня циклу «Мати».

Четверта пісня **циклу «Ніхто не забутий»** продовжує тему материнської любові до загиблих синів. Три куплети пісні складають тричастинну репризну форму з буквальним повтором першого куплету. Структура музичного тексту співпадає з поетичним.

Композитор починає пісню вступом, який складається з двох тематичних елементів. Перший імітує звучання труби з характерним метро-ритмом воєнних мелодій з наявністю двох шістнадцятих.

Другий елемент – короткі сухі акорди *tutti* – звучать контрастом до «соло труби» як набат, нагадування живим людям про загиблих.

Мелодія вокальної партії, викладена у невеликому діапазоні, підтримується акордами, які співпадають з метричними долями, що підкреслює маршевість та військовий стриманий і суворий характер.

Другий куплет пісні контрастує першому. Окличні слова надії «І повернуться! І мчатимуть юно степами...» композитор втілює зовсім іншими засобами виразності. Насамперед, це виявляється у партії акомпанементу – вона стає більш розгорнутою, порівняно з першим куплетом, викладена арпеджованими фігураціями. Мелодія фортепіанної партії звучить в октаву. Усе це готує в партії фортепіано динамічний програш, який поєднує у собі два типи фактури – вступу (з фанфарним мотивом труби) та фактуру другу куплету. Кульмінація відбувається у 36-37 тт., де фактура акомпанементу охоплює майже увесь діапазон інструменту. Заповнене акордове звучання, наявність фанфарного мотиву створює емоційний і динамічний підйом. З 38 т. відбувається поступовий спад – фактуру складають гармонічні вертикалі, на фоні яких звучить фанфарний мотив труби в октаву. Програш повертає нас до третього куплету (репризи першого), де композитор хоче ще раз наголосити «Ніхто не забутий».

Фортепіанне закінчення побудоване на матеріалі вступу, чим створюється замкненість пісні. Фанфарний мотив поступово розчиняється, здається, що це закінчення. Останній акорд раптово обриває загасання одноголосої мелодії, різко закінчуючи музичний твір. Він ніби символізує обрив пам'яті про загиблих синів після уходу матерів.

Остання пісня циклу «**Пісня про матір**» написана на одну з найвідоміших поезій Б. Олійника. Пісня складається з п'яти куплетів, які побудовані на двох тематичних розділах (А, В). Структуру пісні можна представити таким чином.

вступ		d	
А	Посіяла людям	d	Образ Матері
В	Куди ж це Ви, мамо?	c-f-B-D-g	Образ дітей

А	Та як же без вас ми?	d	Образ Матері
В	Не треба нам райдуг	c-f-B-D-g	Образ дітей
А	Вона посміхнулась	es	Образ Матері
прогаш		es	Інтонації розділу В
Повтор двох останніх рядків	Лишайтеся щасливі	es	Образ Матері

У цій пісні поєднується кілька жанрових ознак. Вальсовість, яка закладена вже у фортепіанному вступі (тридольна пульсація, характерна для вальсу, метро-ритмічна організація формули акомпанементу (бас-акорд), «кружляння шістнадцятих»). На фоні такого акомпанементу вступає вокальна партія, яка починається з висхідної сексти, характерної також для жанру елегії. Композитор цю інтонацію використовує двічі, починаючи перше і друге речення повторної будови. Ці дві жанрові ознаки пов'язані у пісні з образом Матері. У другому куплеті відповідно до напружених слів ««Куди ж це Ви, мамо?» - сполохано кинулись діти» Карабиць додає драматизму й у музичному супроводі. Партія фортепіано стає більш щільною й складається з кількох пластів: широких фігурацій і акордів у лівій руці, повторюваних довгих нот в мелодії, фігурацій з шістнадцятих. З цим типом фактури пов'язано образ дітей та онуків, схвильованих долею Матері.

На відповідь Матері «Та я ж недалечко... де сонце лягає спочити» композитор знову повертає перший тип акомпанементу (як спочатку куплету).

Музичний матеріал третього і четвертого куплетів відповідає першому і другому – композитор виставив знак репризи, вказавши на буквально повторення.

П'ятий куплет «Вона посміхнулась, красива і сива, як доля» повторює музичний матеріал першого в тональності es-moll, де присутній тематизм Матері. Після п'ятого куплету у фортепіанній партії звучить прогаш, інтонаційно близький до розділу В. Високий

регістр мелодії, низхідні секундові інтонації, широкий діапазон фігурацій у лівій руці створюють емоційний та динамічний підйом. Це динамічна кульмінація усєї пісні. Після цього Карабиць ще раз повторює останні рядки куплету – настанову Матері – «“Лишайтеся щасливі”, – і стала замисленим полем на цілу планету, на всі покоління й віки». Повторення цих рядків є смисловою кульмінацією останньої пісні циклу й філософським резюме усього вокального циклу.

Вокальний цикл Карабиця «Мати» умовно побудований у формі рондо, де перша, третя, п'ята поезії пов'язані з Матір'ю, а друга і четверта – присвячені темі війни. Образ Матері об'єднує піснеспіви загальною ідеєю, любов'ю до найдорожчої людини на світі – Матері.

Отже, у піснеспівах вокального циклу «Мати» І. Карабиць виразно передає поетичний текст Б. Олійника. У першій та четвертій піснях композитор вдається до зміни послідовності поетичного тексту, повторюючи кілька разів основні рядки поезії «мати наша – сивая горлиця» (у першій пісні), та цілий куплет (у четвертій). Особлива роль у піснях належить фортепіанному супроводу, який підтримує розвиток вокальної партії.

Усі пісні циклу починаються фортепіанним вступом, який налаштовує на характер піснеспіву. Фортепіанне закінчення, яке співпадає зі вступом, створює замкненість вокальної форми і сприяє її цілісному сприйняттю.

Література

1. Галузевська О. М. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника :дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 178 с.
2. Галузевська О. Духовний простір Сходу у творчості Івана Карабиця. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 84 : Композитор і сучасність. Київ, 2009. С. 143–150.
3. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Київ, 2016. 324 с.
4. Соломонова О. Метаморфози ліричного тематизму П. Чайковського: концептуальний вимір. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 2 (43). Київ, 2019. С. 135-147.

Методико-виконавський аналіз вокального циклу Ю. Іщенка «Календарні пісні»

Вокальний цикл Юрія Іщенка «Календарні пісні» був створений на автентичні народні пісенні тексти у 1973 році. Цикл відносять до течії неофольклоризму, до нової фольклорної хвилі, і це не єдиний такий твір у творчості композитора. Серед неофольклорних творів дослідники називають Першу флейтову сонату, хор а capella «Щороку», Концертну сюїту для флейти і струнного оркестру, «Акварелі» для скрипки і фортепіано. Але, звичайно, «Календарні пісні», що виникли на основі українського фольклору, посідають окреме місце у переліку зазначених творів композитора.

Текст народної пісні, як відомо, тісно пов'язаний з її наспівами, і по суті, являє тексто-музичну єдність із загальною музично-ритмічною формулою (термін Б.Б. Єфименкової) [1].

Використання тексту окремо від притаманного йому мотиву завжди вимагає від композитора надзвичайної чуйності і винахідливості у роботі з ним. Руйнуючи цю єдність, композитор повинен створити нове, яке не поступається за своєю органічністю оригіналу. Використовуючи поезію Т. Шевченка або будь-якого іншого поета, композитор розпоряджається лише вербальним текстом і його ритмічною структурою. У народній поезії композитор звертається до глибокої традиції, в контексті якої пісня існує як тексто-музична єдність, що має ритмічну формулу, яка походить від жанру, а у разі календарних пісень - ще й пов'язану з особливостями його ритуального розуміння.

Відомо, що календарні пісні – найдавніші в народних традиціях – мали магічне значення. Існували заборони співати їх у позаурочний час, – наприклад, після сівби, коли земля прийняла зерно, або на порожній ліс, після листопаду, що могло викликати неврожай і голод. Регламентувалася й манера виконання – як правило, гучним, напруженим голосом, і самі наспіви разом з текстами, які мали магічну функцію, намагалися якомога менше варіювати.

При цьому необхідно враховувати, що крім власне календарних пісень, суворо регламентованих, «до народного календаря були залучені й інші жанри музичного фольклору, які отримали тимчасову приналежність у межах річного календарного кола. До них відносяться сезонно приурочені ліричні й хороводні пісні; весільні

пісні й плачі, що потрапили до календаря завдяки використанню в них відповідних ритуальних моделей» [3, с. 101]. Тому серед текстів календарно-обрядових пісень можна виявити і тексти інших жанрів і структур – більш вільних і варіативних. По відношенню до них текстово-музична єдність, скріплена магічними функціями, не така міцна, і вони більшою мірою підходять для створення авторських пісень.

Тексти, обрані Ю. Іщенком відносяться саме до календарно приурочених пісень. І хоча в назвах стоять саме календарні обрядові «Веснянка», «Гаївка», «Русальна», «Обжинкова» і «Щедрівка», в них присутні й інші жанрові ознаки, які виявлюються як на рівні змісту, так і текстово-ритмічної структури.

Починається цикл «Веснянкою». Українські веснянки, відзначаючись дійовістю й активністю, разом з тим мали в собі й елементи світлої лірики, жарту та гумору, що відбивали настрої людини у зв'язку з настанням тепла, весни, розквітом природи. Саме завдяки своєму життєствердному характеру багато пісень-танців, гаївок, веснянок відіграли особливу роль у житті народу. Для мелодій веснянок характерні дуже прості мелодії невеликого діапазону з багатьма повторами. Це пісні, які виконують за межами дому, гучні й виражено-ритуальні.

Веснянка «Весна красна, що ж ти нам принесла?» діалогічного характеру. Трьом строфам тексту відповідають три куплети пісні. Кожен з куплетів починається питанням до Весни «Весна красна, що ж ти нам принесла?» висхідною квартою *e-a*, що є характерною заключною інтонацією.

Друга репліка – відповідь Весни має різне мелодичне оформлення у трьох куплетах.

Фортепіанний акомпанемент потребує деяких коментарів. Зрозуміло, що в автентичних календарних піснях ніякого інструментального супроводу немає і бути не може. У «Календарних піснях» Ю. Іщенка супровід виражає зв'язок твору з академічною професійною традицією, з одного боку, і є свого роду авторським коментарем до пісні – з іншого. У піснях циклу фортепіанна партія абсолютно самостійна, і в ній помітна техніка композитора, який має великий досвід написання атональної музики, роботи з мікромотивами, конструювання складних музичних форм з поліфункціональними складовими. Саме акомпанемент робить

календарну українську пісню авторським опусом, що виражає певний художній образ. Зрозуміло, що твір Ю. Іщенка абсолютно не призначений для весняного закликания, і якщо в ньому і є якась магія, то вона зовсім іншого роду, ніж у традиційних веснянках.

Особливості фортепіанної партії у «Веснянці» відповідають структурі куплетів і складаються з фактури трьох типів. У повільному вступі *Andante* наявна мелодична лінія. Вона повторюється буквально перед першим і другим куплетами (3 такти) і скорочена перед третім куплетом (лише 2 такти). Танцювальний тип акомпанементу відповідає розділу *Allegretto con moto*, де композитор застосовує форшлаги, синкоповані акорди, які відтворюють характер старих дідів і бабів (2 куплет). Третій тип акомпанементу у закінченні куплету *Allegro* на вигуку «Ой!» являє собою перебіг восьмих віртуозного характеру, які заповнюють довгу ноту вигуку у вокальній партії.

Невеликі структурні зміни відбуваються наприкінці третього куплету. Розділ *Allegro* відіграє тут функцію невеликої коди, стверджуючи прихід весни: «Ой весна, ой красна, ой до нас вже прийшла!». Вокальна партія досягає тут найвищих нот, стверджуючи прихід весни, пробудження природи.

Після цього знову звучить тема вступу цього разу октавою вище, створюючи музичну ремінісценцію.

«Гаївка» «Ой не ставай край мене» – це приурочена хороводна пісня зі змінною складовою структурою і незмінним рефреном «Мій кудрявче, кучерявче Іване». У тексті йдеться про дівчину, яка збирається «на вулицю рядиться», щоб «танок (хоровод) водити», долаючи перешкоди у вигляді нагайки, «шабелькі» і ревнивого милого, попутно заграючи з «кучерявим Іваном». Такого роду ігри з дівочими хороводами, гуляннями характерні для обрядів весняного періоду, коли співають заклички, веснянки, кличуть пташок, жайворонків.

У «Гаївці» Ю. Іщенка очевидно спочатку використання двох мелодичних зворотів обмеженого діапазону – на заспіві та в приспіві «мій кудрявче, кучерявче Іване»:

1) Заспів в діапазоні низхідної кварта зі збільшеною секундою *cis-b*, акцентованою вершиною *d*.

2) Приспів на *piu mosso* в діапазоні квінти навколо звуку *a* з більш рівним ритмом і повторами звуків.

Текст розділений на нерівні строфи з рефреном (приспівом) в кінці. Причому кількість проведень рефрену зменшується, відповідно самі строфи подовжуються. Кожна строфа в першому розділі конструюється композитором з двох позначених (точних або варійованих) наспівів, у яких функціонально текст і музика не збігаються: наприклад, в тексті заспіву «Не велить мені рядиться, а з таночком водитися» використаний наспів рефрену.

текст	мотив	функція
Ой не становись край мене	а	заспів
мій кудрявче, кучерявче Іване	б	рефрен
А у мене милий ревнивий	а	заспів
мій кудрявче, кучерявче Іване	б	рефрен
Не велить мені рядиться, а з таночком водиться	бб	заспів
мій кудрявче, кучерявче Іване	б	рефрен

Увесь розділ цілком можна позначити як А, тоді подальший розвиток буде укладатися в повторену двочастинну форму АВАВ. У розділі В зі слів «Прийде неділенька» виникає новий наспів, заснований також на мотиві в діапазоні низхідної квінти *c-f*, і на ній же буде заснований відповідний розділ В зі слів «Я нагайку испалю».

Щодо ладу, то тут композитор дотримується меж тональної системи, розмиваючи, мелодичну визначеність фортепіанним акомпанементом.

Що дає (і що навпаки виключає) фортепіанний акомпанемент в «Гаївці»? - Він являє собою додатковий вимір у музичній тканині пісні, де на мотивну структуру вокальної лінії накладається лінія фортепіанної фактури трьох типів: 1) награвання; 2) танцювальний акомпанемент; 3) поліфонічне чотирьохголосся. Награвання зазвичай

передують вступу вокальної партії і появи мотивів, побудованих на трихорді. Танцювальні фрагменти з характерною фактурою «бас-акорд» звучать у рефрені й розділі В, поліфонічне чотирьохголосся виникає на слова «Не велить мені рядиться» і «Другой тот посол шабелька», тобто в другій половині розділів А. Таким чином музичне ціле стає багатоплановим, підкреслюється його структура, а мотиви отримують коментар, який відрізняється інтонаційним складом, ладовою основою і фактурою.

Наступна пісня циклу, «Русальна», відноситься до купальського періоду, кульмінації літа, коли все квітне у повну силу, і на світ виходить міфологічна нечисть, однією з якої є русалка. Тут використовується більш строгий текст, зачин, що складається зі строф зі структурою *ab, cdeb, efgc* з рефреном *b* (Ей рано, рано) і повтор передостаннього рядка напочатку наступного куплета. Відповідно і втілення цього тексту Ю. Іщенко вибрав більш строге. Пісня починається з вокалу без супроводу (як і належить за традицією), вона заснована на обігруванні терцових мотивів, і виглядає так, як зазвичай носії традиції виконують соло багатоголосні пісні – з варіантними обігруваннями однієї мелодії.

У другій строфі вступає фортепіанна партія – надто скупа, в тому ж вокальному діапазоні (крім баса, який виконується делікатним піщикато), ніби доповнюючи ті голоси, яких не вистачає. І такого типу фактури, типу взаємодії вокаліста та піаніста композитор дотримується до кінця пісні.

Дуже цікаво вибудована драматургія пісні в самому кінці. У останньому куплеті, де «горічко приспіло», помітно ущільнюється фортепіанна фактура, і звучність від *p* доходить до *ff*. Після цього звучить кода, заснована на квінті *g-d*, і у вигляді «відлуння», відгомонів повторює скорочені варіанти рефрену «ой рано» і останню фразу на *pp*.

Тональну соль-мінорну основу композитор доповнює мерехтливими змінними ступенями (III, VI). Це надає імпресіоністичне розмите звучання, яке композитор досягає за рахунок скупих засобів виразності.

«Обжинкова» відноситься до жнивних пісень, які виконуються в період збирання врожаю злакових. За повідомленнями фольклористів, такі пісні поширені не у всіх традиціях: вони існують в українському, білоруському фольклорі та в традиціях прилеглих

російських областей. Обжинкові пісні, як правило, не мають своєї вираженої структури, вони не приурочені до жодного церковного свята (оскільки терміни дозрівання та збору хлібів залежать від регіону і погоди). Зазвичай це пісні з силабічною структурою вірша з шести і/ або чотирьох складів, часто з рефреном, а також використанням специфічного виконавського прийому гукання – «гучного вигуку в кінці кожної мелострофи, зазвичай октавного або квінтового» [3, с. 138]. Часто на жнивну специфіку накладається специфіка довесільного періоду. Тому весільні пісні могли виконувати виконувались замість жнивних. Усю специфіку жнивних пісень можна виявити в пісні циклу Ю. Іщенка: тут і ритуал відмикання обжинка – ритуального першого снопа, який зберігали в будинку до закінчення жнив, і вітання наречених за святковими столами, і рефрен «Ой паночку наш, обжиночок ваш», і «гукання»: «Гу-у-у!».

Трьом строфам тексту відповідають три куплети пісні. Третій куплет, у якому йдеться про пиття горілки, динамізований, завершується рефреном у збільшенні з «розгульною» фактурою – багатозвучними акордами і кластерами.

Мотивна структура мелодії пісні складається з коротких мотивів і мікротивів. Композитор використовує такі ж ритмічні структури, які закладені у вірші, але робить їх менш формальними, нерівними (вставляючи такт в розмірі 5/8) і відповідними до живого виконання.

Динамізація третього куплета виправдана і драматургією розвитку, і текстом, і логікою фактурного розвитку. Спочатку в партії фортепіано звучить легкий акомпанемент жартівливого характеру, який у третьому куплеті розростається у повнозвучну й виразну фактуру, що створює напруженість апофеозу свята.

Святочна «Щедрівка» також є частиною давнього ритуалу переходу від старого року до нового. В щедрівках багато язичницьких елементів, до яких, без сумніву, належить міфічний персонаж кози. Колядники, які колядують, щедрують, разом з козою обходять будинки господарів з побажаннями («де коза ходить, там жито родить»), за що отримують гостинці (зазвичай їжу).

У щедрівки є абсолютно певна ритмічна структура (5 + 5) з зупинкою на останньому складі і, як правило, дуже простою мелодією, яку з легкістю виконують і діти (часто вони і колядують, обходячи будинки у своєму селі).

В українській щедрівці наспів відомий:

ГО-ГО-ГО, КОЗА



Allegro

Го- го- го, ко- за, го- го, сі- ра- я,
го- го, бі- ла- я. Ой роз- хо- ди- ся,
роз- ве- се- ли- ся, по- сьо- му до- му, по- ве- се- ло- му!

Саме він є основою «Щедрівки» Ю. Іщенка, причому спочатку він цитується абсолютно точно, але на іншій висоті (нижче на терцію) з дуже делікатним супроводом фортепіано (схожим на імітацію дзвіночка на козі). У наступних куплетах, у процесі розгортання сюжету з убивством і оживленням кози, розвиток динамізується, і у цій динамізації основна роль належить фортепіано. Утім, у вокальній партії композитор також знаходить виразні прийоми: наприклад, в момент вбивства кози, на слові «нежива» (стала) виписаний вигук, ніби у співака в такий напружений момент зірвався голос.

Таким чином, і в щедрівці, і в інших піснях циклу відбувається театралізація календарних пісень. Перед слухачем розгортається не просто ритуал, це ритуал театралізований. У такій інсценізації слухачі мимоволі були залучені до дійства, стаючи безпосередніми учасниками давньої, але живої культури.

Література

1. Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. Москва, 1993. 264 с.
2. Загайкевич А. Стильові доміанти творчості Юрія Іщенка: естетико-теоретичний аспект. Юрій Іщенко та сучасний музичний простір: зб.статей. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 94. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 20 – 23.

3. Народное музыкальное творчество: Учебник. Спб. : Композитор, 2005. 285 с.
4. Старюченко Н. Інтеграційні процеси в камерно-вокальних творах Ю. Іщенка, написаних на інонаціональні тексти. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського*. Київ : Національна музична академія України ім. П. Чайковського, 2007. Вип 99. С. 423-435.
5. Щербакова Н. Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка : автореф. дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03 Київ, 2009. 20 с.

Музикознавчий аналіз вокального циклу В. Сильвестрова «Тихі пісні»

Валентин Сильвестров – композитор досить відомий, його музика звучить у всьому світі, а сам він удостоївся престижних нагород і визнання. Однак літератури про нього не так багато, і дослідники вбачають у тому багато причин, однією серед яких є складність його музики: «Робіт про Сильвестрова майже немає – і тому, що до недавнього часу для них були закриті всі шлагбауми, і тому, що його музика – не легкий матеріал для дослідника. Сильвестров творить за своїми законами, за якими ми і маємо судити про його творчість; його світ відкритий усім “музичним вітрам” ХХ століття, і той, хто пише про нього повинен добре орієнтуватися в складній музичній топографії нашого століття. Художник типу Сильвестрова більш, ніж будь-хто інший, вимагає глибокої розмови, включення до загальномистецького (а не тільки музичного) контексту – до літератури, живопису. Тут можуть виникати цікаві паралелі, які допоможуть багато що пояснити в його музиці» [переклад мій – О.Я.] [3].

Ключова фраза наведеної цитати – це приналежність музики Сильвестрова до загальномистецького контексту, що має на увазі неможливість її адекватного сприйняття і розуміння поза зв'язками з музикою, перш за все, а також літературою і живописом. Це відноситься, безумовно, до всієї музики композитора, але в деяких опусах проявляється особливо помітно. Яскравим прикладом такої приналежності є вокальний цикл для баритона з фортепіано «Тихі пісні», створений у 1977 році.

Цикл складається з 24 пісень (загальною тривалістю близько двох годин) на тексти російських, українських і англійських поетів (у перекладі) переважно ХІХ століття. Усі вони поділені на 4 групи: 1. П'ять пісень на вірші Є. Баратинського, Джона Кітса у перекладі В. Левика, О. Пушкіна та Т. Шевченка; 2. Одинадцять пісень на вірші О. Пушкіна, М. Лермонтова, О. Мандельштама, Ф. Тютчева, С. Єсеніна, П.-Б. Шеллі; 3. Три пісні на вірші М. Лермонтова; 4. П'ять пісень на вірші О. Пушкіна, Ф. Тютчева, О. Мандельштама, В. Жуковського.

Вибір віршів більш-менш зрозумілий: цикл має назву «Вокальний цикл на вірші поетів-класиків», і ніхто не буде

сперечатися, що всі обрані автори – класики в тому сенсі, що їхня поезія є зразковою, найвищого рівня і якості. Але чому саме чотири групи, і який зв'язок між текстами всередині кожної? Зрозуміло щодо третьої групи – тут вірші Лермонтова, всі тексти відомі й об'єднані елегійною образністю. Перша група, ймовірно, об'єднана темою поета і прощання, що виглядає дещо нестандартно напочатку циклу. Друга, найбільша, присвячена кохання і його згасанню. Четверта – найцікавіша, оскільки усі п'ять текстів мають жанрове позначення: Елегія, Хорал, Медитація, Ода, Постлюдія. Ця особливість і може бути об'єднуючою ідеєю четвертої групи пісень.

Звичайно, аналіз «Тихих пісень» щодо усього циклу – ідея дуже приваблива і цікава, але вона вимагає об'ємної роботи. Тому обмежимося аналізом кількох вибраних пісень, щоб скласти уявлення про камерно-вокальну музику В. Сильвестрова і її особливості.

«Прощай світе, прощай земле ...» – єдина пісня не російською мовою, причому в нотах композитор відзначає: «Співати обов'язково українською мовою!». Зрозуміло, що в перекладі частина художньої інформації поетичного тексту втрачається, і тому оригінал краще перекладу, проте вірші Дж. Кітса і П.-Б. Шеллі Сильвестров все ж використовує в перекладах. Отже, композитору було важливо звучання саме українською мовою.

Строфічна форма вірша Шевченка знаходить відображення в куплетній музичній формі пісні, яка, як і інші пісні циклу, витримана в тихій динаміці від *pp* до *ppp*, а в кінці звучність фортепіано згасає на відкритій педалі, після чого композитор випишує тривалі паузи з ферматами, і наступна пісня починається *attaca*.

Навіщо Сильвестров це робить? Чому він не пише, як зазвичай, подвійну лінію закінчення, адже виконавці можуть тримати паузу скільки завгодно довго на свій розсуд? Мабуть, йому важливо, щоб художній час виконання не переривався, щоб не було відчуття «виключення» слухачів і виконавців з простору класичної поезії, озвученою тихою музикою.

Взагалі, паузи в творчості Сильвестрова відіграють особливу роль. Дослідники вважають, що вони наділені особливим сакральним і медитативним змістом: «Особливо необхідно підкреслити, що тиша, наділена сакральним змістом, породжує в “Тихих піснях” Сильвестрова подвійне значення музично-мовної знакової системи. З одного боку, композитор піднімає розуміння тиші до рівня

сакральності, коли тиша стає знаком дотику Божественної духовності. З іншого боку, подаючи тишу в видимих формах, точніше, в знаках музично-мовної реальності, Сильвестров розглядає її як знак дотику профанної реальності, провокуючи тим самим процес самопізнання (вслухання в самого себе)» [переклад мій – О.Я.] [1, с.37.] Тобто, тиша для Сильвестрова є знаком присутності Божого і спосіб пізнання його в собі.

З пауз, з тиші народжується музика, неголосна, в межах *p* і *mp*, *sotto voce*, медитативного самозаглибленого характеру. Сам композитор називає пісні «вокальними медитаціями», і бачить їхній зв'язок з медитативною музикою на кшталт індійських раг або арабських шашмаків, він пише, що це «європейські раги» і «європейські шашмаки», які, розділяючись інструментальними програшами, створюють «велику пісню» [5, с. 111].

Філософ А. Майнарді бачить у «Тихих піснях» втілення метафори мовчання: «Більш близькі до беззвучності, ніж до голосу людського “Тихі пісні” є метафорою мовчання, або точніше метафорою безмовності. Очищення від шуму є очищенням від помислів, від безуявної “мишачої метушні”» [переклад мій – О.Я.] [2, с.39].

Повертаючись до пісні на слова Шевченка, задамо питання: чим принципово ця музика відрізняється від пісень і романсів Глінки, Даргомижського і Чайковського на слова тих самих поетів? Або Шуберта на інші тексти, але які також належать естетиці романтизму?

У пісні «Прощай світе, прощай земле ...» виникає настрій і образ, дуже схожий з останньою піснею «Зимового шляху» Шуберта «Шарманщик»: той самий модус прощання, глибокої печалі, відчуття застиглості і порожнечі. Засоби втілення образу також подібні: на тлі порожніх квінт акомпанементу звучить монотонна мелодія, яка повторюється і безсило гасне в кінці фраз. Навіть тональності споріднені: у Шуберта – соль мінор, у Сильвестрова – ре мінор. Форма в обох випадках куплетна.

Що нового в композиційній техніці у Сильвестрова? По-перше, те, що звучить в партії фортепіано неможливо визначити як акомпанемент. Композитор відразу пропонує вслухатися в першу квінту, ставить після неї фермату, а потім акуратно повторює ще раз до вступу голосу. У нижніх фортепіанних голосах ми бачимо тільки (!) паралельні квінти і октави, чого, звичайно, не написав би Шуберт.

Але це, в свою чергу, створює акустичну алюзію на середньовічні органи, які складають основу всієї європейської багатоголосної музики і яким спочатку був притаманний молитовний медитативний характер.

По-друге, мелодія пісні складається з декількох мікромотивів, які повторюються. Так виникає відчуття перебирання молитовних чоток.

Таким чином, у пісні «Прощай світе, прощай земле ...» Сильвестров, перш за все, втілює ту романтичну музично-стильову традицію, яка йде від Шуберта. Але при цьому композитор ніби дивиться крізь неї далеко назад, йому відкривається щось віддалене, сакральне, звернене до Божественного. І в цьому розкривається зміст сильвестровської медитативності.

Одну з пісень циклу Сильвестров так і називає – «**Медитація**». Вона входить до останньої, четвертої групи пісень. У ній дослідники вбачають виразні ознаки жанру елегії: ««Медитація»з вокального циклу “Тихі пісні”, незважаючи на своє позначення, не тільки має в собі явні ознаки елегії, а й стає яскравим виразником саме цього жанру як доміантного (в синтезі декількох жанрових програм)» [*переклад мій – О.Я.*] [4, с. 94]. Таким чином, жанрове позначення, вказане автором, не збігається з жанровими ознаками, що містяться в самій пісні. Але чи є це протиріччям у даному випадку?

Виразні ознаки елегії містяться, перш за все, вже в тексті О. Пушкіна «Пора, мой друг, пора» зі знаменитим «На свете счастья нет». Це практично хрестоматійний зразок елегії. І його природньо супроводжує музичне втілення також у жанрі елегії. Серед її характерних ознак зазвичай називають «синтез пісенно-романсових і декламаційних лексем; часте використання ямбічних інтонацій низхідної секунди і висхідної сексти; типові інтонемі – “призову” (висхідна ямбічна кварта між V і I ступенями), “ствердження” (низхідна квінта між V і I ступенями), “вигуки” (висхідні і низхідні октавні ходи), “скорботи” (низхідна секунда), “мелодекламації” (багаторазове повторення одного тону)» [*переклад мій – О.Я.*] [4, с. 95], наскрізна строфічна форма, гомофонний тип фактури з простим акомпанементом, ніби розрахований на аматора.

Усе це присутнє і в пісні Сильвестрова, але в дещо трансформованому вигляді. Наприклад, часто елегії починаються інтонацією висхідної сексти – як хрестоматійна елегія «Не искушай» М. Глінки. У Сильвестрова її в чистому вигляді немає, але вона

прихована: мелодія починається з терції ладу, в поєднанні з квінтовим тоном, що звучить в партії фортепіано, утворюється секста.

У «Медитації» Сильвестров використовує цілу низку риторичних фігур, поява яких, як і належить, тісно пов'язана з текстом: на слова «а мы с тобой вдвоем предполагаем жить» (перед словами «и глядь как раз умрем») звучить фігура анабазис – поступовий низхідний рух по цілотону, який сприймається яскраво. На слова «побег в обитель дальнюю трудов и чистых нег» - навпаки, звучить катабазис, поступовий висхідний рух. У фразі «давно, усталый раб, замыслил я побег» у Пушкіна немає цезури перед словом «побег», проте Сильвестров виписує паузу з ферматою, що є прикладом використання риторичної фігури умовчання, аросіопезис. У фразі «и глядь – как раз умрем» мелодична лінія з трьох ямбічних стоп двічі переривається паузами – це фігура tmesis, розсікання паузами.

Жанр елегії, звичайно, не передбачає риторичних фігур, це явище характерне для музичної мови іншої епохи – барокової. Але в результаті накладення одного на інше виникає така ж ситуація, яку ми відзначили в пісні на слова Шевченка: крізь призму романтичної образності і музичної мови проглядаються більш глибокі смислові зв'язки. І це дозволяє говорити про медитативність у музиці Сильвестрова як здатність і можливість вбачати в музичній мові віддалені зв'язки як пошук смислів і значень. І це знімає будь-яке протиріччя між властивою пісні елегійністю і авторською назвою «Медитація».

На закінчення кілька слів про «**Постлюдію**», яка завершує цикл. Про неї не можна не згадати, оскільки характер післямови має практично вся музика Сильвестрова. Це полягає в розумінні, обмірковуванні образів, жанрів, типових топосів і музичної мови попередніх епох.

Навіть не відкриваючи нот, можна було б передбачити, що в останній пісні циклу відбудеться перехід від звучання до тиші. Уже напочатку композитор виписує ремарку: «Співати дуже тихо і дуже прозоро, ніби розчиняючи голос у фортепіанному звучанні». Саме фортепіанне звучання тут дуже прозоре, звуки беруться по черзі, немає акордових вертикалей (стовпів), звуки накладаються один на одного, посилюючи своє звучання обертонами на відкритих струнах. У вокальній партії, як і слід було очікувати, все більше пауз, потім

голос заговкає, і фортепіано закінчує мелодію вже без слів. Це дуже значний, сакральний момент переходу до тиші, але не до відсутності звуку, а до його переходу в інший вимір – в духовний. Звук не припиняється, після прослуховування циклу Сильвестрова виникає відчуття внутрішнього звучачого простору, наповненого змістом, «тихими піснями».

Література

1. Бродова И.А. О сакральном смысле тишины в «Тихих песнях» Валентина Сильвестрова. *Материалы II международной научно-практической конференции*. Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д.Ушинского, 2017. Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития. Ярославль, ЯГПУ. С. 34-37.
2. Встречи с Валентином Сильвестровым [Текст] / сост. К. Сигов, А. Вайсбанд. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 407 с.
3. Зинькевич Е. Валентин Сильвестров. URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-zinkevich-silvestrov.html (дата звернення 15.01.2019).
4. Постоловская Н. К вопросу о жанровой доминанте «Медитации» из цикла «Тихие песни» В. Сильвестрова. *Київське музикознавство*. 2013. Вип.46. С. 94-101.
5. Сильвестров В. Дочекатися музики: Лекції-бесіди. К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. 368 с.

ЗМІСТ

Передмова.....	3
Перша частина (теоретична). Ошибка! Закладка не определена.	4
Музичний текст як багаторівнева система.....	4
Музичний твір. Робота над музичним твором.....	25
Інтонія. Інтонування. Робота над інтонацією.....	35
Друга частина (практична).....	47
Методико-виконавський аналіз «Скерцо» й «Токати-кампани» Л. Шукайло. Реалізація «образу жанру» в «образі фортепіано».....	Ошибка! Закладка не определена. 47
Методико-виконавський аналіз Великої сонати Ля мажор для гітари Н. Паганіні.....	59
Структурно-виконавський аналіз вокального циклу І. Карабиця на слова Б. Олійника «Мати».....	73
Методико-виконавський аналіз вокального циклу Ю. Іщенка «Календарні пісні».....	82
Музикознавчий аналіз вокального циклу В. Сильвестрова «Тихі пісні».....	90
Зміст.....	96