

Любов Гундер

ПІЮРАЛІЗМ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ЯК ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КОНЦЕПЦІЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Музична виконавська інтерпретація – це процес активного духовного осмислення та інтонування художнього змісту музичного твору в повному музикознавчому контексті на основі критичного узагальнення всього попереднього досвіду компетентних потенційних учасників дискурсу, враховуючи особливості виконавців (в процесі колективного музикування), їх художню майстерність, музичне мислення, творчий потенціал підсвідомості.

Всі ці виконавські трактування інтерпретуються шляхом порівняння, показують різні підходи до розуміння смислу та стилю виконуваного твору, його невичерпність, багатогранність, свідчать про пошук сутності та естетичної цінності як витвору мистецтва.

Формування творчого стилю інтерпретації поряд з глибинним осмисленням академізму тісно поєднується з новаторством композиційної думки, створенням нових творів. Риси сучасності в камерно-інструментальній творчості українських та зарубіжних композиторів оновлюють виконавське мистецтво, а також знаходять відображення в методиці викладання камерного ансамблю.

Основою ансамблю, як відомо, є рівноправність, свого роду “поліфонія” у виявленні творчих намірів композитора. Гра в ансамблі протистоїть і сольному, і оркестровому виконавству. Ця ж особливість ансамблевого музикування відрізняє його і від виступів солістів з акомпанементом, хоча в даному випадку виникає немало завдань, які уподібнюють мистецтво цих виконавців з мистецтвом ансамблю.

Повнота вражень від ансамблевої гри пов’язана не лише з різнобарв’ям тембрів, але й з рівноправним виявом творчої волі декількома музикантами. Що ж стосується можливих причин зниження художнього впливу ансамблевого виступу, то, перш за все, це – скутість кожної зокрема творчої індивідуальності рамками спільної гри, тобто, взаємного пристосування.

Потенційно існують дві можливості, від реалізації котрих залежить оцінка ансамблевого виступу. “Він може розчарувати у відношенні вже раніше випробуваного впливу сольної гри кожного учасника ансамблю, а може й приємно здивувати, коли скромні за художнім обдаруванням виконавці “виграють” в спільному відтворенні музики; нарешті, може надати високої естетичної насолоди, коли видатні художні таланти, які притаманні кожному артисту зокрема, збагачуються спільною майстерністю, спільним творчим підйомом та натхненням” [1, с. 6].

Кожен вид виконавського мистецтва містить у собі, як правило, елемент свідомого “планування” (створення основних контурів виконавського трактування) та момент вияву імпровізаційності в реалізації виконавського задуму. Свобода безпосереднього музичного висловлювання не обмежується ансамблевим виступом: ніби стримуючи вияв її “назовні”, спільне музикування повністю зберігає внутрішню безмежність цієї свободи. В реалізації важливої якості виконавського мистецтва – свободи на естраді – особливу роль відіграє організаційний синтез особливостей, що виникає в процесі тривалої та різноманітної спільної праці. Саме на цій основі стає можливою така безпосередність виконання, коли творчий імпульс, що виник в одного з партнерів, негайно вгадується та підхоплюється іншими, знаходить в їх грі художньо переконливе втілення. Наявність такого безпосереднього, миттєвого взаєморозуміння і є основною вимогою до ансамблевого виконання як мистецтва, що досягає найяскравішого емоційного впливу, довершеності та багатогранності без будь-якого обмеження у вияві творчої індивідуальності кожного з музикантів.

Навчання в класі камерного ансамблю ставить перед учнями мету оволодіти мистецтвом спільного камерного музикування та почерпнути все те цінне, що може дати дана форма виконавської практики. Специфічні властивості ансамблевого музикування в особливій, більш концентрованій формі втілюють вимоги, що стосуються музичного виконавства взагалі.

Будь-який вид музичної інтерпретації є дією (складний синтез різних компонентів) та контролем над нею, тобто “інтонування” та його сприйняття. Тому для початківців необхідний контроль з боку педагога. Особливо важливим вважається розвиток в учнів уміння чути те, що вони виконують. Велику допомогу тут надає створення таких умов, де відчуття виконавського самоконтролю поширюється невимусовно, в результаті специфіки творчого процесу. Саме тому спільне музикування (в різних формах) має змогу забезпечити потрібні умови, адже сутність ансамблю

необхідність творчого контакту з партнерами в процесі інтерпретації – неминуче спонукає до підсилення інтуїтивного відчуття контролю при слуханні, виявленні музичного цілого.

З проблемою самоконтролю виконавця тісно пов'язані багато сторін художнього відтворення музики, розвиток яких стимулюється грою в ансамблі: відчуття міри, звукової перспективи, підвищення уваги до поліфонічності виконання. Саме поліфонічність, що притаманна фортепіанному звучанню, складає особливі труднощі для піаністів. “Нам, музикантам, необхідно розвивати невластиву людині здатність – начебто розчленовуючи свідомість, виявляти увагу одночасно до різних ліній, свідомо вести їх” [2, с. 66-67]. Успішному вихованню цієї специфічної властивості допомагає “політембровість” звучання музики в ансамблі.

Необхідність “обмежень” в свободі інтерпретації викликає у багатьох музикантів інстинктивний опір. Ансамблеве виконання здебільшого допомагає спрямувати творчу свободу в русло “свідомої необхідності”, уникати надмірного суб’єктивізму. Завдяки колективності процесу підготовки, у сфері навчання мистецтву камерного ансамблю відкриваються великі можливості. Адже спільні заняття є школою, де виробляється вміння не лише відчувати та розуміти, але й досить чітко висловлювати свої зауваження партнеру, що допомагає осмисленню музики та виконавського процесу.

“Важливим є питання підбору ансамблевих пар, де, безумовно, повинні враховуватися характер обдарування, так звана “школа” кожного виконавця. Однією з умов створення камерного ансамблю є можливість досягти мобілізуючого впливу сильних його учасників на більш слабких” [1, с. 13].

Існує певна відмінність між характером уроків у камерному класі та класі специнструменту. Тому вимогою до педагога з камерного ансамблю є вміння виразно, в доступній формі поділитися враженнями, критичними зауваженнями стосовно гри виконавців. У процесі занять із спеціальності є умови для більшої безпосередності та імпульсивності музично-творчого процесу, який в значній мірі опирається на інтуїтивному впливі “педагог–учень”. У камерному класі, де педагог має справу щонайменше з двома учнями, особливого значення набуває логічна виразність і переконливість мотивування словесного зауваження.

Дуже важливим у системі занять камерним ансамблем є питання самостійності виконавців. Абсолютно очевидна необхідність як особистої, так і колективної відповідальності за виконання чи то в стадії першого знайомства з твором, чи на етапі його подальшого удосконалення аж до звітного виступу. Індивідуальна робота виконавців є важливою перш за все в плані подолання технічних труднощів, проблем з аплікатурою, прийомів звуковидобування. “Спільна ансамблева підготовка до уроку включає більш повне вирішення різноманітних художніх завдань:

1) досягнення внутрішнього контакту в процесі творчого спілкування партнерів шляхом слухового контролю (слухати себе і чути інших);

2) оволодіння художньо-виразовим темпоритмом (точне виконання ритмоструктури та швидкості руху, запропонованих автором);

3) узгоджене виконання динаміки твору (проблема загального нюансування співвідношення між голосами, “звуковий баланс”). У цьому питанні слід керуватися не лише своєю партією, а й партитурою твору” [3, с. 44].

На відміну від сольного репертуару, камерні твори виконуються з нот. З цим пов’язаний весь процес удосконалення ансамблевого музикування. Надзвичайно важливою передумовою ансамблевого виконання є глибинне проникнення в авторський текст. Особливістю тексту ансамб-

левих творів є його “партитурність” і тому лише на основі вивчення партій всіх інструментів можна успішно досягти художнього виконання твору. Часто акцент, відтінок, ліга або крапка можуть здаватися не настільки важливими по відношенню до тієї партії, де вони є виписаними, однак набирають значно більшої ваги і одержують яскраве художнє мотивування, враховуючи текст іншої партії. Спеціальної уваги заслуговують елементи тотожності або, навпаки, протиставлення в тексті партій різних інструментів.

У камерному класі зазвичай використовуються різні редакції музичної класики. Значної уваги заслуговують редакції камерних творів, у яких, як правило, більш строге відношення до авторського тексту, відсутність прагнення нав'язати виконавцям певні трактування. Педагог з класу камерного ансамблю повинен вивчити різні редакції, вибрати оптимальний варіант і, якщо потрібно, відкоректувати партії. Часто детальної виконавської редакції потребують нові твори: необхідно знайти зручну аплікатуру, встановити користування педаллю, визначити штрихи.

Першочергового значення набуває розуміння ансамблістами органічного взаємозв'язку всіх елементів і сторін музично-виконавської діяльності. Таке розуміння ускладнюється тим, що ці елементи досить часто є якісно неоднорідними через відмінність інструментів та прийомів звуковидобування. Ця проблема стосується всіх сторін інтерпретації: ритму, динаміки, фразування, аплікатури, а також педалізації у фортепіано. Існують основні функції, які характеризують структурно-сміслові значення тієї чи іншої інструментальної партії в даний момент: а) проведення мелодичної лінії; б) супровід; в) виконання одного з голосів в поліфонічній тканині при відносно рівноправному “змаганні” інструментів. Велике значення тут має поділ музичної тканини на головні та другорядні елементи, хоча цей поділ повинен стосуватися лише функції того чи іншого елемента в системі музичного цілого, а не відношення до нього з боку виконавця, тому що в класичній музиці другорядного, незначного просто не існує. Лаконічність музичного викладу часто символізує смислову значимість кожного звука, посилення уваги до нього з боку виконавця.

Першою особливістю гри в ансамблі є політембровість звучання, ступінь і характер котрої залежить від складу інструментів у ньому. Друга – полягає в тому, що кожному з партнерів дано відтворити лише частину загальної звукової картини. Тому вимогою до ансамблістів є вміння слухати не лише себе, але й гру партнерів – чи то виконання теми з супроводом, чи одночасне звучання рівноправних музичних ліній. До різноманітності тембрів часто додається різноманітність динамічних відтінків у партіях інструментів, що звучать одночасно. В ансамблевих творах позначення динамічної сили часто є приблизним і схематичним,

особливо в тих випадках, де автор не вказує на індивідуальні відмінності в силі звучання інструментів у момент їх одночасної гри. Динамічна узгодженість важлива ще й тому, що інструменти відрізняються між собою і за регістровим звучанням.

Політембровість ансамблевого звучання, яка сприяє різнобарв'ю звукової палітри, за відсутності звукового контролю призводить до акустичного хаосу. Уникнути цього можна з допомогою точного знаходження єдиної правильної для даного випадку точки перетину різних звукових ліній. Це визначається і гармонійною природою співзвучань, поліфонічного контексту, особливістю будови музичної тканини, її фактурою. Виконавці повинні дуже уважно прослуховувати всю гармонійну вертикаль твору, особливо це стосується тих випадків, коли гармонійні поєднання є своєрідними та незвичними, що вимагає неабиякого художнього чуття. "В певних місцях твору виокремлюється зближення різних тембрів (в унісонних або октавних тематичних проведеннях), іноді, навпаки, віддаленість та полярна протилежність на "тембровій шкалі" відповідає протиставленню або складному поєднанню звукових образів. Між цими крайніми тенденціями є можливою величезна кількість проміжних градацій, що визначаються кожного разу даною конкретною музичною ситуацією" [1, с. 24].

Особливості тембрового синтезу в ансамблевих творах, його потенційну гнучкість, широту можливостей можна продемонструвати на прикладі, що пов'язаний із загальною проблемою стильності та стилізаторських тенденцій в музично-виконавському мистецтві. Відомо, що в творах XVII та XVIII століть фортепіанна партія виконувалася на клавесині (Бах, Гендель, Гайдн та ранній Моцарт). Навколо сольної клавірної літератури, створеної цими авторами, виникають суперечки стосовно переосмислення у фортепіанній грі звучання старовинних інструментів (клавесин). Та саме твори для камерного ансамблю можуть допомогти вирішити це питання: при великих змінах фортепіано будова таких інструментів, як скрипка, віолончель, майже залишилася незмінною, а їх звучання природно поєднується зі звучністю фортепіано у виконанні старовинних творів. Це застерігає від прагнення обов'язково надати суто клавесинного характеру фортепіанній грі.

Специфіка ансамблевої музики висуває певні труднощі перед виконавцями і в часовій сфері виконання. Це стосується вибору темпу, коли в нотах є лише загальні словесні вказівки (в старовинній музиці вони відсутні). Основною передумовою вибору темпу є відчуття характеру твору, його емоційно-образної будови. Конкретизуючи це судження, слід враховувати, що характер музики не є абстрактним поняттям, а передається і мелодикою, і ритмікою, і гармонізацією, і фактурним

оформленям. Сюди ж належать особливості динамічного плану, характер звуковидобування, що також пропонується автором.

Особливої уваги заслуговує спосіб звуковидобування, бо саме він принципово відрізняє гру на різних інструментах. Застосування певного штриха у смичкових інструментів (*spicatto* або *martelé*) впливає на вибір темпу в певних музичних епізодах. Наявність *legato*, необхідність зв'язності звучання в партії піаніста підказує правильне знаходження характеру руху, який в свою чергу допоможе створенню відчуття звукової протяжності. Залежність темпу від прийомів виконання не повинна розумітися надто буквально. Багато залежить від майстерності виконавця, бо мова йде не про просте пристосування темпу до зручності виконання, а про роль істинно художніх критеріїв, які підказують той чи інший прийом, штир для якнайкращого вияву суті твору.

Декілька слів відносно ритмічності ансамблевого виконання. На першому етапі роботи над твором особливо важливою є роль ритмічної точності, якої вимагає синхронність спільної гри. Разом з цим, ритмічна точність не повинна отожднюватися з метронімічністю: в процесі удосконалення інтерпретації підвищується роль часової свободи. Одним з найважливіших завдань гри в ансамблі є спільне знаходження та витриманість “кількісних пропорцій” у вказаних автором сповільненнях та прискореннях. Але, крім “авторських” відступів від основного темпу, зміст музики, характер фразування потребують постійних, ледь помітних темпових коливань і “поправок” – це те, що є темпом “*rubato*”. В ансамблі поняття “*rubato*” об'єктивізується, виростає в спільну потребу партнерів, “очищуючи” виконання від зайвих, немотивованих темпових коливань. Ритміка піаніста повинна відреагувати на особливо виразну інтонацію, котра в будь-який момент виникає в партії струнного чи духового інструмента. Неминучою і необхідною є в даному випадку невеличка відтяжка в часі.

Хотілося б зазначити також, що в ансамблевій грі особливо стимулюються вимоги ритмічної зібраності, точності зняття звука або дотримання його. Завдяки точному дотриманню звуків у партіях струнних і духових інструментів виникають надзвичайно цікаві гармонійні комплекси. Зрозуміло, що поділ понять звукової та часової сторін виконання є цілком умовним, адже виразність виконання завжди базується на їх органічному поєднанні.

Важливими засобами музичного впливу в процесі камерно-інструментального виконавства є декламація, фразування, композиційна цілісність інтерпретації. У цьому також проявляється специфіка колективного творчого відтворення музики, що пов'язано з художньою інтуїцією, загальною продуманістю виконавського трактування. У фразуванні першочерговим є узгоджений вибір штрихів, а стосовно загального

виконавського задуму – ідентичне розуміння художніх особливостей виконуваного твору.

У початку ансамблістів існує хибна думка про те, що більша кількість учасників передбачає меншу відповідальність кожного зокрема. Дійсно, більша кількість учасників може до певної міри знизити контроль за кожним з них навіть у порівняно досвідчених слухачів. Що ж стосується досягнення досконалої інтерпретації, то, навпаки, збільшення числа партій різних інструментів ускладнює завдання ансамблістів. Наскільки багатшою є фактура і темброва палітра твору, настільки важчим є шлях до досконалого цілісного прочитання музичного твору. Особливого значення в камерному ансамблі надається партії фортепіано. Роль піаніста досить часто є ведучою, диригентською; творча ініціатива під час виконання повинна поєднуватися з надзвичайно чітким контролем за загальним музичним процесом. Використання багатства та багатогранності ресурсів фортепіано слід поєднувати з економією, стриманістю та навіть обережністю в застосуванні ритмічної стійкості, пружності, з делікатністю до намірів кожного з партнерів. Тому при всіх принципових відмінностях ансамблевої гри майстерність піаніста повинна втілювати в собі навик сольної гри та володіння мистецтвом акомпанементу, подібно до того, як мистецтво гри струнника чи духовика в ансамблі до певної міри об'єднує сольну гру з досвідом гри в оркестровому колективі.

Характерною особливістю сучасності є створення композиторами творів для ансамблів нетрадиційних складів, включаючи найрізноманітніші інструменти. Це дає можливість виконавцям оволодіти ансамблями оригінальних, рідкісних поєднань, що сприяє росту виконавської майстерності. Виховання смаку, розвиток таланту, не обмеженого вузькопрофесійними рамками, становлення музиканта, який володіє навиками ансамблевої гри, – тривалий і складний процес. Для оволодіння художньою майстерністю потрібні роки творчих пошуків. Цей процес повинен починатися з перших днів перебування студента в класі камерного ансамблю, адже сфера ансамблевої музики для багатьох виконавців є і залишається творчою потребою на все життя.

“Сила впливу камерної музики – в глибині її змісту, багатстві почуттів, у яскравому і майстерному, творчому та художньо правдивому виконавському втіленні” [4, с. 167].

1. Благой Д. Мистецтво камерного ансамблю і музично-педагогічний процес // 36. Камерний ансамбль. Музика. - Москва, 1979.
2. Гольдсвейзер А. Б. Про виконавство, в кн. Питання фортепіанного виконавства. Вип. I. - Москва, 1965.
3. Зибцев О. Л. З досвіду роботи педагога класу камерного ансамблю // 36. Камерний ансамбль. Музика. Москва. 1979

4. Гінзбург Л.С. Камерна музика в сучасній музичній практиці // Музика. – Москва, 1979

Lyubov Gunder

PLURALISM OF INTERPRETATION AS THE FORMATION OF ART CONCEPTION OF
CHAMBER INSTRUMENTAL EXECUTION

Some aspects of ensemble mastery are shown in this article as well the problem of interpretation in chamber ensemble training as a subject and its place in musical-and-pedagogical practice.

Тамара Лоскутова

**РИТОРИКО-ІНТОНАЦІЙНІ ЗАСОБИ
КЛАВІРНИХ ТВОРІВ Й.С. БАХА**

“Бах – новатор спрямований у XIX століття, в епоху фортепіанного виконавства, яке відкрило світові його клавірну творчість” [1].

Виконання клавірних творів Й.С.Баха, зокрема прелюдій і фуг “Добре темперованого клавіру”, вимагає знань конкретних класичних схем роботи над ними, точної уяви про закономірності, які існують у фортепіанному мистецтві.

Важливе значення при виконанні творів Баха має прочитання особливостей музичної мови композитора, які містяться у риторичних та інтонаційних прийомах. Вони виконують роль своєрідних музичних кодів, відкривають шлях до розуміння справжнього і глибокого задуму автора.

Риторика (з грецької) була розроблена в античності (Цицерон, Квінтіліан). Це – теорія і мистецтво красномовства.

Риторика музична пов'язана з поглядом на музику як пряму аналогію ораторської та поетичної мови. Вона складалася з тих самих частин, що і літературна риторика: зміст частин втілювався у системі специфічних прийомів і фігур. Такими стилістичними фігурами були особливі, фіксовані стилістичні звороти музичної мови, які використовувалися для підсилення експресивності та виразності висловлювання.

У музиці Баха мова йде про артикуляцію мотиву, головними засобами якої є зв'язок і роз'єднання звуків, що відбувається завдяки використанню прийомів *legato*, *non legato*, *staccato* тощо. Більше того, мова йде про цезури, які стосуються всього твору і якими обумовлюється його архітектоніка.

Слід звернути увагу на особливості використання в музиці тропів (метафор, алегорій) і риторичних (поетичних) фігур. Музика як мистецтво безпредметна, сама по собі алегорична. Вона не називає предмет, не змальовує його, а переводить в інший вимір. Прийоми виразної мови можуть бути переведені в інший вимір. Вони пов'язані не з логічним, а з