

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

11. Лисько З. Фортепіанові мініатюри на українські народні теми. – Краків-Львів: Українське видавництво, 1944.
12. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ. – К.: Муз. Україна, 1982.
13. Милич Б. Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів. – К.: Муз. Україна, 1971.
14. О тех, кто пишет музыку для детей. Очерки об украинских композиторах. – Выпуск 1. – К.: Муз. Україна, 1987.
15. Олійник О. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. – К.: Наукова думка, 1979.
16. Олійник О. Фортепіанна творчість В.С.Косенка. – К.: Наукова думка, 1977.
17. Поліфонічні п'єси для фортепіано на основі українських народних пісень за обробками українських класиків. Зошити I-II. /Переклад І.Берковича – К.: Музфонд СРСР, Укр. республ. філія, 1954.
18. Ребенок за роялем: Педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике /Редактор-составитель Ян Достал. – М.: Музыка, 1981.
19. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. – Пустомити: 1994.
20. Савицький Р. Український фортепіанний альбом для початківців. – Тернопіль: Астон, 1999.
21. Сільванський М. 24 п'єси для фортепіано. – К.: Сов. композитор, 1960.
22. Сільванський М. Пригоди барона Мюнхаузена. 10 музичних малюнків для фортепіано. – К.: Муз. Україна, 1969.
23. Сільвестров В. Дитяча музика для фортепіано. – К.: Муз. Україна, 1980.
24. Скорик М. З дитячого альбома. – К.: Муз. Україна, 1970.
25. Соневицький І. «Веснянки-гаївки». Українські пісні для фортепіану. Випуск II – Весна – Нью-Йорк: У світі, 1952.
26. Степаненко М. Дитячий альбом. – К.: Муз. Україна, 1987.
27. Фільц Б. Фортепіанні цикли. – Тернопіль. Астон, 2002.
28. Фортепіанні твори українських радянських композиторів. /Упорядники М.Дремлюга, К.Михайлов, Ф.Надененко. – К.: Держ. вид. обр. мист. і муз. літ-ри УРСР, 1961.
29. Шопен Ф. Избранные мазурки. – М.: Мусaget, 1993.
30. Шуман Р. Альбом для юношества /Редакция В.Мержанова – М.: Музыка, 1982.

Zoryana Yuzyuk

M.SIL'VANS'KYJ'S «24 PIECES FOR PIANO» IN THE PEDAGOGICAL REPERTOIRE FOR CHILDREN

The article deals with «24 pieces for piano» pieces collection by M.Sil'vans'kyj as one of the author's collections of piano pieces for children of the Ukrainian composers (2nd half of XX century) Pieces of this collection are analyzed in the aspect of their interpretational problems, pianistic tasks and pedagogical aims.

Key words: author's collection of piano pieces for children, pedagogical purpose, piano texture, style affinity, feature, texture method.

Олег Лучанко

КОМУНІКАТИВНІСТЬ ПАРТІЇ СОЛЮЮЧОГО КОНТРАБАСА В ЖАНРІ КОНЦЕРТУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ІРИНИ ЖВАНЕЦЬКОЇ ТА АНДРІЯ ЕШПАЯ)

У статті розглядається проблема комунікативності партії контрабаса в жанрі концерту. Подається теоретичне підґрунтя даної проблеми. Аналізуються риси концертності, рівні ансамблевої комунікативності, рівні комунікативності партії контрабаса в даних концертах.

Ключові слова: контрабасовий концерт, жанр, комунікативність, рівень, ансамбль.

Різноманітність художнього вирішення жанру концерту в мистецтві ХХ ст. дозволяє споглядати розмаїття естетико-стильових характеристик, індивідуалізацію підходу до жанрової, формо-творчої та інших категорій. Дослідження теорії концертного жанру передбачає вивчення специфіки ігрової комунікативності партій соліста й оркестру в сольному концерті та ансамблевої комунікативності у концерті для оркестру з групою солюючих інструментів. Це питання цілісно аналізується у праці І.Польської «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика» [6]. Проте воно практично не опрацьоване сучасним музикознавством стосовно творів контрабасового репертуару. Тому метою даного дослідження є виявлення специфіки ігрової комунікативності партії солюючого контрабаса в сольному концерті та концерті для оркестру. Для прикладу взяті два твори сучасних композиторів, які демонструють різні підходи до трактування концертного жанру й принципу концертності, його втілення на різних рівнях ансамблевої комунікативності – Концерт для контрабаса з оркестром І.Жванецької та Концерт для оркестру з солюючими трубою, фортепіано, вібрафоном і контрабасом А.Ешпая.

Задля досягнення вищевказаної мети передбачається вирішити такі завдання:

- висвітлити теоретичне тло проблеми ансамблевої комунікативності;
- показати рівні ансамблевої комунікативності та дослідити особливості втілення різних рівнів діалогу у названих творах;
- виявити специфіку ігрової комунікативності контрабаса як солюючого інструмента в сольному концерті та як одного із солюючих – в концерті для оркестру з групою солістів.

Ансамблева комунікативність є одним із найважливіших факторів створення музичного твору. Будучи закладеним на знаковому рівні (текстовому), фактор ансамблевої комунікативності активізується під час звучання музичного твору, набуває нового значення у процесі виконавської інтерпретації. Зрештою, слухач як інтерпретатор також вносить своє бачення у характер ансамблевої комунікативності. Таким чином, визначаються три етапи ансамблевої комунікативності – знаковий, виконавської інтерпретації та слухачької інтерпретації.

Комунікативність ігрових партій проявляється на різних рівнях. І.Польська вказує на прояви ансамблевості, діалогічності на внутрішньому (бінарність самого процесу гри) та зовнішньому (діалог з партнерами, зі слухачами, з композитором – шляхом інтерпретації твору) рівнях [6, 206-251].

Ансамблева комунікативність, діалогічність притаманна як колективному, так і сольному виконавству. Щодо останнього, то «внутрішній рівень ансамблевого діалогу в сольному виконавстві обумовлений анатомо-психофізіологічними особливостями людського організму (дією бінарних процесів, функціональної асиметрії), зовнішній – імітацією діалогу в монологічних формах висловлювань, механізмами темброво-регістрової персоніфікації, образно-психологічної ідентифікації [6, 249].

У колективному виконавстві прояви ансамблевої комунікативності мають багатосаровий характер. По-перше, це вказані вище внутрішній (бінарність процесу гри) і зовнішній (діалог з партнерами) рівні. Щодо зовнішнього, то в концерті для оркестру з групою солістів його необхідно «розшарувати» на такі підрівні: ансамблевий діалог з іншими солістами, діалог у групі (ансамблі) солістів з оркестром. Таким чином, група солістів як камерно-інструментальний ансамбль діалогізує з оркестром ніби соліст у сольному концерті з оркестром.

У контрабасовому мистецтві ХХ ст. жанр сольного концерту з оркестром представлений творами Сергія Кусевицького, Стефана-Болеслава Порадовського, Едуарда Нанні, Тадеуша Зігфріда Кассерна, Ганса Вернера Генце, Георгія Конюса, Едуарда Тубіна, Золтана Тібая, Франтішека Гертля, Ларса-Еріка Ларссона, Анатолія Богатирьова, Петра Черноіваненка, Авдея Мірзоева, Якова Лапинського, Григорія Оканя, Ірини Жванецької, Геннадія Ляшенка, Геннадія Глазачова та ін. Більшість із творів репрезентують традиційність втілення концертного жанру й принципу концертності.

Звернення до Концерту для контрабаса з оркестром Ірини Жванецької зумовлене, по-перше, особливістю трактування концертного жанру, по-друге – відсутністю наукових музично-

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

теоретичних чи методичних розвідок з даного питання¹, по-третє – інтересом до творчості І.Жванецької як уродженки України (Вінниця).

Концерт для оркестру з солюючими трубою, фортепіано, вібрафоном і контрабасом А.Ешпая написаний в той самий період і є твором, у якому яскраво проявляється ігрова комунікативність солюючого контрабаса в концерті для оркестру з групою солістів.

Окрім того, названі твори демонструють різні підходи до втілення ідеї концертності, а відповідно – і до проявів комунікативної специфіки партій солістів й оркестру. «Філософський зміст концертності полягає в досягненні естетичного задоволення від спільного ігрового дійства. Саме тому це поняття слід трактувати не лише у вузькому сенсі як реалізацію віртуозно-блискучого виконавського потенціалу, а і в більш широкому, що передбачає «досконалість діалогу», – пише В.Заранський у праці «Український скрипковий концерт» [2, 11]. Власне категорія діалогу стане основною у дослідженні втілення концертності у нашій статті на прикладі творів І.Жванецької та А.Ешпая.

Окреслимо риси відмінності ігрової комунікативності партії солюючого контрабаса, різні підходи до втілення ідеї концертності як ступеня діалогічності в сольному концерті й концерті для оркестру, розглядаючи ці твори в цілому.

Ірина Жванецька. Концерт для контрабаса з оркестром. Концерт створювався у 1964–1968 роках. Існує авторський переклад твору для контрабаса і фортепіано.

Нетрадиційність художнього втілення жанру концерту проявляється вже на рівні форми: перша частина – «Тема»; друга частина – «Вальс»; третя – «Ноктюрн»; четверта – «Фінал». Таким чином, чотиричастинний концерт викладений у варіаційній формі, де кожна з цих вільних варіацій має свою яскраву жанрову основу.

I частина «Тема». Концерт починається темою в солюючого контрабаса, у якій виражено напруженість, дисонантність світосприйняття засобами висхідних і низхідних стрибків мелодії на велику сексту, велику нону, збільшену октаву, зменшену квінту, її хроматичних ходів.

Цей монолог контрабаса насичений внутрішньою комунікативністю – інтонаційними й тембровими «діалогами» між стрибками та їх заповненням.

Хоральний вступ оркестру не вносить контрасту. У цьому діалозі з оркестром домінує соліст як носій основного образу. Лише пізніше в партії оркестру починає з'являтися певна напруженість (ц. 4). Власне тут починається повноцінний образний та інтонаційний діалог. Проте між солістом та оркестром немає «змагання», яке є одним з основних факторів втілення ідеї концертності. Тому «Тема» з Концерту для контрабаса з оркестром І.Жванецької постає як «театр одного актора», який має свого «глядача» – оркестр.

Таким чином, партія солюючого контрабаса, безперечно, є домінуючою у першій частині концерту. Соліст є носієм основного образу, втілює яскраву діалогічність як на внутрішньому, так і на зовнішньому рівнях. Якщо вдається до персоніфікації функціональної взаємодії між окремими партіями, то соліст постає як головний герой, безперечний лідер у рольовій взаємодії з оркестром. Наведені міркування є основою для визначення способу мислення та побудови драматургії твору в його виконавській інтерпретації.

II частина «Вальс». Ця частина є першою варіацією, що демонструє яскраву жанрову трансформацію теми. У процесі вільного варіаційного розвитку зберігаються основні інтонаційні ходи, що характеризували образ соліста в першій частині – на велику септиму, збільшену октаву та інші, хроматизовані ходи, що на завершальному етапі частини «вибудуються» у кульмінаційні кластери. Важливо, що тепер їх експонує оркестр, і в цьому – початок власне діалогу, яскравий прояв комунікативності на зовнішньому рівні. Тепер соліст «повторює» за оркестром, й основне завдання виконавця – прагнучи досягти діалогічної злагоди в ансамблюванні з оркестром (як ще одного важливого фактору втілення ідеї концертності), в той же час яскраво проявити свою персоніфіковану характеристику, своє інструментально-темброве забарвлення, свій статус «головного героя», набуті у пер-

¹ Наприклад, у відомому посібнику «Контрабас. Історія і методика» під ред. Б.Добрех стова творчість Ірини Жванецької згадана лише у зв'язку із поданням відомостей про контрабасиста Івана Котова, який став першим виконавцем двох концертів для контрабаса з камерним оркестром композит орки [3, 116].

шій частині, зрештою – зберегти характерність свого естрадно-репрезентативного амплуа виконавця-соліста.

Якщо в «Темі» домінує соліст, то у «Вальсі» відбувається зміна типу комунікативності в ансамблі: переходячи із статусу «фону» в «головні герої», оркестр веде діалог на рівні з солістом. Тому ансамблевість у цій частині має риси біцентричності, смисловий акцент у комунікативному розвитку соліста ставиться на зовнішній рівень.

III частина «Ноктюрн» – друга варіація, що знову демонструє яскраву жанрову трансформацію теми й збереження її найхарактерніших інтонаційних ходів. Ліричність образу знову втілюється в біцентричному діалозі. Інтонаційні перегуки соліста й оркестру дозволяють стверджувати про наявність рис симфонізації музичної тканини, що, відповідно, підвищує рівень комунікативності між партіями, рівень «відкритості» до діалогу учасників драматичного дійства. Переплетення мелодичних ліній в сольній та оркестровій партіях вимагає тонкого виконавського комунікативного чуття в досягненні ансамблевості.

У IV частині – «Фіналі» – зберігається перевага зовнішнього рівня діалогічності. В ансамблі почергово домінують то партія соліста, то оркестру, проводячи основну тему фіналу. Тривале використання високого регістру в партії сольюючого контрабаса, видозмінюючи темброву палітру його звучання, зменшує ступінь його персоніфікації: сольюючий контрабас приєднується до загального звучання оркестру. Завдання виконавця-соліста – досягти якнайбільшого рівня ансамблевості, і в цій згоді – втілення ідеї концертності в фіналі. Лише в завершальних тактах концерту на фоні хоральності викладу партії оркестру з'являються уривки монологу соліста як образна арка до першої частини концерту.

Концерт для контрабаса з оркестром І.Жванецької демонструє нетрадиційність підходу до жанру, що проявляється насамперед у привнесенні варіаційності у формотворчий аспект та у принцип розвитку. Це створює особливі умови для показу домінування соліста, діалогічності його монологів на внутрішньому рівні та комунікативної співдії з оркестром на рівні зовнішньому, а відтак – й вимагає від виконавця майстерного показу внутрішньої діалогічності, бінарності процесу гри. Цей твір є яскравим взірцем домінантно-сольного (термін І.Кузнецова [4]) типу ігрової взаємодії виконавських партій, їх комунікативної специфіки.

Андрій Ешпай. Концерт для оркестру з сольюючими трубою, фортепіано, вібрафоном і контрабасом (*Concerto grosso*). Написаний у 1967 р. Першим виконавцем партії сольюючого контрабаса став Леопольд Андреев. Висока оцінка його виконавської майстерності подана в рецензії Є.Макарова «Відродження жанру»¹.

Твір експонує інший підхід до втілення ідеї концертності, інші рівні ігрової комунікативності партій. Як зазначалося вище, у групових концертах зовнішній рівень комунікативності «розшаровується» на такі підрівні: ансамблевий діалог з іншими солістами; діалог у групі (ансамблі) солістів з оркестром, при цьому група солістів як камерно-інструментальний ансамбль діалогізує з оркестром, ніби соліст в сольному концерті з оркестром.

Концерт одночастинний, проте зіставлення меншої та більшої груп – *concertino* і власне *concerto grosso* в різних образних, темпових аспектах створює умовний поділ твору. Партія сольюючого контрабаса в цілому є розгорнутою, її характер має яскраві ознаки концертності.

Поряд із розвиненою мелодикою, почасти гострим синкопованим ритмом Концерт А.Ешпая виявляє темброво-регістровий колорит як «випуклі» сонорні ефекти – звучності-барви, підсилені дією темброво-артикуляційних і динамічних засобів. Серед них – багатозвучні акорди, «суцвіття» секунд тощо.

У поєднанні мелодичного й темброво-колеристичного факторів, на якому композитор робить помітний акцент, – шлях до виявлення індивідуального стильового начала. Як відомо, саме тембр є репрезентом, символом звукового об'єкта, а тому й створює яскраву персоніфіковану характеристику як окремих інструментів, так і ансамблевих груп і характер загального звучання.

Яскрава функція тембру у творі створює умови для реального відчуття музичного простору.

¹ Е.Макаров. Восрождение жанра // Советская музыка – 1968. – № 1. – С. 34-36.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Тому комунікативна виконавська специфіка Концерту А. Ешпая полягає, по-перше, в необхідності створення цього простору засобами діалогу інструментів-персон: щоб і виконавець, і слухач уявляли відкритість чи замкненість цього простору, його насиченість чи розрідженість, його барви тощо.

По-друге – у виявленні й передачі реципієнту контрасту сонорності та розвиненої мелодичності, що, зокрема, буде проявлятися у каденції солюючого контрабаса та при наступному вступі оркестру.

По-третє – в експонуванні контрасту імпровізаційності інструментального тематизму та лапідарності окремих тематичних зерен.

Від початку твору до *Allegretto molto tranquillo* включно партія солюючого контрабаса не має надто важливого значення – він приєднується до ансамблю солістів і в першу чергу є учасником цього квартету.

Перший вагомий вихід солюючого контрабаса – це його блискуча каденція *L'istesso tempo* (*quasi Moderato*) (ц. 28). У ній виконавець може продемонструвати як свою майстерність, так і технічні й темброві можливості інструмента. У загальній комунікативній картині солюючий контрабас постає як носій віртуозності, концертності, піднесеності.

У цьому монолозі закладений полідіалог соліста-контрабасиста на всіх рівнях – зовнішній з оркестром, з іншими солістами та внутрішній діалог – на рівні зміни тематичних елементів каденції, зіставлення регістрів як різних відтінків в персоніфікованому образі солюючого контрабаса.

Особливо слід відзначити ансамбль контрабаса *solo* та групи контрабасів, які разом із арфою м'яко долучаються до монологу соліста семизвучними акордами в дуже високому звучанні натуральних і штучних флажолетів. Пізніше приєднуються всі струнні. На фоні м'якого звучання струнних оркестру контрабас завершує свій монолог.

Наступний виступ солюючого контрабаса (ц. 32) поступовістю мелодичного розвитку демонструє інтенсивність насамперед внутрішнього діалогу в його партії. Стрибки на широкі інтервали в різних регістрах, зупинки-«подихи» і подальший розвиток вимагають бінарності процесу гри виконавця.

У колористичному *tutti* (ц. 36) акцент переноситься на зовнішню комунікативність, діалогічність насамперед в оркестрі, у *Cadenza-fuga* (ц. 37) – на діалог в *concertino*. У цьому квартеті контрабас вступає останнім, підсумовуючи попередні проведення теми іншими солістами, через внутрішню діалогічність виявляючи темброво-регістрові барви мелодії. В подальшому до закінчення твору солюючий контрабас – учасник колективного дійства в середині *concertino* і *concerto grosso*.

Концерт А. Ешпая є взірцем домінантно-оркестрового (термін І. Кузнецова [4]) типу комунікативної специфіки виконавських партій. Проте, значний розвиток партій солістів, наявність каденцій надає цьому твору рис паритетного (біцентричного) типу ігрової взаємодії партій *concertino* і *concerto grosso*.

Вищенаведені ескізні аналізи Концерту для контрабаса з оркестром І. Жванецької та Концерту для оркестру з солюючими трубою, фортепіано, вібрафоном і контрабасом А. Ешпая з точки зору досліджуваної проблеми дозволили окреслити специфіку ігрової комунікативності партії солюючого контрабаса в сольному концерті та концерті для оркестру. Ці твори демонструють різні підходи до трактування концертного жанру й принципу концертності, його втілення на різних рівнях ансамблевої комунікативності.

У процесі дослідження виявлено особливості втілення різних рівнів комунікативності у названих творах, що полягають у дворівневості діалогу в сольному концерті (внутрішній і зовнішній рівні) та тривірневості (розшаруванні зовнішнього на діалог між солістами й діалог з оркестром) у концерті для оркестру з групою солістів.

У Концерті для контрабаса з оркестром І. Жванецької, що демонструє нетрадиційність підходу до жанру та є яскравим взірцем домінантно-сольного типу ігрової взаємодії виконавських партій, створюються особливі умови для показу домінування соліста, діалогічності його монологів на внутрішньому рівні та комунікативної співдії з оркестром – на зовнішньому.

Концерт для оркестру з солюючими трубою, фортепіано, вібрафоном і контрабасом А.Ешпая як взірець домінантно-оркестрового типу комунікативної специфіки виконавських партій з рисами паритетності (біцентричності) демонструє можливість ігрової комунікативності партії солюючого контрабаса як всередині своїх розлогих solo, так і в ансамблі солістів і з оркестром.

Тонке відчуття рівня діалогічності на певному етапі твору, втілення особливостей індивідуальної та ансамблевої комунікативності є одним із важливих завдань, що постають перед виконавцем у сольному чи груповому концерті. Ця наукова розвідка попри її немасштабний обсяг може стати корисною як певне науково-методичне підґрунтя для творчих пошуків виконавців-контрабасистів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ахмедходжаева Н. Теоретические проблемы концертности и концертирование в музыкальном искусстве: Автореф. дис... канд. искусствоведения. – М., 1985.
2. Заранський В.І. Деякі аспекти естетики концертності та теорії жанру концерту //Заранський В.І. Український скрипковий концерт. – Львів: Сполом, 2003. – С.11-19.
3. Контрабас. История и методика: Уч. пособие /Ред.-сост. Б.Доброхотов. – М.: Музыка, 1974.
4. Кузнецов И.К. Фортепианный концерт: К истории и теории жанра: Автореф. дис... канд. искусствоведения. – М., 1981.
5. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа): Исследование. – К., 1994.
6. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: Монография. – Харьков, 2001. – С. 206-251.
7. Pelczar T. Kontrabas od A do Z. – Warszawa, 1974.

Oleg Luchanko

THE COMUNICATION OF DOUBLE BASS SOLO PARTY IN CONCERTO GENRE (BY WAY OF EXAMPLE IZVANRT'S'KA AND A.E.SCHPAJ COMPOSITIONS)

The problem of communication of double bass party in concerto genre is given in this publication. The theoretical basis of this problem is analyzed in this context. The concerto traits, the ansamble communicational levels, the levels of communication of double bass party are analyzed too.

Keywords: double bass concerto, genre, comunication, level, ansamble.

Наталія Юзюк

ДО ПИТАННЯ ПОШУКУ НОВИХ ФОРМ ТА МЕТОДІВ ВИКЛАДАННЯ ПРЕДМЕТА «МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ» ДЛЯ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО» У ВИЩОМУ НАВЧАЛЬНОМУ ЗАКЛАДІ

У статті робиться спроба визначення місця предмета «Музичний інструмент» серед інших фахових дисциплін у процесі підготовки актора драматичного театру та кіно у вищому навчальному закладі, аналізується зміст занять з музичного інструмента, а також мотивується доцільність використання у навчанні елементів сучасних педагогічних технологій.

Ключові слова: сучасні педагогічні технології, музичний інструмент, ансамблеве музикування, інтегроване навчання, навчально-виховна робота.

З початком нового століття в європейських країнах відбуваються активні пошуки нових форм і засобів освіти та виховання молодого покоління. Цей процес є особливо актуальним у зв'язку з ка-