

КОНЦЕПЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО В МУЗИЦІ І. ЛЯШЕНКА В УМОВАХ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Маркова О. М.

Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової

***Анотація.** Стаття присвячена питанню музичної соціології як вона сформувалася в працях І. Ляшенка, центральним моментом якої фактично стала проблематика виконавського музикознавства, що виводить на багатство змістів виконавського бачення творів. В статті наведені приклади виконавського розкриття національної, соціальної ідеї музики в оперних композиціях видатних авторів.*

***Ключові слова:** музична соціологія, національне в музиці, виконавське музикознавство, композиція.*

***Аннотация.** Маркова Е. Концепция национального в музыке И. Ляшенко в условиях развития современного исполнительского музыкознания. Статья посвящена вопросу музыкальной социологии как она сформировалась в трудах И. Ляшенко, центральным моментом которой фактически стала проблематика исполнительского музыкознания, выводящего на богатство содержания исполнительского видения произведений. В статье приведены примеры исполнительского раскрытия национальной, социальной идеи музыки в оперных композициях выдающихся авторов.*

***Ключевые слова:** музыкальная социология, национальное в музыке, исполнительское музыкознание, композиция.*

***Annotation.** Markova E. The Concept national in music I. Lashenko in conditions of development modern performance musicology. Clause is devoted to a question of musical sociology as she was generated in works I. Lashenko, which central moment actually has become a problematic of performance musicology, contents, deducing on riches, of performance vision of products. In clause the examples of performance disclosing of national, social idea of music in opera compositions of the outstanding authors are given.*

***Key words:** musical sociology, national in music, performance musicology, composition.*

Постановка проблеми. Актуальність даної роботи зумовлена значущістю спадщини видатного українського дослідника, академіка І. Ф. Ляшенка, а також цінністю виходів на проблематику виконавського музикознавства в працях останнього в галузі музичної науки, що плідно розвивається в останні десятиріччя.

Об'єкт дослідження – матеріали виконавського тлумачення питань музичної соціології І. Ляшенка, предмет – розкриття вказаних загальних положень на творах та їх виконаннях видатних композиторів ХІХ ст.

Мета статті – виявлення соціо-культурологічних аспектів виконання, виходячи з положень національної традиції в роботах І. Ляшенка. Завдання: 1) узагальнення уявлень про виконавський зріз музичної соціології І. Ляшенка; 2) аналіз творів видатних авторів та їх виконання, виходячи із прийнятого соціо-культурологічного бачення проблематики.

Аналіз досліджень і публікацій. Методологічна основа роботи – інтонаційна концепція музики в культурологічно спрямованому музикознавстві, зразки якого знаходимо у працях І. Ляпенка [6; 7]. Практичне значення роботи – у можливості використання матеріалів статті в навчальних курсах музичної вищої школи, у тому числі у магістерських курсах типу методології музикознавства.

Розвиток музично-соціологічних положень у книгах І. Ляпенка, спрямованих на пізнання феномену національного, що традиційно синонімізувалося з колективно-фольклорним началом, мав цілеспрямований вихід на персоналії геніально обдарованих композиторів, які спроможні були «акумулявати» творчу енергію народу-нації і виражати творчу волю останнього в персональній авторській діяльності [7].

І малася на увазі, перш за все, діяльність композиторів-геніїв, творчий внесок котрих сприяв цій чи іншій корекції традиції. При цьому індивідуальна композиторська творчість асоціювалася із новаційним внеском, хоча у музикознавчому вжитку окристалізувалася також ідея *вторинності* стильових надбань високообдарованих авторів-композиторів. Адже за спостереженням Г. Адлера, стилі в музиці роблять «малі музиканти», функція геніїв – узагальнення й піднесення на високий художній рівень стильових відкриттів [1, 2], що є прерогативою позафахівських кіл. Такий підхід збігається із висновками сучасної соціології історії, котрі вказують на діяльність Великого розуму – людства, нації, сукупності-спільноти на рівні регіональних поєднань у межах планети, держави, нації тощо.

Результати дослідження. В роботах І. Ляпенка акцентується активність індивідів у кореляції континууму традиції, яка є стрижневим утворенням в тому, що прийнято називати цим терміном [6]. Сама постановка *проблеми індивідуального внеску* в традицію, в контексті уявлень про пасіонарний зміст вираження носіїв діяльнісного напруження

в нації-етносі (за Л. Гумільовим [3], праці якого визивали прискіпливу увагу І. Ф. Ляшенка), виводить на питання *значущості виконавської особистості*, тим більше, що значна роль тих засновників національних шкіл в професійній сфері, котрі сполучали композиторську та виконавську діяльність (Ф. Шопен, Ф. Ліст, М. Глінка, Г. Малер, Дж. Енеску тощо). Причому, нерідко для сучасників саме виконавська майстерність таких корифеїв національної музики була провідним аргументом у шануванні їх запитів на лідерство в національному мистецтві.

Даний погляд на базовість виконавства в історичному виявленні творчості спеціально не загострювався І. Ф. Ляшенком, але він впливав із принципу дії його особистості, в якій талановитість інструменталіста-виконавця стала вихідною точкою творчих запроваджень його як високообдарованої, високоталановитої людини. Вказаний виконавський акцент в особистості творця музичної соціології засвідчив не тільки його відкритість до нових перспективних напрямків музичної науки. Він демонстрував солідарність з московською музикознавчою школою, представники якої (С. Скребков, Є. Назайкінський, В. Медушевський) реально розробляли засади *виконавського напрямку в музикознавстві*.

Позиція І. Ф. Ляшенка мала певні наслідки для пошуку національного статусу виконання через сукупний культурний досвід суб'єкта такого виконання і тих, до кого адресується музикант. Для автора даної статті вказані позиції музичної соціології І. Ф. Ляшенка стали стимулом уявлень про активність «змісту епохи» у національних вимірах творчості. Бо те, що являє німецьку музику, скажімо, епохи Баха – Генделя, складає принципово інший вигляд в межах Віденського класицизму, німецького ж романтизму, експресіонізму-неокласицизму-примітивізму у ХХ ст. і т. ін.

Більше того, національний зміст в ракурсі його розуміння як активності колективного суб'єкту, що дає «соціальне замовлення»

виконавцю, є принципово іншим, ніж той, яким вимірює свою належність до національного надбання сам його носій. Так, обробки російських – українських пісень Л. Бетховеном висвічують, перш за все, *войовничість*, що склалася у представника європейського Заходу відносно нації, здобутки якої обчислювалися перемогами російської армії над Карлом XII, Фридрихом Великим, над Наполеоном, нарешті. Бойовий дух російської нації символізувала музика «Камаринської», з якою асоціювалися козацькі частини російської армії і обробка якої у «12 варіаціях на тему російського танцю» (1796 р.!) спрямована на фінальне проведення теми у дусі «вогняних» танцювальних дійств симфонічних фіналів Л. Бетховена.

Так, тільки зіставляючи записи (відео- та аудіо-) виконань, скажімо, «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського в різних національних умовах оперних вистав, пізнаються ті різні зрізи національного вираження, які є непомітними «із середини», з точки зору представників національної традиції як такої. Знаменита американська зйомка для відео вистави «Євгенія» в Чикаго у 1980-ті роки віддзеркалила уявлення про «могутність росіян» епохи Радянського Союзу, несумісну із уявленням про «ліричність спени» цієї опери з погляду представників російського мистецтва. Під титри відеозапису опери подана музика й сценічні положення VI картини, а саме, Полонезу, в якому об'єктивно відобразився тонус «імперської моці» Петербургу XIX сторіччя. Тим самим створена була психологічна установка на сприйняття цілого, в якому ліризм «мрій Тетяни» стає доповнюючим, але не вирішальним образом-темою. І в цьому ж характері «російської монументальності» виконані костюми – епохи Чайковського, але не пушкінської пори, коли вбрання головних героїнь, сукні з турнюрами і підкресленою лінією грудей, гармоніювали із полонезними звучаннями за типом офіційного гімну епохи Катерини II «Гром победы раздавайся...»

Вказаний вигляд «російського життя» у виконанні американців не співпадає з «німецькою моделлю» того ж «Онегіна»: установочною вибирається картина «російських просторів», співу селян, що йдуть із глибини ланів до поміщицької садиби, яка постає деяким штучним утворенням в обсязі природного життєвого циклу. І не душевна пристрасть Тетяни, а вольова зібраність Онегіна – і Ленського (!) – формує сюжетні пересічення з їх неминучою трагічною несумісністю з природним плином життєвих стосунків.

Суто музичне виявлення національної ідеї на певному етапі розвитку нації-етносу знаходимо у режисерсько-диригентському поданні виконавства вказаної опери Є. Колобовим, з акцентуванням *бахіанства* П. І. Чайковського як вираження інтелектуалізму і з високим шануванням законів честі в буттєвих стосунках росіян XIX сторіччя. Це розкриття органіки поліфонічного мислення П. Чайковського дозволяє оцінити стильове *цитування Баха* – у вступі Шостої симфонії, даному демонстративно в e-moll. Виконавське подання Пасіона від Матфея Баха Г. фон Караяном дозволяє впізнати №1 із вказаної композиції на початку останньої Симфонії П. Чайковського. А визнання цієї «німецької ноти» в спадщині великого російського композитора, що мав певне відношення у своїх родинних і творчих стосунках із Україною, виводить на усвідомлення цього представника Московської школи як втілення «російського бідермайєру» і того, що формував «московський модерн» епохи М. Врубеля та В. Борисова-Мусатова 1880-х – 1890-х років [4; 5].

Наведені і не заявлені в даній статті приклади розробки ідеї національного як втілення, за І. Ф. Ляпенком, традиції в активності індивіда, виводять, як бачимо, безпосередньо на питання *національного у виконавстві, у типологічних проявах індивідуальної ініціативи*, відкриваючи нові аспекти розуміння і щодо композиторської творчості.

Соціологія музики, розроблена І. Ф. Ляшенком, через концепцію національного мала вихід на цілу низку проблем, що стосуються ідеї культурологічного контексту музичної семантики. В матеріалах книги «Неоевропоцентризм: музикальна культура на рубежі тисячелетій» маємо матеріали відносно символіки партій Фігаро в операх В. Моцарта і Дж. Россіні. Соціо-культурологічний погляд дозволяє виявити нюанси їх виразності поза звичних характеристик співвідношень музика – літературний текст.

Перш за все виявляється *спадкоємність* партії Фігаро в операх В. Моцарта та Дж. Россіні як наслідуваність другим першого. Загальновідомим є моцартіанство автора «Севільського цирульника», а також зацікавлено-схвальне ставлення В. Моцарта до п'єси П. Бомарше, що символізувала революційний індивідуалізм свідомості, захопленої критикою релігії світським Просвітництвом XVIII ст. Адже В. Моцарт створив свою оперу в 1886 році, коли він вже був членом масонської ложі, а ця остання солідаризувалася з діяльністю франкмасонів, які готували якобінську революцію. Батько Дж. Россіні був якобінцем, від яких відмежувався син, що солідаризувався з тираноборством «карбонаріїв». Для обох дорогою була ідея соціального самоствердження обдарованої особистості, здібності якої вельми перевершували відведені їй низькі щаблі соціального буття.

Загальний погляд на склад дійових осіб та тембральний підбір голосів у «Весіллі Фігаро» В. Моцарта виділяє дещо незвичне: два головних, однак соціально діаметрально протилежних персонажі – Граф Альмавіва та камердинер Фігаро визначені як баритони. Крім того, Доктор Бартоло і Садівник – баси, і тільки Дон Базіліо, музичний майстер, та Дон Курціо, знавець права, тобто суто другорядні персонажі – тенори. Показова для італійської опери другої половини XVIII ст. установка на ліричні сторінки спектаклю у виконанні тенорів у даному випадку

демонстративно переосмислена на користь «ліричних басів», в яких буфонні та саме ліричні сторінки спеціально «переплутані» так, щоб соціально привілейований Граф та соціально принижений служник опинилися не тільки у співвіднесеності психології музичного вираження. Бо музично більш яскравим, врешті решт, стає другий: три блискучі арії Фігаро явно перевершують сольне навантаження Графа, повнота виходу якого має місце лише в арії III дії («арія рахунку»).

Зазначимо, у обох персонажів знаходимо ефекти basso-buff. Але у варіанті сольних номерів Фігаро маємо високі зльоти героїчного захоплення («Мальчик резвий» – «Non più andrea farfallone amoroso»), віртуозного блиску характерного співу («Если захочет барин попрыгать» – «Se vuol ballare, signor contino»), музики пафосу й гніву («Мужья, откройте очи» – «Aprite un po' quegli occhi»). Блискуча «каватина» I дії, в якій ознаки даного жанру (невеликої ліричної арії) насилу відповідають крайнім розділам, тоді як в середньому демонструється, фактично, ефект «арії brillante» (використовується, у тому числі, майже теноровий прийом звучання f^3 в кульмінації вказаної каватини). Так складається могутнє смислове напарування, демонструючи музично-символічну цінність незрівнянно більшу, ніж жанрова семантика «каватини».

Саме це «нароцування» протилежного змісту, виходячи з жанру каватини, здійснить в своїй «каватині Фігаро» і Дж. Россіні в «Севільському цирюльнику», котрий чутливо уловить ту «жанрову гру» для виконавця, яку «запрограмував» композитор, створюючи арію ніби в навмисній невідповідності заявленим жанровим ознакам.

Названі спеціальні музичні прийоми «іншомовлення» в опері В. Моцарта потребують особливої виконавської уваги, оскільки вони виходять з «тайнопису», який був зрозумілим та природним для В. Моцарта-масона. Відразу звертає на себе увагу покладена в основу мелодії поступенева висхідна послідовність $f-g-a-b-c^1-d^1$, тобто побудована

на риторичі *anabasis* так звана «Досконала тема», бо її смислом є символіка висхідної лінії в спрямованості від низу до Горнього, від людського – до Божого. Presto середнього розділу арії, при всьому загальному протистоянні його напору на 2/4 сторожкуватій іронічній танцювальності (тридольність менуетного типу) крайніх частин, також орієнтовано на висхідну поступеневу послідовність. Названі прикмети старовинної церковної риторики в арії Фігаро, заявляючи висоту думки «простого служника», утворюють особливу атмосферу довіри до розуму та дій у цілому цього персонажа. Як бачимо, перша арія Фігаро зосереджує множинність смислів, що йдуть від традицій як серйозної, так і комічної опери, створюючи «*напруження драми*» з перших тактів звучання музики.

Г. Аберт, як відомо, з особливим співчуттям ставився до характеристики такого персонажа, як Граф, в образі якого він чув «зіткнення із трагічним». Дослідник резюмував: «...від самого початку в його образі нема ніякого матеріалу, звичного для буфонного персонажу, карикатурності... навіжені вчинки графа ніколи не затуляють сховану за ними нежартівливу людську долю» [10, 292].

Вищесказане засвідчує те, що Фігаро отримав в фігурі Графа серйозного та гідного супротивника, боротьба з яким є непростюю, а перемога засвідчувала багатство природи переможця (тут і далі матеріали щодо опери В. Моцарта взяті з магістерської роботи Хе Т'єнг Хоя «Партія високого баса в оперній практиці: історія та сучасність». – Одеса, бібл. ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2005). Так, партія Фігаро у творі В. Моцарта від початку задумана, як це йде з тембрально-жанрового її навантаження, у протистоянні Графу і в збиранні в його персоні найбільш позитивних, мужніх якостей природи у порівнянні з усім його оточенням.

І надалі партія Фігаро у В. Моцарта містить вищі виявлення художнього відкриття композитора, гармонійне мислення якого втілювало зрівноважуючі взаємодії принципово протилежних якостей. Композитор

«задав ключ» розумінню героя, представивши його вихідною «каватиною», що за суттю звучання складає зворотнє жанровому змісту номера. І символіка «суміщення несумісного» визначила як стратегію тембральних характеристик персонажів, так і загальний драматургічний план композиції.

Серйозні – співацько-віртуозні, героїчні за їх виразним виявленням – риси образу Фігаро від В. Моцарта переходять до героя «Севільського цирюльника» Дж. Россіні. Фігаро Дж. Россіні – це «низький тенор», голос, який трактується зараз як баритон з фальцетними «допоміжними нотами». І той тип голосу, закладений Дж. Россіні (на сьогодні це близько до амплу ліричного баритона), принципово співвідносний з партією Графа Альмавіви, тенора, який, за розкладом сюжету, постає «по один бік барикад» із талановитим плебеєм. Вище відмічалось співпадання в жанрі вихідного номера Фігаро В. Моцарта та Дж. Россіні, каватини – з реальною протилежною цій жанровій типології музикою. При цьому Дж. Россіні вводить у свій варіант «каватини» Фігаро ознаки жанру тарантели, «знак революційного італійського Півдня», втілюючи колорит Сицилії, де діяльність змовників синонімізувалася з вираженням бунтарства й непокори [2].

Висновки і подальший напрямок досліджень. Наведені культурологічно-соціологічні узагальнення здійснилися під впливом заохочень, що надійшли від праць І. Ф. Ляпенка. Його праці були й залишаються однією з найоригінальніших сторінок розробок музичної семіотики, в якій визначаються шляхи опанування музичною символікою та екстагікою, що притаманна духовній музиці і яку, з огляду на соціопризначення мистецтва, видатний дослідник відокремлював від музики самозначущої і художньо самодостатньої. Виконавські установлення вимальовуються у функції самодостатніх надбань музичного вираження.

Література

1. Adler G. Der Stil in der Musik. – Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. – 46 S.
2. Grempler M. Rossini e la patria. Studien zu Leben und Werk Gioachino Rossinis vor dem Hintergrund des Risorgimento. – Kassel: G. Bosse Verlag, 1996.
3. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы. – М.: ЭКОПРОС, 1993. – 544 с.
4. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: Автореф. канд. дис. – Одеса, 2006. – 16 с.
5. Лю Сімей. Культура символізму та її виявлення в музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні: Автореф. канд. дис. – Одеса, 2006. – 15 с.
6. Ляшенко І. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти. // Українське музикознавство. Вип. 28. – Київ, 1998. – С. 3 – 8.
7. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. – Київ: Наукова думка, 1991. – 269 с.
8. Pahlen K. Das neue Opern-Lexikon. – München: Seehamer Verlag, 1995.
9. Риман Х. Катехизис истории музыки. Ч. I-II. – М, 1895-1896.
10. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков. – Харьков, 2000.
11. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik // Die Musikforschung. XII. Jahrgang 1959. – Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verlag, 1959. – 422 – 431 S.
12. Хохловкина В. Итальянская опера первой половины XIX века. // Западно-европейская опера. Очерки. – М.: Госмузиздат, 1962. – С. 225 – 284.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ПІДГОТОВКА СТУДЕНТА ДО РОБОТИ З ХОРОМ В СИСТЕМІ КРЕДИТНО-МОДУЛЬНОГО НАВЧАННЯ

Мартьянова Г. М.

Криворізький державний педагогічний університет

Анотація. У статті розглядаються питання умов формування творчої особистості співака, диригента, вчителя музики в процесі вокально-хорової підготовки за кредитно-модульною системою навчання; співвідношення змісту, організації професійної підготовки до роботи з хором.

Ключові слова: єдність хорового і вокального мистецтва, методи інтегрування дисциплін вокально-хорового циклу, зміст еталонного модуля.

Анотация. Мартыанова Г. М. Вокально-хоровая подготовка студента к работе с хором в системе кредитно-модульного обучения. В статье рассматриваются вопросы условий формирования творческой личности певца, дирижера, учителя музыки в процессе вокально-хоровой подготовки по системе кредитно-модульного обучения; соотношение содержания, организации профессиональной подготовки к работе с хором.

Ключевые слова: единство хорового и вокального искусства, методы интеграции дисциплин вокально-хорового цикла, содержание эталонного модуля.

Annotation. Martyanova G. Vocal-choral preparation of the student for work from a mansion in system of credit-modular training. In article questions of conditions of formation of the creative person of the singer, the conductor, the teacher of music are considered during singing-choral preparation on system of credit-modular training; a parity of the contents, the organization of vocational training to work from a mansion.

Key words: unity choral and a vocal art, methods of integration of disciplines of a singing-choral cycle, the contents of the reference module.

Постановка проблеми. Сучасним етапом формування державної політики в сфері освіти є Національна доктрина розвитку освіти, яка ставить більш чіткі орієнтири у вирішенні питань радикальної гуманізації освіти, посилення особистісного виміру в педагогіці, де на перше місце має