

## РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНА ПЕДАГОГІКА ТА ІСТОРІЯ ПЕДАГОГІКИ

## ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАННЯ МУЗИКИ БАРОКО ДЛЯ ФЛЕЙТИ І ФОРТЕПІАНО

## THE CHARACTERISTIC FEATURES OF THE ENSEMBLE PERFORMANCE OF BAROQUE MUSIC FOR FLUTE AND PIANO

*У статті розглядається питання особливостей ансамблевого виконання музики бароко для флейти і фортепіано. Ансамблеве виконання музикантом є одним із основних параметрів музично-виконавської діяльності і за своєю суттю потребує граничної мобілізації емоційних, інтелектуальних, фізичних зусиль, високого рівня музичної ерудиції та виконавської майстерності. Він підсумовує період напруженої підготовчої праці і є важливим та відповідальним результатом, який стимулює і визначає подальше професійне зростання фахівця. Автором наведено специфічні прийоми виконання музики бароко, знанням про які має володіти студент-музикант. Визначаємо основні принципи втілення традицій виконання музики бароко в творах французьких композиторів для флейти і фортепіано, оскільки для стилю бароко в музиці характерні величність, пишність, декоративність, драматизм, заглиблення у внутрішній світ людських почуттів, синтез мистецтв та водночас прагнення до виокремлення музики від слова. Автором наведено аналіз стилю і жанру бароко, який дає змогу розглянути композиторський стиль у широкому контексті музичної традиції. Висвітлено особливості використання динаміки, темпу, характеру руху, принципів мелодичної та ритмічної орнаментування, специфіки артикуляції, що вимагають ґрунтовної теоретичної підготовки викладача, який має володіти не лише загальною методикою піаністичного навчання, але й знаннями в галузі барокового інструментарію та виконавської традиції цього часу. Визначено специфічні риси ансамблевого виконання музики бароко. У статті розглядається проблема формування ансамблевого навичок у процесі навчання фортепіанного ансамблю та флейти. Розглянуто характерні риси ансамблевої гри, які формують найважливіші соціально-психологічні функції музичного мистецтва – комунікативну та педагогічну. Висвітлено педагогічну значущість сприяння ансамблевому виконанню для розвитку особистості музиканта-виконавця.*

**Ключові слова:** педагогічний репертуар, бароко, фортепіано, флейта, ансамблеве виконання.

*The article deals with the peculiarities of ensemble performance of baroque music for flute and piano. Ensemble performance by a musician is one of the main parameters of music performance and in its essence requires the utmost mobilization of emotional, intellectual, physical efforts, a high level of musical erudition and performing skills. It summarizes the period of hard preparatory work and is an important and responsible result that stimulates and determines the further professional growth of a specialist. The author describes the specific techniques of performing baroque music, the knowledge of which should be possessed by the student-musician. We define the basic principles of embodying the traditions of baroque music in the works of French composers for flute and piano, as the style of baroque in music is characterized by majesty, splendor, decorative, dramatic, immersion in the inner world of human feelings, the synthesis of arts and at the same time the desire for music from the viola. The author analyzes the style and genre of the baroque, which allows to consider the composer's style in the broad context of the musical tradition. The peculiarities of the use of dynamics, tempo, character of movement, principles of melodic and rhythmic ornamentation, specifics of articulation require thorough theoretical training of the teacher, who must have not only the general method of pianistic teaching, but also knowledge of the field of baroque instrumentation and performance. The specific features of the ensemble performance of Baroque music are identified. The article deals with the problem of formation of ensemble skills in the process of learning the piano ensemble and flute. The characteristic features of the ensemble game that form the most important socio-psychological functions of musical art – communicative and pedagogical – are considered. The pedagogical significance of promoting the ensemble performance for the development of the personality of the performer has been highlighted.*

**Key words:** pedagogical repertoire, baroque, piano, flute, ensemble performance.

УДК 37.013.42  
DOI <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-18-1-1>

**Афанасьєва Е.Ю.,**  
пров. концертмейстер  
Київського національного університету  
культури і мистецтва

**Постановка проблеми у загальному вигляді.** У ХХ сторіччі, особливо в останні десятиліття, почала інтенсивно зростати популярність ансамблевого виконання музики бароко, виявлятися потреба музикантів у самореалізації індивідуального творчого потенціалу через колективну творчість. Необхідність цього виду камерного музикування зумовлена кількома чинниками: загальною тенденцією до відродження забутих ансамблевих

традицій минулого; великою кількістю високохудожніх музичних творів композиторів минулих століть та зростаючим інтересом до жанру ансамблевого музикування з боку сучасних композиторів. Саме тому автором буде надано розкриття теми ансамблевого виконання музики бароко для флейти і фортепіано.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Фрагментарно ансамблева гра на флейті

та фортепіано французьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століття обговорюється в нечисленних тематичних дослідженнях, наприклад, монографії І. Медведєвої, С. Сігітова, дисертації В. Захарової, а деякі аспекти жанрової специфіки окремих творів розглянуті в розрізних статтях. Питання втілення та успадкування традицій музики бароко в камерно-ансамблевих творах указаних композиторів за участю флейти та фортепіано спеціально не обговорювалися в цих дослідженнях і публікаціях.

Фортепіанний ансамбль у наш час є улюбленим жанром багатьох виконавців. Нині стають звичним явищем концертного життя спільні виступи провідних піаністів: М. Аргеріх – Є. Кісін, М. Аргеріх – Н. Фрейде, Ю. Руцинський – О. Бегма тощо. Однією з прикмет часу стала поява постійних складів фортепіанного ансамблю. Багатогранною є концертна і просвітницька діяльність таких відомих вітчизняних фортепіанних дуетів сьогодні, як І. Алексійчук – Ю. Кот, О. Зайцева – Д. Таванець, О. Рапіта – М. Драган, фортепіанний дует “Oleyuria” О. Щербакова – Ю. Щербаков та ін. Неабиякою мірою це сприяє популяризації жанру ансамблю. У наші дні відбувається значне збільшення кількості міжнародних конкурсів і фестивалів фортепіанних дуетів, що також зацікавлює молодих музикантів і розширює можливості використання жанру фортепіанного ансамблю. Результати аналізу наукових досліджень, присвячених проблемам фортепіанного ансамблю, підтвердили, що в першій половині XX ст. не спостерігалось явних пріоритетів у вивченні зазначеного жанру, адже це були здебільшого поодинокі статті, рецензії та критичні відгуки на дуетні концерти, що проходили повсюди. В них іноді увага зверталася лише на загальні питання розвитку фортепіанного дуету. У науковій літературі останнього часу відбувається більш чіткий розподіл досліджень щодо певної специфіки і спрямованості, вивчаються питання теорії фортепіанного дуету, історія розвитку ансамблевого мистецтва, а також розглядається вплив фортепіанної ансамблевої діяльності на становлення музичної культури в цілому.

**Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми.** У цій статті визначаються основні особливості ансамблевого виконання музики бароко для флейти і фортепіано. Показано такі аспекти проблеми, як розуміння нотного тексту, робота з вербальним текстом, якості співацького звуку та співацького дихання, способи досягнення ансамблю, питання строю, специфіка репетиційної роботи та функція диригента. Торкаючись такого широкого спектра питань у виконавстві, автор розглядає кожен із зазначених аспектів окремо.

**Мета статті** – визначити основні особливості ансамблевого виконання музики бароко для флейти і фортепіано. Намічені цілі і завдання

дадуть змогу наочніше розкрити змістові, стильові, мовні особливості та орієнтири жанру бароко, а також зрозуміти його специфіку у світовому музичному просторі.

**Виклад основного матеріалу.** Бароко – дуже насичений подіями і багатобарвний, можна сказати, строкатий період музичного життя і творчості, що не раз давало мистецтвознавцям підстави вважати його переходом від Ренесансу до Просвітництва. Найбільш значними подіями в музиці стали буйний розквіт світського музичного мистецтва, зародження жанру опери, інтенсивний розвиток інструментальної музики та ін. У цей час відбувається знаменний перелом у музичному мисленні – поліфонічне багатоголосся змінюється гомофонно-гармонійною системою, що призводить до розквіту культури імпровізації. Кардинально змінюється змістово-смілова координата музичної творчості: сфера піднесено безпристрасної меси і веселої безтурботної пісенної лірики збагачується скорботно-драматичними і трагічними образами. Саме в цей історичний час у музиці кристалізуються національні школи та поняття стилю знаходить сенс чітко виражених відмінностей італійської, французької, німецької, іспанської традицій. Тому говорити про «стилі бароко» в музиці некоректно: подібність у музичних регламентах, жанровій системі, техніці багатоголосся дає змогу виділити історичну епоху. Що стосується стилю, то, крім формування національних моделей, саме в цю епоху стає реальністю композиторська індивідуальність. Яскравими зразками індивідуального стилю є значні фігури Ж.-Б. Люллі, А. Вівальді, Г.-Ф. Генделя, Й.С. Баха. Самим значним художнім здобутком епохи бароко є народження нового жанру, який втілює новий дух часу, – опери. Вишукана звукова тканина ренесансної вокальної поліфонії стала певною мірою самодостатнім барвистим фактором збитку для розуміння й усвідомлення змісту словесного тексту. І боротьба стає безкомпромісною: діячі флорентійського гуртка інтелектуалів «Камерата» проголошують відродження античного музичного театру з його простотою і виразністю природного співу, безпосередньо передає емоції співучій мовленнєвій декламації. Вінченцо Галілей (брат великого астронома), композитор і вчений, лютнист і співак, у своєму знаменитому трактаті «Діалог про стару і нову музику» називає музичне Відродження часом варварства. Ідеологічною платформою флорентійців стає встановлення «відчувати» експресію слова, втілену ним у знаменитих монологах з ансамблем віол «Скарга Уголіно» і «Плач Єремії».

Викладач у класі фортепіано, приступаючи до роботи над бароковою музикою, має враховувати, що її специфіка виявляється на перетині поліфонічної і гомофонно-гармонічної стильових традицій. Саме ж музичне мислення яскраво втілю-

ється у фактурі. Як зазначає С. Карась, фактура барокової музики демонструє «унікальний синтез поліфонічного й гомофонного способів інтонування, а також низку принципів, що зумовлюють пріоритетність плинно-горизонтального чи диференційовано-вертикального спрямування музичної тканини барокових творів». Саме усвідомлення цього синтезу та його втілення у виконанні є необхідним складником у педагогічній роботі над музичним твором.

Основу педагогічного барокового репертуару в класі фортепіано становлять інвенції, фуґи та інструментальні сюїти Й.С. Баха. Т. Ліванова звертає увагу на той факт, що класична фуґа, яка почала складатися в творчості попередників Баха й досягла своєї вершини в двох томах Добре темперованого клавіру й «Мистецтві фуґи», має яскраві риси й гомофонно-гармонічного мислення. Танцювальна сюїта, яка має гомофонно-гармонічну природу, отримує риси певної поліфонічної «стилізації». Загалом музикант, який виконує барокову музику, мусить усвідомити, що в творах вільної поліфонії, до яких належать і композиції Й.С. Баха, помітно відчутні ознаки гармонічного мислення. Поєднання елементів поліфонії та гармонії здійснюється за принципами збалансовано-комплементарної активізації голосів, у результаті якої остаточно їх зупинка настає лише наприкінці твору. Це надає музиці відчуття плинності, постійного руху. Недарма й назва жанру фуґи походить від латинського дієслова бігти, утікати.

Педагог-піаніст у інтерпретації музичного твору має здійснити значну аналітичну роботу, щоб продемонструвати учневі всі виражальні можливості поєднання гармонічного й поліфонічного мислення в бароковій музиці. Слід звернути особливу увагу на горизонтальні суміщення каденційних зворотів, за яких каденції між розділами найчастіше співпадають лише в частині голосів, тоді як інші рухаються досить вільно. Також необхідно пояснити сутність дії каденцій за принципом вторгнення, які раптово скеровують гармонійний і мелодичний рух у новому напрямі. Досить складними для юних піаністів-виконавців є контрастні акцентування мелодичних ліній та відсутність синхронного руху голосів, які потребують під час виконання значного інтелектуального напруження. У педагогічному репертуарі піаніста значну частку становлять також інструментальні сюїти, окремі частини яких демонструють власне гомофонну фактуру. Найчастіше вона знаходить свої виявлення у вигляді потрійної конфігурації: мелодичне соло, моноритмічні голоси, що його супроводжують, та генералбас, який стає гармонійною основою всієї музичної тканини. Особливу увагу в гомофонній фактурі слід приділити кадансу, який тепер чітко виконує функцію розчленування фактури. Саме після кадансу сама фактура може бути змінена.

Важливим педагогічно-виконавським аспектом роботи над бароковою музикою є ознайомлення з елементарними положеннями теорії музично-риторичних фігур. Це пов'язано з тим, що інтонаційно-мелодичні конструкції тем Й.С. Баха демонструють синтез музичної риторики та індивідуальної стилістики.

Основна відмінність способів гри музикантів-флейтистів полягає у знанні та використанні акустичних можливостей флейти, тобто в якостях тембру.

Тембр – забарвлення звуку, за яким розрізняють звуки однакової висоти і гучності, виконані на різних інструментах або на одному інструменті, але різними способами, різними штрихами або різними виконавцями. Тембр багато в чому визначається матеріалом, з якого виготовлений інструмент, а також формою інструмента і безліччю резонаторів.

Безумовно, на тембр впливає акустика приміщення – частотні характеристики поглинаючих і відображуючих поверхонь, реверберація та ін. Але головним чинником утворення тембру є т. зв. «людський фактор». Саме за допомогою асоціативних уявлень самого виконавця або ж слухача тембр характеризується як яскравий, блискучий, матовий, теплий, тьмянний, насичений, глибокий, металевий, соковитий, скляний та ін.

Флейта, як і будь-який інший духовий інструмент, має свою специфіку, пов'язану із зародженням і формуванням звуку. За своєю конструкцією флейта являє собою циліндричну трубку, діюча довжина якої регулюється відкриванням або закриванням отворів, ретельно вивірених і майстерно зроблених у такій трубці. Зародження звуку відбувається завдяки крайовим тонам, які виникають у разі направлення вузького повітряного струменя поперек лабіуму – невеликого отвору, що виконує роль одного з відкритих каналів циліндричного корпусу флейти.

Але для отримання повноцінного звуку флейта вимагає великого мистецтва і точності в положенні амбушюра і виборі сили повітряного струменя. За гарної артикуляції і правильного вибору місця розсічення струменя можна домогтися появи прекрасного тембру. Сонатина А. Дютійє входить у концертний і в навчальний студентський репертуар флейтистів. Проте студентську інтерпретацію цього твору не можна вважати виконавським еталоном, оскільки вона далеко не завжди є самостійною (студент бере багато інформації від свого педагога і на виступі має локальні завдання). Крім того, під час навчання в музичній академії студент перебуває у процесі технічного і творчого зростання, і тому не може виконати Сонатину так, як це зробить досвідчений концертний виконавець. І, нарешті, велике значення для якісного і повноцінного виконання має технологія гри на флейті, знання всіх секретів видобування звуку, які зна-

ходяться поза межами музикування і зачіпляють галузь фізіології, музичної акустики та ін. Опанування цих секретів займає доволі тривалий час. Тому вивчати особливості виконавської інтерпретації Сонатини для флейти і фортепіано А. Дютійє краще на прикладі записів, зроблених відомими флейтистами, які розуміються на сучасних технологічних новаціях флейтового виконавства. До числа таких музикантів насамперед слід віднести одного з найвідоміших світових флейтистів нашого часу Еммануеля Паю. Проаналізована в роботі інтерпретація Е. Паю Сонатини для флейти і фортепіано А. Дютійє є досконалим прикладом тонкого розуміння музики і передачі її образних концепцій через поєднання змістовності і технологічності виконання, унаслідок чого твір постає справжнім шедевром.

Партія флейти, виконана в стилі бароко, уособлює внутрішній світ людини-лірика, що перебуває в абсолютній гармонії із Всесвітом та із собою. Таке трактування відображає здатність флейти до втілення певного образного амплуа, певного типу змісту.

В останні десятиліття жанр фортепіанного та флейтового ансамблю набуває нового наповнення, стає більш потрібним і в музикуванні вдома, і на концертній естраді. Сучасний рівень викладання музики в загальноосвітній школі висуває до педагога-музиканта високі вимоги, тому стає актуальною необхідність розробки у теоретичному та практичному плані проблеми формування ансамблевих навичок студента-музиканта, пошук і впровадження нових педагогічних принципів, форм і методів, що дадуть змогу максимально ефективно здійснити цей процес. Під час ансамблевої гри виявляються найважливіші соціально-психологічні функції музичного мистецтва – комунікативна та педагогічна.

**Висновки.** Музична культура бароко справила величезний вплив на розвиток наступної епохи класицизму. І не тільки цієї епохи. Навіть зараз чутні відгомони бароко в жанрах опери та концерту, популярних донині. Цитати бахівської музики з'являються в соло важкого року, естрадні пісні в більшості своїй будуються на бароковій «золотій секвенції», а джаз якоюсь мірою перейняв мистецтво імпровізації. І вже ніхто не вважає бароко «дивним» стилем, але захоплюється його воістину дорогоцінними перлинами. Нехай і химерної форми. Французькі композитори ХХ сто-

ліття зробили надзвичайно вагомий внесок у розвиток камерно-інструментального репертуару для дерев'яних духових інструментів, у тому числі для флейти. Індивідуальність тембрально-звучкової палітри флейти визначає специфічність ансамблевої взаємодії з фортепіано. Композитор намагається побудувати обидві партії на спільних штрихах, спільному фразуванні, наблизити їх за діапазоном та ін., тобто усіяло підкреслює, що обидва інструменти є рівноправними учасниками сумісного ансамблевого музикування. Фортепіанний дуєт до цього часу залишається тим жанром музичного мистецтва, питання історії і теорії якого в музикознавстві ще не розкриті в досить повному обсязі. Можна визначити такі проблеми, що потребують подальшого вивчення: жанр та історичний час (зовнішні чинники історичного процесу, що впливають на зміну жанрового стереотипу), жанр і загальні прагнення музичного мистецтва (еволюційні тенденції музичної системи в цілому), жанр і художник (психологія конкретного автора, його творчий метод). У сучасній практиці для фортепіанного та флейтового ансамблевого мистецтва також необхідним є виховання музиканта-універсала, що володів би навичками виконання як сольної, так і ансамблевої фортепіанної та флейтової музики.

#### БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК:

1. Авратінер В., Халабузар П. Становлення і розвиток музичної освіти СРСР. Москва : Мін. культури РРФСР, 1971. 27 с.
2. Алексєєв А. Історія фортепіанного мистецтва. Ч. 1–2. Москва : Музика, 1988. 414 с.
3. Алексєєв А. З історії фортепіанної педагогіки : хрестоматія. Київ : Музична Україна, 1974. 161 с.
4. *Актуальні проблеми музичного виховання і освіти: історія, теорія, практика.* Тамбов : Видання ТГМПІ ім. С. Рахманінова, вип. 4, 2002. 131 с.
5. Альманах музичної психології: Homo musicus, 1994. Москва : МГК ім. П. Чайковського, 1994. 206 с.
6. Гринес О.В. Жанр фортепіанного ансамбля і його воплощення в творчестве И. Стравинского и Н. Метнера : диссертация ... на соискание кандидата искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2005. 160 с.
7. Катанова Н. Дуэт или ансамбль? Петербургский фортепианный дуэт. Санкт-Петербург : СПбГК, 2007. С. 11–24.
8. Катунян М. Импровизация на основе. Музыкальное искусство барокко. Москва : Композитор, 2003. С. 20–137.