

4. *Харлампович К.В.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. – Казань: 1914, т.1.
5. *Алеппский Павел.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Москву в XVII веке. – СПб: 1848, с.96.
6. *Грищенко Т.А.* Становлення і розвиток музично-естетичного виховання в гімназіях України (XIX – початок XX ст.). Дис. канд.пед.наук. - К.: 1998. –156 с.
7. *Про перехід загальноосвітніх навчальних закладів на новий зміст, структуру і 12-річний термін навчання.* Постанова Кабінету Міністрів України від 16.11.2000 р. №1717 // ж. "Початкова школа", №1, 2001 р. с.28-53.
8. *Юцевич Ю.Є.* Роль вокально-слухових впливів на формування дитячих голосів.// В кн. Музика в школі, вип.7. –К.: Музична Україна, 1981, с.36-43.
9. *Музика. 1-4 класи.* Програми та поурочні методичні розробки для середніх загальноосвітніх шкіл. –К.: Перун, 1996, с.6.
10. *Ростовський О.Я.* Методика викладання музики в початковій школі. –Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2000. - 215 с.;
11. *Юссон Р.* Певческий голос. –М.: Музыка, 1974, с.176.
12. *"Старий телевізор"* – телевізійна програма Л.Ю.Новожонова. НТВ, 18 листопада 2000 р.

УДК 78.089.7(4Нім):781.68

*Тітович В.І.*

### **ОСОБЛИВОСТІ ТЕМПУ В КЛАВІРНИХ ТВОРАХ Й.С.БАХА**

*В статтє даютьсє ориєнтири при виборє темпа для исполнєния баховской клавирной музыки, указываєтсє на зависимость обозначения темпа от масштаба длительностей для нотной записи произведения, объясняется причина такой зависимости.*

*Ключевые слова: фактурная плотность, масштаб длительностей, система пропорций.*

Лічені клавірні твори Й.С.Баха мають темпові вказівки. Так, в усьому «Добре темперованому клавірі» можна знайти лише дев'ять темпових позначень. Часто можна спостерігати, як сучасні піаністи, темпові відчуття яких здебільшого ґрунтуються на музиці XIX-XX століть, з тією ж міркою підходять і до темпових позначень Й.С.Баха, трактуючи як надзвичайно швидкі його Allegro та Presto або як дуже повільні його Adagio та Largo. Темпова шкала Баха налічує 45 позначень темпу та афекту. Таблиця, в якій зазначено, коли і в якому творі Бах вперше застосував те чи інше позначення [8, с.264], виявляє цікаву особливість бахівської темпової шкали: в ній практично відсутні так звані помірні темпи. Andantino та Allegretto зовсім немає. Allegro moderato вперше з'являється в 1735 році в Сонаті Соль мажор для віоли да гамба та клавесину, Moderato – в St Matthew Passion (2-а редакція) в 1736 році. В суто клавірній бахівській музиці ці темпи не зустрічаються. Тобто процес введення в музичну практику помірних темпів, який поступово призвів до поляризації швидких і повільних темпів, в творчості Баха тільки розпочинався. Ця обставина парадоксальним чином свідчить на користь відомого твердження А.Швейцера: «Коло можливих темпів у Баха порівняно вузьке. Власне кажучи, в нього є тільки різні ступені помірного темпу Moderato» [6, с. 281].

Переважає більшість бахівських клавірних творів не має темпових позначень і тому цілком закономірними виглядають намагання виконавців і дослідників відшукати безпосередньо в нотному тексті якийсь об'єктивний орієнтир для визначення темпу. Одна

з останніх спроб такого роду представлена в статті І.А.Котляревського «Темп и его обозначения в произведениях И.С.Баха» [5, с.89-99].

Дослідник пропонує, аналізуючи темпові умови, брати до уваги метричну пульсацію (лічильну долю такту), часову тривалість лічильної долі (встановлюється за допомогою метроному), фактурну щільність і словесну вказівку на очікуване враження від темпу (повільно, помірно та ін.). Визначальним тут є поняття фактурної щільності, тобто кількості подій, яка припадає на вибрану одиницю часу. За «подією» приймаються всі явні текстові зміни, що фіксуються слухом (моменти появи звуків, кількість голосів або їх груп, акорди різних функцій тощо). Сума всіх подій, що спостерігаються в такті, ділиться на число лічильних долей, позначених в тактовому розмірі. Отриманий показник фактурної щільності порівнюється з даними еталонної таблиці, в якій термінологічні вказівки темпу, їх метрономічні величини та показники фактурної щільності ув'язані між собою на підставі існуючих на сьогоднішній день традицій. Таким чином, можна одразу отримати і словесне, і метрономічне позначення темпу.

Ілюструючи практичне втілення своєї ідеї, дослідник аналізує нотний текст двоголосної Інвенції №14 Сі-бемоль мажор в авторському викладенні та в редакції Ф.Бузоні, який при збереженні розміру 4/4 всі позначення тривалостей збільшив удвічі, і робить висновок, що в першому випадку темп близький до Moderato, а в другому – дорівнює дещо уповільненому Andante. Уповільнення темпу у відповідності до ідеї цілком зрозуміле: тактів стало вдвічі більше, а кількість подій не змінилася.

Отже, можна виділити принаймні три аспекти для подальшого розгляду. Перший з них пов'язаний з поняттям фактурної щільності, другий – з використанням метронома в музиці, третій – з особливостями авторського нотного запису.

Оскільки в основі поняття фактурної щільності лежить арифметичний підрахунок подій в такті, то зрозуміло, що кінцевий результат значною мірою залежатиме від того, що вважати «подією». Зовнішня аскетичність бахівського тексту не повинна вводити в оману. Перехід до аналізу більш насиченого виконавськими вказівками тексту виявляє обмеженість, спрощеність кількісного підходу до визначення темпу. Артикуляційні, динамічні, акцентуаційні зміни – це теж «події». Справа ще більше ускладниться, якщо перейти до процесу музикування: нотний запис не може зафіксувати все багатство живого звучання, тому що жодна знакова система не може відобразити об'єкт в усій його повноті. Якісна сторона звучання має величезне значення для слухацького сприйняття й оцінки темпу. Не враховуючи цієї обставини, не можна зрозуміти, чому, скажімо, повільна частина бетховенської сонати у видатного виконавця слухається з неослабною увагою, а в середнього учня звучить нестерпно статично, хоча останній грає її об'єктивно скоріше. З цієї точки зору сам термін «подія» стає настільки розмитим, розпливчастим, що ним дуже важко оперувати, не кажучи вже про встановлення ієрархічної залежності подій, тобто їх організації більш високого порядку.

Суто кількісний підхід до проблеми темпу підкреслюється і зверненням до метроному. Використання цього фізичного приладу стало досить традиційним в сучасній композиторській, редакторській, навчальній практиці. Переважна більшість редакцій бахівських клавірних творів має метрономічні позначення. Найрадикальнішу в цьому питанні позицію займає І.Браудо. Він заперечує як проти використання шкали італійських термінів, що склалася в післябахівський час і тому історично невідповідна, так і проти редакторських позначень характеру, які обмежують виконавця, і вважає «найбільш корисним і конкретним ... вказувати ... темп по метроному», даючи до кожного твору навіть два метрономічних позначення: одне – для розучування, друге – для виконання [4, с.57-58].

Історія існування метронома в музиці справляє дивне враження. Важко, мабуть, знайти якусь іншу галузь людської діяльності, де б допоміжний прилад піддавався такій

нищівній критиці (навіть завзяті апологети відзначають шкідливість гри під нього) і, незважаючи на це, продовжував бути «інструментом для визначення темпових ситуацій».

Як відомо, ані композитору для створення музики, ані слухачу для її сприйняття метроном не потрібен. Навіщо ж він виконавцю? Якщо за його допомогою автор точніше передає свої наміри щодо майбутнього виконання твору, то чому б тоді, користуючись спеціальним приладом, не встановити потрібний рівень динамічних нюансів, адже динаміка така ж фізична величина, як і час. Можуть заперечити, що, мовляв, динаміка залежить від творчої манери виконавця, від акустичних особливостей приміщення. Але ж всі компоненти звучання знаходяться в органічній єдності, тому чи може музичний час твору існувати окремо від самого твору?

Припустимо, однак, що композитору вдалося якимсь чином точно зафіксувати темпову сторону свого виконання, а виконавцям з тією ж точністю відтворити її. Виявляється, що цього було б замало, адже принцип органічної єдності вимагає, щоб до темпу додавалися авторські якості звучання, динаміка, акцентуація, педалізація тощо, тобто створювалася точна копія авторського виконання. Всі виконавці, наче нагадуючи собою піанолу або грамплатівку, завжди б грали як колись автор, – здається, жадлива картина, на щастя, тільки уявна. Тому авторські вказівки слід сприймати не як жорсткий наказ, а як орієнтири, які покликані збудити фантазію виконавця, допомогти йому відчувати в собі творця.

Цікаво, що ідея ізохронності коливань маятника, найвірогідніше, має музичне походження. Г.Галілей, першовідкривач ізохронності коливань маятника, син відомого італійського композитора В.Галілея, безперечно був обізнаний з диригентським жестом, так званим «тактусом». Зовнішня схожість диригентських рухів і гойдання маятника насправді містить в собі глибоку принципову різницю. Рухи диригента, взаємодіючи з музикою в цілому, несуть інформацію про динаміку, артикуляцію, характер звуку тощо, отже і про час музичний. Метроном ні про що інше, крім часу фізичного, повідомити не може.

Звернімо увагу на процес вимірювання. Точність будь-якого вимірювання прямо залежить від того, наскільки незмінним залишається об'єкт вимірювання і наскільки чутливим є вимірювальний прилад. Метроном, з одного боку, не змінює свого стану в процесі вимірювання, тобто не може вважатися вимірювальним приладом, а з іншого, – вносить настільки значні зміни в музичний об'єкт, що музика перестає бути музикою. Тому композитор і редактор не мають права ставити метрономічні позначення, бо процес вимірювання принципово не відбувається. Бетховен, який першим з великих композиторів почав використовувати кількісні темпові вказівки, частково визнав свою помилку, поставивши їх в 29-ій фортепіанній сонаті вперше взагалі і востаннє у фортепіанному творі.

Метроном в музиці – це прояв історичної обмеженості теоретичних уявлень про сутність виконавського процесу, відлуння тих механістичних тенденцій, що були широко розповсюджені в першій половині XIX століття. Згадаймо хоча б оті численні механічні пристрої, за допомогою яких піаністи намагалися «вдосконалити» свій ігровий апарат, нерідко калічачи себе на все життя. Метроном отруйно діє на душу виконавця, спотворюючи темпові відчуття, породжуючи хибне уявлення про існування єдиного можливого, «справжнього» темпу, якого треба досягти за будь-яку ціну. Музиканту, який виходить із змісту музичного висловлювання, метроном не потрібен, «він, – за висловом М.А.Римського-Корсакова, – по музиці відчуває темп.» [1, с.299]. Справжнім темпом буде той темп, в якому найкраще виявляється музичний зміст. А оскільки музикантів багато і в кожного з них власне розуміння музики, то ясно, що існує безліч справжніх темпів. Немузиканту метроном не допоможе, рівень його музичного мислення все одно виявиться, роблячи будь-який темп невірним. Отже, для виконавця може бути тільки один

шлях: від змісту – до темпу, а не навпаки. Напрошується аналогія з усною мовою. Варто тільки замислитися над тим, в якому темпі вимовити наступну фразу, і вона неодмінно прозвучить фальшиво, неприродно. Щире, правдиве висловлювання виходить з наших вуст як Афіна Паллада з голови Зевса у «всеозброєнні» артикуляційному, тембровому, темповому тощо. Для автора висловлювання немає проблеми темпу, як немає її для композитора – виконавця власної музики. Тому девізом виконавця має стати найлаконічніше визначення виконавського ідеалу, яке належить В.-А. Моцарту: «... виконувати ... так, щоб здавалося, нібито п'єсу створив той, хто її грає.» [2, с.37].

Теоретичний результат втілення ідеї «фактурної щільності»: збільшення масштабу тривалостей пов'язане з уповільненням темпу, – збігається з практичними спостереженнями Ф.Бузоні. Останній, переписавши вдвічі більшими тривалостями не тільки Інвенцію Сі-бемоль мажор, а й фугу сі мінор з I тому «Добре темперованого клавіру» ( в подальшому – ДТК), намагався, за його словами, наблизити текст до сучасного сприйняття, тому що «... численні *фігури з шістнадцятих* викликають зорове враження *Allegro* й легко спокушають до поспішності» [3, с.158]. Однак Бах, мабуть, дотримувався прямо протилежної думки і часто записував меншими тривалостями повільні твори, а більшими – швидкі. Відомий дослідник західноєвропейської нотації В.Апель назвав цю ситуацію «більш ніж дивною, щоб не сказати «загадковою» [7, с.189]. І далі зазначив, що старовинні майстри (тобто ті, що творили років за 200 до Баха) користувалися більш натуральним способом, записуючи меншими тривалостями швидку музику, а більшими – повільну.

Багато прикладів «бахівського» запису можна знайти у композиторів післябахівської епохи: Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Брамса та ін.

Це свідчить про те, що існує певний зв'язок між темпом та вибором масштабу тривалостей для нотації твору. Щоб зрозуміти, в чому тут справа, проведемо невеличкий експеримент. Візьмемо, скажімо, I частину Сонати №7 Ре мажор Л.Бетховена. Залишаючи незмінним темп звучання, вдвічі зменшимо масштаб тривалостей і в усій частині об'єднаємо кожні два такти в один. Очевидно, темпове позначення Presto треба змінити і поставити Allegro. Знову вдвічі зменшимо масштаб тривалостей з одночасним об'єднанням кожних двох тактів в один. І знову темповий показник «уповільниться» (приблизно Moderato). Послідовне повторення цієї операції врешті-решт призведе до того, що нотний запис I-ої частини являтиме собою один гігантський такт, до якого вже не можна поставити ніякого темпового позначення: це буде графічна картина, в якій кожна деталь співвідноситься з цілим. В даному випадку найменша тривалість авторського запису (вісімка) перетвориться на  $1/2752$ , тобто інформуватиме про тривалість усього твору, виражену в специфічній формі (знехтуємо відсутністю відповідних нотних позначень).

Результат експерименту підкреслює, унаочнює той факт, що принципова процесуальність музичного твору фіксується за допомогою статичного графічного зображення. Відтворення музики на основі нотного тексту відбувається в суворій послідовності. Вибираючи масштаб тривалостей, композитор отримує можливість деяким чином керувати процесом зорового сприйняття. Як відомо, швидкість (темп) залежить від часу та простору. Для автора час музичного твору є постійною величиною, яка не залежить від фізичного часу звучання. Нотні позначення тривалостей ґрунтуються на просторових співвідношеннях, що яскраво ілюструє таблиця для початківців, в якій ціла нота дорівнює двом половинним або чотирьом чвертям і так далі. Іншими словами, ціла нота займає стільки простору нотного аркуша, скільки, наприклад, 64 шістдесят четвертих, що стає очевидним тільки при вертикальному співставленні цих тривалостей. В реальному запису, звичайно, не відводять цілій ноті стільки місця, якщо в цьому немає потреби, але відрізок нотоносія лишається умовно тим самим, фізичний простір

знаходиться в умовному наче в згорнутій формі. Тому в нашому експерименті зменшення масштабу тривалостей викликало уповільнення темпу, адже за один і той же час проходило менше умовного простору. Усвідомлення просторових величин стало можливим завдяки переходу до так званої «вертикальної» поліфонії або партитурного способу викладення. Цей перехід почався десь наприкінці XVI століття, до того часу партії в поліфонічних творах записувалися кожна на окремій сторінці, панувала так звана «горизонтальна» поліфонія.

Отже, масштаб тривалостей, якими записаний твір, може слугувати орієнтиром при визначенні темпу в бахівській музиці. В межах такого підходу можуть бути знайдені виконавські рішення, відмінні від традиційних: жваво (*Allegro*) зазвучить Маленька прелюдія №2 До мажор, не елегійно, сумно-протяжливо, але навпаки, активно, енергійно – знаменита fuga ре-дієз мінор з I тому ДТК. Велично, урочисто звучатиме Прелюдія з Партіти №1 Сі-бемоль мажор: масштаб запису, пральтриллер на найменшій тривалості вказують на повільний темп.

Повчально простежити, як Бах сполучає масштаб запису з темповими позначеннями. В Симфонії з Партіти №2 до мінор він диференціює перші два епізоди, записані практично рівномасштабними тривалостями в однаковому розмірі C, за допомогою позначень *Grave Adagio* та *Andante*. А фугований розділ, що йде далі, відрізняє, збільшуючи масштаб нотної величини і змінюючи розмір (3/4). Відсутність темпової вказівки пояснюється тим, що вісімка *Andante* дорівнює чверті наступного розділу, подрібнення одиниці пульсації викликає враження *Allegro*. Ці два епізоди в темповому відношенні взаємно визначають один одного.

Інкони Бах ставить темпові позначення в дусі старовинної системи пропорцій, що була своєрідним регулятором темпу в музиці XV-XVI століть.

Суть системи полягала в тому, що, використовуючи одні й ті ж позначення нотних величин, можна було надавати їм різного значення, ставлячи спеціальні знаки, які показували, в якій пропорції зменшувалися або збільшувалися ці величини. Основним було поняття *integer valor notarum* («незмінна нотна величина» – лат.), тобто вихідне позначення тривалості, відносно якого відбувалися подальші пропорційні зміни. Система вичерпала себе, коли почала перетворюватися на абстрактну гру чисел, оперування такими складними пропорціями, як, наприклад, зменшувальна пропорція 9:23.

Зрозуміло, що перехід до словесних позначень, які вказували напрямок темпової зміни, набагато більше відповідав сутності музикування, залишаючи виконавцю можливість вибору. Отже, бахівське *Presto* в Прелюдях до мінор і мі мінор з I тому ДТК слід сприймати не як вищу міру швидкості, а як деяке зрушення відносно попереднього темпу, що відображає схвильованість, стислість музичного висловлювання.

Часто до бахівських темпових позначень відносять і фермату, яка вказує не тільки на подовження тривалості ноти, а й на характер закінчення п'єси: вважають, що темп дещо уповільнюється, коли фермата стоїть над заключною нотою або акордом, в разі розташування її над заключною подвійною рисою уповільнення не обов'язкове. Щоправда, подібна думка не є загально визнаною: одні виконавці додержуються її, інші нехтують нею.

На жаль, а може на щастя, неможливо передати виконавцю таку інформацію про «точний» темп, яку б він втілював бездумно, автоматично.

Усі намагання механічним шляхом вирішити проблему темпу в музиці, і зокрема в клавірних творах Баха, виявилися марними. Помилково вважати темп тим фактором, який, додаючись до мертвого нотного тексту, «оживляє» його. Темп не привноситься ззовні, його не можна нав'язати виконавцю, навіть якщо останній цього б захотів, тому дуже поширене запитання відносно того, в якому темпі грати твір, взагалі позбавлене будь-якого смислу, бо вже сама постановка запитання передбачає якийсь «правильний»,

«вірний» темп, що існує незалежно від виконавця. Треба пам'ятати, що і слухач оцінює не темп сам по собі, а весь комплекс музичного звучання. Художньо переконливе виконання – це не арифметична сума «правильного» темпу, «правильної» артикуляції, «правильної» динаміки тощо. Хоча для виконавця на якихось етапах його роботи над твором можуть висуватися на перший план питання, пов'язані то з темпом, то з динамікою, то з артикуляцією. Але вирішуються вони не ізольовано, а в глибокій єдності з іншими сторонами виконання. Насправді за пошуками темпу, звуку тощо приховується робота над змістовністю гри.

Визначеність підходу до прямих або опосередкованих авторських темпових вказівок, безперечно, допоможе виконавцю знайти шлях до власного розуміння бахівської музики.

### *Література*

1. *Асаф'єв Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Л., 1976.
2. *Бадюра-Скода Е. и П.* Интерпретация Моцарта. – М., Музыка, 1972.
3. *Бах И.С.* Клавир хорошего строя. Ч.1/Ред. Ф.Бузони. – М.-Л., Музгиз, 1941.
4. *Браудо И.А.* Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – Л., Музыка, 1978.
5. *Котляревский И.А.* Темп и его обозначения в произведениях И.С.Баха. – В зб.: Бах и современность. – К., Музична Україна, 1985, с. 89-99.
6. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. – М., Музыка, 1965.
7. *Apel W.* The notation of polyphonic 900-1600. – Cambridge, Massachusetts, 1944.
8. *Marshall R.L.* The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. – NY., 1989.

УДК 78:061.237(09)

*Ярова М.В.*

## **ПОДІЛЬСЬКА "ПРОСВІТА" ТА ЇЇ ДІЯЛЬНІСТЬ (кінець XIX - початок XX ст.)**

*В статье анализируется участие интеллигенции Подолья в культурно-образовательных преобразованиях, в основе которых лежали процессы организации школ, обществ, учреждений образования и культуры, высших учебных заведений. Подчеркивается роль Подольской "Просвиты" в национально-культурной жизни края.*

**Ключевые слова:** *возрождение, просветительство, культура, Подолье, школы, общества.*

Суспільно-політичні та економічні процеси, що відбуваються в Україні, вимагають нового педагогічного бачення проблем виховання особистості. Важливим постає завдання виховання гармонійно розвиненої, творчої особистості на засадах національної самобутності: громадянина незалежної держави, гуманіста, носія духовної культури нації. Реалізація даного завдання неможлива без ґрунтового і об'єктивного вивчення педагогічної спадщини українського народу, історичних коренів педагогічних явищ і процесів, регіональної мистецької спадщини, в цьому і полягає **актуальність** теми статті. Джерелом збагачення теорії і практики національної системи освіти, визначення перспективних шляхів її розвитку на сучасному етапі слугують дослідження з проблем національного виховання.

У педагогічній практиці України наприкінці XIX – початку XX ст. були сформульовані концептуальні засади національної освіти і виховання, висунуті ідеї щодо