

контрапункт як “гармонічне ціле, що містить в собі різноманітні зміни звуків або співочих голосів у певній закономірності співвідношень і з певною мірою часу”.

Свої теоретичні праці Царліно писав італійською мовою. Його трактат «Основи гармоніки» у 4х томах став найвищим досягненням музичної науки XVI століття.

Джозеффо Царліно, як Тінторетто і Тіціан, з якими він товаришував, набув широкої популярності і був обраний членом Венеціанської академії della Fama /Академії Слави. Венеціанська школа музики, як і живопису, відрізнялась такою пишністю звукової палітри і віртуозністю фактури, що згодом набула рис бароко.

З композицій Царліно до нас дійшло небагато. На жаль, рукописи його багаточисельних церковних творів, написаних для С-Марко, давно викрадені з архіву. Збереглися: збірка *Modulationes sex vocum* (1566), *меса* (Болонья *Liceo filarmonico*) і *3 Lektionen pro mortuis* (1563, Венеція). Трактати: *Istituzione harmoniche* (1558), *Dimostrazioni harmoniche* (1571) і *Sopplimenti musicali* (1588).

Теоретичні праці Царліно в галузі музики мали великий вплив на розвиток західно європейської музики пізнього Ренесансу та епохи Бароко.

Узагальнюючи викладений матеріал можна зробити наступні висновки. Якщо у монастирі Відродження як нової епохи пробуджуються в поезії, набувають блискучого розвитку в архітектурі та живопису, то музика, починаючи з народної пісні, пронизує всі сфери життя. Навіть церковні твори в той час сприймаються не як сакральні, а швидше як картини на біблійні теми, що дарують радість і насолоду. Про це піклувалися й самі музиканти, хористи, солісти, композитори. Тобто, в розвитку музики стався перелом, зв'язаний з розробкою музичної естетики і теорії музики. Її досягненнями стали емоційно обґрунтована система мажору-мінору, застосування 12-ступеневих ладів, контрапункту та багатоголосся.

Література

1. Киле Петр. Музыка эпохи Возрождения. Copyright © «Эпоха Возрождения», 2007, kileh@mail.ru.
2. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года (Средние века) : в 2 т.– Т. 1.– 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1983.– 696 с.
3. Музыкально-теоретические системы. – М., 2006. – С. 132-154.
4. Тарасевич Н. Адриан Пети Коклико и его трактат о музыке. Copyright © Альманах «Старинная музыка», 2003, № 1.
5. Холопов Ю.Н., Поспелова Р.Л. О трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» // Русская книга о Палестрине : сб. статей. – М. : МГК, 2002. – 288 с.
6. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики (От Сократа до Гегеля). Shestak.ra r 2005. 2005-06-2.
7. Riemann «Geschichte der Musiktheorie» © 2008 Slovar.
8. Judd C.C. Renaissance modal theory: theoretical, compositional and editorial perspectives // The Cambridge history of Western music theory.–New York: Cambridge University Press, 2002, pp. 364–406.
9. Риз, Гюстав. Музыка в эпоху Возрождения. Нью-Йорк.: WW Нортон и Ко, 1954 ISBN 0-393-09530-4

УДК 78.089.(4 Нім.) : 781.68

Тітович В.І.

ОСОБЛИВОСТІ ДИНАМІКИ В КЛАВІРНИХ ТВОРАХ Й.С. БАХА

В статтє рассматриваются особенности динамики в клавирных сочинениях И.С.Баха, даются ориентиры для самостоятельного выбора их динамической схемы для оценки редакторских вариантов.

Ключевые слова: *клавирные произведения, аффект, архитектоника характер, террасоподобная динамика.*

The article discusses the features of the dynamics in the clavier works of JS Bach, provides guidance for the self-selection of dynamic scheme to assess editorial choices.

Keywords: *clavier works, affect, architectonic character terrasopodobnaya dynamics.*

Й.С.Бах позначив динаміку в лічених клавірних творах: Прелюдії соль-дієз мінор з II тому ДТК, Італійському концерті, Французькій увертюрі та Гольдберг-варіаціях. В перших трьох він використав звичні для нас італійські позначення **forte** і **piano**, а у варіаціях дав вказівки - «на одному мануалі», «на двох мануалах», «на одному або на двох мануалах». Ці способи рівнозначні: перший інформує про рівень гучності, другий – про дії клавесиніста, завдяки яким досягалася потрібна гучність. Кожен мануал (клавіатура) мав свою звучність і набір регістрів. Крім того існувало копулювання (поєднання) двох мануалів, що давало максимально збагачену звучність під час гри на одному мануалі. Можливість якось впливати на звук в процесі гри була дуже обмежена, оскільки рівень звучності задавався механічно, шляхом переходу з одного мануала на інший, і практично не залежав від виконавця. Конструктивні особливості клавесина (як і органа) якнайкраще відповідали ідеалам музичної естетики бароко, в якій розвиток був пов'язаний не з набуттям нової якості, а з розкриттям ідеї в її статичному стані, з довгим перебуванням в якомусь одному афекті. Як вірно зазначає А.Швейцер, «Бах, на відміну від Бетховена та Вагнера, не передає емоційний зміст у вигляді драматичної дії. Розуміння цієї різниці має вирішальне значення для виконання бахівських творів» [1, с.389].

Бахівські динамічні позначення мають підкреслено архітектонічний характер. Великі епізоди твору об'єднуються однією звучністю, зміна її пов'язана з появою наступного розділу форми. Часто на одному рівні гучності виконуються цілі п'єси. Так, у Французькій увертюрі або Партиті сі мінор, як її ще називають, всі танці граються **forte**, за виключенням Гавота II, Пасп'є II, Бурре II, де вказано **piano**. Подібний принцип використання динаміки буде доцільним і в інших Партитах, Англійських та Французьких сюїтах. Очевидний ще один висновок: якщо побудова твору не містить якихось логічних підстав для зміни звучності, то краще віддати перевагу **forte**, ніж довільно пожвавлювати музику, урізноманітнюючи звучання динамічно. Взагалі в епоху бароко **forte** явно переважає: гра обома руками на мануалі **piano** застосовувалася або для створення ефекту відлуння (Прелюдія соль-дієз мінор з II тому ДТК, тт.67-68 з I-ої частини Італійського концерту, Відлуння з Французької увертюри), або в інтермедійних, прохідних епізодах (III частина Італійського концерту – тт.76-92, 127-140, 155-166, I частина Французької увертюри – тт.47-59, 77-89, 104-123). **Piano** використовувалося також для супроводу (I частина Італійського концерту – тт.30-52, вся його II частина), для диференціації голосів (III частина Італійського концерту – тт.25-53, 166-175).

Зміна звучності завжди чітко окреслена: каданс грається на динамічному рівні того розділу форми, який він завершує, саме тому бахівську динаміку часто називають терасоподібною.

Виконання бахівських клавірних творів на фортепіано пов'язане з урахуванням цілого ряду особливостей стильового, звукового, технічного характеру. Наскільки орган і клавесин були барочними інструментами, настільки фортепіано виявилось найпридатнішим для реалізації найсміливіших задумів композиторів-романтиків. Відродження музики Баха, становлення традицій її виконання відбувалося під неабияким впливом романтичних ідеалів. Епоха романтизму тривала у фортепіанному виконавстві десь з 20-30-х років XIX століття приблизно до середини XX ст. В цей період були створені майже всі відомі редакції клавірних творів Баха, в яких так чи чи інакше відобразилися найсуттєвіші риси романтичного виконавського стилю. На відміну від поліфонії, яка є сферою втілення об'єктивного, загальнозначущого, раціонального, романтики висувають на перший план суб'єктивне, особисте, навіть

автобіографічне. Психологізація змісту породила хвилеподібну динаміку, постійними змінами тембрового забарвлення виконавець намагався передати найтонкіші нюанси душевного життя.

Нав'язування музиці Баха невластивих їй стильових ознак призвело до згладжування переходів від однієї звучності до іншої, до перетворення ясно розчленованого музичного висловлювання на єдину, безперервну, монологічну лінію розвитку. Романтичні тенденції відчуваються і в існуванні досить поширеної думки, нібито бахівську фугу необхідно починати **pianissimo** і, поступово нарощуючи звучність, доводити її до **fortissimo** в кінці. Нарощування звучності начебто напрошується завдяки переходу від одноголосся на початку до багатоголосного викладення наприкінці, згущення або розрідження фактури створюють враження динамічної зміни. Але не треба в зв'язку з цим додатково збільшувати або зменшувати рівень гучності. Підвищення контрастності веде до зайвої афектації, яка руйнує цільність бахівських образів. А.Швейцер саркастично зауважує, що в такому виконанні тема фуги «нагадує кошеня, яке, пройшовши всі стадії розвитку, стає нарешті левом» [1, с.267].

Можна погодитися з видатним бахознавцем в тому, що бахівський твір починається і закінчується **forte**, але тільки у випадку, якщо він клавесинний, адже багато бахівських творів написано для клавікорда, що відрізнявся дуже тихим загальним звучанням, в межах якого, однак, виконавець мав можливість тонко нюансувати кожен ліній. Найвірогідніше саме для цього інструменту написано багато Інвенцій та Симфоній, деякі Прелюдії та Фуги з ДТК та ін. Бах не залишив ніяких вказівок з цього приводу, тому виконавцю потрібно самому вирішувати подібні питання, щоб відповідно побудувати динаміку. П'єси моторного, технічного характеру краще звучали на клавесині, а ті, що вимагають більш протяжливого звуку, скоріше за все написані для клавікорда.

Романтична ситуація спостерігається і в традиційному підкреслюванні теми фуги за рахунок інших голосів. В підсумку замість фуги виходить кілька проведень теми з якимсь невиразним супроводом. Ні в якому разі не принижуючи значення теми, її образних, метричних, ладотональних, формоутворюючих функцій, треба сказати, що найінформативнішим є її перше проведення. Особливий же інтерес становить подальше «обговорення» теми, мелодійне багатство оточуючих її голосів, їх контрапунктичне з'єднання. Тому тему бажано не стільки виділяти, скільки реєструвати її як «першу серед рівних». Дуже важливим з цієї точки зору є спостереження І.Шейбе, одного з тих відверто недоброзичливих сучасників Баха, чії свідчення надають об'ємності, стереоскопічності нашим теперішнім уявленням про великого композитора. Шейбе докоряв Баху-виконавцю, що в нього «...всі голоси звучать сукупно з однаковою силою, тому не чутний основний голос» [1, с.131].

Різниця між бахівськими **forte** і **piano** полягає не стільки в рівні гучності, скільки в тембральному забарвленні. Орієнтиром для піаніста можуть слугувати звучання по-різному реєстрованих мануалів клавесина, органа реєстровка, співставлення оркестрових **tutti** та **solo**. Виконавська практика свідчить, що навіть у видатних інтерпретаторів Баха переважає той чи інший тип звучання. Так, органа насиченість відчувається у Ф.Бузоні, чудово передає дзвінку атакваність клавесинного звуку Г.Гульд, оркестрово-хоровий колорит притаманний звучанню ріхтерівського роля.

Принцип терасоподібної динаміки не має нічого спільного з монотонністю, одноманітністю звучання. По-перше, самих терас може бути дуже багато, адже варіантів інструментовки безліч. Особливість бахівської динаміки полягає не стільки у відсутності проміжних градацій між **forte** і **piano**, як на тому наголошує А.Швейцер, заперечуючи існування у Баха **mezzo forte** [1, с.268], скільки в помітності, відчутності, контрастності переходу з тераси на терасу, з одного рівня звучності на інший. (Таблиця динамічних вказівок, в якій зазначено, коли і в якому творі Бах вперше застосував те чи інше позначення [2, с.258] свідчить, що, починаючи з 1707 року, в його рукописах зустрічаються **f**, **p**, **piano**, **piu p**, **pp**, **pianissimo**. З роками в його автографах з'являється все більше позначень, що заповнюють шкалу між **f** і **p**: **mezzo forte**, **m.f.**, **poco forte**, **poco piano** тощо. Цікаво, що весь спектр бахівських динамічних позначень розміщується між **forte** і **pianissimo**. Слід також

зауважити, що в суто клавирній музиці зустрічаються тільки **forte** і **piano**: конструктивні особливості інструментарія обмежували можливості виконавця.)

По-друге, звучність кожного рівня насичена мелодійними відтінками, гнучким інтонуванням. Динамічна шкала фортепіано дозволяє наче поєднати силу та блиск клавесинної звучності з тонким нюансуванням, яке було можливе на клавикорді.

Отже, завдання піаніста полягає в тому, щоб, не відмовляючись від жодної з можливостей фортепіано, досягти стилістично відповідного звучання, належним чином організувати його.

Література

1. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М., Музыка, 1965.
2. Marshall R.L. The Music of Johann Sebastian Bach: The Sources, the Style, the Significance. – NY., 1989.

УДК 37.091.12.011.3-051:78

Бондаренко А. В.

ПОЛЬСЬКІ ПЕДАГОГИ ПРО ПРОБЛЕМИ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

В статье рассмотрены различные взгляды польских педагогов на личность учителя, как субъекта учебного процесса. Раскрывается отношение общества к личности учителя музыки и его педагогической деятельности. Рассмотрены специфика его педагогической работы со школьниками. Обосновываются способы привлечения школьников к творческой музыкальной деятельности.

Ключевые слова: учебно-воспитательный процесс, учитель музыки, музыкальное произведение.

The article describes the different views of Polish teachers on teacher's personality, as the subject of the learning process. Reveals the attitude of society to the individual music teacher and his teaching. Consider the specifics of his pedagogical work with students. Substantiated ways to attract students to the creative musical activities.

Keywords: educational process, a music teacher, music.

Попри велику кількість педагогічної літератури, енциклопедичних статей, публікацій, проблеми педагогічної роботи польських учителів, особливо вчителів музики є маловивченими. Вивчення особливостей виховання й розвитку підростаючого покоління в інших країнах завжди постає корисним, оскільки в результаті приводить до здійснення важливих висновків, і впровадження корисних змін. Водночас за кордоном, зокрема в країні Польща, опубліковано чимало праць, які сучасному українському читачеві маловідомі.

Як свідчать зібрані факти, сьогодення вимагає від учителя музики виявлення конкурентоспроможності, вміння здійснювати музично-естетичний розвиток школярів відповідно до сучасного типу мислення. Водночас спостерігається недооцінка доробок польських педагогів, які неординарно підійшли до вирішення ряду педагогічних питань. Розв'язання цієї проблеми обумовлює спробу запрошення до дискусії для обміну думками між українськими та польськими педагогами.

В умовах змін, які відбуваються в системі вищої освіти, зумовлених входженням України в Європейське співтовариство, виникає необхідність розширення кола співпраці з іншими країнами. На нашу думку, використання досвіду та науково обґрунтованих ідей польських педагогів сприятиме вдосконаленню професійної підготовки майбутніх фахівців України.

Аналізу сучасних праць польських педагогів, спрямованих на фахову підготовку майбутніх учителів музики у вищих педагогічних закладах й присвячена дана стаття.