

УДК 78.3/786.2

**ЖАНРОВА ПРОГРАМНІСТЬ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ Р. ШУМАНА
(НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «АЛЬБОМ ДЛЯ ЮНАЦТВА» ОР. 68):
ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Ольга ЧЕБОТАРЕНКО (Кривий Ріг)

Постановка проблеми. Поняття жанрової програмності в музиці є, з одного боку, базовим для створення виконавської інтерпретації, з іншого – одним із складніших та багатоаспектних понять.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблемою явища програмності в музиці займалися такі дослідники, як: О. Алексєєв, Д. Житомирський, К. Зенкін, Н. Кашкадамова, В. Конен, Ф. Ліст, В. Медушевський, Я. Мільштейн, О. Самойленко, І. Солертинський, А. Сисоєва, Ю. Хохлов, Р. Шуман, Б. Яворський та інші; особливості жанрової програмності в музиці Р. Шумана розглянуті в працях: О. Алексєєва, Л. Гаккеля, Д. Житомирського, О. Лісової, Ю. Меркулова, В. Медушевського, О. Самойленко, Ю. Хохлова, Б. Яворського та інших. Досить глибоко вивчаються такі масштабні цикли, як «Карнавал», «Метелики», «Симфонічні етюди», «Крейслеріана» та інші, які складають вагомому частину концертного репертуару піаніста, але особливості жанрової програмності, її типології в циклі «Альбом для юнацтва» ор. 68, який написаний композитором для маленьких музикантів і має яскраву жанрову семантику, що включає всі ознаки композиторської стилістики, залишається поза увагою дослідників.

Мета статті – виявити особливості жанрової програмності у фортепіанному циклі Роберта Шумана «Альбом для юнацтва» ор. 68. та проаналізувати його у контексті типологічного підходу.

Виклад основного матеріалу. Характерною рисою музики є узагальненість художніх образів, у процесі відображення внутрішнього світу людини, музика створює одночасно і уяву про зовнішній прояв її станів та відчуттів; в іншому випадку, при зображенні картин природи або зовнішньої поведінки людини, музика психологізує і те й інше.

А. Сисоєва відмічає, «оцінка програмних явищ «з середини», з позиції кожної школи, приваблює можливість змодельювати вертикальну ось часу, надати «зріз» його стану, на якому чітко визначився весь спектр, весь зміст художніх ідей історичної епохи» [6, с. 2]. Дослідниця підкреслює, що програмність виступає засобом та методом кореляції елементів музичної системи на різноманітних рівнях: морфологічному, який здійснює вибір

видів та типів елементів; структурно-синтаксичному, що визначає принципи зв'язку елементів; семантико-синтаксичному, що обумовлює функціональну значимість цих принципів.

На її думку, специфіка програмного жанру в музиці обумовлена «протиріччям між одвічним «намаганням» музики запобігти однозначної понятійності і неодмінним «намаганням» до постійного розширення меж в інтонаційному осягненні буття» [6, с. 7].

При дослідженні особливостей програмності в музиці, Ю. М. Тюлін визначив, що «основна складність проблеми програмності в музиці лежить у розмежуванні понять змістовності та програмності» [7, с. 4]. Відомо, що деякі музиканти (наприклад, П. І. Чайковський), розуміли програмність у вузькому та широкому смислі. До програмності у вузькому смислі вони відносили зображення картин природи або літературного сюжету; у широкому смислі програмність ототожнювалась із змістовністю музики, яка поповнюється смыслом з реального життя.

На думку Ю. М. Тюліна, приховану програмність треба розуміти більш широко, включаючи й життєві образи психологічного порядку. Проблема програмності в музиці повинна вирішуватися у зв'язку із психологією творчого процесу, тому що на творчу уяву композитора має величезний вплив і життєві враження, і життєві образи, які залишаються у глибині свідомості та перетворюються у музичні образи. Саме «на основі життєвих вражень і створюються музичні образи, які представляють собою синтетичну єдність музичних засобів – мелодики, гармонії, ритму і т. і. Музичні та життєві образи асоціативно внутрішньо пов'язані між собою, так як перші породжуються другими» [7, с. 6].

Вчений зауважує, що програмність та непрограмність «залежать від характеру процесу переробки цих вражень у глибині нашої свідомості – чи проходить він у свідомому чи неусвідомленому зв'язку зі своїм першоджерелом» та підкреслює, що життєві враження у відкритому чи прихованому вигляді є основою як програмної музики так і непрограмної. Різниця є лише у тому, що в одних випадках ми стикаємось з явно програмною музикою, в інших – з музикою, в

якій знайти програму або неможливо, або дуже важко [7, с. 7].

У своєму дослідженні А. Сисоєва розглядає програмність не тільки як «фактор темо- та формотворення; програмність як стилеутворюючу систему; програмність як втілення національно-естетичних архетипів», але й як визначену систему мислення [6, с. 3].

Перші прояви програмності можна зустріти в творчості французьких клавесиністів (Рамо, Куперена та інших). Так, на думку Я. Мільштейна, «в історії програмної музики Куперен повинен зайняти особливе і почесне місце. Нехай не був він її піонером. Й до нього багато хто, починаючи з англійських верджиналістів та закінчуючи його безпосередніми попередниками – Шамбоньєром та Луї Купереном, намагалися зв'язати поезію з музикою, надавати образні назви своїм п'єсам. Але він, без сумніву, був першим, хто підніс програмні назви до системи, хто пішов сміливо назустріч до конкретної образності. Та він був першим або одним з перших, хто свідомо підкорив програмним намаганням всю палітру виразних засобів, починаючи з вибору тональностей і закінчуючи позначками темпу» [4, с. 101–102].

При аналізі фортепіанної музики Р. Шумана, особливостей її жанрової програмності, ми використовували типологію, запропоновану Ю. Хохловим [8]. Так, як найпростіший її різновид, він виділяє картинну програмність (музичні картини природи, народних свят і т.і.); наступний різновид – узагальнено-сюжетна або послідовно-сюжетна програмність; жанрово-характеристична або просто жанрова, в якій використовуються звукообразальні і звуконаслідувальні моменти; а також вже відомі типи програмності. Як відмічає О. В. Соколов, різноманітні типи програмності взаємодіють із «жанрами багатообразно, без абиякої чіткої закономірності» [5, с. 90].

В епоху романтизму здійснювався відхід від зразків і правил, канонів і штампів, жанрових канонів. Одночасно, у мистецтво, за Б. Яворським, стали проникати психологічні спостереження та зображення «ситуацій у природі», але «не як це було раніше (у Ф. Кунау, І. С. Баха, у клавесиністів), а як пов'язані зображальні самостійні завдання» [11, с.135]. Однак, природа часто зображується у незвичних або негативно-фантастичних ситуаціях. В. Медушевський відмічає, що романтичне мистецтво інтересує не світ, але погляд на нього художника [3, с. 10].

Музика для дітей займає важливе та особливе місце в музичній культурі. Згідно з думкою Є. Чорної, «дитяча музика (музика для дітей та про дітей) представляє собою систему

жанрів, самий відбір яких здійснюється на конкретно-стильовому рівні, із врахуванням індивідуального стилю автора, який живе у визначену епоху або історичний період, та враховуючого національні особливості мови, що керується традиціями дитячої музики як багатовікової сфери музикування, для музичного мистецтва усіх часів та народів – однієї з поконвічних тем» [9, с.182]. У фортепіанній творчості Р. Шумана тема «дитячості» втілена досить різноманітно та глибоко: і як музика для дітей («Альбом для юнацтва»), і як музика про світ дитини очима дорослого («Дитячі сцени»).

Аналіз фортепіанного циклу «Альбом для юнацтва» ор. 68 з точки зору типологічного підходу, виявив в його музиці майже всі типи і принципи програмності (картинно-образну, узагальнено-емоційну; психологічного портрету, психологічної дії, психологічного стану людини, психологічного стану природи; сюжетної або послідовно-сюжетної; жанрово-характеристичної або жанрової). З одного боку, програмність композитор використовує як явну, так і приховану; з іншого – вони мають свої різновиди.

Шляхи використання прихованої програмності досить складні та різноманітні; у фортепіанних творах Роберта Шумана втілено широкий та різноманітний образний світ, який передається за допомогою усталеної стилістики та виконавських знаків. Він дуже гнучко ставився до програмності; «і підзаголовки, якими композитор наділяв свої твори (часто вже після їхнього написання), здавалися йому подібними до назв віршів, покликаних не стільки пояснити зміст, скільки збудити фантазію слухача» [1, с. 143].

Вагомою стилістичною рисою композитора є те, що використання програмності в музиці, повинно було зберігати цілісність свідомості художника, яка «пояснює підсвідоме включення до музичного задуму позамузичних образів та ідей, які виявляють завдяки цьому родинність музично-виразним засобам» [2, с. 212].

Естетичні установки композитора вимагали оновлення жанрової трактовки, вивільнення від тиску традиційних структурних схем, внесення індивідуальних характерних романтичних рис. Р. Шуман використовував свій спектр жанрів до яких він звертався найчастіше. Аналіз фортепіанної творчості виявив наявність двох основних образних сфер: сфера дії (якій притаманні драматизм, контрастність та гра у широкому смислі – образ Флорестана); протилежна сфера лірики та психологічних станів (зосередженість на внутрішньому світі – образ Евсебія). Кожна із сфер мала своє досить

стійке коло жанрів: для флорестанівських образів характерно використання жанрових рис скерцо, токати, маршу, лендлеру, полонезу, етюд, мазурки; для сфери Евсебія – романсу, арії, аріети, вальсу, елегії, менуету та деяких інших. Однак, всі ці відомі жанри у різних контекстах та завдяки композиторській стилістиці, набували специфічних рис, що особливо проявилось у фортепіанному циклі.

Про важливість дитячої тематики у фортепіанній творчості композитора говорять багато дослідників. Цикл «Альбом для юнацтва» op.68, написаний у 1848 році як подарунок до дня народження для своєї доньки Марії, був призначений для дітей і мав педагогічне спрямування. П'єси орієнтовані на виконавські можливості дітей та їх музичне виховання і розподілені на дві частини: I частина – для дітей молодшого віку, II частина – для старшого віку.

Всі п'єси є зразками художньої майстерності, мають визначені характерні образи і жанрову програмність; відмітимо її наступні типи та різновиди:

– жанрові п'єси («Мелодія», «Пісенька», «Хорал», «Народна пісенька», «Сицилійський танець», «Маленький етюд», «Маленький романс», «Пісня італійських моряків», «Північна пісня», «Пісенька у формі канону», «Маленька fuga», «Солдатський марш»);

– зображення картин природи («Зима», «Весняна пісенька»);

– зображення сільських сцен («Веселий селянин», «Пісенька женців», «Урожайна пісенька»);

– психологічні замальовки («Сміливий вершник», «Чужоземець», «Бідний сирітка», «Перша втрата», «Новорічна пісня»);

– фантастичні та казкові образи («Дід Мороз», «Шехеразада»).

Стилістичний аналіз п'єс циклу виявив розширення та поглиблення семантичного кола завдяки різноманітним виконавським засобам та характерним композиторським прийомам. Елементи поліфонізації та поліжанровості виявлено у №1 «Мелодії», її співучість та кантиленність посилено поліфонічним мелодизованим супроводом, в якому можна відчутти поєднання пісенно-аріозних жанрових рис з рисами колискової. Особливий психологічний колорит п'єсі додають мажорний лад, тиха динаміка і використання середнього регістру.

Марш, який отримав досить стійких жанрових рис в творчості Людвіга ван Бетховена, в музиці Р. Шумана розширив свої семантичні межі у № 2 «Солдатський марш». Завдяки використанню композитором дводольного розміру, середнього регістру та аскетичної фактури, створюється світ

хлопчачих ігор, яскравих та активних. Таким чином, нові стилістичні риси представляють марш у «зменшеному» вигляді (метро-ритмічному, фактурному, реєстровому).

Більш ускладнено, завуальовано та специфічно жанрова програмність виявляється у творах з програмними назвами. Наприклад, у № 6 «Бідна сирітка» композитор, з одного боку, використовує жанрові риси маршу (рівномірний повільний рух восьмих у дводольному розмірі нагадує маршову ходу), але, з іншого – тиха динаміка (p) з невеличкими градаціями, специфічні штрихи (стакато під лігою), низхідна секундова інтонація – втілюють образ немічний, печальний та жалібний.

У № 7 «Мисливська пісенька» аналіз виявив поєднання жанрових рис маршу, тарантели і токати, кожен з яких має своє визначене семантичне коло. Загальний швидкий темп, квартові інтонації, що повторюються, рух по звуках тризвуків, яскрава динаміка – ще більше посилюють в музиці п'єси палкий, веселий та бадьорий характер (сфера флорестанівських образів). Використання подібних стилістичних засобів можна знайти й у наступному номері «Веселий вершник».

Поєднання маршових і танцювальних рис з мелодичністю та пісенністю втілено у № 10 «Веселий селянин, що повертається з роботи». Даний твір відрізняється використанням поліпластової фактури – гомофонно-гармонічний склад посилено у кульмінації твору, де мелодія проводиться в унісон та в інтервали в обох руках в різних реєстрах, а акомпанемент розташовано в середині фактури, що додає об'ємність звучанню. Аналіз жанрової специфіки виявив, що композитор в мелодії поєднав жанрові риси пісні та маршу (в акомпанементі з елементами танцювальності), що створило образ багатоплановий та яскравий.

На особливому місці стоїть п'єса «Дід Мороз», в якій Р. Шуман створив яскравий, контрастний та заворожуючий образ. Слухач мовби поринає у світ гофманівських героїв. Композитор поєднав жанрові риси маршу, токати у крайніх частинах та лірико-пісенні у середньому розділі. Завдяки такій жанровій програмності семантичні межі поширюються та поглиблюються в крайніх розділах завдяки яскравій динаміці (f, ff, акценти), унісонному викладу мелодії, дводольному розміру, використанню зменшених септакордів – образ народжується досить драматичний, фантастичний та зловісний.

У середньому розділі панує інша сторона фантастичної образної сфери, але похмурий колорит залишається; його посилюють такі

засоби виразності, як: використання тихої динаміки (p), що несе таємничість; розташування мелодії у низькому регістрі на фоні мерехтіння фактури у середньому регістрі (можна почути риси колискової, як, наприклад в образі романсу Ф. Шуберта «Лісовий цар») та інші.

Розкриття даної образної сфери продовжено у № 29 «Чужоземець» (II частина Альбому). У даному творі композитор підкреслює маршову жанрову основу, але дводольний розмір надає мелодії риси аскетизму та драматизму. Октавно-акордовий склад додають образу риси жорсткості, категоричності, підкреслено-німецької стильової характерності. В середній контрастній частині всі наступні риси посилено, але завдяки динамічному протиставленню (pp – ff) відкриваються й зовсім інші образні сфери.

Цікава жанрова програмність втілена у № 31 «Військовій пісні», Композитор поєднує жанрові риси маршу з танцювальною тридольністю (прихована скерцозність), що надає образу легкість та виразність. Мелодія рухається активними висхідними інтонаціями, викладеними або в унісон, або в акордовому складі. Використання гучної динаміки, акцентів, швидкого темпу надають образу активного, рішучого характеру (флорестанівська сфера).

Чудовим прикладом тонкої лірики є № 32 «Шехеразада». Перед слухачем розкривається унікальний мрійливий есебієвський світ. Можна виявити жанрові риси пісні, хоралу, колискової. Композитор використав елементи контрастної поліфонії – мелодична лінія (рухається крупними тривалостями) «оплітається» підголоском (восьмі тривалості). Тиха динаміка, насиченість ускладненими гармоніями та дуже повільний темп додають образу ілюзорності і таємничості.

Продовжує розвиток цієї образної сфери № 38 «Зима». Це психологічна замальовка, яка через зображення пори року втілює особливий психологічний стан та відчуття самотності. образу сприяють досить повільний темп, тиха динаміка, чотиридольність (маршовість), акордовий склад фактури (хоральність). Мелодія постійно переривається паузами, в ній привалюють низхідні інтонації та інтонації зітхання. Це один з найтрагічніших номерів Альбому.

Важливе місце Р. Шуман відводив музиці Баха, про це свідчать такі номери, як: «Хорал з фігурацією», «Маленька фуга», «Пісенька у формі канону», «Хорал» – в них можна відчутти стилізацію музики великого кантора.

Висновки. Таким чином, можна говорити про те, що в «Альбомі для юнацтва» Роберт Шуман відобразив власні ідеї щодо музично-

естетичного виховання дітей, які були сформульовані у «Життєвих правилах музиканта» [10]. Саме знайомство з культурою та мистецтвом різних країн, на його думку, сприяло всебічному розвитку дітей (серія п'єс у дусі німецьких народних пісень, «В дусі сициліани», «Пісня італійських моряків», «Північна пісня»).

Аналіз виявив всі типи та різновиди програмності в музиці циклу. Композитор не тільки постійно звертався до визначених жанрових прототипів, таких як: марш, пісня, романс, скерцо, токато, сициліана, хорал, фуга, канон і т. і.; він по-різному поєднував їх характерні жанрові риси, що підкреслює важливість жанрової програмності. Так, поліжанровість, з одного боку, приводить до поширення та поглиблення семантичного кола; з іншого – стає важливим стилістичним композиторським прийомом.

У цілому, можна говорити про те, що діти при вивченні фортепіанних п'єс з «Альбому для юнацтва» не тільки оволодівають виконавськими навичками і знайомляться з жанрово-стильовими та стилістичними особливостями композиторської поетики – даний цикл є першим щаблем у сходінках до більш складних фортепіанних творів Р. Шумана.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХХ сторіччя: Підручник / Наталя Кашкадамова. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с.
2. Лисовая О. Литературные факторы камерно-вокального творчества Р. Шумана / Ольга Лисовая // Музичне мистецтво і культура – Music art and culture: науковий вісник: [зб. наук. праць] / М-во культури України; Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової; ред. кол.: О. В. Сокол (гол. ред.), О. І. Самойленко (заст. гол. ред.), О. М. Маркова [та ін.]. – Одеса: Астропринт, 2012. – Вип. 16. – С. 203–213.
3. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 4. Стиль и стилевой анализ: [пособие для студентов]: [электронный ресурс] / Всеволод Всеволодович Медушевский. – Доступ к ресурсу: [http://www.portal-slovo.ru/rus/art/199/9642/\\$print_all/](http://www.portal-slovo.ru/rus/art/199/9642/$print_all/).
4. Мильштейн Я. Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» / Яков Мильштейн // Франсуа Куперен. Искусство игры на клавесине. – М.: «Музыка», 1973. – С. 76–119.
5. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: [Монография] / О. Соколов. – Нижний Новгород, 1994. – 214 с.
6. Сысоева А. Е. Программность в инструментальной музыке в эпоху барокко: проблемы типологии национальных школ: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусств.: спец. 17.00.03: [электронный ресурс] / Алла Сысоева. – Москва, 1993. – Режим доступа:

<http://cheloveknauka.com/programmnost-v-instrumentalnoy-muzyke-epohi-barokko#ixzz3Yj4QeXPR>.

7. Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена / Юрий Николаевич Тюлин. – М.: Музыка, 1968. – 66 с.

8. Хохлов Ю. Н. Программная музыка / Ю. Н. Хохлов. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 144 с.

9. Чорная Е. Система жанров детской музыки: «константы» и «переменные» / Елизавета Черная // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. – Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. – Харків: Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2013. – Вип. 38. – С. 179–191.

10. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов / Роберт Шуман. – М., 1959. – 40 с.

11. Яворский Б. Избранные труды: в 2 т. / Болеслав Яворский. – М.: «Советский композитор», 1987. – Т. II, ч. 1. – 366 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Чеботаренко Ольга Валеріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки, музично-хореографічного відділення факультету мистецтв Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет».

Наукові інтереси: професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва.

УДК 378.1: 168.52

ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ОСОБИСТОСТІ МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ

Інга ШЕВЧЕНКО, Геннадій БРОДСЬКИЙ (Кіровоград)

Постановка проблеми. Кардинальні зміни всіх сторін життя суспільства, що торкнулися розвитку музичного виконавства, висувають високі вимоги до особистості керівника хорового та оркестрового колективу, його психологічної готовності до музично-педагогічної діяльності в процесі творчої взаємодії з колективом, а також в процесі занять зі студентами диригентського класу. В цих умовах особливої актуальності набуває питання підвищення рівня підготовки диригента хорового та оркестрового колективу і диригента-педагога.

Диригентська професія є теоретично найменш вивченим і обґрунтованим видом музичного виконавства. Вона має ряд специфічних особливостей, характерних тільки для даної спеціальності. До них відносяться: велика творча відповідальність диригента перед слухачами і колективом, максимальна «зарядженість» теоретичними музичними знаннями і практичними навичками в управлінні хором та оркестром, обов'язкова наявність яскравих емоційно-вольових якостей, які є основою психологічного та музичного впливу диригента на колектив, творча обдарованість у поєднанні з рядом професійно значущих якостей.

Аналіз психолого-педагогічної літератури свідчить, що на творче формування і розвиток особистості майбутнього диригента істотно впливають рівні сформованості професійної спрямованості та самооцінки, а також ряд професійно значущих якостей: диригентське мислення, емоції, воля. Диригент О. Пазовський підкреслював, що у творчій

діяльності керівника оркестру повинні виявлятися гранична емоційна щирість і глибокий інтелект, свобода і дисципліна, безпосередність і самовладання, яскравий талант і розумна праця [13].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемам вивчення професійно значущих якостей вчителя присвячені роботи педагогів і психологів Г. Балла, І. Беха, І. Зимньої, І. Зязюна, Н. Кузьміної, Ю. Кулюткіна, А. Маркової, А. Нісімчук, С. Сисоєвої, С. Смирнова, Д. Чернілевського та ін. [2; 3; 6; 7; 8; 9; 11; 12; 15; 16; 18]. В них розглядаються питання сутності педагогічної діяльності, професійної спрямованості, виявляються умови формування професійно значущих якостей педагога. У змістовних працях з психології мистецтва Б. Теплова [17, с. 42–223], Л. Виготського [4], Б. Ананьева [1], О. Леонтьєва [10] та інших вчених піднімається ряд найважливіших проблем, але питання психології диригування в них не розглядаються. У дослідженнях В. Ражнікова [14] розглядаються психологічні аспекти диригентського виконавства та інтерпретації, в роботах Г. Єржемського [5] – проблеми самоорганізації диригента, методології побудови мануальних навичок, релаксації і ряд інших важливих питань. Спеціальних досліджень, присвячених вивченню психологічних особливостей індивідуальності диригента, формуванню професійно значущих якостей його особистості в процесі навчання на мистецькому факультеті до теперішнього часу не проводилося.