

Інюточкіна Н.В.

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри концертмейстерської майстерності,
Харківський національний університет
мистецтв ім. І. Котляревського

ВИТОКИ РОЗВИТКУ АВСТРО- НІМЕЦЬКОЇ ЛІРИЧНОЇ ПІСНІ З ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМ СУПРОВОДОМ У XVIII СТ.

Анотація. У статті розглядаються історичні аспекти становлення австро-німецької вокальної лірики. Особлива увага приділяється процесу функціональної трансформації фортепіанної партії.

Ключові слова: вокальна мініатюра, пісенний жанр, інструментальний супровід, жанрово-стильовий генезис, фортепіанна партія.

Аннотация. Инюточкина Н. В. Истоки развития австро-немецкой лирической песни с инструментальным сопровождением. В статье рассматриваются исторические аспекты становления австро-немецкой вокальной лирики. Особое внимание уделяется процессу функциональной трансформации фортепианной партии.

Ключевые слова: вокальная миниатюра, песенный жанр, инструментальное сопровождение, жанрово-стилевой генезис, фортепианная партия.

Annotation. Inyutochkina N. V. The origins of austro-german lyrical song with instrumental accompaniment. The historical aspects of austro-german vocal lyrics development are considered in the article. The particular attention is given to the processes of functional transformation of the piano party.

Key words: vocal miniature, song genre, instrumental accompaniment, genre style genesis, piano-party.

Постановка проблеми. Пісня для голосу з акомпанементом утворює давню традицію австро-німецької професійної музичної культури. Проте лише в епоху романтизму пісня піднімається на рівень, рівнозначний з оперою, симфонією, жанрами інструментальної камерної музики, і головна заслуга в цьому – Ф. Шуберта. Лаконічну простоту пісенної форми Ф. Шуберт збагатив різноманітністю поетичних образів, інтонацій, настроїв, тонким психологізмом, новими прийомами формоутворення, а головне, вперше, настільки значною роллю інструментального начала.

Однак, досягнення Ф. Шуберта та інших композиторів-романтиків навряд чи були б можливі без різноманітного досвіду попередньої практики.

Мега статті полягає в усвідомленні процесів історичного становлення пісенної лірики у творчості австро-німецьких композиторів та пов'язаної з ними цілеспрямованої лінії вивільнення партії фортепіанного супроводу від вокально-поетичної залежності.

Результати дослідження. Історія виникнення світської ліричної пісні для голосу з інструментальним супроводом сягає XVII ст. Про це свідчить діяльність видатних німецьких поетів-ліриків та низки німецьких композиторів, які приділяли увагу світській вокальній музиці нового типу. Серед її жанрів особливу роль мала саме пісня, яка пізніше стане одним з атрибутів музичного романтизму. Становлення німецької сольної пісні було досить складним, що визначалось саме характером розвитку вокальної музики того часу. Активний процес жанроутворення, поліваріантність виконавських складів, пошуки індивідуальних характеристик, властивих кожному з жанрів обумовлювало їх щільне стикання. Не випадково, А. Кригер, Г. Альберт багато своїх пісень називали аріями, вводили до них речитативні елементи. Як свідчить художня практика, у процесі становлення вокальної лірики можна вирізнити два напрямки. Один з них був пов'язаний з духовною тематикою, що пояснює вплив більш масштабних вокально-інструментальних жанрів (як ораторія, кантата) на особливості її стилістики. Починаючи з XVII ст. у Німеччині, вокальні жанри, пов'язані зі словом, розвивались під впливом мелодики протестантського хоралу. Такі віяння виявились прогресивними, адже відкривали шлях для проникнення народно-пісенних інтонацій у професійну музику, що поступово звільняло її від тиску італійської традиції. Звідси перевага духовного змісту, звернення до протестантського хоралу, церковної псалмодії, оперної монодії і т.і. Дана традиція була репрезентована такими іменами, як Адам Кригер (1634-1666), Генріх Альберт (1604-1651), Генріх Шютц (1585-1672).

Другий напрямок пов'язаний з розвитком побутової пісні, яка опинилася на перехресті впливів народної та професійної музики. Про вплив народного начала свідчить тяжіння до куплетної форми, нелукавість, простота змісту та інтонаційного строю. Між іншим, композитори часто представляли пісню у різних виконавських варіантах, розширюючи палітру інструментального складу введенням інструментальних ритурнелів багатоголосного плану, фіоритур, що наводило на думку про вплив інших (у тому числі інструментальних) жанрів професійної музики.

Надійшла до редакції 14.06.2012

Вже у другій половині XVIII століття вокальна лірика отримує вагоміше місце у жанровій системі й сприймається як особлива сфера композиторської творчості. Якщо проаналізувати вокальні зразки цього часу, то можна казати, з одного боку, про розвиток побутової пісні, а з іншого – про розробку вокальної мініатюри концертного типу, яка потребує та припускає професійну оснащеність учасників ансамблю. Така тенденція свідчить про інтенсивний процес пошуку специфічно індивідуальних властивостей жанру, які б відрізняли його від багатоголосної пісні, мадригала, арії.

Цінні відомості про німецьку пісню XVIII ст. містяться у фундаментальній роботі Ю. М. Хохлова «Пісні Шуберта». Особлива увага дослідника приділяється досягненням представників так званої «берлінської школи», серед яких Йоганн Абрахам Петер Шульц (1747-1800), Йоганн Фрідріх Райхардт (1752-1814), Карл Фрідріх Цельтер (1758-1832). Аналітичні спостереження автора дозволяють зробити декілька важливих узагальнень, які розкривають процеси генезису камерного вокально-інструментального ансамблю. Берлінські композитори змінили погляд на народну, точніше, селянську пісню як на мистецтво найнижчого стану і, здебільшого, орієнтувались саме на німецьку «пісню у народному дусі» (термін «Lieder im Volkston» уведений Й. А. П. Шульцем) [5, с. 225] та на виконавця-аматора. Цьому жанру притаманні простота, невимушеність, відмова від оперного впливу (від мелізмів, ритурнелів, повторів слів) і т.і. Домінуюча функція була відведена вокальній партії, як основному носію змісту. Незважаючи на те, що у клавірній партії сповіщали про себе характеристичні елементи, її можливості обмежувались двоголосним (рідше триголосним) викладенням, прийомом дублювання вокального мелосу, діапазоном вокальної теситури, що обумовлювало підпорядкованість інструментального начала. У свою чергу, вокальна мелодія відзначалась емоційною стабільністю, відсутністю яскравої кульмінації, підпорядкованістю музики слову. На думку Ю. Хохлова, «ці композитори нібито захопили у своїй пісенній творчості велику “територію”, яку самі не спромоглися й не зуміли повністю опанувати, але яку “резервували” для наступної поглибленої розробки. Використання нового поетичного матеріалу, який володіє здатністю запалювати натхнення чужого музиканта-творця, подекуди дозволило їм віднайти засоби музичної виразності, які мали відповідність новому художньому завданню. Проте, схожі моменти залишались у них окремими “прозріннями” – вони не були здатні зробити ці засоби неодмінною приналежністю своєї музичної мови» [5, с. 275].

У 1753 році за ініціативою музиканта-аматора Г. Краузе вийшли друком зошити «Од та мелодій» І. Ф. Агриколи, Ф. Е. Баха, Ф. Бенди, К. Г. Грауна, Г. Краузе, К. Нікельмана та Г. Ф. Телемана [2, с. 97].

Паралельно з композиторами «берлінської школи» до вокальної лірики неодноразово зверталися представники віденської класичної школи. Одним з перших творців класичного зразка жанру німецької пісні для голосу з клавіром (клавесином), який зароджувався у той час, був В. А. Моцарт, хоча не менш активно у цій сфері працював і його старший сучас-

ник – Й. Гайдн. На відміну від Німеччини, в якій жанр німецької пісні активно розвивався, в Австрії (насамперед, у Відні), камерно-вокальне музикування знаходилося під впливом італійської оперної арії. Лише у 1778 році з'явилась перша збірка пісень Й. А. Стефана, а невдовзі були опубліковані збірки пісень Й. Хольцера, К. Фриберта, Фр. А. Хофмейстера та ін., в яких вже був помітним жанровий облік віденської пісні.

Літературне життя Австрії також не сприяло активному розвитку пісні. Як відзначає Ю. Хохлов, «надто тяжко доступ в Австрію знаходила нова німецька поезія, твори І. Г. Гердера, Г. А. Бюргера, Ф. Шиллера, Й. В. Гете» [4, с.216]. Вочевидь, цим у якійсь мірі можна пояснити вибір малозначних поетів (за незначним винятком), до яких звертався В. А. Моцарт та його замовники. Як пише Г. Аберт, «у пісні Моцарт наслідує суто музичні імпульси: вірш слугує лише фундаментом музичної будови, у якій композитор намагається втілити думки та почуття поета засобами власного мистецтва. Етичним змістом поезії він опікується так само мало, як і естетичним» [1, с.71].

До цього часу збереглося біля 30 пісень В. А. Моцарта для голоса та клавіра (зібрання пісень у російському перекладі складено К. Саквой та А. Єрохіним, М.: Музика, 1975). У порівнянні з його численними оперними, симфонічними та камерно-інструментальними творами це замале число, проте, як зазначив німецький музикознавець А. Ейнштейн, «у пісенному жанрі, так само, як і в області арії, Моцарт сказав все, що бажав, досяг найвищої натхненності» [6, с.357].

В. А. Моцарт складав пісні протягом всього життя, тому жанр еволюціонував у відповідності з вдосконаленням майстерності композитора, збагаченням його художнього світогляду. Не віддаючи особливого значення пісенному жанру, В. А. Моцарт створював пісні не за власною ініціативою. Часто до створення пісень його спонукали прохання друзів, «замовлення видавництва, – він називав їх «Freundstücke» – «П'єси, народжені дружбою» [4, с.215]. Так, наприклад, дві пісні на французькі тексти: «Ви, пташки, кожного року...» («Oiseaux, si tous les ans...» сл. А. Феррана, KV 307, 1778) та «Одного разу самотній, засмучений...» («Dans un bois solitaire...» сл. А. Г. де ла Могга, KV 308, 1778) були створені на прохання та за вибором віршів близької знайомої Моцарта Елізабет Августи Вендлінг; авторські права пісень «Коли Луїза сплювала листи...» («Als Luisa die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrante...» сл. Г. фон Баумберг, KV 520, 1787) та «Сновидіння» («Das Traumbild» сл. Л. Хельти, KV 530, 1787) були подаровані В. А. Моцартом Готфриду фон Жакину; три останні пісні – «Туга за весною» («Sehnsucht nach dem Fruhling» сл. К. А. Овербека, KV 596, 1791), «Дитячі ігри» («Das Kinderspiel» сл. К. А. Овербека, KV 597, 1791) та «Прихід весни» («Der Fruhling» сл. К. К. Штурма, KV 598, 1791), написані на замовлення видавців і т.і.

Звертає на себе увагу найширше коло тематики, в якій рівною мірою відображені любовні, пасторальні, драматичні мотиви. Поряд з невибагливими жанровими куплетами тут маємо і монологічні роздуми про минуле – «Стара» («Die Alte» сл. Ф. Хагедорна, KV 517, 1787),

й зворушливе ліричне освідчення – «Фіалка» («Das Veilchen» сл. В. Гете, KV 476, 1785), «До Хлої» («An Chloen» сл. І. Г. Якобі, KV 524, 1789), і драматична оперна сценка («Коли Луїза спалювала листи»), і жартівливі пісні, пов'язані з любовною тематикою – «Чарівник» («Der Zauberer» сл. К. Ф. Вайсе, KV 473, 1785), «Недомовка» («Таємниця») («Die Verschweigung» сл. К. Ф. Вайсе, KV 518, 1787), «Пісня свободи» («Lied der Freiheit» сл. І. А. Блюмауера, KV 506, 1785) та ін.

Якщо звернутися до жанрово-стильового генезису пісень В. А. Моцарта, то можна умовно виділити дві групи. Першу складають вокальні мініатюри «у народному дусі», які виявляють пісенно-танцювальні витоки. Це підтверджує строфічна форма, простота мелодичного малюнку, гомофонно-гармонічна фактура у інструментальній партії з використанням прийомів гармонічної фігурації, дублювання мелодичного голосу у партії фортепіано (хоча у жодній з пісень воно не є точним) і т. і.

Іншу групу характеризує вплив оперного мистецтва, як італійського, так і німецького (зінгшпиля), що виявляється у аріозо-декламаційному типі мелодики з використанням мелізмів, ритурнелів, колоратур, драматургічній ролі цезур, подовжених завершення з повторами тексту, рецитаціями на одному звуці. Дослідники пісенної творчості В. А. Моцарта відзначають у багатьох піснях спільні з аріями настрої, інтонації. Наприклад, близькість пісні «До Хлої» з арією Керубіно з «Весілля Фігаро», пісні «Туга за весною» з арією Церліни з «Дон Жуана», пісень «Обманутий світ» та «Достойний шлях» з партіями Папагено та Зарастро з «Чарівної флейти» і т. і. Виконання цих пісень вимагало від співаків певного рівня вокальної техніки, професійної підготовки. Але, незважаючи на наявність зовнішніх вокальних ефектів, пісні В. А. Моцарта завжди забарвлені теплотою та щирістю.

Партія фортепіано також відзначена більш розвиненою фактурою, різноманітністю динамічних прийомів. За спостереженням Ю. Хохлова, вона «...будується на зразок оркестрової партії в операх, в ній відображується досвід віденців у сфері інструментальної музики. Вона більш розвинена, багатша з боку гармонії, містить часом більше досить протяжних сольних фортепіанних епізодів, які вимагають від виконавця віртуозної гри» [4, с. 218]. Маються на увазі прелюдії, інтерлюдії і надто часто – постлюдії, які відзначені більш вільним регістровим та динамічним вирішенням і виконують роль, за влучним зауваженням автора, «додаткового провідника єдності» [4, с. 219]. Так, наприклад, у пісні «Коли Луїза спалювала листи» вступна ритмоформула повторюється і у завершенні, пісня «До Хлої» також має фортепіанне обрамлення, що надає їй завершеності, цілісності.

В. А. Моцарт був одним з перших творців пісень наскрізного розвитку, в яких музика вільно наслідуює текст. Як правило, у таких піснях декілька розділів, з одного боку, пов'язаних інтонаційною єдністю, з іншого, протиставлених уведенням контрасту (тонального, емоційного, регістрового). Це згадані вище «Ви, пташки, кожного року», «Одного разу самотній, сумний», «Коли Луїза спалювала листи», найвідоміша і найдосконаліша пісня «Фіалка» та ін.. Фортепіанна

партія у цих піснях досягає ще більшої самостійності і не лише забезпечує драматургічну єдність, але є провідником мелодичного начала.

Історія німецької пісні була б неповною без хоча й невеличкої, але чудової спадщини Й. Гайдна. Як відомо, Й. Гайдн з дитинства увібрав у себе італійську манеру співу, акомпануючи в класі відомого вокального педагога Ніколо Порпори, тому його пісні не минули впливу італійської кантилени. Пісні Й. Гайдна у двох зшитках (39 пісень) надруковані видавництвом «Музика» (1940, 1982) під редакцією В. Багадурова. Й Гайдн складав пісні на французькі, італійські та англійські тексти, меншу увагу приділяючи сучасній німецькій поезії. Тим не менш, пісні Й. Гайдна переважають мелодичною виразністю та образною змістовністю пісні Г. Нефе, Й. Ф. Райхардта, К. Ф. Цельтера, І. Р. Цумштега. Примітно, що перші «12 німецьких пісень» були надруковані видавництвом «Артарія» у рік знайомства Й. Гайдна з В. А. Моцартом («Romances et chansons avec piano», 1781). За три роки побачили світло ще 12 пісень у виданнях Геккеля, Брейткопфа та Гертеля, які ще з декількома піснями, власне, складають пісенну спадщину композитора. Мелодика Й. Гайдна народна за своєю суттю, у ній сконцентровані фольклорні інтонації багатьох національностей: австрійців, чехів, сербів, хорватів, угорців та ін. Дослідник творчості композитора Ю. Кремльов зазначає: «Послідовна народність мелодики у Гайдна сприяла його колосальним та надто прогресивним перемогам над старими, більш чи менш умовними мелодичними формулами попередньої епохи» [3, с. 292]. Стосовно відношення до поетичного тексту, то, судячи з частого повторення фраз текст виконує підпорядковану роль. Діапазон змісту у піснях досить широкий. Поряд з побутовими, жартівливими: «Похвала лінощам» («Lob der Faulheit» сл. Г. Е. Лессинга), «Звичайнісінька історія» («Eine sehr gewöhnliche geschichte» сл. К. Ф. Вайсе), є пісні ліричні, мрійливі, меланхолічні: «Вірність» («Die Teure» сл. Е. Хантер), «Спогад» («Rückersnnerung» сл. Е. Хантер), «Народність, ширість, безпосередність сприйняття поєднують Й. Гайдна з Ф. Шубертом. Дослідники Е. Бакен, Ю. Кремльов звертають увагу на схожі з Ф. Шубертом інтонації, мелодичні звороти в «Розраді нещасливого кохання» («Trost unglücklicher Liebe» сл. невід. автора), «Вірності» («Fidelity» сл. Е. Хантер), «Вдоволення малим» («Content» сл. невід. автора), «Як моторошно блукати» («The Wanderer» сл. невід. автора) та ін.

З точки зору інструментального впливу, і фортепіанна, і вокальна партії пісень відмічені складністю ритмічного руху. Це виявляється у різноманітності тривалостей, використанні триольного руху, пунктиру в умовах тридцять других, груп шістнадцятих, орнаментів, форшлагів, які виконуються за рахунок наступної тривалості і т. і., що примушує згадати повільні частини інструментальних творів. У піснях, де вокальна мелодія виписана довгими нотами, у партії супроводу трапляються вокалізовані пасажі. Часто пісні мають попереджувальний фортепіанний вступ, який задає тон висловлюванню, позначаються характерним типом руху, що викладає основну музичну думку («Пісня кохання» «Liebeslied», «Життя наше

– сон» «Das leben ist ein Traum», «Англійська матроська пісня» «Englisches Matrosenlied» та ін.).

Еволюція уявлень про роль вокальної та фортепіанної партії у створенні художньої цілісності простежується у «Lieder» К. В. Глюка на вірші Ф. Г. Клопштока, які з'явилися невдовзі та були видані згодом у Відні під назвою «Пісні та оди на вірші Клопштока К. В. Глюка» (1773). «Пісні та оди» стали єдиним твором композитора, який написано на німецький текст. Дослідники підкреслюють своєрідність роботи композитора над цим опусом. Як вказує Макс Аренд, Глюк мав звичку сидіти у вітальні біля клавіву з томиком Клопштока і за допомогою знаків, які були зрозумілими лише йому, виконувати оду як «rhapsode» [7]. Стає зрозумілим, чому тонкий зошит, який потрапив у 1785 році у віденське видавництво «Артарія», мав назву «Оди та пісні для виконання біля клавіву».

До зошита увійшли сім п'єс: «Ранні могили» («Fruhe Graber»), «Літня ніч» («Sommernacht»), «Юнак» («Der Jungling»), «Схильність» («Die Neigung»), «Патріотична пісня» («Vaterlandslied»), «Ми та вони» («Wif und Sie») та «Пісня битви» («Schlachtgesang»).

Залишаючись вірним своїм художньо-естетичним міркуванням, К. В. Глюк відкрив нові можливості пісенного жанру. Як і в опері, композитор пропагував принцип тісного злиття музики та слова, який дозволяв засобами музичного мистецтва втілювати точний зміст поетичного тексту. На думку композитора, ніщо не повинно зважати у сприйнятті вірша. У зв'язку з цим він усуває в піснях надмірну вокалізацію, традиційні для того часу ритурнелі, мелізми. Якщо проаналізувати ритмічну складову пісень, стає зрозумілим, що оди Ф. Г. Клопштока були написані у античних розмірах та супроводжувались індивідуальними ритмічними схемами у слід за назвами. У своєму дослідженні «Глюк. Його життя – його твори» («Gluck. Sein Leben – sein Werke») Альфред Ейнштейн зазначає, що «більшість од у видавництві Артарія «Sylbenmaß» – це декламація схеми...» [8, с. 148]. На музичному рівні метрика античних розмірів виявилась у визволенні пісень від чіткої періодичності, статички. Таким чином К. В. Глюк визначив наперед спрямування композиторів наступних поколінь.

«Оди та пісні» можна згрупувати у відповідності до тематики, переважаючим типом висловлювання, обраними жанровими орієнтирами. Завдяки цьому, на макрорівні утворюється тричастинна композиція, крайнім розділам якої властиве пісенне начало, простота гармонічного, мелодико-ритмічного та фактурного малюнка. Це не виключає залучення рис інших жанрів як засобу індивідуалізації поетичних настроїв. Так, фактурний малюнок другої пісні («Літня ніч») викликає асоціації, з одного боку, з лютневою музикою XVII-XVIII століть, з іншого – ноктурном романтичної епохи, остання пісня («Пісня битви») має жанровий підзаголовок «марш». Серцевиною цієї композиції є №3 («Юнак») та №4 («Схильність»), які умовно можна назвати ліричними сценами. Тут ускладнюється форма, ладотональний план, фактура, вводиться темповий контраст.

У партії фортепіано, час від часу відступаючи від типового для того часу дублювання вокальної мелодії, К. В. Глюк обрав шлях індивідуалізації фактурних фор-

мул, доручення елементів зображальності, уведення невеликих фортепіанних епізодів. Наприклад, у «Літній ночі» витримані половинні ноти у правій руці заповнюються арпеджіо у басі, утворюючи плинність, граничне об'єднання фортепіанного супроводу. У «Патріотичній пісні» імітаційний переключення триолей також є спробою індивідуалізувати супровід, доповнити засобами фактури художній образ. У пісні «Юнак» К. В. Глюк доручає партії супроводу зображальну роль – у середині пісні, на словах «люто налетів на гору ураган» він вводить *subito* контрасти – темповий (*Presto*), динамічний (*mf*), збільшує масу звучання за рахунок пружної пульсації шістнадцятими – «альбертієвих басів» у правій руці (носіїв образів руху, драматичної схвильованості) та енергійних басових ходів по звукам тризвуків, які потребують від виконавця певної підготовки. Використовує композитор і сольні фортепіанні епізоди (у №5 «Батьківщина», №6 «Ми та Вони» – маленькі інтерлюдії, що зв'язують строфи).

Проте, незважаючи на усі завоювання композитора, у тому числі, спробі звільнити фортепіанну партію відролі «слухняної служниці» вокальної мелодії, тут ще не досягнута та внутрішня взаємообумовленість усіх елементів цілого, яка здатна надати різнохарактерним мініатюрам художню єдність.

Висновки. Усе наведене вище дає підстави говорити про те, що у професійній музичній традиції йшов активний пошук індивідуального «обличчя» жанру вокальної лірики, її відмінностей від тих вокально-інструментальних форм, які розвивались у попередньому періоді. Вокальна музика завдяки синтетичності своєї природи ставила нову задачу, пов'язану з пошуком принципів об'єднання текстової сторони, точніше, з вирішенням питання на двох рівнях – поетичному та музичному. Формування інструментальної культури у надрах камерно-вокального твору, поступове підвищення її значення під час розвитку вокально-інструментальної лірики підводить до висновку про непересічний вплив фортепіанного супроводу на становлення західноєвропейської вокальної лірики і всю її подальшу еволюцію.

Список літератури:

1. Аберт Г. Моцарт и Бетховен / Герман Аберт // Сов. музыка. – 1991. – №12. – С. 70-73.
2. Вульфийс П. Франц Шуберт : очерк жизни и творчества / П. Вульфийс. – М. : Музыка, 1983. – 448 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).
3. Кремлев Ю. Йозеф Гайдн : очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев. – М.: Музыка, 1972. – 320 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).
4. Хохлов Ю. Н. Песни / Юрий Хохлов // Муз. академия. – 2006. – №4. – С.214-226.
5. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта : черты стиля / Ю. Н. Хохлов. — М. : Музыка, 1987. — 304 с.
6. Эйнштейн А. Моцарт : личность, творчество / А. Эйнштейн ; [пер. с нем. Е. М. Закс]. – М. : Музыка, 1977. – 455с.
7. Arend M. Gluck : eine Biographie / Max Arend. – 1. und 2. Auf/ – Berlin : Schuster & Loeffler, 1921/ – 278 S.
8. Einstein A. Gluck/ Sein Leben – Sein Werke / Alfred Einstein / Kassel ; Basel : Barenreiter, 1987. – 260 S.