

УДК 78.02:372.878

Павло Косенко

ЧЛЕНУВАННЯ МЕЛОДІЇ ЗА АНАЛОГІЄЮ ЗІ СЛОВЕСНОЮ МОВОЮ ЯК ДОПОМІЖНИЙ ЗАСІБ ОПАНУВАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У публікації розглядається один з методів оволодіння інструментальним виконавським мистецтвом – членування мелодії за аналогією зі словесною мовою, – сутність якого полягає у використанні віршованого підтексту до нотного тексту інструментального музичного твору. Піддаються аналізу приклади уживання цього методу у музичній педагогіці; пропонуються авторські варіанти підтекстовок, якими можуть скористатись учні та студенти спеціалізованих музичних навчальних закладів, що готуються до професійної виконавської чи музично-педагогічної діяльності, а також аматори, які знайомляться з інструментальною музикою на рівні чуттєвого сприйняття.

Ключові слова: членування мелодії, віршований підтекст, логіка творчого процесу, вербальний смисл, симбіоз поезії та музики.

*Музика живе
всередині самого людського слова,
яке є не тільки «смисл» а й «звук».*
А. Тархов

Аби музика «говорила», доторкалась до емоційного поля людини, потрібно віднайти належні акценти, намалювати за допомогою звуків образи, доступні для сприйняття. Для адекватного відтворення інтонаційного смислу музичного твору важливо з'ясувати, якою є логіка творчого процесу, що стоїть за окремою фразою, мотивом, звукосполученням; і якщо під час вивчення значного за обсягом музичного уривка залишилась навіть найменша нез'ясована деталь, це може стати на заваді виразному і переконливому виконанню.

Наближеним до природи музичного мистецтва є мистецтво слова – так, зокрема, вважає кубинський письменник Алехо Карпентьер: «...за своєю логікою, за способом визначати порядок побудови музичної форми і звукових сполучень, чергування частин і розділів твору музична композиція багато в чому схожа зі структурою літературного твору» [4, с. 39]. А ось як писав літературознавець А. Тархов у вступній статті до збірки віршів Афанасія Фета: «Поезія та музика не тільки споріднені, а й неподільні. Усі невмирущі поетичні рядки від пророків до Гете і Пушкіна включно – по суті – музичні твори – пісні» [9, с. 12]. Відомий український поет М. Рильський, аналізуючи творчість Тараса Шевченка, наголошує: «Шевченко належав до тих поетів, які складаючи вірші, внутрішньо

співають...». Справді, дослідники поезії великого Кобзаря визнають, що він «...належить до числа правдиво музичних поетів. Більшість своїх віршів він творив як пісні...» [6, с. 4]. Як і в літературному творі, драматургія твору музичного розгортається у часі. Відмінність полягає в тому, що музика, у порівнянні з літературою, не наповнена вербальним (словесним) смислом, а є смислом емоційним: «...лише це мистецтво має можливість передавати думки та відчуття не окремо, не послідовно, а разом, так би мовити каскадом» [9, с. 12].

У європейській культурі показовим прикладом глибинного єднання поетичної та музичної мови є творчість видатного німецького композитора Й. С. Баха. Використовуючи риторичні прийоми він оживляв нотні схеми, які ставали частиною його довершеної композиторської техніки [3, с. 69]. Взагалі, у XVII столітті вчення про музичні фігури, як додаток до поетичних фігур, було окремою главою музичної поетики; теоретики звертали увагу на схожість музичної мови та поезії: «Як може набути чеснот, необхідних для формування гарного смаку, той, хто не поцікавився дослідженнями і правилами ораторського мистецтва, настільки важливими, що без них неможна зворушливо та виразно складати музику» [10, с. 137].

Тенденції до зближення музичної науки та літературознавства спостерігаються і в наш час. Такий обопільний рух назустріч визначається не лише сучасним прагненням до подолання замкненості, пошуку загальних закономірностей, але й близькістю самого матеріалу обох наук. Саме цим пояснюється сплеск інтересу до вивчення різного роду симбіозу поезії та музики. Пізнання «одного через інше» поглиблює усталені уявлення, збагачує їх новим знанням, допомагає виявити суть.

Ціль даної публікації – розглянути метод членування мелодії за аналогією зі словесною мовою, сутність якого полягає у підставлянні віршованого підтексту до нотного тексту інструментальної п'єси.

«Побудова музичних і поетичних творів має багато аналогій, і зразки, що дає поезія, в змозі значно полегшити розуміння ритму» – ці рядки належать відомому англійському теоретику Е. Прауту [7, с. 17], який звертав увагу на те, що уміння виявити подібність інтонаційного змісту музичної фрази та слова є важливим не лише для написання музики, але й для її розуміння. Педагогічні прийоми, в яких використовують таку інтонаційну подібність, знайшли місце у багатьох посібниках сучасних авторів, таких як Л. Гуревич, Н. Зиміна, А. Ніколаєв, Дж. Баштейн. У методичній праці викладача київської музичної школи В. Ромащенко зібрані віршовані тексти для імпровізацій на уроках сольфеджіо в молодших класах. «Якщо текст підібраний вдало, – вважає автор, – то учні через емоційний настрій вірша, через поетичне слово зможуть глибше зрозуміти смислове значення того чи іншого елемента музичної мови, хай то буде метрична організація мелодії або певна ритмічна фігура, ладові особливості або інтонаційна виразність конкретного інтервалу, а чи й своєрідне забарвлення акорду» [8, с. 4]. Відома викладачка-піаністка А. Артоболевська з метою збудити образне сприйняття учнем музичної

п'єси пропонує складати вірші-підтекстовки: «Моя головна задача – зробити цікавими і улюбленими заняття музикою. Цьому має сприяти все, що пробуджує уяву дитини: музичний матеріал і малюнок, текст пісень-підтекстовок..., оповідь, що супроводжує гру. Усе це допомагає конкретизувати музичну уяву. ...Багато в чому я відштовхуюсь від «мовного» моменту, від вимовляння відповідного тексту до певної музичної фрази» [2, с. 5–24].

У педагогічній практиці до використання підтекстовки найчастіше вдаються на початковому етапі навчання гри на музичному інструменті. Так, читаємо в О. Алексєєва:»Допоміжним засобом, що має на меті полегшити розуміння членування мелодії, є аналогія зі словесною мовою. Оберіть пісню, у якій чітко співпадає текстове і музичне членування, і запропонуйте учню продекламувати текст пісні. Зверніть його увагу на зупинки більшої чи меншої протяжності, що природно доводиться робити при виразному читанні. Потім заспівайте або заграйте мелодію пісні і покажіть відповідність членування тексту і музики» [1, с. 78]. Але не тільки початківцю, а й зрілому музиканту може стати у пригоді ця методика. Підставлення поетичних рядків чи іншого літературного словесного тексту до інструментальної мелодії стає «допоміжним засобом» і під час складання музичних творів композитором, і в процесі їх інтерпретації музикантом виконавцем. Приклади таких підтекстовок наводить у своїй методичній праці «Робота піаніста» відомий педагог Г. Коган [5, с. 36–38]. Ось один з них, де сюжет стародавньої комедії, покладений на ноти сонати М. Клементі, дозволяє надихнути життям нецікаву, на перший погляд, музичну сторінку:

М. Клементі. Соната для ф-но D-dur, оп. 39 № 3, фінал

Д¹⁾ Ах, не - гід - не ти дів - чись - ко! По - ко - ха - ло а - рап - чись - ка!

П Що ж у цьо му, дя-дя, Ви вба ча-є-те дур - но - го? Я від Вас не чу-ла про-ньо - го ли-хо-го сло-ва!

¹⁾ Д - дядько, П - племінниця

Комедія розповідає про те, як слуга-арап отримав таку владу у домі одного пана, що нікому життя не стало, і як дотепна племінниця господаря, вдаючи закоханість, вправно позбавила сімейство від цієї напасті, злякавши дядька перспективою свого одруження з його фаворитом. Присутність поетичної складової оживляє музичну мову, дозволяє уявити комічну сценку зі старовинної італійської опери-буф, прислухатись до буркотіння басу спантеличеного старого та лукавих реплік дівочого сопрано. Музика немов розкриває своє обличчя; з-під формальних кадансів проступають образи, які можна не тільки почути, але й побачити.

Оперні асоціації використовуються Г. Коганом і під час вивчення Ля-мажорного концерту В. Моцарта.

В. Моцарт. Концерт для ф-но А-dur № 23, I ч.

Д²⁾

Ви ж по - ди - віть-ся, я без-меж-но зай-ня та, сьо-год-ні-зав-тра, то у

Музична партитура першого системного з'язу концерту. Висхідна мелодія в правої руки починається з нот G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Ліва рука грає ритмічний супровід з нотами G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Маркування *legato* вказує на плавне виконання мелодії.

гра - фа бал, у кня - зя і - ме - ни - ни, то сні - да - нок в тіт - ки.

Музична партитура другого системного з'язу. Мелодія в правої руки продовжується нотами D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5. Ліва рука продовжує ритмічний супровід з нотами G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

К

Вам не вар - то зне - ва-жать у - ва - го - ю мо - є - ю! Ви ж бо

Музична партитура третього системного з'язу. Мелодія в правої руки починається з нот G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Ліва рука грає ритмічний супровід з нотами G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Маркування *dolce* вказує на м'яке виконання. Висхідна мелодія в правої руки завершується нотами G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5. Ліва рука завершує ритмічний супровід з нотами G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

зна - є те, що я ко - ха - ю Вас ду - ше - ю!

Музична партитура четвертого системного з'язу. Мелодія в правої руки починається з нот G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Ліва рука грає ритмічний супровід з нотами G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Мелодія в правої руки завершується нотами G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5. Ліва рука завершує ритмічний супровід з нотами G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.

²⁾ Д - дівчина, К - кавалер

Завдяки появі сюжету, пасажі, що сприймаються і трактуються деколи як суто технічна послідовність висхідних та низхідних гам, перестають здаватися фрагментами з етюдів, і той, хто опанує цей музичний твір поринає в атмосферу опер Моцарта, де закохані хлопці благають про побачення, а вередливі дівчата прикидаються, що заклопотані більш важливими справами.

Григорій Коган далеко не перший музикант, хто звертається до вищезгаданого прийому; приклади членування мелодії за аналогією зі словесною мовою в якості допоміжного засобу для опанування інструментального виконавського мистецтва можна знайти, якщо перегорнути сторінки історії на кілька віків назад.

Серед відомих скрипалів XVIII століття на повний голос заявляє про себе італійський виконавець, композитор і педагог Джузеппе Тартіні, який підняв скрипкове мистецтво на новий якісний рівень. Він створює свій тип скрипкової сонати, в якому втілюється прагнення до наспівності та витонченої простоти. Тартіні також відомий тим, що навчаючи гри на скрипці, вписував підтекстовки під мелодії своїх творів і пропонував учням, перш ніж вчити той чи інший музичний фрагмент, декілька разів гучно й виразно виголосити підписаний під ним текст [5, с. 33]. Свої скрипкові композиції Джузеппе Тартіні супроводжує поезіями відомих авторів, або текстами, складеними власноруч; він розміщує віршовані рядки над, чи під нотним записом, узгоджуючи мовну та музичну інтонації. Цікаво, що вірші у своїй переважній більшості носять світський проникливо-ліричний або зворушливо-хвилюючий характер.

Розглянемо соль-мінорну сонату, одну з найкращих сонат раннього періоду творчості Дж. Тартіні. Вона отримала програмну назву «Покинута Дідона» і створена композитором, як зазначають деякі видання того часу, під впливом сюжету поеми П'єтро Метастазіо.

Дідона – ім'я легендарної цариці, володарки Карфагену (кінець IX століття до нової ери). Згідно римської версії міфу, вона закохується у Енея, героя Троянської війни, закинутого буревієм до її володінь. Еней відповідає взаємністю і вже збирається назавжди залишитись у Карфагені, однак, підкорюючись волі богів, покидає гостинний острів і свою кохану.

Привабливість сонати для виконавця і слухача полягає в тому, що вона наділена образним змістом, виразною мелодичною мовою, віртуозними елементами, що відповідають витонченій природі скрипкової гри. У першій, ліричній частині твору риси патетики поєднуються із зворушливим смутком – можна припустити, що саме тут зображена сцена розставання Енея і Дідони. Наслідуючи досвід Котляревського, який у бурлескно-травестійній поемі «Енеїда» вдало надав прадавньому епосу нового смислу, наблизивши його до своєї епохи, ми спробували знайти вірш у сучасній українській поезії, близький за емоційним змістом до подій, зображених П. Метастазіо. Таким видався відомий поетичний романс Марка Кропивницького «Ой у саду, на вишенці»:

Ой у саду на вишенці,
Соловейко щебетав;
Під вишнею козаченько
Дівчиноньку улецав:
«Не йди, мила за другого,
Пожди мене, молодого».
Дівчинонька гірко плаче,
Соловейко все те баче
Та щебече:
Тьох, тьох, тьох!..

«Чого ж тужиши, чого плачеш,
Серце розриваєш?
Чи вже мене, молодого,
Не вірно кохаєш?
Не плач, мила, я вернуся,
Тоді з тобою одружуся...»
Дівчинонька гірко плаче,
Соловейко все те баче,
Та й щебече:
Тьох, тьох, тьох!..

За мотивами романсу нами створено текст, який відповідає уявній сюжетній лінії і є адаптованим до інтонаційно-ритмічного членування мелодії першої частини сонати.

Д. Тартіні. Соната для скрипки g-moll, I ч.

У са-ду на ви-шен-ці, тір-лі-лі-ті-ті, у дав-ні-ча-си, у дав-ні-ча-си. У са-ду на ви-
шен-ці, там со-ло-вей-ко ще-бе-е-тав. Під виш-не-ю де спі-ва со-ло-вей-ко, під виш-не-ю, де спі-ва со-ло-
вей-ко, дів-чи-на, дів-чи-на з ко-за-ком там сто-я-ла і в
даль-ній по-хід ле-гі-ни-ка ви-ряд-жа-ла. Дів-чи-на гір-ко пла-че, а пташ-ка все те
ба-чить. І ще-бе-че, і ще-бе-че: "Тьох-тьох-тьох-тьох-тьох!" І ще-бе-че, і ще-бе-че: "Тьох-тьох-
тьох-тьох-тьох!" "Чо-го ту-жиш, чо-го пла-а-чеш, мо-є сер-це роз-ри-ва-а-єш? Чи вже ме-не мо-ло-
до-го не-вір-но ко-ха-єш, не-е-вір-но ко-ха-єш?"


В основу драматургії фрагмента покладено принцип контрастності: за проникливо-емоційним мінорним зачином раптово з'являється скерцозно-загострений мажорний епізод і відтіняє ліричний образ. Так

мелодія, що є лейтмотивом дівочого смутку, зіставляється з веселими та безтурботними інтонаціями солов'їного тьохкання і поведінкою молодого козака-вояки, який подумки вже на війні. На додачу, підставлені поетичні рядки дають змогу поділити мелодію на фрази, знайти кульмінацію та визначити акценти.


А ось ще один приклад – пропонуємо розглянути Прелюдію французького гітариста XVII століття Робера де Візе. В якості підтекстовки до цієї мініатюри ми обрали веснянку українського поета Леоніда Глібова. Піднесена поетична мелодика вірша перегукується з характером старовинної музики, наближає її до сфери емоційного сприйняття сучасного молодого музиканта. До того ж, наявність словесного підтексту допомагає відокремити провідну мелодію від голосів супроводу, полегшуючи розуміння поліфонії.

Р. де Візе. Прелюдія для гітари


"Вес - на прий - шла! Теп - ло - знай - шла!" - Кри - чать дів - чат - ка й хлоп - чи -




ки. Жур - бу по - кинь!" - Кло - по - чуть - ся го - роб - чи -




"Цві - ринь! Цві - ринь!



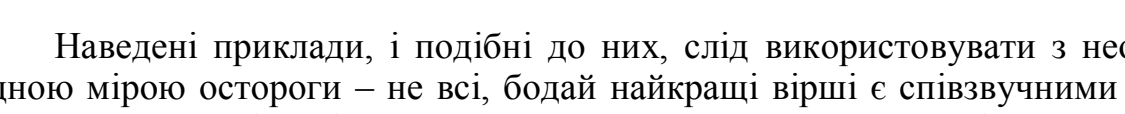
ки. "Цві - ринь! Цві - ринь! Цві - ринь! Цві - ринь! Жур - бу по - кинь! Жур - бу по -



Цві - ринь! Цві - ринь! Жур - бу по - кинь! Жур - бу по - кинь! Жур - бу по -



кинь! Жур - бу по - кинь! По - кинь!"



Жур - бу по - кинь!

Наведені приклади, і подібні до них, слід використовувати з необхідною мірою обережності – не всі, бодай найкращі вірші є співзвучними до настрою музики, і навіть можуть її спотворювати. І все ж, підставлення словесного тексту до нотного буде корисним для студента у будь-якому випадку, адже долучаючись до такої діяльності він поринає у творчий процес, де спорідненість поезії та музики народжує нову модель мислення.

З часом підтекстовка може бути знята, але у пам'яті залишиться відбиток, який в подальшому забезпечить відчуття ритму, тотожність інтонації, артикуляційну культуру. Позбувшись необхідності тотального контролю логічного мислення, інтелект звільняється для того, щоб приділити належну увагу емоційно-виразному, чуттєвому аспекту звукоутворення – тому невлловимому нюансу, що є в музиці і який неможливо передати словами.

Підсумовуючи усе сказане вище, можна констатувати, що влучно дібрані підтекстовки принесуть неабияку користь учням та студентам спеціалізованих музичних навчальних закладів – тим, хто готується до професійної виконавської і музично-педагогічної діяльності. Водночас здатність знаходити спорідненість літературного та музичного текстів може стати у пригоді й більш широкому загалу аматорів, які знайомляться з інструментальною музикою на рівні чуттєвого сприйняття.

Культура сприймання музики закладається з дитячих років, коли мислення потребує яскравих образних асоціацій, тож перспективи подальших розвідок у напрямку розширення сфери результативного використання зазначеного метода слід шукати у дошкільній та шкільній педагогіці. Вважаємо, що запропонована методика має бути апробована вчителями загальноосвітніх шкіл та вихователями дошкільних навчальних закладів, які прагнуть оновлення форм і засобів музично-естетичного виховання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / Александр Дмитриевич Алексеев. – М. : Музыка, 1978. – 288 с.
2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой : учебное пособие / А. Артоболевская. – М. : Советский композитор, 1992. – 103 с.
3. Друскин Я. С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха / Яков Семенович Друскин. – СПб. : Композитор, 2005. – 136 с.
4. Карпентьер А. Погоня / Алехо Карпентьер // Иностранная литература. – № 8. – 1974. – С. 36–82.
5. Коган Г. М. Работа пианиста / Григорий Михайлович Коган. – М. : МУЗГИЗ, 1963. – 201 с.
6. Моценко П. Українські пісні на слова Тараса Шевченка / Павло Моценко // Народна творчість та етнографія. – 10/2004. – № 5. – С. 35–40.
7. Праут Э. Музыкальная форма / Эбенезер Праут ; [пер. с англ. С. Л. Толстого]. – М. : Муз. изд. П. Юргенсон, 1917. – 208 с.
8. Ромашенко В. Ф. Тексти для імпровізацій на уроках сольфеджіо в молодших класах музичних шкіл та дитячих школах мистецтв : методичний посібник / В. Ф. Ромашенко. – К., 1995. – 33 с.
9. Фет А. А. Стихотворения / сост., вступ. ст., прим. А. Тархова. – М. : Правда, 1983. – 304 с.
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Альберт Швейцер ; [пер. с нем. Я. С. Друскина]. – М. : Музыка, 1965. – 728 с.