prerequisite to influence the formation of the individual artist, form an essential enrichment of artistic and interpretational skills musician.

Key words: skill, music education, performing activities mastery.

Стаття надійшла до редакції 10.02.2017 р.
Прийнято до друку 30.02.2017 р.
Рецензент – д. пед. наук, проф. Сбітнєва Л. М.

УДК 781.22:781.68

О. М. Касаткіна

ТОНАЛЬНІСТЬ ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ (ЕМОЦІЙНО-КОЛОРИСТИЧНА СКЛАДОВА ТОНАЛЬНОСТІ)

Актуальність розробки теми визначається необхідністю дослідити наявність закономірностей у композиторській творчості щодо втілення образів певного спрямування у певних тональностях. Ми помічаємо, що, у цілому, така теза не є новою. Але ракурси її дослідження торкаються нерозглянутих раніше причин цього явища та методичних рекомендацій. Історично, першою спробою вербально формалізувати співвідношення "тональність-почуття" стала теорія афектів, постулати якої директивно рекомендували використовувати визначені нею інтервали, риторичні звороти, темпо-ритм, мажорний або мінорний тризвуки (Дж. Царліно, 1558, І. Маттезон, І. Кванц, І. Вальтер) для вираження певних афектів (почуттів). А. Веркмейстер вперше ввів тональність у коло музичних засобів виразності, котрими оперувала теорія афектів у кінці XVII ст. М. А. Шарпантьє склав таблицю емоційно-чуттєвих визначень багатьох тональностей.

Схематичність, однобокість, механістичність, а значить, обмеженість стали на заваді подальшого практичного використання та розвитку теорії. Хоча її знали композитори епохи барокко, і сам Й. С. Бах користався тими знаннями, але надалі композитори шукали нових можливостей, власних непроторених шляхів для індивідуалізації прояву почуттів та емоцій.

Дане питання є проявом і більш загальної проблеми синестезії, тобто можливостей людини мати міжсенсорні, міжчуттєві асоціації. Наш ракурс знаходиться найближче до здатності бачити колорит тональності і, навпаки, чути "звучання кольорів". Отже, метою статті є розгляд механізмів формування семантики тональності як засобу виразності в музиці, зокрема в аспекті її емоційно-колористичної складової.

Аристотель висловлював думку про те, що кольори за приємністю їх взаємодії можуть співвідноситися подібно музичним співзвуччям і

бути взаємопропорційними. І. Ньютон окреслив наявність ідентичності прояву звуку та кольору через вібрації того й іншого. Надалі теоретичні розвідки у цьому напрямку не були численними та плідними кілька століть. Лише у 1970 р. Ж. Довен прославився тим, що, дослідивши сучасними методами дію звуків та кольорів на людину, зафіксував їх вплив на одні й ті самі (або близькі) патерни головного мозку. З того часу увага до синестезії постійно зростає.

Відомі дослідники кольорового слуху Б. Галєєв, І. Ванєчкіна спостерігають збіг або розбіжності точок зору на ту чи іншу тональність щодо кольору та образної характеристики. Наприклад, у О. Скрябіна D-dur жовтий, але й яскравий. У М. Римського-Корсакова не просто жовтуватий, а й денний, владний, королівський. У Б. Асафьєва – це сонячні промені, інтенсивне сяйво світла. A-dur О. Скрябіним відчувається лише як колір (зелений), а М.Римським-Корсаковим класифікується і як колір вічної юності, вічної молодості, ясний, веселий; за кольором – рожевий. Б. Асафьєв також вбачає у ньому скоріш радісний настрій, ніж кольорове відчуття, але як таке наближається до D-dur. Враження від E-dur всі троє визначають як кольорове та співпадаюче у "прохолодній" частині спектру. У О. Скрябіна це блідо-синій, у М. Римського-Корсакова – і синій, сапфіровий, темнолазурний, і блискучій, нічний. У Б. Асафьєва – це глибоке нічне зоряне небо. Б. Галєєв та І. Ванечкіна створили порівняльну таблицю, що демонструє синестезійне сприйняття композиторів [1, с. 165].

Зрозуміло, що проста реєстрація кольорових значень тональності мало додає до кошика секретів, що їх виконавець має розкрити слухачеві, на відміну від дорогоцінних вказівок на образні характеристики. Маємо на увазі, що, у яких би кольорах композитори не "бачили" тональності, для інтерпретаторів головним є емоційно-образне підґрунтя, яке вкладено у твори, написані саме у конкретних тональностях. Відмітимо великий внесок Л. Казанцевої у розробку питання про семантику тональності та її зауваження про те, що спостереження за семантикою тональностей й досі перебувають на емпіричному рівні [2, с. 117]. Виходячи з цього, визначимо мету роботи як розширення кола таких спостережень і з'ясування причин формування сталого відношення композиторів до тональностей як носіїв певної емоційно-експресивної образності. На цьому шляху перед нами стоять наступні питання:

1. Звертання композиторів до одних й тих самих тональностей для втілення близьких за характеристикою образів. Аналіз формування феномену. 2. Огляд наявних паралелей між образною сферою творів, тем, партій та тональністю, що служить "ареною дії". Певні узагальнення. 3. Методико-практичний аспект.

Перед усім, нагадаємо, що тональність – не просто висотне положення ладу, а глибинна синтетична структура. З ієрархії її рівнів

(символічного, емоційного, колористичного, тощо) нас цікавить емоційна колористика, тобто емоційно-колористична складова тональності як складова художнього образу музичного твору [3].

Для відповіді на перше з питань кардинально важливим є врахування того, що композитори різних епох майже стовідсотково мали і мають абсолютний слух. Пригадаємо, абсолютний слух – це абсолютна пам'ять на висоту звуку, а значить, і на висоту тоніки певної тональності. Додамо до цього весь "архів" пам'яті, що його має молодий композитор, вступаючи до періоду активної діяльності. Певно, ми знайдемо у цьому "архіві" цілий пласт спогадів про колись прослухані твори інших митців. Не має значення, де і як набувалися ті знання: на уроках музичної літератури, по радіо, TV, в Інтернеті чи на концерті наживо. Основне – накопичення значної кількості асоціацій між півтонами – відтінками образної палітри та тональностями втілення тих чи інших образів.

Найбільш наочно подібна стиковка проявляється у програмній музиці та у будь-якій музиці з текстом (меси, ораторії, романси і т. ін.). Наступним кроком є врахування того факту, наскільки значущою для формування музичного світогляду композиторів є творчість Й. С. Баха, французьких та італійських клавесиністів.

Сучасники Й. С. Баха, навіть не музиканти, знали символіку музичної мови [4, с. 4-6] його творів, могли пізнати теми трьох різдвяних хоралів у B-dur-ній Прелюдії та фузі (1т. ДТК), зналися на підтексті чи не кожної поспівки. Хоча багато інформації було втрачено, є серйозні розробки, що свідчать, наприклад, про сюжетні паралелі бахівських Прелюдій та фуг. Так, Б. Яворським визначено (та записано його учнями) три групи цих творів: Різдво, поклоніння пастухів, пророцтво волхвів. Цей факт багато важить у розумінні особливого підходу Й. С. Баха до підбору пари "тональність-образ", оскільки прототипи його мотивів часто мали текст. Він дає ключ до розкриття образного підтексту тональностей у інших, непрограмних творах, які не мають вербального ряду. Наприклад, написаний у d-moll мелодичний зворот з хоралу "Через падіння Адама" стає у Й. С. Баха символом необхідності жертви та зустрічається у інших його творах, де несе саме таке смислове навантаження: третя тема фуги cis-moll з 1 т. ДТК [4].

Теми хоралів покаяння "З безодні я волаю до тебе" використано у циклах es-moll та b-moll (1т. ДТК), а хорал каяття "Господи Ісусе, ти – найвище благо" знаходимо у циклі gis-moll (1 т. ДТК) [4].

Що стосується Ж.Ф. Рамо, Ф. Куперена, Л. Дакена, то їх твори частіше були мініатюрами, мали назву (програму), і, в основному, один музичний образ. Тому немає особливих проблем з пошуками психологічного та емоційного стану кожного з цих чудових творів.

Відносно Д. Скарлатті. Його клавірні сонати є непрограмною музикою. Але придивімося хоч би до усіх C-dur-них його сонат, або до

усіх d-moll-них – і ми побачимо ТЕНДЕНЦІЮ. Спрямування тенденції – переважна концентрація у C-dur моторних, енергійних тем, оформлених у блискучі арпеджіо, гамоподібні пасажі.

Сумні ,"ностальгуючі" образи – у d-moll.

Але той самий C-dur надає нам і приклади іншого "бачення". Це ті виключення, що підтверджують правило. У них автор занурює нас у стан спокійного спогадання, іноді з відтінком пасторальності, замість інтенсивних сплесків енергії. Наприклад, в одній з C-dur-них сонат композитор поруч з темпом позначив: "Pastorale.Moderato". У цій Сонаті тональність випромінює тихе сяйво.

Подібні приклади: Арієтта, тема 2-ї ч. Сонати Л. Бетховена №32. Це – філософське осмислення, контраст після трагедійної 1-ї ч., прийняття життєвого шляху таким, яким він є. Катарсис у кінці частини, вознесіння у недосяжні висоти духу, людського та Божого. Порівняймо, яким перепадом емоційного стану відчувається і є в дійсності друга частина цієї теми в a-moll, та з яким полегшенням сприймається повернення до C-dur. Стан спокою, може, навіть слабкості, знесиленості, коли людина приходить до тями після буремних подій, змальовано у фінальному з "Танців Давідсбюндлерів" Р. Шумана: чим ближче до останньої риски, тим більше все заспокоюється. Педалювання органного пункту на тоніці "до", що потроху тане у контроктаві, створює враження останнього острівця надійності, "рідного причалу".

Зазначимо, що подібні прояви тональності значно програють у кількості проявам яскравої, активної енергетики.

Приклади з бахівського доробку також являють дуалізм підходу. Прелюдія з циклу Прелюдія та фуга C-dur (1 т. ДТК) є квінтесенцією ніжного, інтимного звертання автора до наднебесних сфер. Абсолютно протилежний характер окреслено у Прелюдії та фузі C-dur з 2 т. ДТК. До речі, видатний митець сучасності, що був на конкурсі ім. Й. С. Баха членом журі, Д. Шостакович, відчув таке піднесення після кількаденного занурення у Всесвіт бахівської музики, що після повернення з Німеччини написав одразу шість Прелюдій та фуг для фортепіано (потім він завершив роботу над циклом). І, що особливо цінно для нашої теми, добір конкретних тональностей для втілення певних образів виявився аналогічним бахівському. Той самий "небесний" колорит спокійного споглядання у Прелюдії та темі фуги C-dur. Та ж стрімкість G-dur-ної Прелюдії та фуги та аромат весняного колориту, як і в бахівському G-dur, та ж сумна зосередженість e-moll, як і у e-moll-ній Прелюдії Й. С. Баха з І т. Що криється за такою подібністю відчуттів? Можна запропонувати аналогію з висотою звуку, котра фіксується приладами, на зразок того, що "ля" 1-ої октави – це 440 герц. Але відомо, що Л. Коган настроював свою скрипку на 439, Д. Ойстрах відчував "ля" як 441 герц, а у ансамблю "Київські солісти" "ля" іноді дорівнює 442 герц. Така різниця є

можливою тому, що усі ці значення кількості коливань входять у зону "ля". (Так званий "зонний" слух.) Очевидно, композитор відчуває не тільки вібрацію звукових хвиль як фізичного явища, а й вібрацію емоційного підтексту, що обмилував собі певні центри тяжіння. Формується цей феномен у ранньому дитинстві. Психологи дослідили, що образна пам'ять розвивається у малюків з півторамісячного віку.

Під час навчання у майбутнього композитора відкристалізовується досить стале власне відношення до "тандему" "образ-тональність", яке багато в чому залежить від особливостей сприйняття, пам'яті на весь конкретний обсяг прослуханих музичних творів, котрий нашарувався в індивідуальній свідомості на даний момент. Зрозуміло, що своєрідність авторського підходу залежить і від стилю, до якого належить творчість митця, і від його індивідуального стилю. Вважаю, що врахування цієї інформації дає відповідь на перше питання. Доказом такої точки зору є спостереження М. Римського-Корсакова. У його "Літописі" читаємо, що був певний період життя, коли сформувалось відчуття "абсолютного значення або відтінку кожної тональності" [5, с.57]. Ще: "Навряд чи знайдеться багато композиторів, що вважають A-dur не тональністю юності та веселощів весни чи ранкової зорі, а, навпаки, пов'язують цю тональність з уявленнями про глибоку думу, чи темну зоряну ніч" [5, с. 57]. М. Римський-Корсаков передбачив напрямок музичного аналізу щодо суті семантики тональності.

Перейдемо до наступного аспекту. Які найбільш стабільні підходи прослідкуються у парі "образ-тональність"? Розглянемо деякі з них. Ще з епохи бароко d-moll ствердилася як тональність смутку, жалю, але й показу можливостей людини стати НАД своїми переживаннями. Органна Токата і фуга d-moll, Хроматична фантазія та фуга Баха опосередковано відгукнулися у Реквіємі В. Моцарта, його ж фортепіанній Фантазії, пізніше – у 2-й ч. VII сонати для ф-но Л. Бетховена, його IX-й симфонії, також у IX-й симфонії Брукнера, шопенівській Прелюдії №24, рахманіновських Варіаціях на тему Кореллі, його романсі "О ні, благаю, не іди", Третьому концерті для ф-но з оркестром, у Прелюдії та фузі d-moll Д. Шостаковича, Прелюдіях К. Дебюссі "Канопа", "Кроки на снігу", у багатьох інших творах.

Декілька слів про F-dur, тональність, яку музикознавці часто називають пасторальною. О. Скрябін відчував її як червону. Певно, спрацювала ідея "спокій нам лише сниться". Та приклади світової музичної літератури підтверджують просвітленість цієї тональності. VI (Пасторальна) та VIII симфонії Л. Бетховена, III симфонія Й. Брамса, Сонати В. Моцарта для фортепіано та для скрипки з фортепіано, F-dur-ні шубертівські пісні з вокальних циклів, пісні та романси українських та російських композиторів різних епох, мініатюри з "Дитячого альбому" П. Чайковського, "Альбому для юнацтва", "Дитячих сцен" Р. Шумана,

“Дитячої музики” С. Прокофьєва, “Альбому для дітей” Г. Свиридова, зі збірки “24 дитячі п’єси” В. Косенка, тощо – це приклади “теплої”, просвітленої, доброї енергетики, яку випромінює дана тональність.

Торкнемося детальніше вище згадуваного C-dur. У прикладах з композиторської практики більш близьких до нас епох C-dur також розкривається у декількох іпостасях. Є і вивільнення інтенсивних проявів енергії швидкого руху, як колись у сонатах Д. Скарлатті. Можна нагадати про сонати C-dur Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. В останнього сяйво C-dur сягає градації grandioso (паростки – у В. Моцарта, Симфонія №41, “Юпітер”). Це і Соната №3, і Концерт №1, і Симфонія №1, і потрійний Концерт. Блискучий C-dur Фантазії Р. Шумана, як весняна повінь, розкішно заповнює можливі й неможливі куточки слухацьких аудиторій, як залів, так і сердець слухачів, починаючи безпосередньо з першої миті звучання. Згадаймо і трохи помпезний фурор початку Фантазії Ф. Шуберта “Wanderer”: там такий самий нестримний, невідворотний потік рішучого, радісного життєствердження.

Більш тонкий відтінок такого настрою — у бетховенській “Аврорі” (у першій та третій частинах). Ще більше наближений до сонячно-радісної грайливості характер “Дитячої” сонати В. Моцарта, вже не кажучи про №1 та №6 Сонатини з циклу “6 сонатин”. Перша Соната В. Моцарта пронизана саме тим яскравим світлом, на яке здатна відгукнутися гармонійна людина епохи класицизму. Знов пасажі, інші основні форми руху. VII моцартівська соната C-dur. У Г. П. 1-ої ч. окреслено контраст між енергійним фанфарним закликом першого мотиву та вишуканим, ажурним її продовженням. Тут тональність розкриває свій потенціал двояко.

Ближче до нашого часу. К. Дебюссі. “Затонулий собор”. Мерехтіння стовпів світла та силуетів, що підіймаються з глибин до поверхні. Велич, спокій. Прелюдія “Канопа”: при тому, що п’єса має d-moll-ну тоніку від самого початку, останній акорд виникає як казкова несподіванка: нонакорд, що його побудовано від ноти “до”. Цей сюрприз спонукає до ретроспективного переосмислення попередніх функціональних “взаємовідносин”.

М. Мусоргський. “Баба Яга” з “Картинок з виставки”. C-dur-на тема, що символізує Доброго молодця, має енергійний, розудалий характер. Такий самий характер має початковий епізод “Русской” зі славнозвісної сюїти І. Стравінського “Петрушка”. (Відблиск — “Петрушка” В. Косенка).

Полюбляв C-dur Сергій Прокофьєв. Наскільки іскрометно звучить Третій фортепіанний концерт, де світла енергія б`є через край! Зв’язуюча партія Першого концерту для фортепіано з оркестром (основна тональність – Des-dur) також написана у C-dur, який обертається на грайливе джерело, що біжить безупинно. Побічна партія починається у

C-dur, але вона більш примхлива, і всі її "примхи" підкреслюються стрибками до інших тональностей.

Третину п'єс з "Дитячої музики" написано у C-dur. Це "Прогулянка", "Ранок", "Марш", "Дощ та райдуга". Остання п'єса починається тонально нестійко, це "барабанить" дощик. Та коли з'являється райдуга – чудова пісенна тема у високому регістрі, – з'являється C-dur-ний бас, а з ним – образ Землі-опори.

Альбом п`єс для дітей Г. Свиридова має чотири C-dur-ні твори: "Зима", "Колискова", "Парень с гармошкой", "Веселий марш". Додаймо до низки прикладів Токати К. Черні та Р. Шумана, світосяйну Прелюдію С. Прокофьєва. Отже, основними відтінками настрою у більшості творів, що їх написано у C-dur, можна назвати енергійність, радісне життєствердження, нестримну веселість, активне сходження до світла, Сяяння Світу.

Наступна тональність є кардинально протилежною. Це c-moll. Зміна ладу створює нові можливості. Тепер перед нами – сцена драм, трагедій, розпачу... Перегукується не лише емоційний колорит творів, що їх написано у c-moll, а й режисерський підхід у компонуванні тем цих творів. Порівняємо, наприклад, головну тему (1ч.) Сонати №5 Л. Бетховена з Г.П. (1ч.) з Сонатою В. Моцарта 14b: обидві складаються з контрастних елементів, схожа архітектоніка початкових інтонацій, енергійний висхідний рух по звуках тонічного тризвуку, після якого – злам настрою, динаміки. Упевненість тоніки змінюється рефлексуючою зменшеною гармонією. Гарно організований життєстверджуючий порив змінюється сумнівом. Далі – Ф. Шуберт: Соната c-moll для фортепіано, I ч. Ремінісценція на тему 32-х Варіацій Л. Бетховена?! – Реалізація закону життя: подібне притягується подібним. Єдина сфера втілення – тональність – викликає у композиторській фантазії ПОДІБНІ відгуки-вібрації.

Знов Л. Бетховен, Соната для скрипки і фортепіано №7 c-moll. Зосередженість. Глибока зморшка на чолі. Рішучість у прагненні дійти до перемоги над фатумом крізь усі негоди та втрати. Те саме спостерігаємо у фортепіанних сонатах №№5, 8, 32. Скрізь – поривання, злам, знову боротьба... Але все перемагає залізна воля, вміння відстояти певні духовні цінності.

Подивимось, як використовували тональності романтики, імпресіоністи, представники напрямків, що найбільш тонко та вишукано змальовували внутрішній світ людини, усі відтінки її психологічного стану, душевних поривань. Так, К. Дебюссі у Прелюдіях часто обирає тональності з багатьма бемолями. Це свідчить про особливу вимогливість до півтонів художнього образу (слово "півтон" використано у сенсі термінології живопису). На наш погляд, звучання у таких тональностях надає творам особливого шарму, пастельного забарвлення (звісно, у

поєднанні з негучною динамікою, помірним темпом). Це такі прелюдії: “Дівчина з волоссям кольору льону” (Ges-dur), “Вереск”(As-dur), “Перервана серенада”(b-moll), “Вітер на рівнині”(b-moll – Des-dur). Оскільки у цих творах художні образи можуть отримувати найнесподіваніші ракурси розвитку, ми маємо можливість порівняти повороти музичних подій з тональними перетурбаціями.

Розглянемо детальніше, наприклад, прелюдію “Вітрила”. Вона не має ключових знаків. У першому розділі це сприяє створенню відчуття пошуків основи, приймаючи образ вітрил за образ філософського узагальнення якоїсь субстанції, яка перебуває під натиском природної стихії. Звісно, це може бути і опис розбурханого душевного стану, хоча не обов’язково уникати буквального прочитання образу, що стоїть за назвою твору, оскільки він абсолютно вписується в естетику імпресіонізму. Відсутність знаків у ключі на початку твору – зовсім не C-dur, так само, як і не a-moll. Це – пошуки, не завжди цілеспрямовані (адже маємо справу зі стихією), і не в останню чергу таке враження створюється завдяки тональній неоформленості. А те, що блукання проходять на органному пункті (B), надає останньому асоціації з опорою, і, хоча я не полюбляю конкретних розшифровок у музиці, вважаючи це натяжкою, тут можна провести паралель зі щоглою, на якій у пошуках вітру полощеться вітрило. Середній розділ раптово розвертається у b-moll , нам являється образ легкої летючості. У репризі повертається перший образ та його, як це не парадоксально, пошуки закономірностей у хаосі – знову “плавання“ поза тональністю.

Не треба думати, що за кожною тональністю закріплене абсолютне значення образних сфер. Практика композиторської діяльності постачає нам розмаїття підходів до кожної з них. Ми спостерігаємо феномен: одна й та сама тональність може бути “пристанищем” для образів чи не полярно протилежного спрямування. Наприклад, граціозне staccato e leggiero (pp) у Reconnaissance з шуманівського “Карнавалу” та могутня хода “Маршу Давідсбюндлерів” в As-dur; пастельність As-dur у “Прогулянці” з “Картинок з виставки” М. Мусоргського та елегантність, гнучкість, “лакована” звучність a la шопенівської фактури у п’єсі “Шопен” з “Карнавалу” у тій самій тональності.

Але, з іншого боку, спостерігаємо абсолютно переважаючу пасторальність F-dur, трагізм d-moll, cis-moll, c-moll, h-moll (пам’ятаємо, що для Л. Бетховена h-moll була чорною тональністю), b-moll. Сонати Ф. Ліста, Ф. Шопена для фортепіаноно, Прелюдії та фуги h-moll Й. С. Баха, Д. Шостаковича – це філософські роздуми про життя і смерть. Тобто, ми відмічаємо багато спільного у підходах. Пригадаймо, наприклад, міць “Богатирської брами” М. Мусоргського, Третю симфонію, Сонату №4 Л. Бетховена. Це Es-dur. До речі, з ним перегукується B-dur у своїх можливостях вмістити maximum grandioso:

Соната №29 Бетховена, брамсівські "Варіації на тему Генделя".

Коли згадуємо cis-moll-ний ноктюрн, трагічна забарвленість образу не викликає сумніву. Прелюдія К. Дебюссі "Мертве листя", що її також написано у cis-moll, викликає подібні враження. Тема і варіації "Симфонічних етюдів" (крім останньої) проходять у cis-moll. Повна трагічного смятіння і cis-moll-на Прелюдія С. Рахманінова.

Таким чином, досліджуючи використання однієї й тієї ж самої тональності для змалювання різноманітних емоційних підтекстів музичного образу, ми констатуємо, по-перше, наявність таких можливостей у певних тональностей, по-друге, – переважну кількість прикладів однозначного спрямування; переважання, так би мовити, у відсотковому відношенні у кожній тональності, яка стає гравітаційним центром, до якого тяжіють образи саме одноякісного емоційно-образного наповнення. Ця ідея є вирішальною для даної роботи.

Декілька слів про значення жанру для художніх образів, втілених у конкретних тональностях. Так, ноктюрни "купаються" у бемольних тональностях. Ноктюрн Ф. Ліста №1 – As-dur, №3 – As-dur, Ф. Шопена – Des-dur. Ф. Шопен полюбляє зазначені тональності більше за інші для опису найтонших душевних станів та використовує таким чином: у Мазурках As-dur: у №№ 8, 12, 16, 29, 31, 37, у середніх розділах №№16, 18, 40. У Вальсах №№2, 5, 8, 9, 16(!). Des-dur – у Вальсах №№6, 13, (середній розділ у №7), у Мазурках №17, 20, у середніх розділах Мазурок – №15, 31.

Узагальнюючи, скажемо, що основною характеристикою As і Des композитори обирають витончену ніжність, хоча й тут не без винятків. Так, останній з "Симфонічних етюдів" Р. Шумана – яскравий світлий фінал, протилежність драматизму попередніх варіацій, – написано у Des-dur.

Які тональності знайдемо у баркаролах? У шопенівській – E-dur. У цілому, тенденцію підбору тональностей можна окреслити як таку, що підтримує загальноприйнятний характер баркароли, як ліричної п'єси з присмаком мрійливості, смутку, меланхолії. Так, П. Чайковський створив баркаролу ("Червень" з циклу "Пори року") у g-moll, Ф. Мендельсон-Бартольді активно використовував цей жанр у "Піснях без слів": op. 19, №6 – g-moll, op. 30 №6 – fis-moll, op. 62, №5 – a-moll.

Ф. Ліст у "Роках мандрів" (цикл "Венеція і Неаполь") бере баркаролу за жанрову основу в "Гондольєрі" (Fis-dur). У баркаролах С. Рахманінова (для фортепіано соло, для ф-но в 4 руки, для двох ф-но), Г. Форе (їх у нього 13!) так само обрано співзвучні жанру тональності.

У Колисковій Ф. Шопена – Des-dur, у Колисковій О. Гречанінова F-dur, у Колисковій Г. Свиридова – C-dur, використано також світлі тональності. Але не відмічено пассакалій, чакон в A-dur, Des-dur, As-dur, G-dur, C-dur і т. ін. – у тональностях, про які вище згадано як про носіїв

світлого начала.

Торкаючись методичного аспекту основної теми, зауважимо, що, з одного боку, можемо використати елементи цієї роботи для розвитку більш тонкого осягнення художніх образів музичних творів, пробудження: а) фантазії студентів, б) їх самостійності через спонукання до пошуків точних вербальних визначень емоційного стану та образної характеристики епізодів, які проходять у тій чи іншій тональності.

З іншого боку, гарними виконавськими ілюстраціями викладач може і повинен формувати асоціативні ряди образного наповнення конкретної тональності у пам'яті студентів. Це, безумовно, розширить виднокрай їх уявлень, збагатить їх творчі можливості, наблизить виконавство до авторського задуму.

Композитори обирають тональності своїх майбутніх творів одночасно з тематизмом. Теми, фрагменти тем з миті їх народження в авторській уяві вже звучать у певних тональностях, a priori співзвучних емоційно-образній палітрі тем. Опитування членів Спілки композиторів України щодо цього питання підтвердило дану тезу. Вектор її розгляду у даній роботі торкається не досліджених раніше причин цього явища.

Було б некоректно вважати, що використання тієї чи іншої тональності є випадковістю для автора, але так само є натяжкою думати, що прив'язка твору до певної тональності дає цьому твору стовідсотковий шанс для успішної інтерпретації лише в один спосіб. І хоча тональність – це загадка, вважаємо, що її вибір композитором створює цілий коридор можливостей певного спрямування для виконавця.

Отже, тональність – не однозначний наказ для ствердження якоїсь точки зору, а натяк на напрям пошуків. Цей натяк не можна ані перебільшити, ані проігнорувати. Увага до авторського вибору тональності є складовою часткою пізнання задуму композитора, тому врахування самого факту написання твору в певній тональності — це крок до осягнення неосяжного образного всесвіту музичного твору. Ця складова додає нових можливостей у більш тонкому його прочитанні та більш яскравому виконанні.

Література

1. Ванечкина И. Л. «Поэма огня» / И. Л. Ванечкина, Б. М. Галеев. – Казань: Изд-во КГУ, 1981. – 168 с. **2. Казанцева Л. П.** Семантика тональности / Л. П. Казанцева // Вопросы методологии исследования : сб. науч. ст. – Ростов-на-Дону, 2005. – С. 117-134. **3. Бозина О. А.** О тональных характеристиках оперных персонажей Н.А. Римского-Корсакова / О. А. Бозина // Психология и фониатрия: их роль в воспитании молодых вокалистов : сб. ст. – Астрахань : Изд-во АИПКП, 2007. – С. 166 – 174. **4. Носина В.** Символика музыки И. С. Баха / В. Носина. – Тамбов : 1993. – 102 с. **5. Римский-Корсаков Н. А.**

Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский-Корсаков. – М. : Музыка, 1980. – 454 с.

Касаткіна О. М. Тональність як засіб виразності (емоційно-колористична складова).

Дана стаття розкриває механізми формування семантики тональності під час зростання і навчання композитора та кристалізації композиторського стилю. Показано, що це є еволюційний процес на основі вроджених задатків. Розглянуто низку прикладів, що підтверджують використання емоційно-кольорових асоціацій, які викликають певні тональності, для створення емоційного забарвлення музичного твору. Спостереження доводять здатність певних тональностей мати близькі одне до одного емоційно-колористичні значення в якості складової художнього образу. Стверджується теза щодо зародження мелодій у композиторській уяві одразу у конкретній тональності. Надаються методичні поради щодо практичного використання висновків дослідження для виконавської інтерпретації.

Ключові слова: тональність, семантика тональності, інтерпретація.

Касаткина О. Н. Тональность как средство выразительности (эмоционально-колористическая составляющая тональности).

Данная статья ставит цель описать возможность тональности воплощать подобные музыкальные характеристики. Многочисленные примеры подтверждают такую точку зрения. В результате исследования постулируется вывод об одновременном зарождении в сознании композитора как мелодии, так и тональности её воплощения. В соответствии с выводами даются методические рекомендации: возможность использования материалов этой работы для развития более тонкого понимания художественных образов музыкального произведения, чтобы авторский замысел композитора был донесен до слушателя наиболее адекватно и ярко.

Ключевые слова: тональность, семантика тональности, интерпретация.

Kasatkina O. M. Tonality as attribute of expressiveness (Emotionally-colouring constituent of note-key).

This article purposes to describe a key possibility to embody very near musical characteristics. There are many examples defending this point of view. Some examples are being in the same tonality but in contrary music character imagination: these cases are rather executive situations and prove the main stream of minding about tonality as about gravitation point for the same emotional vibrations.

The result of research which explores an evolutionary way of composer

choise cristallization for certain tonality in its predisposition for near means of musical expressiveness is: composer creates his melodies and note - keys of their embodiment at the same moment. The tonality becomes an important component of music sense for composer and so it must be an important on for interpretator as well in forming of certain musical contents.

So an attention to author` choice of tonality is an immanent part of composer idea exploring &it is a step for better understending of space of music opus. Some methodical recomendations for practical using of theoretical ideas for music teachers & interpretators for more adequately and bright interpretation of music text are given.

Key words: Tonality, tonality semantic, interpretation.

Стаття надійшла до редакції 10.02.2017 р.
Прийнято до друку 30.02.2017 р.
Рецензент – к. пед. наук, доц. Борисова С. В.

УДК [7.071.4:78]:159.923.2

О. В. Кузніченко

ДО ПИТАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО САМОВИЗНАЧЕННЯ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ-МУЗИКАНТІВ

Питання професійної підготовки майбутніх учителів на сучасному етапі розвитку педагогічної науки потребує особливої уваги. Нові соціально-політичні умови диктують нові вимоги до системи знань та особистистніх якостей майбутніх викладачів. Тому не випадково орієнтиром вищої освіти стають такі завдання, як формування в майбутнього вчителя потенціалу саморозвитку й самовдосконалення, розвиток комплексу якостей сучасного фахівця, його професійного мислення, соціальної й професійної відповідальності, а саме певного рівня сформованості професійної самосвідомості. Отже, сьогодні одним з найважливіших напрямів роботи педагогів вищої школи є створення необхідних умов для формування творчої особистості, реалізації природних задатків, індивідуальних здібностей та якостей майбутніх педагогів.

Актуальність цієї статті зумовлена потребою розглянути музично-педагогічну діяльність як головний чинник професійного самовизначення майбутнього викладача-музиканта. Як відомо, творчий потенціал майбутнього педагога розкривається у педагогічній діяльності, яка збагачує його досвід, допомагає усвідомити своє особливе місце у суспільстві. Можливості використання величезного потенціалу всіх видів