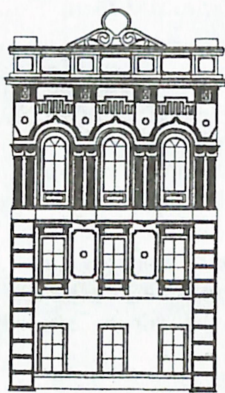


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



Культура України

Випуск 6
Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

Харків
2000

Бібліотека ХДАК
інв. № 437757

ОПРЯЖЕННЯ
ОКРЕМІЛЛЯ

**КАТЕГОРІЇ «ЧАС», «ПРОСТІР» ТА «РУХ» У СТРУКТУРІ
ПОНЯТТЯ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ХОРОВИХ ТВОРІВ**

Театралізація хорових творів - нове явище в сучасному хоровому виконавстві. Автор виявляє режисерське бачення, мислення, розробляє теоретичні його основи

У сучасному музикознавстві велика увага приділяється проблемам простору та часу. Значна кількість наукових праць присвячена саме цим питанням у їх жанрово-стильовому, виконавському та теоретичному аспектах. Такі дослідження подекуди набувають навіть культурологічного чи філософсько-естетичного звучання, але в багатьох із них упущений третій, невід'ємний від простору та часу компонент - рух. Нині його значення у формуванні виконавських тенденцій суттєво зросла. Експерименти з часом та простором поступилися місцем експериментам з рухом, який постає не лише як механістичне явище, але і як філософська категорія. Прихильність музикантів до вищеназваних експериментів яскраво виявилася в хоровому мистецтві. Якщо в останні десятиріччя деякі композиторські твори та виконавські інтерпретації характеризувалися нетрадиційним розміщенням хору (просторові новації), то нині творчість багатьох колективів тяжіє до сценічної театралізації. Проте її елементи завжди були характерні для будь-якого вокального виконання. Співак певною мірою повинен бути актором, тобто вміти відтворювати емоційний зміст музичного твору за допомогою міміки, пластики, тембру, але прояви артистизму в хоровому виконавстві були обмежені певними традиціями та вимогами вокальної постановки.

Зростання професійної майстерності хорових виконавців дозволило багатьом колективам вільно використовувати в своїх виступах елементи сценічного руху, не втрачаючи якості звучання, що сприяло захопленню музикантів театралізацією музичних творів. Деякі дослідники розцінюють театралізацію хорової музики як результат міжвидового синтезу. Але чи правомірно використовувати цей термін стосовно явищ, що певний час складали єдине ціле? Передусім, важливим є той факт, що мистецтво виникло як засіб спілкування. За умов відсутності сформованої мови основними засобами спілкування стали звук, ритм та дійство. З цієї синкретичної звукопластичної мови ритуалів пізніше виникли макржанри, а потім і види мистецтва: танець,

спів, декламація. Два останні залишилися поруч, у точці їх зіткнення виникло мистецтво вокального та хорового співу.

У процесі розвитку суспільства різні за своїми властивостями складові первісного мистецтва поступово відокремлювалися. Саме це відокремлення зумовило активний пошук нових засобів виразності, художніх прийомів, оригінальних підходів. Тривалий розвиток різних видів мистецтва привів до високого розквіту кожного з них, до створення багатьох шедеврів літературної, музичної, живописної та хореографічної творчості. У XX ст. ті жанри, що перебували на межі двох чи більше видів мистецтва, почали проникати навіть в найчистіші їх прояви. В мистецтвознавстві цей період іноді визначають як «ера синтезу». Але зважаючи на вищевикладене логічніше розглядати процес взаємопроникнення деяких видів мистецтва як повернення їх до власного синкретичного стану на якісно новому рівні. Якщо розуміти термін «синтез» як поєднання окремих складових частин, то його вживання в даному контексті є некоректним, оскільки музика та рух у процесі театралізації хорових творів не постають як окремі компоненти художньої реальності.

Підтвердження цьому знаходимо, наприклад, в історії розвитку музичної культури Єгипту (III - IV тис. до н. е.): «...определённость и единообразие жестов изображённых на барельефах музыкантов убеждают нас в том, что уже за четыре тысячи лет до н. э. существовал вполне точный «язык жестов», вернее даже «рисунок жестов», которым обязательно сопровождается вокальное исполнение. Эти движения способствуют оформлению звуковых представлений, построению, членению, динамике и движению мелодии, а также помогают памяти при воспроизведении знакомых мелодий; они выполняют роль нотного письма, объединяя и направляя исполнителей, и углубляют впечатление у слушателей. Какое большое значение придавалось египтянами этому «воздушному письму», видно хотя бы из того, что по-древнеегипетски «петь» - *hsjī mdr̥t*» означає буквально - «производит рукой музыку...» [2, 51].

Нині такий вислів може використовуватись стосовно диригентського мистецтва. Якщо позбутися стереотипу сприйняття диригування як процесу керування колективом виконавців та розглянути його окремо, обов'язково виникне ціла низка досить цікавих запитань: Чи не є диригування процесом створення послідовності рухів, що відповідають музичній «пластиці» авторського тексту? Чи не є рухи диригента своєрідним танцем, обмеженим певними функціональними умовностями? Чи не є (в ідеалі) результатом

роботи диригента приведення руху пластичного та музичного (акустичного) до максимальної єдності? Всі ці запитання насамперед пов'язані з проблемами розуміння специфіки процесу музичної інтерпретації, тому зупинимося на цьому докладніше.

Згідно з трактуванням Є.Назайкінського, музичний твір - це «матеріально зафіксований ідеальний художественний об'єкт, що має здатність зберігати свою інваріантну структуру, а разом з тим - завдяки виконавцям, слухачам і конкретним умовам - пристосовуватися до ситуації і історично розвиватися» [6, 28]. При цьому результатом матеріальної фіксації музичного твору є авторський текст. «Представляється природним отождествление текста и нотной записи музыки. В этом усматривается определенная параллель с вербальным языком, где высказывание также закрепляется в письменной форме, и эта письменная форма принимается за текст» [5, 25]. Проте Ю. Кочнев підкреслює, що не слід плутати авторський текст музичного твору з нотним текстом, який є лише засобом графічного закріплення звукового процесу. Авторський текст - це не нотний запис, це сама музика [3, 58].

Як і в давні часи, сучасна система нотного запису є дуже схематичною. Така її специфічна властивість дає виконавцям можливість інтерпретувати музичні твори, а не лише їх відтворювати. Завдяки недосконалості нотного тексту виконавці мають просторі для власного творчого процесу, спорідненого з композиторським. На думку В. Москаленка, його сутністю є «доосмислення» музичного твору. Він визначає музичне виконання як «вторичное творчески-созидательное становление музыкальной образности, результатом которого является воплощение в живом звучании одного из вариантов целостной совокупности, именуемой произведением» [5, 47].

Коли йдеться про колективне виконання твору, схема «композитор - виконавець - слухач» дещо порушується включенням до неї ще однієї ланки - диригента. Це дуже важливо, оскільки процес інтерпретації в такому разі ускладнюється. Розглянемо його схематичну побудову, зважаючи на всі моменти переходів ідеального уявлення про музичний твір в його матеріальне втілення. Досліджуючи цей процес, слід пам'ятати, що передача інформації від одного його учасника до іншого відбувається з елементом творчого «доосмислення», «доінтонування», внаслідок чого кожний етап трансформації музичного матеріалу пов'язаний зі створенням ідеальної слухової (інтонаційної) моделі твору.

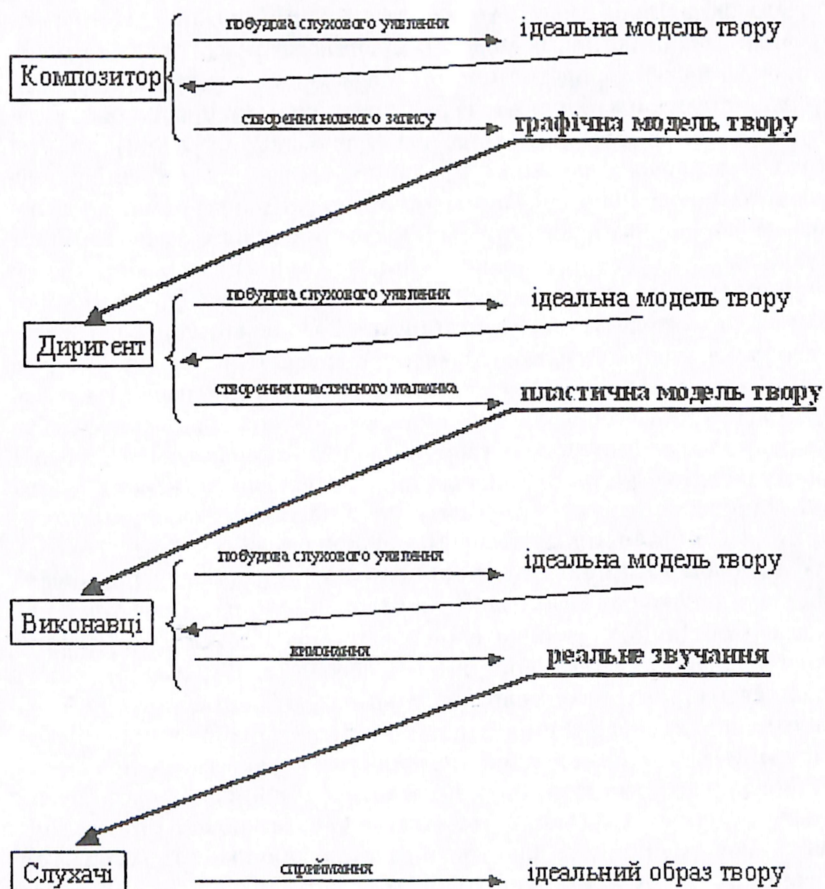


Схема має замкнену структуру. Розвиток творчого процесу починається зі створення ідеальної моделі музичного твору кумпозитором і завершується побудовою ідеального образу твору в уявленні слухача. По суті ці явища еквівалентні, за винятком однієї особливості: перше ми визначаємо як «модель», оскільки ця структура має певну раціональну спрямованість - перспективу

її передачі наступному учасникові творчого процесу; друге - як «образ», адже він має яскраве емоційне забарвлення і абсолютно закінчену форму, яка не підлягає подальшій трансформації.

Найважливішим результатом аналізу запропонованої схеми є виявлення низки реальних моделей музичного твору, які виникають у процесі його інтерпретації: графічна модель, пластична модель та реальне акустичне звучання. «Графічна» - поняття просторове, «пластична» - категорія руху (динамічний різновид пластики), що стосується реального звучання музичного твору - це типовий прояв хронотопічного процесу. Таким чином, простір, рух та час виступають визначальними категоріями на різних етапах трансформації художнього задуму в реальний музичний твір. Безперечно, хронотопічна сутність музичного матеріалу зберігається протягом усього творчого процесу, але «тримірність» його не викликає сумнівів. Створення пластичної моделі твору відбувається не лише в тих випадках, коли в творчому процесі бере участь диригент. Існує ще один аспект категорії руху: кожний виконавець обов'язково будує пластико-динамічну модель твору в процесі виконання. Гра на будь-якому інструменті, як і диригування, є послідовністю певних рухів, які відповідають руху музичному як у часовому (темпоритмічному), так і емоційному (тембровому) відношеннях.

У хоровому виконавстві аналогічні по суті процеси приховані від візуального сприйняття слухачами. Можливо, саме тому постала необхідність «винести на поверхню» пластико-динамічну модель хорового твору децю іншими засобами. В цьому контексті стає зрозумілим, чому певні рухи виконують співаки хору, а не спеціальна хореографічна труппа: в такий спосіб яскравіше та наочніше виявляється саме те поєднання двох типів руху (музичного та пластичного), про яке йшлося вище. Коли вони відтворюються однією людиною, цей синтез набуває певної синкретичності. Взагалі поняття синкретичності в процесі трансформації музичного твору є основоположним.

Сприйняття та обробка інформації на кожному етапі інтерпретування супроводжується елементом «доосмислення» матеріалу, тобто наступному учасникові передається не набір характерних властивостей художнього об'єкта, а сам художній об'єкт як результат єдиного розумового процесу. Театралізація хорових творів не є чимось новим та «синтетичним». Візуально-пластична сфера музичного матеріалу, на думку психологів та музикознавців, започаткована (свідомо або ж несвідомо) вже в авторському задумі. «Музыкально-звуковая «материя», «форма» для му-

зыканта, композитора всегда интонационно содержательна, то есть связывается со сложным комплексом представлений и ассоциаций (зачастую отчетливо не осознаваемых) как специфически музыкальных, так и внемузыкальных»[4, 139].

«Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого, но «переосмысливает» закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения»[1, 212]. «Важнейшим фактором единства, генетической синкретичности всей триады (песенности, декламационности и моторики - Ю. М.) является сам человек, точнее - присущие ему психофизиологические возможности музыкально-творческого выражения»[5, 123]. «Симультанные музыкальные представления не могут быть чисто слуховыми... Важнейшее значение в них имеют элементы зрительные и интеллектуальные»[7, 245].

Беручи до уваги ці вислови, можна дійти висновку, що всі ідеальні слухові моделі, які утворюються учасниками процесу музичної інтерпретації, мають і візуальний аспект. Отже, будь-яка театралізація музичного матеріалу, в широкому розумінні, є перенесенням категорії руху зі сфери ідеального в сферу реального. Але основою більшості хорових композицій є літературний текст, тому, окрім музичних та візуальних уявлень, у формуванні загального «образу» твору бере участь і вербальна сфера.

У зв'язку з цим театралізація може відбуватися двома способами: - виводити на перший план рух, започаткований у самому музичному розвитку (синкретична театралізація); - реалізовувати рух, закладений у літературному тексті (ілюстративна театралізація). Ми маємо справу з процесом переведення категорії руху зі сфери ідеального в сферу реального, але характер та особливості цього процесу та його сценічного результату, безперечно, будуть відрізнятися. Отже, театралізація - процес реалізації ідеальної слухової, моторико-пластичної, графічної або вербальної моделі руху в сценічному виконанні музичного твору, в результаті якого створюється вторинний відносно авторського задуму художній об'єкт, синтетичний за своєю формою та синкретичний по суті, оскільки він є продуктом єдиного та неподільного, психологічно зумовленого процесу музичної інтерпретації.

Список літератури

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. - Л., 1971. - С.128-213. 2.Закс К. Музыкальная культура Египта // Музыкальная культура древнего мира - Л.: Музгиз, 1937. - С.46-67. 3. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация // Сов. музыка. - 1969. - № 12. - С.58-59. 4.Михайлов М. О некоторых

психологических механизмах музыкального мышления // Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты - Л., 1981. - С.139-140. 5. Москаленко В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): Исследование - К.: КГК, 1994. - С.3-125. 6. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции - М., 1982. - С.3-34. 7. Теплов Б. Психология музыкальных способностей - Л., 1960. - С.203-245.

УДК 78.071.1:784.1

Ю.М.Іванова

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ М.КАРМІНСЬКОГО

Аналізуються хорові твори М.Кармінського - значний внесок композитора у розвиток хорового мистецтва України

М.В.Кармінський - сучасний український композитор, який зробив значний внесок у розвиток вокально-хорового мистецтва. Надзвичайна поетичність особистості композитора вплинула на формування його творчих уподобань. Твори М.Кармінського об'єднують філософічність та щира внутрішня духовність. Великий емоційний вплив музики композитора приводить до стану катарсису (духовного очищення), так потрібного сучасній людині. Ця особливість його творчості приваблює до широку слухацьку аудиторію.

Музика М.Кармінського об'єднана єдиною темою - темою гуманізму, морально-філософських пошуків особистості. Вічні проблеми буття та смерті, добра та зла композитор як художник ХХ сторіччя вирішує, зближаючи минуле з сучасним. Поетика М.Кармінського визначається надзвичайною цілісністю сприйняття світу. Біблія та безсмертні приклади світової поезії були улюбленими книжками композитора. І тому в його творчості таке важливе місце посідають твори, що пов'язані з поетичним словом. Природна інтелігентність, енциклопедичність знань світової літератури та філософії живили його музичні ідеї, надавали можливість доторкнутися до вічності, виховати високу емоційну культуру. Незвичайний дар композитора до відчуття поезії ніколи не обмежував музичною ілюстрацією вірша, а глибоко проникав у художній світ поета. Слово у М.Кармінського набуває нового значення, незвичайного художнього втілення. Тому особлива увага при вивченні вокально-хорової творчості М.Кармінського надається музично-поетичному синтезу. Об'єктом дослідження даної статті є вокально-хорова творчість М.Кармінського. Предмет дослідження - вокальні, оперні та хорові твори композитора.

Жанри, пов'язані з літературним текстом, складають ядро композиторської спадщини композитора. Перші кроки роботи М.Кармінського в синтетичних жанрах починаються зі співробітництва