

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



Культура
України

Випуск 7
Мистецтвознавство

Збірник наукових праць



Харків
2000

ПРИМІТКА

¹Запропоноване нами формулювання збігається, не протирічить одній із дефініцій стилю, запропонованої М. Михайловим: "музичний стиль - вираження особливостей музичного мислення як специфічної художньо-творчої форми мислення" [9, 34].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Алексеев А.Д.* Творчество музыканта-исполнителя. - М.: Музыка. - 104 с. 2. *Арановский М.* Концепция музыкального стиля в работах М.К. Михайлова // Михайлов М. Эпюды о стиле в музыке. - Л.: Музыка, 1990. - С. 13–38. 3. *Булатова Л.* Стилиевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII - первой половины XIX века. - М.: Музыка, 1991. - 125 с. 4. *Каган М.* Системный подход и гуманитарное знание. - Л.: ЛГУ, 1991. - 384 с. 5. *Кандинский -Рыбников А.* Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика: Сб. ст. - М.: Музыка, 1991. - С. 189 - 212. 6. *Культурология. XX век. Словарь.* - СПб, 1997. - 640 с. 7. *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М.: Наука, 1973. - С. 16 - 22. 8. *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М.: Наука, 1973. - С. 6 - 15. 9. *Михайлов М.* Эпюды о стиле в музыке. - М.: Музыка, 1990. - 288 с. 10. *Рабинович Д.А.* Исполнитель и стиль: Избранные статьи. Вып. I. - М.: Сов. композитор, 1979. - 320 с. 11. *Чинаев В.П.* Исполнительские стили в контексте культуры XVIII - XIX в. (На примере фортепианного исполнительского искусства): Авт. ...докт. иск. - М., 1995. - 46 с.

Надійшла до редколегії 11.09.2000 р.

УДК 785.7:78.071.2

І.І. Польська

СПЕЦИФІКА АНСАМБЛЕВОЇ КОМУНІКАТИВНОСТІ

Розглядаються проблеми комунікативно-психологічної специфіки ансамблевого виконавства, структури ансамблевої взаємодії. Аналізуються основні принципи ансамблевого спілкування і типові моделі ансамблю

Ансамблеве виконавство є феноменом виникнення цілісного художнього континууму в процесі консолідованого та узгодженого сумісного виконання музики декількома (від двох до десяти) виконавцями, партії яких не дублюються. Характерні особливості ансамблевого виконавства – функціонування за принципом "один виконавець - один голос (одна партія)", обмежена кількість учасників, відсутність єдиноначальності, колективно-сумісний характер художньої ініціативи, діалогічний (полілогічний) тип комунікативності. Ансамблеве виконавство належить до жанрів "із підвищеною діалогічністю" (за термінологією О.Г. Антонової) [4]. Значна кількість ансамблевих жанрів «вляються діалогом уже в силу состава исполнителей, на который они рассчитаны» [4, 134]. Камерний ансамбль є осередком жанрово-семантичної характерності, яскравим проявленням основних закономірностей ансамблевості як специфічного стану сумісності та сполучності в музиці, що здійснюється і симультанно, у одночасності, і процесуально, протягом часу. Автор статті висуває принципово важливу для вивчення комунікативної та соціокультурної специфіки камерно-

ансамблевого виконавства гіпотезу, згідно з якою ансамбль є своєрідною музичною моделлю соціуму, а змістом ансамблевого спілкування – моделювання людських особистісних відносин. Дана гіпотеза базується на методах аналогії, ігрового моделювання, ігрової теорії мистецтва, принципі антропоморфізму.

У сучасній психології та соціології широко застосовуються різноманітні ролі в ігри, які ґрунтуються на методах ігрового моделювання реальних ситуацій. Стосовно мистецтва, ігрове моделювання життя, рольова гра – це безпосередній спосіб його існування, буття форма адекватного відбиття дійсності власними специфічними засобами. Існують дві основні концепції формування ансамблевого цілого як єдиного художнього організму: 1) ансамблева єдність створюється через взаємне самообмеження індивідуального «Я» партнерів; 2) виникнення ансамблевої цілісності сприяє активний прояв особистісного начала кожного з учасників ансамблю. Серед музикантів-ансамблістів, як теоретиків, так і практиків, абсолютну більшість складають прихильники першої концепції. Так, професор Московської консерваторії М.В. Мільман відзначав, що поєднання до ансамблю потребує від його учасників «известной доли самоограничения, самопожертвования, самоотдачи» [11, 50], усунення «всяких черт и черточек самолюбия, честолюбия и прочего «Я» во имя создания целого» [11, 51].

Іншої точки зору дотримується красноярський музикознавець В.Л. Круглов, який запропонував свою концепцію механізму ансамблевого спілкування і визначив деякі риси психологічної взаємодії індивідуально-особистісного та спільно-групового начал у ансамблевому виконавстві, яка створює унікальну ауру ансамблю. Особливістю ансамблевої комунікативності науковець вважає її існування не тільки у реальному художньому просторі, але й у специфічному «антропологическом пространстве общения творческих индивидуальностей» [2, 4]. На думку В. Круглова, точка зору, згідно з якою «в ансамбле индивидуальное начало исполнителя должно отойти на второй план и уступить место совместному музицированию» [2, 4], є слушною лише щодо ансамблю, кожен із учасників якого є творчою особистістю, оскільки «ансамбль – это не просто новая социальная группа, но пространство жизненного само-осуществления, где в творческой общности людей каждый обнаруживает собственное «Я» [2, 4]. Дослідник дійшов важливого філософсько-культурологічного висновку стосовно характеру ансамблевої взаємодії: «Единство «Я» и «мы» и есть способ личного бытия человека – искусство обнаружения индивидуального в совместности, то есть не подражание или имитации-заимствования, но обналичивание «мы» в «Я», или со-бытие, совмещенное в единое личное пространство» [2, 4].

На наш погляд, зазначені концепції не є антагоністичними, а, навпаки, взаємодоповнюють одна одну. Загальна концепція ансамблевого спілкування має ґрунтуватися саме на їх синтезі. Тож специфіка ансамблевої комунікативності зумовлена подвійністю, амбівалентністю самого процесу формування ансамблевого цілого: 1) постійним співвіднесенням індивідуального «Я» кожного з учасників зі спільним «Ми» ансамблю, певним підпорядкуванням

часткових інтересів та прагнень партнерів спільним художнім інтересам та завданням; 2) виявленням у ансамблевому спілкуванні характеру творчих особистостей, взаємини яких і створюють неповторне обличчя ансамблю. На відміну від дуалістичної комунікативності жанру концерту, детермінованої одночасним здійсненням протилежних принципів суперництва та “соратництва” (М. Лобанова) [3, 112], ансамблева взаємодія здійснюється виключно на підставі взаєморозуміння партнерів-однодумців, методом консенсусу, де домінує саме зазначений “принцип соратництва”.

Комунікативно-психологічна специфіка ансамблевого спілкування відбиває типологічні особливості різних видів виконавської взаємодії. Стосовно ансамблевої орієнтації та психологічного взаємозв’язку виконавців між собою і з навколишнім середовищем, для ансамблевих жанрів характерна постійна взаємодія двох тенденцій спілкування – доцентрової, пов’язаної із психологічним “націлюванням” виконавців один на одного, внутрішньою взаємодією замкнутого типу (незалежно від наявності потенційних слухачів), прагненням до цілісності ансамблевого континууму, – та відцентрової, зумовленої спільною орієнтацією виконавців на реакцію оточення, слухацьке сприйняття, акустичні особливості приміщення тощо.

Одночасно у сумісному виконавстві відбувається двосдиний процес ансамблевого спілкування, що відбиває баланс загального і часткового, колективного та індивідуально-особистісного всередині самого ансамблю:

- процес емоційно-психологічного, художньо-інтерпретаційного, акустико-слухового, моторико-технологічного та ін. зближення виконавців, виникнення між ними корпоративної спільності слуху, сприйняття, смаків, формування цілісного ансамблевого організму;

- процес творчого самовираження кожного з учасників ансамблю, виявлення його індивідуально-особистісного начала.

Дію цих внутрішньоансамблевих комунікативних процесів схематично зображено на рис. 1 та 2:

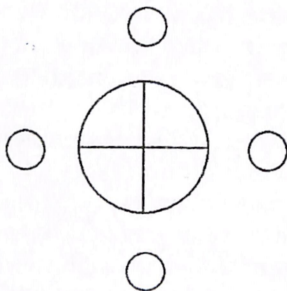


Рис. 1.

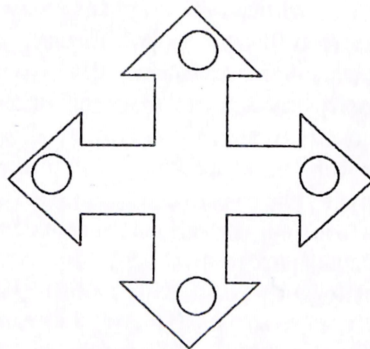


Рис. 2.

Існують два принципово різні типи ансамблю: 1) ансамбль як взаємостосунки кількох партнерів, які тяжіють до рівноправного співіснування на паритетних засадах і певної самостійності; 2) “моноансамбль”, який ґрунтується на спільному прагненні до єдності та спільності ансамблевого цілого. Така типологічна диференціація притаманна всім ансамблевим жанрам (зокрема, наявність цих ансамблевих типів неодноразово підкреслювалося у наукових працях автора щодо жанру фортепіанного дуету) [16, 168, 198; 13; 14; 15]. Таким чином, основними типами ансамблевої взаємодії є рівноправний діалог (полілог) кількох індивідуальностей та ансамблева інтеграція (зображення декількох виконавцями одного).

Дослідження загальних тенденцій комунікативної специфіки ансамблю та внутрішньоансамблевих взаємозв'язків дозволяє дійти висновку про існування у ансамблевому виконавстві декількох різних рівнів внутрішньоансамблевої взаємодії та спілкування: 1) просторового (композиція та мізансцена ансамблю); 2) часового (спільність фабульного часу твору, реального репетиційного і концертного часу; виконавського темпоритму; виключеність з реального навколишнього часу); 3) виконавського (спільність культурного та професійного рівнів; виконавської школи, професійної підготовки та праці; виконавської технології, інтерпретації); 4) психологічного (спільність психічних процесів – пам'яті, волі, емоцій, інтелектуальна спільність, спільність уваги, уяви, темпераментів тощо; соціально-психологічна спільність інтересів, мети, взаєморозуміння, дружність, взаємна симпатія і підтримка); 5) біофізичного (відчуття “сусідства”, “заслону”, “енергетики” один одного, що надає додаткових сил та енергії; фізична зручність). Аналіз зазначених аспектів внутрішньоансамблевої взаємодії є, на нашу думку, важливим перспективним завданням, вирішення якого потребує додаткових наукових досліджень, присвячених цій проблематиці.

Принциповою ознакою камерно-ансамблевого типу комунікативності є рівноправний характер функціонального рольового спілкування партнерів, де, за виразом відомого українського музикознавця О. Зінкевич, “жоден з інструментів камерного ансамблю не має підпорядкованого значення, кожний виконує відповідну музичну партію” [9, 13].

Структура ансамблевого спілкування ґрунтується на дії низки характерних комунікативних моделей, серед яких особливе значення мають моделі групової гри; “удвох на людях”; дружньої бесіди; драматичного конфлікту тощо, які ґрунтуються на характерних для ансамблевої культури типологічних схемах ансамблю (діалогу) злагоди, ансамблю (діалогу) обговорення, ансамблю (діалогу) конфлікту, що визначені петербурзьким музикантом Т. Воскресенською [6].

Модель групової гри відбиває найзагальніші властивості ансамблевої комунікативності, детерміновані проявами ігрового начала. Згідно з ігровою теорією мистецтва (Шиллер) та культури (Хейзінга) найважливішою категоріальною функцією мистецтва та людського життя є саме гра, у якій втілюється особливе визвольне начало, що розкріпачує людську особистість. Воно роз-

кривається насамперед у виконавських мистецтвах, що пов'язані з ансамблевою спільною взаємодією, сумісністю ігрового процесу і відбиттям спільного діяння, соціального буття. Як відзначав видатний учений-музикознавець М.С. Друскін, «есть немецкое выражение *Spielfreudigkeit*, которое следует перевести как радость в процессе игры» [7, 113]. Ця радісна грань ігрового начала, «свободного волеизъявления в формах свободной игры» [7, 113], відбивається в ансамблевій мистецтві як ніде гостро. Саме в ансамблі людина виступає як “*homo ludens*” – “людина, що грає”.

Ігрова модель ансамблевої взаємодії виявляє себе на різних етапах функціонування ансамблевих жанрів – від середньовічних ансамблевих імпровізацій до сучасної ансамблевої алеаторики та від барочного концертування до джазу. Ігрові моделі сумісного музикування є основою більшості новаторських педагогічних концепцій ХХ ст. Відродження принципів ігрового музикування та концертування, пригаманне мистецтву ХХ ст., зумовлене, за думкою М.С. Друскіна, саме «желанием высвободить духовные силы личности из оков цивилизации и, в противоположность культуре техницизма, породившего *homo faber*, «делающего», делового человека, выдвинуть *homo ludens*, человека играющего» [7, 113]. Специфіку ігрової моделі ансамблевого спілкування пов'язано із гнучким балансом сил між ширістю і безпосередністю вільного творчого самовираження, естетичного волевиявлення кожного з учасників ансамблю – та загальною узгодженістю дій виконавців, майстерністю “командної гри”.

Суттєву роль відіграє також модель “удвох на людях”, яка відбиває своєрідну двоплановість функціонування камерно-ансамблевих жанрів. Її виникненню сприяє подвійність ансамблевого способу спілкування, взаємодія доцентрових та відцентрових тенденцій. Психологічні особливості дії цієї моделі раніше досліджувалися автором статті стосовно жанру фортепіанного дуету, тому наведемо посилання на власні праці [13–16]. Так, комунікативна модель “удвох на людях” відбиває «паралелізм одночасного існування людини в свого рода «микрокосме» – замкнутом інтимном мире двоих – и в обществе как макрокосме» [16, 22] і завжди припускає певну диференціацію «двойственного субъекта от объекта (окружающего мира)» [16, 22], підкреслюючи особистісний характер психологічної взаємодії учасників.

Втіленнями названої моделі є, зокрема, чотириручний фортепіанний дует або оперний “дуєт злагоди” – у музиці, ліричний діалог – у театрі, парний танець або балетне адажіо – у хореографії. Відзначимо і схожість її проявів у цих видах мистецтва та на телебаченні: 1) у музичному, театральному чи хореографічному виконавстві зазначена мізансцена спілкування надається “великим планом”, що створює атмосферу задушевної довіри, інтимності; 2) на телеекрані “дуєтні” мізансцени виникають у студії між учасниками передачі немов діалог віч-на-віч – на очах у мільйонів телеглядачів.

Ознакою функціонування моделі “удвох на людях” у камерно-ансамблевому виконавстві є одночасний прояв контрастних психологічних

установок – 1) зумовленого присутністю публіки відчуття умовності такої “самотності”; 2) відчуття спільного “захистку” від навколишнього світу, “напівпрозорої завіси”. Завдяки почуттям “сумісності діяння” та цій “захищеності” в ансамблі рівень психологічного комфорту значно вищий, ніж у сольнім виконавстві, а рівень естрадного хвилювання, відчуття сконцентрованої уваги з боку публіки – нижчий. В ансамблевому виконавстві немає ані напруженого єдиноборства, змагальності, як у концертних жанрах; ані сміливої самотності на естраді. Його головними психофізіологічними особливостями є взаємна емоційна та дійова підтримка партнерів, відчуття групової спільності та єдності, заспокоєння і надійності, “відчуття ліктя”.

За думкою автора, модель “удвох на людях” існує не тільки буквально (в дуєті), але і як архетип спільної психологічної взаємодії, “відокремленої” від навколишнього простору, – архетип, притаманний і іншим ансамблевим жанрам. Так, її жанровими модифікаціями є, наприклад, моделі “втрох або вчотирьох на людях”. Саме для цього комунікаційного рівня характерний ансамблевий тип взаємодії, пов’язаний із відбиттям так званого “ансамблю злагоди” [6; 3].

В ансамблевому спілкуванні поширені й деякі інші рольові моделі. Популярним видом камерного “ансамблю обговорення” є модель дружньої бесіди, комунікативна специфіка якої, детермінована характерним етосом ансамблю і принципом рівноправної участі партнерів у ансамблевій взаємодії, відбиває загальний емоційно-психологічний тонус їх сумісного співіснування. Ця модель, яка уособлює духовну спорідненість ансамблю і пов’язана з перетворенням ідеалів взаєморозуміння та дружнього спілкування, є характерною насамперед для струнного квартету.

Типовість моделі дружньої бесіди щодо жанру квартету відзначають багато дослідників. Першим звернув на це увагу Стендаль, який назвав квартети Гайдна «беседой четырех приятных людей» [17, 36], підкреслюючи цим притаманний квартетній музиці характер бесіди між партнерами, оскільки, за думкою О. Ступеля, «ни один вид інструментального ансамблю не обладает этим качеством в такой степени, как смычковый квартет, чему способствуют близость тембров и равноправная роль партнеров» [18, 27]. Зазначену аналогію підкреслював і видатний німецький музикознавець Г. Аберг, аналізуючи специфіку квартетного мистецтва: «Четыре инструмента, близкие по происхождению и характеру, но разные по индивидуальности, подобны членам высокоразвитой семьи, каждый из которых соответственно его своеобразию самостоятельно выражает свойства всего рода» [1, 161], при цьому всі «четыре умные персoнь» [1, 164] беруть рівну участь у роздумах. Персоніфікацію моделі дружньої бесіди у квартеті відзначає за Стендалем і О. Зінкевич: “Перша скрипка мала схожість з чоловіком середніх років, дуже розумним, вправним говорюном, що підтримував розмову, весь час знаходячи для неї тему. Друга скрипка – товариш першого, який намагався всіма засобами підкреслити його розум, дуже рідко

займався собою і брав участь у розмові, підтримував думки інших, не висловлюючи своїх власних. Віолончель була людиною солідною, вченою і прихильною до повчання. Вона підкріплювала міркування першої скрипки лаконічними, але дуже влучними висловами. Що торкається альтя, то це була добродушна, трохи балаклива жінка, яка не говорила нічого по суті, проте достойно і доречно втручалася у розмову” [9, 13].

Змістовною основою ансамблевої взаємодії даної комунікативної моделі у квартеті є насамперед етичне і духовно-інтелектуальне начало. За Абертом, «квартет благодаря внутренне присущему ему идеальному сочетанию единства и многосторонности словно бы создан» [1, 161] для вираження високих начал.

Особливістю ансамблевої взаємодії є її рефлексивний характер, який відбивається і на емоційному, і на інтелектуальному рівнях. Цей аспект ансамблевої психології принципово важливий для спілкування партнерів завдяки безпосередній реакції усіх учасників ансамблю на художнє висловлювання кожного з них «...в мыслях, не выраженных словами, но сопровождающих дискуссию в сердцах четырех» [1, 164]. Жанр струнного квартету є найрепрезентативнішим щодо моделі дружньої бесіди, проте ареал її розповсюдження не обмежується лише сферою квартетного виконавства, а включає й інші камерно-ансамблеві жанри – інструментальні і вокальні.

Модель драматичного конфлікту докорінно відрізняється від попередньої ансамблевої моделі, втілюючи ансамблеве мислення контрастно-діалогічного типу. Ця модель значно менше, ніж інші, пов'язана із втіленням ансамблевого взаєморозуміння та злагоди, іділічної корпоративної спільності; у ній частково виявляються ознаки змагальності, притаманні концертним жанрам. В психологічно-емоційному аспекті її дію детерміновано акцентуванням індивідуальних відмінностей, особистісних рис персоніфікованого в ансамблевих партіях художнього “Я” виконавців та “персонажів”, рольових та психологічних протиріч між партнерами. В основі цієї моделі лежить комунікативний тип “діалогу розбіжності” (або “діалогу конфлікту”), визначений О.Г. Антоновою [3].

Основними параметрами ансамблевої “розбіжності” такого роду є, на наш погляд, темброво-семантичні відмінності (перш за все, у так званих камерно-фортепіанних ансамблях, за термінологією Л. Пінкоша [12], тобто ансамблях за участю фортепіано) та емоційний модус тих чи інших ансамблевих партій. Функціонування моделі драматичного конфлікту часто позначене внутрішньоансамблевим драматургічним контрастом, зумовленим персоніфікованою семантикою інструментальних тембрів. У камерно-фортепіанних ансамблях темброве протистояння між фортепіанною партією та комплексом інших ансамблевих партій, що контрастують із нею, набуває не тільки фонічного, але й змістовного характеру.

Модель драматичного конфлікту найчастіше зустрічається у музиці XIX і особливо XX ст. (більше щодо камерно-фортепіанних жанрів, ніж камерних жанрів без участі фортепіано). Найяскравіше її репрезентовано у сфері опер-

них, вокально-драматичних ансамблів (хрестоматійним прикладом є уславлений квартет із опери Дж. Верді “Ріголетто”).

До ансамблевих моделей рольової взаємодії примикає поширена виконавська модель “соло–акомпанемент” (термінологія О. Зав’ялової) [8]. Семантична і функціональна диференціація цих комунікативних моделей ґрунтується на принциповій різниці між рольовими функціями ансамблевих партій у жанрах камерного ансамблю і так званого сольного інструментального виконавства з акомпанементом (при можливій ідентичності виконавських складів у тому та іншому разі). Ознакою камерного ансамблю є рівноправний характер виконавської участі, а рольова взаємодія партнерів у виконавській моделі “соло–акомпанемент” має подвійний характер: «Концерт інструменталіста (или певца) с сопровождением принято называть сольным концертом. Думается, это одновременно и концерт ансамбля: произведения, написанные для двух инструментов, интерпретируют два артиста, только исполнительские задачи их различны». [5, 6]. Тому, за думкою російської піаністки Т. Вороніної, «воплощение музыки, сочиненной для двух или нескольких инструментов и предназначенной для исполнения без дирижера, должно быть отнесено к ансамблевому жанру». [5, 6].

Поділяючи таку точку зору щодо жанрової належності музики для солістів із акомпанементом, ми вважаємо за необхідне розглядати цей вид музичної творчості та виконавства як ансамблевий за всіма формальними ознаками (обмеженість виконавського складу, втілення принципу “один інструмент – одна партія”). Риси ансамблевості, іманентно властиві комунікативній моделі “соло–акомпанемент”, є жанровими детермінантами, які дозволяють досліджувати її як ансамблеву, проте таку, що у функціонально-ієрархічному аспекті принципово відрізняється від виконавських моделей суто камерного ансамблю (при імовірній тотожності інструментів-учасників). Камерному ансамблю притаманні відсутність твердої внутрішньоансамблевої ієрархії, рівноправний тип ансамблевих взаємин, який припускає можливість потенційного солірування усіх його учасників, тож у камерному ансамблі відбувається рівноправний діалог чи полілог. Комунікативна ж модель сольного виконавства із акомпанементом ґрунтується на принципах функціонального домінування однієї інструментальної чи вокальної партії над іншою, саме тому в ансамблевому комплексі “соло–акомпанемент” підпорядкований характер взаємодії зумовлений апіорно.

Різниця між рольовими взаєминами в зазначених музично-виконавських моделях наочно відчутна, наприклад, у порівнянні їх із соціальними моделями державного устрою. Спираючись на метод компаративізму, ми пропонуємо, зокрема, зіставлення структурно-функціональної парадигми названих типів взаємодії: у рольових стосунках, які складаються у ансамблевому виконавстві, здійснюється тип демократичного суспільства, а у рольових взаєминах, притаманних сольному виконавству із супроводом, – авторитарного.

Отже, підведемо деякі підсумки. Специфіка ансамблевого спілкування найяскравіше виявляється саме у камерному ансамблі. Характерними особливостями камерно-ансамблевого типу комунікативності є принципово рівноправний характер функціонально-рольового спілкування партнерів, емоційна та інтелектуальна рефлексивність, моделювання соціальних і особистісних рольових взаємин. Становлення ансамблевого цілого є двоєдиним процесом постійного співвіднесення “Я” кожного із учасників із спільним “Ми” ансамблю при одночасному виявленні (та “помноженні”) творчих індивідуальностей, які взаємодіють. В ансамблевому спілкуванні домінує “принцип соратництва”, який ґрунтується на цілковитому взаєморозумінні партнерів.

У камерному ансамблі є декілька рівнів внутрішньоансамблевої взаємодії (просторовий, часовий, виконавський, психологічний, біофізичний), які пов’язані з різними аспектами спільного функціонування партнерів. Особливістю ансамблевої комунікативності є синтез різних функціональних типів виконавської взаємодії – інтеграційного і діалогічного, доцентрового та відцентрового. Серед структурних моделей камерного ансамблю домінують рівноправний діалог (полілог) декількох індивідуальностей та “моноансамбль” інтеграційного типу, який оснований на спільному тяжінні до єдності та зображенні кількох виконавцями одного.

Типовими для ансамблевого спілкування є функціональні моделі “удвох на людях”, дружньої бесіди, групової гри, драматичного конфлікту, в яких виявляються ознаки “ансамблю злагоди”, “ансамблю обговорення” та “ансамблю розбіжності”. Структурно-семантичним різновидом ансамблевих моделей комунікативності є виконавська модель “соло-акомпанемент”, яка проте відрізняється від них на функціонально-ієрархічному рівні рольової взаємодії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Аберт Г.* В.А Моцарт: В 2-х ч. / Пер. с нем., вступ. ст., комент. К.К. Саквы. – Ч. 2. Кн. 1: 1783 – 1787. – М.: Музыка, 1983. – 518 с., нот. 2. *Ансамблевая музыка как средство воспитания и коммуникации: Тезисы докладов межвузовской научно-практической конференции / Отв. ред. Э.М. Прейсман.* – Красноярск: Институт искусств, 1995. – 32 с. 3. *Антонова Е.Г.* Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: Автореф. дис... канд. искусствоведения. 17.00.02 / Киевская гос. консерватория. – Киев, 1989. – 20 с. 4. *Антонова Е.Г.* Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта // Теория и история музыкального исполнительства: Сб. науч. трудов / Под ред. Л.С. Неболюбовой. – Киев: Изд. Киевской гос. консерватории, 1989. – С. 132 – 142. 5. *Воронина Т.* О камерном музицировании и становлении исполнителя // О мастерстве ансамблиста: Сб. науч. трудов. / Под ред Т. Ворониной.– Л.: ЛОЛГК, 1986.– С. 6–20. 6. *Воскресенская Т.В.* Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано: проблемы, истоки, стадия формирования: Автореф. дис...кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская консерватория. – Санкт-Петербург, 1992. – 24 с. 7. *Друскин М.С.* Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды: Исследование. – Изд. 3-е. – Л.: Советский композитор, 1982. – 208 с. 8. *Завьялова О.К.* Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена. Жанр, стиль, ансамблевый тип мышления: Исследование. – Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 1999. – 92 с. 9. *Зінкевич О.С.* Камерна музика: На допомогу лектору / Т-во “Знання” Укр РСР; Наук.-метод. рада по пропаганді музики і мистецтва. – К., 1967.– 17 с. 10. *Лобанова М.* Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем

современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. / Сост. В.И. Зак, Е.И. Чигарева. – Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1985. – С.110 – 129. 11. *Мильман М.В.* Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство / Под ред. Аджемова К.Х. – М.: Музыка, 1979. – С. 64–76. 12. *Линкош Л.* Польское камерно-фортепианное исполнительство 1944 – 64 гг. // Теория и история музыкального исполнительства: Сб. науч. тр. / Под ред. Л.С. Неболюбовой. – К.: Изд. Киевской государственной консерватории, 1989. – С. 68 –76. 13. *Польская И.И.* Основные виды дуэтного письма и фактуры / ХГИК. – X., 1994. – 9 с. – Деп. в НИО Информультура Рос. гос. б-ки 04.01.95, № 2917. 14. *Польская И.И.* Проблемы типологии и жанровой специфики фортепианного ансамбля (дуэта). // Пошуки взаємодії сучасної педагогіки, мистецтва та освіти (проблеми теорії та практики): Зб. наук. праць. – Другий випуск. – Київ: МКА, 1997. – С. 42 – 47. 15. *Польская И.И.* Психологическая специфика фортепианного дуэта / ХГИК. – X., 1994. – 12 с. – Деп. в НИО Информультура Рос. гос. б-ки 15.06.94, № 2843. 16. *Польская И.И.* Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке: Дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская государственная консерватория. – Санкт-Петербург, 1992. – 213 с. 17. *Стендаль.* Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазео // Собр. соч. в 15 томах. – Т. VIII. – М., 1959. – 679 с. 18. *Ступель А.* В мире камерной музыки. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1970. – 88 с. 19. *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике // Шиллер Ф. Собр. соч. – Т. 6. – М.: Гос. издательство художественной литературы, 1957. – 792 с.

Надійшла до редколегії 9.10.2000 р.

УДК 78.071.1:786.2

М.С. Чернявська

БАГАТЕЛІ БЕТХОВЕНА. СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ

Розглядається проблема малих форм у творчості Л. Ван Бетховена на прикладі циклів багатель

Вивчення творів Бетховена малих форм знаходиться в тіні творів крупної форми – симфоній, сонат тощо. Тим часом бетховенські твори малих форм становлять науковий інтерес, тому що виявляють міжкультурні зв'язки, здавалося б не властиві Бетховену, або приховані від дослідника. У зв'язку з цією проблемою привертаять увагу бетховенські багатель, що вказують на деяке споріднення з французькою музикою XVIII століття і на франко-німецькі музичні зв'язки у творчості Бетховена. Тут можна згадати й оперу “Фіделіо”, з одного боку, і вплив французької увертюри XVIII століття на німецьких композиторів (у тому числі й італійських композиторів, що жили в Німеччині – Н. Йомеллі).

Джерела жанру багатель у творчості Бетховена можна знайти у французьких клавесиністів XVIII століття. Вплив французького клавесинізму був одним із проявів сильного впливу усієї французької культури на культуру інших європейських країн. Особливо помітний даний вплив у Німеччині, де клавесиновий французький стиль був зразковим. Розвиток клавесинового мистецтва у Франції історично зв'язаний з умовами придворного і дворянського побуту. У цих умовах виник і розвивався галантний стиль, або рококо.