

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРІВ Й.С.БАХА У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ФАКУЛЬТЕТІВ

В статье изложен исторически и стилистически обоснованный подход к осмыслению полифонической музыки И.С.Баха, позволяющий будущим учителям музыки создавать правдивые образцы её интерпретации.

Ключевые слова: интерпретация, клавирная музыка И.С.Баха, будущие учителя музыки.

The issue shows us historically and stylistically grounded way of understanding polyphonic Johann Bach's music. With its help prospective teachers can create veracious interpretations of his masterpieces.

Key words: interpretations, clavier Johann Bach's music, prospective teachers.

Підготовка майбутніх вчителів музики передбачає оволодіння під час навчання у ВНЗ навичками гри на фортепіано. За навчальною програмою для студентів педагогічного університету згідно з напрямком «Музичне мистецтво» фортепіано є основним музичним інструментом, отже опанування техніки гри на ньому є базовим вмінням у професійному зростанні педагога-музиканта. Невід'ємною частиною в оволодінні майстерністю гри на фортепіано є робота над поліфонічними творами, адже у широкому розумінні всю фортепіанну музику можна вважати поліфонічною. Робота над поліфонією є чудовою школою для розвитку та вдосконалення навичок музичного мислення, слуху й техніки виконання багатоголосної фактури будь-якої будови. В процесі роботи над поліфонією виховується здатність диференційовано сприймати й відтворювати на інструменті декілька об'єднаних одна з одною в одночасному розвитку звукових ліній. Граючи на фортепіано поліфонічну музику, студенти навчаються чути й виконувати багатоголосну музичну тканину таким чином, щоб кожен голос мав свою темброву забарвленість, своє фразування, свій динамічний розвиток та водночас зберігалась цілісність інтерпретації твору. Отже, робота над поліфонією є дуже складною, але дуже важливою частиною формування професійних навичок майбутнього вчителя музики.

Серед великої різноманітності поліфонічних творів, що пропонуються студентам для вивчення на фортепіано, найпопулярнішою є клавірна музика Й.С.Баха. Стосовно 2-х, 3-х-голосних інвенцій, прелюдій та фуг з «Добре темперованого клавіру» накопичено величезний педагогічний досвід та стійкі виконавські традиції. Г.Нейгауз стверджує, що поліфонія стала для нього самим дорогим та самим чудовим явищем у фортепіанній музиці саме завдяки великому трудівнику і вчителю Й.С.Баху, вправи та етюди якого, на думку Г.Нейгауза, співпадають із самою музикою в найкращому її вигляді [2]. Музика Й.С.Баха має свій особливий внутрішній смисл, сутність якого відкривається далеко не кожному її виконавцю. Тому розкриття конкретного духовного, образного, філософсько-естетичного змісту поліфонічних творів композитора є важливою педагогічною проблемою та першочерговим завданням у роботі над ними зі студентами. А.Швейцер наголошував, що вивчення мови Й.С.Баха є нагальною потребою кожного практичного музиканта [5].

В.Б.Носіна стверджує, що у спадок від XIX століття нам дістався емоційно-інтуїтивний підхід до інструментальної музики Й.С.Баха: закладений в ній глибокий духовний зміст усіма явно відчувається, але не виявляється на рівні смислових і образних уявлень. Сучасниками ж Й.С.Баха його музика читалась як зрозуміла мова, її смисл виявлявся в стійких мелодійних зворотах, пов'язаних із вираженням рухів душі або з мелодіями і текстами протестантських хоралів, а через них – з думками, образами і сюжетами Священного Писання. Емоційно-інтуїтивний підхід до інтерпретації музики композитора виник внаслідок поступового забуття великого пласту музичної культури бароко, що містив лексикон епохи та відображав психічно-розумовий світ людини того часу.

Основу музичної мови Й.С.Баха складають стійкі мелодичні звороти, що виражають певні поняття емоції, ідеї. Сучасники композитора знали напам'ять різні види мелодій і слухаючи їх швидко згадували відповідні слова та образи, що дозволяло їм розкрити таємні послання, якими сповнені твори композитора. Зрозуміти смисл музики Й.С.Баха можливо через розуміння музичних символів, які Б.В.Носіна визначає як певні мотивні структури, що мають сталу відповідність із певними вербальними поняттями. Символ є складним і багатоплановим, двоєдиним і діалектичним, він звертається і до логіки, і до підсвідомості. Через символ абстрактне за своєю природою духовне начало отримує конкретне чуттєве вираження [3].

Осягнути глибинну сутність творчості композитора допомагає вивчення характерних особливостей його епохи. Так, епоху бароко, за якої жив Й.С.Бах, називають ще епохою раціоналізму. Митці тих часів у зображенні сильних пристрастей та яскравих афектів добирали та створювали відповідні художні засоби шляхом свідомої логічної роботи. Звичайно ж дух епохи позначився і на творчості композитора: він завжди творив свідомо і чуттєве підкорював раціональному. В епоху бароко вважалося, що будь-яке явище дійсності обов'язково має прихований езотеричний смисл, а його пізнання є сутністю краси і головним завданням художника [4]. Цю провідну естетичну ідею епохи увібрала в себе й музично-символічна мова Й.С.Баха. Загалом, можна відзначити, що музична мова композитора, його музична символіка стали узагальненням музичної лексики всієї епохи бароко.

Б.Л.Яворський вважає, що система музичних символів Й.С.Баха спирається на такі основи музичної культури епохи бароко, як музична риторика і протестантський хорал [6].

І дійсно, за часів Й.С.Баха класичне ораторське мистецтво мало дуже сильний вплив на творчість композиторів. Слово збуджувало їхню фантазію, спонукало до нових музичних винаходів, наштовхувало на створення тих чи інших виразних звукових формул. Поступово за такими музичними зворотами закріпились стійкі семантичні значення для вираження певного афекту або поняття і вони стали називатись музично-риторичними фігурами. Складаючи із певних фігур у певній послідовності свої музичні твори, композитори наповнювали їх певним образним і смисловим змістом та досягали необхідного експресивного впливу на слухача. Якщо у вокальній музиці частина смислового навантаження лягала на текст, то в інструментальній визначальне значення мали фігури.

Розкриваючи семантику цих фігур, можна отримати ключ до образного і смислового змісту творів Й.С.Баха. У сучасній композитору музично-риторичній системі фігури відображали *напрямок та характер руху*: *anabasis* – сходження нагору, *catabasis* – сходження вниз, *circulatio* – рух по колу, *fuga* – біг, *tirata* – стріла, постріл; *інтонації людської мови*: *interrogatio* – питання (висхідна секунда), *exclamatio* – оклик (висхідна секста); *афект*: *suspiration* – зітхання, *rassus duriusculus* – скорбота, страждання (хроматичний хід). Завдяки семантичній стійкості музичні фігури стали емблемами певних почуттів і понять. Так, низхідні мелодії (*catabasis*) використовували для зображення смутку, вмирання, покладання у труну; висхідні (*anabasis*) – для зображення воскресіння. Паузи у всіх голосах застосовували для зображення смерті (*aposiropesis* – замовчування); паузи, що розділяють мелодію (*tnesis* – розсічення) – для відображення страху, жаху [1].

Й.С.Бах як церковний органіст дуже добре володів семантикою музичних фігур, адже кожного дня під час німецького протестантського богослужіння йому доводилось музичними засобами розкривати пастві зміст проповіді пастора та розтлумачувати тексти Священного писання. Й.С.Бах був глибоко віруючою людиною, тому і у власній творчості він використовував музичні фігури у стійкому духовному контексті для вираження філософських, етичних і релігійних ідей. Б.Яворський стверджує, що богословська начитаність композитора, постійне звертання до текстів та тлумачення апокрифів дуже ускладнювали його мислення. Застосування Й.С.Бахом посилянь та аналогій були настільки несподіваними для звичайного слухача, що слідкувати за ними під час першого слухання було дуже важко: слухали тоді свідомо «риторично», а кожне використання композитором якоїсь звукової формули вже потребувало пояснень [6, С.516].

Й.С.Бах жив в епоху утвердження Реформації, коли основою світогляду представника європейської культури стало дієве споглядання. Композитор виразив у своїй творчості

притаманні для цієї епохи ідеї протестантизму: про спасіння особистою вірою, про пізнання сутності волі Господа, про глибоке розуміння тексту Святого писання. У Німеччині XVII – початку XVIII століть існувала традиція щодо створення творів духовної тематики для світського призначення. Образи та сюжети християнської міфології відображались у живопису, графіці, літературі, поезії, пісенних збірках, домашніх церковних календарях та творах камерної інструментальної музики.

Характерною ознакою Німеччини в епоху утвердження Реформації є спів протестантською общиною хоралів. Всі люди того часу знали мелодії хоралів напам'ять і їх спів був природним і необхідним для їхнього духовного світу процесом, а асоціації з певним змістом цих хоралів так органічно вросли у психіку та свідомість, що стали частиною світогляду. Для сучасників Й.С.Баха хоральні мелодії були знаками, що відображали зміст хоралу. Як зазначає В.Б.Носіна, зустрівшись у музичному тексті з іншими подібними знаками, вони вибудовувались у складні асоціативні ряди, в результаті чого їх смисл набував різних відтінків, вони збагачувались і перетворювались у символи. У слухачів виникало одразу декілька асоціацій – зі змістом хоралу, з конкретним епізодом біблейської історії, з колом свят чи ритуальним дійством, для якого був призначений цей хорал [3].

Як церковний музикант, Й.С.Бах постійно працює з протестантським хоралом у самих різних жанрах, внаслідок чого хорал стає важливою складовою його музичної мови. У «Добре темперованому клавирі» Б.Л.Яворським були виявлені цитати хоральних мелодій, які через образи євангельських легенд втілюють у цьому циклі моральні ідеали того часу. Роль хоралів у музичній мові Й.С.Баха не обмежується цитуванням їхніх мелодій. Окремі мотиви з хоралів стають у творах композитора стійкими формулами, що мають певне значення. Б.Л.Яворський відзначає, що всі мотиви, які тоді використовувались, мали точний смисл, хоча й були при цьому походження ненавмисного: вони утворились внаслідок народної творчості, відображеної у григоріанському хоралі, а потім у переробці цих же наспівів у протестантському хоралі [6].

Б.Л.Яворський дуже глибоко вивчав творчість Й.С.Баха. Дослідження аналогій та мотивних зв'язків між кантатно-ораторіальними та інструментальними творами композитора, виявлення в цих творах хоральних цитат та музично-риторичних фігур дозволило Б.Л.Яворському розробити та обґрунтувати систему музичних символів Й.С.Баха. За Б.Л.Яворським баховські музичні символи отримали таке трактування:

- рівномірний рух нижнього голосу означає крокування. Такий рух був швидше за кроки людини, але у мистецтві, як зауважує Б.Л.Яворський, усілякі життєві явища лише проєктуються на свідомість, а не фактично копіюються;
- короткі, швидкі, розмашисті обірвані фігури відображають піднесення, радість. Такі ж, але не швидкі фігури – спокійне задоволення;
- пунктирний ритм – бадьорість, велич, тріумфальне свято;
- тріольний ритм (чверть із восьмою) – втому, пригніченість, смуток;
- стрибки вниз на великі інтервали (септими, нони) – старечу немічність. Октава означає спокій та благополуччя;
- рівний хроматизм (до верху, до низу) – гостру печаль, біль;
- рух вниз по два звуки – тиху печаль, достойне горе;
- трелеподібний рух – веселощі, навіть сміх (за відповідного регістру та тембру);
- зменшена кварта, перехід нестійкого звуку системи у неблизький з ним стійкий звук тієї ж системи в напрямку тяжіння у подвійній симетричній системі, яку утворюють дві одиничні системи на відстані півтону – відображає страждання розіп'ятого Христа. Рух на зменшену кварту в зворотному напрямку означає, що вже все здійснилося. Той самий мотив із синкопою – вимога розіп'яти Христа;
- різні імітації – дзвону, переддзвону, трубних окликів, різних інструментів;
- мотив воскресіння, вознесення (трикратне сходження – секвенційний рух двома восьмими із четвертю) – є символом Воскресіння на третій день. Б.Л.Яворський називає цей символ посилено-умовним. Усілякі незвичайні мелодичні послідовності виражають і незвичайні поняття. Певні мелодичні мотиви залежно від своєї метро-ритмічної побудови виражають різні відтінки однієї ідеї (приміром, тема розп'яття Христа);

- обертання мотиву страждань з настирливим ритмом означає приреченість, незворотність, неминучу необхідність: «Нехай буде воля твоя, а не моя»;
- подвоєння у терцію, сексту, дециму знаменують почуття спокою, задоволення, радісного споглядання;
- рух мелодії на секунду вниз, потім на кварту вгору і знову на секунду вниз – символізує хрест, розп'яття;
- висхідний тетрахорд – пізнання, досягнення, усвідомлення волі Господа;
- висхідний мінорний тризвук, що закінчується символом неминучості та приреченості – символ співчуття;
- висхідний тетрахорд, що починається зі стрибка на кварту – символ жертвності;
- фігура *circulatio* – символ чаши страждання;
- фігура *anabasis* – вознесіння, сходження;
- фігура *catabasis* – вмирання, оплакування [6].

Здійснені Б.Л.Яворським роз'яснення музичних символів дозволяють досягнути духовну програму музики Й.С.Баха, наповнити нотний текст конкретним змістом, відкрити його прихований смисл. На нашу думку, кожен виконавець музики Й.С.Баха повинен знати й розуміти його музичну символіку, інакше його інтерпретація буде сповнена лише емоційним змістом і залишиться на рівні так званої «чистої» музики. Розмірковуючи про особливості чистої та програмної музики, Б.Л.Яворський дійшов до висновку, що чистою музикою кожна епоха називала музику минулої епохи. Це траплялося тоді, коли втрачалось сприйняття музики минулої епохи як сьогодишньої, коли принципи, які її організують, переставали організовувати сприйняття і пам'ять.

В.Б.Носіна, стверджує, що мова Й.С.Баха є вираженням цілісного потоку музичної свідомості. Цілісність смислу можна виявити, якщо не просто фіксувати значення символу, а розробляти його нюанси, знаходити зв'язки між смисловими елементами мови, де одні символи доповнюють та поглиблюють інші, утворюючи багатшаровий контекст. Символ сам по собі ще не є музика, але стане такою лише після контрапунктичної розробки його нашим духом і при тому обов'язково особистої, кожного разу хоча б і відтвореної, але обов'язково по-творчому. Розмірковуючи про те, якою метою керувався Й.С.Бах у написанні прелюдій та фуг «Добре темперованого клавіру» – розробкою музичної форми чи розв'язання певної смислової задачі – В.Б.Носіна зазначає, що хоча програмна музика відігравала у творчості композитора величезну роль, в його інструментальній творчості програмність ніколи не виступає дуже явно. Творчість Й.С.Баха є відображенням цілісності його світогляду, тому в програмних творах головним є не сюжет чи програма, не дія як така, а її смисл, морально-філософська сутність. На думку В.Б.Носіної, Й.С.Бах виробив техніку, за якої форма настільки знищує зміст, що сама стає смислом: значення підтексту величезною мірою домінує над змістом сюжетного тексту. Асоціативні зв'язки, філософські і ліричні відхилення настільки розбивають сюжетну форму, що принципом її об'єднання стає музичний смисл, закони чистого мистецтва. З іншого боку, в інструментальній музиці, що побудована за музичними законами, з елементів «чистої» структури виникає осмислений сюжет. Тут зміст так глибоко врізається у музичну логіку оформлення матеріалу, що стає її невід'ємним компонентом: зміст твору виявляється іманентним його формі.

Символ у Й.С.Баха є невід'ємною частиною структури образу, він стає прийомом оформлення образу, способом його існування. В.Б.Носіна підкреслює, що можливість прочитати інструментальні твори Й.С.Баха на основі символу не є результатом їх програмного замислу, адже символ не обмежений суто логічною структурою, він багатше та ширше. Твори Й.С.Баха побудовані на інтуїтивному співставленні та розвитку символів у мінливості та плинності їх смислу. Тому смислові зв'язки між ними настільки глибокі та різноманітні. Вони утворюють єдину живу тканину, в якій кожен виконавець і слухач відкриває близькі для себе спектри значень [3, С.48-50].

Отже, ми можемо зробити наступні висновки. Композиція та зміст музики Й.С.Баха є складними та багатоплановими. Їх прихований смисл відкривається лише тому виконавцю, що володіє лексиконом епохи, за якої жив композитор. Популярність бахівської музики зумовлена діалектичністю її символів, що одночасно звертаються до свідомого й до

підсвідомого. В оволодінні майбутніми вчителями музики майстерністю гри на фортепіано музикант Й.С.Баха займає особливе місце: робота над його поліфонічними творами є дуже важливою частиною формування їхніх професійних навичок. На протязі всієї фахової підготовки студенти музично-педагогічних факультетів мають поглиблювати знання та розуміння музично-символічної мови Й.С.Баха. Це допоможе їм досягнути внутрішню сутність музики композитора, виявити в ній філософський, релігійний та етичний смисл і дозволить створювати власні інтерпретації його творів на високому рівні правдивості.

Література

1. Захарова О.И. Риторика и западно-европейская музыка XVII – первой половины XVIII века. – М.: Музыка, 1983. – 76с.
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1982. – 196с.
3. Носина В.Б. Символика музыки И.С.Баха и её интерпретация в «Хорошо темперированном клавиры». – М.: Музыка, 1991. – 54с.
4. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII–XVIII веков. – М.: Наука, 1981. – 262с.
5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – 725с.
6. Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. – М.: Сов. композитор, 1972. – 711с.

УДК 37.011.3-051:78

Костюков В. В.

ПЕДАГОГІЧНИЙ АРТИСТИЗМ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ ЯК НАУКОВА ПРОБЛЕМА

В статье рассматривается педагогический артистизм учителя музыки как научная проблема и важное профессиональное качество личности, способствующее успешной самореализации и решению профессионально-творческих задач.

Ключевые слова: педагогический артистизм, педагогическо-артистическое мастерство, творческая деятельность учителя музыки.

The article is devoted to the pedagogical artistry of music teacher as a scientific problem and an important personality trait, that assists to successful self-fulfilling and determination of professional-creative assignments.

Keywords: pedagogical artistry, pedagogical and artistic skills, creative activity of music teacher.

Головною метою будь-якого виховання і освіти є гармонійно і всебічно розвинена особистість. Динамічний характер сучасного життя висуває підвищені вимоги до людської особистості. На сьогоднішніх студентів, майбутніх вчителів, покладена велика відповідальність - виховати покоління нового ХХІ століття, і від них багато в чому залежить - яким йому бути. За складністю вирішення проблем, поліфункціональних особистісних якостей, за ступенем відповідальності покладених суспільством на вчителя завдань, його професія є однією з найважливіших і найбагатіших. За своєю творчою сутністю вона спрямована на вдосконалення найголовнішого на Землі - Людини.

Актуальним в сучасній педагогічній освіті стає вивчення умов для найбільш повного розкриття творчого потенціалу студентів, залучення їх в творчу діяльність, яка є основою їх професійного зростання, розвитку та вдосконалення. При вивченні педагогічної творчості та активізації ролі вчителя в педагогічному процесі виникає проблема формування педагогічного артистизму - важливої професійної якості особистості, що сприяє успішній самореалізації та вирішенню професійно-творчих завдань. Від сучасного педагога вимагається не тільки досконале володіння предметом, який він викладає, не тільки