

УДК 787.6/7

*Н. Хмель***АРФА ТА БАНДУРА: МОДИФІКАЦІЯ  
ТА ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА**

*У статті пропонується порівняльна характеристика конструктивних особливостей та технічних можливостей двох струнно-щипкових інструментів — арфи та бандури. Надається коротка історія походження та розвитку цих інструментів. За допомогою таблиці зроблено порівняльний аналіз спільних та відмінних елементів арфи та бандури. Зосереджено увагу на практиці звуковидобування, розглянуто основні прийоми гри та штрихи, проведено аналіз технічних можливостей даних інструментів. Також у статті обґрунтовуються передумови до можливості перекладення арфових творів для бандури.*

**Ключові слова:** струнно-щипкові інструменти — арфа, бандура; перекладення, звуковидобування, конструктивні особливості.

Питання збагачення навчального та концертно-естрадного репертуару є актуальною проблемою бандурного виконавства. Один з шляхів вирішення даної проблеми — перекладення музичних творів, написаних для інших інструментів. Проблема перекладення та виконання творів різних жанрів і використання їх у навчально-виховному процесі цікавила багатьох дослідників. Йдеться про роботи І. Дмитрук «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві»; М. Давидова «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна», «Аранжування»; В. Дутчак «Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990-х років»; В. Дейнега «Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності» тощо. Арфа та бандура, при всіх розрізненнях (один — світський, інший — народний інструмент), мають багато спільного.

Вони відносяться до категорії струнно-щипкових інструментів, мають схожі тембральне забарвлення та засіб звуковидобування. Однак в них багато розхожих, специфічних рис. Арфа набагато старша від бандури та традиції виконавства на ній глибинні, сягають століть. В наукових джерелах знаходимо, що арфа — один з найдавніших інструментів (понад 3000 років), історія її еволюції бере початок від культури стародавніх цивілізацій.

Науковець О. Гумен зазначає, що батьківщиною сучасної арфи є Стародавній Єгипет. Арфоподібні інструменти існували в Японії, Китаї, Індії, Аравії, у народів Африки, Північної та Південної Америки, а

також у слов'ян. В античні часи на європейському просторі арфа була поширена у Стародавній Греції, в Римі. Пізніше з'являється на Кавказі, а також у слов'янських народів Балканського півострова та в місцевостях, прилеглих до Чорного моря, на теренах України та Київської Русі, в місцях поселень античних греків, у містах-державах Північного Причорномор'я: Херсонес, Ольвія, Пантікапей та інших [3, с. 183–184].

В. Дулова вважає, що батьківщиною арфи важко назвати якусь певну країну: вона була розповсюджена в багатьох країнах світу та відрізнялась зовні. Наприклад, мистецтво шумерів дає найдавніше із зображень дугової арфи зі струнами, які накручувалися або прикріплялися до кілка. Даний інструмент був по формі чимось середнім між лукоподібною та угловою арфами. Незважаючи на багатовікову історію, конструкція арфи вдосконалювалась досить повільно. На думку В. Дулової, велику роль в еволюції та вдосконаленні класичної арфи, відіграв інструмент кельтів.

Вже у 1660 році у місті Тіролі винайшли першу арфу з гачковим механізмом. У 1720 році баварський майстер Г. Хохбрукер (1699–1763) зконструював першу педальну арфу. Вагомий внесок у розвиток інструменту зробили французи Кузіно (батько та син) та майстри родини Надерман. Ми також знаходимо, що протягом XVII–XVIII сторіч у композиторів не існує будь-якої чіткої межі між творами, написаними для органу, клавішних інструментів, лютні та арфи. У 1810–1812 роках відомий паризький фортепіанний та арфовий майстер Себастьян Ерар (1752–1831) створив арфу, «наділену незрівнянно більшими можливостями виразності, більш сильним і повним звуком, а головне, можливістю грати в усіх тональностях мажору та мінору. Новий інструмент отримав назву «арфа подвійної дії». Вона виявилася настільки вдалою, що основа конструкції її збереглася і в сучасній арфі» [3, с. 187].

Багато наукових джерел пов'язані з походженням та розвитком інструменту українського народу — бандури: «Старцтво: мандрівні співці — музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.) В. Кушпета [5]; «Музичні інструменти українського народу», «Бандура та її репертуар», «Твори для харківської бандури» Г. Хоткевича [8–10] «Традиційне співотство» К. Черемиського [11] та особливо «Кобзарський підручник» З. Штокалко [13]. Попередником бандури вважається кобза. Відомий бандурист та інструментознавець Г. Хоткевич (1877–1938) робить аналіз слова кобза і, перевібивши всі доступні джерела, доходить висновку, що «кобза — це старовинний інструмент, що має свої пара-

лелі майже в усіх народів, почавши від древніх єгиптян та ассірійців, закінчуючи народами закинутих островів Тихого океану. В Україні цей первісний інструмент мав подовгасти корпус (резонатор), довгу й вузьку ручку, декілька струн, пущених по ручці (часто три струни), а також можна було зустріти лади на ручці. Пізніша еволюція кобзи внесла збільшення числа струн, поширення та прикорочення грифу, заокруглення корпусу. В пізнішому етапі лади на ручці втрачаються, натомість з'являється новий, оригінальний новотвір — приструнки. Назву бандура у застосуванні до кобзоподібного інструменту в Україні зустрічаємо вперше в 1580 році [13, с. 3–7]. Під акомпанемент бандури кобзарі або бандуристи співали українські думи, різні народні пісні. Бандура, як діатонічний інструмент, проіснувала до середини ХХ століття.

Починаючи з 1947 року значну роль в удосконаленні бандури відіграв випускник Київської консерваторії П. Іванов, додавши до діатонічного звукоряду струни півтони. У 1960–1965 роках майстер І. Скляр у співдружності з С. Баштаном, А. Омельченком та П. Івановим створив новий тип бандури: винайдено хроматичну бандуру з механічним перемиканням тональностей, на якій з'явилася можливість грати лівою рукою не тільки на басах, а й на приструнках (харківським способом або «перекидкою»). Принципово новий зразок сучасної концертної бандури створив лауреат міжнародних конкурсів Роман Гриньків.

Цікаво, що сучасна бандура має більше спільних рис з арфою кельтських народів (Ірландії, Шотландії, Уельсу): з давніх часів у кельтських народів (бардів) були живі традиції усної поезії, виконавства народних пісень та патріотичний дух (на Україні — кобзарі); на кельтській арфі на зміну висоти звуку струни впливають не педалі, а леверси (або «вилки»), які підвищують струну на півтону, якщо вони в піднятому положенні, або не впливають на зміну звука, якщо опущені (на бандурі висоту звуку змінюємо за допомогою перемикачів, які також підвищують струну на півтону); справжня кельтська або ірландська арфа, яку ще називають європейською, або *neo-Irish Harp* має бронзові струни і через це на ній грають нігтями (на бандурі також грають нігтями, бо вона має сталеві струни). У сьогоденнішньому вигляді кельтська арфа з'явилась в кінці XVIII — на початку XIX сторіччя.

Порівняємо в таблиці спільні та відмінні елементи арфи та бандури. Аналізуючи генезу інструментів, ми звертались до М. Рубіна [7]; В. Дулової [5]; Н. Шамеева [12]; Я. Пухальського [6]; С. Баштана, А. Омельченко [1].

Таблиця

	Арфа	Бандура
Діапазон інструменту	Сучасна арфа має 45 струн від «d» контроктави до «f» четвертої. Інколи на деяких арфах знизу додається струна «с», а зверху «g». Отже, діапазон сучасної арфи складає більш ніж шість октав.	Сучасна бандура має 56–58 струн, її діапазон від «с» великої октави до «а» третьої та складає чотири з половиною октави.
Розташування струн відносно виконавця	У арфи високий регістр знаходиться біля виконавця: верхня октава (висока теситура) — «перша», далі вниз розташовані друга, третя, четверта, п'ята, шоста та сьома.	У бандури протилежне розміщення: знизу догори розташовані велика, мала, перша, друга та третя (неповна) октави. Всі струни мають різну товщину та довжину.
Матеріал струни	Починаючи з ноти «f» або «g» першої октави до ноти «а» п'ятої — струни жильні, а від ноти «g» п'ятої октави металеві.	Починаючи від ноти «с» великої октави до ноти «с» першої застосовують металеві струни, оббиті мідним дротом (канителлю). Від ноти «с» першої октави до «а» третьої — струни металеві без обмотки.
Стрій інструменту	Основний стрій арфи (вільне положення струн) — діатонічний <i>Ces dur</i> . Розрізняти струни допомагає їх колір — всі «с» червоні, «f» — сині, решта білі.	Основний стрій бандури — хроматичний. При перемиканні тональності у хроматичному звукоряді подвоюються приструнки на третій та сьомій ступенях ладу.
Зміна строю інструменту та альтерація	У арфи альтерація звуків відбувається за допомогою педалей, їх сім (по кількості ступенів гами). Вони розташовані біля основи інструменту: з правого боку — чотири педалі (e, f, g, a); з лівого — три (h, c, d). Кожна педаль має три зарубки. Середнє положення відповідає бекару, верхнє — бемолю, нижнє — діезу. Дана система дає можливість грати в усіх тональностях мажору та мінору. Найзручнішими тональностями для арфи є тональності з найбільшою кількістю	На бандурі зміна строю відбувається за допомогою механізму перемикання тональностей — перемикачів. Тому можна майже чотири хроматичні октави приструнків (окрім басів) перемикати у чотирнадцять тональностей. Нараховується сім перемикачів (по кількості ступенів гами). Кожен має два положення, зміна яких впливає на висоту звуку в усіх октавах. Найзручнішими тональностями для бандури є ті, які нараховують не більше трьох-

Закінчення табл.

	Арфа	Бандура
	бемолів, бо струни лишаються у вільному положенні. Твори з дієзними тональностями є менш зручними для виконання, бо перемикання впливає на якість звуку, він стає більш глухим. Твори з великою кількістю альтерованих звуків потребують від виконавця певного професіоналізму.	чотирьох знаків альтерації при ключі. Велика кількість альтерованих звуків у творі також впливає на якість його звучання, так як виникають певні складності при гри. Інтерпретація таких творів залежить від технічної бази та професіоналізму бандуриста.
Тембральне забарвлення регістрів	Діапазон будь-якого інструменту ділиться на три регістри. Верхній регістр арфи відрізняється різким та коротким звуком, середній — є найбільш яскравим, співучим та повним. Нижньому регістру властиве деяке нашарування звуку, тому ліва рука часто застосовує прийом «глушіння».	Верхній регістр бандури відрізняється різким, можна сказати, пронизуючим металевим звуком, середній характеризується більшою наповненістю. Нижній регістр (особливо баси) має об'ємне звучання, йому також властиве нашарування звуку. Професійні бандуристи також прикривають струни при зміні гармонії.
Аплікатура	На арфі грають лише чотирма пальцями рук, п'ятий (мізинець) — не приймає участь у процесі звуковидобування. При цьому він має бути вільним, не відводиться у бік від четвертого та не ховатися у долонь, це може призвести до напруги усієї руки.	На бандурі аплікатура правої та лівої рук дещо відрізняється. Права переважно грає чотирма пальцями без п'ятого (мізинцю). Хоча останнім часом іноді застосовують і п'ятий палець для максимальної економії рухів, при цьому треба слідкувати за вільністю рухів. Ліва може грати аплікатурою двох видів, у залежності від прийому гри. У басах застосовують чотири пальці без першого (великого); при «перекидці» також чотири пальці, але без п'ятого (мізинцю).
Штрихи	В арфовому мистецтві застосовуються такі штрихи, як <i>legato</i> , <i>non legato</i> , <i>staccato</i> (прийом гри етуффе), <i>marcato</i> .	Основний штрих на бандурі — <i>legato</i> . Також <i>non legato</i> , <i>staccato</i> (пальцове, кистьове), <i>marcato</i> , <i>sforzando</i> .

Зупинимось **на практиці звуковидобування** на арфі та бандурі. Це на будь-якому інструменті — складний процес, який включає володіння великим арсеналом різних прийомів або навичок. Головна задача виконавця — досягти найбільш якісного та різноманітного звучання інструменту для передачі змісту та художнього образу музичного твору. Звичайно, звуковидобування на арфі та бандурі залежить від загальновиконавських завдань: інтонаційних, артикуляційно-динамічних, тембральних тощо. Але є і специфічні для струнно-щипкових інструментів фактори взаємодії ігрового апарату та струни.

Аналізуючи спостереження Н. Брояко у роботі «Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста», робимо висновок, що на звуковидобування впливають основні чотири фактори взаємодії ігрового апарату та струни, а саме: спосіб контактування зі струною; сила тиску, як міра вагового впливу на струну; характер звільнення струни; місце (точка) збудження струни [2, с. 9–10]. Основний прийом гри на арфі та бандурі — щипок, який здійснюється шляхом артикуляції пальців у долонь (бандуристам треба слідкувати, щоб палець лишався над струною і не ховався в долонь). Велику роль при грі різних інтервалів, акордів, етуффе (арфовий прийом), флажолетів або коротких гліссандо має кистьовий рух, який допомагає звільнити руку.

На арфі рівномірність звучання досягається силою та щільністю притискання пальця до струни. На бандурі спосіб контактування зі струною відбувається шляхом притискання пучки пальця до струни та її звільнення кінчиком нігтя. Щипок пучки з нігтем має бути точним і щільним, що залежить від вправності та зібраності пальців, а на характер звуку впливає швидкість звільнення струни.

Досить розповсюджені такі прийоми гри, як гліссандо, флажолет, ковзання, трель та тремоло. В арфовому виконавстві до прийомів гри відносять ще етуффе, октави та ін. В бандурній практиці застосовують такий прийом гри, як удар (граючи лівою, виконавці користуються лише цим прийомом). У бандуристів існує і харківський спосіб гри «перекидка» (перекидаючи ліву руку через обичайку, грають на приструнках). На якість звуковидобування впливає гра готовими рухами, що дає змогу економити час та сили музиканта, а також сприяє тісному контакту зі струною, щільності попадання. Це дозволяє виконувати технічно складний репертуар.

Одним з характерних недоліків струнно-щипкових інструментів є відсутність демпферного механізму, що призводить до нашарування

одного звуку на інший. Своєрідний відзвук виникає внаслідок вібрації струн та резонансу деки. Нагадаємо, що одною з складних проблем арфового та бандурного виконавства є виконання кантилені, «чим з легкістю володіють виконавці на струнно-смичкових інструментах і що складає природу вокалу, на арфі та бандурі носить досить умовний характер» [12, с. 5].

**Відносно технічних можливостей інструментів:** арфа має більші технічні можливості, бо має більш широкий діапазон та однакову розвиненість лівої та правої руки. Наприклад, граючи перекладення творів інших композиторів на арфі, можна донести інтерпретацію даного твору до слухача, мінімально вдаючись до спрощення його фактурної тканини. Підтвердженням цього можуть служити твори таких великих композиторів епохи бароко, як Й. С. Баха та Г. Генделя, що писали один й той самий твір для органу або арфи чи клавесину або арфи. Наприклад, «Концерт для органу (або арфи) з оркестром» Г. Генделя, або «Партита для клавіру чи арфи» Й. С. Баха. Технічні можливості бандури менші, ніж у арфи: обмеженість лівої руки, яка переважно виконує басову партію, діапазоном в одну октаву. Тому, перекладаючи твори для бандури, музиканти часто спрощують партію лівої руки, віддаючи технічно важкі місця або гармонічну функцію правій, тим самим залишаючи лівій лише басову лінію твору. Бандуристи, які добре володіють харківським способом гри (перекидка), можуть інтерпретувати перекладені твори у найбільш наближеній формі до оригіналу. Один з прикладів вдалого перекладення партії арфи для бандури — «Концерт для арфи та струнного оркестру В dur» Г. Генделя, зроблений професором кафедри народних інструментів Київської консерваторії гітаристом Я. Г. Пухальським, де фактуру оригіналу вдалося майже не спрощувати. Складні місця, де мелодична лінія проводилася лівою рукою, було віддано правій; гармонічну функцію лівої руки також частково передали в праву руку; досить часто застосовується харківський спосіб гри.

Отже, спираючись на вищесказане, можна зробити такі узагальнення та висновки. Арфа та бандура при великій кількості розрізень мають і **спільні** елементи: історія виникнення обох інструментів бере свій початок від народних традицій; сучасна бандура має багато спільних рис з арфою кельтських народів; відносяться до категорії струнно-щипкових інструментів; мають схожі тембральні характеристики; діапазон бандури приблизно збігається з діапазоном арфи; використовуються спільні прийоми гри та штрихи.

**Відмінне:** історично арфа випереджає бандуру, має більш довгі виконавські традиції, багатший репертуар; звуковий ряд у арфи направлено від високих до низьких звуків, у бандури, навпаки, від низьких до високих; стрій у арфи діатонічний, у бандури хроматичний; найгучніший регістр у арфи середній, у бандури верхній; арфа має жильні та металеві струни, бандура — сталеві. За рахунок цього тембральне забарвлення у арфи більш м'яке, матове; на арфі грають чотирма пальцями окрім мізинця обома руками, а на бандурі правою рукою — чотирма пальцями переважно без мізинця, лівою — чотирма без великого пальця.

Таким чином, порівняльний аналіз та розгляд конструктивних особливостей, характеру звучання та звуковидобування на бандурі та арфі показав, що інструменти мають багато спільних рис і це об'єктивно дає можливість зробити висновок — перекладення арфових творів для бандури значно збагачує репертуар бандури, що ілюструють такі твори, як «Концерт для арфи та струнного оркестру В дуг» Г. Генделя, в перекладенні Н. Парфенова для арфи з фортепіано та перекладенні для бандури Я. Пухальського; «Гра води» К. Сальседо в перекладенні для бандури Л. Коханської; «Варіації на тему В. А. Моцарта» М. Глінки в перекладенні для бандури С. Баштана тощо.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баштан С. Школа гри на бандурі / С. Баштан, А. Омельченко. — К. : Муз. Україна, 1989. — 112 с.
2. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста : монографія / Н. Брояко. — Івано-Франківськ : Прикарпатський університет імені В. Стефаника, 1997. — 110 с.
3. Гумен О. До історії арфи з колекції українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України / О. І. Гумен // Український народний музичний інструментарій : історія, теорія і методи дослідження : Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції: до 40-річчя колекції українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України (21–22 травня 2009 р., м. Київ) / Упорядники : Горенко Л. І., Черкаський Л. М. — К. : ДАККіМ, 2009. — С. 183–191.
4. Дулова В. Искусство игры на арфе / В. Дулова. — М. : Советский композитор, 1975. — 228 с.
5. Кушпет В. Старцтво : мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.) / В. Кушпет. — К. : Темпора, 2007. — 592 с.
6. Пухальский Я. Методика обучения игре на бандуре / Я. Пухальский. — К. : Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1978. — 98 с.



7. Рубин М. Методика обучения игры на арфе: методическое пособие для педагогов ДМШ / М. Рубин. — М. : Музыка, 1973. — 64 с.

8. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Репринтне видання / Г. Хоткевич. — Харків : Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича при підтримці Харківського міськвиконкому та Харківської облдержадміністрації, 2002. — 288 с.

9. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар / Г. Хоткевич ; [Передмова, коментарі, загальна редакція В. Мішалова]. — Харків : Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. — Вип. 3. — 270 с.

10. Хоткевич Г. Твори для харківської бандури / Г. Хоткевич ; [Передмова В. Мішалова]. — Торонто; Сідней; Харків : ТО Ексклюзив, 2007. — Вип. 2. — 302 с.

11. Черемський К. Традиційне співотство. Українські співці-музиканти в контексті світової культури / К. Черемський. — Харків : Атос, 2008. — 248 с.

12. Шамеєва Н. История развития отечественной музыки для арфы (XX век) / Н. Шамеєва. — М., 1994. — 146 с.

13. Штокалко З. Кобзарський підручник / З. Штокалко. — Едмонтон; Київ : Видавництво Канадського інституту українських студій, 1992. — 335 с.

***Хмель Н. Арфа и бандура: модификация и сравнительная характеристика.***

В статье предлагается сравнительная характеристика конструктивных особенностей и технических возможностей двух струнно-щипковых инструментов — арфы и бандуры. Предоставляется короткая история происхождения и развития этих инструментов. С помощью таблицы сделан сравнительный анализ общих и различных элементов арфы и бандуры. Сосредоточено внимание на практике звукоизвлечения, рассмотрены основные приемы игры и штрихи, проведен анализ технических возможностей данных инструментов. Также в статье обосновываются предпосылки к возможности переложения арфовых произведений для бандуры.

Ключевые слова: струнно-щипковые инструменты — арфа, бандура, переложение, звукоизвлечение, конструктивные особенности.

***Khmel N. Harp and bandura: modification and comparative description.*** In the article comparative description of structural features and technical capabilities of two stringed-plucked instruments — harp and bandura — is proposed. Brief history of origin and development of these instruments is provided. With the help of the table the author have done a comparative analysis of common and distinctive elements of harp and bandura. Attention is focused on the way of sound extract, main methods of playing and touches are considered, analysis of technical capabilities of these instruments has been done. Also premises of arrangement possibility of harp works for bandura are grounded in the article.

Keywords: stringed plucked instruments — harp, bandura, arrangements, sound extraction, design features.

УДК 78.01+78.071.2/786.2

*Е. Ергиева*

**ВОПЛОЩЕНИЕ АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ  
В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ  
(НА ПРИМЕРЕ 10 ПЬЕС ИЗ БАЛЕТА «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА»  
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО СОЧ. 75 С. ПРОКОФЬЕВА)**

*В статье на примерах 10 пьес из балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева исследуются интонационно-коммуникативные проявления архетипических образов в исполнительской интерпретации Е. Кисина. Аудиовизуальный анализ его интерпретации данного произведения показывает, что им используются как исполнительские средства музыкальной выразительности, так и психосемантика и кинесика, которые соотнобразуются благодаря его художественной психотехнике с внутренними переключениями артиста из одного психологического состояния в другое и таким образом способствуют органичному воплощению архетипических образов данного цикла С. Прокофьева, установлению художественной коммуникации артиста с публикой.*

**Ключевые слова:** архетип, архетипические образы, базисные формы музыки, игра, интонация, коммуникативные архетипы, протонтонация.

Коммуникация музыканта-артиста и публики связана с таким явлением, как коллективное бессознательное, которое включает в себя феномен архетипа. АРХЕТИП (греч. *arche* — начало и *typos* — образ; первообраз, проформа) — понятие, восходящее к традиции платонизма и играющее главную роль в «аналитической психологии», разработанной К. Юнгом [1]. По словам К. Юнга, архетип «сам по себе является непредставимым бессознательным, предсуществующей формой, являющейся частью наследованной структуры психического бытия и может поэтому проявлять себя спонтанно везде и в любое время» [10, с. 191].

Архетип наполняется конкретным содержанием только при воздействии на определенное сознание. Образы, в которые проецируются архетипы, называются архетипическими образами (к примеру, Дева Мария, Мать Сыра Земля — архетипические образы «Матери»). Согласно теории К. Юнга, это сюжеты, идеи, образы, которые встречаются в самых разных культурах, они общие для всех людей на земле. Возникновение архетипических образов в сознании человека вызывает у него очень сильные эмоции.

Существует множество различных архетипов, например: «Дитя», «Герой», «Анима», «Мать», «Мудрый старец», архетип «Самости» и др. Архетипические образы, возникшие на их основе, послужили источниками мифов и сказок, религии и искусства. Они также заложены и в образном содержании музыки.

Архетип «Дитя» проявляется в музыке как нечто непосредственное, спонтанное; «Герой» олицетворяет собой мужественность, борьбу, стремление к победе, преодоление различных преград; «Анима», наоборот, символизирует женственность, расслабление, снятие напряжения; «Мать» олицетворяет собой самоотверженность, всепрощение, умиротворение; «Мудрый старец» (архетип Духа) связан с некоей высшей мудростью, с властью, которая превосходит человеческие возможности; «Сáмость» — самый важный архетип, объединяющий сознание и подсознание человека.

Восприятие архетипических образов основано на интуитивном понимании протоинтонаций. *Протоинтонация* — это предшественник музыкальной интонации в современном смысле этого слова. Протоинтонации являются носителями древнейшего глубинного опыта человеческого сознания, закодированного в «коллективном бессознательном». *Протоинтонации* — это так называемые «базисные формы музыки», то есть разнообразные звуковые реакции, сопровождавшие в древние времена различные жизненные, бытовые, ритуальные события. *Основные базисные формы звуковой коммуникации (протоинтонации) происходят от древнейших коммуникативных архетипов, заложенных в генетической памяти человечества.* Как отмечает Д. Кирнарская, коммуникативные архетипы — это «универсальные звуковые, зрительно-пространственные и моторно-пластические знаки, символизирующие определенные социальные отношения и роли» [6].

Базисные формы звуковой коммуникации тесно связаны с архетипами теории К. Юнга. Например, архетип «Героя» (К. Юнг) находит свое отображение в базисной форме «призыва», когда один человек стремится передать многим свою активность, энергию, призывает других людей к чему-либо. Существует также базисная форма «прошения», которая соответствует архетипу «Анимы», а базисные формы «игры» и «медитации» — соответственно архетипам «Ребенка» и «Самости».

Базисные формы редко можно встретить в чистом виде. Чаще они наслаиваются друг на друга, благодаря чему каждое музыкальное

произведение имеет свой неповторимый облик. Эта смена базисных форм в пределах одного произведения и является для слушателя основой восприятия музыкальной драматургии. Рассмотрим проявление различных архетипических образов на примере 10 пьес из балета «Ромео и Джульетта» для фортепиано С. Прокофьева (интерпретация Е. Кисина). Цикл фортепианных пьес открывается праздничным, ярким *«Народным танцем»* в духе тарантеллы. По характеру этот танец веселый, задорный, стремительный, это яркое проявление базисной формы игры. Большую роль в этом номере играет ритм — волевой, напористый, мужественный, активный. Это отражение базисной формы *«призыва»*. Продолжает это настроение вторая пьеса — «Сцена» (*«Улица просыпается»*). Она имеет скерцозный характер, предвосхищая пьесу *«Меркуцио»*.

Пьеса № 3 — *«Менуэт»*. Этой музыкой в балете сопровождается сцена торжественного съезда гостей на бал в доме Капулетти. В отличие от легкой, радостной тарантеллы этот танец более напыщенный, пафосный. В нем находит свое отражение архетип *«Старца»* — воплощение традиций. Важную роль играет здесь пунктирный ритм, акценты, которые необходимо исполнять очень точно. В сюжете архетип *«Старца»* проявляется в том, что Джульетта должна подчиниться чувству долга, воле своего отца и матери, воле окружающего ее общества, стать такой же, как все.

Пьеса № 4 — *«Джульетта-девочка»*. На протяжении небольшой пьесы раскрываются различные грани характера Джульетты и как бы предвидится ее дальнейшая судьба: превращение из шаловливого ребенка в нежную и грациозную девушку, ее любовь и смерть. Образ Джульетты является ведущим персонажем балета Прокофьева. Если в одноименной симфонии Г. Берлиоза центральным образом является Ромео, а у П. Чайковского главный образ — сама любовь Ромео и Джульетты, то у С. Прокофьева в центре действия оказывается Джульетта. Ее многослойная музыкальная характеристика — проявление многозначности, смысловой объемности *архетипа «Анимы»*.

Первая тема, или лейтмотив *«Джульетты-девочки»*, представляет собой стремительный гаммообразный взлет, завершающийся аккордовыми прыжками. Он передает детскую шаловливость Джульетты, находится как бы на стыке двух архетипов — *«Анимы»* и *«Дитя»*:



В ней женская грациозность сочетается с детской легкостью, непосредственностью.

Эту тему сменяет лирический напев (в оркестровой версии звучит у кларнета), который отражает нежный образ Джульетты-девушки, это архетип «Анимы» в чистом виде:



Далее вступает еще одна мелодия: хрупкая, мечтательная, обволакиваемая подголосками тема грез:



В оркестре эту тему исполняет флейта, она звучит как неясное предчувствие, как бы предвещающая трагическую судьбу девушки. По словам Т. Дегтяревой, эта тема обладает жанровыми чертами колыбельной и впервые выявляет в образе Джульетты бессмертное материнское начало. «Итогом эволюции образа героини становится ее символическая смерть, означающая окончательное *вырастание архетипа «Анима» в архетип «Матери»*» [4]. Согласно К. Юнгу «мать — главенствующая фигура там, где происходит магическое превращение и воскрешение» [12, с. 218].

Эта же тема в балете сопровождает сцену, в которой **Джульетта** выпивает снотворный напиток, а также сцену смерти Джульетты. В данной теме архетип «Анимы» тесно связан с образом *Смерти*. Таким

образом, благодаря своей многослойности, архетип «Анимы» раскрывает бинарную оппозицию жизни и смерти. Эта оппозиция является ведущей тематической линией всего балета, и она же становится внутренним свойством самой Джульетты.

Анализ интерпретации Е. Кисина пьесы «Джульетта-девочка» показал, что архетипические образы ярко отражаются им не только в звуке, но и во внешнем облике, культуре музыкально-игровых движений пианиста. Так, в первой теме, отражающей образ ребенка (архетип «Дитя»), пальцы исполнителя как бы зашиповывают клавиатуру, передавая детскую шаловливость, дерзость. Пианист применяет очень острое стаккато. Напротив, в «Аниме» его руки сразу становятся плавными, мягкими. Их ниспадающее движение соответствует нисходящей протоинтонации «прошения» в мелодии.

В третьей теме у Е. Кисина как бы меняется ощущение времени. Он не просто берет более медленный темп (*piu tranquillo* — ремарка автора). Он как бы внутренне замирает, это отражается и в его движениях, в его руках. В данном случае замирание отражает образ Смерти. Недаром даже слова «замереть» и «умереть» — однокоренные.

Затем возвращается вторая тема, которую сопровождают пассажи *leggiero* в партии левой руки. И здесь у Е. Кисина параллельно живут два образа: его правая рука движется с пластичностью «Анимы», а левая — с оживленностью, шаловливостью «Ребенка». Это яркий пример того, как архетипические образы могут накладываться, наслаиваться друг на друга.

Пьеса № 5 «Маски» — насмешливый, шуточный танец Ромео, Меркуцио и Бенволио, которые проникли на бал в масках. Музыка отображает архетипический образ «Тристера». 6-й номер — знаменитый «Танец рыцарей». Вражда Монтекки и Капулетти — это больше чем противостояние двух семей. Это символ вражды и войны. С. Прокофьев ярко передает в этой пьесе упрямство, негибкость — свойства характера, которые впоследствии часто приводят к трагедиям, страданиям невинных людей. Тяжесть и напыщенность выражена в аккордах партии левой руки. Затем октавами вступает «тема вражды».

Е. Кисин играет ее, используя тяжелое *non legato*, как бы «упираясь» в рояль, т. е. передает упорство движениями своих рук. Важна роль метроритма, особенно агогическое «оттягивание» четвертой доли. Можно сказать, что эта пьеса отражает темные стороны архети-

па «Мудрого Старца» (или «Первоначального Отца»): авторитарность, властность. Тема противостояния чувств и долга перед обществом, актуальная для искусства, является одной из центральных в данном произведении. Благополучие общества важнее, чем счастье отдельного человека, долг и традиции — важнее, чем чувства.

Протест Джульетты против своих родителей — пассивный, вну-тренний, как бы скрытый от посторонних глаз, — запечатлен в сле-дующем за основной темой контрастном эпизоде (в балете — танец Джульетты и Париса):



В нем плавность, покорность «Анимы» сочетается с какой-то остро-рожностью, напряженностью: Джульетта, с одной стороны, послуш-на воле родителей, которые ее знакомят с Парисом, но внутренне противится этому, сторонится Париса, окружающие же принимают это внутреннее противление просто за стеснение, смущение молодой девушки.

Е. Кисин ярко передает смену архетипического образа властного подавляющего «Отца» на образ нежной и хрупкой «Анимы». Во вре-мя короткой паузы между эпизодами он весь как бы подбирается, сжимается, полностью внутренне переключаясь с тяжелой поступи рыцарей на грациозные, осторожные шаги Джульетты. Активность смелых и напористых движений его рук сменяется на очень робкие, легкие, а звукоизвлечение становится предельно аккуратным.

Совершенно с другой стороны представлен архетип «Мудрого Старца» в 7-й пьесе — «Патер Лоренцо». В 6-й и 7-й пьесах очевидно различие между понятиями «архетип» К. Юнга и «коммуникативный архетип» Д. Кирнарской. Архетип в обеих пьесах один, а коммуни-кативные архетипы — совершенно разные. В «Танце рыцарей» про-тоинтонация властная, волевая — это коммуникативный архетип «Призыва», а в пьесе «Патер Лоренцо» доминирует коммуникативный архетип «Медитации»:

## 6 Монтекки и Капулетти



## 7 Патер Лоренцо



В 7-й пьесе музыка выражает спокойствие, умиротворение, степенность. Темп умеренный, фактура — хорального склада, в небольшом диапазоне. Благодаря смене базисных форм в 6-й и 7-й пьесах раскрываются разные грани архетипа «Мудрого Старца». В 6-й пьесе — это отрицательные черты: властность, непримиримость. А в 7-й — доброта, умудренность опытом, высшее спокойствие. Чтобы передать покой и умиротворение, для исполнителя очень важно избегать торопливости. Поскольку на фортепиано звук быстро угасает, часто переложения оркестровых произведений спокойного характера играют немного быстрее, чем в оригинале. Для преодоления этого недостатка важен не столько сам темп, сколько само внутреннее ощущение размеренности, степенности. Чтобы воплотить мягкость, доброту образа патера Лоренцо, руки пианиста должны стать очень мягкими, «глубоко» берущими звук. Всякая грубость, резкость туше будет в этой пьесе особенно резать слух, может нарушить созданный композитором образ отеческой мудрости, заботы и доброты.

8-я пьеса цикла — «Меркуцио». Этот персонаж в произведении В. Шекспира — яркий образец «Трикстера» (Плута, Трюкача), как проекции архетипа «Тени». Согласно К. Юнгу, «тьень — это условно «низшая» часть личности; сумма всех личностных и коллективных психических элементов, которые из-за их несовместимости с избранной сознательной установкой не допускаются к жизненному проявлению и в результате объединяются в относительно автономную, «фрагментарную» личность с противоположными тенденциями в бессознательном. Тень выступает компенсаторно по отношению к



сознанию; следовательно, ее эффект может быть как позитивным, так и негативным» [10, с. 208].

«Трикстер» — это коллективный образ тени, совокупность всех низших черт характера в людях» [12, с. 354]. Это архетипический персонаж, зловредный пересмешник, озорник и пакостник. «Трикстер» может быть как «добрым», так и «злым». В фольклоре самых разных народов этот образ проявляется как различные мелкие озорники, вроде домовых, эльфов или бесенят. По словам Юнга, «трикстер был источником развлечения вплоть до времен цивилизации, где его все еще можно узнать в карнавальном образе Пульчинеллы и шута» [там же, с. 348]. «...Любопытное соединение черт, типичных для трикстера, можно найти в алхимическом образе Меркурия; например, любовь к коварным розыгрышам и злым выходкам, способность изменять облик, его двойственная природа — наполовину животная, наполовину божественная, подверженность всякого рода мучениям и — *last but not least* — приближенность к образу спасителя. Благодаря этим качествам Меркурий выглядит как демоническое существо, воскресшее из первобытных времен и превосходящее по возрасту даже греческого Гермеса» [там же, с. 338].

Недаром персонаж Меркуцио имеет столько общего с этим вестником античных богов. Возможно, В. Шекспир при создании «Ромео и Джульетты» воспринял созвучие имен Меркуцио и Меркурий. Меркурий — посредник между божественным миром и людьми. Меркуцио — фантазер; он также находится на грани двух миров: реального и фантастического.

Меркурий с помощью своего жезла насыляет сны. У Меркуцио в пьесе Шекспира также есть монолог о снах и о королеве Маб — ночной проказнице, которая тоже является проявлением образа «Трикстера». Меркурий — проводник душ в царство умерших. Недаром Меркуцио первым умирает в пьесе, все остальные смерти последуют за этой.

С именем Меркурия созвучно в английском языке прилагательное *mercurial* — «живой», «непостоянный», «переменчивый». Это те черты характера, которые свойственны и Меркуцио. О нем нельзя сказать однозначно, «хороший» он или «плохой». Хоть он и защищает Ромео, но своей горячностью и своим предсмертным проклятием он косвенно способствует гибели друга, при этом умирает и сам. Таким образом, Меркуцио является одним из литературных трикстеров, лиц морально неустойчивых, но иррационально обаятельных. Кро-

ме того, его можно считать как бы двойником самого С. Прокофьева, олицетворяющим остроумие и оптимизм композитора. Подобные образные сферы как особенность композиторского стиля часто встречаются в его творчестве.

Не случайно Л. Гаккель назвал статью о С. Прокофьеве «Он сам дитя» и пишет о нем как о гении, обладающем «детской конституцией» (выражение П. Флоренского), которая дает возможность не эгоцентричного, а потому объективного, целостного восприятия мира [4]. Детская конституция соответствует архетипу «Дитя» К. Юнга. По его мнению, «существенным аспектом мотива ребенка является его свойство будущности. Ребенок — это потенциальное будущее. Поэтому возникновение мотива ребенка в психологии индивида означает, как правило, предвосхищение грядущего развития» [11, с. 361].

Образ младенца «...персонифицирует жизненную мощь по ту сторону ограниченного объема сознания, те пути и возможности, о которых сознание в своей односторонности ничего не ведает, и целостность, которая включает глубины природы. Он представляет сильнейший и неизбежный порыв сущности, а именно порыв по осуществлению самого себя. Он — невозможность поступить иначе, оснащенная всеми естественными силами инстинкта» [там же, с. 369]. Образ ребенка, в свою очередь, тесно связан с меркурианским архетипом «Трюкача-Тристера», обозначающим последующее развитие личности, когда самостоятельной становится не только индивидуальность, но и ее мысль. Эта связь особенно проявляется в ситуации *ИГРЫ*. Озорство ребенка, шалости, нарушение запретов взрослых развивают его независимость, самостоятельное мышление.

Все это ярко отражено в музыкальном материале, характеризующем Меркуцио. Пьеса, с одной стороны, имеет по-детски непосредственный характер, а с другой — отличается скерцозностью, танцевальностью, озорством. Е. Кисин тонко чувствует этот образ. В его игре, так же как и во внешнем облике, проявляется этот задор, дерзость, бешеная, неукротимая энергия юности.

В очень быстром темпе прослушаны все выразительные элементы, интонации, очень четко проартикулированы все штрихи. Для этого необходима очень быстрая скорость мышления — также характерный признак юности. Часто у неопытных исполнителей скорость движения пальцев намного превышает скорость мышления, что выражается в «заученности», «запрограммированности» игры. Следовательно, исполнительская сложность заключается в том, что

все акценты, какие-либо резкие перемены должны быть совершенно непредсказуемы для слушателя, а значит, и для самого исполнителя. Именно в этой непредсказуемости, импровизационности и проявляется архетипический образ «Ребенка», его ИГРЫ. Кисину это удается — неожиданные вступления октав в басу, переход от крадущейся средней части к бурной репризе вызывают у него непосредственную, детскую радость, будто он сам совершил какую-то непростительную дерзость, шалость.

Название 9-й пьесы «*Танец девушек с лилиями*» говорит само за себя. В балете под эту музыку танцуют подруги Джульетты, еще не знающие, что она якобы «умерла». Их движения очень нежные, как бы скользкие. Музыка такого характера — явное воплощение архетипа «*Анимы*».

Ремарки автора — «неторопливо», «изящно» — также соответствуют этому архетипическому образу. В коротких мотивах с подчеркнутыми *tenuto* окончаниями заложена *протоинтонация* прощения, — это как бы поклоны, реверансы. Важно, чтобы они были грациозными, женственными, а не тяжеловесными, отражали женское начало.

Последний номер цикла — «*Ромео и Джульетта перед разлукой*» — самый развернутый. Он как бы подытоживает всю сюиту, отражая основную идею самой легенды о Ромео и Джульетте — идею «*Liebestod*».

Принадлежность ее кругу «*Liebestod*» не вызывает сомнений: на это указывает и первоисточник (средневековая легенда) трагического наклонения, и круг главных действующих лиц, и мифологема дня — ночи, важная роль темы судьбы, а также тема любовного напитка, в данной сюжетной ситуации знаменующего неизбежность смерти.

В интонационном плане в музыке С. Прокофьева это проявляется как сочетание различных базисных коммуникативных форм — здесь и «*прошение*», и «*призыв*» (к любви, к жизни), и «*медитация*» (смерть). Для того чтобы передать всю трагедийность этой музыки, необходимо очень хорошо владеть чувством времени. Здесь нет открытых, ярких контрастов быстро-медленно, вся пьеса звучит в неторопливом темпе, имеет эпический характер. Однако в ней присутствует контраст движения, порыва и застывания.

Вступление имеет созерцательный характер, в нем воссоздается ощущение тишины, таинственной атмосферы ночи. Затем возникает тема прощания, полная жизни, любви, страстной решимости (базисная коммуникативная форма — «*призыв*», в данном случае — как

готовность умереть во имя любви). Мелодия словно с трудом взбирается вверх и так же трудно ниспадает вниз.

В коде отражена базисная форма «медитации», что проявляется в пульсирующем остигатном движении восьмых, оцепенении, отсутствии какого-либо движения, стремления в музыке. Тема смерти приобретает здесь человеческий, скорбный характер. К концу звучность стихает. Тихими, «примиряющими» гармониями заканчивается пьеса.

Балет С. Прокофьева, обращенный к вечно возрождающемуся мифу о Ромео и Джульетте, стал одним из самых ярких явлений в музыке XX столетия.

А. Шнитке в знаменитом «Слове о Прокофьеве» отмечает, что для композитора характерно «преодоление настоящего ради вечности» [5, с. 211].

Ощущением этой вечности пронизано парадигматическое значение мифа в «Ромео и Джульетте» С. Прокофьева. В основе мифологической парадигмы этого произведения лежит ее *архетипический слой*, символический переход сквозь грань между жизнью и смертью. Наступающее в последней пьесе цикла катарсическое просветление реализует основную гармонизирующую функцию мифа и является доказательством того, что данное произведение находится на пути «ремифологизации» (Е. Мелетинский), свойственного как для искусства XX века, так и для творчества самого С. Прокофьева.

Таким образом, воплощение *архетипических образов напрямую зависит от музыканта-исполнителя. Именно он доносит замысел композитора слушателям, используя для этого необходимые исполнительские средства музыкальной выразительности, интонационности своего инструмента. Важную роль также играет и манера поведения артиста, его внешний облик, жесты и мимика, т. е. «...вне-понятийная телесно-характеристическая система общения, которой выражается (в аудиальных, визуальных или тактильных формах) ситуативное эмоционально-психологическое состояние индивида» [8, с. 43].*

Аудиовизуальный анализ интерпретации Е. Кисина циклического фортепианного произведения С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» показал, что им используются не только исполнительские (*мобильные* по Н. Давыдову) средства: артикуляция, штрихи, ритмодинамика, агогика, тембро-сонор, педализация, др. с целью осмысленного интонирования, но также психосемантика и кинесика, которые соотнобразуются благодаря его художественной психотехнике с внутренними

переключеннями артиста из одного психологического состояния в другое и, таким образом, способствуют яркому и органичному воплощению архетипических образов, заложенных С. Прокофьевым в содержании данного цикла, установлению благодаря *игре* в широком смысле художественной коммуникации артиста с публикой с целью духовного слияния с ней.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Грицанов А. А. Новейший философский словарь [Электронный ресурс]. — Мн.: В. М. Скакун, 1998. — Режим доступа: <http://lib.rin.ru/doc/i/188501p67.html>.
2. Давидов М. А. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності / М. А. Давидов // Науковий вісник. Музичне виконавство. — К.: НМАУ, 1999. — Вып. 2. — С. 88–98.
3. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста / Н. А. Давыдов. — Луцк : Волынская обл. типограф., 2006. — 308 с.
4. Дегтярева Т. Мифологические алгоритмы в балете Прокофьева «Ромео и Джульетта» [Электронный ресурс] / Т. Дегтярева. — Режим доступа к документу: [http://www.21israel-music.com/Prokofiev\\_Romeo.htm](http://www.21israel-music.com/Prokofiev_Romeo.htm)
5. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке / А. В. Ивашкин. — М. : РИК «Культура», 1994. — 304 с.
6. Кирнарская Д. Происхождение и сущность коммуникативных архетипов — универсальных семиотических кодов — на примере музыкального искусства [Электронный ресурс] / Д. Кирнарская. — Режим доступа: <http://margashov.com/muzykantam/kommunikativnye-arxetipy>.
7. Кирнарская Д. К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / Д. К. Кирнарская. — М., 2003. — 368 с.
8. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие / В. Г. Москаленко. — К., 2012. — 272 с.
9. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А. В. Сокол. — Одесса : Моряк, 2007. — 276 с.
10. Юнг К. Аналитическая психология. Тавистокские лекции / К. Юнг. — СПб. : МЦНК и Т «Кентавр», 1994. — 210 с.
11. Юнг К. Божественный ребенок : воспитание / К. Юнг. — М. : «О. АСТ-ЛТД», 1997. — 400 с.
12. Юнг К. Душа и миф / К. Юнг. — К. : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. — 384 с.

**Срگیєва К. Втілення архетипічних образів у фортепіанному виконавчому мистецтві /на прикладі 10 п'єс з балету «Ромео і Джульєтта» для фортепіано тв. 75 С. Прокоф'єва/. У статті на прикладах твору С. Прокоф'єва досліджуються**

інтонаційно-комунікативні прояви архетипичних образів у виконавській інтерпретації Є. Кісіна. Аудіовізуальний аналіз його інтерпретації показує, що їм використовуються як виконавчі засоби музичної виразності, так і психо-семантика і кинесика, які узгоджуються завдяки його художній психотехніці з внутрішніми перемиканнями артиста з одного психологічного стану в інший і, таким чином, сприяють органічному втіленню архетипичних образів даного циклу С. Прокоф'єва, встановленню художньої комунікації артиста з публікою.

Ключові слова: архетип, архетипичні образи, базисні форми музики, гра, інтонація, комунікативні архетипи, протоінтонація.

**Yerhiieva K. Incarnation of archetypal images in piano performing arts / on the example of 10 pieces for piano from the ballet «Romeo and Juliet», op. 75 S. Prokofiev/.** In the article on the example of 10 pieces from the ballet «Romeo and Juliet» by Sergei Prokofiev, intonation and communicative demonstration of archetypal images in performing interpretation of E. Kissin were studied. Audio-visual analysis of his interpretation of this work shows that he used both performing musical means of expression and psychosemantics and kinesics that conform thanks to his artistic psychotechnics with internal switching from one actor to another, from one psychological state to another and thus, contribute to organic incarnation of archetypal of Sergei Prokofiev cycle, to the establishment of an artistic communication with the public.

Keywords: archetype, archetypal images, music basic forms, performance, intonation, communicative archetypes, protointonation.

