

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 785.7

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–5–15

Людмила Іванівна Повзун

ORCID: 0000–0002–1133–6330

доктор мистецтвознавства, в.о. професора,
завідувачка кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

l.i.povsun@gmail.com

МІЗАНСЦЕНІЧНА ТИПОЛОГІЯ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВИХ ЖАНРОВИХ РІЗНОВИДІВ: ДО ПИТАННЯ ХУДОЖНЬО- ВИКОНАВСЬКОГО ХРОНОТОПУ

Мета роботи — дослідження мізансценічних моделей камерно-ансамблевого виконавства. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи. **Наукова новизна** — обґрунтування мізансценічної типології камерних інструментально-ансамблевих жанрових різновидів, зумовленої семантичними розрізненнями у художньо-виконавському просторі. **Висновки.** Поняття виконавсько-ансамблевої мізансцени, як об'єднання певної сукупності виконавців та музичних інструментів у вирішенні спільних творчих задач для творення художнього цілого композиції, поряд із фізично-просторовими чинниками (контакт виконавця з інструментом, розміщення виконавців для аудіальної та візуальної взаємодії) передбачає процес звукового координування всередині виконавсько-ансамблевого простору та перцепційну проєкцію у слухацький простір. Набули уточнення різні інструментально-ансамблеві мізансцени, що історично усталилися у виконавській практиці темброво-неоднорідних складів та фіксують семантичні засади камерно-інструментальних жанрових різновидів:

Ключові слова: система камерних інструментально-ансамблевих жанрів, виконавський інструментально-ансамблевий хронотоп, ансамблева мізансцена.

Povzun Liudmila Ivanovna, Doctor of Arts, Acting Professor, Head of the Department of Chamber Ensemble of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Staging a typology of chamber-ensemble genre varieties: to the question of artistic and performing chronotope

Research objective. The aim of the work is to study the mission models of chamber-ensemble performance. **The methodology** of the research is based on the system-analytical and comparative method. **The scientific novelty** — the substantiation of the stage-oriented typology of chamber instrumental-ensemble genre species, due to semantic differences in the artistic and performing space.

Conclusions. The concept of performing and ensemble stage setting as an association of a specific set of performers and musical instruments to solve common creative tasks for reproducing an artistic whole composition, which are close to physical and spatial indicators (contact of the performer with the instrument, placement of performers for audio and visual interaction) involves sound coordination within the performing — ensemble space and perceptual projection into the listening space. The various instrumental-ensemble stage settings are refined, which historically stabilized in the performance practice of timbre-heterogeneous compositions and fix the semantic foundations of the chamber-instrumental genre varieties.

Keywords: chamber instrumental and ensemble genre system, performer instrumental ensemble Chronotope, performing instrumental ensemble picture.

Повзун Людмила Ивановна, доктор искусствоведения, и.о. профессора, заведующая кафедрой камерного ансамбля Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Мизансценическая типология камерно-ансамблевых жанровых разновидностей: к вопросу художественно-исполнительского хронотопа

Целью работы является исследование мизансценических моделей камерно-ансамблевого исполнительства. **Методология исследования** опирается на системно-аналитический и компаративный методы. **Научная новизна** — обоснование мизансценической типологии камерных инструментально-ансамблевых жанровых разновидностей, обусловленных семантическими различиями в художественно-исполнительском пространстве. **Выводы.** Понятие исполнительско-ансамблевой мизансцены, как объединения определенной совокупности исполнителей и музыкальных инструментов в решении общих творческих задач для воспроизведения художественного целого композиции, наряду с физически-пространственными показателями (контакт исполнителя с инструментом, размещение исполнителей для аудиального и визуального взаимодействия) предполагает процесс звуковой координации внутри исполнительско-ансамблевого пространства и перцепционную проекцию в слушательское пространство. Уточнены различные инструментально-ансамблевые мизансцены, которые исторически стабилизировались

в исполнительской практике темброво-неоднородных составов и фиксируют семантические основы камерно-инструментальных жанровых разновидностей.

Ключевые слова: система камерных инструментально-ансамблевых жанров, исполнительский инструментально-ансамблевый хронотоп, ансамблевая мизансцена.

Актуальність теми. У виконавській практиці «ансамблевий інтер'єр» — виконавсько-ансамблева мизансцена — вибудовується досить індивідуально і має суттєві розбіжності в різних інструментально-ансамблевих школах. У нашому підході до вивчення інструментально-ансамблевого виконавського хронотопу визначальним фактором обрано художній простір-час ансамблевого виконання та ансамблевий твір як мету художньо-стильової єдності, що потребує аудіального та візуального узгодження у синхронізації всіх художніх елементів спільного звучання з урахуванням цілісного результату в слухацькому просторі. Це дозволяє окреслювати семантичні відмінності мизансценічного розташування ансамблевих різновидів у відповідності до інструментальних особливостей складу, виконавсько-смыслового трактування авторського задуму, акустично-просторових умов виконавського втілення засобів художньої виразовості.

Мета роботи — дослідження мизансценічних моделей камерно-ансамблевого виконавства, що усталилися у багатовіковій виконавській практиці, проте ще не стали предметом наукового аналізу та теоретичного узагальнення.

Наукова новизна полягає в обґрунтуванні мизансценічної типології камерних інструментально-ансамблевих жанрових різновидів, зумовленої семантичними розрізненнями у художньо-виконавському просторі, що відтворюють аудіальну/візуальну спрямованість виконавців до «камерного» чи «концертного» звукоподання у слухацьку зону.

Виклад основного матеріалу. Ансамблева мизансцена передбачає об'єднання певної сукупності виконавців та музичних інструментів у вирішенні спільних творчих завдань для створення художнього цілого твору. Певний вид мизансцени безпосередньо залежить від акустичних умов конкретного простору, оскільки існує двобічний вплив виконавського та слухацького просторів, і звучання всередині ансамблевої мизансцени не завжди є тотожним звучанню ззовні її, у слухацькому просторі.

Музичний простір та час належать до фундаментальних категорій, поза якими не існує феномена музики: простір, як і час, в мисте-

цтві розрізняється як фізичний, концептуальний та перцептуальний. Проте, як зазначає Н. Герасимова-Персидська, головна увага зазвичай зосереджується на двох останніх аспектах, проблема ж відносин фізичного простору та художнього хронотопу залишається мало дослідженою [4, с. 54–55].

У межах музичного виконавства фізичний простір є зоною відтворення художнього хронотопу, що дозволяє визначати поняття виконавського інструментально-ансамблевого хронотопу як поєднання просторово-фізичних дій виконавців у художньому просторі-часі музичного твору для декількох діючих осіб.

З фізичної точки зору простір є «сукупністю однорідних об'єктів (явищ, станів, функцій, фігур тощо), між якими складаються певні взаємовідносини, подібні до звичайних просторових відносин (безперервність, відстань тощо). При цьому розглядають дану сукупність об'єктів як простір, відволікаючись від усіх властивостей цих об'єктів, крім тих, які визначаються цими, взятими до уваги, просторово-подібними відносинами» [1, с. 28].

Завдяки такому розумінню виникає можливість просторового моделювання понять, які самі по собі не мають просторової природи (і цим широко користуються точні науки, наприклад, «кольоровий простір», «фазовий простір»), але лежать в основі просторових моделей в оптиці або електротехніці; в музичному мистецтві на просторових засадах виникають моделі «звукового», «художнього», «виконавського», «слухацького», «ансамблевого» простору.

В жанрах камерного ансамблю існує особливий виконавський простір — *ансамблева мізансцена*, що має розбіжності в ансамблевих різновидах, залежні як від кількісних та якісних показників, так і від типу виконавсько-слухацької взаємодії: камерні умови, світський салон, концертне виконання, навчальна репетиція тощо.

Як зазначає Ю. Лотман, єдність різнорідних художніх творів всередині замкненого культурного простору неможливо розглядати окремо від поведінки людини, що залучена до цього ансамблю. Конкретна структура будь-якого простору передбачає розділення на різні простори-зони, що мають власні традиції: різні типи поведінки, жестів, сили голосу тощо (зокрема розділення поміщицького дому на «панську» та «людську» зони створювало можливість двох типів поведінки: «високого» та «низького» стилю жестів, ходи, голосу, певного стилю мови). Все це було лише окремих проявом більш широкого культурного явища, оскільки відомо, що різні соціальні ситуації типу

«карнавал», «робота», «знаходження у строю», «на параді», «бал», «дружня бесіда» визначаються відповідними типами вчинків, поведінки, жестів, міміки. Проте кожна з цих ситуацій пов'язана з певним культурним простором і, відповідно, з усталеними для даної культури художніми ансамблями [6, с. 580].

Ансамблева мізансцена є свого роду виконавським інтер'єром, проте не кожний внутрішній простір, з точки зору Ю. Лотмана, може стати «інтер'єром»; однією з суттєвих ознак будь-якої культури є розмежування простору на внутрішню культурну «свою» та зовнішню позакультурну «чужу» сфери: замкнена культурна сфера ототожнюється з упорядкованістю, організованістю (космічною, релігійною, соціальною, політичною), а зовнішня — зі світом зла, дезорганізації, хаосу, ворогуючих культових та політичних сил. Згодом просте протиставлення «культурного» (організованого) простору та «некультурного» (неорганізованого) простору змінювалося ієрархічно: всередині замкненого простору виділялися ієрархічно більш «високі» його ділянки: так, усередині обмеженого стіною міста виділявся замкнений простір, що містив сакральну та державну владу, виділялися простори, призначені для державно-політичної діяльності, приватного життя тощо [6, с. 578].

Продовжуючи цю низку міркувань, зазначимо, що на перших етапах розвитку камерно-ансамблевого музикування інтер'єр (умови функціонування) камерних жанрів не передбачав окремого місця для музикантів-інструменталістів — вони органічно вписувалися до вжиткової ситуації суспільства. Виокремлення інструментально-ансамблевого музикування із вжиткового застосування і надання йому особливої естетичної функції вплинуло на ієрархічне розташування музикуючих у соціально-культурному просторі — вони піднялися на виконавську сцену, таким чином утворивши певну дистанцію між слухачькими масами у фізичному та соціальному значенні. Хоча таке «піднесення» не означало принципового розділення, а тільки підкреслювало зростання соціально-естетичної ролі музики та музикантів-виконавців у суспільстві.

Категорію виконавсько-ансамблевого простору у XVII столітті відкриває епоха бароко: музичне звучання вперше досліджується у його просторових властивостях, завдяки чому музичне виконання набуває динамічності: принцип концертування, що вплинув на множинність конкретних композиційних рішень, був неможливим поза використанням просторових складових. Динамічний контраст епохи

бароко *forte – piano* використовувався, з точки зору М. Лобанової, насамперед, для відтворення просторової ідеї віддаленості, реальні та ілюзорні простори ставали формотворчими засадами [5].

Величезні виконавсько-слухацькі простори, що містили на різних ділянках групи інструментів (або співаків) та солістів, хори та оркестри активно використовувалися для створення динамічних контрастів та примхливого співставлення гри контрастів – узгодження.

Надзвичайна розгалуженість форм ансамблевого музикування сприяла виникненню особливої термінологічної системи, яка застосовувалася при записі музики для ансамблю голосів та інструментів та водночас фіксувала появу нової категорії музичного стилю – звукової щільності (маси) та простору. Музична практика того часу залишила майже забуту нині особливість нотного запису, в якій застосовувалася характерна термінологічна система, яка, на думку І. Барсової, визначала не склад виконавців (людські голоси, або інструменти, або і ті й інші), а особливу функцію в тканині багатохорового концерту. Така увага до термінологічного апарату та просторової щільності ансамблевого звучання призводить науковця до висновку, що багатохорова звукова концепція та виконавський апарат початку XVII століття представляли собою багатоступеневу систему, яка реалізувалася у розділенні звукової тканини на декілька комплексів, контрастних за тембром та щільністю та розташованих роздільно, на певній відстані один від одного, залежно від архітектури собору та намірів капельмейстера. Розташуванню окремих виконавських груп в інтер'єрі композитори приділяли особливу увагу, що свідчить про суттєву значущість просторової категорії в художньому враженні від музики [2, с. 19].

Термінологічна система ансамблевого музикування барокового періоду, як і самі ансамблеві склади, була ще досить неусталеною та мобільною, проте спроби композиторів на термінологічному рівні систематизувати просторову складову ансамблів, що мислилася як система різноманітних за важкістю та насиченістю мас, сприяли усвідомленню та осмисленню динамічного потенціалу ансамблевого виконання та створенню провідного чинника ансамблевої гармонії – єдності та узгодження контрастного-протилежного.

Ці засоби просторово-ансамблевої виразовості – просторово-фактурна щільність, просторово-динамічна контрастність та просторово-тембральне виокремлення – створювали особливі художні ефекти, які увійшли до мовно-стилістичних засад ансамблевого музикування.

На наш погляд, акустично-просторова складова ансамблевого музикування потребує окремого дослідження та визначення специфічних властивостей виконавської та слухачької «зон», оскільки прояви просторово-акустичних особливостей відрізняються «зсередини» (в мізансцені ансамблю) та «ззовні» — у сприйнятті слухачів. Звичайно, виконавці-інструменталісти досить рідко замислюються над архітектурними особливостями приміщень, в яких їм доводиться виступати, — головна увага фокусується на інструментальних якостях (особливо піаністами); ансамблістів же більше цікавить можливість слухового та візуального контакту зі всіма учасниками музикування, в той час як головним критерієм досконалості виконання стає слухачька оцінка прикінцевого, заключного художнього результату, що, у свою чергу, суттєво залежить від просторово-акустичних показників.

Дослідженням акустичних умов приміщень займається спеціальний розділ науки «архітектурна акустика», що вивчає звучання музики чи людської мови у певних акустичних просторах, визначаючи доцільність певного розміщення слухачької та ораторсько-виконавської «територій». Згідно з її положеннями, віддзеркалення звука хоча і надає незначне корисне збільшення гучності, проте може виявитися і причиною акустичних недоліків приміщення. Так, наприклад, у приміщеннях з твердими та гладкими поверхнями втрачається мало звукової енергії, що призводить до значно більшого відлуння від стін до настання повного завмирання звука. Це подовження звука (реверберація) є одним з характерних акустичних недоліків звичайних залів. У таких залах звуки досить довго не «завмирають», і наступні звуки нашаровуються на попереднє звучання, що призводить до часткової втрати артикуляції: виникає ефект «запедалювання», як при грі на роялі з постійним використанням правої педалі [3, с. 30–31].

Звичайно, зазначені акустичні властивості концертного приміщення значною мірою впливають на виконавське звукоподання, що вимагає певної артикуляційної корекції, як для звучання-слухання всередині ансамблевого колективу, так і для «донесення» задуманого звукового результату до слухачької зони. Окрім реверберації відлуння звуків народжує цілий ряд побічних явищ: «розмивання» звука, резонанс, що викликає викривлення синхронності ансамблевого звучання та обумовлює нерівномірну гучність у різних частинах приміщення.

На відкритих просторах (на пленері), що також є однією з форм функціонування-виконання інструментальних ансамблів, вини-

кають зовсім інші акустичні умови: відсутність бокових та задньої стінок виключає небажане відлуння, характерне для закритих залів, тому наслідки реверберації зведені до мінімуму. Проте у виконавців-ансамблів в пленерних умовах з'являються нові проблеми — динамічні та комунікативні: звук «не повертається» до ансамблевої мізансцени, що ускладнює узгодженість ансамблевого звучання; фіксовані динамічні можливості струнних та духових (більшою мірою дерев'яних) інструментів, не примножені інструментальною групою (як в оркестрі), постають перед загрозою втрати частини звукової тканини.

Аналіз естетико-просторових умов виконання камерно-ансамблевих творів дозволяє дійти наступних висновків:

— для комфортної ансамблевої комунікації виконавський простір має бути здатним віддзеркалювати звучання, що дозволяє музикантам чути власне виконання з достатньою мірою достовірності та корегувати у разі необхідності звучання всього ансамблю;

— слухачі мають бути поміщені в умови, наближені до пленерних, тобто реверберація в залі має бути дуже малою;

— ансамблевий склад за участю рояля потрапляє в інші акустично-виконавські умови, оскільки струни рояля налаштовані на велику кількість коливань різноманітної частоти, що відповідають на кожний звук ззовні, крім того, дека рояля сама є резонатором, тому струнні інструменти у сполученні з клавіром зазнають відлуння не тільки від предметів інтер'єру, але й від свого клавішного ансамблевого партнера.

Виконавські умови концертного залу з акустичної точки зору є прикладом ідеальної акустики, оскільки, відповідно до виконавських вимог, сцена віддзеркалює звук, водночас у зоні слухачів зовсім не спостерігається відлуння від стін, що наближує акустичний ефект сприйняття до умов відкритого простору. А сценічна «раковина», одночасно із завданням спрямування звуків в зал, є свого роду ємністю для змішування звуків — злиття різноманітних інструментальних барв, що знімає різкість окремих тембрів та надає бархатистості та об'ємності загальному звучанню [3, с. 56].

Всі існуючі концепції стосовно необхідності зміни умов ансамблевого музикування, перенесення камерно-ансамблевих жанрів в концертні зали фіксували зміни естетичних ідеалів конкретної епохи, появу нової органологічної структури ансамблів, наголошували на суспільній потребі у широких слухацьких колах.

З нашої точки зору, до всього зазначеного необхідно додати акустично-просторову складову — концертний зал, що в умовах особливої уваги до тембральної індивідуальності звучання кожного інструмента та сумарного забарвлення звучання всього ансамблю надає оптимальні можливості для всебічного слухацького охоплення ансамблевої палітри та сприйняття художньої цілісності виконання. Кожний жанровий різновид камерно-інструментального ансамблю має суто зовнішні просторово-фізичні показники (об'єм звукового поля, акустичні характеристики відлуння, поглинання звуків, час реверберації) та просторово-часові художні властивості (кількісний склад, тембральні якості інструментів), що в конкретній виконавській ситуації потребує корегування естетичних норм звучання, гармонізації психологічно-комунікативної сфери, особливого відбору художніх засобів інструментального вираження.

Висновки. Поняття виконавсько-ансамблевої мізансцени, як об'єднання певної сукупності виконавців та музичних інструментів у вирішенні спільних творчих задач для творення художнього цілого композиції, поряд із фізично-просторовими чинниками (контакт виконавця з інструментом, розміщення виконавців для аудіальної та візуальної взаємодії) передбачає процес звукового координування всередині виконавсько-ансамблевого простору та перцепційну проєкцію у слухацький простір.

Різні ансамблеві мізансцени, що історично усталилися в камерно-інструментальних виконавських різновидах, фіксують семантичні засади цих жанрів, відтворюючи аудіальну/візуальну спрямованість ансамблевих виконавців до «камерного» чи «концертного» звукоподання у слухацьку зону, що обумовлює обґрунтування мізансценічної типології:

— чотириручний дует акцентує увагу на моделі *«соло–акомпанемент»*,

— двофортепіанний ансамбль визначає *функціонально-рольову рівнозначність виконавців*;

— дует скрипки/альта/віолончелі та фортепіано аудіовізуалізується у *«горизонтальній проєкції»*;

— дует флейти/гобоя/кларнета/фагота та фортепіано більш природно зливається у *«діагональній проєкції»*;

— розташування виконавців у фортепіанному тріо/квартеті створює оптимальні умови для *синхро-корекції* в межах «виконавської зони» та тембро-динамічного злиття в межах «слухацької зони»;

– «розімкнене» напівколо струнної групи у фортепіанному квінтеті проектує «концертне» звукове подання у слухацький простір, на відміну від «замкненого» напівкола струнних квартетів, що відтворює «камерну» комунікаційну спрямованість звукового узгодження в партнерський виконавський простір.

Не менш важливим чинником у мізансценічних побудовах певного ансамблевого складу вважаємо акустико-динамічну сторону виконання, що, безумовно, історично ґрунтується на барокових звукових ефектах «ущільнення та розрідження» ансамблевої фактури шляхом дистанційного розташування інструментів різних гучнісних можливостей. Подібну мізансценічну спрямованість на сучасному етапі можна спостерігати у фортепіанних секстетях/септетях/нонетях тощо, коли трубач або валторніст знаходиться *поза* виконавцями на струнних інструментах, збалансовуючи та пом'якшуючи таким чином загальний звуковий ефект у слухацькому просторі. На відмінну від такої мізансценічної побудови, інструменталісти дерев'яної духової специфіки (кларнетист/гобоїст) завжди розміщуються *поряд* із струнними виконавцями.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Александров А. Абстрактные пространства. *Математика, ее содержание, методы и значение*. Москва, 1956. Т. 3. 151 с.
2. Барсова И. Из истории партитурной нотации. Звуковая плотность и пространство в многохорной музыке XVII века. *История и современность* : сборник статей / [ред.-сост.: А. И. Климовицкий, Л. Ковицкая, М. Д. Сабина]. Ленинград : Советский композитор, 1981. С. 6–32.
3. Ватсон Ф. Р. Архитектурная акустика / [пер. с англ. В. А. Антокольского, М. А. Исааковича ; ред. М. С. Боброва]. Москва : Государственное издательство иностранной литературы, 1948. 208 с.
4. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сборник статей / [сост. Л. И. Дыс]. Київ : Музична Україна, 1989. С. 54–64.
5. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры (на примере мотета). : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва : МГК, 1981. 23 с.
6. Лотман Ю. Структура художественного текста: Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / [ред. О. Н. Нечипоренко, Н. Г. Николаюк]. Санкт-Петербург : Искусство, 2005. 704 с. : ил.

REFERENCES

1. Aleksandrov, A. (1956) Abstract spaces. Mathematics, its content, methods and value. Moscow, 1956. Vol. 3 [in Russian].
2. Barsova, I. (1981). From the history of score notation. Sound density and space in mnogokhorny music of the XVII century. History and modernity: a collection of articles. Leningrad: Soviet composer, P. 6–32 [in Russian].
3. Watson, F. R. (1948). Architectural acoustics. Moscow: State Publishing House of Foreign Literature [in Russian].
4. Gerasimova-Persianskaya, N. (1989). The way out to the new principles of the space-time organization of music in turning epochs. Musical thinking: nature, categories, aspects of research: a collection of articles Kiev: Musical Ukraine. p. 54–64 [in Russian].
5. Lobanova, M. (1981). Musical style and genre in the Baroque era as a problem of modern cultural history (on the example of a motet): Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: MGK [in Russian].
6. Lotman, Y. (2005). Structure of artistic text: Articles. Notes. Speeches (1962–1993). St. Petersburg: Art. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 5.12.2019

УДК 008+17.023.32]: [130.2:141.78]

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–15–27

Людмила Олексіївна Троєльнікова

ORCID: 0000–0001–5030–0974

доктор мистецтвознавства, професор

*Інституту мистецтв Київського університету
імені Бориса Грінченка*

Lyusja_t@ukr.net

НАЦІЯ І КУЛЬТУРА У ДОСВІДІ ПОСТМОДЕРНОГО КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ОСЯГНЕННЯ

Здійснено культурологічний дискурс нації і культури в контексті їх постмодерного концептуального осягнення. Актуалізовано основні системоформуючі смисли нації і культури. Підкреслено, що національна культура є способом організації і розвитку життєдіяльності нації, що обумовлений потребами її економічного, політичного і духовного розвитку як соціально-етнічного організму, з виробленими нею нормами та суспільними відносинами, втіленими в продуктах матеріальної та духовної праці. Зазначено, що досвід, котрий нація набула в процесі свого становлення, є унікальним і не може бути повтореним жодними іншими утвореннями чи іншою епохою. Акцентовано увагу на тому, що набуваючи до-