

УДК 785.071.021.42

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-13>**Олена Петрівна Єргієва**

ORCID: 0000-0003-4401-9662

заслужена артистка України, викладач-методист,
голова циклової комісії «Оркестрові струнні інструменти»

Одеського коледжу мистецтв імені К. Ф. Данькевича,

доцент кафедри оркестрово-симфонічного диригування та оркестрових струнних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,

концертмейстер камерного оркестру

Одеської обласної філармонії

yergiyev.akk@gmail.com

МИСТЕЦТВО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ ЯК ПОЛІЛОГ

Мета роботи – вивчення діяльності концертмейстера камерного оркестру з виокремленням його функцій як мистецтва полілогу з урахуванням тенденцій розвитку камерно-інструментального жанру в сучасному арт-просторі. **Методологія дослідження** базується на інтердисциплінарних підходах, містить системно-аналітичний, герменевтичний, лінгвістичний та компаративний методи, оскільки предмет дослідження – камерно-оркестрова гра концертмейстера – відрізняється поліфункціональністю, синергізмом, поліжанровістю. **Наукова новизна** – обґрунтування полілогічності як якості музикування – ансамблевого спілкування концертмейстера з музикантами камерного оркестру, з автором музичного твору, а також із публікою у процесі гри на скрипці з урахуванням герменевтичної класичної тріади: автор – виконавець – публіка. **Висновки.** У результаті системного аналізу з'ясовано, що полілогічність є природно зумовленою якістю камерно-інструментальної гри. Дискурс-аналіз наукових джерел, практика роботи концертмейстерів різних оркестрів, власний досвід багаторічної концертмейстерської творчості авторки засвідчує, що професійна діяльність концертмейстера камерного оркестру тяжіє до артистичного універсуму, потребує наявності специфічних особистісних властивостей і сформованих професійних якостей, їх постійного вдосконалення. У статті розглянуті різні аспекти гри-творчості концертмейстера камерного оркестру: сольний, акомпануючий, ансамблевий, диригентський, артистичний, імпровізаційний, психологічний, комунікативний. Поняття полілогічності музикування в камерному оркестрі означає процес звуко-інтонаційного дискурсу всередині виконавсько-ансамблевого часопростору, смислове спілкування концертмейстера, диригента, оркестрантів, виконавців-солістів один з одним, з автором музичного твору, музично-художню комунікацію з аудиторією.

Ключові слова: гра-спілкування, камерно-інструментальний дискурс, концертмейстер, музична комунікація, полілог, полілогічність гри.

Iergiyeva Olena Petrivna, Honored Artist of Ukraine, Teacher- Methodologist, Chairman of the Cycle Commission “Orchestral String Instruments” of Odessa College of Arts named after K. F. Dankevych, Associate Professor at the Department of Orchestral and Symphonic Conducting and Orchestral String Instruments of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Concertmaster of the Odessa Regional Philharmonic Chamber Orchestra

The art of a chamber orchestra concertmaster as a polylogue

Research objective is to study the activity of a concertmaster of a chamber orchestra with the separation of its functions as the art of polylogue, considering the trends of chamber instrumental genre in modern art space. **The methodology** is based on interdisciplinary approaches, contains system-analytical, hermeneutic, linguistic and comparative methods, as the subject of research, namely – chamber orchestral playing of the accompanist – is distinguished by its multifunctionality, synergism, multi-genre. **The scientific novelty** – substantiation of polylogism as a characteristic of music playing – ensemble communication of the concertmaster with the musicians of a chamber orchestra, with the author of a composition, as well as with the audience in the process of playing the violin, taking into account the classical hermeneutic triad: author – performer – audience. **Conclusions.** As a result of the system analysis, it was found that polylogicality is a naturally determined quality of chamber instrumental playing. Discourse analysis of scientific sources, the practice of accompanists of various orchestras, the author's own experience of many years of concertmaster's work shows that the professional activity of a chamber orchestra accompanist tends to the artistic universe, requires specific personal qualities and formed professional qualities and their continuous improvement. The article considers various aspects of the play-work of the chamber orchestra's accompanist: solo, accompanying, ensemble, conducting, artistic, improvisational, psychological, communicative. The concept of polylogicality of playing music in a chamber orchestra means the process of sound-intonational discourse within the ensemble-performing time-space, semantic communication

of the accompanist, conductor, orchestrators, soloists with the author of the musical work and musical-artistic communication with the audience.

Key words: art game-communication, chamber discourse, concertmaster, musical communication, polylogue, polilogality of playing.

Ергиева Елена Петровна, заслуженная артистка Украины, педагог-методист, заведующая цикловой комиссией «Оркестровые струнные инструменты» Одесского колледжа искусств имени К. Ф. Данькевича, доцент кафедры оркестрово-симфонического дирижирования и оркестровых струнных инструментов Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой, концертмейстер камерного оркестра Одесской областной филармонии

Искусство концертмейстера камерного оркестра как полилог

Цель работы – изучение деятельности концертмейстера камерного оркестра с выделением его функций как искусства полилога с учетом тенденций развития камерно-инструментального жанра в современном арт-пространстве. **Методология исследования** основывается на интердисциплинарных подходах, содержит системно-аналитический, герменевтический, лингвистический и компаративный методы, поскольку предмет исследования – камерно-оркестровая игра концертмейстера – отличается полифункциональностью, синергизмом, полижанровостью. **Научная новизна** – обоснование полилогичности как качества музицирования – ансамблевого общения концертмейстера с музыкантами камерного оркестра, с автором музыкального произведения, а также с публикой в процессе игры на скрипке с учётом герменевтической классической триады: автор – исполнитель – публика. **Выводы.** В результате системного анализа выяснено, что полилогичность является естественно обусловленным свойством камерно-инструментальной игры. Дискурс-анализ научных источников, практика работы концертмейстеров разных оркестров, собственный опыт многолетнего концертмейстерского творчества автора свидетельствуют, что профессиональная деятельность концертмейстера камерного оркестра тяготеет к артистическому универсуму, требует наличия специфических личностных особенностей и сформированных профессиональных навыков, их постоянного совершенствования. В статье рассмотрены разные аспекты игры-творчества концертмейстера камерного оркестра: сольный, аккомпанирующий, ансамблевый, дирижерский, артистичный, импровизационный, психологический, коммуникативный. Понятие полилогичности музицирования в камерном оркестре означает процесс звуко-интонационного дискурса внутри исполнительско-ансамблевого пространства, смысловое общение концертмейстера, дирижера, оркестрантов, исполнителей-солистов между собой, с автором музыкального произведения, а также музыкально-художественную коммуникацию с аудиторией.

Ключевые слова: игра-общение, камерно-инструментальный дискурс, концертмейстер, музыкальная коммуникация, полилог, полилогичность игры.

Актуальність теми дослідження зумовлена недостатністю наукових розвідок із проблематики діяльності концертмейстера камерного оркестру, певними прогалинами у вивченні особливостей камерно-інструментального дискурсу.

Мета дослідження – вивчення діяльності концертмейстера камерного оркестру як мистецтва полілогу.

Наукова новизна полягає в обґрунтуванні полілогічності як якості музикування – ансамблевого спілкування концертмейстера з музикантами камерного оркестру, з автором твору, а також із публікою у процесі гри на скрипці з урахуванням класичної триади: автор – виконавець – публіка.

Вклад основного матеріалу. Мистецтво концертмейстера (від нім. *konzertmeister* – «керівник групи виконавців в оркестрі») [3, с. 286] камерного оркестру базується на сукупності специфічних особистих властивостей та сформованих професійних музичних якостей, необхідних для ведення відповідної професійної діяльності, а саме гри камерної оркестрової музики.

Специфіка роботи концертмейстера в камерному оркестрі, на відміну від симфонічного, полягає в поєднанні таких різних за своєю природою феноменів, як «оркестровість, із притаманною їй масштабністю та колективізмом, і камерність, де визначальною рисою є індивідуальність» [1, с. 2].

Саме тому доречним у вивченні специфіки роботи концертмейстера камерного оркестру є використання діалогу та полілогу як засобів внутрішньої колективної художньої комунікації, тобто всередині колективу.

Концертмейстером стає зазвичай більш досвідчений та талановитий виконавець-скрипаль у даному камерному оркестрі, з яскравою творчою індивідуальністю, харизматичністю. Його поважають оркестранти завдяки його беззаперечному авторитету, який має бути не ірраціональним, а раціональним. За виразом Е. Фромма, «раціональний авторитет має своїм джерелом компетентність. Людина, авторитет якої поважають, діє суто в межах завдання, покладеного на неї тими, хто їй довіряє» [7, с. 22].

Діяльність концертмейстера під час репетиційного процесу передбачає керування роботою оркестрантів тією чи іншою мірою, у різних формах, за певних обставин. У власній практиці роботи концертмейстером камерного оркестру Одеської обласної філармонії показовим був період (1996–1999 рр.), коли авторці статті довелося диригувати та проводити репетиції як диригенту, у зв'язку з тим, що диригент оркестру – заслужений артист України І. Шаврук досить часто гастролював в інших країнах світу.

Це був дуже цікавий та корисний досвід, який сприяв власному професійному становленню і розвитку: навички читання партитур, уміння слухати всі партії камерного оркестру, бачити ціле, а не тільки оркестрові партії перших скрипок.

В історії камерно-оркестрової музики було багато прикладів, коли концертмейстери виступали як диригенти оркестру, – наприклад, Віллі Босковскі, концертмейстер Віденського філармонійного оркестру.

Серед необхідних концертмейстеру професійних якостей зазначимо такі, як:

- розвинутий музичний слух (мелодійний, гармонійний, тембровий, або динамічний);
- ритмічна дисципліна;
- музичність загалом;
- уміння грати в ансамблі;
- комунікація з партнерами по музикуванню, а також із публікою;
- технічна досконалість;
- якісне звуковидобування;
- дотримання балансу;
- швидка реакція на непередбачувані імпровізаційні моменти виконання.

Крім того, для успішної роботи концертмейстера камерного оркестру необхідні також такі особистісні якості, як:

- добре розвинуті сенсорні системи;
- емоційність;
- артистизм;
- уважність;
- відмінна пам'ять;
- ерудиція;
- допитливість;
- раціональність;
- аналітичний склад розуму;
- уміння розрізнати головне та другорядне;
- швидка реакція, якщо щось йде не так, як заплановано.

Постійна робота з удосконалення та розвитку своїх персональних професійних творчих можливостей, умінь та навичок завжди є актуальною для кожного концертмейстера камерного оркестру (зокрема, і для авторки статті¹), оскільки практика камерно-оркестрової гри вимагає високої якості *скрипкової гри*, володіння всіма сонорними прийомами, знань великого масиву камерно-оркестрової музики, її жанрово-стильових особливостей, теорії виконавства на струнних інструментах.

Важливим компонентом цієї роботи є вміння обирати і проставляти аплікатуру та штрихи, які б водночас і були зручними для виконання групою перших чи других скрипок, і виражали максимально повно художній задум композитора, ішли в руслі інтерпретаційного задуму диригента.

Саме синергізм діяльності в різних амплуа (соліст, ансамбліст, викладач, музикознавець та ін.) є важливим чинником успіху в концертмейстерській діяльності².

Практична спрямованість даної статті віддзеркалює власний досвід багаторічної професійної діяльності на посаді концертмейстера камерного оркестру, співпрацю з такими видатними солістами, як: Б. Блох, М. Вайман, Д. Іоффе, Б. Которович, М. Шапошнікова, М. Федотов, П. Верніков, О. Криса, кожний з яких володіє особистим виконавським стилем, пропонує власні виконавські рішення і трактовки музичних творів, впливає на вибір

¹ Професійна діяльність авторки статті як викладача-методиста по класу скрипки Одеського коледжу мистецтв ім. К. Ф. Данькевич сягає більш ніж 35 років, доцента кафедри оркестрових струнних інструментів Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової – 10 років, концертмейстера камерного оркестру Одеської обласної філармонії – 15 років.

² На переконання автора, універсальність діяльності автора статті як викладача із предметів: «методика навчання гри на інструменті (скрипка, альт)», «оркестрові труднощі», «квартетний клас» сприяє постійному підвищенню власного рівня майстерності і як концертмейстера.

художніх засобів виразності та манери гри й акомпанементу артистів камерного оркестру на чолі з концертмейстером.

На окрему увагу заслуговує вивчення гри концертмейстером соло, бо в багатьох музичних творах (як класичних, так і сучасних) концертмейстер грає *сольну партію*, і для цього потрібні такі якості, як уміння брати ініціативу (лідерство), любов до сцени, артистизм, яскрава індивідуальність, харизматичність.

Для авторки статті *гра соло (функція соліста)* – це одна з найбільш привабливих сторін артистичної діяльності концертмейстера, бо це дає можливість отримувати від даного різновиду концертмейстерської гри величезне задоволення та насолоду. Ці моменти для мене найцінніші, бо саме сольна гра дозволяє концертмейстеру дарувати світу любов до людства, відчувати єдність із публікою в залі, з автором музичного твору, з музикантами та диригентом.

Важливою складовою частиною діяльності концертмейстера камерного оркестру є акомпанемент (*функція акомпаніатора*), який характеризується тонким відчуттям намірів соліста, що має сприяти сценічній творчості останнього.

Коли концертмейстер «веде» оркестр в акомпанементі, він завдяки емпатії перетворюється в соліста, грає «разом» із ним, ніби зливається, як ритмічно, так і інтонаційно “*hic et nunc*” («тут і зараз»). Тут спрацьовує музична інтуїція, яка проявляється в передчутті художніх намірів соліста, уміння наслідувати (мімізис) його штрихову палітру, динаміку, відчуття звукового балансу тощо.

Загальновідомо, що навіть геніальну гру соліста може спотворити бездарний акомпанемент. І навпаки, коли концертмейстер перетворює свій акомпанемент на мистецтво, це набагато підсилює ефект впливу на слухача-глядача.

Такі концерти-одкровення назавжди залишаються в пам'яті, наприклад, незабутній концерт в Одеській обласній філармонії видатного скрипаля М. Федотова з нашим камерним оркестром у 1999 р., коли колектив камерного оркестру з великим успіхом виконав Чотири концерти А. Вівальді «Пори року».

М. Федотов уже на першій репетиції занурив усіх оркестрантів у свій чарівний світ сучасного А. Вівальді, у якому дуже переконливо з'єднались романтичність паганінівського обліку Маестро Федотова, його шалена віртуозність та джазова і навіть рокова сучасна гострота ритмів, особливо у швидких частинах концертів. М. Федотов виступив і як соліст, і як диригент (аутентична традиція), тому такими зрозумілими були його інтерпретаційні наміри-вимоги до концертмейстера та музикантів камерного оркестру.

Розуміння сучасного світу, сприйняття викликів часу, обізнаність з іншими, альтернативними, напрямками музики (когнітивний підхід), реагування на запити суспільства – такі вимоги до здійснення професійної концертмейстерської діяльності в синхронії із часом.

Саме тому доцільним є впровадження такої форми акомпанементу, яка яскраво відтворює художній образ музичного твору, допомагає солісту «скласти» всі пазли музичної інтерпретації воедино, водночас дає можливість концертмейстеру камерного оркестру вільно проявити свою творчу особистість.

Незважаючи на велику затребуваність мистецтва акомпанементу у професійній діяльності, у музикознавстві досі ця проблема мало висвітлювалася, окрім декількох наукових праць А. Готліба, присвячених грі в ансамблі.

Зовсім нещодавно, у 2018 р., цю лаку частково заповнено³.

Серед робіт, присвячених вивченню природи спілкування в камерному оркестрі, виділяється праця І. Польської. Гру камерного оркестру І. Польська вивчає в різних аспектах: діалогічному, монологічному та полілогічному. Вона також наводить умовну класифікацію камерних оркестрів: «оркестр-організм», «оркестр-держава» й «оркестр-театр»[4, с. 329].

Якщо рухатися далі в наукових розвідках вивчення мистецтва концертмейстера камерного оркестру, доцільною, на моє переконання, виявляється подальша розробка поняття *полілог* (від грецького *polys* – «багато», *logos* – «слово») на ґрунті камерно-оркестрового мистецтва.

Як відомо, *полілог* – це активна форма мовленнєвої діяльності між багатьма співрозмовниками. З огляду на те, що музика – це різновид людської мови, яка має багато спільного з мовою вербальною, вважаю за необхідне застосування цього лінгвістичного

³ Дисертація М. Бури «Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.)», у якій було визначено особливості співпраці концертмейстера камерного оркестру з диригентом та солістом, значення ролі концертмейстера для успішного функціонування та розвитку камерного колективу.

терміна як інструмента дослідження для більш повного розуміння камерного дискурсу – ансамблевої гри-спілкування музикантів із диригентом, один з одним, з автором музичного твору, а також із публікою у процесі гри з урахуванням класичної герменевтичної тріади: автор – виконавець – публіка.

Справді, як у мовленнєвому дискурсі, так і в музичному ансамблевому виконавстві є багато спільних рис, як-от:

1) *залежність від жанрово-комунікативної ситуації, у якій відбувається гра-спілкування* (гра на першій репетиції відрізняється від гри на концерті, а завдання концертмейстера камерного оркестру на першому програванні, читанні з листа й ознайомленні з музичним твором зовсім інші, ніж на концерті);

2) *певний рівень спонтанності*⁴, що зумовлено «живим» музичним мовленням, особливостями акустичного простору, можливою непередбачуваністю виступу на сцені, творчим підходом до музикування та вільним використанням (комбінаторикою) мобільних засобів виразності, як-от агогіка, динаміка, фразування тощо, безумовно, залежно від стилю і жанру музичного твору;

3) *важлива участь у камерному дискурсі всіх співрозмовників-оркестрантів*. Музична тканина є суцільною, тому не можна віднести акомпанемент камерного оркестру до другого-рядного чинника впливу. Кожний нотний знак і кожний елемент фактури дуже важливі для створення цілісного музичного образу твору. Вони мають бути індивідуально означеними в сольних партіях (або кожною оркестровою групою) відповідно до художньої *диригентської концепції*.

Наприклад, у вже згадуваному концерті А. Вівальді «Зима» остинатний вступ оркестру в першій частині передає падіння сніжинок, кожна група інструментів по черзі вступає, має наслідувати одне одного за якістю штрихів (стаккато), динамікою, ритмом, темпом, інакше картинку зими «намалювати» неможливо;

4) *реакція учасників комунікації змінюється від адресата до адресанта* і навпаки. У музичному камерному дискурсі музичний матеріал – мотиви, фрази, – «передається» від соліста концертмейстеру і навпаки, від концертмейстера оркестрантам, з інтенцією наслідування нюансів, штрихів.

Наприклад, епізод «Весни» А. Вівальді, де соліст ніби перегукується пташиними трелями з концертмейстером оркестру. Цікаве саме наслідування манери соліста, від якого і залежать фразування та темп цього епізоду. Гра з М. Федотовим відрізнялась прискіпливим ставленням до динамічних контрастів, а у виконанні з Б. Которовичем більше уваги приділялось мікродинаміці та мікроінтонуванию;

5) *смісловий (семантичний) зв'язок реплік*, зумовлений спільною диригентсько-концертмейстерською оркестровою інтерпретацією, завдяки якій музиканти «дихають» в унісон, однаково розуміють форму та зміст музичного твору, а концертмейстер камерного оркестру підхоплює настрої і емоційне забарвлення гри соліста, підтримує його, надихає всіх інших музикантів оркестру.

Прикладом саме такої смислової єдності була геніальна гра тріо за участю видатних музикантів світового рівня: Д. Ойстраха, Л. Оборіна та С. Кнушевицького. За зізнанням М. Грінберга, «три талановиті солісти були ніби спаяні воєдино, вони не тільки думали та відчували, а й навіть дихали одним диханням <...>» [6, с. 34];

б) *суттєве значення соціальних ролей співрозмовників, етикетних правил проведення полілогу*: етикет виступу музикантів на сцені складається з багатьох компонентів, починаючи з виходу на сцену (завичай концертмейстер першим виходить на сцену, виводить за собою музикантів оркестру; інколи навпаки, концертмейстер виходить останнім, наприклад, Є. Костицький, який 10 років був концертмейстером Одеського національного симфонічного оркестру і завжди дуже ефектно з'являвся перед публікою, високо тримаючи свій інструмент, і цією стрімкою артистичною появою викликав завжди овації публіки перед початком концерту); повертання до оркестру та давання опорної ноти «ля» (підготовка не тільки оркестру, а й публіки до початку концерту), після виходу на сцену солістів – також давання настройки для перевірки ними їхніх інструментів; сценічної поведінки у процесі

⁴ Як приклад такої спонтанності із власного виконавського досвіду – концертне виконання II-ї частини концерту «Зима» А. Вівальді, коли прямо на сцені я почала імпровізувати мелізмами, що було несподіванкою для диригента й артистів камерного оркестру, але стиль бароко дозволяє в кантілені розцвічувати мелодію та довгі тривалості завдяки трелям, віртуозним пасажам, фіоритурам, форшлагам, затриманням тощо. Це був класичний приклад *полілогу* між концертмейстером, диригентом, оркестрантами на сцені і публікою у Великому залі Одеської обласної філармонії. Саме ця непередбачуваність наблизилася нашу гру до манери барокових музикантів, які в часи Й.С. Баха та Ф.Г. Генделя достеменно володіли мистецтвом імпровізації.

виконання: показу вступу групі, коли цього не робить диригент, навіть інколи диригування головою чи корпусом, руками для гарного ансамблю з музикантами камерного оркестру, закінчуючи психологічною підтримкою та потисканням руки диригентом концертмейстеру як подякою за чудово зіграний концерт;

7) *дотримання принципу відповідальності*: кожен співрозмовник повинен знати те, про що йдеться в розмові, і повинен забезпечувати можливість іншим мати це знання. Кожен із виконавців на сцені повинен добре знати і чути не тільки свою партію, а й партію іншого учасника музичного ансамблю, особливо в паузах, ніколи не можна «виключатися» з музичного потоку, потрібно ніби грати разом з іншим. Концертмейстер оркестру також повинен вивчити партію соліста, щоб вільно почуватися на сцені в умовах стресу публічного виконання;

8) *накопичення інформації, яку повідомляє кожен окремий його учасник*. До учасників полілогу можна віднести всіх артистів камерного оркестру, концертмейстера, а також передусім диригента, який керує всім процесом музичного виконання. У музиці інформація повідомляється опосередковано за допомогою музичного інтонування, емоційності й артистичності виконання, уміння перевтілюватися, за К. Станіславським, лабільності емоційних станів, кінесики тощо.

Важливим вважаю опанування скрипалем-концертмейстером мистецтва полілогу під час навчання в музичній академії завдяки вивченню таких предметів, як: «спеціальний клас», «оркестровий клас», «клас камерного ансамблю», «квартетний клас», «вивчення оркестрових труднощів», бо переоцінити їхню роль у формуванні мистецтва майбутнього концертмейстера камерного оркестру неможливо.

Велику роль у створенні нових жанрово-стильових камерних дискурсів відіграє накопичення нової *музичної інформації* завдяки співпраці із сучасними українськими композиторами – О. Родіним, В. Рунчаком, Л. Самодаєвою, А. Томльоною, К. Цепколенко й іншими.

Завдяки фестивалю «Два дні та дві ночі нової музики» в Одесі вже багато років здійснюються світові прем'єри творів камерним оркестром, що дозволяє постійно мати «свіжий» репертуар, нові думки й арт-знахідки в сучасному фестивально-концертному просторі.

Це дуже важливо в сучасному інформаційно насиченому культурному світі, дозволяє постійно вчитись, опанувати нові художні засоби сучасного мистецтва, нові шари змістів у синхронії із часом і простором. Тому кожний такий проєкт дає поштовх формуванню сучасної музичної культури, і в цьому значну роль відіграє саме полілог як мистецтво комунікації всіх зі всіма.

Висновки. Підсумовуючи все вищевикладене, зазначимо, що полілогічність гри концертмейстера камерного оркестру зумовлена як поліжанровістю самого типу оркестру, так і поліфункціональністю концертмейстерської діяльності.

Еталон концертмейстера камерного оркестру – це музикант-особистість, який, за влучним виразом французького філософа П. Рікера, забезпечує «можливість *ego* позначати себе в інстанції дискурсу» [5, с. 364].

Саме цій важливій меті має слугувати полілогічність як якість камерного музикування – процесу звуко-інтонаційного спілкування всередині виконавсько-ансамблевого часопростору камерного оркестру, смислового спілкування виконавців з автором музичного твору, музичного спілкування-комунікації з аудиторією, у широкому сенсі взаємодії академічної музичної сфери із соціумом для подальшого успішного існування в сучасному арт-просторі.

Особистість концертмейстера камерного оркестру – це своєрідний *артистичний універсум*, який, за теорією І. Єргієва, являє собою «єдність необхідної і достатньої множинності індивідуальних і особистісних властивостей, сформованих професійних якостей музиканта-інструменталіста, обумовлених *цілісністю* його художньої свідомості» [2, с. 361], який реалізує себе у процесі гри на скрипці як мистецтві полілогу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бура М. Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2018. 206 с.
2. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... докт. мистецтвознав. 17.00.03. Київ, 2016. 453 с.
3. Ожегов С. Словарь русского языка. Москва, 1960. 900 с.
4. Польская И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.

5. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. Вдовиной. Москва : Академический проект (Философские технологии), 2008. 695 с.
6. Сигал Э. Мастера советского камерного ансамбля Д. Ойстрах, Л. Оборин, С. Кнушевицкий. Одесса, 1979. 50 с.
7. Фромм Э. Человек для себя. Пер. с англ. А. Александровой. Москва : АСТ, 2017. 320 с.

REFERENCES

1. Bura, M. (2018) Lviv chamber and orchestral performance through the prism of the idea of personalism (the second half of XX – beginning of XXI century). Candidat's thesis. : [spec.] 17.00.03 "Musical art". Lviv, [in Ukrainian], 2018.
2. Iergiiev, I. (2016) Artistic universe of a musician-instrumentalist. Doctor's thesis. : [spec.] 17.00.03 "Musical art". Kyiv: NMAU imeni P.I. Chaikovskoho [in Ukrainian], 2016.
3. Ozhegov, S. (1960) Dictionary russian language. Moskow, [in Russian], 1960.
4. Polskaya, I. (2001) Chamber ensemble: History, theory, aesthetics: monograph. Kharkiv: KhGAK, [in Ukrainian], 2001.
5. Ricoeur, P. (2008). The conflict of interpretations. Essays in Hermeneutics. (I. S. Vdovina, Trans). Moscow: Akademicheskii Proekt [in Russian], 2008.
6. Sigal, E. (1979) Masters of the Soviet chamber ensemble D. Oistrakh, L. Oborin, S. Knushevyskiy. Odessa, [in Ukrainian], 1979.
7. E. Fromm (2017) Man for himself. [Trans. from English A. Alexandrova]. Moscow: AST Publishing House, [in Russian], 2017.

УДК 78.03 + 782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-14>

Євген Борисович Авраменко

ORCID: 0000-0002-3137-9477

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
avramenko.jenya1986@gmail.com

ТЕМБР-АМПЛУА ЯК ІНСТРУМЕНТ ВИРАЖЕННЯ ОПЕРНОГО «ГОЛОСООБРАЗУ» (НА ПРИКЛАДІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕНОРА)

Мета роботи – надати аналіз категорії «тембр-амплуа» в оперному мистецтві, обґрунтувати тембр-амплуа як інструмент сценічного вираження певного «голособразу» у жанрі опери. **Методологія дослідження:** методологічною основою й інструментом дослідження є психологічний та музикознавчий аналіз особливостей жанрової комунікації, іманентного творчого процесу та технологічної вокальної специфіки драматичного тенора; для реалізації завдань дослідження застосовано компаративний аналіз специфіки творчого процесу народження сценічного образу в оперного виконавця та драматичного актора. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше обґрунтовано значення тембру-амплуа певного типу голосу як комунікативного, психологічного та технологічного інструмента в реалізації художніх завдань загального тезауруса оперної вистави. **Висновки.** Тембр голосу співака є способом індивідуалізації та персоніфікації вокально-сценічного образу, тобто смислообраз народжується завдяки відповідному типу голосу. Тому типологія амплуа в опері ґрунтується на принципах експресивності та натуральності голосів, що є непрямим втіленням у вокальному мистецтві принципів реалістичного театру К.С. Станіславського – правдивість сценічного образу в опері визначається передусім відповідністю тембру-амплуа виконавця інтонаційній семантиці матеріалу. Тембр-амплуа – тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити семантику характеру оперного персонажа. Тембр-амплуа «упредметнює» у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голосу. Наголошується, що в опері, де не спрацьовують закони «сценічної маски» драматичного театру, втілення сценічного образу є більш близьким до виконавських законів музиканта-інструменталіста (завжди «Я-дійсний», а не «Я-інший»). Тембр-амплуа «драматичний тенор», обраний для аналізу в даній статті, – це такий тип голосу, що здатний повноцінно виразити інтонаційну семантику смислообразу героя, який є центром драматургічного конфлікту опери.

Ключові слова: драматичний тенор, тембр-амплуа, «голособраз», смислообраз.