

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.01+785.7

*Л. Повзун*

### ПРОСТОРОВО-АКУСТИЧНА ЕСТЕТИКА КАМЕРНОСТІ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОМУ ВИКОНАВСТВІ

*Стаття присвячена розгляду просторово-акустичної естетики камерно-ансамблевого музикування. Це явище трактується як взаємодія різних складових, об'єднаних художніми взаємовідносинами в процесі створення спільної інтерпретації авторського тексту музичного твору, що має здатність до трансформації і можливість переконливого існування в різних хронотопічних умовах. Відзначається, що перенесення ансамблевого музикування з аристократичних салонів до концертних залів, на публічну концертну сцену зумовило трансформацію багатьох складових просторового існування. Це сприяло певному співіснуванню камерних та концертних рис у межах системи камерних інструментально-ансамблевих жанрів.*

**Ключові слова:** ансамбль, камерний ансамбль, камерність.

Традиційним визначенням понять «камерна музика» та «камерний ансамбль» у довідково-енциклопедичних виданнях є характеристика умов виконання — орієнтування на обмежені простори та невелику кількість виконавців.

Обмежена просторово-акустична складова та невелика (від двох до десяти) чисельність учасників творчого явища під назвою «камерно-ансамблеве виконавство» суттєво вплинула на художньо-естетичну специфіку камерних жанрів. У процесі історичного розвитку камерні інструментально-ансамблеві жанри пройшли декілька форм існування-функціонування — побутово-вжиткову, камерно-салонну, концертну.

Перенесення камерно-ансамблевого музикування з аристократичних салонів до концертних залів, на публічну концертну сцену

зумовило трансформацію багатьох складових просторового існування жанрів і сприяло певному співіснуванню камерних та концертних рис в межах системи камерних інструментально-ансамблевих жанрів.

Історична зміна умов виконання, збільшення слухацької аудиторії, мобільність кількісного та якісного складу камерних ансамблів сприяли зміні засобів вираження, проте не вплинули на художній зміст жанрів, що дозволяє певною мірою заперечувати твердження музикознавців про першозначення умов виконання для характеристики музичного жанру.

Просторово-акустична естетика камерно-ансамблевого музикування, що є взаємодією різних складових, об'єднаних художніми взаємовідносинами в процесі створення спільної інтерпретації авторського тексту музичного твору, має здатність до трансформації та можливість переконливого існування в різних хронотопічних умовах.

Простір є «сукупністю однорідних об'єктів (явищ, станів, функцій, фігур тощо), між якими складаються певні взаємовідносини, подібні до звичайних просторових відносин (безперервність, відстань тощо)» [1, с. 151].

Завдяки такому розумінню виникає можливість просторового моделювання понять, які самі по собі не мають просторової природи. Цим широко користуються фізики та математики: так, наприклад, поняття «кольоровий простір», «фазовий простір», що лежать в основі просторових моделей, використовуються в оптиці або електротехніці. Особливо суттєвою ця властивість просторових моделей є для мистецтва, і інструментально-ансамблевого зокрема, де виникають моделі «звукового», «художнього» «виконавського», «слухацького», «ансамблевого» простору.

Онтологія камерно-ансамблевих жанрів безпосередньо пов'язана з різними формами функціонування інструментально-ансамблевого музикування в історичному та фізичному часі та просторі, в соціальній сфері, в культурному житті суспільства, тому типологія різновидів камерно-ансамблевих жанрів знаходиться в безпосередній залежності від певних історичних умов та передумов, в тому числі від ролі в соціально-культурному просторі, від функціональних особливостей у певний проміжок часу, від естетичних та акустичних властивостей інструментарію.

Згідно з концепцією М. Бахтіна, натуральний час-простір трансформується у відповідності до умов того чи іншого жанру: «хронотоп

є структурним законом жанру, у відповідності до якого природний простір-час деформується у художній» [цит. за 1, с. 151].

Це дозволяє дійти висновку, що жанри камерного ансамблю та його жанрові різновиди розрізняються саме за хронотопічними ознаками, оскільки кожний ансамблевий склад має власну мізансцену і власний жанровий контекст. Відповідно, сума просторово-акустичних ознак кожного ансамблевого складу в процесі музикування складає «ансамблевий простір» + «виконавський простір» + «слухацький простір».

«Ансамблевий простір» є об'єднанням певної сукупності виконавців та музичних інструментів у вирішенні спільних творчих завдань для створення художнього цілого твору, він має свої розбіжності в ансамблевих різновидах, залежні від кількісних та якісних показників складу, від характеру їх внутрішньо-рольової взаємодії.

Особливості «виконавського простору» ансамблевого музикування визначені просторово-акустичними умовами виконання та типом виконавсько-слухацької взаємодії — камерні умови, світський салон, концертне виконання, навчальна репетиція тощо, — відповідно до яких відбувається корегування артикуляційного, динамічного, тембрового, темпо-ритмічного планів у «зовнішньому поданні» звукової сукупності ансамблевого звучання.

«Слухацький простір» також має певні розбіжності, закладені історичним розвитком камерно-ансамблевих жанрів. Кожний тип виконавсько-слухацької взаємодії, що існує в онтології ансамблевого музикування, не відмирає з появою нового, а залишається в межах існування-функціонування ансамблевої музики як просторово-акустичний різновид домашнього, салонного чи концертного виконання.

На думку Є. Назайкінського, особливості слухацької аудиторії, її склад, інтереси, потреби завдають помітного впливу на звучання музики, оскільки жанровий контекст впливає на музичне сприйняття, він є середовищем, в якому формується особливий комунікаційний клімат, що сприймається слухачами як позамузичний фон, що відтіняє музичні враження і непомітно впливає на них [5, с. 21].

Існує багатозарова взаємозалежність внутрішньоансамблевого, зовнішньовиконавського та слухацького простору, оскільки звучання всередині ансамблевої мізансцени не завжди є тотожним звучанню зовні її — у слухацькому просторі. Тому в певних просторово-акустичних умовах відбувається конкретне пристосування фізично-технологічних можливостей виконавців, кількісно-органологічних по-

казників складу та тембрально-артикуляційних художніх якостей ансамблю.

На думку Ю. Лотмана, однією з суттєвих ознак будь-якої культури є розмежування зовнішнього простору (універсуму) на внутрішню — культурну, «свою» та зовнішню — позакультурну, «чужу» сфери. Зі стародавніх часів замкнена культурна сфера ототожнювалася з упорядкованістю, організованістю (космічною, релігійною, соціальною, політичною), а зовнішня — із світом зла, дезорганізації, хаосу, ворогуючих культових та політичних сил. Природно, що «внутрішній простір», що створювала людина, — дім, міська площа або обмежений стіною простір міста — завжди ставав об'єктом особливих культурних переживань. З ускладненням механізму культури просте протиставлення «культурного» (організованого) простору та «некультурного» (неорганізованого) простору змінювалось ієрархічно: всередині замкненого простору виділялися ієрархічно більш «високі» його ділянки. Так, в середині обмеженого стіною середньовічного міста виділявся замкнений простір, що містив сакральну та державну владу. Ієрархія культурної значущості різних просторів доповнюється ієрархією ступенів їх цінності (що залежить від внутрішньої структури даного типу культури), так виділяються простори, призначені для державно-політичної діяльності, приватного життя тощо [4, с. 578].

Продовжуючи цей «ланцюжок», зазначимо, що на ранніх етапах розвитку камерно-ансамблевого музикування умови функціонування камерних жанрів не передбачали окремого місця для музикантів-інструменталістів — вони органічно вписувалися у вжиткову ситуацію суспільства. Видокремлення інструментально-ансамблевого музикування із вжиткового застосування та надання йому особливої естетичної функції вплинули на ієрархічне розташування музикантів у соціально-культурному просторі — вони піднялися на виконавську сцену, таким чином створивши певну дистанцію між слухачькими масами у фізичному та соціальному значенні. Хоча таке «піднесення» не означало смислового розділення, а тільки підкреслювало зростаючу соціально-естетичну роль музики та музикантів-виконавців у суспільстві.

Будь-який жанр як естетичний феномен має просторово визначені умови функціонування, що є обов'язковою характеристикою твору, оскільки складно уявити звучання музики поза будь-якого досить певного простору (зал, кімната, пленер). В систему камерно-ансамблевих жанрів генетично закладені різні умови функціонування, що

визначалося різним призначенням конкретного ансамблевого складу та виконуваного твору.

Навіть перші зразки інструментальних жанрів — ансамблеві склади менестрелів орієнтувалися одночасно на різні виконавські умови — мисливське поле, аристократичний салон або кімната в умовах міського побуту, і визначальним фактором у відборі органологічної складової ставали тембральні та динамічні властивості інструментів. Існувала ціла система класифікації інструментів за їх органологічно-динамічними властивостями. Так, «гросі» (італ. *Grossi*) — гучнозвучні інструменти, що створювали надзвичайне емоційне враження від блиску та сили звучання, використовувалися головним чином на пленері — під час світських розваг, церемоній, мисливства тощо. Твори, що виконувались під час цих церемоній, належали до побутової сфери. Тихозвучні інструменти, тонке нюансування яких підказало назву «сотілі» (італ. *Sottili* — «витончені», «тендітні»), найбільш природно звучали в камерних умовах. Твори, що виконувалися у світському салоні, виконували естетичну функцію та належали до презентованих жанрів.

В процесі історичного розвитку побутове домашнє музикування поступово втрачає свої прикладні функції і стає головною метою зустрічі та способом спілкування людей. Домашнє музикування такого роду орієнтовано на міжособистісне спілкування виконавців, на задоволення їх естетичних потреб — воно втрачає службові функціональні риси і стає для учасників та слухачів самодостатнім. Музикуванню такого роду притаманна церемоніальна функція, пов'язана з принциповим семантичним уособленням часу (призначенням певних днів та часу) та простору (знаходження певного місця для проведення ансамблевого музикування). Церемоніальна функція проявляється також у тому, що поступово складається певний ритуал музичного спілкування, певна корпоративна спільність постійних учасників таких зустрічей, виникають стабільні виконавські склади ансамблів.

Так, в камерному інструментально-ансамблевому музикуванні поступово виникає: стабільність місця дії, створена постійним музикуванням в конкретному приміщенні — кімнаті чи салоні; стабільність часу дії, обумовлена певною періодичністю, циклічністю такого типу музикування, приуроченістю до певного часу; стабільність характеру та способу дії, детермінована відносною постійністю самої процедури музичного вечора; стабільність ансамблевих складів учасників такого музикування. Камерне музикування за своєю природою

органічно «вписувалося» в соціальний контекст — всі присутні могли як слухати, так і бути учасниками спільного музикування, оскільки був відсутнім принцип функціонального розділення на виконавців та публіку.

Просторово-акустичні умови камерного салону містять водночас: виконавський простір ансамблевого складу, що передбачає об'єднання психологічно-фізичних зусиль виконавців у досягненні єдності звучання, слухово-зоровий контакт та слухацький простір — умови сприйняття, що залучає цілий комплекс акустичних властивостей певного приміщення та тембрально-динамічних можливостей конкретного ансамблевого складу. В межах цієї форми публіка існує як побудований з індивідуумів особливий організм соціуму. Характер слухацького соціуму може варіюватися в широких межах — концертна публіка, салонна, естрадна, конкурсна, оперна, але у всіх випадках діє фактор єдності та спільності.

Акустичні умови ансамблевого музикування також потребують окремого дослідження та визначення специфічних властивостей виконавської та слухацької «зони», оскільки прояви просторово-акустичних особливостей відрізняються «всередині» (в мізансцені ансамблю) та «зовні» — у сприйнятті слухачів. Звичайно, виконавці-інструменталісти досить рідко замислюються над архітектурними особливостями приміщень, в яких їм доводиться виступати, головна увага фіксується на інструментальних якостях (особливо у піаністів). Ансамблістів же найбільше цікавить можливість слухового та візуального контакту між всіма учасниками музикування, в той час як головним критерієм досконалості виконання стає слухацька оцінка кінцевого художнього результату, яка, у свою чергу, суттєво залежить від просторово-акустичних умов.

Дослідженням акустичних умов приміщень займається спеціальний розділ науки «архітектурна акустика», що вивчає звучання музики чи людської мови в певних акустичних просторах, визначаючи доцільність певного розміщення слухацької та ораторсько-виконавської «території». Згідно з дослідженнями, віддзеркалення звуку хоча і надає деяке корисне збільшення гучності, проте в той же час може виявитися 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 звуку. Це подовження звуку — реверберація — є одним із найбільш характерних акустичних недо-

ліків звичайних залів. У таких залах звуки досить довго не «завми-рають» і наступні звуки нашаровуються на попереднє звучання, що призводить до часткової втрати артикуляції — виникає ефект «запедалювання», як при грі на роялі із відкритою правою педаллюю.

Автор дослідження «Архітектурна акустика» зазначає, що подібні недоліки залу більше заважають мові оратора, ніж звучанню музики [3, с. 30–31], проте, на наш погляд, зазначені акустичні властивості концертного приміщення значною мірою впливають на виконавське звукоподання, що потребує певної артикуляційної корекції, як для звучання-слухання всередині ансамблевого колективу, так і для «до-несення» задуманого звукового результату до слухацької зони.

Окрім реверберації, відлуння звуків визиває цілий ряд інших шкідливих явищ: луну, «розмивання» звуку та резонанс. Відлуння від стін викликає викривлення звучання та обумовлює нерівномірну гучність у різних частинах приміщення [3, с. 32].

При дослідженні оптимальних умов звучання для виконання музики в закритому приміщенні виявилось, що музиканти віддають перевагу реверберуючому простору, в той час як слухачі більш схильні до «глухих» просторів без відлуння. Такий ефект «ідеального» залу може виникнути в разі, якщо поглинаючий матеріал поступово переміщається із зони виконання до слухацької зони, тоді музичне сприйняття як у самих музикантів, так і у слухачів стає «ідеальним». Стіни, що віддзеркалювали звучання, дозволяли музикантам «чути самих себе», тоді як друга частина приміщення складала «глухий» простір [3, с. 60].

На відкритих просторах — на пленері, як однієї з форм функціонування-виконання інструментальних ансамблів, акустичні умови є кардинально іншими: відсутність бокових та задніх стінок виключає небажане відлуння, що виникає у закритих залах, і наслідки реверберації, таким чином, зведені до мінімуму. Проте у виконавців-ансамблів у пленерних умовах з'являються інші 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 примноженні інструментальною групою (як в оркестрі), виявляються перед загрозою втрати частини музичної тканини.

Вивчення належних умов для виконання ансамблевого колективу дозволяє дійти висновку, що:

- для зручності виконавців стіни залу мають бути обладнані поверхнями, здатними віддзеркалювати звучання, що дозволяє музи-

кантам чути власне виконання із достатньою мірою достовірності та корегувати-балансувати звучання всього ансамблю;

- слухачі мають бути поміщені в умови, близькі до плернерних, тобто реверберація залу має бути дуже малою;

- якщо склад ансамблю передбачає участь роялю, це значною мірою змінює акустичні умови, оскільки струни роялю налаштовані на велику кількість коливань різноманітної частоти, що відповідають на кожний звук із зовні, крім того, дека роялю сама є резонатором, тому струнні інструменти у сполученні з клавіром зазнають відлуння не тільки від предметів інтер'єра, але й від свого клавішного ансамблевого партнера.

Виконавські умови концертного залу з акустичної точки зору є прикладом ідеальної акустики, оскільки, згідно з вимогами виконавців, сцена віддзеркалює звук, в той же час у зоні слухачів зовсім не спостерігається відлуння від стін, що наближує акустичний ефект сприйняття до умов відкритого простору. Як зазначається дослідниками, «оркестрова раковина одночасно із завданням спрямування звуків в зал повинна бути свого роду чашею для змішування звуків у злиття різноманітних інструментальних барв надає бархатистість та багатство загальному звучанню» [3, с. 106].

Всі існуючі концепції стосовно необхідності зміни умов ансамблевого музикування, перенесення камерно-ансамблевих жанрів у концертні зали фіксували зміни естетичних ідеалів конкретної епохи, появу нової органологічної структури інструментальних ансамблів, звертали увагу на суспільну потребу 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 всього ансамблю створювала оптимальні можливості для всебічного слухацького охоплення ансамблевої палітри та сприйняття художньої цілісності виконання.

Саме в умовах концертного залу — особливої соціальної інституції, спеціально призначеної для публічного виконання музики, відбувається принципове і остаточне розділення виконавців та слухачів: простір концертного залу розділений на різні частини за функціональним та семантичним принципом.

На думку М. Арановського, таке розділення є цілком закономірним, оскільки слухачі прийшли «сприймати» музику та поринути у



«споглядання» (у широкому сенсі цього слова), що стає неможливим без занурення в концептуальний час: «Процес споглядання музики потребує, щоб вона була презентована слухачам. Звідси протиставлення естради іншій частині залу» [2, с. 13].

Просторова диференціація залу напряму пов'язана з кардинальним розрізненням рольової участі в концертному виконанні музикантів та слухачів — характер дії, його зміст, естетичні та психологічні настанови, комунікативний фактор тощо. В концертних умовах відбувається:

- остаточно розподіл соціально-психологічних ролей виконавців та слухачів;
- порушення корпоративної спільності всіх присутніх, що існувала на рівні побутового та частково салонного музикування;
- змінення комунікативних зв'язків між виконавцями та слухачами — зникає можливість вільної взаємозаміни ролей виконавців та слухачів;
- змінення характеру співвідношення між слухачами — розпадаються існуючі раніше корпоративні зв'язки, відбувається знеособлення та автономізація публіки.

Таким чином, просторово-акустична складова камерності в процесі історичного розвитку пройшла декілька етапів естетичної трансформації, оскільки камерно-ансамблеве музикування для свого соціального функціонування передбачає наявність певних характерних просторових умов, детермінованих відповідними соціокультурними жанровими ситуаціями, історичним життєвим контекстом епохи, особливостями соціальної психології, філософії, етико-естетичної свідомості, суспільного побуту.

Домашнє музикування, де всі знайомі або мають родинні зв'язки, мають загальне коло спілкування, загальні естетичні смаки, є провідним, історично визначальним типом контекстуального функціонування камерно-ансамблевих жанрів, що призначені для «кімнатного виконання». За цієї причини мізансцена музикування безпосередньо вписана в оточуючий простір, принципово не диференційована від нього. Разом з тим в домашньому музикуванні існували різні хронотопи, пов'язані з різноманітною приуроченістю дійства, різноманітною його семантикою: функціонування камерно-ансамблевих жанрів у домашніх умовах нерозривно пов'язане з явищами церемоніальності, з ритуалом, що супроводжували як святковий, так і повсякденний побут.

Просторово-акустична естетика функціонування камерних ансамблів в умовах домашнього музикування є певним чином подібною до ситуації функціонування в храмі, оскільки в обох випадках має місце певне обмеження замкнутого простору, всередині якого відбувається виконання музики, при цьому в обох випадках не має просторового розмежування, ансамблеве ж музикування є засобом спілкування (з Богом чи поміж собою), а не самоціллю.

В камерному салоні існує як корпоративна спільність домашнього музикування, так і певна диференціація між виконавцями та слухачами — виникнення «виконавського» та «слухацького» просторів. Просторовий та соціальний характер ситуації функціонування ансамблю в салоні відтворюється у структурі комунікативних зв'язків, психологічному стані та взаємодії між виконавцями та слухачами. Хронотопічна специфіка салону поєднує в собі риси, притаманні домашньому музикуванню — просторово-часової приуроченості та корпоративної спільності, певної стабільності кола присутніх, так і наявність спеціально запрошених виконавців та гостей, що є ознакою концертного залу.

В умовах концертного залу камерно-ансамблеве виконавство, зберігаючи генетичні зв'язки з традиціями домашнього й салонного музикування, набуває нових семантичних рис, обумовлених соціально-естетичними умовами концертного виконання. І, як зазначає О. Самойленко, питання жанрового контексту виникає в разі міжжанрового діалогу та звернення до даного жанру з позицій іншожанрових композиційних форм. Тоді до поняття жанрового контексту приєднується поняття стильового контексту, що ставить питання про вивчення жанрово-стильових контекстів в їх взаємній корекції та можливостях еволюції жанру та стилю у їх координованості [6, с. 99–100].

В процесі історичного розвитку, пройшовши ряд просторово-естетичних етапів, домашнє музикування, світський салон, концертне виконання, в сучасних умовах — конкурсне, фестивалне, тощо — ряд провідних чинників, що традиційно характеризували камерні інструментально-ансамблеві жанри, зазнали певної трансформації та набули нової якості (за термінологією О. Самойленко, досягли найвищої «точки» міжстильового діалогу, що привело до народження нової жанрово-стильової якості [6, с. 102]), концертної камерності інструментально-ансамблевих жанрів.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Александров А. Абстрактные пространства / А. Александров // Математика, ее содержание, методы и значение. — Т. 3. — М., 1956. — 340 с.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник. — М. : Советский композитор, 1987. — Вып. 6. — С. 5–44.
3. Ватсон Ф. Архитектурная акустика / Ф. Ватсон ; [пер. с англ. В. Антокольского, М. Исааковича]. — М. : Гос. изд-во иностранной литературы, 1948. — 208 с.
4. Лотман Ю. Об искусстве. Статьи, заметки, выступления / Ю. Лотман. — СПб. : Искусство, 1998. — 704 с.
5. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1972. — 383.
6. Самойленко А. Жанр — стиль как парная категория музыкальной культурологии / А. Самойленко // Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання : збірник наукових праць. — Київ : Науковий світ, 2002. — С. 98–106.

*Повзун Л. Пространственно-акустическая эстетика камерности в инструментально-ансамблевом исполнительстве.* Статья посвящена рассмотрению пространственно-акустической эстетики камерно-ансамблевого исполнительства. Это явление трактуется как взаимодействие различных составляющих, объединенных художественными взаимоотношениями в процессе создания совместной интерпретации авторского текста музыкального произведения, которое обладает способностью к трансформации и возможностью убедительного существования в разных хронотопических условиях. Отмечается, что перемещение ансамблевого музицирования из аристократических салонов в концертные залы, на публичную концертную сцену способствовало определенному сосуществованию камерных и концертных черт в рамках системы инструментально-ансамблевых жанров.

Ключевые слова: ансамбль, камерный ансамбль, камерность.

*Povzun L. Spatial and acoustic aesthetics of intimacy in the instrumental ensemble performances.* The article considers the spatial and acoustic aesthetics Chamber Ensemble Performance. This phenomenon is interpreted as the interaction of the various components of the combined artistic relationships in the process of creating a joint interpretation avtorskogo text of a musical work that has the ability to transform, and the possibility of the existence of convincing chronotopic in different conditions. It is noted that the movement of ensemble music of the aristocratic salons in concert halls, at a public concert stage to assist in determining coexistence chamber and concert features within the instrumental ensemble genre.

Keywords: ensemble, Chamber Ensemble, chamber music

