

6. Varshavskaya, A. I. (2002). Speaker as the creator of the monologu. Rhetoric monologue (ed. A. I. Varshavskaya). St. Petersburg: Chimera Trade (pp. 24-47) [in Russian].
7. Goethe, I. V. (1980). Collection of Works: in 10 vol. Vol. 10: On Art and Literature (ed. A. Anikst; aut. comments. A. Anikst). Moscow [in Russian].
8. Hobbes, T. (2001). Leviathan, or Matter, Form and Power of the State Church and Civil. Moscow: Myisl [in Russian].
9. Daft, R. L. (2006). Lessons of leadership (trans. with English A. V. Kozlova; ed. prof. I. V. Andreeva). Moscow: Eksmo [in Russian].
10. Descartes, R. (2000). The search for truth (ed. R. Svetlov, G. Tyniansky; trans. A. Guterman, M. Pozdnev, N. Stretensky). St. Petersburg: Azbuka [in Russian].
11. Zubenko, L. G. (2002). Oratory Art: Pract. manual. Kyiv: Parlaments'ke vydavnytstvo [in Ukrainian].
12. Kant, I. (1994). Criticism of the ability of judgment. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
13. Lock, J. (1960). Selected philosophical works: in 2 volumes, T. 1. Moscow [in Russian].
14. Oliynyk, O. B. (2009). Rhetoric: teach. manual. Kyiv: Condor [in Ukrainian].
15. Pease, A. & Dunn P. (2000). Language of the letter. Moscow: EKSMO-Press [in Russian].
16. Sagach, G. M. (2000). Rhetoric. Kyiv: "In Yure" [in Ukrainian].
17. Soper, P. (1995). Fundamentals of the art of speech. Moscow: "Yakhtsmen" [in Russian].
18. Spinoza, B. (2001). Ethics (trans. V.I. Modestov). Minsk: Harvest, Moscow: AST [in Russian].
19. Schelling, F. (1966). Philosophy of Art. Moscow: Myisl [in Russian].
20. Hume, D. A. (1996). Treatise on Human Nature: in 2 volumes Vol. 1. Book. 2: About affects. Book. 3: On morals. Moscow [in Russian].

УДК 781.2+781.1+78.071.2

Овдейчук Оксана Петровна,
артистка Национального президентского оркестра
oksana-234@mail.ru

ДУАЛИЗМ ИНТЕРВАЛА ПРИМЫ

Цель работы состоит в рассмотрении специфики исполнения интервала прима, анализа её акустических свойств и выразительных возможностей. **Методология** исследования определяется компаративным, функциональным и аналитическим методом. **Научная новизна** работы состоит в расширении общепринятого представления об исполнении интервала прима на основании определенных акустических норм, предложенных П. Барановским. Выявляются сходства и различия между разновидностями данного интервала – мелодической и гармонической. Рассматривается влияние таких факторов, как: явление «дуализма интервалов», ладотональность произведения, направление мелодического движения, фактурное изложение, метроритмическая структура такта на выбор «технического» решения исполнения интервала прима. **Выводы** представлены в расширении общепринятых норм исполнения интервала прима, понимание которых позволяет придать исполнению на струнно-смычковом инструменте наибольшую яркость и выразительность.

Ключевые слова: прима, интервал, дуализм интервалов, звуковысотность, струнно-смычковые инструменты.

Овдійчук Оксана Петрівна, *артистка Національного президентського оркестру*
Дуалізм інтервалу прими

Мета роботи полягає в розгляді специфіки виконання інтервалу прими, аналізу її акустичних властивостей і виразних можливостей. **Методологія** дослідження визначається компаративним, функціональним і аналітичним методом. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні загальноприйнятого уявлення про виконання інтервалу прими на підставі певних акустичних норм, запропонованих П. Барановським. Виявляються схожість і відмінності між різновидами даного інтервалу – мелодійною і гармонійною. Розглядається вплив таких чинників, як: явище «дуалізму інтервалів», ладотональність твору, напрям мелодійного руху, фактурний виклад, метроритмічна структура такту на вибір «технічного» вирішення виконання інтервалу прими. **Висновки** представлені в розширенні загальноприйнятих норм виконання інтервалу прима, розуміння яких дає змогу додати виконанню на струнно-смичковому інструменті найбільшу яскравість і виразність.

Ключові слова: прима, інтервал, дуалізм інтервалів, звуковисотність, струнно-смичкові інструменти.

Ovdeychuk Oksana, the artist of National President Orchestra

Dualism of prima interval

The purpose of the article is to consider the specifics of the implementation of the prima interval, analysis of its acoustic properties and expressive capabilities. **The methodology** is determined by a comparative, functional and analytical method. **The scientific novelty** of work consists of expanding the generally accepted idea of performing the interval of the prima by certain acoustic norms proposed by P. Baranovsky. The similarities and differences between the varieties of this interval are shown in melodic and harmonic. The influence of such factors as the phenomenon of "duality of intervals," the intransigence of the work, the direction of the melodic movement, textual presentation, the metrological structure of the tact on the choice of the "technical" solution to the implementation of the prima interval. **The conclusions** are presented in the expansion of the generally accepted norms of the prima interval, the understanding of which allows adding the greatest brightness and expressiveness to the performance on the string-bow instrument.

Key words: prima, interval, the duality of intervals, sound-permeability, stringed- bow instruments.

Анализ исследований и публикаций. Несмотря на то, что изучение данного аспекта нечасто привлекает внимание современных исследователей, оно имеет достаточную традицию. Наиболее активно к нему обращались в середине XX вв., и полученные в этой области результаты получили научное обоснование в работах Н. Гарбузова и его учеников [4; 6]. Однако не представляется возможным представить общую картину без обращения к научному наследию еще одного ученого, для которого данная сфера была доминантной на протяжении всей его творческой жизни. Речь идет об украинском исследователе П. Барановском, чьи работы в полной мере можно отнести к разряду базовых.

Одним из основных открытий П. Барановского стало доказательство диалектической сущности интервалики, рациональное обоснование этой концепции и выявление перспективы для ее внедрения во многие сферы музыкальной науки и практики. Диалектическую сущность интервалики Поликарп Барановский определил, как явление «дуализма интервалов», научно обосновав, таким образом, объективную разницу исполнения мелодических интервалов в «реальном» и темперированном строе. Автор также подтвердил «...закономерное звуковысотное расхождение одноименных гармонических и мелодических интервалов...» [3, 4]. Кроме того, исследователь отметил определенную объективность, стабильность гармонических интервалов (синхрон-

интервалы по П. Б.) и исключительную индивидуальность мелодических (секвент-интервалы по П. Б.). При этом, по мнению автора, индивидуальность мелодических интервалов связана с биологическим фактором. Для более точного обоснования данной позиции автор говорит о понятии «биологической коммы». Полное определение её представляется следующим: «Биологическая комма – межинтервальная разница, показывающая при свободном интонировании изолированных мелодических интервалов (интонируемых исключительно субъективно) степень расширения их по сравнению с интервалами гармоническими, определяемыми отношением ряда простых чисел), и являющуюся функцией возраста и общего биологического тонуса испытуемых. Биокomma прямо пропорциональна возрасту и обратно пропорциональна общему биотонусу» [1, 80].

Как видно из вышеприведенного определения, автор, говоря о разнице между мелодическими и гармоническими интервалами, акцентирует внимание на тенденции первых к расширению. В действительности П. Барановский уточняет, что все большие и увеличенные мелодические интервалы в процессе исполнения на инструментах с нефиксированным звукоорядом или голосом расширяются по сравнению с одноимёнными гармоническими интервалами, а все малые и уменьшенные мелодические соответственно – сужаются [1, 40].

Для более детального рассмотрения изложенных выше тезисов остановимся на выявлении специфических качеств гармонической и мелодической примы. Выбор именно этого интервала не случаен, потому что по отношению к нему утвердилось наиболее жесткое «исполнительское» правило – «подстраивать» один звук к другому. Основной целью исследования является выявление факторов, от которых зависит акустическое качество интервала примы. Заметим, что такой подход позволяет уточнить разницу между двумя разновидностями интервала в процессе исполнения. Поскольку данный ракурс не имеет достаточного научного обоснования, он и определяет научную новизну работы.

Изложение основного материала. Как известно, гармоническим называется интервал, в котором составляющие его звуки звучат одновременно. Мелодическим – интервал, звуки которого не совпадают во времени.

Для начала мы рассмотрим особенности гармонической примы. Поскольку в данном случае звуки, составляющие интервал играют одновременно, вполне логичным представляется такое его исполнение, при котором достигается максимальное акустическое их совпадение. При этом, если один из составляющих звуков гармонической примы исполняется на «открытой» струне, то другой – акустически подстраивается исполнителем к звучанию «открытой» струны.

ПРИМЕР 1:

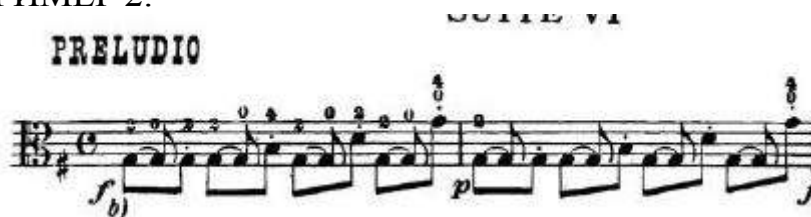


В этом нотном фрагменте (Й. С. Бах сюита для альты (в оригинале для виолончели) 2 сарабанда BVW1008, такт 1) мы наблюдаем фактурное изложение, позволяющее говорить о двухголосии, столь характерном для многих сольных сочинений Й. С. Баха. В первом такте сарабанды звуки, составляющие интервал гармонической примы, относятся к разным голосам, – один – к верхнему, другой – к нижнему. Аппликатурно они исполняются на двух разных струнах – «g» и «d1». Звук, исполняющийся на струне «g» относится к нижнему голосу, а звук, исполняющийся на струне «d1» – к верхнему. Именно он берется исполнителем на «открытой» струне, высота которой зафиксирована изначально, и соответственно этот звук не может менять свои акустические свойства. Поэтому в процессе «выстраивания» гармонической примы более мобильным будет звук, относящийся к нижнему голосу. И именно он требует акустической подстройки.

Процесс исполнения мелодической примы имеет большее количество вариантов. Различие в звуковысотном интонировании будет зависеть от таких факторов, как: 1) временной промежуток между звуками; 2) их функциональное значение.

Так, в первом такте Прелюдии Й.С. Баха из сюиты для альты (в оригинале виолончели) 6 мелодическую приму составляют звуки, разведенные ритмически (несмотря на то, что они относятся к разным голосам). Кроме того, они выполняют функцию устойчивого тона (I ступени тональности G-dur).

ПРИМЕР 2:



Акустические исследования П. Барановского показали, что в случае, если прима находится на первой, стабильной ступени лада, разницы в звуковысотном интонировании звуков в составе примы – мелодической или одноимённой ей гармонической – нет. Следовательно, звуки, составляющие интервал в данном случае должны подстраиваться исполнителем друг к другу. В приведенном выше примере звук мелодической примы, исполняющийся на «открытой» струне принадлежит к верхнему голосу, а одноимённый ему звук, исполняющийся на струне «g» в третьей позиции вторым пальцем левой руки – к нижнему. Высота звука, относящегося к верхнему голосу, остаётся неизменной, поэтому именно к нему будет подстраиваться исполнителем нижний звук примы.

Однако принцип, когда при исполнении мелодической примы происходит полное акустическое слияние звуков, её составляющих, действует далеко не всегда. В том случае, если звуки примы попадают в различный гармонический контекст (входят в состав трезвучий различных гармонических функций), то акустическое решение таких звуков будет различным.

Рассмотрим следующий нотный пример – А. Хоффмайстер Концерт для альты с оркестром D-dur (1 часть):

ПРИМЕР 3:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of five staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom three are for the left hand. A circled number '2' is placed above the second measure of the upper staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Solo' and 'p'.

Мелодическая линия во втором и третьем тактах партии альтя является показательным примером, где мелодическая прима совпадает с моментом смены гармонической функции (на грани тактов). Так, во втором такте звук «a1» является квинтовым тоном тонического трезвучия «d-fis-a».

С точки зрения явления «дуализма интервалов» по П.Барановскому, квинтовый тон в составе мелодических интервалов склонен к повышению относительно одноимённого звука, находящегося в составе гармонических интервалов. К тому же в данном случае с примой аккорда – «d1» он составляет интервал мелодической квинты, склонной к расширению относительно своего одноимённого гармонического интервала. Величина расширения, в этом случае, будет соответствовать биологической коме – от 2-х до 6-ти центов. В третьем такте при смене гармонической функции звук – «a1» уже становится примой доминантового трезвучия. В соответствии с теорией П.Барановского, прима аккорда является «условно» I ступенью, то есть не склонной к повышению относительно одноимённой ступени, входящей в состав гармонического интервала. Поэтому во втором и третьем тактах звуки, составляющие мелодическую приму будут иметь различный акустический вариант исполнения.

Заметим, что разницу в 2-6 центов в данном случае, конечно, возможно сделать практически незаметной, при помощи приёма «вibrато», однако, и он не даст «полного» акустического слияния звуков. Ведь обычно в сознании, – как слушателя, так и исполнителя, – вначале фиксируется «основной» тон, – то есть звук, который уже чуть позже, благодаря приёму «вibrато», претерпевает звуковысотные изменения. Непосредственно приём «вibrато» подключается исполнителем несколько позже. Поэтому в рассмотренном нами выше случае, акустическое несовпадение мелодической примы полностью нивелировать не удастся.

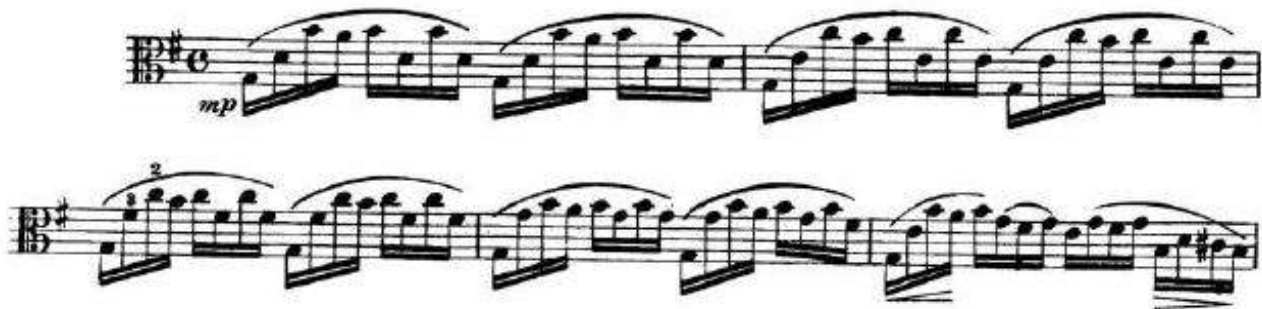
Однако, на наш взгляд, интервал мелодической примы может быть представлен не только как два звука, исполняемых подряд, но и как своеобразная «опорная мелодическая прима», звуки которой находятся в некотором временном разрыве. Обращение к такому виду интервалу представляется вполне закономерным, так как, являясь «режиссирующим», этот интервал становится акустической

опорой для находящихся между ее тонами звуков и требует при повторе своём точного акустического совпадения. Кроме того, зачастую в выписанном таким образом композитором «режиссирующем» интервале, составляющие его тона имеют более тесную связь между собой, чем связь между тонами «классической» мелодической примы. Ведь в этом случае в практике струнно-смычковых инструментов принято мысленно запоминать звучание первого звука для того, чтобы с акустической точностью повторить его через некоторое время.

Особенности звуковысотного интонирования «режиссирующей» мелодической примы во многом совпадают с принципами исполнения обычной мелодической примы. Они зависят от таких факторов, как: аппликатура («открытая» струна или нет), ладотональный контекст (опорный тон или нет), функциональная стабильность или переменность.

Рассмотрим следующий пример – фрагмент из сюиты №1 (прелюдия) для альта (в оригинале виолончели) соло Й.С. Баха BWV1007:

ПРИМЕР 4:



В данном случае роль «режиссирующей» мелодической примы будет выполнять звук «g», который повторяется на сильную и относительно сильную долю каждого из четырёх с половиной тактов. В этом случае звуки, составляющие рассматриваемый нами интервал исполняются на «открытой» струне, и соответственно, будут акустически стабильными. Интересно, что следующий за ними звук «d1» так же исполняется на «открытой» струне. Однако, образующийся при этом интервал мелодической квинты требует определенной звуковысотной коррекции. Мелодическая квинта имеет тенденцию к расширению по отношению к своему гармоническому номиналу, и этот факт необходимо учитывать при настройке инструмента, то есть настраивать инструмент не гармоническими, а мелодическими квинтами.

Однако при сходных тенденциях в процессе интонирования мелодических прим, как обычных, так и «режиссирующих», безусловно, встречаются и исключения. В качестве примера такого исключения приведем фрагмент из сюиты 4 для виолончели соло Й. С. Баха BWV1010 (Прелюдия).

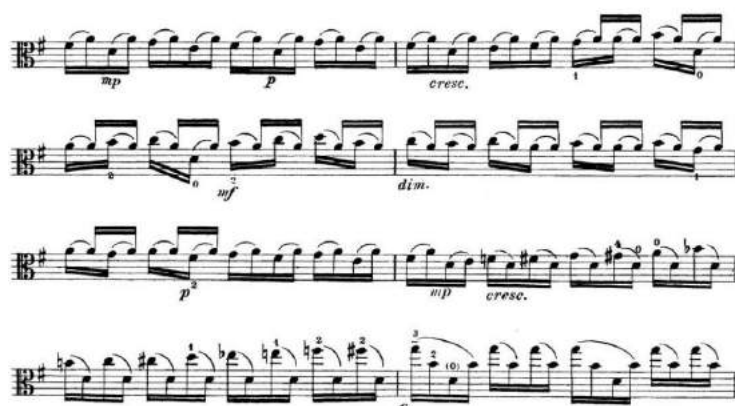
ПРИМЕР 5:



Фактурное изложение данного фрагмента позволяет говорить о наличии «выдержанного баса» – звука «es», который аппликатурно не может быть исполнен на «открытой» струне. Кроме того, гармоническое решение музыкального материала указывает на достаточную функциональную подвижность. Гармония меняется каждые два такта, и таким образом выдержанный бас попадает в контекст не только смены гармонической функции (T-D), а и смены тонального центра (отклонение в As-dur из исходной Es-dur). Таким образом, все факторы указывают на то, что в данном случае акустическое звучание «режиссирующей» примы может изменяться в пределах биологической коммы. Однако, в этом случае в силу вступают логические принципы «внутреннего» голосоведения, а именно идея «педального баса», который может быть рассмотрен, как самостоятельный опорный голос. И именно такое его качество требует абсолютного акустического совпадения всех звуков мелодического «режиссирующего» интервала.

Следует отметить, что специфика «режиссирующей» мелодической примы не связана с ее ритмическими и метрическими характеристиками. Так в приведенном чуть ниже примере (Сюита для альта (в оригинале – для виолончели) соло 1 Й.С.Баха BWV1007, Прелюдия) звуки составляющие данный интервал, «a1», попадают на слабую долю времени. И, тем не менее, поскольку они берутся на «открытой» струне, и не могут изменяться в процессе непосредственного интонирования, то и интервал будет стабильным, акустически неизменным и опорным для остальных звуков.

ПРИМЕР 6:



Научная новизна работы состоит в расширении общепринятого представления об исполнении интервала прима на основании определенных акустических норм, предложенных П. Барановским. Выявляются сходства и различия между разновидностями данного интервала – мелодической и гармонической. Рассматривается влияние таких факторов, как явление «дуализма интервалов», ладотональность произведения, направление мелодического движения, фактурное изложение, метроритмическая структура такта на выбор «технического» решения исполнения интервала прима.

Выводы. Завершая разговор о специфике звуковысотного интонирования мелодической примы отметим, что П. Барановский всегда указывал на прямую взаимосвязь вариантности того или иного мелодического интервала с ладовым контекстом. Сразу уточним, что автор трактует лад в наиболее традиционном, «классическом» смысле, как семиступенную диатонику с дифференцированной функцией ступеней. При этом I, IV и V-я ступени определяются исследователем как «стабильные», а остальные, соответственно, как «лабильные». Ступени первой группы не претерпевают звуковысотных изменений – ни в восходящем, ни в нисходящем мелодическом движении. Ступени второй группы, напротив, напрямую зависимы от направления мелодического движения. П. Барановский подчеркивает, что высота двух звуков, составляющих тот или иной интервал, также не меняется, если он построен «на» или «от» I, IV и V ступеней лада, и меняется, если этот интервал построен «на», «от» и «с участием» всех его остальных ступеней. Безусловно, все эти качества характерны и для интонирования мелодической примы. Однако приведенный выше анализ позволяет выявить еще несколько параметров, определяющих особенность ее акустической составляющей, а именно:

1. Принадлежность каждого из составляющих звуков мелодической примы к различным ладотональным сферам. Обычно это происходит в результате отклонения или модуляции.

2. Принадлежность каждого из звуков мелодической примы к различным гармоническим функциям.

3. Объективный аппликатурный фактор – «открытая» или не «открытая» струна.

4. Особенности фактурного изложения музыкального материала.

На наш взгляд, понимание данных факторов позволит несколько расширить представление об осознанном, контролируемом звуковысотном интонировании, и будет способствовать органическому объединению теории и практики, столь необходимому в области современного исполнительства.

Примечания:

1. Заметим, что к тем же выводам пришел в свое время и Н.Гарбузов.

2. Под «расширением» автор, в данном случае понимает любое изменение интервала по отношению к своему гармоническому номиналу – как расширение, так и сужение.

3. Нужно подчеркнуть, что П.Барановский неоднократно указывал на необходимость учитывать эту особенность в процессе исполнительской практики.

4. За исключением, конечно, тех случаев, когда исполнитель начинает вибрировать левой рукой раньше, чем извлекает на инструменте сам звук смычком или пиццикато.

5. Об этом пишет Самуил Майкапар: «Наблюдение показывает, что после того, как вами воспринят был ясно и глубоко известный реально слышанный тон, в слухе вашем надолго сохраняется точное впечатление от этого тона. В данном случае мы имеем дело с особенностью нервных волокон сохранять при известных условиях чувствительность долгое время после того, как самое раздражение реальным звуком уже прекратилось» [8, 84].

Література

1. Барановский П., Юцевич Е. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. АН УССР. Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии. Киев: Изд-во АН УССР, 1956. 83 с.

2. Барановский П. Пути исследований (тезисы, доклады, без названия). (На документальных материалах коллекции рукописных фондов ИМФЕ им. М. Рыльского НАН Украины) (Фонд 14-кол.5, 91) 1. Б.д., машинопись, 2 с.

3. Барановский П. Основы дуализма интервалов. Киев: АН УРСР. Инс-т искусствоведения, фольклора и этнографии, 1947. 44 с.

4. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. М.-Л.: изд. и 2-я тип. Изд-ва Акад. Наук СССР в Мск., 1948. 84 с.

5. Майкапар С. Музыкальный слух; его значение, природа, особенности и метод правильного развития. 2-е справ. и доп. изд-е. Петроград: Типограф. «Якорь», 1915. 233 с.

6. Н.А.Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог: сборник / Составители О.Е. Сахалтуева, О.И. Соколова. Москва: Музыка, 1980. 303 с.

References

1. Baranovsky, P. & Yutsevich, E. (1956). Sound-Free Analysis of the Free Melodic System. AN USSR. In-t iskusstvovedeniya, folklori i etnografii. Kiev: Izd-vo AN USSR [in Russian].

2. Baranovsky, P. Ways of research. (tezisy, doklady, bez nazvaniya). (Na dokumentalnykh materialakh kolektsii rukopisnykh fondov IMFE im. M.Ryil'skogo NAN Ukrainyi) (Fond 14-kol.5, 91) 1. B.d., mashinopis [in Russian].

3. Baranovsky, P. (1947). Fundamentals of dualism of intervals. Kiev: AN URSR : Ins-t iskusstvovedeniya, folklori i etnografii [in Russian].

4. Garbuzov, N. (1948). The zonal nature of the sound-ears. Moscow-Leningrad: izd. i 2-ya tip. Izd-va Akad. Nauk SSSR v Msk. [in Russian].

5. Maikapar, S. (1915). Musical Hearing; its significance, nature, features and the method of proper development. 2-e sprav. i dop. izd-e. Petrograd, Tipograf. «Yakor» [in Russian].

6. Sachaltueva, O. E. & Sokolova, O. I. (1980). Garbuzov N. A. – the musician, the researcher, and the teacher. Moscow: Muzyka [in Russian].