



РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА-ПІАНІСТА У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ

А Присвячено висвітленню ролі концертмейстера-піаніста у камерно-вокальних творах. Увагу приділено питанню виділення інтонаційних і семантичних зв'язків, які можливі у циклічних творах. Наголошується на необхідності дотримання рівноправного діалогу між голосом та інструментом, результатом якого постає правильне прочитання авторського задуму. Робота та подальше виконання вокально-інструментального твору передбачає аналіз не лише його тексту, а й дослідження зв'язків із іншими творами, написаними композитором в один період часу. Підкреслюється зростання вимог до виконавців, які виникають у камерно-вокальних творах сьогодення, що постають результатом співтворчості композитора та виконавців.

Ключові слова: композитор; концертмейстер-піаніст; вокаліст; камерно-вокальні твори; інтерпретація

Актуальність проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими практичними завданнями.

Творчим обличчям виконавця є його репертуар, ті твори, які він інтерпретує. Відповідно важливим питанням постає вибір творів, які варто включати до виконавського репертуару. Попри наявність низок розробок, присвячених проблемам вокального виконавства, розвиток мистецької практики потребує перегляду та постійного оновлення репертуару. Серед творів, які становлять основну частину виконавського репертуару, виділяються камерно-вокальні опуси. Варто виокремити ті особливості, що пов'язані з виконавством даних творів, причому не лише вокальної, а й інструментальної партії, адже досить мало праць присвячено аналізу ролі концертмейстера, як одного з учасників творчого процесу.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Протягом останніх років зросла увага до камерно-вокальної музики у вітчизняній науковій думці. Варто виокремити докладне дослідження О. Баланко, присвячене розвитку та специфіці української камерно-вокальної музики кінця ХХ – початку ХХІ століття, яка розглядається як виконавський феномен. Риси камерно-вокальної творчості В. Косенка, а саме риси неоромантизму досліджено на прикладі «12 солоспівів на слова Лесі Українки» в роботі І. Беренбейн. Камерно-вокальні твори С. Рахманінова досліджено в роботах Н. Комаренко та С. Хананаєва і Г. Хананаєвої. Проблема взаємодії камерно-вокальних творів та симфоній у спадщині П. Чайковського аналізується в роботі О. Войченко, І. Кириліної та О.Шпортько. Діяльність концертмейстера-піаніста в історико-культурному контексті висвітлюється Т. Грінченко, [4].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Попри те, що проблеми виконавства камерно-вокальних творів неодноразово піднімались в науковому дискурсі, проте мало уваги приділялось висвітленню ролі концертмейстера-піаніста в створенні інтерпретаційної версії твору.

Метою статті є окреслення значення та тих функцій, який перебирає на себе піаніст-концертмейстер у процесі виконання камерно-вокальних творів. Висвітлення даної мети потребує виділення основних проблемних аспектів як технічного, так і образно-семантичного рівня, адже лише за уваги до всіх рівнів музичної тканини можливе правильне інтерпретування твору.

Викладення основного матеріалу дослідження. Виконання будь-якого твору пов'язане із завданням достовірності та правдивості відтворення авторського задуму. Причому неправильним є підхід, при якому більш значуща роль відводиться специфіці вокальної інтерпретації, нівелюючи при цьому функції та можливості партії фортепіано, яка виконується концертмейстером. Відповідно, при виконанні більшості камерно-вокальних творів надзвичайно актуальним постає питання взаємодії голосу та фортепіано, дотримання потрібного балансу, віднаходження можливостей для створення того образу, який вплине на слухача.

Камерно-вокальні твори можна умовно поділити на декілька груп. До першої з них можна віднести мініатюри, що пов'язані з досить скромними масштабами, незначною тривалістю та характеризуються ліричністю та власне «камерністю» висловлювання. Нерідко вони є частиною вокальних циклів, що зумовлює необхідність розуміння їхньої ролі у загальній картині, що вибудовується при аналізі драматургії твору. До другої групи варто віднести твори, що самі по собі мають складнішу структуру, нерідко характеризуються більшим пафосом висловлювання та можуть бути уподібнені до оперних сцен. При виконанні камерно-вокальних творів необхідно зосереджувати увагу на різних завданнях, які постають як перед вокалістом, так і перед піаністом-концертмейстером. Проте наріжним питанням виступає необхідність створити відповідний діалог між голосом і фортепіано.

Протягом останніх десятиліть почала формуватись традиція, яка заперечує нівелювання значення ролі

концертмейстера при виконанні камерно-вокальних творів. Т. Грінченко у своєму науковому дослідженні зосереджує увагу на тому, що концертмейстер є не лише піаністом, «який допомагає вокалістам, інструменталістам та артистам балету розучувати партії та акомпанує їм на репетиціях і концертах», як це подано у визначенні Ю. Келдиша, а, в першу чергу, майстер узгодження (якщо звернутись до етимології слова). «Це майстер володіння всіма засобами ансамблево-піаністичного узгодження з солістом – художньо-психологічним, акустичним, динамічним, тембрально-артикуляційним, ритмічним, технологічним тощо» [4, с. 280]. Саме за рахунок досягнення гармонічної спільної дії двох учасників ансамблю – вокаліста та піаніста – можливий діалог, результатом якого стане встановлення комунікації не лише між ними, а й слухачем.

Музичний твір передбачає його виконання, в процесі якого створюються інтерпретаційні версії. Твори «класичного» типу (маються на увазі ті, при записі яких використовувалася встановлена система нотації, здатна досить точно зафіксувати задум композитора), не передбачають такої великої активності з боку виконавця, як це можливо, наприклад, в алеаториці. Однак, навіть дотримуючись усіх авторських ремарок, внаслідок низки психофізіологічних чинників, можна спостерігати найрізноманітніші зміни стабільного фактора – тексту – в процесі його відтворення. До таких психофізіологічних факторів можна віднести, наприклад, виконавський варіант ритмічної організації музичного твору, пов'язаний як із специфікою голосового апарату конкретного співака (характер вібрації, швидкість атаки і т. п.), так і особливостями «проголошення» інструментальної партії. У разі виконання творів, що включають елементи театралізації, можливе виникнення більшої агогіки, збільшення пауз, підкреслення тих чи інших слів вербального тексту за рахунок різноманітної артикуляції, переважання різних підходів об'єднання звуків (*legato*, *portamento*). Подібні важливі для розуміння семантики твору елементи не може створити вокаліст без підтримки концертмейстера-піаніста, який створює умови для передавання образного рівня.

Як уже було зазначено, низка камерно-вокальних творів постає значним випробовуванням, причому не лише на технічному рівні, а й за рахунок складності їх герменевтичного прочитання. У багатьох мініатюрах, що входять до вокально-інструментальних циклів, надзвичайно важливим є врахування семантичного значення кожної з частин не лише як самодостатнього твору, а й, у першу чергу, як певного фрагменту, що доповнює загальну картину. Так, наприклад, камерно-вокальні твори П. Чайковського, зокрема романси, часто були своєрідною творчою лабораторією для випробування композиторських прийомів, формування потрібних ритмоінтона-

ційних комплексів. Образний зміст романсів пов'язано з ліричним, філософським змістом, часто вони були автобіографічним літописом композитора. У багатьох романсах Чайковського можна провести паралелі із творами великої форми, написаними в один і той же період – операми і великими симфонічними творами. Між операми і романсами композитора відчувається особлива діалогічність, яка виявляється на різних рівнях: ідейного задуму, роботи з літературним текстом, використання засобів музичної виразності (безумовним є в цьому плані вплив романсового жанру на оперу «Євгеній Онегін»). «Важливу роль у трактуванні камерно-вокальних творів повинна займати інтерпретація драматургії романсів у рамках одного опусу, які варто сприймати не як низку закінчених і самодостатніх мініатюр, а вбачаючи їх взаємозв'язок, трактувати як частини циклічного твору» [3, с. 41].

Якщо говорити про романсові твори інших композиторів початку ХХ століття, то їх виконання пов'язане не лише з пошуком відповідностей з іншими творами композитора, а й з власне їх правильним виконанням. Так, наприклад, такими є Романси ор. 38 С. Рахманінова, які були написані в 1916 році. Вони стали останніми камерно-вокальними творами Рахманінова, в яких композитор звернувся до поезії символістів та М. Лермонтова. Дані твори представляють значну складність для виконання, як для вокалістів, так і для піаністів. У плані мелосу даний твір є таким, де превалює структурне розімкнення, яке потребує короткого дихання. Виконавські труднощі полягають у потребі застосування різних вокальних манер, як речитативно-мовного характеру, так і патетично-промовистого. «Вокалісту необхідно мати чималу професійну майстерність для передавання інтонаційно складної, ламкої, графічної мелодії, яка може змінюватися від сухої рецитації до насиченої патетики й драматично загостреної експресії» [5, с. 148]. Самі романси подібні до оперних сцен, що пов'язані як з їх тривалістю розгортання у часі, так і драматургією. Що ж стосується фортепіанної партії, то в ній надзвичайно важливим є «функціонально-рольове переосмислення». «Складність фортепіанного супроводу підкреслюється також семантичною поліваріантністю фактурного викладу, який за своєю драматургічною масштабністю не поступається фактурній архітектоніці сюжетно-розгорнутих оперних сцен» [5, с. 148]. Окрім того, що музична мова Рахманінова пов'язана зі складностями технічного рівня, в ній наявна прихована діалогічність навіть у рамках однієї партії. «В ній присутні монологи та діалоги зі своїм *alter ego*. Композитор ніби намагається верифікувати особистий досвід у сфері почуттів. Він будує свій лексичний комплекс, що презентує його художній світогляд» [6, с. 338]. Система внутрішніх лейтмотивів пов'язана з темою власного Я, внутрішнім діалогом, самозануренням.

У творах, де наявна подібна тематика, вкрай необхідне взаємодоповнення та бесіда між фортепіано та голосом. Часто саме у фортепіанній партії розкриваються приховані інтенції та відкривається глибинний сенс.

У камерно-вокальних творах українських композиторів першої половини ХХ століття наявні елементи, які дають змогу говорити про значне змінення вокального циклу, де починають проступати риси, що споріднюють його з моно-оперою. Показовими є «12 солоспівів на слова Лесі Українки» В. Костенка, де наявний «глибокий психологізм і наскрізність драматургічного розвитку, що наближає структуру циклу до типу моно-опери, опора на аріозно-монологічну експресію, застосування техніки інтонаційного уточнення, поєднання загостреної ладової хроматики з діатонікою народних ладів» [2, с. 63]. Інтонаційно-драматургічні та образно-поетичні арки, які наявні в даному творі, потребують особливої уваги з боку виконавців. Для композитора притаманна велика увага до поетичної мови, яка проявляється у намаганні передати найменші нюанси почуттів в інтонаційній канві твору. Автор прагне змінювати наголоси у вербальному тексті, підкреслюючи важливі слова, роблячи різні семантичні осередки. Нерідко використовується поліритмія, яка сприяє більшій драматизації твору. Якщо у вокальній партії є не лише вокальні елементи, а й мелодекламація та речитативність, то в партії фортепіано поєднується типова фактура, пасажі та фігурація, яка надає можливість побачити ті традиції, на які спирався композитор. Даний твір стає своєрідним підсумком попередньої музичної практики, а саме – «традицій українського солоспіву, російського лірико-драматичного романсу-монологу» [2, с. 61] та поєднання її з тими формами, які лише набуватимуть поширення в музиці другої половини ХХ століття, тобто експериментальними мовно-речитативними елементами.

Якщо в творах ХІХ – першої половини ХХ століття досить актуальним завданням для виконавців є створення відповідної інтерпретації твору та дослідження шляхів поєднання частин у рамках циклу, то в творах, написаних сучасними композиторами, постають складнощі й дещо іншого рівня. Низка дослідників наголошує на тому, що в сучасній музичній культурі відбувається становлення нового виконавського стилю, за рахунок якого треба мати набагато більші можливості творчого та технічного рівня. О. Баланко, аналізуючи специфіку вокального виконавства, наголошує на тому, що «вокаліст ХХІ століття мислиться як виконавець, який повинен володіти комплексом універсальних якостей, акумулювати у своїй творчості професійні практики попередніх поколінь, вирішувати нові творчі завдання у відповідності із сучасними творчими та естетичними установками» [1, с. 185–186]. Дане твердження є таким, що не викликає заперечень, проте у повній мірі може бути застосова-

не і до піаніста-концертмейстера. Потреба розширення уявлень про виконавські техніки доповнюється також і вимогою знання сучасної музичної мови.

Нерідко в камерно-вокальних творах сучасних українських композиторів відбувається переосмислення ролі та функції голосу та фортепіано. Звуковий простір у композиторів сьогодення перетворюється на поле для експериментів, які мають бути правильно проінтерпретовані виконавцями. Подібні практики досить важко розкрити у масштабних творах, проте досить доречними є у камерно-вокальних творах. Можливе наділення голосу рисами, що притаманні для інструменту і, навпаки, проникненням вокальності у партії фортепіано. «Експериментуючи у жанрі камерно-вокальної музики, композитори почасти відмовляються від звичного тандему голосу з фортепіано, використовують співіснування голосу (як особливого тембру) та інструментальних складів, голосу та вокальних ансамблів. Підґрунтям експериментів з тембральними барвами слугує акустичне та динамічне співвідношення голосу й інструментального складу» [1, с. 187]. Досягнення потрібної інтерпретації можливе за умови проведення глибокого аналізу учасниками вокально-інструментального дуету, виділення ключових особливостей, на які треба звертати увагу, прагненням допомогти один одному створити потрібний образ.

Багато камерно-вокальних творів сучасних композиторів стають тим полем, яке від самого початку розраховане на творчу ініціативу виконавців. Вони мають поставати повноправними учасниками процесу не лише відтворення, а й створення – формування музичного цілого. Виникнення та додавання елементів імпровізаційності стосується виконавства як вокального, так й інструментального. «Концертмейстер створює власне трактування композиторського задуму, відбирає варіант найвдалішого звукового втілення цієї інтерпретації, доносить до слухачької аудиторії художній зміст музичного твору, захоплює і зацікавлює глядачів і слухачів своїм мистецтвом. Тобто він є одночасно і артистом, і режисером спільного із виконавцем дійства» [4, с. 283].

Висновки з даного дослідження. Виконання камерно-вокальних творів, які є одними з центральних у сучасній музичній культурі, потребують значних зусиль як з боку вокаліста, так і з боку піаніста-концертмейстера. Роль концертмейстера значно різниться в залежності від часу написання твору, специфіки індивідуальної композиторської мови та стильового напрямку, до якого можна віднести твір. Будучи повноправним учасником дуету, піаніст повинен не лише приділяти увагу діалогу з вокалістом, а й прагнути створенню правильної інтерпретаційної версії твору. Нерідко саме у фортепіанній партії проходить той тематичний матеріал, який дозволяє краще зрозуміти приховані семантичні рівні твору, прослідкувати інтонаційні та смислові зв'язки між різ-

ними частинами циклу. Виконання камерно-вокальних творів, написаних у XXI столітті, потребує розвитку творчої активності як співака, так і піаніста, адже вони стають своєрідними співавторами композитора та саме на них покладається мета «дооформлення» твору.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі полягають у висвітленні особливостей виконавства сучасних авангардних камерно-вокальних творів.

Список використаних джерел

1. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця XX – початку XXI ст. як виконавський феномен : дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Одеса, 2017. 246 с.
2. Беренбейн І. С. Неоромантичні риси творчості Валентина Костенка (на прикладі «12 солоспівів на слова Лесі Українки»). *Українське музикознавство*. 2018. Вип. 44. С. 58–66.
3. Войченко О. М., Кириліна І. Я., Шпортко О. В. Проблема взаємодії камерно-вокальних творів та симфоній в спадщині П. І. Чайковського. *Молодий вчений*. 2017. № 8. С. 39–42.
4. Грінченко Т. Д. Історія виникнення та становлення професії піаніст-концертмейстер. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2017. Вип. 49. С. 280–284.
5. Комаренко Н. М. Інтерпретаційно-творчий аспект діяльності концертмейстера, як компонент музично-художньої архітекtonіки вокально-романсових циклів С. Рахманінова на прикладі ор. 38. *Молодий вчений*. 2018. № 1 (1). С. 147–153.

Сабри Светлана, Гаценко Галина. Роль концертмейстера-піаніста в камерно-вокальних произведениях.

А *Посвящена освещению роли концертмейстера-пианиста в камерно-вокальных произведениях. Внимание уделено вопросу интонационных и семантических связей, которые возможны в циклических произведениях. Подчеркивается необходимость соблюдения равноправного диалога между голосом и инструментом, результатом которого является правильное прочтение авторского замысла. Работа и дальнейшее исполнение вокально-инструментального произведения предполагает анализ не только его текста, но и исследование связей с другими произведениями, написанными композитором в один период времени. Подчеркивается рост требований к исполнителям, которые возникают в камерно-вокальных произведениях современности, являющихся результатом сотворчества композитора и исполнителей.*

Ключевые слова: композитор; концертмейстер-пианист; вокалист; камерно-вокальные произведения; интерпретация

Sabri Svitlana, Hatsenko Halyna. The role of the concertmaster-pianist in chamber-vocal works.

S *The article is devoted to the coverage of the role of concertmaster-pianist in chamber vocal works. Attention is devoted to the issue of distinguishing to intonation and semantic connections that are possible in cyclic works. The necessity of maintaining an equal dialogue between the voice and the instrument, the result of which is a correct reading of the author's intention, is emphasized.*

A piece of music involves performing it, in the course of which an interpretive version is created. Works of «classical» type do not imply as much activity on the part of the performer as is possible. However, even with all the author's remarks, due to a number of psychophysiological factors, one can observe a variety of changes in the stable factor - the text - in the process of its reproduction. Such psycho-physiological factors include the performer's version of the rhythmic organization of a piece of music, which is related both to the specifics of the vocal apparatus of a particular singer, and the features of the "proclamation" of an instrumental party. In the case of works that include elements of theatric, there may be more pauses, emphasizing certain words of verbal text due to the variety of articulation, predominance of different approaches of combining sounds. Elements that are important for understanding the semantics of a work cannot be created by a vocalist without the support of a concertmaster-pianist, who creates the conditions for the transmission of an imaginative level.

The work and further performance of the vocal-instrumental work involves an analysis of not only its text, but also the study of relations with other works written by the composer in one period of time. It emphasizes the growth of requirements for performers that arise in chamber-vocal works of our time, which are the result of the co-creation of the composer and performers.

Key words: composer; concertmaster; pianist; vocalist; chamber-vocal works; interpretation

Сабрі Світлана Станіславівна, концертмейстерка кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв

E-mail: sabrisvitlanast@gmail.com

Гаценко Галина Степанівна, концертмейстерка кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв

E-mail: galo4kagatsenko@gmail.com

References

1. Balanko, O. M. (2017). *Ukrainska kamerno-vokalna muzyka kintsia XX – pochatku XXI st. yak vykonavskiy fenomen*. (PhD diss). Odesa [in Ukrainian].
2. Berenbein, I. S. (2018). Neoromantychni rysy tvorchoosti Valentyna Kostenka (na prykladi "12 solospiviv na slova Lesi Ukrainky"). *Ukrainske muzykoznavstvo*, 44, 58-66 [in Ukrainian].
3. Voichenko, O. M., Kyrylina, I. Ya., & Shportko, O. V. (2017). Problema vzaiemodii kamerno-vokalnykh tvoriv ta symfonii v spadshchyni P. I. Chaikovskoho. *Molodyi vchenyi*, 8, 39-42 [in Ukrainian].
4. Hrinchenko, T. D. (2017). Istoriia vynykнення ta stanovlennia profesii pianist-kontsertmeister. *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho natsionalnogo universytetu*, 49, 280-284 [in Ukrainian].
5. Komarenko, N. M. (2018). Interpretatsiino-tvorchyi aspekt diialnosti kontsertmeistera, yak komponent muzychno-khudozhnoi arkhitektoniky vokalno-romansovykh tsyklyv S. Rakhmaninova na prykladi or. 38. *Molodyi vchenyi*, 1, 147-153 [in Ukrainian].
6. Khananaiev, S. V., Khananaieva, H. V. (2018). Kamerno-vokalnyi vysliv yak protses khudozhnoi samoidentyfikatsii (na prykladi tvorchoosti S. Rakhmaninova). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 336-339 [in Ukrainian].

Дата надходження до редакції
авторського оригіналу: 10.11.2019