

MUSICAL ARTDOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-120>**ВОКАЛЬНЕ ІНТОНУВАННЯ
У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ****Александрова О. О.**

*доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя
Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради*

Сет'ян Г. Г.

*аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Постановка проблеми вокального інтонування у фортепіанному мистецтві є багатоаспектною і охоплює широкий спектр проявів, що відносяться до естетики і поетики музичної творчості. Їх вивчення пов'язане з конкретними композиторськими і виконавськими стилями, тяжіють до втілення синтезу звукової ідеї та інтонування в цілісній концепції музичного твору.

Серед чималого кількості досліджень, присвячених фортепіанній музиці, можна виділити області, які на сьогоднішній день є найменш вивченими. Це, зокрема, проблема, яка характеризується терміном «співоче фортепіано». Осмислення меж терміна і явища, що стоїть за ним в фортепіанному мистецтві, представляється актуальним для сучасного мистецтвознавства.

Вивчення основ втілення на фортепіано вокальної інтонації виявляє цілий комплекс питань, які потребують вирішення. Це, наприклад, фундаментальна співвіднесеність вокального та інструментального початків в фортепіанному інтонуванні, визначення технології досягнення вокальної звукової якості в фортепіанній грі. Останнє означає і практичне значення заявленої теми, оскільки в методиці фортепіанного виконавства «спів на фортепіано» (за Г. Нейгаузом) є одним з критеріїв стильної гри. Питання, пов'язані з відтворенням вокального інтонування

на фортепіано, останнім часом починають підніматися на новому методико-теоретичному рівні. Основу тут складають праці з музичної органології як нової галузі музикознавства (С. Назайкинський), а також вже стали класичними роботи по теорії фортепіанного виконавства.

Фортепіанна музика є однією з найбільш затребуваних в комунікативному сенсі областей творчості, яка не втратила свою актуальність протягом вже декількох століть. Від творчості композиторів і виконавців епохи Бароко, французьких клавесиністів, представників епохи Просвітництва, в першу чергу, віденського класицизму проходить і поширюється на наші дні висока етико-духовна спрямованість академічного піанізму як унікального явища в історії світової художньої культури. Незважаючи на велику кількість робіт, присвячених історії та теорії фортепіанного мистецтва, багато актуальних питань фортепіанного мистецтва, що виникають у зв'язку з розробками в галузі фундаментальних музикознавчих категорій жанру, стилю, стилістики, залишаються дослідженими в недостатній мірі. Це, зокрема, багатовимірний аспект фортепіанного стилю як одного з ключових видових факторів в ієрархії цієї глобальної музикознавчої категорії («стиль будь-яких видів музики» за класифікацією В. Холопової). До цього необхідно додати і рівень жанрового стилю, який в фортепіанному мистецтві, хоча і досліджується досить інтенсивно (роботи по фортепіанному концерту, фортепіанній сонаті, фортепіанній мініатюрі), але вимагають розширювального трактування в умовах поліжанровості сучасної музики.

Особливий, більш приватний, але досить істотний аспект дослідження фортепіанної музики різних епох і стилів, різних жанрів і композиційних форм, становить дослідження фактури, її специфічного і універсального якостей, які проявляються в фортепіанному творі як спільний «продукт» композитора і виконавця-інтерпретатора. Саме на фактурному рівні виникає і аспект «співочого фортепіано», з яким добре обізнані музиканти-практики, але в теорії фортепіанного мистецтва приділено недостатньо уваги. Подальшої дослідницької розробки, поряд з комплексом перерахованих вище проблем, вимагає і вивчення фортепіанних стилів окремих авторів і виконавців, перш за все, епохальних за значенням, серед яких виділяється фортепіанний стиль Р. Шумана, Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, які стали для світової фортепіанної музики одним з найважливіших стильових орієнтирів.

На фортепіанне виконавство мають вплив образно-семантичні властивості інструменту, які реалізуються в параметрах тембру і

фактури. Будучи універсальним «інструментом-оркестром» (за Ф. Лістом), фортепіано здатне моделювати як вокальну, так і інструментальну тембро-інтонацію в єдиному полізвуковому комплексі.

Цілісний образ фортепіано формувався шляхом, який можна визначити як рух від «хору» до «оркестру». Йдеться про поступовий відхід від чисто мелодійних функцій, властивих барочному органу і клавіру, в область реєстрової-фактурної імітації інструментальних тембрів, представлених в камерних ансамблях або оркестрі. При цьому «голос» стає, перш за все, носієм тембрової семантики, а не власне фактурної функції, що означає лише логіку організації вертикалі викладу. Серед тембрів, асимільованих фортепіано як оркестром, зосередженим в руках одного виконавця, виявляється і живий людський голос. Джерелом «співочого» фортепіано, відродженого в практиці романтичного мистецтва, стали опера і камерно-вокальні жанри – пісня, романс, вокальний цикл. Практика фортепіанного супроводу співу («під фортепіано») породила особливу форму нового типу – «спів на фортепіано», в якому відбулося злиття голосу і акомпанемент в цілісної звукової фактурі.

Ця практика була спочатку композиторсько-виконавською, тобто передбачала рівну частку участі в ній двох творчих особистостей – автора музичного тексту і його інтерпретатора (часто це був один і той же музикант). Зразком нового ставлення до фортепіанного звуку є творчість Ф. Шопена, композитора-піаніста, для якого звук був основою як музики, так і мови, в результаті чого, його фортепіано нібито заговорило, заспівало.

По суті, це було відродження на новому витку історико-стильової спіралі барокової ідеї *spreghen de spiele*, яка культивувалася в «стилі-симфонії» (так називалася тоді будь-яка інструментальна музика). Відтворення на тому чи іншому інструменті відтінків людської мови – складний і багатогранний процес, який залежить від чинників видового (інструмент) і «персонального» (композитор, виконавець) стилів. Крім того, саме вокально-мовний початок має різноманітні прояви і способи втілення, що формуються в рамках трьох стилістичних нахилів – речитативності, декламаційності, кантиленності.

Включення в фортепіанну фактуру мелодійних голосів (тем-мелодій або розгорнутих підголосків-контрапунктів) є досягненням переважно слов'янських фортепіанних шкіл. У цьому плані показовими є позиції Ф. Бузоні, який вважав ідею «співочого фортепіано» такою, що в корені має протиріччя з природою інструмента; і Г. Нейгауза, для якого «спів на

фортепіано» був основним завданням його виконавської і педагогічної школи.

Передумови до створення ефекту «співаючого фортепіано» виконавець повинен знаходити в самому композиторському тексті. Вони не завжди лежать на поверхні, а містяться іноді в глибинах фактури, яку слід «слухати» і «чути» (за Б. Асаф'євим), по цій координаті виділяючи і співвідносячи між собою плани звукової інтенсивності, що дають звучанню просторову об'ємність, при якій віртуальні «лінії» набувають статус реально-звукових.

Сутність досягнення ефекту «співочого фортепіано» полягає в з'єднанні внутрішніх слухових уявлень піаніста з відповідним їм підбором виконавських засобів – динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації, що пов'язано, в першу чергу, з виробленням якості, що визначається як «горизонтальне мислення». У ньому слід виділяти два рівня – 1) «ланцюговий» зв'язок всіх елементів, складових фактурної горизонталі твору, запрограмовану композитором і усвідомлену виконавцем; 2) аналогічну «наскрізну» логіку в організації пластики виконавських рухів, обумовлених терміном, що широко трактується – legato (зв'язно). Поєднуючи «слухове» з «пальцевим», піаніст, який бажає домогтися «співу на фортепіано», повинен не тільки забути про те, що «у рояля є молоточки» (рекомендація К. Дебюссі), але і виробити універсальну манеру виконання штриха legato особливими легкими рухами, «виливаючи» пасажі, як «як воду з глечика» (за М. Метнером).

В результаті і виникає образ «співочого» фортепіано, що не зводиться до простих імітацій співу або мови, а представляє собою цілісний виконавський звукообраз, який об'єднує фонізм (тембр і фактура), семантику (образно-драматургічний ряд) і жанрову стилістику (горизонтальний аспект стильових впливів, випробуваних автором твору і його інтерпретатором).

Література:

1. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва: Музгиз, 1962. Вып. 1. С. 141–175.
2. Веркина Т. Б. Актуальное интонирование как исполнительская проблема: автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03 Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2008. 20 с.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Ленинград: Советский композитор, 1990. 287 с.

4. Москаленко В. Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник*. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
5. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 256 с.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Москва : Музыка, 1988. 240 с.
8. Холопова В. Н. Фактура: очерк. Москва : Музыка, 1979. 88 с.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-121>

ОПЕРНА ШЕВЧЕНКІАНА МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО

Боровик С. Й.

*заслужена артистка України, доцент,
завідуюча кафедри академічного співу та хорового диригування
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
м. Київ, Україна*

Український митець Михайло Вериківський – видатний композитор першої половини ХХ століття. В його спадщині оперно-театральні твори займають провідне місце. Як диригент М. Вериківський працював у видатних музичних та драматичних експериментальних театрах, серед яких: «Березіль» під орудою Леся Курбаса, Харківський Театр революції, Театр-студія імені Г. Михайличенка, тому цілком природньою є зацікавленість митця саме цією жанровою сферою.

М. Вериківський має у власному доробку п'ять *ліричних опер* на сюжети українських письменників та одну *сатиричну* – гумористичний скетч «Діли небесні» за О. Вишнею, а також музику до театральних вистав «Жакерія», «Жандарм», «Сорочинський ярмарок», «Прокламація сезону», «Таланти без прихильників», «Пісня партизан», «Трест Д. Е.», «Ой не ходи, Грицю», «Чорні хлопці», «Універсальний некрополь», та інші. Усі хрестоматійні українські художні фільми «Тарас Шевченко», «Назар Стодоля», «Устим Кармелюк», «Київ», були озвучені кіномузикою М. Вериківського, а до екранізації опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» композитор створив вставні номери.

На жаль, підвалини вивчення оперної спадщини Вериківського, що були закладені у другій половині ХХ століття, не отримали розгортання