

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ М. МУСОРГСЬКОГО В АСПЕКТІ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота
Белявцевої Дарини Володимирівни
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент
Мізітова Аділя Абдуллівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело Белявцева Д. В.

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПОСТАТЬ М. МУСОРГСЬКОГО У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ.....	7
1.1 Творчий портрет митця: риси авторського стилю	7
1.2 Мистецтво піаніста-концертмейстера у науково-дослідницькій літературі.....	15
Висновки до розділу 1	28
РОЗДІЛ 2. ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ М. МУСОРГСЬКОГО В АСПЕКТІ ТРАКТОВКИ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРТІЇ.....	30
2.1 Особливості фортепіанної партії у ранніх творах М. Мусоргського (на шляху до майстерності).....	30
2.2 Роль фортепіанної партії у драматургії вокального циклу «Дитяча».....	52
Висновки до розділу 2	62
РОЗДІЛ 3. РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У СТВОРЕННІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ ВЕРСІЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ.....	64
3.1 Своєрідність виконавських рішень у ранніх камерно-вокальних творах М. Мусоргського	64
3.2 Інтерпретаційні прочитання «Дитячої».....	77
3.3 «Пісні і танці смерті» в аспекті виконавських версій.....	85
Висновки до розділу 3	96
ВИСНОВКИ	99
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	105

ВСТУП

Актуальність дослідження. Вокально-фортепіанний дует за усталеною традицією розглядається як співпраця вокаліста та піаніста, у якій соліст відіграє головну роль. Розвиток вокальної лірики за останні два століття свідчить про те, що композитори розширювали функції фортепіанної партії, таким чином доручаючи їй розкриття психологічного підтексту твору, відтворення як авторського, так і виконавського художнього задуму. Вже на початку XIX століття роль акомпанементу значно зростає у вокальних творах Ф. Шуберта. Незважаючи на те, що провідне місце займає вокальна партія, композитор трактує фортепіанний супровід як могутній чинник художньої характеристики, як елемент, що володіє своїм «секретом» виразності, без якого неможливе існування художнього цілого. Композиторський досвід та виконавська практика у тандемі виражають збагачення інструментальної партії, а індивідуальні прочитання виявляють нові можливості фортепіано. Серед композиторів, які переосмислили функції та багатозначущий потенціал фортепіанної партії, вагоме місце посідає М. Мусоргський. Камерно-вокальний доробок митця знаменує новий етап розвитку камерно-вокальної музики, у якому інструментальний супровід набуває важливого самостійного значення щодо вибудовування спільної виконавської концепції. Недостатньо вивченими дотепер залишаються питання специфіки концертмейстерської інтерпретації, оскільки музика М. Мусоргського є однією з найскладніших для ансамблевого, зокрема концертмейстерського, втілення. Сказане зумовлює **актуальність** запропонованої теми.

Мета дослідження полягає у визначенні ролі піаніста-концертмейстера у камерно-вокальному ансамблі та особливостей трактування фортепіанної партії у вокальних творах М. Мусоргського.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення наступних **завдань**:

– узагальнити результати музикознавчих джерел щодо творчого портрету М. Мусоргського та характерних рис його стилю;

– розкрити діяльність піаніста-концертмейстера, виявити його роль у вокально-фортепіанному ансамблі;

– здійснити інтонаційно-драматургічний аналіз ранніх камерно-вокальних творів та вокальних циклів «Дитяча», «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського;

– дослідити існуючі інтерпретаційні версії, осмислити специфіку концертмейстерської інтерпретації.

Об’єктом дослідження обрана камерно-вокальна творчість М. Мусоргського. **Предметом дослідження** є специфіка інтерпретації піаністом-концертмейстером камерно-вокальних творів М. Мусоргського.

Методологія магістерської роботи базується на комплексному підході, який дозволяє залучити різні методи аналізу музики:

- історико-теоретичний – висвітлює шляхи розвитку музичних явищ та їх характерні мовні засоби;
- структурно-функціональний – пояснює внутрішньо-сміслові зв’язки між складовими композиції;
- жанрово-стильовий – передбачає розкриття специфічних ознак різних за художнім змістом творів;
- порівняльний – окреслює усталені та новаторські риси музичного твору;
- інтерпретаційний – виявляє музикознавське та виконавське розуміння композиторського задуму;
- довідково-біографічний – уточнює відомості про творчу спадщину композитора.

Теоретичну базу дослідження складають праці, присвячені: *історії фортепіанного мистецтва* (О. Алексєєв [2]; Г. Коган [31]; Є. Ліберман [40]; С. Фейнберг [88]); *історичному розвитку вокальних жанрів та камерній ансамблевій творчості* (Б. Асаф’єв [73]; В. Васіна-Гроссман [13; 14; 15]; А. Готліб [19]; Л. Повзун [68]; К. Руч’євська [74; 75]); *жанру та стилю в музиці*

(М. Арановський [5]; Л. Березовчук [10]; М. Михайлов [46]; Е. Назайкінський [61]; С. Скребков [80]; А. Сохор [81; 82]; М. Старчеус [83]); *музичній формі* (Б. Асаф'єв [7]; В. Бобровський [12]; Т. Кюрегян [39]; Л. Мазель [44]); *музичній інтерпретації* (О. Алексєєв [2]; Ю. Вахраньов [16]; Н. Корихалова [33]; О. Котляревська [34]; Ю. Кочнєв [35]; В. Медушевський [45]; В. Москаленко [54; 55; 56]; Ю. Ніколаєвська [65]; О. Пупіна [71]; К. Тимофєєва [85]; Л. Шаповалова [94]); *творчості М. Мусоргського* (О. Абизова [1]; Б. Асаф'єв [6; 8]; І. Бєлєнкова [9]; Г. Головінський [18]; О. Дурандіна [21]; Ю. Келдиш [30]; Є. Купровська-Денисова [38]; М. Мусоргський [60]; Г. Орлов [66]; Т. Попова [70]; В. Стасов [84]; Є. Трємбовельський [86]; Н. Туманіна [87]; Е. Фрід [89; 90]; Ю. Холопов [91]; Г. Хубов [92]; D. Brown [96]; R. Taruskin [99]); *діяльності піаніста-концертмейстера* (В. Бікташев [11]; К. Виноградов [17]; Г. Зуб [24]; Н. Інютчкіна [25; 26; 27]; І. Каленик [29]; Т. Кондратьєва [32]; Н. Крючков [36]; О. Кубанцева [37]; О. Люблінський [42]; Т. Молчанова [50; 51; 52]; І. Мосін [53]; Дж. Мур [59]; Є. Нікітська [63; 64]; Т. Петрушевська-Руденко [67]; Л. Повзун [68; 69]; С. Саварі [76; 77]; Є. Шендерович [95]; Coenraad V. Bos [97]; Erma L. Rose [98]).

Матеріал дослідження складають нотні видання вокальних творів раннього періоду творчості М. Мусоргського та його вокальні цикли «Дитяча», «Пісні і танці смерті» [47]. Для розкриття своєрідності концертмейстерського прочитання фортепіанної партії в обраних для дослідження вокальних зразках залучені аудіозаписи виконань наступних вокально-інструментальних дуєтів: І. Архіпова – Дж. Вустмен, О. Ведерников – Г. Свиридов, Г. Вишневська – М. Ростропович, Н. Дорліак – С. Ріхтер, В. Іванова – Н. Штаркман, М. Ліповшек – Г. Джонсон, О. Науменко – І. Осипова, Є. Нестеренко – В. Крайнєв, Б. Христов – О. Лабінський, Дж. Роджерс – М. Мартіно, Д. Хворостовський – І. Іварі, Б. Христов – Дж. Мур.

Наукова новизна полягає у тому, що у магістерському дослідженні *вперше*:

- виявлена своєрідність інтерпретаційних версій камерно-вокальних творів М. Мусоргського з позиції концертмейстерської майстерності.

Подальшого розвитку набули:

- відомості щодо фортепіанної партії в ранніх камерно-вокальних творах М. Мусоргського;
- питання ролі мовленнєвої інтонації у втіленні образного світу вокальних мініатюр.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали магістерського дослідження можуть бути використані у курсах «Історія зарубіжної музики», «Проблеми сучасного фортепіанного виконавства», «Методика викладання концертмейстерської майстерності», «Концертмейстерська майстерність», «Концертмейстерська практика», а також можуть бути задіяними у класі концертно-камерного співу.

Апробація матеріалів дослідження. Магістерська робота обговорювалась на засіданні кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено на XX Міжнародній науково-творчій конференції студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2019); на II Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2021); за матеріалами роботи написана наукова стаття, яка готується до публікації в електронному збірнику статей магістрів ХНУМ імені І. П. Котляревського; опубліковано тези у збірці «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації» у рамках XX Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці» (Київ, 2020).

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи та коротких висновків, загальних Висновків та Списку використаних джерел (всього 99 позицій). Загальна кількість сторінок складає 113, основного тексту – 104.

РОЗДІЛ 1

ПОСТАТЬ М. МУСОРГСЬКОГО У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

1.1 Творчий портрет митця: риси авторського стилю

Модест Мусоргський (1839, с. Карєво, Псковська губернія – 1881, м. Санкт-Петербург) – музичний геній XIX століття, член «Могутньої купки», автор багатьох значних всесвітньовідомих творів. Творча постать М. Мусоргського достатньо вивчена у вітчизняному та зарубіжному музикознавстві; чимало написано про його життєвий шлях, оперну творчість та особливості оперної драматургії, зокрема, у працях О. Абизової [1], Б. Асаф'єва [6; 8], І. Белєнкової [9], Г. Головінського [18], Г. Орлова [66], Т. Попової [70], В. Стасова [84], Е. Фрід [89; 90], Ю. Холопова [91], Г. Хубова [92] та інших. Окрему увагу дослідники приділили і камерно-вокальному доробку митця: серед музикознавців назовемо В. Васіну-Гроссман [15], О. Дурандіну [21], Е. Фрід [89], Г. Хубова [93]. Незважаючи на наявність численних монографій та статей про М. Мусоргського, творчість самотнього композитора не перестає привертати увагу дослідників. «Не до кінця розгаданий секрет неповторності цієї дивовижної художницької особистості та глибокої своєрідності його творів, хоча очевидно, що і те, і інше пов'язане не тільки з характером тематики, а й з особливостями індивідуального творчого методу», – пише про митця Е. Фрід [90, с. 3].

Усі твори М. Мусоргського тією чи іншою мірою відбивають специфіку його композиторського стилю, художнього мислення, втілюють авторське творче *credo*. У своїй «Автобіографічній записці» М. Мусоргський писав, що він «ні за характером своїх композицій, ні за своїми музичними поглядами не належить ні до одного з існуючих музичних гуртків», а також підкреслював, що «формула його художнього “*profession de foi*”...: мистецтво є засіб для бесіди з людьми, а не мета» [60, с. 424].

Дослідники спадщини М. Мусоргського виокремлюють декілька періодів у творчому шляху композитора. Зокрема, В. Стасов поділяє його на три етапи, які, за словами музичного критика, «дуже виразно відрізняються один від одного» [84, с. 45]. Він охарактеризував їх так: «перший, що йде від 1858 до 1865 року, є період музичного вчення, збирання сил; другий, що йде від 1865 до 1874–1875, є період повного розвитку музичної особистості та самодіяльності Мусоргського; третій період, від 1874–1875 і до кінця 1880 року – час розпочатого зменшення та ослаблення творчої діяльності Мусоргського» [84, с. 45]. *Перший період* автор пов'язує з великим впливом М. Балакірева на композитора. Музикознавець згадує твори, які написані у ці роки: «Едип», «Цар Саул», опера «Саламбо», інструментальні твори «*Intermezzo symphonique*», «*Preludio in modo classic*», «*Menuetto*». В. Стасов підкреслює, що характерною особливістю творчості цього періоду була «ідеальність». *Другий період* відзначений зв'язком із творчістю О. Даргомижського, впливом його творчих прагнень та напрямів. До цих років відносяться значна кількість романсів, вокальний цикл «Дитяча», опера «Борис Годунов», уривки з опери «Млада», твори на сюжети «не-російські» («Єврейська пісня», два «єврейських хори»), інструментальні твори «Картинки з виставки», «Швачка», «Ніч на Лисій горі». Характер усіх музичних зразків цього періоду В. Стасов називає «реалістичним». *Третій період* продовжує «реалістичний» та «національний» напрями у творчості композитора та охоплює опери «Хованщина», «Сорочинський ярмарок», вокальні цикли «Пісні та танці смерті», «Без сонця», незначну кількість інструментальних творів (два капричіо для фортепіано «Байдарки» та «Гурзуф», музична картина «Буря на чорному морі» та незакінчена «Велика сюїта на середньо-азіатські теми») [84].

Інший дослідник творчості митця, Г. Хубов, критикує періодизацію, запропоновану В. Стасовим, та називає її «“прокрустовим ложем” для живого творчого організму»; він вбачає у ній «обмежене уявлення про ранню композиторську діяльність Мусоргського (до 1865 р.), одностороннє

тлумачення його творчості останніх років (1874–1880 рр.), який нібито вже хилиться до занепаду, позбавлений самобутньої сили та оригінальності» [92, с. 80]. Але у Г. Хубова ми не знаходимо власної чітко виявленої періодизації творчості М. Мусоргського; музикознавець широко аналізує його твори у порядку, в якому вони були створені.

На противагу Г. Хубову, Г. Головінський підтримує та доповнює стасівські спостереження щодо зміни композиторських орієнтирів [18]. Спираючись на концепцію В. Стасова, він уточнює межі раннього, зрілого та пізнього періодів. Переходом до зрілого етапу Г. Головінський вважає середину 60-х років, при цьому зазначаючи, що для кожної царини мистецтва він наступає у різний час (у вокальних творах – раніше, в інструментальних – з написанням симфонічної картини «Ніч на Лисій горі», 1867, в оперному жанрі – ще пізніше, з появою «Одруження», 1868). Розділяючи зрілий та пізній періоди, автор називає їх лінією розмежування середину 70-х років: «Серцевина пізнього періоду – “Хованщина” (розпочата, як відомо, раніше) і вокальний цикл “Пісні і танці смерті”. До нього безперечно відносяться вокальний цикл “Без сонця” і балада “Забутий”, що датуються 1874 роком, а також ряд інших творів» [18, с. 79].

Аналізуючи нариси різних науковців щодо періодизації творчості М. Мусоргського, підсумуємо, що спадщина композитора налічує такі жанри, як опера, симфонічна картина, романс, пісня, вокальний та фортепіанний цикли. Серед названих жанрових трансформацій особливе місце займали опера та камерно-вокальне мистецтво. Однак, кожний твір автора відкривав нові горизонти у тогочасному музичному просторі, які сприймалися його сучасниками не одразу. Найбільш плідним періодом для М. Мусоргського стали 60–70-ті роки XIX століття. Саме у цей час були написані опери «Едип» (1861) та «Саламбо» (1866), у яких композитор вперше намагався відтворити долю народу та сильну особистість на чолі (нажаль, обидві опери незавершені). До незакінчених творів відносять і оперу «Одруження» (1868), навіяну

«Кам'яним гостем» О. Даргомижського. Захоплений ідеєю програмності, яка панувала у «Могутній купці», М. Мусоргський створює симфонічну поему «Ніч на Лисій горі» (1867). Але найбільш яскраві художні відкриття були здійснені у камерно-вокальній творчості. Автор створює зразки, де вперше в музиці відтворюються справжні народні типажі: «Калістрат», «Светик Савишна», «Сирітка», «По гриби», «Гопак», «Колискова Єрьомушки» та інші. М. Мусоргський влучно і точно зображує живу натуру через музичну складову, втілює яскраву характерну мову та надає сюжету сценічної уявності. Пісні-сценки пронизані такою силою співчуття до знедоленої людини, що в кожній з них звичайний факт підіймається до рівня трагічного узагальнення. Вищеназвані вокальні мініатюри передбачають оперні, фортепіанні та вокальні музичні композитора, написані у зрілий та пізній періоди.

Будучи послідовником школи критичного реалізму, композитор йшов абсолютно новим шляхом. Як стверджують більшість дослідників та за словами самого автора, творчим девізом М. Мусоргського був вислів «Вперед! До нових берегів!» [1; 18; 60; 87; 92]. Першим та найголовнішим своїм завданням митець вважав розкриття життєвої правди та донесення її до народу. Як пише Ю. Холопов з посиланням на думку М. Римського-Корсакова, «Мусоргський змінив пропорції естетичного предмету музики: прагнучи до музичної правди, він ввів у музику – не як контраст, а в ролі основного змісту того чи іншого образу – реалії непривабливої дійсності, аж до натуральної мужицької грубості, безпросвітної потреби, благаання голодного жебрака дитини, кóлючі око (та ті, “що ображають слух”) анти-естетичні реалії “безмовної” дійсності, якої до Мусоргського було “нічим кричати та розмовляти”» [91, с. 66]. Музикознавець підкреслює, що у творчості майстра стикаються дві естетики – традиційна, академічна, закріплена в загальноприйнятих правилах музичної композиції, та сміливий ривок композитора, викладений у його девізі, так званий «ідеальний» напрямок його творчості [91, с. 69].

М. Мусоргський є реформатором у жанрі опери ХІХ століття, «великим

майстром оперної форми», за словами Ю. Холопова [91, с. 71]. Він використовує різні форми висловлювання, дотримуючись вже існуючих традицій та, водночас, вільно їх видозмінює, підкорюючись змісту кожного твору. Найвагомішими у творах композитора є хорові сцени, що зображують народ. «Образ народу в творчості композиторів балакірєвського гуртка відчутний і зрозумілий глибше, ніж у їх попередників-композиторів, – зазначає О. Абизова. – Теми російської історії цікавили молодих музикантів як віхи історії народу і ставали сюжетною канвою їх опер. У музичній мові кожен з членів балакірєвського гуртка відбивав і по-своєму розкривав багатогранність, невичерпність народної творчості, що відображає духовне багатство народу. Саме поняття “народність” стало для цих композиторів творчим принципом і одночасно – критерієм естетичної оцінки» [1, с. 38].

М. Мусоргський став новатором і в області гармонії. За думкою Ю. Холопова, в його творах «по-новому застосовані нові співзвуччя прокладають нові шляхи мелодичного руху» [91, с. 81]. Зокрема, композитор використовує дисонанси без розв’язання, нетерцові, обертонові, натуральні акорди, двузвуччя в ролі акордів, поліакорди тощо. М. Мусоргський виходить за рамки мажора та мінора, широко випробовує нові некласичні стани тональності – двозначна, дисонантна, змінна тональність, атонікальність тощо. Як зазначає Ю. Холопов, митець став одним з ініціаторів звернення до модальної гармонії, яка поступово витісняла тональну. Композитор використовує усі можливі натуральні лади, а також створює штучні лади на основі вибраного звукового комплексу – індивідуалізовані модуси. Його музика насичена паралельними примами, квінтами, октавами, неправильним голосоведінням септими, що було «сміливим ризикованим ривком до нової техніки XX століття» [91, с. 89].

Зазначимо нові тенденції і у ритміці М. Мусоргського. За словами В. Холопової, композитор оновив ритмічний словник завдяки «внесенню у музику ознак об’єктів зовнішнього світу, через зображення руху» [57, с. 96–97].

Усі образи, персонажі, події, які виникають у композиціях митця, мають свою типову ритмоінтонацію. Це пов'язано з прагненням розкрити зміст кожного слова за допомогою усіх музичних засобів, зокрема через ритм. М. Мусоргський використовує так званий «принцип прози», який тяжіє до неметричності у музиці та, найголовніше, відображає саму людину у жвавому прозаїчному мовленні. Такий принцип спричинив створення композитором власних поетичних текстів для вокальних мініатюр (зокрема, «Светик Савишни», «Сирітки», «Семінариста», «Класика», «Козла», вокального циклу «Дитяча»). У музичних зразках М. Мусоргського присутні такі різновиди ритмічної організації, як «мономірність», асиметричні прийоми ритму (геміольні структури, метрична змінність, тимчасове варіювання, поліметрія), а також мікро- та макроритми [57]. Вищезазначені факти свідчать про те, що М. Мусоргський став реформатором не тільки у музичній формі, гармонії, але й у ритмічній організації. Він відкрив комплекс тенденцій, які передбачали оновлення музичної культури у ХХ столітті. Серед таких напрямів В. Холопова виокремлює «загострення національної характерності через зв'язок музики з текстом, наповнення музичної інтонації пластичною обов'язковістю завдяки зображенню рухів, розробка безлічі характеристично-зображальних деталей, всемірне посилення зорового ряду музики», які ведуть до творчості композиторів ХХ століття – І. Стравінського, С. Прокоф'єва, К. Дебюссі [57, с. 96].

Розглядаючи різні аспекти професійної діяльності М. Мусоргського, у яких композитор виступав як новатор, відзначимо камерно-вокальну царину, яка займала вагоме місце у його творчості. Створюючи камерно-вокальні твори, автор спирається на досягнення російської музики першої половини ХІХ століття, пов'язані з розвитком жанрових різновидів російського романсу та народною творчістю. Дослідники вважають М. Мусоргського продовжувачем традицій М. Глінки та О. Даргомижського [18; 21; 92]. Від М. Глінки він успадкував мистецтво узагальненого висловлювання найістотніших, типових

рис образу через пісенну мелодію. Пісенність музичної мови М. Мусоргського, як і М. Глінки, обумовлена глибоким проникненням у дух народної пісні. Від О. Даргомижського композитор перейняв неабияку чуйність до декламації, дбайливий підхід до виголошення кожного слова, вміння точно та правдиво відтворювати характерні мовленнєві інтонації. Для М. Мусоргського його старший сучасник став учителем втілення правди в музиці. Крім загальної соціально-викривальної спрямованості творчості, двох митців ріднять допитливий інтерес до життя, побуту та індивідуальних характерів простих людей, мистецтво музичного портрета. При цьому М. Мусоргський досяг ще більшої глибини в передачі складних психологічних переживань своїх героїв. «Слідуючи шляхом, тільки наміченим Даргомижським, Мусоргський вкорінює у камерній вокальній музиці нову для неї сольну сценку з її неодмінною діалогічністю, частіше уявною. <...> У вокальних сценках виявляється кардинальна властивість стилю – гостра *характеристичність*, завдяки чому персонаж різко індивідуалізується, знаходячи унікальні лексику, манеру вираження, емоційний тон мови», – відмічає Г. Головінський [18, с. 307]. За словами О. Дурандіної, вокальна творчість композитора повною мірою відображає «бурхливе становлення художньої особистості М. Мусоргського» та «час новаторських пошуків, здійснення небачених за зухвалістю творчих задач» [21, с. 7].

У вокальній спадщині композитора знайшли найбільш послідовне вираження естетичні принципи «Могутньої купки». Це проявилось у соціально-викривальній та народно-побутовій тематиці його творів, пошуку єдності слова і музики, вірної інтонації, прагненні до доступності музики для широких демократичних кіл [15; 21]. Створюючи нові за змістом вокальні зразки, автор демонструє і новизну елементів музичного стилю, і творчий метод, що проявляється в особливостях взаємодії поетичного тексту і музики, формотворення, своєрідності фортепіанної фактури тощо. Велику увагу дослідники приділяють вивченню співвідношення тексту і музики [21; 75]. Як

пише Е. Фрід, «для Мусоргського опора на слово була щаблем до нового рівня конкретності, точності та образності музичної мови» [90, с. 18]. О. Дурандіна підкреслює, що для М. Мусоргського «поезія була рівноправною музиці» [21, с. 181]. Дослідниця вважає, що під час роботи над музичним твором він часто уникає побутових деталей у поетичному тексті, посилює відповідно до характеру персонажу ті чи інші деталі поетичного тексту, змінює акценти, іноді окремі слова, загострює поетичні образи. Кожне слово тексту для композитора вагоме, він наділяє їх певної інтонацією, гармонією та ритмічною фігурою [21]. Виходячи від змісту тексту, він знаходить різні музичні засоби виразності, завдяки яким висловлює через музику найтонші нюанси настрою вірша, тому кожен з його романсів яскраво індивідуальний.

Таке відношення до тексту впливало і на формотворення вокальних зразків. М. Мусоргський майже не використовує традиційні для вокального жанру форми, віддаючи перевагу таким типам музичної композиції, які дозволяють безперервно розвивати музичну думку, точно слідувати за всіма тонкощами тексту. З одного боку, композитор спирався на мовленнєві інтонації, з іншого – на прозові тексти. Митець часто звертається до таких форм, як строфічна та наскрізна. У його творах зустрічаються двочастинна, тричастинна, куплетна форми з наскрізним розвитком (наприклад, «Калістрат», «Спи, засни, селянський син», фантазія «Ніч»), що нерідко яскраво розкривають психологічний підтекст вірша. Б. Асаф'єв підкреслює, що відношення до формотворення виявляє «інстинктивне прагнення Мусоргського до повного розкріпачення форми від схеми, її індивідуалізації» [58, с. 47]. «Монологічний принцип», який притаманний і вокальним творам, і операм композитора, став результатом творчих пошуків митця. Він звертався до цього типу висловлювання як до принципу музичної драматургії [21]. «І розповідь, і монолог, і монолог-портрет стоять біля порогу “вокального театру” Мусоргського, з яким у творчості композитора з'явиться і персоніфікація образів-типів, а пісні та романси трансформуються у народні картинки, пісні-

сценки», – підсумовує О. Дурандіна [21, с. 87].

Новаторство М. Мусоргського найбільш яскраво проявилось в області вокального інтонування. У своєму прагненні до передачі мовленнєвих інтонацій митець, як вже було зазначено, продовжує традиції О. Даргомижського, але трактує їх по-своєму. В. Васіна-Гроссман підкреслює, що «для Мусоргського як художника існувала нероздільна єдність: думка – слово – інтонація. Прагнучи передати в музиці інтонацію він тим самим прагнув до більш глибокого проникнення у виражену словом думку» [15, с. 177]. Особливо це помітно у вокальних творах пізнього періоду. Глибоко проникаючи в психологію різних особистостей, представників різних соціальних верств (сирітка, бешкетник, юродивий, семінарист, жінка-гульвіса, світська панянка тощо), композитор реалістично розкриває дуже яскраві характери. У цьому сенсі творчість М. Мусоргського можна порівняти з творчістю його великих сучасників – письменників Л. Толстого, Ф. Достоевського, І. Тургенєва, художників В. Перова, І. Рєпіна, І. Крамського та інших.

Таким чином, не можна не погодитися з висновком Ю. Холопова про те, що «відмінність Мусоргського від власне композитора нашого століття в тому, що художні відкриття Мусоргського – це геніальні прозріння в майбутнє, сміливі знахідки, що стоять все ж таки в контексті XIX століття, з ідіомами якого вони вступають часом у кричущу протистояння» [91, с. 91]. Саме така двоїстість постає однією зі специфічних труднощів виконання музики М. Мусоргського, вимагаючи максимально індивідуалізованого підходу до втілення особливостей авторського стилю, розуміння яких є неможливим без створення відповідних аналітичних нарисів.

1.2 Концертмейстерська майстерність у науковому дискурсі

Специфіка концертмейстерської майстерності як складного комплексу умінь та навичок на даний час знайшла доволі широке освітлення у науковій

музикознавчій літературі. Розробці питань, пов'язаних із виконавською та педагогічною діяльністю концертмейстера, присвячені численні теоретичні та методичні праці (монографії, статті, дисертаційні дослідження, навчальні посібники, методичні рекомендації тощо) зарубіжних та вітчизняних музикознавців і виконавців-практиків. Теоретичним осмисленням та вивченням концертмейстерського фаху займались В. Бікташев [11], Г. Зуб [24], М. Крючков [36], О. Кубанцева [37], О. Люблінський [42], Т. Молчанова [50; 51; 52], І. Мосін [53], С. Саварі [76; 77], Erma L. Rose [98]. Діяльність концертмейстера камерно-вокального дуету окреслена у працях Н. Інюточкиної [25; 26; 27], Є. Нікітської [64], Дж. Мура [59], Є. Шендеровича [95], Coenraad V. Bos [97]. Педагогічний аспект даної сфери мистецтва представлений у розробках Н. Інюточкиної [27], І. Каленик [29], Т. Молчанової [50; 51], Є. Нікітської [63] та інших.

У сучасній літературі поняття «концертмейстер» визначається як «піаніст, який допомагає виконавцям інших музичних спеціальностей (співакам, інструменталістам, артистам хору) вивчати партії та виступає з ними в концертах як учасник вокального або інструментального ансамблю (виконує частину музичного тексту – фортепіанну партію)» [22, с. 79]. Це твердження окреслює, по-перше, педагогічну спрямованість піаніста-концертмейстера, по-друге, допоміжну, тобто акомпануючу функцію під час виступу. Однак, огляд наукових праць щодо концертмейстерської діяльності доводить, що вона є більш широкою та багатофункціональною. Зокрема, Л. Повзун тлумачить цей вид роботи як «майстерність-уміння узгодити, гармонізувати дії ансамблістів» [68, с. 19]. Такий підхід надає можливість стверджувати, що мистецтво концертмейстера є особливою діяльністю з знаходження балансу між партіями, що в художньому відношенні є важливим аспектом. Етимологічному аналізу терміну «концертмейстер» та різним випадкам його вживання приділяє увагу В. Бікташев, наголошуючи на корінних відмінностях між явищами «акомпанементу» та «камерного ансамблю». Однією із головних рис

концертмейстера В. Бікташев вважає функціональне мислення, тобто «усвідомлення, як в кожен даний момент розподіляються музичні функції у учасників музичного ансамблю» [11, с. 28].

Наприкінці XIX – початку XX століття відбувся розподіл виконавської діяльності піаніста на соліста та концертмейстера. Одним із перших вітчизняних науковців, який започаткував вивчення концертмейстерського фаху, був М. Крючков. Навчальний посібник «Мистецтво акомпанементу як предмет навчання», вперше виданий у 1961 році, поклав початок послідовному аналітичному та теоретичному осмисленню діяльності концертмейстера та специфіки викладання даної дисципліни у мистецьких навчальних закладах [36]. Дослідник вважав помилковим досить поширене уявлення про те, що вміння акомпанувати є природним хистом, який розвивається тільки практичним шляхом і навчити йому неможливо. Автор систематизував та узагальнив власний досвід багаторічної виконавської практики концертмейстера із найрізноманітнішими виконавцями (солістами, ансамблями та хорами), викладача камерного співу та керівника оперного класу. Музикант-практик критикує сучасні йому принципи викладання концертмейстерського мистецтва, що не завжди відповідали реальним професійним запитам, влучно порівнюючи випускників класів концертмейстерської майстерності «із квіткою, вирощеною у тепличній, оранжерейній обстановці, у штучному кліматі, з турботливим доглядом, а потім висадженою на волю на поталу усім примхам природи» [36, с. 18–19]. Досліджуючи специфіку концертмейстерської роботи, М. Крючков виділяє навички, необхідні піаністу для професійної діяльності акомпаніатора (швидке осмислене прочитання тексту музичного твору, навичка транспонування, вміння відрізнити істотне від другорядного, бачити співвідношення сольної партії та акомпанементу, самостійно вибудовувати план виконання своєї партії, коригувати співака щодо точності інтонування тощо), дає цінні методичні рекомендації щодо практичного оволодіння професійними вміннями та їх реалізації під час концертного виступу, висвітлює

ключові відмінності між професіями концертмейстера та акомпаніатора. Зокрема, під професією акомпаніатора М. Крючков розуміє технічно оснащеного піаніста, який швидко читає нотний текст «з аркуша», розуміє зміст відтвореної ним музичної основи, вміє орієнтуватися не лише у фортепіанній партії, але й, граючи акомпанемент, уявляє партію соліста, його трактовку твору та підкреслює художній задум соліста за допомогою виконавських засобів. Відзнакою професії концертмейстера, за думкою теоретика-практика, є наявність головної функції – підготовки нового репертуару із солістом. За словами М. Крюčkова, робота концертмейстера «вимагає від піаніста, крім акомпаніаторського досвіду, низки специфічних навичок та знань, у першу чергу, вміння коригувати співака як щодо точності інтонування, так і багатьох інших якостей виконавства» [36, с. 22]. Отже, ми можемо дійти висновку, що професія концертмейстера охоплює не тільки такі вміння, як швидке читання «з аркуша» й транспонування, відчуття балансу між партіями соліста та інструменталіста, ансамблева взаємодія тощо, але й такі аспекти діяльності піаніста, як педагогічний та психологічний, що у сукупності з акомпаніаторськими навичками дають набагато якісніший результат.

Друга половина ХХ століття знаменується поглибленим вивченням кола проблем концертмейстерської майстерності у наукових працях. Наприклад, у своєму дослідженні А. Готліб робить спробу визначити специфіку ансамблевого виконавства. На його думку, цей різновид діяльності відрізняється від сольного спільністю дій кількох музикантів [19]. Автор наголошує, що саме у творчому поєднанні зусиль кожного з учасників ансамблю відбувається побудова художньої концепції вокально-інструментального твору. «Піаніста-соліста хочеться уподібнити читцю, піаніста-ансамбліста – актору, який приймає участь у спектаклі. Читець адресує свій виступ безпосередньо аудиторії, актор – партнеру. Читець виконує твір цілком, актор – свою роль, тобто частину цілого», – зазначає А. Готліб [19, с. 4]. Порівнюючи ці образи, музикознавець підкреслює, що роль актора – це

невід’ємна, важлива частка цілого. Таким чином, доводиться думка, що й партія супроводу постає рівноцінною частиною ансамблевої фактури, яка вимагає від піаніста-ансамбліста творчої активності. Ідею А. Готліба підхоплює Є. Шендерович, який зазначає, що, перш за все, концертмейстерові необхідно навчитися добре володіти роялем, бути гарним ансамблістом та розвивати почуття єдності із солістом. «Поганий піаніст ніколи не зможе стати хорошим акомпаніатором, втім, і не всякий хороший піаніст досягне великих результатів в акомпанементі, поки не засвоїть закони ансамблевих відносин, поки не розвине в собі чуйність до партнера, не відчує нерозривність і взаємодію між партією соліста і партією акомпанементу», – наголошує автор [95, с. 4]. У монографії «У концертмейстерському класі. Роздуми педагога» він поглиблює та розширює уявлення щодо навичок, необхідних професійному концертмейстеру, акцентує увагу на виразних функціях акомпанементу, доповнюючи теоретичні роздуми аналітичними нарисами, заснованими на яскравих прикладах із концертмейстерської практики. Велика кількість нотних ілюстрацій, які Є. Шендерович супроводжує практичними коментарями, робить його працю надзвичайно цінною з дидактичної точки зору. Цікавою є його думка щодо ролі концертмейстера у вокальному класі, якого він називає «посередником між педагогом-вокалістом і студентом» [95, с. 77]. Це вимагає від піаніста оволодіння рядом додаткових навичок (вокальний слух, розуміння специфіки вокальної партії, здатність проводити самостійні заняття із вокалістом).

На цьому тлі вирізняється позиція О. Люблінського, який простежує суперечливість поглядів на цей різновид виконавської діяльності [42]. Звертає на себе увагу назва його дослідження – «Теорія та практика акомпанементу: Методологічні основи». Автор розглядає низку ключових питань, таких як розуміння змістовно-виразових функцій акомпанементу, конкретизація образу, чітка постановка задач перед виконавцями, знання основ фразування та синтаксичної побудови музичного твору, розвиток відчуття дихання й цезур,

важливість комплексного застосування музичних засобів виразності (артикуляція, агогіка, динаміка), що у сукупності дають змогу відтворити художню концепцію твору на професійному рівні. Втім, музикознавець вважає за потрібне сформулювати своє розуміння ролі супроводу у вокально-інструментальному ансамблі. На думку О. Люблінського, ця роль складається з декількох факторів, «доповнюючих обставин», за виразом музиканта, які мають на увазі різний прояв участі інструменталіста – «від підтримки пульсу висловлювання до розгорнутих зіставлень і протиріч» [42, с. 73]. Концертмейстер-піаніст підкреслює необхідність органічно з'єднуватися з намірами вокаліста. Проте, наділяючи по суті супровід другорядною роллю, автор визначає його як систему виразово-смыслових засобів, що утворює сюжетно драматургічну концепцію ансамблевого твору. Тим самим, підпорядкованість інструменталіста вокалісту-солісту постає у сенсі необхідності узгодження усіх складових виконавської інтерпретації, розуміння відмінності фортепіанної партії у вокальній ліриці від сольного твору.

На противагу О. Люблінському, який нівелює паритетний статус концертмейстера, відомий британський піаніст Дж. Мур відстоював значимість і рівноправність функцій піаніста-ансамбіста: «Акомпаніатор повинен бути джерелом натхнення для співака, і його гра повинна виблискувати у прекрасних вступках та закінченнях» [59, с. 25]. Схожу думку висловлює видатний нідерландський піаніст *Coenraad V. Bos*, який підносить фах піаніста-концертмейстера до вершини професійного виконавства. Свої музичні спогади він зберіг у монографії «*The well-tempered Accompanist*» [97]. Автор аналізує специфіку роботи концертмейстера, пропагандуючи цю незаслужено неоцінену область музичного мистецтва. Він демонструє у своїй книзі, що слово «акомпанемент» є невідповідним, аби описати функції піаніста під час підготовки та виконання концертного репертуару. Автор підкреслює, що «оснащеності багатьох акомпаніаторів сьогодення не вистачає інтелектуальної

бази, легкої техніки та природженого музичного розуміння»¹ [97, с. 11]. «<...> артистичний успіх соліста багато в чому залежить від концертмейстера. Саме від нього залежить бездоганне, збалансоване відтворення музики. Тільки завдяки тісній співпраці концертмейстера та соліста цілком розкривається художня сутність твору»², – пише піаніст [97, с. 12]. Музикант висловлює цікаву думку щодо багатофункціональної ролі концертмейстера: «<...> досвідний концертмейстер повинен виконувати роль диригента, але с двома суттєвими відмінностями: він мусить керувати, *не показуючи цього*, та, окрім цього, він має відігравати подвійну роль, роль піаніста, й не менш важливу – уміння залишатися у тіні»³ [97, с. 21].

Серед зарубіжних праць суттєвим внеском у розробку питань щодо концертмейстерської діяльності є дисертація американської дослідниці *Erma L. Rose* [98]. Суть її роботи полягає у виявленні необхідних навичок акомпаніатора на кожному з етапів професійного розвитку концертмейстерської діяльності. З цією метою авторка розробила анкету для викладачів і фахівців музичних шкіл та університетів, аби порівняти думки професіоналів щодо цих питань. За результатами даного дослідження найбільш важливими компетенціями були названі знання репертуару, людські взаємовідносини (у даному випадку, між ансамблістами), читання з аркуша, репетиційні, інтерпретаційні та піаністичні навички. Менш вагомими стали володіння фонетикою, переклад німецької, французької та італійської мов, транспонування простих творів на півтону, гра оркестрових перекладень, складання програми, відвідування концертів за участю видатних музикантів. І найменш значними були виявлені читання цифрованого басу, знання ключів

¹ Тут і далі переклад автора магістерської роботи. «The equipment of many accompanists of today is lacking in certain vital requirements: an intellectual background, an effortless technique, and an innate musical understanding» [97, с. 11].

² «<...> the artistic success of the soloist devolves in large measure upon the accompanist. It is upon him that him that complete, balanced projection of the music depends. It is only through perfected collaboration of soloist and accompanist that a satisfying artistic entity may be attained [97, с. 12].

³ «<...> the expert accompanist must have a knowledge of the whole similar to that which is possessed by a conductor, with these two essential differences: he must direct, *without seeming to direct*, and, in addition, he must play a dual role, one of pianism, and the equally important one of self-effacement» [97, с. 21].

«С», вокальні навички (за винятком обізнаності у вокальному репертуарі) та аналіз поезії. Крім того, у дисертаційному дослідженні наводиться коротка історія виникнення фортепіанного супроводу, а також музичні особливості ансамблевої гри та зростаюче визнання ролі акомпаніатора. Таким чином, підкріплюється думка про необхідність технічної оснащеності піаністичного апарату, володіння професійними навичками піаніста-концертмейстера, а також цінність сприятливих взаєностосунків між ансамблістами, що у результаті створює гарні умови для плідної та професійної роботи вокально-інструментального дуету.

Сучасні музикознавці продовжують розвивати ідеї та проблематику концертмейстерської майстерності, закладені у середині XX століття. Історичні етапи розвитку професії концертмейстера окреслює І. Каленик [29]. Дослідниця зазначає, що з історичної точки зору найпершою професійною навичкою, якою мав володіти концертмейстер, була імпровізація, і власне мистецтво акомпанементу сприймалося як форма імпровізації, у той час, як концертмейстерство у звичному для нас вигляді з'явилося у другій половині XIX століття, а стало окремою професією лише у XX столітті. І. Каленик порівнює функцію концертмейстера із функцією диригента та зазначає: «Сучасний піаніст, що присвятив себе подібній діяльності, є одночасно і ведучим, і відомим, і педагогом-наставником, і покірним виконавцем волі свого соліста, а в цілому – його товаришем і соратником» [29, с. 128].

Історичні традиції ансамблевого музикування розглянуті у фундаментальній монографії Т. Молчанової [51]. Дослідниця прослідковує процес кристалізації фаху концертмейстера із синкретичного поняття «музикант», детально зупиняється на специфіці вербальної та невербальної комунікації, що виникає під час співпраці концертмейстера та соліста. Свій практичний досвід Т. Молчанова узагальнює у навчальному посібнику «Мистецтво піаніста-концертмейстера» [50], а у статті «Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності» висвітлює

структурно-ієрархічну систему напрямів концертмейстерської діяльності, фіксує трансформацію становлення і динаміку розвитку мистецтва концертмейстерської майстерності, наголошує на паритетній ролі концертмейстера у спільному виконавському процесі [52].

Специфіку творчої взаємодії піаніста-концертмейстера та вокаліста розкриває К. Виноградов [17]. Автор акцентує увагу на тому, що діяльність концертмейстера не обмежується виконанням акомпанементу під час концертного виступу, а передбачає розуміння особливостей вокальних труднощів, навички контролювати звучання вокаліста та знаходити шляхи вирішення інтонаційних і художніх проблем, що виникають у співака під час роботи над музичним твором, нарешті, допомогу співаку у вивченні його партії.

Своєрідність концертмейстерсько-ансамблевої природи піаністичної діяльності, що знаходить прояв у базовій організаційно-об'єднуючій та перемінній сольо-концертній функції, розкривається у дисертаційному дослідженні Л. Повзун [69]. Авторка називає концертмейстерську творчість вищим художньо-артистичним рівнем фортепіанно-ансамблевої гри, інтелектуальна специфіка якої викликана загостреною увагою до взаємодії деталей та цілого. У іншій своїй праці – монографії «Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера», дослідниця формує свою концепцію щодо символіки тембральності клавіру як художнього засобу ансамблевої взаємодії. Л. Повзун виділяє декілька засобів ансамблевого узгодження, якими має володіти концертмейстер (акустичне, динамічне, тембрально-артикуляційне, ритмічне, технологічне тощо), та називає першоосновою концертмейстерського мистецтва гармонізуючу функцію [68].

Теоретичним осмисленням концертмейстерського фаху відзначена праця В. Бікташева [11]. Науковець вбачає її мету у подоланні наслідків «недостатньої теоретичної ясності» основ концертмейстерської діяльності та замалої уваги до вирішення практичних проблем, з якими стикається концертмейстер під час своєї професійної діяльності. Серед них автор називає динамічний баланс із

солістом; піаністичні труднощі, зумовлені виконанням перекладень оркестрових, багатокуплетних творів; проблеми комунікації із солістом та педагогом; ансамблева специфіка; читання «з аркуша» тощо [11, с. 3]. Він виокремлює головні (мелодична, підголоскова, басова) та побічні (акордові стовпи, гармонічні фігурації, ритмічна, педальна) функції музичної фактури, а також способи їх взаємодії, на розумінні своєрідності яких має бути побудована виконавська діяльність концертмейстера. Автор приділяє важливе значення виконанню фортепіанних програшів, яке за своїми художніми якостями має відповідати як інтерпретації соліста, так і загальному задуму твору. «Для виконання сольних фрагментів концертмейстерської партії в закінченій мініатюрі потрібно, перш за все, знати поетичний текст, що ліг в основу цієї мініатюри, навіть якщо цей текст на іноземній мові», – влучно зазначає В. Бікташев, акцентуючи увагу на широкому творчому кругозорі, яким має володіти професійний піаніст-концертмейстер, щоб створити переконливу інтерпретацію вокального твору [11, с. 50]. Вагомою видається думка дослідника про зосередженість на особистості соліста. Як вважає автор, його об'єктивні та суб'єктивні виконавські можливості потрібно ретельно аналізувати з метою досягнення максимальної ансамблевої взаємодії. Окремими пунктами, які підкреслює В. Бікташев, є оркестрове мислення, різноманітність стилів акомпанементу та умовність нотного тексту, яка вимагає від концертмейстера глибоких та різнобічних знань, історично виправданого підходу, а також вірного орієнтування у стилі та жанрі виконуваної музики.

Низку сучасних праць, присвячених вихованню студентів класу концертмейстерської майстерності, становлять роботи О. Кубанцевої, І. Мосіна та С. Саварі. Зокрема, детально розкриває суть та функції піаніста-концертмейстера О. Кубанцева [37]. У навчальному посібнику дослідниця розділяє концертмейстерську діяльність на дві складові – робочий процес та концертне виконання. У першому випадку піаністка виокремлює чотири етапи, які включають: роботу над твором у цілому, детальний розбір піаністом

фортепіанної партії, сумісна робота із солістом, яка базується на бездоганному оволодінні концертмейстером фортепіанної і вокальної партій, та створення спільної виконавської концепції. Концертне виконання, на думку О. Кубанцевої, стає підсумком та кульмінаційним моментом усієї роботи концертмейстера над камерно-вокальним зразком, головна мета якого – «спільно з солістом розкрити музично-художній задум твору за високої культури виконання» [37, с. 10]. Авторка посібника дає вичерпне визначення понять «акомпанемент», «концертмейстер» та «концертмейстерство», називає види та підвиди фортепіанної фактури, а також пропонує свою класифікацію типів акомпанементу, які зустрічаються у камерно-вокальних творах. Крім того, О. Кубанцева визначає структуру навчального процесу у класі концертмейстерської майстерності, формулює та розкриває суть навчальної діяльності піаніста-концертмейстера, а також висвітлює філософсько-естетичний аспект концертмейстерської творчості. Зауважимо, що дослідниця підкреслює багатофункціональність концертмейстерської діяльності: «Концертмейстер створює власну трактовку композиторського твору, відбирає варіант певного звукового втілення цієї інтерпретації, доносить до слухацької аудиторії художній зміст музичного твору, захоплює та зацікавлює глядача своїм мистецтвом. Акомпаніатор є одночасно і актором, і режисером виконання» [37, с. 84]. Інакше кажучи, функція концертмейстера не зводиться до суто гармонічної підтримки соліста-вокаліста, а полягає у рівнозначній участі в інтерпретаційній версії того чи іншого музичного зразка. Знаходячи певні виконавські засоби виразності, піаніст-концертмейстер відтворює і композиторський, і власний художній задум.

Основні завдання концертмейстерського класу формулює І. Мосін [53]. Музикознавець виділяє два головних напрями концертмейстерської діяльності: розуміння специфіки фортепіанної партії, творче ставлення до її виконання та оволодіння професійними практичними навичками, що необхідні для роботи піаніста-концертмейстера. Автор звертає увагу на необхідність психологічної

готовності піаніста підкоритися художній волі соліста, диригента або танцівника та оволодіти специфічною «концертмейстерською» виконавською майстерністю – так він називає «уміння змусити фортепіано звучати голосами солістів, хору, оркестру» [53, с. 11]. Свої роздуми та зауваження щодо задач концертмейстерської роботи над камерно-вокальним репертуаром І. Мосін підкріплює методичним розбором ряду романсів С. Рахманінова. Окремі розділи посібника присвячено специфіці роботи концертмейстера над оперним репертуаром, із солістами-інструменталістами, хором та у хореографічному класі. Музикант підкреслює, що першочерговою умовою для оволодіння концертмейстерською майстерністю є практика у творчому колективі. Погодимося з цією думкою, адже, тільки на практиці засвоюються такі специфічні навички, як читання з аркуша, транспонування, оволодіння різними музичними ключами тощо.

Психологічний аспект творчої діяльності піаніста-концертмейстера виокремлює і С. Саварі [77]. Музикознавець називає негативні чинники роботи концертмейстера такі, як творча підпорядкованість, не найкращі умови праці (велика кількість учбових годин, поганий інструментарій, непропорційно низькі концертні ставки тощо), громадська недооцінка вкладу у виконавський процес. С. Саварі наголошує: «Залишаються у професії тільки ті, що знаходять в ансамблевій співтворчості мотиви, які компенсують такі негативні фактори» [77, с. 28]. У серії лекцій «Акомпанемент як професія та мистецтво» дослідник також розглядає історичний розвиток становлення професії піаніста-концертмейстера, починаючи від стародавніх часів і закінчуючи серединою ХХ століття. У даному аспекті автор згадує і М. Мусоргського, який у свій час багато гастролював як акомпаніатор. «Вивчаючи акомпанементи до вокальних творів Мусоргського, освоюючи незліченні та детально виписані у нотних текстах динамічні та агогічні позначення і рекомендації, розумієш, що для майстерного їх виконання потрібен неабиякий талант піаніста і навіть актора, який звуками малює багатопланові сцени, часто глибоко драматичного змісту –

Дитяча, Без сонця, Пісні і танці смерті, По гриби, Козел та інші», – пише автор [77, с. 16]. У навчальному посібнику «Азбука акомпанементу» С. Саварі акцентує увагу на важливості якості звуку, творчого підходу до концертмейстерської роботи, гнучкості у відношенні до ритму та педалізації, а також загальної ерудиції професійного концертмейстера [76].

Детальному та всебічному вивченню феномену концертмейстерської творчості присвячені численні праці Н. Інютчкіної [25; 26; 27]. Авторка розглядає умови формування концертмейстерської майстерності як особливого роду виконавського мистецтва крізь призму еволюції фортепіанної партії у вокальних циклах ХІХ століття [26]. Дослідниця простежує процес поступове виокремлення концертмейстерського мистецтва у контексті розвитку романтичного фортепіанного виконавства, пропонує термінологічне уточнення понять «акомпаніатор» та «концертмейстер», розкриває характерні особливості вокально-фортепіанного ансамблю, а також акцентує увагу на арсеналі піаністичних ресурсів концертмейстера та діапазоні його професійної діяльності. Н. Інютчкіна наголошує на синтетичній природі функції піаніста в ансамблевому мистецтві – «з одного боку, лідера, майстра, з іншого – супроводжуючого, налаштовуючого, підтримуючого» [26, с. 10]. Дослідниця виділяє чотири складові діяльності концертмейстера: *теоретичну*, яка містить знання щодо комплексу музично-теоретичних дисциплін; *технологічну*, пов'язану з аспектом професійного володіння інструментом; *художню*, що актуалізує емоційний, етичний та духовний аспекти виконавства; *комунікативно-психологічну*, пов'язану із ансамблевою взаємодією та контактом із аудиторією. У статті «Діапазон діяльності концертмейстера вокально-фортепіанного дуету» Н. Інютчкіна порівнює роль концертмейстера при підготовці до концертного виступу із роботою режисера, який має допомогти вокалісту продумати жанр та драматургію концерту, тематику, хронометраж, сценічну мізансцену тощо [25]. «Незважаючи на рівноправність учасників вокально-інструментального дуету, – пише музикант-практик, –

концертмейстер не втрачає своєї режисерської функції навіть при повному збігу художнього бачення виконуваного твору» [25, с. 126]. Аспекти взаємодії концертмейстера та вокаліста під час розучування твору висвітлені Н. Інюточною у статті «Про проблемний зміст педагогічного етапу роботи концертмейстера зі співаком» [27], у якій авторка наголошує на необхідності для концертмейстера таких специфічних навичок, як уміння прочитати обидві партії, знайомство із законами сценічної мови, володіння прийомом *rubato*, імітування оркестрових тембрів на роялі тощо.

Узагальнюючи аналіз вищезазначених наукових досліджень, можна дійти висновку, що професія піаніста-концертмейстера є багатогранною та поліфункціональною у сучасному музичному просторі. Вона поєднує у собі такі аспекти творчої діяльності, як теоретичний, виконавський, художній, педагогічний та психологічний. Піаніст повинен поставати не тільки як ансамбліст, але й як рівноправний соліст, володіти усіма засобами виразності та навичками, що притаманні обом типам. Довгий час концертмейстер позиціонувався як другорядний учасник ансамблю, з допоміжною, підтримуючою функцію. Але завдяки переосмисленню цієї професії у XX столітті розпочався процес виокремлення концертмейстерства у самостійний різновид фахової діяльності піаніста. Протягом XX – початку XXI століть прослідковується певна трансформація концертмейстерського мистецтва, визнання його невід’ємною складовою музичної культури.

Висновки до Розділу 1

Творчий доробок М. Мусоргського охоплює майже усі жанри музичного мистецтва, в тому числі різноманітні камерно-вокальні мініатюри та цикли. Головним засобом висловлювання життєвих вражень у композитора стає мовленнєва інтонація, яка є провідною ознакою майже усієї вокальної лірики митця. Творчий підхід М. Мусоргського виявляється в особливостях

співвідношення поетичного та музичного текстів, формотворення, гармонії, ритму як невід'ємної складової живого мовлення, а також фортепіанної фактури. Наслідком стає переосмислення партії фортепіанного супроводу, що спонукає дослідити цю царину мистецтва з точки зору трактовки фортепіанної партії піаністом-концертмейстером.

Мистецтво піаніста-концертмейстера всебічно висвітлено у вітчизняній та зарубіжній літературі: специфіка концертмейстерської майстерності розкривається в історичному, педагогічному, психологічному, виконавському та художньому аспектах. Концертмейстерська діяльність має власні своєрідні особливості, які відрізняють її від сольного виконавства. До таких належать читання «з аркуша», транспонування, здатність бачити та відтворювати багаторядкову партитуру, співвідношення партій соліста та концертмейстера, знаходження балансу між ансамблістами, взаємодія з вокалістом на усіх рівнях музикування тощо. Виявлені на підґрунті наукових праць професійні навички та уміння, а також задачі, які постають перед піаністом-концертмейстером, дають змогу зробити висновок, що він постає не тільки як акомпаніатор, що виконує функцію гармонічної та ритмічної підтримки, допомагає солістові, але й приймає на себе роль паритетного учасника та у співпраці з вокалістом створює художню концепцію музичного твору.

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНІ ТВОРИ М. МУСОРГСЬКОГО В АСПЕКТІ ТРАКТОВКИ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРТІЇ

2.1 Особливості фортепіанної партії у ранніх творах М. Мусоргського (на шляху до майстерності)

Серед творчої спадщини М. Мусоргського особливе місце займає царина камерно-вокального мистецтва. Шістдесят сім різноманітних романсів, пісень, памфлетів, камерно-вокальних сцен «приймають на себе, – як зазначає О. Дурандіна, – функції своєрідного “барометру” еволюції музично-творчих ідей» композитора [21, с. 3]. Вони відображають етапи становлення та розвитку індивідуального авторського стилю. Митець захоплювався різними образами, темами та жанрами, тому в його творчості ми зустрічаємо поезію багатьох відомих поетів XIX століття (А. Голєнищєва-Кутузова, Л. Мея, О. Толстого, М. Некрасова, О. Пушкіна, Т. Шевченко та інших), а також власно створені тексти, на які були написані такі твори, як «Класик», «Козел», «Сирітка», «Бешкетник», «Ах ти, п'яна тетеря!», «Семінарист», «Светик Савишна», «Райок», вокальний цикл «Дитяча».

Ранній період камерно-вокальної творчості М. Мусоргського пов'язаний зі збіркою «Юні роки». Він об'єднав романси та пісні, написані у 1857–1866 роках¹. До неї увійшло 17 творів, які були створені на вірші різних поетів. Якщо угрупувати їх за національною шкалою, то лише один з них написаний на слова німецького письменника Й. Гете («Пісня старця»). Серед вітчизняних майстрів слова композитор приділяє увагу творам М. Грекова, О. Кольцова, О. Плещєєва, М. Лермонтова, М. Некрасова, О. Пушкіна, В. Курочкіна, О. Аммосова, П. Козлова, І. Гольц-Міллера та О. Островського. Автор обирає різноманітну тематику для своїх творів: побутову («Де ти, зіронька?», «Чому,

¹ Збірка була надрукована лише у 1923 році видавництвом В. Бесселя у Парижі [21].

скажи, душа-дівиця», «Веселий час»), ліричну («Листя шуміло понуро», «Ніч», «Що вам слова любові?»), епічну («Цар Саул»), героїко-епічну («Багато є у мене теремів та садів», «Дують вітри, вітри буйні»), селянську («Калістрат», «Спи-засни, селянський син») тощо. Охоплюючи велике розмаїття образів у першій збірці, у подальшому композитор виокремлює декілька, які стануть провідними у творчості. Це образи народу, батьківщини, жебрака, злиднів, закоханої жінки, «занепалої» жінки та інші. Так само в цьому зібранні вже наявні самотні авторські стильові риси. Як зазначають деякі дослідники, незважаючи на різнохарактерність та різножанровість зразків, простежуються декілька тенденцій, яким наслідував композитор у цей період: поступова відмова від салонної музики, тяжіння до народної традиції та пошуки індивідуальної інтонаційної виразності [15; 21].

Еволюція стилю ранніх творів М. Мусоргського виявляється у використанні нових засобів виразності, переважанні декламації, застосуванні нових функцій метроритму, що пов'язані з мовленнєвою інтонацією. Сукупність названих елементів сприяла перетворенню деяких музичних жанрів. «Так, спочатку традиційна “російська пісня” (“Де ти, зіронька?”, “Чому, скажи, душа-дівиця”), – відмічає О. Дурандіна, – набуває пізніше нових героїко-епічних рис (“Багато є у мене”, “Дують вітри”); значну трансформацію зазнають ліричний романс-зізнання (“Що вам слова любові?”), перетворюючись в розгорнуту ліричну поему (“Але якщо б з тобою”) [21, с. 22]. Композитор часто користується жанровими поняттями з метою підкреслити свій задум. Він надає підзаголовки деяким романсам у збірці: наприклад, «Листя шуміло понуро» – «музична розповідь», «Ніч» – «романс-фантазія (або фантазія)», «Знехтувана» – «досвід речитатива». Наслідком стає формування основних жанрових уподобань композитора, до яких можна віднести «російську пісню», ліричну поему, монолог, музичну розповідь, монологічний портрет тощо. Підхоплюючи музичні ідеї О. Даргомижського, М. Мусоргський розвиває один з найважливіших різновидів камерно-вокальної лірики – пісню-

сценку, яка виникає у його творчості в середині 60-х років і займає провідне місце у спадщині митця.

Жанрове розмаїття вокальних творів раннього періоду свідчить не тільки про багатство образно-емоційних сфер, розширення засобів вокального висловлювання, але і про суттєві зміни в розумінні драматургічних можливостей фортепіанної партії як рівноправного учасника у створенні художньої концепції. Деталізуємо сказане на конкретних прикладах, запозичених з різних вокальних жанрів.

Перш за все, звернемося до найпопулярнішого вокального жанру того часу – *«російської пісні»*. «Де ти, зіронька?» на слова М. Грекова – один із ранніх досвідів композитора, в якому вже простежуються деякі індивідуально-стильові ознаки. М. Мусоргський відходить від побутового тлумачення жанру, наближуючись до народної протяжної пісні. Мелодія цього твору нагадує імпровізації народних співаків: повільний темп, досить вільний метроритм, поєднання речитативності та пісенності, велика кількість мелізмів у сольній партії і таке інше. Фортепіанний вступ імітує наспів дудки, як зазначає сам автор у нотному тексті. Серед важливих особливостей фортепіанного супроводу наведемо наступні: використання «втор», витриманих звуків в одному або декількох голосах (своєрідна «педаль»), акордів в широкому розташуванні тощо. Відзначимо специфічність гармонічної мови, що розкриває індивідуальний стиль майстра. М. Мусоргський вводить акорди-плями, ходи на широкі інтервали (кварти, квінти, тритони, сексти), користується гармонічними послідовностями побічних ступенів, гострими співзвуччями в кадансах. Незважаючи на те, що фортепіанна партія виконує роль ладо-тональної підтримки, наявність невеликих програшів вимагають від піаніста-концертмейстера чуйної реакції та постійного контролю над взаємодією з солістом. Фрагменти «соло» у фортепіано у цій «російській пісні» або завершують фразу вокаліста, або ніби підготовлюють його вступ, тобто містять

елементи діалогічності. Колористична гармонія розширює межі тризвуків, а супровід в цілому відзначений вільним, *quasi*-імпровізаційним характером.

Крім «російських пісень» до збірки «Юні роки» увійшло багато *ліричних романсів*, серед них – «Листя шуміло понуро» на слова О. Плещеєва, написаний у 1859 році. Це «музична розповідь» (авторський підзаголовок), в якій описується трагічна подія. Композитор відтворює моторошну картину похоронної процесії, що відбувається вночі. Важливого значення набуває інструментальна партія, в якій зосереджений основний музичний образ. Вагомими стають фортепіанний вступ та постлюдія романсу. Вони одразу визначають його емоційний стан. На фоні мірної пульсації у вокальній партії, що нагадує похоронний марш, звучать фігурації тремоло у басу. Цей прийом створює відчуття статичності, нерухомості. Звертає увагу застосування автором прийому поліфонізації фортепіанної фактури, яка в більшій мірі притаманна його зрілим зразкам. Трагічність, похмурість романсу підкреслюється тихими градаціями динаміки (від *p* до *ppp*), а також введенням несподіваних мажорних гармоній, що потребує від піаніста повної емоційно-психологічної зануреності у музику твору.

У 1864–1868 роках М. Мусоргським було створено три *колискових* – «Калістрат», «Спи, засни, селянський син» та «Колискова Єрьомушки», які В. Васіна-Гроссман назвала «тріадою народних колискових» [15, с. 182]. Композитор зацікавлено відносився до цього жанру і неодноразово до нього звертався. «Не дивно, що Мусоргський у подальшому обирає саме цей жанр для багатьох пісень, які розкривають картини важкого народного життя. Наспіву колискових в цих піснях звучать похмуро і сумно, вони уособлюють життя селянина, його “бідність, невігластво, морок”, слугують вірним засобом викриття» [21, с. 39]. Митець трактує його глибоко, розгортаючи до філософського узагальнення: «від колискової ляльці у циклі “Дитяча” до трагічної колискової смерті в “Піснях та танцях смерті”» [15, с. 182]. «При різній художньо-образній трактовці колискова в творах Мусоргського слугує

“узагальненню через жанр”», – пише О. Дурандіна [21, с. 40]. Кожний такий твір наділений своїм змістом, завдяки чому нерідко отримує додаткове жанрове найменування. Так, «Калістрата» композитор назвав «Етюд у народному стилі». Твір датований 1864 роком та створений на слова М. Некрасова. Цікаво, що композитор зазначив «Калістрата», як «першу спробу комізму», але комізм тут постає не в прямому значенні: «<...> це гіркий, безрадісний гумор, що оголює одну зі страшних сторін сучасної Мусоргському дійсності – злидні російського селянина» [15, с. 182]. Обраний за основу пісні жанр колискової в процесі розвитку музичної образності трансформується у танець. Тим самим підсилюється зміст поетичного тексту, зіставленням мрії («*Будешь счастлив, Калистратушка, будешь жить ты припеваючи...*») та реальної дійсності («*Ключевой водицей умываюся, пятерней чешу волосыньки...*»). Ознаки колискової містяться саме у фортепіанній партії: помірний темп, характерні погойдування, плавна, гнучка мелодія відтворюють особливості цього жанру. Композитор використовує прийоми поліфонізації фактури, підголоски, втори, метод варіювання. Підкреслимо роль декламаційності, яка стає одним з головних чинників розвитку інтонаційної драматургії. Мовленнєва інтонація підтримується ритмом, динамікою, регістровими барвами, гармонією та фактурою. Важливою характерною рисою стає хоральність вокальної та фортепіанної партій, особливо, на початку твору. Акорди з квінтовими тонами, глухий відгомін чистих квінт, унісони навіюють картину тяжкої долі та відчай героя. Посилюється роль вертикалі, відповідно і нерозривний зв'язок між вокальною та фортепіанною партіями. Порівняно з ранніми зразками збірки, автор значно розширює композицію твору, насичує фортепіанну партію, наділяє її особливою роллю.

Колискова пісня «Спи, засни, селянський син» на слова О. Островського з п'єси «Воевода» була написана у 1865 році та присвячена пам'яті померлої матері композитора. М. Мусоргський неодноразово звертається до поєднання таких образних сфер, як сон та смерть («Колискова» з циклу «Пісні та танці

смерті»). Варто відзначити, що у камерно-вокальній творчості західно-європейських композиторів вже зустрічалися такі сполучення. Так, ще у 1807 році Л. ван Бетховеном була створена пісня «*In questa tomba oscura*» («У могилі темній»), а 1823 роком датована «Колискова струмка» Ф. Шуберта з циклу «Прекрасна мірошничка», в яких ці поняття стають драматургічними складовими. Як і «Калістрат», «Спи, засни, селянський син» відображає горе, бідність та тяжкі страждання селянина. Рух та характер колискової залишається незмінним протягом усієї пісні. Легкі погойдування в партії акомпанементу і виразна мелодія, спокійна та сумна, відтворюють її основний настрій. Незважаючи на те, що колисковій притаманний хвилеподібний рух, вона повністю проникнута низхідними, особливо секундовими інтонаціями як у мелодії, так і в інструментальній партії. Важливою стає ладо-гармонічна забарвленість, яка допомагає передати відповідний зміст, закладений у тексті. Хиткість гармоній, барвистість відсилає нас вже до камерно-вокальних циклів 70-х років. В меншій мірі, ніж у «Калістраті», композитор використовує у фортепіанній партії підголоски та втори до вокальної партії. Однак, важливу роль відіграють зв'язки-програші, які гнучко уведені у колискову. Вони ніби продовжують мову селянки, яка декілька разів переривається. Романс завершується світлим, прозорим програшем, немов дитина поринає у сон. Слід зазначити, що твір існує у двох редакціях. Перша редакція відмінна від другої тим, що у ній композитор залишив багато ремарок стосовно характеру виконання («крізь дрімоту», «говіркою», «крізь сон», «дрімає» та інші), що наближує її до пісень-сценок. М. Мусоргський деталізує також динаміку, – від *pppp* до *f*, – з великою кількістю динамічних градацій майже у кожному такті.

Останньою у названій тріаді постає «Колискова Єрьомушки» (1868), написана також на вірш М. Некрасова. За своєю жанровою природою вона долучається до пісень-сценок. М. Мусоргський звернувся лише до частини поетичного тексту, оскільки основний його зміст, проникнутий, за виразом Г. Хубова, «пафосом громадянських ідей», не зацікавив митця [92, с. 325].

Композитор вважав, що саме колискова здатна відобразити трагізм селянського буття того часу. Вже в однотактовому вступі інструментальної партії з'являється мотив заколисування з характерними інтонаціями плачу. У подальшій творчості композитор застосовує його у пролозі «Бориса Годунова» («Батько наш, батюшка») та у пісні-плачі Юродивого. З цього рефрену утворюється протяжна мелодія, забарвлена дорійським ладом. У партії супроводу відтворений глибокий підтекст твору, не світле майбутнє, а тяжка доля, яка чекає на Єрьомушку. В середньому розділі пісні («*Сила ломит и соломушку...*») музика пронизана щемливими секундними інтонаціями, які нагадують важкі зітхання матері. Третій розділ («*В люди выйдешь все с вельможами...*») характеризується світлою мелодією у *Fis-dur*. Він немов дає надію, що все буде добре. Але рефрен, який виникає наприкінці твору, знову нагадує нам про істинний трагізм, закладений у колисковій композитором.

Як бачимо, всі три твори тематично пов'язані між собою. Типові риси жанру колискової втілені саме у фортепіанній партії, що підтверджується наведеними вище характерними елементами. На відміну від «Спи, засни, селянський син» та «Коліскової Єрьомушки», у «Калістраті», як зазначалося вище, М. Мусоргський використовує прийом образно-жанрової трансформації (пісня – танець). Він передбачає відомий зрілий цикл композитора «Пісні та танці смерті», датований 1875–1877 роками. Такого роду поліжанровість стане характерною рисою не тільки зрілого стилю композитора. Одним з прикладів слугує «Гопак» (1866), який сприймається своєрідною інверсією жанрової модуляції, яка відбулася у «Калістраті». В обох творах М. Мусоргський спирається на куплетно-варіативну форму, але, якщо у «Калістраті» композитор дотримується принципу наскрізного розвитку композиції, оскільки відтворює виникаючі образи у словесному тексті, то «Гопак» умовно можна поділити на 3 розділи. У ньому зберігається загальний принцип побудови тричастинної форми завдяки наявній репризі та вільній середній частини, яка контрастує до крайніх розділів. Проте, контекст використання ознак колискових у цих творах

різний. Так, у «Гопаку» цей жанр набуває іронічно-сатиричного характеру: комічний персонаж згадує про щасливе минуле, залишаючись у початковому сценічному образі. У «Калістраті» коліскова має більш глибокий психологічний підтекст. Вона відтворює трагічний зміст пісні, а в середній частині висміюється «щаслива» доля Калістратушки, якої бажає йому мати.

1866–1868 роки відбивають мислення М. Мусоргського як драматурга. Не випадково дослідники пов'язують розвиток жанру пісень-сценок не тільки з творчістю О. Даргомижського, але й М. Мусоргського. Незважаючи на те, що автора «Бориса Годунова» та «Хованщини» вважають послідовником О. Даргомижського у пошуках тісного зв'язку мовленнєвої та музичної інтонацій, М. Мусоргський надав своє розуміння виразових можливостей пісні-сценки. Нагадаємо, що у О. Даргомижського вокальні сценки такого роду мали або драматичне, або комічне наповнення. Серед нових засобів втілення поетичних мотивів назвемо прийоми діалогічного розподілення текстових фраз з індивідуалізацією кола інтонацій, або характеристичну розповідь про особу з залученням типової манери говору, поведінки та жестикуляції. М. Мусоргський йде своїм шляхом, обираючи героєм власних творів, перш за все, знедолену людину. В. Стасов точно відмічає відмінність народних картинок у цих двох композиторів: «Тільки різниця між Даргомижським і Мусоргським була тут в тому, що більшість типів у цього останнього взяті з найдорожчого йому середовища, яке майже постійно тільки у нього і відтворювалось: з нижчого народного середовища, селянського або близького за своїм становищем до селянського. <...> Тому галерея дійових осіб у Мусоргського і різноманітніше, і різнорідніше, і багатше; але разом у нього порушені більш глибокі внутрішні сторони натури, характеру – і самого побуту» [84, с. 76–77]. Ця тенденція заявляє про себе вже у ранній період творчості композитора, що не знижує його зацікавленість сатиричною тематикою, зразком якої можна назвати славнозвісний «Райок». Велика кількість пісень-сценок мають трагічний характер, оскільки М. Мусоргський мислить цей жанр у дусі оперного

монологу. Незважаючи на звернення у своїй вокальній творчості до поезії різних авторів, композитор вважав за потрібне самотійно писати тексти. Хоча вони не претендують на високий поетичний стиль, створені з урахуванням вокальної інтонації та драматургічного розвитку образу. Наслідком стає переосмислення ролі фортепіанної партії, яка виходить далеко за межі пісенного супроводу.

Написані у ці роки пісні-сценки – «Светик Савишна», «Семінарист», «Гопак», «По гриби», «Бешкетник», «Сирітка», «Ах ти, п'яна тетеря!», «Стрекотуха білобока» та інші – можна розподілити за групами. Зазначимо, що їх розподіл за тематикою міститься у наявній науковій літературі. Дослідники виділяють декілька напрямів, якими слідує композитор у своїй творчості. Зокрема, О. Дурандіна поділяє «вокальний театр» М. Мусоргського на 3 типи. *Перший* пов'язаний з селянською тематикою та відтворює образи нещасних селян, які наявні у творах «Светик Савишна», «Сирітка» та «Бешкетник». *Другий тип* відтворює жіночі образи – «Гопак», «По гриби», «Ах, ти, п'яна тетеря!». *До третього* відносяться твори з дитячою тематикою – «Вечірня пісенька», «Дитяча пісенька», «Стрекотуха білобока», «З нянею» (№ 1 з майбутнього циклу «Дитяча»), а також «Сирітка» та «Бешкетник», в яких взяті за основу дитячі образи [21, с. 94–95]. За схожою тематикою поділяє пісні-сценки і В. Васіна-Гросман. «Сирітка», «Светик Савишна», «Бешкетник» відображають образи злиднів та тяжкої долі селян. Твори «Гопак» та «По гриби» уособлюють жіночі образи. «Семінарист», за словами В. Васіної-Гроссман, «стоїть окремо у серії “народних картинок”», у якому композитор відійшов від селянської тематики [15, с. 189]. Інші науковці, котрі висвітлюють життєвий та творчий шлях композитора, проблематику творчості, дають лише загальну характеристику деяких творів без визначення приналежності до тієї чи іншої тематичної групи [1; 89; 92].

Отже, спираючись на наукові джерела, ми можемо розподілити пісні-сценки на три групи. *Першу групу* складають твори, в яких митець продовжує

соціальну лінію. До таких зразків відносяться «Светик Савишна», «Сирітка» та «Бешкетник». Їх об'єднує спільна тема – злидні селянина, але показана вона через різні образи (юродивий, сирітка, бешкетник). Відомо, що деякі сюжети пісень-сценок композитор запозичив з реального життя, які бачив на власні очі. Звернемо увагу, що тексти до цих трьох творів написані самим М. Мусоргським. Це пояснюється прагненням автора не тільки відтворити усі тонкощі мовленнєвої інтонації, але й реалізувати увесь потенціал вокально-інструментального ансамблю. Незважаючи на різність образів трьох сценок, їм притаманна єдина манера інтонування, яка характеризується секундовими інтонаціями, що виражають голосіння та плач. Монотонність та повторюваність у «Светик Савишні» та «Бешкетнику» є особливими рисами не тільки вокальної, але й інструментальної партії, що підкреслюють дані образи. Ритмічна складова в обох піснях стає потужним засобом виразності. Третій твір – «Сирітка» – інтонаційно багатший та більш мелодичний за попередні. Для посилення поетичного змісту твору композитор використовує регістрові та тембральні можливості фортепіано, що пізніше стане характерною особливістю пісень-сценок майстра. Друга група представляє пісні-сценки «Гопак», «По гриби» та «Ах ти, п'яна тетеря!», в яких змальовані жіночі образи. Цікаво, що М. Мусоргський розкриває в цих піснях-сценках постать жінки не з ліричного боку, а з комічно-драматичного. «В цьому проявилася зрілість образно-художнього мислення Мусоргського, яке веде його шляхом уникнення образної одноплановості. Так виник такий улюблений композитором “змішаний” образний тип <...> Сильна сторона такої змішаної образної трактовки – можливість обернути комізм трагедією, підмісивши гіркоту в шаленість хвацько-веселого танку (“Гопак”), або дати чудово відчутний драматичний другий план у, на перший погляд, простій лірико-побутовій картинці (“По гриби”))» [21, с. 95]. Композитор звертається до різних поетів (Т. Шевченко, Л. Мея), а також створює власний текст («Ах ти, п'яна тетеря!»), щоб підкреслити багатоманітні грані жіночої постаті. Сюжети вокальних мініатюр

пов'язані з селянськими типами, але по-різному відтворюють характери героїнь. Усі три твори побудовані на фольклорному жанрі скоромовки. Саме він супроводжує такі емоційні стани та сценічні дії, як погрози, прокльони, сварку, лайку, сльози, благання тощо. «Гопак» та «По гриби» об'єднує принцип «узагальнення через жанр». Обидва основані на жанрі пісня-танець. Третю групу складають твори, пов'язані з дитячою тематикою. Композитор неодноразово звертався до образів дитинства, починаючи зі світлих, ліричних, жартівливих («Дитяча пісенька», «Вечірня пісенька», «Стрекотуха білобока», «З нянею» – з майбутнього циклу «Дитяча») та закінчуючи трагедійними у піснях-сценках «Сирітка» та «Бешкетник». Своєрідним підсумком у 1872 році став вокальний цикл «Дитяча», в якому композитор зобразив світ дитячих почуттів, емоцій та переживань. Розглядаючи детальніше твори «Стрекотуха білобока» та «Дитяча пісенька», можна сказати, що композиторські виразові засоби ще більше набували індивідуальних рис. Гармонія, яка виходить за межі тризвуків, ритм, невід'ємний від мовленнєвої інтонації, значна роль звукозображальності в інструментальній партії – всі ці особливості стають значущими для пісень-сенок. Деталізуємо сказане на найбільш показових прикладах.

Зокрема, героєм пісні-сценки «Светик Савишна» (1866) стає юродивий. М. Мусоргський відтворив жалюгідну сцену, сюжет якої запозичив з реального життя: юродивий, соромлячись свого виду та розуміючи марність свого благання, зізнається в коханні молодиці і зворушливо благає про взаємність. Таке зображення юродства виправдано гострим сприйняттям цього типово національного явища, яке має свій початок ще у Давній Русі. Дослідники визначають юродство як «третій світ» давньоруської культури. «Юродивий балансує на грані між смішним та серйозним, уособлюючи собою трагічний варіант сміхового світу», – пише О. Панченко [41, с. 72]. Юродство завжди було видовищем на Русі: «Момент перетворення, лицедійства, вдавання чітко усвідомлювався агіографами юродства – настільки чітко, що допускалося

порівняння юродивого з професіональним актором. <...> Театральність юродства безперечна, і це не дивовижно, тому що стихія театральності взагалі дуже сильна в середньовічному житті» [41, с. 83]. Ця видовищність зберіглась і у ХІХ столітті. Саме тому М. Мусоргський зацікавився цим сюжетом. Вокальна партія витримана у дусі протяжного голосіння. Безперервний ритмічний рух рівними чвертями, без єдиної паузи, створює ефект схвильованої мови персонажа. Одноманітність вокального висловлювання підтримує фортепіанна партія, що підкреслює трагічність картини. Але її ритмічний малюнок нагадує танок у народному дусі, який викликає асоціації з вуличними веселощами, гомоном тощо. Внаслідок цього, виникає жанровий контраст голосіння та танцю на глибинному рівні драматургії. Доцільно нагадати, що сміх має давню традицію та сягає стародавніх часів, характеризуючи одну зі сторін народного буття. Нерідко його функція була пов'язана з викриттям правди і створенням небувальщини. У такому сенсі саме фортепіанна партія розкриває багатогранність психологічної ситуації, а пісня-сценка позбавляється однозначного сприйняття. Цій художній ідеї підпорядкована динаміка, що охоплює широкий діапазон від *ppp* до *ff*. Вона ніби представляє різні емоційні стани, в яких перебуває головний герой, а *sf* на кожній третій долі такту вносить театральнo-зображальний елемент, відтворюючи кульгання, спотикання юродивого.

Незважаючи на відмінність образів, близьким за інтонаційністю до «Светик Савишни» є «Бешкетник» (1867). Яскрава сценічна картина малює нам маленького хлопця, який чіпляється та знущається з бідолашної старої на вулиці. Музика передає його нестримну скоромовку, створює уявлення про потішне кривляння та спритні стрибки, якими він вивертається від лютих помахів палиці бабки. «Не канони пісенного жанру, а закони сценічної дії визначають як загальний лад п'єси, її композицію, так і характер інтонацій, ритм їх зміни, особливості динаміки і т. ін.», – пише О. Дурандіна про «Бешкетника» [21, с. 100]. В цьому творі монотонна повторність стає

особливим художнім прийомом. Як і у «Светик Савишні», М. Мусоргський використовує метод повторення основної інтонації, іноді варіюючи її, але на відміну від «Савишні», у цьому творі він постійно змінює ритм та метр. Інструментальна партія підтримує глузливу скоромовку вокаліста. Акомпанемент яскраво передає голосіння жвавого хлопця завдяки незмінній протягом усього твору акордовій фактурі. Зробити цікавим такий одноманітний супровід допомагає динаміка, яка виписана автором дуже детально, а також ремарки щодо темпів та характеру виконання («спокійно», «квапливо», «на повний голос»). Важливого значення набувають нечисленні паузи, які виконують роль своєрідних люфтів і ніби не дають вокалісту захлинутися в метушливій скоромовці.

Інакше фортепіанна партія трактується у пісні-сценці «Сирітка» (1868). Як і попередні зразки, цей твір написаний на власний текст, що зумовлено особливою зацікавленістю композитора соціальною тематикою, так званими «картинами з натури». В основі сюжету – монолог маленького нещасного хлопця-сироти, який просить подаяння у перехожого пана. Композитор, намагаючись відтінити зміст поетичного тексту, використовує тембральні можливості фортепіано. Наприклад, на інтонаціях благання у вокаліста інструментальна партія відзначена довгими тривалостями з підголосками, низхідними секундовими ходами. Важливу роль відіграє динаміка: хвилеподібні рухи в тихих градаціях немов відтворюють невпевненість та страх хлопчика в його проханнях. Такий художній прийом використаний композитором протягом усієї пісні-сценки. На словах «*Холодом, голодом...*» мелодія переходить у більш низький регістр, вона дублює вокальну партію, але з октавними подвоєннями, що підкреслює похмурий характер твору. Ще більш зловісно звучать ходи паралельними терціями на словах «*Лайкою, побоями...*». Таким чином, фортепіанна партія відображає поступову зміну душевних станів дитини. Не менш значну роль у драматургії цієї вокальної мініатюри відіграє регістровка фортепіанної партії у другій частині сценки (на словах «*В чащу*

дремучую от людей спрячусь я...»), що свідчить про оркестрове мислення композитора. Темні барви фортепіано найяскравіше відображають жорстоку та безповоротну дійсність, в якій живе бідний хлопчина. У такому контексті особливого значення набуває гармонія наприкінці твору: після кульмінаційної точки в основній тональності в останніх двох тактах вперше з'являється домінанта і залишається не розв'язаною. Досягнувши драматичної кульмінації, монолог обривається: пристрасне благання виявилось марним...

«Гопак» був навіяний епізодом з поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка. М. Мусоргський відобразив яскраву пісню-сценку, в якій кобзар, пританцьовуючи гопака, оповідає в особах про старого рудого козака та його сварливу жінку-гульвісу. Музичною основою сценки стає пісня-танець, тому композитор використовує контрастні елементи, внаслідок чого виникають яскраві образні співставлення. Залучаючи характерну пару фольклорної традиції, митець збагачує її ознаками інших народно-пісенних жанрів, а саме колискової та скоромовки. Характерним для «Гопаку» є принцип повторності, що пронизує увесь твір, і який є типовою рисою народної пісенності. Фортепіанна партія у «Гопаку» виступає як рівноправний учасник сценічної дії. Вона виконує не тільки роль підтримки вокальної партії, але й малює перед слухачем яскраву картину подій, що відбуваються у сценці. «Інструментальний супровід і в “Гопаку”, пише про пісню-сценку Г. Хубов, – органічний елемент вокальної композиції. Однак тут, на відміну від “Светик Савишни”, не сувора скупість виразних засобів, а щедрий блиск фарб. <...> У “Гопаку” живописно-зображальний супровід диктується самим характером поетичного тексту; він не тільки підтримує і забарвлює вокальну партію, а й заповнює, домальовує у сприйнятті слухача народну сценку – і фігуру кобзаря, який “підтанцьовує”, і наростаюче пожвавлення веселого натовпу <...>» [92, с. 264]. Композитор наповнює фортепіанну партію колористичними гармоніями, використовує широкий діапазон інструменту для того, щоб регістровими змінами підкреслити контрастність ситуацій та емоційних станів героїв.

Характеристичним є фортепіанний вступ, який імітує гру на кобзі – композитор зазначає ремарку «як би щипком», що задає основний настрій та лад твору. Важливу роль відіграють синкоповані *sf* та акценти, що ніби зображають стрибки під час танцю. Різного роду зміни в акомпанементі пов'язані безпосередньо з драматургією твору. Наприклад, коли пісня-танець переходить у сварливу скоромовку п'яної жінки, у фортепіанній партії характерна ритмоформула танку змінюється на акордову фактуру, різко змінюється інтонація у сольній партії, яка підтримується темброво-гармонічними оборотами. Акценти та *sf*, штрих стакато підкреслюють жваве мовлення персонажів та його різноманітні відтінки. Так само виникає колискова, коли жінка згадує про світле минуле. Вона відзначена у партії супроводу характерними інтонаціями погойдування, коливання. Композитор охоплює різні динамічні градації, які допомагають відтворити психологічний стан героїв у тому чи іншому епізоді сценки. Варто сказати, що «Гопак» став своєрідним провісником пізнього камерного-вокального циклу «Пісні та танці смерті», основою якого є контраст як драматургічний, так і жанровий.

Пісня-сценка «По гриби» на текст Л. Мея, що написана у 1867 році, продовжує жіночу тематику в камерно-вокальній творчості майстра. М. Мусоргський в котрий раз звертається до теми селянського життя й використовує вже широко поширений сюжет про молодицю та старого немилого чоловіка. Твір пронизаний танцювальністю та «близький до “Гопака” за рівнем “узагальнення через жанр”» [21, с. 103]. Та на відміну від нього, у цій сценці танок зберігається протягом усього твору, не утворюючи жанрової контрастної середини. Деякі дослідники відносять «По гриби» до ліричних зразків камерно-вокальної спадщини композитора [21; 92]. На специфічні риси цієї вокальної мініатюри вказує Г. Хубов: «Лірика його “пісеньки” особлива: з гіркуватим присмаком їдкої іронії. У цій маленькій “лісовій новелі” розкривається і таємний сердечний потяг молоді селянської “вдовиці”, і її глуха ненависть до старого “немилого”, якого пророкують їй жадібні родичі,

свекор та свекруха» [92, с. 304]. Музика передає контрастність живого, різнобарвного пісенного мовлення персонажа. Вже на початку твору легкий синкопований ритм в інструментальному супроводі, який виникає за допомогою поєднання різних штрихів у партії лівої руки (перша та четверта долі виконуються *staccato*, а друга з третьою – заліговані) та пропущених акордів на кожній першій та третій долях такту в партії правої руки, асоціюються з легким, бешкетним пританцьовуванням героїні. Відштовхуючись від поетичного тексту, композитор наділяє кожну дійову особу характерною інтонацією. Це відбивається не тільки у партії соліста, але й у партії супроводу. Так, образи «свекра-батюшки» та «свекрухи-матінки» представлені в акомпанементі низхідними пасажами терцій у *D-dur* та *d-moll*, відповідно, і виконуються із зазначеним штрихом *legato*. У середній частині твору «старий немилий» яскраво характеризований в інструментальній партії дисонуючими акордами, що ніби передають прокльони та загрози молодиці старому чоловікові. Кульмінація твору (на словах «*Старый ест, не справится – мухомором давится*») відзначена зменшеними акордами та домінантсептакордом, *ff* і *sf*, які яскраво підкреслюють саркастичну скоромовку-дражнилку жінки. Заклучна частина виконує роль репризи, що свідчить про тричастинну форму. Як зазначив Г. Хубов, «<...> ця тема з характерною народною поспівкою стала прообразом знаменитої Пісні шинкарки («Борис Годунов», Сцена в корчмі)» [92, с. 305].

Простодушна «Дитяча пісенька», написана у період, коли були створені «Сирітка» та «Колискова Єрьомушки», свідчить про те, що композитор звертався до різних образних сфер. Не виключенням стала і дитяча тематика. У цьому невеликому творі відсутні дійові особи, але пісенно-оповідні інтонації, які постійно переходять у «говірок», дають змогу віднести його до пісень-сценок. За поетичну основу М. Мусоргський обрав твір Л. Мея «У саду, ах, у садочку». Твір характеризується світлою, прозорою фактурою та превалюванням мажорних гармоній, що диктується змістом поетичного тексту.

За словами В. Васіної-Гроссман, «<...> гармонія тут відображає мовленнєву основу мелодії» [15, с. 198]. Незважаючи на скупість фортепіанної фактури, композитор точно відобразив характер вірша Л. Мея. Різноманітні виразові засоби – штрих *legato*, превалювання тихих динамічних градацій, темпові ремарки – притаманні інструментальному супроводу пісні. Всупереч простому викладу фортепіанної фактури, у «Дитячій пісеньці» є риси, які властиві вже зрілим зразкам композитора: гармонічні чергування мажору і мінору та використання неакордових звуків. Про це свідчать акорди-плями та маленька постлюдія, що завершується невирішеною домінантою. Такий прийом буде неодноразово використаний композитором, зокрема, у вокальному циклі «Дитяча».

«Стрекотуха білобока» датована 1867 роком та являє собою вокальне скерцо. Твір має авторський підзаголовок – «Жарт», та присвяту О. П. та Н. П. Опочиніним, в колі яких, ймовірно, була створена пісня-сценка. М. Мусоргський об'єднав у цьому творі два вірша О. Пушкіна – «Стрекотуха білобока» та «Дзвоники дзвенять», однак окремі слова та рядки композитор змінив. Наприклад, слово «плясунья» було замінено на «певунья», а рядок «На заре алой» – на «Луч зари играет алый». Такі незначні перетворення вплинули на зміст поетичного тексту. Жанровий нахил у Мусоргського – пустотливе скерцо, саме «жарт», у зв'язку з чим автор вибудовує систему гострих і несподіваних внутрішніх контрастів в мелодичних інтонаціях, у гармонії та фортепіанній фактурі. Зокрема, у творі чергуються мелодичні, розспівні епізоди зі скоромовкою у вокальній партії. В інструментальному супроводі контрастні епізоди підкреслені зміною фактури, штрихів та темпу. «Музика іскриться простодушним гумором, спритною зображальністю», – пише Г. Хубов про «Стрекотуху білобоку» [92, с. 303]. Кожний образ окреслений типовим для нього засобом виразності та інтонацією. Образ сороки в акомпанементі відтворений за допомогою *staccato* та форшлагів, які ніби передають її стрибки. Типовою інтонацією стає інтервал великої терції. Дзвін дзвіночків

відображений групами легких шістнадцятих, що граються *staccato* у високому регістрі. На словах «*Луч зари играет алый, серебрится снежный прах*» контрастом до попередніх звучить невеликий ліричний епізод. Він відзначений плавною мелодією та штрихом *legato*. Укрупнені тривалості в обох партіях створюють ефект уповільнення темпу. Образ «циганочки-співунї», яка пританцьовує, виражений типовим ритмом танцю в інструментальній партії. А на словах «*Я певунья, я певица, ворожитъ я мастерица*» знову виникає ліричний епізод, який відтіняє жартівливий танок циганки. Таким чином, усі жанрові та образні контрасти диктує поетичний зміст твору, який містить велику кількість яскравих різнопланових сценічних типів. Композиційно-драматургічне значення мають фермати, що виконують роль своєрідного люфту та дають змогу переключитися з одного образу в інший.

Важливим напрямком у камерно-вокальній творчості М. Мусоргського 60–70-х років є сатира, яка здобула різні форми вираження. Однак, незважаючи на своєрідність кожного зі зразків, об'єднуючим фактором стає мотив боротьби сучасників проти несправедливості в суспільстві, недоліків людини, недосконалості влади тощо. Нагадаємо, що сатира виникла ще в античні часи і була певним ліричним жанром. Вона представляла собою масштабний вірш, який містив у собі насмішку над конкретною людиною або подією. Цей жанр склався у римській літературі, представниками якої були Горацій, Персій та Ювенал¹. Музична сатира бере свій початок ще задовго до творів О. Даргомижського та М. Мусоргського в комічній опері XVIII століття². Але, насамперед, цей жанр розвивався у російській літературі (публіцистичні статті О. Сумарокова та журнали М. Новікова). У 60-ті роки XIX століття сатира стає «гострою зброєю революційно-демократичного мистецтва» [21, с. 111]. Отже, тяжіння М. Мусоргського до сатиричної тематики пояснювалося загальними

¹ Як приклади доречно назвати 2 книги сатир Горація під назвою «Бесіди»; збірник «Сатир» Персія; 16 сатир Ювенала [72].

² Яскравим зразком російської комічної опери XVIII століття є «Мельник – чаклун, обманщик і сват» Михайла Матвійовича Соколовського (1756–?) за п'єсою Олександра Онісимовича Аблесимова (1742–1783); вперше була виконана у 1779 році та придбала великого сценічного успіху у 1880-ті роки.

тенденціями розвитку літератури, живопису та журналістики 50–70-х років. Творчість М. Салтикова-Щедріна, М. Гоголя, О. Грибоєдова, М. Некрасова, образотворче мистецтво В. Перова, публіцистичні праці В. Курочкіна, М. Добролюбова та інших суттєво вплинули на творчу долю композитора. Вони допомогли відкрити нові грані самобутнього таланту митця та дали поштовх до створення музичної сатири. До яскравих зразків М. Мусоргського 60-х – першої половини 70-х років у цьому жанрі відносяться «Семінарист» (1866), «Класик» (1867), «Козел» (1867) та «Райок» (1870). Зазначимо, що різноманітні прояви комічного вже були представлені у творах «Пахомич», «Гопак», «По гриби», «Калістрат» у вигляді насмішки, гумору, іронії. У подальшому автор обирає різні соціальні явища, події та типи. «Злободенні теми моралі і виховання, а також проблеми суспільно-музичного життя вперше були виражені в музиці настільки широко і з такою публіцистичною пристрасністю», – відмічає О. Дурандіна [21, с. 113]. Композитор обирає для своїх творів такі сатиричні прийоми, як іронія, гротеск, сарказм, пародія, шарж тощо. Назвемо декілька принципів, які властиві зразкам цього жанру: різка контрастність ситуацій, пов'язана зі зміною образів або інших драматургічних колізій; часте поєднання реального та фантастичного; комічне суміщення тексту та музики; метод «замальовки образів»; прийоми гіперболізації окремих сторін образу, пародіювання; використання цитат тощо [21]. Митець йшов новим шляхом та вивів жанр музичної сатири на новий рівень. Композитори XX століття, такі як Д. Шостакович, І. Стравінський, спиралися на сатиричний метод, виявлений саме М. Мусоргським. Наведемо декілька прикладів, які підтверджують сказане вище.

«Семінарист», написаний у 1866 році на власний текст, починає ряд сатиричних пісень у творчості М. Мусоргського. Герой цієї сценки представлений з комічно-сатиричного боку: він старанно зубрить слова на латинській мові, але щоразу його думки відволікаються на спогади про попівську доньку Стешу, до якої він залицявся під час служби у храмі. В

музичному плані композиція складається з декількох характеристичних елементів, які зображують різні події: монотонна скоромовка, що відтворює довбання латинських слів, співуча мелодія, яка передає любовні переживання героя, та церковний наспів, котрий характеризує персонажа як семінариста. На одному з подарованих друзям екземплярів М. Мусоргський написав: «Це я зробив вранці, коли прокинувся у 66-му році, почавши тільки з ритму» [60, с. 160]. «Ритм – імпульс образного руху сценки, – відзначає Г. Хубов. – У ритмі знайдена “скімлива” інтонація зубріння покараного семінариста; з ритму виникає і наспів – настирливий спогад семінариста про рум’яну Стешу, попівську дочку, і про те, як йому “від біса спокусу довелося прийняти в храмі божому”, за що, побитий попом, він змушений тепер довбати ненависні латинські слова (виключення з правил 3-го відмінювання)» [92, с. 266]. Комічно представлене зубріння латинських слів у вигляді скоромовки на одному звуці, а потім з ходами на квінту. Характерною рисою фортепіанної партії є акордова фактура, яка не змінюється протягом усього твору, інколи переходячи в унісон. Партія супроводу часто дублює мелодію, що нарочито підкреслює довбання правил латинської мови. З темою зубріння чергується тема любовних спогадів. Вона представлена плавною, співучою мелодією та укрупненням тривалостей, з кожним разом видозмінюється та розширюється. Колоритним є епізод, де хлопець згадує, як читав у храмі молитви та одночасно підглядав за Стешою. Церковний наспів з типовим повсякденним звукорядом змінюється веселим селянським мотивом («А на Стешу левым глазом все посматривал...»). Ця комічна ситуація завершується своєрідною кульмінацією, де батько все дізнався та покарав семінариста («Чертов батька все поведал, меня в книжицу пометил, и благословил владыко по шеям меня трикраты, и долбил изо всей мочи мне в башку латынь указкой»). Драматичність ситуації підсилює партія акомпанементу, де низький регістр змінюється на високий, акордова фактура стає щільнішою, а динаміка коливається у межах *mf-ff*. Образ Стеши зникає, і знову з’являється скоромовка – семінарист продовжує вчити слова. Таке

викривальне сатиричне трактування образу семінариста не залишилося непоміченим. Твір був заборонений царською цензурою, тому що зачіпав нагальні проблеми. «До сих пір цензура музикантів пропускала; заборона “Семінариста” слугує доказом, що з “соловеїв, кущів лісових та місячних поклонників” музиканти стають членами людських суспільств», – писав митець В. Стасову [60, с. 111].

У творі «Козел», що має авторський підзаголовок «Світська казочка», висвітлюється проблема «нерівного шлюбу», яка була дуже актуальною у той час. В основі сюжету лежить байка (слова М. Мусоргського), про молоду дівчину, котра вийшла заміж за старого чоловіка-нелюба, щоб влаштувати своє життя. Композитор дає порівняння старого, горбатого чоловіка зі старим, страшним козлом. Цікаво, що ці два образи представлені в акомпанементі однаково, тим самим створюється так званий ефект «підміни словесних образів» [18, с. 270]. Кожна подія розповіді контрастна одна до одної, і це відбивається в обох партіях. Важливу роль відіграє звукозображальність фортепіанної партії. Вона підкреслює контрастність образів, окреслює їх окремі сторони. Зміни темпу, ритму, фактури, динаміки, способу звуковидобування нерозривно пов'язані з драматургією твору. Зокрема, образ дівчини у партії фортепіано представлений плавною мелодією у середньому регістрі. Фортепіанна фактура викладена рівними чвертями в помірному темпі та прозорому мажорному ладі. Образ козла характеризується короткими форшлагами зі *sf*, гучною динамікою, тритоновими інтонаціями та зменшеним тризвуком, що малює страшного, брудного, злого персонажа. Низький регістр підкреслює саркастичність даної ситуації. На словах «*И девица испугалась...*» в акомпанементі змінюється фактура та ритм, тривалості стають дрібніше, що зображає, як дівчина втікає від козла. Фермати набувають вагомого значення, бо стають смисловими цезурами між подіями, які відбуваються у романсі. «Дотепне порівняння іронії і гротеску у влучних інтонаційних характеристиках світської панянки і козла в його двох “особах”, помітна простота сюжету,

оригінальна зображувальність фортепіанного супроводу, з незворушним гумором того, що коментує сенс “казочки”, – все це зумовило величезний успіх байки про козла, що їдко висміяла лицемірство моралі світського суспільства», – зазначає Г. Хубов [92, с. 313–314].

Відомий музичний памфлет «Класик» М. Мусоргського (слова автора) був відповіддю на статтю О. Фамінцина, котрий розкритикував симфонічну картину «Садко» М. Римського-Корсакова в рецензії на концерт РМС під керівництвом М. Балакірева. Композитор конкретизує адресата у підзаголовку до твору: «З приводу деяких музичних статей пана Фамінцина». «Ця маленька сатира коштувала десятка великих полемічних статей. У “монологі” Фамінцина (*«Я прост, я ясен, я скромн, вежлив, я прекрасен...»*) Мусоргський висміяв розумову ординарність фамінциних, їх прихильність священним догмам і схемам, їх сліпу ненависть до всього нового, свіжого, живого у мистецтві», – пише Г. Хубов щодо «Класика» [92, с. 309]. Сенс памфлету яскраво відображений композитором у музиці. Перша частина твору витримана у дусі класичної арії, насичена типовими інтонаціями та гармоніями епохи класицизму. Характерними для неї є повтори музичних фраз, затримання, мелізми, у тому числі трелі у кадансових оборотах на словах *«Я чистый классик, я учтив»*, акордова фактура в партії супроводу. Такі музичні засоби виразності у поєднанні з текстом звучать дещо комічно. Середня частина різко контрастує до крайніх розділів, зображуючи «новітні хитрощі» нової російської школи. Партія супроводу у памфлеті побудована на контрастах різного роду (драматургічних, що пов’язані з емоційними змінами образу, динамічних, фактурних), що є характерною особливістю музичної сатири. Новітня музика, що «тривожить і лякає» «класика», передана в інструментальній партії бурними пасажами, похмурими, переважно мінорними, гармоніями. Тут з’являється мотив, який нагадує тему моря з симфонічної картини «Садко» М. Римського-Корсакова. Таким чином, композитор яскраво зображає відношення критика до класичної та нової музики. Мінлива динаміка, що коливається у діапазоні від *pp*

до *ff* з акцентами та *sf*, підсилює авторську ремарку «Тривожно». В кульмінації твору трагікомічно звучить стрибок на нону вниз, яка припадає на слово «*гроб*» (на словах «*В них гроб искусства вижу я*»). Переводячи дух, «класик» швидко повертається в свій початковий образно-емоційний стан (на словах «*Но я, я прост, но я, я ясен...*»). «"Музичний памфлет" Мусоргського є прямим перенесенням в область музики жанру літературної пародії-сатири. Тут ми бачимо всі елементи пародії: перебільшення характерних особливостей оригіналу, комічна невідповідність змісту та форми», – зазначає В. Васіна-Гроссман [15, с. 193].

Узагальнюючи аналітичні спостереження, відзначимо, що індивідуальний стиль майстра почав формуватися з перших зразків камерно-вокальної творчості. М. Мусоргський мав за мету синтезувати мовленнєву та музичну інтонації. Саме «жива мова» стала для нього засобом відображення дійсності. Відштовхуючись від цієї думки, композитор приділяє особливу увагу виразовим можливостям фортепіанного супроводу, якому доручає втілення характеристичних, звукозображальних елементів, жанрової специфіки творів, мовленнєвого інтонування за допомогою музичних засобів виразності. Це свідчить про розуміння М. Мусоргським фортепіанної партії не в її суто акомпануючій функції, але й як рівноправної складової в єдиній системі вокально-інструментального дуету при створенні художнього задуму.

2.2 Роль фортепіанної партії у драматургії вокального циклу

«Дитяча»

Серед значної кількості камерно-вокальних творів М. Мусоргського особливе місце займають три вокальних цикли – «Дитяча», «Без сонця», «Пісні й танці смерті». Перший з названих творів визначається тим, що з моменту видання отримав широке визнання та стійкий інтерес, як серед виконавців, так і серед слухачів. У 1873 році «Дитяча» була опублікована з оформленням

відомого художника І. Рєпіна. У колі музикантів цей твір часто звучав у виконанні О. Пургольд [1, с. 103]. Показово, що саме цикл «Дитяча» отримав схвальний відгук видатного музиканта Ф. Ліста.

«Дитяча» М. Мусоргського – це цикл пісень, який має специфічні особливості на всіх рівнях музичного твору. Він презентує вокально-драматичні сценки з життя дітей. Його невід’ємною складовою постає самотність театральності, насичена персонажність кожного номеру. Ю. Холопов, говорячи про композиторський стиль М. Мусоргського по відношенню до опери «Борис Годунов», пише: «Якщо розглянути сцену з точки зору пісенних та речитативних структур, ми почуємо тонко диференційоване і пластичне ціле, яке втілює в музиці форму сценічної дії. Це нове і перспективне джерело багатих, драматургічно мотивованих форм – перетворення структури перенесеного в театр безпосередньо життєвого процесу у власне музичну форму» [91, с. 72]. Показово, що дещо схожі принципи ми виявляємо й у вокальному циклі «Дитяча», де речитативні вставки разом з пісennими епізодами дозволяють композитору створити особливі театралізовано насичені, драматургічно інтригуючі сценки. «Майстерність Мусоргського у передачі найтонших відтінків мовленнєвої інтонації, – пише О. Абизова, – представлена тут зі справді імпресіоністичним багатством емоційних барв. А щирість тону й правдивість оповідання відображають відношення композитора до внутрішнього світу дітей – без солодкуватості та фальші, але з теплотою та ніжністю» [1, с. 101].

Водночас, цикл не адресований для дитячого виконання і є зразком музики про дітей, створеної для дорослих. За словами Б. Асаф’єва: «“Дитяча” Мусоргського, по суті, музика про дітей для дорослих, щоб вслухались в дитячу душу, в пробудження у дітях розсудливості та кмітливості» [8, с. 103].

Поетичною основою М. Мусоргський обирає власні тексти, які тяжіють до ритмізованої прози, що втілюється у музиці за допомогою мовленнєвого інтонування. «Тексти, точніше окремі фрази, виникали в певній

ритмоінтонаційній “оболонці” і в процесі їх створення переводились у мелодико-ритмічний еквівалент, ритмоінтонаційний лад, – вказує О. Дурандіна. – Ритмоінтонаційне “настроювання” пісень (в окремих фразах, побудовах, тобто в деталях) задавалось внутрішнім слухом композитора. Та окремі компоненти цього, нехай навіть неповного ритмоінтонаційного комплексу, визначались вже законами мовлення (логічний наголос, підвищення або пониження голосу, довжина фрази тощо) [21, с. 127].

Показово, що інтерес композитора до теми дитинства супроводжував увесь його творчий шлях. Доречно назвати, наприклад, такі твори, як «Сирітка», «Бешкетник», «Колискова», цикл «Зі спогадів дитинства» для голосу та фортепіано, *Souvenir d'enfance* («Спогад дитинства») для фортепіано, «*Ein Kinderscherz*» («Дитячі ігри»). На думку О. Дурандіної, «природне виникнення цього інтересу пояснюється самим художницьким складом композитора, але, головне, його людськими рисами – жвавістю, імпульсивністю сприйняття, якоюсь деколи дитячою безпосередністю художника, що уважно спостерігає оточуючих його дітей, з якими він міцно дружить» [21, с. 124–125]. Не випадково, за спогадами сучасників, М. Мусоргського дуже любила дівтора, він умів знаходити з ними спільну мову. «Живе спілкування з дітьми, невимушені бесіди з ними давали поштовх творчій уяві М. Мусоргського, – зазначає Г. Хубов. – У їх іграх та наспівах, розпитуваннях та розповідях, в інтонаціях їх говоріння він вловлював зрине відображення внутрішнього світу дитини та перші прояви допитливої свідомості, ще оповитої химерними сплетіннями реального та фантастичного. Ось що відобразила музика Мусоргського в дивовижних сценках “Дитячої”». [92, с. 514].

Створення циклу охоплює період з 1868 по 1872 роки. Цілісна композиція складалася поступово: інтерес митця то згасав, затіняючись роботою над іншими творами (наприклад, над операми «Борис Годунов», «Одруження», «Хованщина»), то активізувався. Спочатку був написаний перший номер – «З нянею», потім наступні чотири – «У кутку», «Жук», «З лялькою», «На сон

прийдешній». Останніми з'явилися дві мініатюри – «Кіт Матрос» та «Поїхав на паличці», які були надруковані під спільною назвою «На дачі». Як зазначають дослідники творчості М. Мусоргського, композитор створив ще два вокальних номери – «Сон дитини» та «Сварка двох дітей», які грав друзям, однак не встиг записати [1; 92]. Всі номери циклу (окрім № 6) мають авторські присвяти, в яких фігурують як дорослі (О. Даргомижський – № 1, В. Гартман – № 2, В. Стасов – № 3, Д. і П. Стасови – № 7), так і діти («Танюшке и Гоге Мусоргским» – № 4, Саша Кюї – № 5). Кожна мініатюра вимальовує власну історію.

В залежності від обраних сюжетних колізій змінюється й функціональна спрямованість фортепіанної партії. Саме вона постає репрезентантом усіх персонажів і пов'язаних з ними подій. Всіх дійових осіб циклу можна поділити на дві групи: *фантастичні (уявні) і реальні персонажі*; останні розгалужуються на *активно присутніх і пасивно (умовно) присутніх*.

У першому номері – «**З нянею**», персонажний ряд створюють: дитина (активно присутній персонаж), няня (пасивно присутня дійова особа) та фантастичні герої – «бука страшний», «цар кульгавий» та «цариця з нежиттю». Всі заявлені у поетичному тексті фігуранти знаходять озвучену характеристику у фортепіанній партії. Образ няні переданий довгими, протягнутими тривалостями у розміреному викладі, що немов символізує спокій, впевненість, дорослість. Фантастичний образ «буки» змальований незвичними дисонантними гармоніями, домінуванням секундових інтонацій. Композитор вводить короткі динамічні сплески, звертається до темних регістрових барв, використовує інтенсивну хроматизацію фортепіанної фактури завдяки тріольним мотивам на *sf*, що створюють ефект нагнітання, та низхідному пасажу в кульмінаційній точці (*ff* на слові «*плакали*»). Цар представлений у фортепіанній партії половинними тривалостями з форшлагами та *sf*, що зображають його кульгання. Нежить цариці передають розгорнуті форшлагги, які імітують чихання. Образ дитини, тобто самого оповідача, не має

індивідуалізованого фортепіанного втілення. Він ніби присутній у характеристиці кожного з персонажів.

Ще одним важливим виразовим засобом у першому номері стає метроритмічна організація, що змінюється майже у кожному такті. Як вказує Г. Хубов: «Вся музика п'єси, з її мінливим рухом (7/4 – 3/4 – 3/2 – 5/4 – 6/4 тощо), пронизана чудовими народними поспівками, що створюють колорит російської казковості і в той же час тонко характеризують сприйняття чарівного вразливою душею дитини» [92, с. 515–516]. Такий обраний композитором комплекс виразових засобів створює додаткові труднощі для концертмейстера і потребує як індивідуальної, так і ансамблевої роботи.

«У кутку» (№ 2) дійовими особами є няня, хлопчик «Мишенька» (активно-присутні реальні персонажі) та клубок ниток, який розмотав хлопчик (фантастично-уявний образ). Яскраву характеристику у фортепіанній партії отримав образ клубку: швидкі схвильовані пасажі (*Allegro molto*), що рухаються хроматизовано вгору і вниз, імітують його розмотування, а ідея кола реалізується за рахунок повернення до основного тону мотивної групи у кожному такті відповідного фрагменту (тт. 4–15, 20–25). Низхідні інтонаційні ходи на септиму (спочатку малу, потім велику) у вокальній і фортепіанній партіях на репліці «В угол!» на *sf* ніби ілюструють владний жест, який показує няня хлопчикові. З появою слів дитини характер музики змінюється. Його виправдовування перед нянею передані за допомогою повільного темпу (авторська вказівка «вдвічі повільніше»), спадаючих жалісливих секундових інтонацій. Почуття дитячої провини переходить в образ, що миттєво знаходить відбиття у музиці. Зокрема, у партії супроводу з'являються: штрих *staccato* у новій ритмічній пульсації, інтенсивність динамічних коливань, дисонантні гармонії в умовах стислої фактури (діапазон біля півтори октави), інтонаційна повторність.

У третьому номері – «Жук», головною дійовою особою є хлопчик (активно присутній персонаж), який розповідає няні (пасивно присутній)

історію про його першу зустріч з жуком (фантастичний образ). Композитор майстерно створює алюзію присутності в описаних дитиною подіях завдяки обраним виразовим комплексам. Перший з них пов'язаний з експонуванням образу жука, його ознакою є мотив, що складається з широкого і тісного інтервалів. Він відкриває номер, виконуючи функцію образного «протискладення» словам хлопчика (тт. 1–4), і виникає на фоні тремоло в басу (тт. 45–53). У процесі розвитку фантастичність цього умовного персонажу підкреслюється появою у висхідному русі ламаного збільшеного тризвуку (тт. 24–40). Показово, що М. Мусоргський посилює образ жука імітацією його дзижчання у партії лівої руки – це рух по висхідним хроматичним тетрахордам з поверненням до основного тону, хроматизовані хвилеподібні пасажі, тремоло, трелі. Другий комплекс вирішений в ігровому модусі, його вирізняє стакатність, танцювально-скерцозна інтонаційність, спирання на терцовість (тт. 6–7, 16–20, 63–64). Відмінними засобами композитор передає у музиці оповідальність, що супроводжується мірністю пульсації, появою більш довгих звуків, включенням речитативних епізодів (див. ремарку «трохи повільніше»). Цікаво, що наприкінці номеру, в якому розкривається результат зустрічі хлопчика з жуком – *«Меня ударил, а сам свалился!»*, композитор об'єднує елементи всіх зазначених виразових комплексів.

Четвертий номер циклу **«З лялькою»** є колисковою іграшці Тяпі (фантастичний образ), яку співає дівчинка (активно присутній персонаж). Це наймініатюрніша сценка, в її основі лежить єдиний мотив, монотонна повторюваність якого зображує процес заколисування. Невипадково композитор обирає низхідні секундово-терцієві інтонації. На цьому фоні виникають образи-спогади з попередніх номерів, які вирішені за допомогою невеликих інтонаційних ремінісценцій. Такими є «бука» (тт. 7–8) та «острів чудний» (тт. 16–22). Примарність останнього посилюється *quasi*-баркарольним фортепіанним супроводом у тріольній пульсації шістнадцятих у розмірі 3/4. Наприкінці номеру, створюючи ефект умовного засинання ляльки, композитор

використовує ферматні зупинки в обох партіях (чотири за останні шість тактів).

У п'ятому номері циклу – «**На сон прийдешній**», композитор змальовує сценку вечірнього моління маленької дівчинки (активно присутній персонаж), яка співає молитву за здоров'я всіх близьких, родичів та друзів. Цей номер вирішений у грайливо-гумористичному плані, про що свідчить обрана палітра виразових засобів. У фортепіанній партії сакральність моменту відтворює хоральність фактури, яка поступово нівелюється дробленням басової лінії: спочатку з'являються тріолі четвертих тривалостей, народжуючи поліритмію, потім – дуольно-тріольна пульсація восьмими, які поступово переходять у шістнадцяті з прискоренням до кульмінаційної точки. Ще однією дійовою особою стає няня (активно присутній персонаж), образ якої виникає майже наприкінці твору. Йому передують немасштабний *quasi*-речитативний епізод, що відбиває відчуття дитячої розгубленості, викликані забуванням молитовного тексту (тт. 28–30). Репліки няні, яка журить свою підопічну, викладені унісоном вокальної і фортепіанної партій (тт. 31–34), а текст молитви, що нагадується, супроводжується знов поверненням хоральної фактури (тт. 34–40). Таким чином, М. Мусоргський майстерно відтіняє різні образні характеристики.

У шостому номері – «**Кіт Матрос**», від першої особи розповідається історія дівчинки (активно присутній персонаж), котра побігла додому за парасолькою і раптом побачила у вікно кота, що полює за снігуром, який знаходиться у клітці. Фортепіанна партія яскраво ілюструє усі події, що відбуваються у цій історії. Неперервні восьмі тривалості зі штрихом гострого *staccato* імітують метушливу біганину дівчинки та пошуки парасольки. М. Мусоргський широко використовує звукозображальні ефекти: наприклад, шкрябання кота передають подовжені форшлаги в акомпанементі, тремтіння снігура – специфічний ритм (шістнадцята і восьма з крапкою) та тремоло наприкінці фраз у партії лівої руки. Також у номері фігурує мама (пасивно присутній персонаж): до неї звертається дівчинка як на самому початку (слова:

«Ай, ай, ай, ай, мама, милая мама!»), так і наприкінці, в той момент, коли скаржиться, що вдарилась об клітку. Характер музики змінюється з активного, веселого, скерцозного на жалісливий, образливий; темп уповільнюється; вокальна і фортепіанна партії інтонаційно зближуються завдяки дублюванню мелодії. Кінцева питальна репліка голосу немов повисає у повітрі, залишаючись без відповіді (у фортепіанній партії в цей момент паузи).

Сьомий, заключний, номер циклу «**Поїхав на паличці**» – це сцена гри в конячки. Вона переривається розмовою хлопчика з другом Василем і закінчується неочікуваним падінням. На допомогу одразу приходить мама, яка втішає хлопчика; біль швидко минає, тож дитина продовжує весело грати. Хлопчик і мама втілюються як реально присутні персонажі, а друг Василь – як пасивна дійова особа. Перша частина сценки – це фортепіанна інтерлюдія, що імітує гру в конячки на паличці (вона презентує сферу фантастично-уявних образів). Характерною особливістю цього фрагменту є ритм – неперервні ритмічні формули шістнадцятої та восьмої з крапкою та тріольних груп, що імітують гру з відповідними стрибками-скоками. Вокальна партія тут є дуже скупю, обмежуючись репліками «*Гон! Гей! Гей, поди!*». Їх фортепіанним еквівалентом постають закличні висхідні розгорнуті форшлаги у високому регістрі на *sf* в партії правої руки. Розмову з Василем відбиває введення *quasi*-речитативного епізоду. Біль від падіння передають дисонантні спадаючі гармонії у повільному темпі. Образ мами, яка жаліє хлопчика, відображений в акомпанементі за допомогою пісенності, домінування протяжних фраз широкого дихання; фактура поліфонічна, насичена самотніми гармоніями. Як і в попередніх номерах, для відтворення «дорослого» мовлення М. Мусоргський звертається до унісонного звучання мелодії у вокальній і фортепіанній партіях. Завершується цикл поверненням ігрового модусу, його маркер – ритм скачки. Змінюються темброві барви – від більш темних кольорів до «срібла» верхнього регістру, музика затихає від *p* до *ppp*. У контексті всього циклу «Дитяча» таке завершення сприймається, як художня алюзія на

невловимий, непомітний перехід від дитинства до дорослого життя.

Неодноразово опиняючись у фокусі науково-дослідницької думки, вокальний цикл М. Мусоргського «Дитяча» залишає актуальними низку специфічних концертмейстерських питань, серед яких, зокрема, пошук відповідного інтонування, фразування, звуковидобування за умов достатньо скупкої фортепіанної фактури; знаходження необхідної цезурності, як спільної, так і діалогічно-ансамблевої, що виникає між партіями; відтворення специфічної фортепіанно-оркестрової звукової палітри, яка не лише відтіняє чи підтримує вокальну лінію, але й постає справжнім учасником музичного дійства. Таким чином композитор тут яскраво передав інтонації дитячого мовлення, які повинна втілювати не тільки вокалістка, але й концертмейстер. У цьому полягає одне з найголовніших завдань виконавців. Невипадково піаністка-дослідниця Т. Кондратьєва підкреслює: «Музика циклу потребує від співачки та концертмейстера особливої манери виконання, не акцентуючої розспівність, кантиленність, а тієї, що передає неவிбагливість та незаданність дитячого мовлення» [32, с. 4].

Зупинимось більш детально на деяких специфічних засобах виразності. Перш за все, слід відзначити особливості *ритмічної основи* вокальних сценек циклу. Саме метроритм створює певні труднощі для виконавців, потребуючи від них більше часу для досягнення синхронності та почуття свободи під час виконання деяких номерів. Нерідко ритміка слугує для втілення звукозображальних ефектів: наприклад, у № 2 – створення алюзії розмотування клубка, у № 7 – імітування гри в конячки. Відповідна ритмічна організація в купі з фактурним рішенням допомагає концертмейстеру відтворити у фортепіанному звучанні заданий художній образ. *Різноманіття штрихів*, вказаних композитором, стає носієм несхожих емоційних станів, образів, подій і також виконує звукозображальну функцію. Так само багатоплановою у циклі є і фортепіанна фактура. Тут присутні і акордово-хоральні звучання, і гамоподібні пасажі, і баркарольний тип супроводу, що свідчить про

різножанровість творів та відтіняє характери вокально-драматичних сцен. *Динамічна палітра* циклу охоплює нюанси від *ppp* до *ff*, включаючи різні додаткові динамічні позначки (різного роду акценти, *sf* тощо). Піаніст-концертмейстер повинен майстерно володіти звуковою палітрою, чуйно слухати та «йти» за солісткою, не перекриваючи її. Яскравим засобом виразності тут постає темброве забарвлення, що відтворює низку художніх образів (наприклад, «бука страшний», «цар кульгавий», «цариця з нежиттю» та багато інших). Значну роль в інтерпретації усього циклу відіграють *паузи*, *фермати* та *сміслові цезури*. Якщо перші зазначені автором у нотному тексті та повинні суворо дотримуватись при виконанні, то смислові цезури – це суто виконавський засіб виразності, за допомогою якого складається довершений художній музично-сценічний образ. Т. Кондратьєва відмічає роль агогіки при виконанні циклу М. Мусоргського. На думку піаністки, завдяки цьому прийому досягається персоналізація героїв циклу, органічність втілення «декламаційно-мовленнєвої природи музичних фраз». За словами авторки, якщо виконати початок сценки «З нянею» відповідно метроритмічній формулі, вона «позбудеться безпосередності розмовної мови, імпульсивності та жвавості дитячого говору» [32, с. 15]. *Педалізація* у фортепіанній партії циклу є досить скупюю. В деяких епізодах її цілком замінюють довгі тривалості, або штрих пальцевого легато. Часто педаль використовується на сильну долю такту для забарвлення гармонії. Лише в одному номері використовується довга педаль – «З лялькою» (№ 4) – оскільки тут сам характер твору передбачає її застосування. Особливої уваги заслуговує і *гармонічний план* циклу «Дитяча». З цього приводу Т. Кондратьєва підкреслює, що необхідно звертати увагу на акорди з побічними тонами, альтеровані гармонії, секундові співзвуччя, оскільки за їх допомогою композитор досягає віддзеркалення різноманітних настроїв дитини; крім того, завдяки гармонії виникають зображальні деталі та посилюється колорит [32].

Отже, самотність вокального циклу «Дитяча» М. Мусоргського, вдало названого дослідницею «вокальним театром» [32, с. 16], проявляється на усіх рівнях музичної організації твору. Незважаючи на досить регламентовані авторські вказівки для виконавців, зокрема піаністів-концертмейстерів, залишають великий простір для реалізації власних інтерпретаційних нюансів. Це підтверджує поступову кристалізацію нового розуміння вокально-фортепіанного дуету, в якому концертмейстер починає грати не менш важливу роль у втіленні художнього задуму, ніж співак.

Висновки до Розділу 2

Самобутній авторський стиль М. Мусоргського почав формуватися ще у перших зразках камерно-вокальної творчості. Композитор прагнув синтезувати мовленнєву та музичну інтонації для відтворення найтонших нюансів людського мовлення. Тому вагомого значення набували засоби виразності – ритм, лад, гармонія, фактура, динаміка. Як наслідок, вже у творах раннього періоду фортепіанний супровід виходить за межі простого акомпанування. Інструментальна партія не тільки підтримує чи допомагає вокальній. Вона втілює різнохарактерні типи народних картинок, їх внутрішньо-психологічні стани та події, що містяться у поетичному тексті. Специфіка фортепіанної партії камерно-вокальних творів М. Мусоргського дає змогу зробити висновок, що вона виконує значущу драматургічну роль у художній цілісності твору та постає рівноцінною складовою вокально-фортепіанного ансамблю.

Серед трьох вокальних циклів композитора особливе місце займає «Дитяча» (1868–1872), що презентує низку замальовок з життя дітей. За словами Б. Асаф'єва, це музика про дитинство, створена для дорослих [8, с. 103]. Характерним для циклу є насичена театральність і особлива багатоперсонажність. Особливості дійових осіб цього циклу полягають у тому, що деякі з них належать до фантастичних і з'являються в уявленнях. Інші

репрезентують реальних персонажів. Прагнення М. Мусоргського зберегти мовленнєву інтонацію, найбільш органічну для сценок з дитячого життя, посилюють функції фортепіанної партії, оскільки саме їй доручається репрезентація, забарвлення не тільки подій, але й кожного з персонажів. Це дозволяє дійти висновку, що у «Дитячій» фортепіанна партія представлена як рівноправний учасник вокально-фортепіанного дуету. Аналітичні спостереження інструментального супроводу у ранніх вокальних зразках композитора та циклі «Дитяча» підкріплюються виконавською практикою, яка демонструє своєрідність підходів як ансамблю в цілому, так і різною мірою деталізації фортепіанної партії у кожному окремому випадку.

РОЗДІЛ 3

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У СТВОРЕННІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ ВЕРСІЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ

3.1 Своєрідність виконавських рішень ранніх камерно-вокальних творів М. Мусоргського

Специфіка взаємодії партій соліста та концертмейстера знаходить прояв у ранніх камерно-вокальних творах М. Мусоргського. Порівняльний аналіз інтерпретацій вокальних мініатюр композитора дозволяє глибше досягнути виконавські підходи того чи іншого дуету, зокрема, особливості вибудовування виконавської драматургії. У випадку з окремими піснями у розпорядженні виконавців опиняється лише декілька сторінок нотного тексту, що потребує особливої уваги до виваженості драматургічних рішень. У магістерському дослідженні для інтерпретаційного аналізу було обрано декілька пісень М. Мусоргського, зокрема, «Листя шуміло понуро», «Светик Савишна», «По гриби», «Колискова Єрьомушки» та «Стрекотуха білобока». Даний вибір був обумовлений низкою причин: *по-перше*, різножанровістю представлених камерно-вокальних творів; *по-друге*, неоднорідністю інструментальної партії та її взаємодії з вокальною; *по-третє*, прагненням простежити зміни фортепіанної партії у творах різних років написання.

Індивідуальність та багатоплановість виконавських прочитань романсу М. Мусоргського «*Листя шуміло понуро*» можна простежити у наступних інтерпретаціях:

- *Олександра Науменка*, бас, та *Ірини Осипової*, фортепіано (Росія)¹;
- *Бориса Христова*, бас, та *Джеральда Мура*, фортепіано (Болгарія–Британія)¹.

¹ Модест Петрович Мусоргський – Романси, пісні. Науменко Олександр (бас) retrieved from https://classic-online.ru/ru/performer/937?composer_sort=58&prod_sort=6985.

Дует **О. Науменко – І. Осипова** з перших звуків занурює слухача у стан заціпеніння. Фортепіанний вступ, майстерно виконаний І. Осиповою, неймовірно точно малює картину траурної процесії. Нагадаємо, що вірш О. Плещеева, на який покладено музику, має назву «Могила» та оповідає про похорон революціонера. Піаністка достеменно виконує авторські ремарки щодо темпу («Повільно») та динаміки (*pp*), які підкреслюють суворий характер музики. Інструментальна партія романсу стає рівноправним учасником камерно-вокального ансамблю, оскільки І. Осипова бере на себе провідну роль у вибудовуванні музичної композиції. Тремолюючі шістнадцяті в партії лівої руки, що немов зображують траурну ходу, являють собою окрему лінію розвитку. Цілком логічно, чому саме піаністка обирає таку стратегію, адже, барви низького регістру фортепіано посилюють похмурість та трагічність музичної картини. Цікаво, що майже усі невеликі інструментальні програші супроводжуються несподіваним виникненням світлого мажору, котрий дисонує із загальним характером твору (тт. 13–15, 22–23, 37–38). Ансамблісти чуйно реагують на тонально-гармонічні зміни, які виступають потужним засобом виразності. Після невеликої кульмінації (тт. 24–28) фактура інструментальної партії реформується (тремоло в басу замінюють синкоповані гармонічні послідовності), але невдовзі рокітливі басы повертають нас до початкового стану нерухомості. Підкреслимо значимість фортепіанної постлюдії, котра визначається кульмінацією твору: не тільки динамічною, але й драматургічною. Однак, піаністка інтерпретує її інакше, аніж композитор: І. Осипова зміщує точку найвищої напруги на два такти далі (т. 50; за авторським текстом кульмінація відбувається у т. 48 на *f*, за яким йде динамічний та емоційно-психологічний спад). Цим досягається ефект нібито «розбухання» психологічного стану смуги та підкреслюється домінування драматичної образності. Тракткування романсу О. Науменко та І. Осиповою свідчить про

¹ Модест Петрович Мусоргський – Романси, пісні. Борис Христов (бас) retrieved from https://classic-online.ru/ru/performer/3269?composer_sort=58&prod_sort=6985.

неабияку єдність ансамблю, який логічно вибудовує композицію не тільки за словесним змістом, але й за музичним задумом композитора в цілому.

Б. Христов та **Дж. Мур** обирають більш повільний темп, ніж попередній дует. У порівнянні з інтерпретацією О. Науменка та І. Осипової, їхній варіант прочитання оригіналу за характером хоч і є емоційно стриманішим, вирізняється особливою широтою та свободою виконання, агогічними відхиленнями. Незважаючи на жанрову основу твору, вокаліст природньо поєднує дві манери співу: кантиленну та декламаційну. Застосування останньої, ймовірно, обумовлено тим, що зразок має авторську ремарку «Музична розповідь», котра спонукає саме на таке втілення романсу. Тим не менш, темп та агогіка стають потужними засобами виразності, що допомагають виконавцям розкрити словесно-музичний зміст. Інструментальна партія, представлена Дж. Муром, цілком підкорюється вокальній лінії. Це заявляє про себе не тільки у розмежуванні та збалансованості партій (піаніст грає на декілька нюансів тихіше), але й у частому *tempo rubato* Б. Христова, що потребує від піаніста гарного слуху та наймовірно чуйної реакції. Так, наприклад, соліст робить не виписані у нотному тексті *ritenuto* на словах «Гроб, озаренный луной» (тт. 27–28) та «...и удалились все прочь» (тт. 37–38), а у другій частині романсу («Тихо, без плача») виконавці взагалі пожвавлюють темп. Звертає на себе увагу делікатне відношення Дж. Мура до динамічних градацій, які виконуються, зважаючи на голосові характеристики Б. Христова. У порівнянні з І. Осиповою, Дж. Мур не виокремлює партію лівої руки як самостійну лінію розвитку. Навпаки, він виконує її на *pp*, відводячи на другий план, що звучить ще більш тривожно та моторошно. На цьому тлі особливої виразності набуває низхідна мелодична лінія в партії правої руки, викладена октавами, яка одразу визначає сутінково-трагічну атмосферу романсу. Драматургічна кульмінація вокальної мініатюри, котра втілена саме в інструментальній партії, виконана досить стримано та скупو, на противагу І. Осиповій, у якої було чутно внутрішнє психологічне напруження до останньої ноти.

Наступним для порівняння виконавських версій було обрано твір «*Светик Савишна*», написаний М. Мусоргським у 1866 році. Нагадаємо, що пісня-сценка покладена на текст самого композитора та оповідає про марне благання юродивого до дівчини звернути на нього увагу. Одноманітність вокальної та фортепіанної партій, з одного боку, підкреслює характер психологічної ситуації, а з другого боку, вимагає від солістів індивідуального підходу до музичного матеріалу. Виконавські засоби виразності стають наразі необхідними задля того, щоб наповнити зовнішньо пустотливий акомпанемент та вокальну партію змістом та донести до слухача авторський задум. Отже, розглянемо інтерпретації:

– *Галини Вишневної*, сопрано, та *Мстислава Ростроповича*, фортепіано (Росія)¹;

– *Євгена Нестеренко*, бас, та *Володимира Крайнева*, фортепіано (Росія)².

Дует *Г. Вишневної* – *М. Ростропович* обирає доволі жвавий темп відповідно до ремарки М. Мусоргського – «*Досить швидко*». Не дивлячись на оповідь у вокальній мініатюрі від імені чоловіка, Г. Вишневної органічно перетворюється у юродивого та звучить не менш переконливо за чоловічі інтерпретації представленого твору. В цьому відчувається багатогранний оперний досвід співачки. Попри те, що ансамблісти досягають наскрізного розвитку композиції, вони детально дотримуються позначень композитора щодо темпу, динаміки, штрихів тощо. Манера виконання Г. Вишневної незмінна протягом усієї пісні-сценки і характеризується нарочито декламаційним прочитанням: скандується кожне слово, що дозволяє уявити комічну сцену прохань нещасного молодика. Відзначимо, що солістка постійно підкреслює зміну регістрів завдяки не тільки динаміці, але й характеру голосу. Наприклад, вирази «*Ой ли, сокол мой, сокол ясенький*» (тт. 9–10) й «*Светик Савишна, свет Ивановна*» (тт. 11–12) вона зіставляє між собою за принципом

¹ Вишневної, Галина: Мусоргський Модест Петрович, Пісня «Светик Савишна» (1866) retrieved from https://classic-online.ru/ru/performer/904?composer_sort=58&prod_sort=65796.

² Нестеренко, Євген: Мусоргський Модест Петрович, Пісня «Светик Савишна» (1866) retrieved from https://classic-online.ru/ru/performer/3895?composer_sort=58&prod_sort=65796.

контрасту. Перший словесний зворот звучить акцентовано та дещо збуджено на *f*, другий – м'яко та спокійно на *p*. Інструментальна партія у даному випадку лише підсилює декламаційність вокальної партії Г. Вишневською, завдяки ударній природі фортепіано. М. Ростропович підкорюється голосу солістки, вибудовуючи гармонійний баланс між партіями. Проте, для посилення яскравого образу юродивого фортепіанний супровід інколи виходить на перший план: зокрема, на словах *«Кличут, Савишна, скорбным разумом»* (тт. 21–23) піаніст грає чітко *ff*, в той момент, коли Г. Вишневська за рахунок середньої теситури не виходить за межі *mf*. Важливим уявляється те, що М. Ростропович підлаштовує звуковидобування на фортепіано до манери виконання вокалістки, тобто, коли Г. Вишневська чітко вимовляє кожне слово – у піаніста тверда атака, і, навпаки, коли вона згладжує та пом'якшує вимову – відповідно, він слідує тому самому принципу. Протилежним постає його відношення до численних характерних *sf* на кожній третій долі такту, що зображують кульгання юродивого, які звучать дуже делікатно, не настирливо. Виконавці яскраво демонструють широку динамічну палітру, задіяну композитором у творі (від *ppp* до *ff*), гнучко реагуючи на різкі контрастні співставлення. Все це дозволяє уявити слухачеві яскравий образ юродивого та усвідомити неоднозначний зміст пісні-сценки. Узагальнюючи аналітичні спостереження, підкреслимо наявність у виконанні дуету Г. Вишневська – М. Ростропович як переконливих ознак спільного сприйняття композиторського задуму та підходу до його втілення, так і рис індивідуалізації фортепіанної партії, що є свідомством інтерпретаційних знахідок власне піаніста.

У виконанні **Є. Нестеренка** та **В. Крайнева** «Светик Савишна» звучить жвавіше, ніж у Г. Вишневської та М. Ростроповича. Як і у попередній інтерпретаційній версії, тут можна простежити наскрізний тип розвитку композиції. Але характер відтворення музичного матеріалу істотно відрізняється. Є. Нестеренко майстерно поєднує наспівність та декламацію, що

у певній мірі ілюструють двох персонажів театралізованої пісні: юродивого та Савишни (умовно-присутній образ). Однак, превалює мовленнєвий тип висловлювання, адже, вокаліст намагається передати зміст кожного слова. Інструментальна партія у виконанні В. Крайнева набуває нових барв звучання. Вона вирізняється надзвичайно чітким, виразним звуковидобуванням, мірністю пульсації, що у певному сенсі відбиває образ самого юродивого. Піаніст зовсім не використовує праву педаль, за необхідності досягаючи штриху *legato* за допомогою пальців. Він урізноманітнює партію супроводу широкою палітрою динамічних градацій, створюючи яскраві контрастні співставлення. У сукупності вищезазначені засоби виразності дають змогу слухачеві відчутти спектр емоцій головного персонажа пісні-сценки. Порівнюючи дві інтерпретаційні версії твору, можна простежити одну закономірність. В обох випадках піаніст безперечно слідує за вокалістом, відповідно, характер інструментальної партії залежить від манери виконання соліста: коли він проспівує словесний текст – акомпанемент звучить м'якше та делікатніше, і, навпаки, коли він наближується у своєму виконанні до мовленнєвої інтонації – фортепіанна партія звучить виразно та скандовано, підкорюючись суворій ритмічній пульсації. Між тим, кожен з інструменталістів керується власним баченням емоційно-образних можливостей своєї партії при розкритті змісту цієї вокальної мініатюри. Зокрема, інтерпретація фортепіанного супроводу М. Ростроповичем свідчить про прагнення музиканта розкрити перш за все внутрішній стан головного героя, в той час, як В. Крайнев зображує загальний іронічний характер твору та живий, немовби сценічний образ благаючого.

Звернемось до музичного зразка М. Мусоргського, написаного роком пізніше від «Светик Савишни» – комічної пісні «*По гриби*» (1867). У цьому творі більш виразно простежуються риси саме жанру пісні-сценки. Тут спостерігається насиченість виразових засобів (гармонічних, інтонаційних, штрихових тощо), за допомогою яких досягаються різноманітні характеристики подій та персонажів, що відбиваються не тільки у вокальній, але й у

фортепіанній партії. Саме тому є необхідність проаналізувати різні версії та підходи до одного і того самого матеріалу. Для порівняння інтерпретацій були обрані наступні дуети:

- **Олександр Ведерников**, бас, і **Георгій Свиридов**, фортепіано (Росія)¹;
- **Галина Вишневська**, лірико-драматичне сопрано, і **Мстислав Ростропович**, фортепіано (Росія)².

Показовим є той факт, що виконання басом вокальної партії звучить не менш органічно, хоча оповідь у пісні ведеться від особи жінки; втім, майже кожна вокальна мініатюра М. Мусоргського вимагає від вокаліста (звісно, за підтримки концертмейстера) майже театрального перевтілення та занурення у відповідний образ.

Дует **О. Ведерников – Г. Свиридов** обирає для реалізації пісні «По гриби» достатньо жвавий темп, що відповідає ремарці композитора «*Досить швидко*». Чотиритактовий фортепіанний вступ у виконанні Г. Свиридова одразу задає насмішуватий настрій усьому твору. За рахунок ліги, що поєднує другу та третю долі у розмірі чотири чверті, утворюється синкопований ритм, що підтримується підкресленими акордами на слабких долях у партії правої руки та створює відчутний комічний ефект. О. Ведерников вступає із досить активною, навіть трохи агресивною подачею словесного тексту. Численні зміни динаміки, мікрокрещендо та мікродімінуендо, виписані М. Мусоргським, здійснюються ним досить умовно. У виконавській палітрі вокаліста переважає широкий «жест»; надзвичайно великого значення набуває виразне промовляння тексту. У даному випадку головним прийомом драматургії стає контраст між жартівливим характером фортепіанного супроводу і мелодичної лінії соліста та страшним змістом, прихованим у поетичному тексті, фольклорний стиль якого передбачає використання численних зменшувальних та пестливих форм («*скорешенько*», «*младешенька*», «*батюшка*», «*матушка*», «*окошечко*»,

¹ Ведерников, Олександр: Мусоргський Модест Петрович, Пісня «По гриби» (1867) retrieved from https://classic-online.ru/ru/performer/1449?composer_sort=58&prod_sort=27756.

² Вишневська, Галина: Мусоргський Модест Петрович, Пісня «По гриби» (1867) retrieved from https://classic-online.ru/ru/performer/904?composer_sort=58&prod_sort=27756.

«*травушка*», «*вдовушка*»). Моторошний зміст підкреслюється вокалістом за допомогою досить агресивного слова та відповідно досить жорсткого звучання фортепіанного супроводу. У першому розділі пісні дует майже не вдається до тонких динамічних нюансів та контрастів, вибудовуючи драматургію твору на постійному динамічному та емоційному нагнітанні, що призводить до місцевої кульмінації (тт. 37–38; «*Мухомором давится*»). Саркастичний тон О. Ведерникова підтримують численні акценти у партії концертмейстера, що у поєднанні створюють яскравий емоційний ефект.

У другому розділі пісні («*А тебе, треклятому*») інструментальна партія набуває характеру дзвіночків. Піаніст виокремлює яскравий мажорний лад супроводу; високий регістр акомпанементу та загалом світлий характер музичної складової контрастують із завуальовано-погрозливим змістом тексту, лише раптові агресивні акцентовані акорди видають справжній настрій оповіді. Отже, партія супроводу в інтерпретації Г. Свиридова постає засобом посилення контрасту за допомогою різних типів фортепіанної фактури, динаміки, штрихів та розкриття глибинного змісту зовнішньо жартівливої пісні.

Г. Вишневська та **М. Ростропович** обирають стриманий темп, що дозволяє їм сконцентруватися на деталях та нюансах. Загалом, підвищена увага до нюансів є характерною рисою стилю даного дуету. У виконанні дуету Г. Вишневська – М. Ростропович саркастичний характер твору подано більш завуальовано. Співачка наповнює партію різкими динамічними контрастами, поєднанням академічного звуковидобування та народних інтонацій (вигуки, гойкання, численні глісандо). Такою ж різноманітною видається і партія фортепіанного супроводу в інтерпретації М. Ростроповича. Перш за все, увагу привертає м'якість звучання, що відповідає улесливому характеру вербального тексту пісні, а також завдяки цьому стають більш значущими та помітними динамічні контрасти та жорсткі акценти. Взаємодія піаніста та солістки знаходиться на надзвичайно високому рівні; у якості концертмейстера М. Ростропович дуже уважно реагує на усі зміни в характері звуковидобування

солістки, що сприяє єдності та злагодженості втілення композиції. Тракткування фортепіанної партії М. Ростроповичем вирізняється яскравими тембровими та динамічними співставленнями, за допомогою чого піаніст представляє образні характеристики усіх персонажів вокальної мініатюри. На відміну від виконавської версії Г. Свиридова, у якій пісня набуває насмішкувато-саркастичного характеру, М. Ростропович презентує твір в іронічному, дещо навіть ліричному тоні, що згладжує загальний настрій пісні-сценки.

Наступною серед обраних творів розглядається *«Колискова Єрьомушки»*, написана у 1868 році на слова М. Некрасова. Представлений твір науковці відносять до тріади колискових М. Мусоргського, але за жанром він долучається до пісень-сценок композитора. Автор продовжує тему про життєву долю селянина-бідняка; у музичному тексті звучить сумний наспів над колискою дитини, народженої серед мороку та злиднів. Тільки тепер пісня відбиває не наївну і невизначену мрію матері про щастя: тут співається про те, що догідливість і покірність повинні допомогти Єрьомушці «вийти в люди». Значна роль відведена саме фортепіанній партії, адже у ній втілені характерні риси колискової. Розглянемо, які драматургічні «виконавські стратегії»¹ обирають музиканти для відтворення глибокого змісту пісні.

Отже, для порівняльно-інтерпретаційного аналізу цього твору були обрані два виконання:

- *Галини Вишневної*, лірико-драматичне сопрано, і *Мстислава Ростроповича*, фортепіано (Росія)²;
- *Євгена Нестеренко*, бас, і *Володимира Крайнева*, фортепіано (Росія)¹.

¹ У дисертації О. Пупіної термін «виконавська стратегія» визначений як «індивідуальний підхід піаніста до організації виконавських засобів з метою створення інтонаційно-звукової форми конкретного музичного тексту». Музикознавець виокремлює 3 групи виконавських стратегій: просторову, часову та просторово-часову [71, с. 9]. Ю. Ніколаєвська у статті «Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації» розкриває цей термін як «різновид комунікативної стратегії, спрямований на організацію акустичної (звукової) форми музичного твору, модальної за своєю природою (змінювані компоненти виконавського процесу – темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, іноді фактурний виклад)». Дослідниця розрізняє декілька типів виконавських стратегій, серед яких: «охоронна», актуалізуюча, моделююча, аудіовізуальна, контонативна [65, с. 185–186].

² Вишнева, Галина: Мусоргський Модест Петрович, Пісня «Колискова Єрьомушки» (1868) retrieved from https://classic-online.ru/ru/performer/904?composer_sort=58&prod_sort=51971.

Втілення «Колискової Єрьюшки» *Г. Вишневською* та *М. Ростроповичем* характеризується досить повільним темпом, що відповідає авторській ремарці. Зазначимо, що у жодному із камерно-вокальних творів композитор не вказує точні одиниці вимірювання за метрономом, що у певній мірі дає виконавцям можливість обрати найбільш комфортний темп для інтерпретації твору. У першому розділі до уваги впадає певна відмінність у характері виконання, притаманному партіям співачки та піаніста. Звуковидобування Г. Вишневської визначається рівністю – динамічною, ритмічною та інтонаційною. Плавне погойдування мелодичної лінії проникне внутрішнім спокоєм та, як і має бути з огляду на жанрову специфіку даної пісні, заколисує слухача. Фортепіанна партія у виконанні М. Ростроповича, навпаки, демонструє внутрішній неспокій ліричної героїні. Невеликі динамічні сплески акомпанементу виникають у несподіваних з точки зору вокальної партії місцях (на п'ятій долі тактів 4–6 на словах «...чтобы бедной сиротинушке»), але органічно вплітаються до мелодичної лінії, сприяючи створенню багатогранного образу матері, що бажає благополуччя своїй дитині будь-якою ціною. Середній розділ («Сила ломит и соломушку») відзначений пошвидшенням темпу та великою кількістю агогічних відхилень. Солістка уповільнює закінчення кожного такту, а піаніст майстерно слідує за нею. Дует робить не виписане *ritenuto* (т. 13 на словах «...в люди вывели скорей»), притримуючись загальної концепції розвитку середньої частини.

У третьому розділі («В люди выйдешь»), у якому втілено материнські мрії, фортепіанна та вокальна партія врешті досягають повної єдності: досить низька для сопрано (навіть лірико-драматичного) теситура компенсується світлим та прозорим звучанням фортепіанної партії. Мінорний колорит проникає до музичної оповіді лише у коді, коли і вокальне соло, і акомпанемент ніби розчиняються у зітханнях. Інструментальний супровід у виконанні М. Ростроповича розкриває глибокий зміст поетичного тексту М. Некрасова за

¹ Mussorgsky – Darling Savishna (Nesterenko) retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=sJzavrrwSkE>.

допомогою повного емоційного занурення піаніста у стан головного персонажа, від якого ведеться оповідь. Він проникливо відтворює кожен гармонію, у яких відображені різні грані стану матері та дитини. Своїм професійним та творчим підходом до втілення фортепіанної партії у представлений композиції М. Ростропович доводить, що акомпанемент виходить далеко за межі простого гармонічного супроводу, надаючи йому роль рівноправного соліста камерно-вокального ансамблю.

Є. Нестеренко та **В. Крайнів** трактують пісню «Колискова Єрьомушки» дещо інакше. Надзвичайно повільний темп, близький до *Largo* (композитором зазначено «Доволі повільно»), який обирає дуєт у першому розділі, не дозволяє повною мірою відчути «ефект заколисування», закладений у терцієвих інтонаціях погойдування, а скоріше апелює до речитативності та декламаційності. Ледь чутний вступ «Баю, баю» та аналогічні приспиви, інтимні за характером та витримані у динамічному відтінку *pp*, контрастують до основних розділів, що сприймаються скоріше не як материнські мрії та роздуми (як у варіанті, представленому дуєтом Г. Вишневська – М. Ростропович), а як застереження. Фортепіанна партія, втілена В. Крайнівим, звучить досить стримано, повністю підпорядковуючись загальній концепції дуєту. Привертає увагу майже відсутня педалізація інструментального супроводу, на противагу виконанню М. Ростроповича, який за допомогою педалі надає додаткових барв гармоніям. З кожним наступним розділом виконавці пожвавлюють темп, а Є. Нестеренко посилює динаміку, в результаті чого третій розділ («В люди выйдешь») у нього звучить дещо нарочито.

У розглянутому інтерпретаційному прочитанні контраст між крайніми розділами (материнські повчання та материнські мрії) виражений не настільки яскраво, як у варіанті Г. Вишневської та М. Ростроповича. У виконанні ж дуєту Є. Нестеренко – В. Крайнів головний драматургічний принцип закладено у контрастному співставленні інтимно-ліричних приспівів «Баю, баю» та поважно-декламаційних куплетів. Виконання В. Крайніва характеризується

чуйною увагою до гармонічних вертикалей, кожна з яких відбиває той чи інший рядок поетичного змісту вокальної мініатюри. Загалом, піаніст зосереджується на показі різних регістрів, які підкреслюють то таємничий та страшний, то світлий, обнадійливий характер твору.

Останнім у низці обраних зразків постає жартівливе вокальне скерцо М. Мусоргського «Стрекотуха білобока», що написане на слова О. Пушкіна у 1867 році. У даному творі композитор поєднав два вірші поета – «Стрекотуха білобока» та «Дзвоники дзвенять». Таким чином, він зіставив декілька різнохарактерних подій та образів в одній композиції. Перед виконавцями постає задача відтворити представлену багатобразність завдяки не тільки композиторським ремаркам, але й власному баченню картини, адже, для пісень-сценок одним із складних завдань є «вживання у роль» кожного героя, присутнього у творі. Отже, для порівняння виконавських інтерпретацій було обрано такі дуетні пари:

– *Джоан Роджерс*, сопрано, та *Малкольм Мартіно*, фортепіано (Великобританія)¹;

– *Борис Христов*, бас (Болгарія), та *Олександр Лабінський*, фортепіано (Росія – Франція)².

Перший заявлений дует у складі *Дж. Роджерс* та *М. Мартіно* презентують твір як музично-театралізовану сценку. Виконавці майстерно перевтілюються у різноманітні образи, які виникають протягом композиції. Це зумовлено як особливостями авторського тексту, так і власним відношенням до змістовної складової пісні. Важливу роль відіграють використання різних типів інтонування солісткою (кантилена, декламація) та зміна штрихів піаністом, що допомагають відтворити ті чи інші зображальні елементи. Зокрема, фортепіанний вступ імітує стрибки сороки завдяки штриху *staccato* та коротким форшлагам. У виконанні М. Мартіно він звучить доволі стримано та делікатно,

¹ Роджерс, Джоан: Мусоргський Модест Петрович, Пісня «Стрекотуха білобока» retrieved from https://classic-online.ru/ru/performer/4737?composer_sort=58&prod_sort=28511.

² «Мусоргський Пушкин Шутка Стрекотунья белобока Борис Христов» retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=xeCE2d6O8To>.

але відповідає композиторським вказівкам. Загалом, дуєт дуже уважний до деталей авторського тексту. Особливо вражає ставлення солістів до динамічних градацій, точність відтворення зазначених у партитурі мікрокрещендо та мікродімінуендо. Концертмейстер виразно підкреслює контрастні епізоди, дозволяючи уявити кожну з представлених М. Мусоргським замальовок. Наприклад, у першому розділі на словах «*Стрекотунья белобока, под калиткою моей...*» (тт. 4–11) партія супроводу звучить насторожено та ніби хитро, малюючи образ сороки, а на словах «*Колокольчики звенят...*» (тт. 12–15) піаніст філігранно зображує дзвін дзвоників на *pp*. Ліричний епізод «*...луч зари играет алый...*» (тт. 16–23) представлений в обох партіях протяжним *legato*. Виконавці вдаються до агогічних прийомів, аби відтінити різнохарактерні образи. Наведемо середню частину, де зображується образ «танцюючої циганочки» на словах: «*ой, шириночкой то машет, заливается, поет*» (тт. 40–43); тут дуєт робить не виписане автором *ritenuto*, тим самим відокремлюючи мову оповідача та циганки («*Я певунья, я певица, ворожитъ я мастерица*», тт. 44–53). Отже, представлена інтерпретація ґрунтується на принципі співставлення різних «об'єктів» віршу. Завдяки використанню всього потенціалу засобів музичної виразності (динаміка, штрихи, темп, регістр, тембр, агогіка тощо) досягається ефект візуалізації тексту, внаслідок чого виникає образно-емоційний контраст, який збагачує та урізноманітнює драматургію вокальної мініатюри. Піаніст яскраво демонструє зміну «героїв» та подій за допомогою зображальних елементів та різних видів фактури, артикуляції, сили гучності. Звучанню цього дуєту притаманні збалансованість та гармонійність, а партія фортепіано у виконанні М. Мартіно постає рівноправним учасником цієї театралізованої сценки.

Дуєт **Б. Христов** – **О. Лабінський** пропонує зовсім іншу версію «Стрекотухи білобоки». Їх інтерпретація дещо збуджено-схвильована, характеризується доволі рухливим темпом (у співвідношенні з композиторської позначкою «*Не надто швидко*»). Внаслідок цього посилюється тенденція до

наскрізного типу розвитку композиції. На відміну від попередньої трактовки, Б. Христов та О. Лабінський акцентують увагу не на контрастних співставленнях епізодів, а на динамічному стрімкому показі усіх персонажів сценки. Піаніст підкорюється виконанню вокаліста, але інколи бере ініціативу у свої руки. Наприклад, у репризі твору на словах «луч зари играет алый» (тт. 70–75) укрупнення тривалостей провокує Б. Христова трохи сповільнити темп, а соліст продовжує співати у попередньому русі, в результаті чого виникає розбіжність партій. Загалом, динамічні та драматургічні контрасти в обох партіях згладжені. Піаніст не виходить за межі *mf*, здебільшого знаходячись у відтінках *pp*, *p* та *mp*. Так само і у динамічній палітрі соліста переважає градації *mf* та *f*. Ймовірно, це викликано одноманітним, досить рівним фразуванням вокаліста, який дуже умовно виконує ремарки, зазначені композитором у нотах. Інструментальна партія, представлена О. Лабінським, є більш різнобарвною. За допомогою розмаїття штрихів та мелізмів, які виконують важливу роль у партії супроводу, концертмейстер намагається відтворити появу кожного персонажу та події у пісні-сценці. Хоча Б. Христов і знаходиться на першому плані щодо балансу та рівноправності учасників камерно-вокального ансамблю, та у драматургічному сенсі значущою постає саме фортепіанна партія, у якій закладені всі ті засоби виразності та звукообразальні ефекти, що відбивають музично-поетичний зміст твору.

3.2 Інтерпретаційні прочитання «Дитячої»

Для розуміння специфіки концертмейстерської партії та розмаїття її втілення у циклі «Дитяча» пропонується здійснити порівняльно-інтерпретаційний аналіз декількох виконавських версій. У даній роботі такими версіями обрано наступні виконання:

– **Вікторія Іванова**, ліричне сопрано, і **Наум Штаркман**, фортепіано (Росія) [48];

– *Мар'яна Ліповшек*, мецо-сопрано, і *Грем Джонсон*, фортепіано (Словенія – Британія) [48];

– *Ніна Дорліак*, сопрано, і *Святослав Ріхтер*, фортепіано (Росія) [48].

Здійснений вибір обумовлений: *по-перше*, присутністю у складі ансамблю визнаних піаністів, які крім концертмейстерської діяльності успішно проявили себе у сольо-виконавському мистецтві (Н. Штаркман, С. Ріхтер); *по-друге*, прагненням охопити різні національно-виконавські школи, порівняти інтерпретаційні підходи до виконання музики М. Мусоргського; *по-третє*, наявністю якісних аудіозаписів, оскільки це є необхідною умовою для здійснення порівняльно-інтерпретаційного аналізу обраних виконавських версій; *по-четверте*, власними художньо-смаковими перевагами.

У сучасному мистецькому просторі вокальний цикл «Дитяча» М. Мусоргського звучить у виконанні різних голосів, які вирізняються не лише тембром, але й масштабністю, польотністю, широтою, глибиною, рухливістю тощо. Всі ці якості повинен враховувати концертмейстер. Звідси, народжується багатоваріантність прочитання концертмейстерської партії при дотриманні вказівок авторського тексту. На підтвердження цієї думки звернемося до порівняльних аналітичних нарисів.

«З нянею», № 1.

У запропонованій версії виконання першого номеру циклу дуєтом *В. Іванова – Н. Штаркман* провідним принципом вибудовування композиції цілого постає наскрізність загального розвитку. Обрана виконавцями стратегія мотивує певне згладжування авторських ремарок щодо темпу, динаміки, пауз та цезур, їх достатньо пластичне трактування. У виконанні солістки превалює пісенність, відповідно, у піаніста переважає штрих *legato*. Загальний темп є достатньо рухливим. На нашу думку, таке трактування дещо нівелює різноманітність емоційних станів дитини, створюючи у порівнянні з іншими версіями ефект сюжетної стислості.

Інтерпретація «З нянею» дуєтом *М. Ліповшек* – *Г. Джонсон* характеризується особливою персональністю, безпосередньою жвавістю, яскравою передачею дитячого мовлення, театральністю. Значну роль у створенні цілісної звукової картини відіграють зміни штрихів у партії піаніста. Наприклад, коли солістка співає речитативні фрагменти – у піаніста спостерігаємо більш сухий, короткий штрих, навпаки – пісенні епізоди супроводжуються м'яким, протяжним пальцевим *legato*, при мінімальному використанні педалі. Серед особливостей цього виконавського трактування слід назвати приділення великого значення паузам та цезурам, які виступають повноцінними учасниками музичної оповіді. Це дає можливість виконавцям рельєфно втілити образи у цій театралізованій сценці.

Виконання *Н. Дорліак* та *С. Ріхтера* є найповільнішим із трьох запропонованих. Зауважимо, що темп у цій версії є могутнім засобом виразності, адже він не обумовлений голосовими характеристиками (мецосопрановим тембром, широтою чи рухливістю голосу). Нагадаємо, що Н. Дорліак є володаркою сопрано. Саме помірний темп дозволяє солістам знайти відповідні барви для передачі образів та характеру музики. Це злагоджений ансамбль, який достатньо точний по відношенню до авторських ремарок (окрім темпових зазначень). Показово, що С. Ріхтер, відомий як сольний виконавець, майстерно виконує концертмейстерську функцію, озвучуючи кожную гармонію, різні темброві зміни, цілком підкорюючись усім нюансам виконання вокалісткою текстової першооснови.

«У кутку», № 2.

Дует *В. Іванової* та *Н. Штаркмана* презентує цей номер як справжню вокально-драматичну сценку. Схвильовані пасажі восьмими у партії фортепіано, що імітують хаотичне розмотування клубка, задають відповідний характер п'єси з самого початку. Піаніст надає важливого значення реалізації цього образу, завдяки чому цей епізод звучить рельєфно, об'ємно.

Артикуляційна розбіжність голосу та супроводу дозволяє привнести до характеру музики певну метушливість та деяку хаотичність, що сприймаються маркерами дитячої безпосередності. Показово, що концертмейстер в цьому епізоді не відходить на другий план, а, навпаки, бере на себе провідну роль. Наприклад, фортепіанні пасажі звучать в одній динамічній амплітуді з репліками солістки. Вокалістка майстерно перевтілюється з образу сварливої няні в ображену дитину, що завинила. Значне місце у другій частині п'єси займають паузи, цезури та довгі тривалості, які відтворюють різні нюанси дитячого мовлення, зокрема жалісливі інтонації образи. Це підкреслюється піаністом за допомогою мінімальному використанню педалі. Слід також відзначити, що ансамблісти досить вільно трактують цей номер щодо темпових ремарок автора. Однак, це дозволяє слухачам відчувати емоційні перевтілення вокалістки, які безпосередньо пов'язані з поетичним текстом.

Виконавське прочитання дуєтом *М. Ліповшек – Г. Джонсон* з перших звуків вражає точністю щодо виконання авторських ремарок. Перш за все, це стосується штрихів, темпових зазначень, динамічного плану. На відміну від попередньої інтерпретації цієї сценки, тут піаніст не надає великого значення хроматизованій лінії восьмих, він лише підкреслює *sf* на кожній першій долі, немов приховуючи подальші звуки. Звідси виникає особлива пластичність руху. Отже, можна констатувати, що у цьому виконанні вибудовується лінія наскрізного розвитку при дотриманні темпів, динаміки, штрихів, пауз, фермат тощо. Обраний виконавський підхід дозволив солістам відтворити яскраву живу сценку з дитинства.

Достатньо жваве виконання «У кутку» демонструє *Н. Дорліак* та *С. Ріхтер*. Серед трьох різних інтерпретацій ця є найшвидшою, внаслідок чого піаніст немов нівелює динаміку та штрихові позначення. Характерною особливістю цього виконання є яскравий контраст між двома частинами твору. У другій частині піаніст приділяє особливої уваги довгим тривалостям у партії правої руки, що замінюють тут використання педалі, при чому згладжуючи

мотиви погойдування у партії лівої руки. Деколи концертмейстер бере на себе роль ведучого (навіть інколи випереджаючи солістку), що обумовлено повільним темпом та принципом гальмування загального розвитку. В цій ситуації піаніст виступає «двигуном» форми.

«Жук», № 3.

Одну з найшвидших інтерпретацій цього номеру демонструє дует **В. Іванова – Н. Штаркман**. Така виконавське бачення обумовлено, ймовірно, легкістю та рухливістю ліричного сопрано солістки. Піаніст немов нівелює штрих *legato*, весь розвиток підкорюється наскрізній лінії, звідси згладжування динамічних контрастів, штрихів, цезур. У фортепіанній партії превалює образ дзижчання жука як ідея безперервного руху. Н. Штаркман не розчленовує речові інтонації за допомогою підкреслення різноманітної акцентики та штрихової зміни, а, навпаки, рухається паралельним стрімким звуковим потоком сольній партії. Обрана палітра виразових засобів дозволяє не лише досягти ансамблевої єдності, але й створити особливий художній образ, де рельєфна персонажність і театральність немов поступаються гумористичній скерцозності та грайливості.

Виконавська версія дуету **М. Ліповшек – Г. Джонсон** базується на театралізованому прочитанні цієї музики. Про це свідчить домінування декламаційно-персонажної риторики, що обумовлює більш повільний, розмірений темп, рельєфність штрихів, значну роль цезур, велику динамічну амплітуду, темпові градації. Яскраве відтворення солісткою особливостей дитячого мовлення, артистична подача образів мотивує піаніста до пошуку відповідних виразових засобів, одним з яких слід назвати багаточисельність фортепіанної фактури, яка наділяється власними персонажними рисами, створюючи певний ігровий простір. Отже, у виконанні цього дуету «Жук» постає яскравою музично-театральною сценкою.

Інтерпретація «Жука» *Н. Дорліак* та *С. Ріхтера*, так би мовити, знаходиться посередині між попередніми двома версіями. При достатньо близькому прочитанні авторського тексту, внутрішні контрасти не такі яскраві, як у попередніх виконавських версіях. Концертмейстер згладжує регістрові барви, намагаючись передати образи за допомогою динаміки. Деколи піаніст підкорюється солістці, залишаючи фортепіанній партії лише акомпануючу функцію, а деколи йде попереду солістки, внаслідок чого інколи утворюється умовний діалог-суперництво між партіями.

«З лялькою», № 4.

Дует *В. Іванова* – *Н. Штаркман* пропонує досить схвильоване виконання цієї мініатюри, що відбивається не тільки у темпі, а й в характері виконання твору. Значна кількість пауз та цезур нівелюється, завдяки цьому переосмислюється характер колискової. Зазначимо, що на початку твору піаніст зовсім не використовує педаль, досягаючи легатних штрихів за допомогою виключно пальцевої техніки. Солістка талановито втілює образ дівчинки, що заколисує ляльку, завдяки виконанню динамічних нюансів та фразуванню. М'якість та легкість ліричного сопрано допомагають солістці в довершенні цього образу.

Інакше трактує цей номер солістка *М. Ліповшек* та піаніст *Г. Джонсон*. Цей дует тут сягає дивовижної художньої єдності, немов утворюючи цілісний організм, який підкорюється перш за все музичній течії. Піаніст майстерно слідує за вокалісткою, відтворюючи за нею штрихи, динамічні нюанси, смислові цезури. Другу частину з *quasi*-баркарольним акомпанементом дует презентує таким чином, що здається, ніби сама дівчинка засинає разом з лялькою. Саме таке сприйняття диктує поступово згасаюча динаміка, велика кількість фермат наприкінці твору, яким і солістка, і піаніст надають важливого значення.

Помірне, спокійне виконання колискової дуєтом *Н. Дорліак – С. Ріхтер* привносить у цей маленький твір дещо інтимного, теплого, м'якого характеру; виконавці немов відкривають завісу над тим, як мати заколисує свою дитину. Значну роль ансамблісти відводять регістровим барвам, що виступають носіями різних образів у цьому номері. Дуже делікатно піаніст виконує *quasi*-баркарольний акомпанемент, який відтворює ефект заколисування ляльки.

У подальшому викладенні фігурують порівняльні нариси лише двох виконавських версій наступних трьох номерів «Дитячої», оскільки наявний аудіозапис дуєту В. Іванової та Н. Штаркмана обмежений охарактеризованими чотирма творами.

«На сон прийдешній», № 5.

Дует *М. Ліповшек – Г. Джонсон* дуже талановито втілює процес вечірнього моління маленької дівчинки у представленій грайливо-гумористичній сценці. Помірний темп, хоральність фактури та відповідний штрих, обраний піаністом, допомагає відтворити задуманий композитором характер твору. Виконавці надають важливого значення паузам та особливо ферматам, що дає їм час для перевтілення в різні образи та емоційні стани дитини. Особливої уваги заслуговує вибудовування дуєтом кульмінації твору, що свідчить про високий професіоналізм музикантів та єдність ансамблю. Адже, цей епізод є одним з найскладніших у всьому циклі і створює деякі труднощі як для солістки, так і для концертмейстера. Солістка яскраво перевтілюється з образу дитини в образ няні, яка сварить дівчинку, завдяки зміні мовленнєвої інтонації та тембру голосу.

Інтерпретація сценки дуєтом *Н. Дорліак – С. Ріхтер* визначається нівелюванням грайливо-гумористичного характеру сценки, таким чином, їх виконання постає достатньо стриманим у порівнянні з дуєтом М. Ліповшек – Г. Джонсон. Перша частина твору звучить дійсно як молитва, де сакральність моменту відтворюють розміреність темпу, неспішний загальний характер

музики, техніка пальцевого *legato* у піаніста, м'яке туше́. Виконавці відводять окрему роль маленьким паузам та ферматам, що допомагає їм змалювати вокально-драматичну сценку як цілісну картину, котра складається з декількох різнохарактерних епізодів.

«Кіт Матрос», № 6.

Дует *М. Ліповшек – Г. Джонсон* знов презентує яскраву вокально-драматичну сценку. Нагадаємо, що М. Мусоргський на початку твору вказує ремарку «Жваво – щебетливо» (з рос., «Оживленно – болтливо»). Тут майже протягом усього твору солістка не співає, а проговорює вокальну партію, що відтворює емоційно насичену розповідь дівчинки. Концертмейстер на свій лад майстерно зображає біганину дитини у пошуках парасольки завдяки гострому *staccato* та нюансу *p* у партії фортепіано. В епізоді, коли дівчинка жаліється мамі, що вдарилась об клітку, виконавці навмисне використовують принцип штрихового контрасту: голос солістки набуває більш кантиленного, ліричного звучання, а у партії фортепіано з'являється штрих *legato*, якого піаніст досягає за допомогою пальців та педалі.

Більш жваве виконання цього номеру пропонують *Н. Дорліак* та *С. Ріхтер*, котре, вірогідно, обумовлено тембром голосу солістки. Тут спостерігається наскрізність загального розвитку композиції, що вбачається у рухливому темпі, згладжуванні виконавцями деяких пауз та фермат на початку твору. Піаніст майстерно виконує форшлаги, які виступають в ролі звукозображальних ефектів. Слід також зазначити, що піаніст майже не використовує педаль, навіть в легатних епізодах.

«Поїхав на паличці», № 7.

В останньому номері циклу дует *М. Ліповшек – Г. Джонсон* немов демонструє веселу дитячу гру в конячки. Піаніст переконливо відтворює цей ігровий процес. Композитор адресує у цій сценці певні технічні труднощі для

концертмейстера, що потребують піаністичної майстерності та виконавської стабільності. Епізоди стрибків чергуються з речитативними репліками та моментом падіння хлопчика. По-особливому лірично та ніжно звучить частина сценки, де мама заспокоює дитину. Кантилений спів солістки та протяжне легато у піаніста відтворюють відповідний характер музики та емоційний стан матері.

Схожу стратегію трактування останнього номеру відзначає виконання *Н. Дорліак* та *С. Ріхтера*. Виконавці різнобарвно окреслюють всі події, що відбуваються у вокально-драматичній сценці. Вони використовують широкий спектр динамічних нюансів, штрихів, смислові цезури для створення різних образів та емоційних станів. Вражає точність відтворення ансамблістами всіх авторських ремарок. Піаніст досконало демонструє специфічний ритм, що імітує гру в конячки. Солістка талановито втілює вигуки, речитативні епізоди, кантилену, що окреслені у вокальній партії. Завершується номер та весь цикл «Дитяча» фортепіанною постлюдією, де немов знаходить власне втілення невланне завершення дитинства.

Порівняльний аналіз інтерпретацій різних дуетів підкріплюють думку про значимість та функціональну наповненість фортепіанної партії. У виконанні визначних піаністів-концертмейстерів вона набуває статусу повноцінного учасника вокально-фортепіанного ансамблю.

3.3 «Пісні і танці смерті» в аспекті виконавських версій

Вокальний цикл «Пісні і танці смерті» був написаний М. Мусоргським протягом 1875–1877 років на вірші поета А. Голєніщева-Кутузова (1848–1913). У даному вокальному циклі знайшов втілення відомий ще з часів Середньовіччя символічний сюжет *dance macabre*, тобто «танцю смерті». Мотиви такого сюжету були свого часу популярними у різних видах мистецтва: вперше вони з'явилися у живописі (алегоричні Середньовічні гравюри), потім,

у епоху романтизму знайшли яскраве відображення у літературі (твори Й. Гете, Ш. Бодлера, Р. М. Рільке тощо) та музиці (твори Ф. Ліста, К. Сен-Санса, Ф. Шуберта та інших композиторів).

«Пісні і танці смерті» М. Мусоргського були вперше опубліковані вже після смерті композитора під редакцією М. Римського-Корсакова. Кожна з чотирьох пісень циклу містить присвяту: «Колискова» – російській співачці А. Воробйовій-Петровій, «Серенада» – Л. Глінці-Шестаковій, громадській діячці та сестрі видатного композитора М. Глінки, «Тропак» – відомому оперному басу О. Петрову, «Полководець» – автору поетичної основи циклу А. Голєніщєву-Кутузову.

Кожна із пісень циклу спирається на певну жанрову модель та у алегоричній формі, характерній для *dance macabre*, змальовує той чи інший трагічний побутовий сюжет. У «Колисковій», пронизаній народно-пісенними інтонаціями, *Смерть* приходить за хворою дитиною в образі турботливої нянечки, що заколисує дитя. «Серенада», ліричний центр всього циклу, написаний у жанрі романсу, розповідає про *Смерть*, що прийшла до молодой дівчини під виглядом *Лицаря*. Танцювальну жанрову природу має «Тропак», у якому риси російського народного танцю поєднані із інтонаціями середньовічної секвенції *Dies irae*. У фінальній баладі «Полководець» змальовано грандіозну батальну сцену.

Розуміння специфіки фортепіанної партії вокального циклу М. Мусоргського «Пісні і танці смерті» та осягнення різноманітності її інтерпретацій вимагає здійснення порівняльного аналізу декількох виконавських версій. З цією метою у магістерському дослідженні було обрано наступні виконання:

– **Галина Вишневська**, лірико-драматичне сопрано, та **Мстислав Ростропович**, фортепіано (Росія) [49];

– **Ірина Архіпова**, мецо-сопрано, та **Джон Вустмен**, фортепіано (Росія – США) [49];

– *Дмитро Хворостовський*, баритон, та *Ілля Іварі*, фортепіано (Росія – Естонія) [49].

Цей вибір обумовлений низкою причин: *по-перше*, прагненням порівняти специфіку інтерпретації циклу різними тембрами голосів; *по-друге*, необхідністю виявити аспекти ансамблевої взаємодії вокаліста та концертмейстера як умови досягнення відповідного творчого результату (у першу чергу, художньої переконливості та емоційного впливу на слухача); *по-третє*, розкрити різні підходи до звукової реалізації музики М. Мусоргського представників однієї і тієї самої виконавської школи; *по-четверте*, визначною художньою цінністю запропонованих до розгляду виконавських версій.

Для кожного з обраних дуєтів вокальний цикл «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського був одним із ключових у камерному репертуарі. Зокрема, Г. Вишневецька та М. Ростропович неодноразово виконували цикл під час гастролей світом на найвизначніших концертних майданчиках. Свій ансамбль музиканти зберігали при виконанні цього твору з оркестровим варіантом супроводу, оскільки в таких випадках диригентом виступав М. Ростропович¹.

І. Архіпова також виконувала цикл «Пісні і танці смерті» протягом усього творчого життя. У 1970 році інтерпретація великої співачки отримала високу оцінку: аудіозапис циклу, здійснений нею разом із американським піаністом Дж. Вустманом на фірмі «Мелодія», отримав міжнародний приз «Золотий Орфей»² у Парижі [28].

Для вирішення завдань порівняльного аналізу розглянемо послідовно кожен з номерів вокального циклу М. Мусоргського у різних виконаннях.

«Колискова», № 1.

Пісня, яка відкриває цикл, у виконанні дуєту *Г. Вишневецька – М. Ростропович* із перших звуків занурює слухачів у тривожну атмосферу.

¹ Оркестрові версії вокального циклу «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського – повністю або окремих номерів – свого часу представили М. Римський-Корсаков, М. Штейнберг, О. Глазунов, І. Стравінський, Д. Шостакович, Е. Денисов та О. Ларін. Оркестрова версія Д. Шостаковича містить присвяту Г. Вишневецькій [38, с. 191].

² Grand Prix International de L'Académie du Disque Lyrique [28].

Ламана хроматична мелодія фортепіанного вступу, викладена в октавному подвоєнні та позначена ремаркою *lento doloroso*, звучить в інтерпретації М. Ростроповича надзвичайно повільно, сухо та дещо графічно (характерною є майже повна відсутність педалізації), викликаючи асоціації зі станом заціпеніння. Обережна, але ясна атака кожного звуку підкреслює атмосферу тривоги та сприяє максимальному висвітленню кожної з «повзучих» півтонових інтонацій. Хвилеподібні *crescendo* та *diminuendo*, виписані М. Мусоргським, виконуються М. Ростроповичем на мікрорівні та майже не додають мелодичній лінії спрямованості до кульмінації, що дозволяє дійти висновку про прагнення піаніста максимально втілити у звучанні стан завмирання усього живого напередодні катастрофи.

Г. Вишневська вступає із фразою «*Стонет ребенок*» у динамічному нюансі *pp*, органічно вливаючись до звукової атмосфери, створеної концертмейстером. Поява довгої паузи, котра нібито «розриває» висловлювання у партіях обох виконавців, посилена ферматою; у контексті даного твору цей прийом викликає асоціацію із бароковою риторичною фігурою *aposiopesis*, яка символізувала образи смерті та вічності. Великого значення в аналізованому інтерпретаційному прочитанні набуває використання принципів театральної драматургії, що стає основою для формування власне виконавського задуму. Умовні слова автора (тт. 4–14), викладені речитативом, Г. Вишневська подає відсторонено, дещо підкреслено неемоційно. У партії концертмейстера продовжується наче «запрограмований» розмірений рух восьмими тривалостями; загальне звучання залишається надзвичайно стриманим, навіть октавні подвоєння у лівій руці не насичують фактуру. Втім, більш контрастним є епізод появи Смерті «*Раным-ранехонько*» (з т. 16), обережні кроки якої нібито матеріалізуються в уривчастих звуках фортепіанного акомпанементу, посилені піаністом відповідним штрихом *staccato*. Моторошну гротескність мелодичної лінії підкреслює використання Г. Вишневською характерних горлових звуків, улесливих інтонацій та широкої,

дещо «неакадемічної» артикуляції голосних звуків, що вимагає від виконавиці неабиякого почуття смаку та досконалого розуміння всіх нюансів вербального тексту. У подальшому співачка вибудовує власний інтонаційний словник, виходячи із необхідності втілити у невеликій пісні драматичний діалог між двома «дійовими особами» – стомленою, засмученою матір'ю та підступною Смертю, яка прагне заколисати дитину. Тривожне акордове тремоло, що супроводжує експресивні репліки матері, М. Ростропович виконує дуже обережно, як ілюстрацію внутрішнього стану стомленої та стривоженої жінки. На словах «*Вздремни-ка немножко*» (т. 28) звучання фортепіанних акордів *staccato* у виконанні музиканта нагадує тембр ксилофону, що, як відомо, був задіяний композиторами при характеристиці образів, пов'язаних зі смертю. Назвемо для прикладу такі відомі зразки, як симфонічна поема «Танець смерті» К. Сен-Санса, Чотирнадцята симфонія Д. Шостаковича («Напоготові», ч. 5). Залучення оркестрових тембрів у палітру фортепіанних виразових засобів свідчить про неабиякий досвід Ростроповича-диригента. Проте, фортепіанна партія «Колискової» у виконанні відомого музиканта є органічною складовою драматургічного розвитку вокально-словесного висловлювання, підтверджуючи спільний із солісткою художній задум.

Дует **І. Архіпова – Дж. Вустмен** демонструє дещо інше за драматургією прочитання «Колискової». Піаніст обирає швидший ніж у попереднього дуету темп для вступу, підкреслюючи та навіть трохи гіперболізуючи авторські динамічні позначення (зокрема, у т. 5 він грає не *p*, а *mf*, а у тт. 6–9 робить не виписане *crescendo*); у виконанні ним мелодичної лінії відчувається перевага декламаційності. Інтерпретація І. Архіпової характеризується експресією з самого початку, втім, піаніст підтримує її посилення та у певні моменти навіть виходить на перший план: наприклад, у епізоді «*Свеча, нагорая*» (з т. 8) ламана тема вступу, викладена в інструментальній партії, у виконанні Дж. Вустмена відчутно протиставляється речитативному повторенню одного звуку у партії співачки. Музичний процес будується за принципом наростання напруги; в

епізоді «*Целую ночь, колыбельку качая*» піаніст підкреслює ущільнення фактури посиленням динаміки, що створює образ нічної негоди як віддзеркалення стану душі страждаючої матері. Епізод «*Раным-ранехонько*» завдяки підкресленому пунктирному ритму у вокальній партії та суворому, рішучому *non legato* у партії фортепіано набуває рис маршовості. Акцент на слові «*Стук!*» (т. 19) сприймається як раптова, непередбачена кульмінація та з драматургічної точки зору може бути трактований як момент безпосередньої появи Смерті. Фортепіанні тремоло у епізоді «*Вздрогнула мать*» (починаючи з т. 19), як і у наступних репліках матері, звучать бурхливо та досить щільно, підкреслюючи схвильованість вокального висловлювання. Натомість, фрази Смерті у виконанні дуету І. Архіпова – Дж. Вустмен звучать напрочуд заспокійливо: цьому сприяє підкреслення заколисуючих інтонацій погойдування у вокальній партії та хоральної фактури акомпанементу. Лише на останньому «*Баюшки, баю*» (т. 54) інфернальна природа головного образу проривається у дещо агресивному, акцентованому вимовлянні співачки, яке можна вважати продуманим виконавсько-театральним «жестом» (хоча, подібне трактування не співпадає із динамічним позначенням *ppp*, запропонованим М. Мусоргським).

Виконання «*Колискової*» дуєтом **Д. Хворостовський – І. Іварі** відрізняється потужним драматичним посилом. Досить рухливий темп вступу, який обирає піаніст, дозволяє поєднати чотири такти у єдину смислову структуру із кульмінаційною вершиною на звуці *fis*². Вокальна партія у виконанні Д. Хворостовського звучить наповнено, що передбачає і відповідний за щільністю фортепіанний супровід. Показовою є увага концертмейстера до вокальних та орфоепічних цезур, виконуваних співаком. Загалом, трактування діалогу Матері та Смерті в інтерпретації цього дуету наближається до виконавської версії дуету І. Архіпова – Дж. Вустмен. Зокрема, репліки жінки звучать у виконанні Д. Хворостовського так само експресивно та навіть екзальтовано. Втім, І. Іварі вибудовує взаємодію із солістом дещо за іншою

моделлю: замість смислового акценту на тремоло як ілюстрації душевної тривоги героїні пісні, піаніст зосереджується на проведенні мелодичної лінії у верхньому голосі правої руки, що утворює виразовий контрапункт до вокальної партії. Проте, якщо у виконанні І. Архіпової та Дж. Вустмена репліки Смерті були оповиті спокоєм, у варіанті дуету Д. Хворостовський – І. Іварі її фрази звучать дуже рішуче, а фортепіанний супровід нагадує скоріш не примирливий хорал, а грізні, стверджувальні акорди потужного органу. Окремо відзначимо увагу дуету до агогічних нюансів, зазначених М. Мусоргським у нотному тексті: численні *agitato*, *tranquillo*, *rallentando*, *allargando*, *ritardando* тощо виконуються дуєтом Д. Хворостовський – І. Іварі у відповідності до змістовних тонкощів цих термінів. Через це вони нібито втрачають традиційний статус деталі композиторського тексту та стають одним із важливих виразових засобів вибудовування індивідуальної виконавської концепції.

«Серенада», № 2.

Другий номер вокального циклу «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського у виконанні дуету **Г. Вишневська – М. Ростропович** розпочинається надзвичайно прозоро та витончено. У експозиційному розділі панує вишукане сопрано співачки, якому, починаючи із фрази «*Внемлет, поникнув головкой*» (т. 10), вторить широка, наспівна мелодична лінія у партії лівої руки піаніста, що разом із вокальною партією створюють своєрідний дует згоди. У даному випадку знаходить прояв оркестрове мислення М. Ростроповича, який майстерно розподіляє функції правої та лівої руки, створюючи об'ємне та одночасно з цим прозоре звучання. Графічність малюнку супроводу «Колискової» змінюється тут м'якою, проте глибокою димкою педалі. У другій частині «Серенади» (*Listesso tempo*, т. 34) М. Ростропович послуговується широкою палітрою артикуляційних прийомів, які імітують типову для жанру серенади гру на гітарі. Водночас використані засоби органічно поєднуються з

підкреслено повторюваним ритмізованим зловісним органічним пунктом, характерним для жанру пасакалії.

Втім, якщо у варіанті дуету Г. Вишневська – М. Ростропович експозиційний розділ «Серенади» був проникнутий ліричним настроєм, у інтерпретаційному прочитанні, запропонованому **І. Архіповою та Дж. Вустменом**, вже з перших тактів на головний план виходить драматична образна сфера пісні. Мецо-сопрано співачки звучить насичено та рішуче, його тембровій специфіці відповідає і фортепіанне звуковидобування концертмейстера – глибоке та більш «тілесне», ніж у М. Ростроповича. Широкі інтервальні ходи у партії лівої руки лунають як суворі удари дзвонів. Специфікою агогічного прочитання пісні цим дуєтом є органічне *rubato*.

У другій частині «Серенади» стриманий драматизм експозиційного розділу досягає своєї кульмінації. У даному випадку фортепіанний акомпанемент вже важко порівняти із звучанням гітари: Дж. Вустмен трактує його на зразок похоронного маршу, на тлі якого розвивається експресивна вокальна партія. Найпильнішу увагу піаніст приділяє басовому тембру, що підкреслює глибину звучання мецо-сопрано І. Архіпової. На фразі «*Ты обольстила меня*» (тт. 79–80) октавні стрибки у лівій руці, які концертмейстер особливо підкреслює, ніби імітують ударний інструмент. Хиже «*Молчи... Ты моя!*» (тт. 108–111) у виконанні І. Архіпової підкреслює дещо екзальтований характер «Серенади» в художньому задумі інтерпретації.

Дует **Д. Хворостовський – І. Іварі** трактують першу частину «Серенади» М. Мусоргського як наспівний, ліричний романс, що в цілому відповідає фактурі твору (широкі романсові ходи у вокальній партії, типова фактура акомпанементу, невеличкі внутрішньотактові *rubato*). Розмірене погойдування фортепіанної партії стає основою для створення атмосфери спокою, яка порушується лише у другій строфі «*Сон не смыкают*» (т. 18). Власне серенада Смерті (другий розділ) звучить у виконанні Д. Хворостовського переконливо та мужньо; соліст активізує естетичні принципи лицарських образів. «Хвацькі»

морденти фортепіанного супроводу підкреслюють ритмічну пружність, яка стає головним засобом виразності в партії концертмейстера. І. Іварі обіграє регістрові зміни на словах «*Пристальных глаз*» (т. 64). Це сприяє появі нової грані образу Смерті – не рішуче-прямолинійної, а підступно-звабливої. Кодом сприймається епізод «*Нежен твой стан*» (т. 99), вирішений виконавцями у гранично тихій динаміці. Шепіт Д. Хворостовського «*Молчи...*» (т. 108), що супроводжується надзвичайно довгою паузою, виявляється емоційно-психологічною підготовкою до кульмінаційного переможного «*Ты моя!*» (т. 109).

«Тропак», № 3.

Дует *Г. Вишнеvsька – М. Ростропович* трактує третій номер циклу як досить розгорнуту епічну оповідь. Розміреність та досить повільний темп, загалом не характерний для жвавого за характером танцю, стають ключовими рисами виконавської драматургії даної інтерпретаційної версії. Обережні, трохи «скляні» за тембром фортепіанні акорди, з яких починається пісня, у виконанні М. Ростроповича створюють атмосферу безлюдної засніженої пустелі. Фігурації шістнадцятими тривалостями у партії лівої руки артикулюються виконавцем не надто чітко, проте, це обумовлено не браком технічної майстерності, а художнім задумом: саме там, у глибині контроктави, зароджуються перші завивання завірюхи, що згодом призведе до загибелі ліричного героя. Г. Вишнеvsька використовує у вокальній партії подекуди розмовні інтонації (наприклад, на фразі «*Глядь – так и есть!*», тт. 11–12) та мікроглісандо, що підкреслюють народні витoki образності твору та його інтонаційного словника.

Розділ *Allegretto moderato e pesante* («*Ох, мужичок, старичок убогой*», т. 21) розпочинається дуже стримано (як у відношенні темпоритму, так і у відношенні динаміки), створюючи передумову для кульмінаційного «вибуху» на фразі «*А метель-то, ведьма*» (т. 25). У цьому епізоді піаніст підтримує

співачку потужними октавами у басовому регістрі. Каскад із хроматичних пасажів у розділі *Ancora più sostenuto*, який ілюструє шалене завивання хуртовини, М. Ростропович майстерно вплітає до лінії вокальної мелодії. У заключному епізоді *Andante tranquille* у партії концертмейстера виникає ніжна мелодія у високому регістрі, що почасти дублює вокальну мелодію, а почасти створює до неї контрапункт. М. Ростропович виконує її підкреслено-ніжно, у динамічному нюансі *ppp*.

Виконавська версія **І. Архіпової** та **Дж. Вустмена** демонструє дещо інше відчуття темпоритму твору. Дуєт обирає більш жвавий темп (нагадаємо, що автором зазначена ремарка *Lento assai. Tranquillo*), результатом чого стають чітко виражена фіналоцентричність драматургічної концепції та менша увага до деталей. Звучання фортепіано Дж. Вустмена видається щільнішим, ніж у М. Ростроповича; фігурації шістнадцятих на початку твору у виконанні піаніста набувають страхітливого характеру та нагадують не стільки завивання бурі, скільки гуркіт грому. Основою темпової драматургії дуєту І. Архіпова – Дж. Вустмен стають вивірені зміни агогіки. Вже з епізоду *Poco a poco più mosso* (т. 12) початок майже кожного розділу відзначений невеликим «розгоном», що дозволяє виконавцям вибудувати декілька кульмінаційних хвиль. У епізоді *Ancora più sostenuto* драматична напруга досягає своєї вершини: хроматичні пасажі у партії піаніста нагадують розбурхану стихію. Дж. Вустмен активно користується педалізацією, що надає фортепіанній партії колористичності при втіленні образу хуртовини (на відміну від М. Ростроповича, котрий залучає педаль дуже обережно та ощадливо). Завершальний розділ твору *Andante tranquille* І. Архіпова та Дж. Вустмен будують на протиставленні заспокійливих інтонацій колискової, викладеної у вокальній партії, та коротких, проте яскравих ремінісценцій тропака Смерті, що з'являються виключно в акомпанементі.

У інтерпретаційному прочитанні **Д. Хворостовського** та **І. Іварі** стриманість початкових епізодів поєднується із стрімким загальним

accelerando, що охоплює всю фактуру твору, доповнюється загальним *crescendo* та представляє собою головний драматургічний принцип даної виконавської концепції. У варіанті І. Іварі фортепіанний акомпанемент повною мірою виконує свою функцію уособлення стихії, але не виходить на перший план, завжди підпорядковуючись сольній партії. У цілому, слід зазначити, що у третьому номері вокального циклу «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського розбіжності в аналізованих інтерпретаційних концепціях відчуються найменше. Виконавські прочитання дуетів І. Архіпова – Дж. Вустмен та Д. Хворостовський – І. Іварі виявляють риси спільності, в той час як концепція дуету Г. Вишневська – М. Ростропович є більш індивідуалізованою, проте, у меншій мірі, ніж у попередніх номерах циклу.

«Полководець», № 4.

Фінальний номер циклу «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського у виконанні **Г. Вишневської** та **М. Ростроповича** є, безперечно, кульмінаційним моментом загальної композиції. Якщо для попередніх номерів у трактуванні дуету було характерне певне нехтування елементами віртуозності з метою висвітлення найдрібніших деталей, то у «Полководці» віртуозність вперше виходить на передній план – в обох партіях. У першому розділі «*Грохочет битва*» головним виражальним засобом стає метроритм – пружний, чіткий, навіть підкреслено механістичний, як уособлення нещадної «машини» війни. Впродовж усього першого розділу *ritardando* з'являється лише один раз – на словах «*Все яростней и злей*» (т. 23). У наступній фазі розвитку – «*И пала ночь*» (т. 27), глибокі акорди акомпанементу звучать на кшталт церковного хоралу, що супроводжує загиблих воїнів до останнього притулку. На противагу першому розділу з його непорушною ритмічною основою, у даному епізоді Г. Вишневська вдається до невеликого *rubato*, в той час як М. Ростропович дотримується заданого композитором метру (закономірно припустити у цьому прояв диригентської натури музиканта). Оркестрове мислення концертмейстера

– всесвітньо відомого віолончеліста, знаходить прояв у наближенні виконання штриху *staccato* у партії лівої руки до *pizzicato* (починаючи з т. 76). Ломбардський ритм у епізоді *Grave, Marciale* звучить у М. Ростроповича досить м'яко, але врешті решт патетика і масштабність беруть гору.

Драматизм інтерпретації «Полководця» дуєтом **І. Архіпова** – **Дж. Вустмен** визначається багато у чому завдяки тембру голосу виконавиці. Мецо-сопрано І. Архіпової звучить напрочуд войовниче у переважній більшості розділів пісні. Загалом, інтерпретація першого розділу наближується до версії дуету Г. Вишневська – М. Ростропович, за виключенням відсутності жодних агогічних відхилень від жорсткої ритмічної основи. У трактовці переважає комплекс маршовості; він підпорядковує собі залучені виконавські засоби виразності і знаходить прояв, перш за все, в інструментальній партії.

Виконавська версія дуету **Д. Хворостовський** – **І. Іварі** розпочинається подібно до аналізованих вище інтерпретацій: тут присутні і віртуозність, і переважання жорсткого ритму. Відмінності розпочинаються у розділі «*Тогда, озарена луною*», у якому з'являється Смерть. Якщо у трактовці інших виконавців цей епізод був войовничим або моторошним, то у виконанні Д. Хворостовського поява Смерті сповнена жахливої величі та переможної урочистості. Учасники дуету свідомо уповільнюють темпи у відповідних епізодах та роблять максимально рельєфними усі засоби виконавської виразності: динаміку, артикуляцію, ритм тощо. У партії І. Іварі спостерігаємо особливу увагу до гармонічної складової, загалом, та гострого інтонування численних дисонансів, зокрема.

Підсумовуючи, зазначимо, що роль концертмейстерів у створенні даних виконавських інтерпретацій є не меншою за роль власне солістів-вокалістів. Попри різні виконавські концепції, спільною рисою розглянутих інтерпретацій є максимальне включення піаністів у процес створення художніх образів творів, а також синтез творчої ініціативи концертмейстерів та вивіреної ансамблевої взаємодії між учасниками дуєтів. У партії концертмейстерів

викристалізовується жанрова природа тієї чи іншої пісні, розкриваються смислові підтексти та створюється загальний художньо-емоційний фон, що стає основою для втілення вокалістом індивідуальної виконавської концепції.

Висновки до Розділу 3

Рання камерно-вокальна творчість М. Мусоргського виявляє власну специфіку виконавських прочитань. Зокрема, постає питання ансамблевої взаємодії між партією голосу та фортепіано, ролі концертмейстера у вибудовуванні художнього цілого. Розглянуті вокальні зразки показали, що значення фортепіанної партії та участь піаніста-концертмейстера у виконавському процесі є не менш важливою за соліста. В інструментальній партії кожного з творів містяться елементи, які розкривають їх жанрову, ритмо-інтонаційну, врешті, змістовну складові. Кожен з піаністів-концертмейстерів залежно від ситуації виступає і як талановитий акомпаніатор, підкорюючись вокалістові, і як рівноправний соліст, котрий має власне художнє бачення і в співпраці з солістом майстерно відтворює авторський задум. Така своєрідність та функціональна наповненість фортепіанної партії підкріплюється порівняльним аналізом інтерпретаційних версій творів «Листя шуміло понуро», «Светик Савишна», «По гриби», «Колискова Єрьомушки» та «Стрекотуха білобока» у виконаннях представників різних національних шкіл.

Багатоваріантність виконавського прочитання вокального циклу «Дитяча» М. Мусоргського за умовами збереження вірності авторському тексту обумовлена індивідуальними характеристиками вокальних голосів солісток (ліричне сопрано, мецо-сопрано чи сопрано), які враховуються концертмейстером. Це «диктує» вибір піаністом власної палітри виразових засобів, зокрема глибину туше, рельєфність штрихів, швидкість темпу, динамічну амплітуду, цезурність, агогічні відхилення тощо. Визначені особливості виконання концертмейстерської партії обґрунтовуються

здійсненими аналітичними нарисами, в яких порівнюються інтерпретації дуетів: В. Іванової (ліричне сопрано) та Н. Штаркмана; М. Ліповшек (меццо-сопрано) і Г. Джонсона; Н. Дорліак (сопрано) і С. Ріхтера.

Вершина камерно-вокальної творчості композитора – цикл «Пісні і танці смерті» – висувають перед музикантами-виконавцями складні завдання, котрі потребують від них технічної підготовленості та професійної зрілості. Композитор, наділяючи музику могутніми засобами виразності, виводить інструментальну партію на надзвичайно високий рівень; вона набуває особливого змістовного значення. У вокальному циклі фортепіанний супровід отримує багато функцій, серед яких: насичена ілюстративність, звукозображальність, розкриття тих чи інших жанрових особливостей, втілення та донесення до слухача поетичного змісту кожного із зразків за допомогою ладо-гармонічного забарвлення, метроритму, динамічної палітри, різноманітних штрихів, звуковидобування, агогічних прийомів тощо. Запропоновані інтерпретаційні версії «Пісень і танців смерті» у виконанні дуетів: Г. Вишневської та М. Ростроповича; І. Архіпової та Дж. Вустмена; Д. Хворостовського та І. Іварі – підтверджують багатофункціональність, змістовність фортепіанної партії та її роль у відтворенні авторського задуму. Отже, вірною видається думка піаністки-дослідниці О. Кубанцевої про те, що «<...>**концертмейстерство** містить у собі своєрідність артистичного виконання, індивідуалізованого трактування авторського задуму. Пов'язане з унікальним переосмисленням нотного тексту, воно виступає у якості особливого художнього процесу як самостійне творче явище» [37, с. 83–84].

ВИСНОВКИ

М. Мусоргський увійшов в історію світової музики як композитор, який власними знахідками випередив свій час. Як підкреслює Ю. Холопов, «художні відкриття Мусоргського – це геніальні прозріння в майбутнє» [91, с. 91]. Обравши шлях музичного мистецтва, композитор створив фортепіанні, камерно-вокальні, симфонічні та оперні твори. Серед усіх названих жанрів важливе місце посідають оперний та камерно-вокальний напрями. У вокальній творчості композитор продовжує традиції своїх старших сучасників – М. Глінки та О. Даргомижського, – але трактує їх по-новому. Однією з провідних рис композиторського стилю постає реалістична персонажність образного світу його творів, яка втілюється за допомогою низки виразових засобів музичного інтонування (тяжіння до мовленнєвої «живої» людської інтонації), тембро-гармонічних рішень, фактурного оформлення, оркестрування, формоутворення тощо. Внаслідок цього митцем переосмислюється фортепіанна партія, у якій розширюється коло її функцій, а піаніст-концертмейстер здобуває роль рівноцінного партнера у вокально-інструментальному ансамблі.

Феномен концертмейстера та специфіка його діяльності розглянута у багатьох вітчизняних та зарубіжних працях. З моменту розподілення фортепіанного виконавства на сольне та концертмейстерське, друге викликає особливу увагу дослідників до розкриття проблем концертмейстерської діяльності. Охоплюючи різні аспекти цієї галузі, науковці виявляють специфічні навички та функції піаніста-концертмейстера. Виконання вокальних творів вимагає від нього уміння читання з «аркуша», транспонування, прочитання одразу обох партій; знання типів голосів, їх звукових та технічних можливостей, особливостей теситури тощо; навичок ансамблевої взаємодії на усіх етапах роботи – від розбору твору до концертного виступу; нарешті, досконалої виконавської майстерності, почуття художнього смаку, творчої

фантазії та широкої обізнаності у суміжних царинах знань. У камерно-вокальному ансамблі піаніст-концертмейстер постає не тільки як акомпаніатор, який виконує супроводжуючу та допоміжну функцію, але й займає роль паритетного учасника, що на рівні з солістом створює художню концепцію музичного твору.

Рання камерно-вокальна творчість М. Мусоргського представлена різними жанрами вокальної музики. До таких відносяться «російська пісня», лірична поема, монолог, музична розповідь, пісня-сценка. Жанрове різноманіття вокальних зразків цього періоду свідчить про багатство тематичних та образно-емоційних сфер, про розширення засобів вокального висловлювання та суттєві зміни у розумінні драматургічних можливостей фортепіанної партії. Остання виконує вже не тільки роль ладо-гармонічної або ритмічної підтримки, але й виступає повноправним учасником музичного дійства. Незалежно від сюжету, інструментальна партія втілює образи, характери, емоційні стани героїв, події, що відбуваються у поетичному тексті. Внаслідок цього відбуваються зміни – фактурні, динамічні, ладо-гармонічні, темпові, ритмічні, штрихові тощо. Для фортепіанної фактури ранніх зразків властивий акордовий виклад та акордові репетиції; часто вона насичена підголосками, дублюванням вокальної партії. Не менш характерною ознакою інструментального супроводу стає звукозображальність. Це досягається завдяки колористичній гармонії, що притаманна зрілим творам композитора, та таким динамічним прийомам, як акценти, *sf*, *fp* тощо. Підсумовуючи інтонаційно-драматургічний аналіз партії фортепіано можна дійти висновку, що вже у ранній творчості митця вона виконує важливу драматургічну роль та отримує статус рівноправного учасника вокально-фортепіанного ансамблю.

Таке змістовне навантаження та збагачення фортепіанної партії заявляє про себе у вокальному циклі «Дитяча» М. Мусоргського. Цей цикл займає особливе місце у скарбниці камерно-вокального мистецтва композитора. Він презентує вокально-драматичні сценки про життя дітей. Невід'ємною

складовою цього твору є самотутня театральність та багатообразність кожного номеру. Водночас, цикл не адресований для дитячого виконання, це зразок музики про дітей, створеної для дорослих. Поетичну основу циклу становлять власні тексти М. Мусоргського, оформлені ритмізованою прозою, що у музиці знаходить відбиття завдяки принципам мовленнєвого інтонування. Цілісна композиція з семи номерів складалася поступово з 1868 по 1872 роки. Усі номери (крім № 6) мають авторські присвяти, де фігурують і дорослі, і діти. Кожна мініатюра вимальовує окрему історію. В залежності від сюжетних колізій змінюється і фортепіанна партія. Саме вона опиняється репрезентантом усіх персонажів і пов'язаних з ними подій. Кожний з героїв отримує індивідуальну звукову характеристику, яка знаходить яскраве втілення у фортепіанній партії. У центрі уваги виконавців опиняється низка важливих проблем, як суто технічних, так і інтерпретаційних, що нерозривно пов'язані між собою. Піаніст-концертмейстер повинен відтворити індивідуальний стиль композитора за допомогою відповідних засобів виразності: туше (звуквидобування), метроритмічна та фактурна організації, динамічний план, ладо-гармонічний рельєф, педалізація тощо. Важливу роль у створенні замальовок з життя дітей відіграють особливості інтонування, темброві барви, відповідні цезури, акценти, фермати, баланс, як зовнішній (між голосом і фортепіано), так і внутрішній (між партіями обох рук), вибір темпу, агогічні відхилення. Лише єдність інтерпретаційної концепції, обраної солістом та піаністом-концертмейстером, дозволяє створити неповторну художньо цінну виконавську версію.

Переосмислення М. Мусоргським фортепіанної партії як рівнозначної складової вокально-фортепіанного ансамблю відбивається вже у ранньому періоді творчості композитора. Своєрідність інструментальної партії та її втілення виявлені у інтерпретаційних версіях окремих камерно-вокальних зразків. Кожен піаніст обирає свій словник виразових засобів, за допомогою яких відтворюється музично-поетичний зміст творів. Найчастіше піаніст-

концертмейстер слідує за солістом, повністю вплітаючи інструментальну партію у вокальну; інколи виходить на перший план, тим самим викриваючи смислові підтексти або ілюстративно-зображальні елементи, які містяться у фортепіанній партії. В залежності від манери вокального висловлювання, концертмейстер обирає спосіб звуковидобування, знаходить власне туше, враховуючи при цьому авторські ремарки щодо штрихів або характеру виконання того чи іншого епізоду. Значущу роль відіграють фортепіанні програші, які не просто дають змогу налаштуватися солістові до вступу, але й з перших тактів відтворюють настрій вокальної мініатюри. Аналіз виконавських версій ранніх зразків камерно-вокальної царини М. Мусоргського свідчить про безпосередньо активну та рівноправну участь піаніста-концертмейстера у створенні спільної із солістом драматургічної концепції.

Вокальний цикл «Дитяча» М. Мусоргського вимагає від піаніста вирішення низки концертмейстерських завдань як загальних, так і специфічних, обумовлених авторською стильовою палітрою. В залежності від виконавського потенціалу ансамблістів (зокрема, голосового тембру солістки) та обраної художньої стратегії цикл «Дитяча» обертається різними гранями, що підтверджується здійсненням порівняльно-інтерпретаційним аналізом обраних виконавських версій. Зокрема, для дуету В. Іванової (ліричне сопрано) та Н. Штаркмана характерним є домінування наскрізної лінії розвитку, певне згладжування штрихів та цезур, підвищений емоційний тонус. Виконання дуету М. Ліповшек (меццо-сопрано) і Г. Джонсона вирізняється більш розміреними темпами, рельєфністю художніх деталей, великою роллю цезурності, яскравою театралізацією, що реалізується, зокрема, завдяки розмаїттю фортепіанних штрихів. Інше прочитання вбачається в інтерпретації дуету Н. Дорліак (сопрано) і С. Ріхтера, для якого притаманним є загострення контрасту як між номерами циклу, так і у кожній вокальній сценці, котрий позначається на обраних темпах (чи то більш повільних, чи то прискорених), багатстві задіяних

тембрових барв тощо. На відміну від попередніх цей ансамбль можна порівняти з діалогом-суперництвом, що по-новому розкриває художній потенціал твору.

Підсумком камерно-вокальної творчості М. Мусоргського стає цикл «Пісні і танці смерті», датований 1875–1877 роками. Чотири пісні, об'єднані за тематикою, втілюють середньовічний сюжет *dance macabre*. Кожен номер має присвяту видатним музикантам-виконавцям та поетам XIX століття. Тему смерті М. Мусоргський відображає за допомогою різних пісенно-жанрових форм: колискової, серенади, танцю, маршу. Фортепіанна партія, у якій містяться не тільки жанрові моделі, але й через яку відбивається загальний глибоко драматичний характер пісень, представляється як величезний пласт музичної складової вокального циклу, на якому ґрунтується спільна виконавська концепція вокально-інструментального дуету. Розглянуті інтерпретаційні версії у складі дуєтів: І. Архіпова – Дж. Вустмен; Г. Вишневська – М. Ростропович; Д. Хворостовський – І. Іварі – дозволяють глибше досягнути різні виконавські підходи, прослідкувати взаємодію між партіями фортепіано та соло, виявити місце піаніста-концертмейстера у відтворенні вокального циклу М. Мусоргського. Зокрема, інтерпретація Г. Вишневської та М. Ростроповича характеризується особливою увагою до найдрібніших деталей, що стосуються динаміки, штрихів, інших авторських ремарок. Гра М. Ростроповича вирізняється тонкою диригентською натурою, що вбачається у злагодженому балансі як партій соліста та концертмейстера, так і між партіями обох рук. Піаніст підкорюється солістці, тим не менш, інструментальна партія не залишається у тіні, а навпаки драматургічно посилює висловлювання вокалістки. Загалом, виконавська концепція дуету побудована на контрастних співставленнях як між номерами, так і між епізодами всередині них. Дует І. Архіпової та Дж. Вустмена обирає іншу стратегію вибудовування художньої цілісності композиції. Своєрідною ознакою для них стає гіперболізована драматичність кожного з номерів, яка знаходить кульмінацію в останньому номері циклу. Це почасти продиктовано мецо-сопрановим тембром

І. Архіпової. У її виконанні переважає підкреслена декламаційність, що спонукає піаніста наслідувати голосу солістки. Звуковидобування Дж. Вустмена визначається глибоким, дещо перебільшеним туше, звідси переважають гучні динамічні градації. Однак, у фортепіанних вступях та програшах піаніст майстерно демонструє різноманітні образи та задає настрій твору з перших звуків. Головною рисою їхньої інтерпретації постає загальна фіналоцентричність. Індивідуальністю виконавської концепції вирізняється дуєт Д. Хворостовського та І. Іварі. Потужними засобами виразності стають агогічні прийоми, зокрема, делікатне відношення до авторських позначень та численні *rubato* у відповідності до нюансів поетичного тексту. Піаніст часто підкорюється солістові, тому динаміка, штрихи, звуковидобування залежать від манери та характеру вокального висловлювання. Загалом, для цього дуєту характерні рельєфність та насиченість усіх засобів виразності, яскрава контрастність епізодів, звукозображальність окремих жанрових та поетичних елементів у виконанні концертмейстера І. Іварі.

Перспектива подальших розвідок полягає у дослідженні усієї композиторської камерно-вокальної спадщини в аспекті трактовки фортепіанної партії та її втілення піаністом-концертмейстером.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абизова Е. Н. М. П. Мусоргский. Москва : Музыка, 1986. 280 с.
2. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века): учеб. пособие. Москва : Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесиных, 1964. 92 с.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства : учебник. В 3-х ч. Части 1 и 2. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
4. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие. / ред. Коловский О. П. Ленинград : Музыка, 1988. 352 с.
5. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / М. Арановский. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
6. Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. Москва : Изд-во АН СССР, 1954. Т. 3. 336 с.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
8. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей. *Избранные труды: в 5 т.* / Б. В. Асафьев. Москва : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 4. С. 97–109.
9. Беленкова И. Я. Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. Мусоргского и их развитие в советской опере. *М. П. Мусоргский и музыка XX века*. Москва : Музыка, 1990. С. 110–136.
10. Березовчук Л. Н. Музыкальный жанр как система функций: Психологические и семантические аспекты. *Аспекты теоретического музыкознания. Проблемы музыкознания*. Ленинград : ЛГИТМиК, 1989. С. 95–122.
11. Бикташев В. Н. Искусство концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. Санкт-Петербург : Союз художников, 2014. 157 с.

12. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки. Москва : Музыка, 1989. Вып. 2. 266 с.
13. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. В 3-х частях. Часть 2 и 3. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
14. Васина-Гроссман В. А. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX и XX веков. *Музыка и современность*. Москва, 1975. Вып. 9. С. 131–160.
15. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. Москва : Изд-во АН СССР, 1956. С. 174–213.
16. Вахранёв Ю. Исполнение музыки (поэтика). Харьков : ХИИ им. И. П. Котляревского, 1994. 335 с.
17. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца. *Музыкальное исполнительство и современность*. Москва : Музыка, 1988. Вып. 11. С. 184–200.
18. Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. Москва : Музыка, 1998. 736 с.
19. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. Москва : Музыка, 1971. 94 с.
20. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке : исследование. Москва : Музыка, 2009. 254 с.
21. Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. Москва : Музыка, 1985. 198 с.
22. Енциклопедія Сучасної України. Інститут енциклопедичних досліджень. URL: <http://esu.com.ua> (дата звернення: 01.03.2021).
23. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. Москва : Музыка, 1983. 77 с.
24. Зуб Г. О. Концертмейстерське мистецтво: методи вивчення та провідні наукові дискурси. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2015. Вип. 2. С. 16–19.

25. Інютючкіна Н. В. Діапазон діяльності концертмейстера вокально-фортепіанного дуету. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2012. Вип. 4. С. 124–126.
26. Інютючкіна Н. В. Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2010. 19 с.
27. Инютючкина Н. В. О проблемном содержании педагогического этапа работы концертмейстера с певцом. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2003. Вип. 11. С. 135–140.
28. Искусство Ирины Архиповой. *Мелодия*. URL: <https://melody.su/catalog/classic/19458/> (дата звернення: 08.02.2021).
29. Каленик І. Концертмейстерська діяльність – історичний та педагогічний аспекти. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2014. Вип. 3. С. 124–129.
30. Келдыш Ю. В. Романсовая лирика Мусоргского. Москва : Гос. муз. изд., 1933. 87 с.
31. Коган Г. М. Работа пианиста. Москва : Музыка, 1979. 182 с.
32. Кондратьева Т. И. Работа над циклом М. П. Мусоргского «Детская» в классе концертмейстерского мастерства : методические рекомендации. Харьков, ХИИ, 1989. 16 с.
33. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
34. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.
35. Кочнев Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*. 1969. № 12. С. 56–60.

36. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. 112 с.
37. Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс : учеб. пособие. Москва : Академия, 2002. 181 с.
38. Купровская-Денисова Е. Вокальные циклы Модеста Мусоргского в оркестровке Эдисона Денисова : грани соавторства. *Наука без границ* : сб. ст. к 15-летию журнала «Musiqi dūnyası». Москва : Композитор, 2015. С. 178–231.
39. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : ТЦ Сфера, 1998. 344 с.
40. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 234 с.
41. Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В. Смех в Древней Руси. Ленинград : Наука, 1984. 295 с.
42. Люблинский А. А. Теория и практика аккомпанемента : Методол. основы. Ленинград : Музыка, 1972. 80 с.
43. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва : Музыка, 1972. С. 459–468.
44. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
45. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки. *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры* : сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. Москва, 1994. Вып. 129. С. 3–16.
46. Михайлов М. К. Стил в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
47. М. Мусоргский. Романсы и песни для голоса в сопровождении фортепиано в 2-х томах. Москва : Музыка, 1976. 317 с.

48. Модест Мусоргский (1839–1881). Вокальный цикл «Детская» (1868-72). *Classic-online.ru*. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/4074> (дата звернення: 01.06.2019).
49. Модест Мусоргский (1839–1881). Вокальный цикл «Песни и пляски смерти» (1875-77). *Classic-online.ru*. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/2046> (дата звернення: 31.10.2019).
50. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посібник. Вид. 2-е. Львів : Сполом, 2007. 216 с.
51. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика : монографія. Львів : Ліга-прес, 2015. 558 с.
52. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2013. Вип. 19 (1). С. 212–217.
53. Мосин И. Э. Творческая работа в концертмейстерском классе : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. 112 с.
54. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. № 1. С. 106–111.
55. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Киев : КГК, 1994. 157 с.
56. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2012. 272 с.
57. М. П. Мусоргский и музыка XX века: сб. ст. / Ред.-сост. Г. Головинский. Москва : Музыка, 1990. 271 с.
58. М. П. Мусоргский. К 50-летию со дня смерти 1881-1931. Статьи и материалы. / Под ред. Ю. Келдыша и В. Яковлева. Москва : Музгиз, 1932. 350 с.

59. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке. Пер. с англ. (предисловие В. Чачавы). Москва : Радуга, 1987. 429 с.
60. Модест Мусоргский. Письма и документы. Москва : Музгиз, 1932, 576 с.
61. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке :учеб. пособие. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
62. Найко Н. М., Архипов Д. И. Дмитрий Шостакович – Модест Мусоргский: творческий диалог композиторов. *Музыка в системе культуры*: науч. вестник Уральской консерватории. Екатеринбург, 2018. Вып. 14. С. 181–190.
63. Нікітська Є. С. Деякі аспекти самостійної роботи студента у концертмейстерському класі. *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса*. Харьков, 1995. Вып. 3. С. 33–36.
64. Нікітська Є. С. У дуєті з фортепіано: кафедра концертмейстерської майстерності. *Pro Domo Mea*: Нариси. До 90-річчя з дня заснування ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 136–143.
65. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Мистецтво бароко у виконавських проєкціях*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
66. Орлов Г. П. Летопись жизни и творчества М. П. Мусоргского. Ленинград : Музыка, 1940. 192 с.
67. Петрушевская-Руденко Т. Д. Работа концертмейстера над камерными вокальными произведениями Мусоргского. *О работе концертмейстера* : сб. ст. Москва : Музыка, 1974. С. 36–59.
68. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера. Одеса : Фотосинтетика, 2009. 106 с.

69. Повзун Л. І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2005. 16 с.
70. Попова Т. М. П. Мусоргский. Москва : Музгиз, 1959. 142 с.
71. Пупіна О. О. Виконавське втілення художнього світу «Третього року мандрів» Ф. Ліста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2015. 20 с.
72. Римская сатира : пер. с латин. / Сост. и науч. подгот. текста М. Гаспарова. Москва : Художественная литература, 1989. 543 с.
73. Русский романс: опыт интонационного анализа : сб. ст. / под ред. Б. В. Асафьева. Ленинград : Academia, 1930. 167 с.
74. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. *Русская музыка на рубеже XX века*. Москва-Ленинград, 1966. С. 65–110.
75. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 56 с.
76. Савари С. В. Азбука аккомпанемента: учеб. пособие. Донецк : Юго-Восток, 2005. 72 с.
77. Савари С. В. Аккомпанемент как профессия и искусство : Тексты лекций. Харьков, 1993. 60 с.
78. Сирятский В. А. Новаторская трактовка выразительных возможностей фортепиано в «Картинах с выставки» М. П. Мусоргского и ее влияние на пианистическую культуру XX века. Харьков : Харьковский ин-т искусств им. И. П. Котляревского, 1980. 47 с.
79. Сирятський В. О. Піаністична спадщина Мусоргського в контексті європейської фортепіанної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2001. 19 с.
80. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.

81. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. Москва, 1971. С. 292–309.
82. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки* : статьи и исслед. / ред.-сост. М. Арановский. Ленинград, 1981. Вып. 2. С. 231–293.
83. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный современник* : сб. ст. Москва, 1987. Вып. 6. С. 5–44.
84. Стасов В. В. Избранные статьи о М. П. Мусоргский. Москва : Музгиз, 1952. 234 с.
85. Тимофеева К. В. Интерпретология в системе современного музыкознания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. ХДУМ ім. І. П. Котляревського: Когнітивне музыкознавство-2. ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2011. №. 32. С. 177–187.
86. Трембовельский Е. Б. Стиль Мусоргского. Лад, гармония, склад : монография. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Композитор, 2010. 446 с.
87. Туманина Н. В. М. П. Мусоргский. Жизнь и творчество. Москва; Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1939. 240 с.
88. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1969. 609 с.
89. Фрид Э. Л. М. П. Мусоргский. Ленинград : Музыка. 1987. 110 с.
90. Фрид Э. Л. Мусоргский: Проблемы творчества. Ленинград : Музыка, 1981. 184 с.
91. Холопов Ю. Н. Мусоргский как композитор XX века. *М. П. Мусоргский и музыка XX века*. Москва : Музыка, 1990. С. 65–92.
92. Хубов Г. Н. Мусоргский. Москва : Музыка, 1969. 807 с.
93. Чишко О. Певческий голос и его свойства. Москва : Музыка, 1966. 48 с.
94. Шаповалова Л. В. Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*.

Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. № 46. С. 289–300.

95. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. Москва : Музыка, 1996. 206 с.
96. Brown D. Musorgsky: His Life and Works. OXFORD University Press, 2002. 391 pp.
97. Coenraad V. Bos. The Well-Tempered Accompanist. Bryn Mawr, PA, Theodore Presser Co., 1949. 162 pp.
98. Erma L. Rose. Competencies in Piano Accompanying. Dissertation. Texas, 1981. 161 pp.
99. Taruskin R. Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue. Princeton University Press, 1993. 415 pp.