

УДК 785.1:78.071.2

DOI 10.34064/khnum1-70.02

Інюточкіна Ніна Валентинівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри концертмейстерської майстерності

e-mail: nina.iniutochkina@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-4986-1931

**Алгоритми інтерпретації
політембрових вокально-інструментальних ансамблів
у концертмейстерському класі**

Значна частина репертуару в концертмейстерському класі – це камерно-вокальні твори, що передбачають синтез Слова й Музики, тобто нерозривну триєдність поетичного тексту, його вокального втілення та інструментального супроводу, яка викликає необхідність точної кореляції зусиль співака і концертмейстера – виконавської синергії. І хоча камерно-вокальні твори здебільшого мають суто фортепіанний супровід, проте уряді випадків до нього додається партія струнного або духового інструмента, й тоді зазначена триєдність музично-поетичного синтезу ускладнюється появою нової, «виконавської», триєдності вокальної і двох інструментальних партій, що потребує особливо якісного ансамблювання, а отже, й спеціального вивчення алгоритмів його досягнення, оскільки викладачеві з концертмейстерського класу доводиться бути своєрідним режисером в узгодженні усіх фактурних пластів музичного тексту такого політембрового ансамблю. Мета цієї статті – позначити певний алгоритм інтерпретації камерного вокально-інструментального ансамблю у концертмейстерському класі як політембрової структури, представленої виконавською триєдністю вокальної та інструментальних партій. У подібному ракурсі інтерпретаційні питання музично-поетичного твору в наукових публікаціях досі достеменно не розглядались, Образно-драматургічний, інтонаційний, темброво-фактурний, структурно-функціональний, виконавський аналіз музично-поетичного тексту низки камерно-вокальних композицій, що належать до різних часів і стилів (Й. Брамса, В. Барвінського, В. Сильвестрова), здійснений у дослідженні, розкриває специфіку формування ансамблевої вокально-інструментальної тканини творів як художньої цілісності. У висновках указано на доцільність

дотримання певного алгоритму опрацювання політембрових вокально-інструментальних ансамблів у класі концертмейстерської майстерності; зазначено також, що застосування в них тембру додаткового сольного інструмента пов'язане із художнім втіленням «вищого начала»: включення сегменту «чистої» (інструментальної) музики якнайкраще передає піднесеність образів поетичного Слова, виявляє його семантичні підтексти, «персоніфікуючи» вищий ідейний рівень твору або власне «голос» Автора (Поета – Композитора).

Ключові слова: політемброва драматургія; політембровий ансамбль; музично-поетичні співвідношення; жанрові різновиди вокально-інструментальних творів; фортепіанний супровід; партія фортепіано.

Постановка проблеми.

Уповні закономірно, що значна частина репертуару в концертмейстерському класі – це камерно-вокальні твори, які передбачають синтез Слова й Музики. Особливістю цього синтезу є нерозривна триєдність поетичного тексту, його вокального втілення та інструментального супроводу, яка викликає конечну необхідність тісної кореляції зусиль співака і концертмейстера, тобто «синергії у спільному виконавському процесі» (Молчанова, 2021). І хоча в такому жанровому виді, як камерно-вокальний твір, здебільшого передбачається суто фортепіанний супровід, проте власне супровід у ряді випадків являє собою політембровий¹ вокально-інструментальний ансамбль із доданням до партії фортепіано або струнного, або

¹ Поняття «політембровий ансамбль» активно використовує у своєму дисертаційному дослідженні Е. Купріяненко (2010). Попри наявність й інших точок зору на класифікацію видів ансамблів за участю фортепіано, про які йдеться у цій статті, насамперед, І. І. Польської (2001: 66), яка пропонує визначати їх як «змішані ансамблі з фортепіано», та відповідної аргументації на захист терміну «змішані», а саме: «...поняття політембровий, тобто багатотембровий (не однотембровий), можна віднести й до ансамблю, який складається з двох (і більше) немонотембрових інструментів. Власне, сонату для скрипки та фортепіано в такому разі можна назвати політембровим твором» (Смірнова, & Калашник, 2021: 25), все ж таки в межах цього дослідження видається доцільним застосування компактнішої назви «політембровий», оскільки саме *темброва* семантика інструментального супроводу вокального твору є його «відправним пунктом», тоді як участь в ансамблі фортепіано у класі концертмейстерської майстерності розуміється апіорі.

духового інструмента. Таким чином, згадана вище триєдність музично-поетичного синтезу ускладнюється появою нової, «виконавської», триєдності вокальної і двох інструментальних партій, що потребує особливо якісної ансамблевої гри, а отже, й спеціального вивчення можливих алгоритмів для досягнення ідеального виконавського ансамблю.

Зазначена проблематика – не уможлядні міркування, що спираються на суто теоретичні знання, а результат узагальнення особистих спостережень і досвіду музиканта-концертмейстера. Обраний вектор дослідження є актуальним і становить безумовний практичний інтерес для навчального процесу, розкриває подальші перспективи вивчення вокально-інструментального виконавства. На необхідність такого вивчення звертають увагу й інші дослідники: «Особливо необхідним є осмислення роботи піаніста-концертмейстера з вокалістами, оскільки спів є найбільш затребуваною й популярною формою музичної діяльності, що висвітлює певні глибинні проблеми піаніста-концертмейстера в цілому. Адже тут взаємодіють інструмент та людський голос, мелодія та слово» (Кретов, & Новік-Кретова, 2017: 56).

Останні дослідження і публікації. Поряд із працями, що застосовують вже традиційну аналітичну методику дослідження вокальних творів, яка має основою уявлення про архітектоніку вокальної мелодики (Ярко, 2010) та закономірності омузичення поетичного тексту в жанрових різновидах камерно-вокальної лірики (Ярко, Мельник, & Шуневич, 2023), на сьогодні наявні й наукові розвідки, де йдеться про роль концертмейстера у відтворенні художнього образу камерно-вокальної композиції (Бучок, 2022; Кретов, & Новік-Кретова, 2017; Молчанова, 2021). Науковці привертають увагу до значущості цієї ролі у процесі виконання вокальних творів: «У роботі концертмейстера пов'язане універсальне та індивідуальне, виконавець, педагог та психолог, який, з одного боку, жертвує своєю індивідуальністю та музичною нормативністю заради соліста, а з іншого – стверджує їх у діалозі мелодії та слова, поєднанні тексту та образу» (Кретов, & Новік-Кретова, 2017: 61). На тісну взаємозалежність всіх компонентів, необхідних для художньо повноцінного відтворення камерно-вокальної композиції, від переконливого

інтонування вокалістом поетичного слова як образної першооснови створеної композитором музики до якості інструментального супроводу, вказує Л. Бучок: «При виконанні камерно-вокального твору (здебільшого – за участю фортепіано) інструментальна партія є активним учасником відтворення певного принципу музично-поетичного співвідношення, яке слід розглядати у прямому зв'язку зі співвідношенням як авторських систем (Поет – Композитор), так і безпосередньо інструментальної тканини з вокальною партією. І хоча остання є провідним чинником омузичення поетичного тексту – його “вокалізації”, – тим не менше, інструментальний супровід також бере участь у цьому творчому процесі – процесі омузичення словесного тексту. А отже, лише орієнтування на трьохсторонній зв'язок компонентів камерно-вокального твору (Слово + Вокал + “чиста” Музика / інструментальна тканина) здатне забезпечувати достеменне відтворення його змісту і творчого задуму» (Бучок, 2022: 44).

Ще більш широко проблема художньо досконалого «омузичення словесного тексту» у виконавському процесі може бути поставлена тоді, коли ми маємо справу із *вокально-інструментальним ансамблем* за участю співацького голосу, фортепіанного супроводу та, головне, *партії певного музичного інструмента* (скрипки, альту, кларнета, валторни та ін.), тобто «чиста» Музика, окрім фортепіанної, представлена також іншою інструментальною партією. І це формує вже інший тристоронній зв'язок-синтез, коли всі три позначені в партитурі твору учасники ансамблювання стають носіями певної семантичної функції.

У подібному розширеному ракурсі інтерпретаційні питання музично-поетичного твору як *політембрової структури*, представленої *синтетичною виконавською триєдністю* вокально-інструментального ансамблю, в наукових публікаціях досі спеціально не розглядались, отже, **тематика цієї статті** має певну **новизну**.

Мета статті – позначити алгоритм інтерпретації камерних вокально-інструментальних ансамблів у концертмейстерському класі як *політембрових структур, представлених виконавською триєдністю вокальної та інструментальних партій*.

Методологія дослідження. Методи семантичного та герменевтичного аналізу вербального і музичного тексту застосовано для розкриття ментальної спрямованості художнього задуму низки вокально-інструментальних композицій різних епох і стилів – музично-поетичних зразків із власною символікою, семантикою та кодами художнього вираження. Образно-драматургічний, інтонаційний, темброво-фактурний, структурно-функціональний, виконавський типи аналізу музичного тексту дозволили розглянути специфіку формування ансамблевої вокально-інструментальної тканини як художньої цілісності.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Синтетична природа вокального твору потребує від його виконавців обов'язкової уваги до типу й характеру музично-поетичних співвідношень, зобов'язує до безпосереднього аналізу взаємозв'язку словесного тексту та принципів його «омузичення» («вокалізації»), а також – до відстеження виразових функцій інструментального супроводу як прямого відображення цього взаємозв'язку. Адже, крім омузичення поетичного тексту завдяки його вокальному інтонуванню, важливе значення має семантичне навантаження (звідси, й виконавське «прочитання») тематизму супроводжуючого вокальну мелодію інструмента (або інструментів, як у досліджуваному випадку), що також відіграє значну роль в якості складової музично-поетичного синтезу.

Отже, у полі зору цього дослідження – *виконавська триєдність вокально-інструментального ансамблю як втілення його політембрової структури*. Для унаочнення політембровості вокально-інструментальних творів, яка визначає специфіку їх опрацювання в концертмейстерському класі, представимо спеціально підібрані композиції історично різного стильового спрямування. При цьому суть опрацювання певних зразків вокально-інструментальної творчості пов'язана із застосуванням інноваційних аналітичних алгоритмів, що передбачають тлумачення музичного тематизму як віддзеркалення «порухів душі» – ця метафора фокусує увагу на ментальній своєрідності художніх задумів. Такий інтерпретаційний підхід викликає необхідність аналітичного опрацювання музичного

тематизму у його фактурно-функціональному вираженні – як триєдиного комплексного виконавського ресурсу камерно-ансамблевого твору: вокальне соло, партія певного музичного інструмента і фортепіанний супровід. Тобто у площині аналітичного дискурсу розглядатиметься *специфіка творення фактури вокально-інструментального ансамблю із диференціацією на партії вокалу, інструментального соло та фортепіанного акомпанементу*.

Попередньо ж висунемо гіпотезу: цей різновид вокально-інструментального ансамблю виник на основі залучення поетичних джерел особливого семантичного порядку, де максимальну вагу мають *полісемантичні образні структури*. Аналіз низки подібних творів дає підстави для припущення про особливу якість їхнього поетичного змісту, пов'язану з певним колом образів.

Звернемося до конкретних зразків вокально-інструментального ансамблю з *«ущільненою» (ускладненою) семантикою поетичних текстів як жанрового різновиду камерно-вокальної лірики*.

Таким зразком є камерно-ансамблевий цикл композитора романтичного напрямку **Йоганнеса Брамса «Дві пісні»**. Перша з них – **«Духовна колицкова»** для сопрано, фортепіано й альту, створена на вірші Емануеля Гейбеля.

Для подальшого викладу наших розмірковувань принципово важливим видається *повне цитування поетичного тексту* твору (цей алгоритм буде дотримано і в подальшому) – для того, щоб достеменно збагнути його стилістику та поетику.

«Ви, що ширяєте навколо цих пальм вночі і на вітрі, Ви, святі ангели? Стиште їх верхівки! Моє дитя спить.

Ви, вифлеємські пальми в завиванні вітрів, Як можете ви сьогодні шуміти, так гнівно завивати?! Не шелестить так! Замовкніть, схиліться. Тихо і м'яко. Стиште верхівки дерев! Моє дитя спить.

Небесний хлопчик терпить труднощі! О, як він втомився від страждань земних! Лише уві сні приходить заспокоєння, мука минає. Стиште верхівки дерев! Моє дитя спить.

Лютий холод заповзає усяди. Чим тільки я не вкриваю ніжки дитятка! О, всі ангели! Які все окрилюють! Розвійтеся з вітром, стиште верхівки дерев! Моє дитя спить».

(Переклад з німецькою Л. Кияновської)².

Наведений поетичний текст якнайкраще сприяє виокремленню семантики інструментального тематизму партії альт: саме він первинно транслює поетичну ідею, що втілюється у патетично забарвлених інтонаціях натхненного «запитування». При цьому партії фортепіано відведено роль гармонічного супроводу у вигляді активних мелодизованих фігурацій, але із виокремленням (зверху фігурацій) все тих же інтонацій «запитування». Після цієї інструментальної прелюдії наступна вокальна строфа супроводжується ще більш рухливими в ритмічному плані мелодичними фігураціями в партії фортепіано та «кодовими» включеннями «запитальних» інтонацій в партії альт (вже від самого початку – це ямбічного типу метроритмічні фігури, до яких включено синкопований ритм).

Друга строфа пісні стає основою середини типу «епізод» складної тричастинної форми з ознаками строфічності, де відбувається вельми характерний для романтичної стилістики образний «зсув-зрушення», що набуває значення драматичної зав'язки «дії». Характерно, що у вокальній партії на цей момент виникають численні алюзії на натхненні розмовні інтонації, що їх «підтримує» партія альт; його фігурації, які передають стан схвильованості, навіть виступають на перший план фактури. Фортепіанна партія також являє собою віртуозні хвилеподібні фігурації, що у цілому відповідає ключовій модальності поетичного тексту (схвильоване прохання), а також виконує функцію гармонічного супроводу партії альт (у все тому ж «синкопованому» режимі).

Третя строфа пісні постає у драматургічній ролі динамічної репризи: в ній наявні всі «тематичні блоки» попередніх композиційних розділів; окрім тематизму партії альт, залишаються актуальними фігурації партії фортепіано у функції гармонічної підтримки, але

² Переклади з німецької (тут і далі) були здійснені Л. Кияновською спеціально на прохання авторки цієї статті.

не висхідного, а низхідного, спадаючого «рельєфу», у відповідності до змісту останніх речень тексту.

Друга пісня циклу Йоганнеса Брамса – *«Заспокоєна туга»*, також для сопрано, фортепіано й альту – поетичною основою має вірші Фрідріха Рюккерта, переклад яких наведений нижче:

«Купаючись у золотому вечірньому світлі, як урочисто завмер ліс! В тихих голосах пташок тихий подих вечірнього вітру. Про що шепочуть вітри, пташки? Вони заколисують світ, твої бажання, що завжди гніздяться у серці попри спокій і тишу. Та туга, що хвилюється у грудях: коли ти відпочиваєш, коли мрієш? Під шум вітрів, птахів, ти, туга, коли ж ти заснеш?»

Що прилітає на крилах мрій? Що овіває мене так тривожно, так солодко? Приходить з далеких пагорбів, на тремтливому золоті сонця. Вітер шепоче, пташки перешіптуються: туга, туга, вона не засинає.

Ах, коли вже у золоту далечінь мій дух не зможе мчати на крилах мрії, на вічно далекі зорі тужливим поглядом не спогляне моє око; тоді вітри, птахи будуть шепотіти з моєю тугою про моє життя».

(Переклад Л. Кияновської).

Вельми показово, що у вступному розділі цієї пісні, який виконує драматургічну функцію «прологу», на першому плані – соло альту, підтекстоване словесним рядом (своєрідна «пісня без слів»): *«Йосифе, дорогий мій Йосифе, / Допоможи мені добре заколисати мою маленьку дитину, / Бог тебе винагородить, / У царстві небеснім Син Діви. / Марія»*, що фактично зобов'язує виконавця цієї партії до максимально чуйного дослухання до слів самої пісні, підвищеної уваги до інтонаційно-сміслового розгортання твору.

Проте, на відміну від попередньої, у цій пісні партія альту здебільшого підкорена гармонічним фігураціям партії фортепіано в його «дуєті» з вокальною партією: для неї характерні ефекти «договорювання» вокального матеріалу, а також безнастанні «нагадування» заголовної тези або ж «ремарки» з інструментального «прологу».

Як і в першій із «Двох пісень» Й. Брамса, серединний розділ композиційної форми за типом наближений до «епізоду», але

з ознаками розробковості. Йому контрастує заключний розділ (остання строфа тексту), де відтворено не що інше, як супокій: фортепіанна партія виконує роль суто гармонічної підтримки, і лише «договорювання» вокальної мелодії у партії альта «натякають» на попередню збурену стихію рефлексій.

Отже, пісенний цикл Й. Брамса постає як зразок особливого жанрового різновиду камерно-вокальної лірики – *політембрового вокально-інструментального ансамблю*, що у цьому випадку наслідує жанрову семантику шубертівської моделі *«durchkomponiertes Lied»* («наскрізної пісні»): в його основі – особлива «сюжетна» програма, у втіленні якої визначальну роль відіграють образно-сміслові асоціації, наскрізні інтонації та тембри. Змістово-асоціативний ряд твору пов'язаний з образом Діви Марії, яка заколисує немовля Ісуса й власні гірки передчуття його майбутньої долі. В інструментальній фактурі твору йому відповідає «людяний» тембр альта, що персоніфікує й «конкретизує» музичне висловлювання, немов додаючи голос Поета-оповідача (згадувані вище «вступні слова»-«прологи» до пісень і «договорювання» альтом вокальної партії), наближаючи таким чином сакральні образи до слухача.

Наступний зразок політембрового вокально-інструментального ансамблю, обраний для аналізу, урізноманітнює жанровий діапазон української камерно-вокальної лірики, який, за спостереженнями С. Людкевича (Людкевич, 1976 а, b) та сучасних науковців, від *пісні в народному дусі, романсу, пісні-романсу* сягає до *монодраматичного солоспіву-монологу* (Малишев, 1968; Ярko, 1998; Бучок, Каралюс, & Ярko, 2022: 10). Це солоспів *Василя Барвінського* для сопрано, скрипки та фортепіано *«Пісня пісень»* на вірші Василя Маслова-Стокоза (за мотивами книги Старого Завіту).

Віршована першооснова цього вокально-інструментального ансамблевого твору така:

*«Вже загорілися зорі вечірнії, вітер тихесенько віє,
Поле, росою вечірньою скріплене, сном оповите, ясніє.
Тільки вершина Кармеля далекого в сяйві рожевім зникає.
Тиша настала і всюди замовкнуло, милого серце чекає.*

Де ж ти, коханий мій, де ти, хороший мій, тихий шатер свій ховаєш?
Де ти пасеш своє стадо опівдні, де ти, скажи, оддыхаєш?
Чуєш ти голос мій? Бачиш ти, любий мій, чорні пекучі сі очі?
Довго шукала я тебе, коханого, в сутіні літньої ночі.
Довго шукала я, й ось він, коханий мій! Від його щастям палає...
Під головою в мене його правая, ліва мене обіймає».

Композиція В. Барвінського відкривається розлогим інструментальним «прологом», де партії фортепіано доручено «гармонічне підсвічування» (спочатку низхідні, потім висхідні фігурації), а партії скрипки відведено ілюстративну роль: звукового відтворення «тремтіння» повітря та щебетання пташок завдяки мелодичним фрагментам із мордентами й тремоло. Останні стають фоном для вокального соло декламаційного складу в першому розділі строфічної форми (*Molto moderato quasi andante*). Характерно, що перша строфа увінчується колоритним інструментальним завершенням – розгорнутим не менш за «пролог».

За першою строфою слідує зв'язковий перехідний фрагмент (*Largo*), де вокальна партія перетворюється на речитатив, фігурації в партії фортепіано – на громіздкі акордові комплекси із басовим голосом фактури, підкреслені штрихом *tenuto*; скрипка ж «вигукує», усупереч *pianissimo* вокальної партії, тремлюючий високий звук на *sf*.

Далі інструментальну зв'язку продовжує вже тільки партія фортепіано в гомофонно-гармонічному фактурному викладі, мелодичний рельєф якої «випереджає» лінію вокальної партії. Тому логічно, що наступні мелодичні фрагменти партії скрипки створюють канонічну імітацію – повторення «заголовного» та наступних мелодичних мотивів, які також визначають тематизм наступної строфи «пісні» (*rosso più mosso*). Осібно відзначимо також щоразу більшу роль декламаційності – опору вокальної мелодики на розмовні інтонації. Саме декламаційність й визначає стилістику усіх наявних у цьому творі ансамблевих партій, що буквально «підхоплюють» афектованість вираження-звернення, притаманну вокальній партії і власне поетичному тексту.

Суттєві зрушення у музичному вираженні емоційного стану ліричної героїні містить і наступний розділ композиції, де вагому

роль відіграють досі не застосовувані виразні засоби, зокрема поліметричний тип співвідношення фактурних рівнів у партіях фортепіано та скрипки завдяки появі тріолей. І знову – інструментальна інтерлюдія, яку виконує фортепіано, чії гармонічні фігурації ніби передають «бурхливе дихання» героїні та як фактурний тип зберігаються до останніх нот солоспіву. Твір завершує також своєрідна «постлюдія»: переповненість почуттів немов відкриває простір для апофеозу, що його створюють фортепіанні фігурації та «подвійні ноти» – інтервальні комплекси – у скрипки.

Отже, наявність розгорнутих інструментальних фрагментів, завдяки яким вибудовується темброва драматургія твору, спрямована, в єдності з вокальною партією, на розкриття образно-емоційного змісту вербального тексту, що сходить до поетичного пафосу біблійного Слова (й навіть містить майже прямі його цитування), значно розширює жанрові межі *монодраматичного солопіву-монологу*, принципи якого знаходять розвиток у творі В. Барвінського.

Дещо іншу жанрову орієнтацію та виразові засоби демонструють різдвяні *колядки В. Барвінського*. У колядці для сопрано, скрипки та фортепіано *«Ой дивнеє народження»* композитор застосовує автентичний словесний текст:

«Ой дивнеє народження. Божого сина породила Йсуса Христа Діва Марія. А породивши і сповивши, лягла спочивати. Зіслав Господь три янголи Христа доглядати. А янголи Божим Духом ріки розлили, що їх к Різду Христовому сади зацвіли».

У розгортанні тематизму цієї колядки домінують принципи підголоскової поліфонії, при цьому темброві засоби сприяють його композиційному диференціюванню. Значну роль відіграють самостійні інструментальні осередки: прелюдія (фортепіано та скрипка), далі – інтерлюдії поміж строфами, а також «візерунчатий» рельєф партії скрипки у третій строфі композиційної форми. Самостійну художню виразність має інструментальний тематизм заключної строфи: масивні арпеджіато партії фортепіано та віртуозні фігурації партії скрипки, які згодом переймає вже партія фортепіано.

Ще одна різдвяна колядка для вокально-інструментального ансамблю – **«Що то за предиво»** (вокал, скрипка та фортепіано), також створена В. Барвінським на фольклорний текст:

«Що то за предиво, в світі новина. Що Марія без мужа Сина мала. А як Вона породила, тоді Вона повідала: “Йсусе, Сину мій!” А Йосип старушок в жолобі стоїть. Та на Суса Христа пеленки строїть. А Марія сповиває, до серденька пригортає. Чистая панна! Ангели на небі та й заспівали. Пастирі на землі людям сказали: Слава була, слава й буде, Рожденому радість буде. А нам на землі мир».

У цій колядці композитор максимально тематизує інструментальний супровід, понад яким «витає» вокальна мелодія пісенного типу. Так, у прелюдії та інтерлюдій мелодизовані інструментальні осередки, що в партії фортепіано, що в партії скрипки, увиразнюють «славильні» інтонації. Та справжнього славильного апофеозу досягнуто у заключній строфі колядки («Ангели на небі...»): це – розмаїття орнаментальної фортепіанної техніки з мелодичними фігурами дрібними тривалостями, схожими на морденти, а також мелізматика в партії скрипки. На заключну частину строфи припадає кульмінація твору, яку підкреслюють «скупчені» гармонічні комплекси в партії фортепіано та патетичні октавні вигуки в партії скрипки.

Отже, аналіз тематизму «різдвяних» вокально-інструментальних ансамблів В. Барвінського свідчить про орієнтацію цих композицій на стилістику та семантику *камерної кантати* – вокально-інструментального твору із наявністю провідної ідеї та її пружного драматургічного розвитку (Ярко, 2009).

Унікальним зразком фактурного оформлення музичного тексту засобами вокально-інструментального ансамблю в жанрі власне *камерної кантати* є **«Лісова музика» Валентина Сильвестрова** для сопрано, валторни та фортепіано на слова Геннадія Айги.

Текстова основа композиції, яку ми наводимо нижче повністю, дає уявлення про головну ідею твору – сприйняття природи як вияву Божественної сутності.

Перша частина: *«Що за місця у лісі: і співає їх – Бог. Й чути слід – о вже час! – їх не у часі, а у вишньому з о л о с і: де як ідея ніч*

є світлою та ясний день як Бога розум. Нехай так співаються! Це наше щастя, що так їх можемо собі уявляти! Та є не лише уявлюване: є світле о д и н – у будь-якій поляні: наскільки це важливо для мене! – це роду с в і т л о (одне й те ж земне: співає – в усіх місцях у лісі його один й той самий Бог).

Друга частина: *«О лісу голоси – місця! – Знову як річниця певна настав час ясності й сили! Знову вони в соборі тому ж, де немає вже ніяких втрат! – І образом такої години святиться там – що скажемо: настав час щастя! – Той голос, що як Бог веде: “Я” – голоси об’єднуючи! Собором зі співаючих м і с ц ь у л і с і усе божественне співає! – становиться.*

Третя частина: *«А що ж? – лише це чується! – та й небо шепоче: нехай у відібраній країні. Хоча б серед зірок пробуде не по-людяному могила слуху! – якщо ви вже могили звуків! Та й навіть так – розгрішення немає мені в утісі... голоси – місця! – і в саркофазі зору ви будете недоторканими: прозорість – ваше видимість; участь ваша – в к р а ї н і н а м і с ц і ... – навіть співу захороненнями особливими: повітряними та неприступними!.. А вірність вам моя – ваш відгук ясний в пам’яті (неначе все це – кришталевий! – на галявині...): і голосу, що замовк – прошу – прийміть місце у свою сім’ю!.. – замовкнути – т а к і м е н і дозволено хай буде: покірно (як і ви: з-посеред вас і разом з вами)».*

Примітна ознака наведеного тексту Г. Айги, що став поетичним першоджерелом камерної кантати В. Сильвестрова, – *активна синтаксична мікроартикуляція* (тире, коми, знаки оклику після окремих слів, виразів, у незавершених реченнях тощо), яка залишає слід в музичному тематизмі твору як інтонаційна *мікроартикуляція*. Вочевидь, із цією особливістю пов’язана специфіка вокальної мелодики твору: вона – атональної структури і є алюзією на *Sprechgesang* («співану мову»). Проте, це – лише віддалений її еквівалент, оскільки кожна найменша мотивна «модель» виспівується вельми філігранно, а вокальна лінія розділена частим використанням фермат над паузами. Безумовно, між фактурними пластами інструментального супроводу (валторна, фортепіано) і партією сопрано існує тісний

семантичний взаємозв'язок, покликаний відтворити «дихання» лісу – «дихання Бога»...

Відзначимо й специфіку запропонованої композитором *«сценічної режисури»*: рояль має бути повернутий клавіатурою до зали, і піаніст сидить плечима до публіки; зліва – сопрано; справа – валторна; кришку роялю слід підняти на великий опорний стрижень; кожен із трьох учасників виконує свою партію по партитурі. Є також вказівки щодо техніки педалювання в партії фортепіано (педаля – «відкрита», її не слід змінювати, а необхідно варіювати, обираючи поміж «глибокою педаллю» та «напівпедаллю») та техніки сурдини в партії валторни (вона не повинна бути «різкою»).

Висновки.

З огляду на окреслену специфіку вокально-інструментальних композицій із залученням до фортепіанного супроводу додаткового струнного або духового інструмента, вкажемо на доцільність застосування певного *алгоритму їх опрацювання* у класі концертмейстерської майстерності.

По-перше, це поглиблений аналіз поетичного першоджерела твору, за необхідністю – його повний переклад, задля виявлення його провідної ідеї та круга образів.

По-друге, необхідним є визначення провідних факторів, що впливають на стилістику і якість виконання твору, а саме:

- типу співвідношення Слова – Музика, а також синтаксичних особливостей вербального тексту, які обумовлюють характер вокально-інструментального інтонування;

- жанрової орієнтації композиції;

- функцій інструментів в ансамблі в залежності від образної драматургії і структури твору, як суто фактурних (соло, акомпанемент, підголосок), так і образно-семантичних («голос Автора», смислове «договорювання» вокальної партії, «лейттембр» та ін.).

Отже, політембровість супроводу вокальної партії стає важливим «відправним пунктом» інтерпретаційної роботи над вокальним твором у класі концертмейстерської майстерності.

Так, виконавська «триєдність» зобов'язує до особливо узгодженого ансамблювання, зокрема в межах власне супроводу вокальної

мелодії, коли інструментальні партії сукупно впроваджують художній задум вокального твору як втілення «співвідношення авторських систем (Поет – Композитор)» (Бучок, 2022: 44).

Щодо останнього, за нашим спостереженням, розгляданий різновид камерного вокально-інструментального ансамблю пов'язаний із залученням поетичних джерел особливого семантичного порядку – таких, що звертаються до образів та ідей «вищого плану», спрямовані на духовне споглядання, або ж передають особисті «порухи душі», адекватне сприйняття яких неможливе поза контекстом (у наведених випадках – духовно-релігійним), що передбачає наявність у подібних творах *полісемантичних образних структур*. Розглянуті композиції Й. Брамса, В. Барвінського та В. Сильвестрова, що належать до різних стилевих епох і напрямів, підтверджують цю думку. Зазначимо, що застосування композиторами певного сольного інструмента у вокально-інструментальному ансамблі пов'язане із художнім втіленням «вищого начала»: включення сегменту «чистої» (інструментальної) музики якнайкраще передає піднесений пафос і виразність поетичного Слова, виявляє підтексти і часом складне багатопланове семантичне наповнення поетичного першоджерела, «персоніфікує» вищий ідейний рівень твору або власне «голос» Автора (Поета – Композитора).

Найближчою *перспективою нашого дослідження* видається більш детальний розгляд дії окреслених інтерпретаційних алгоритмів на окремих прикладах камерно-вокальних творів із політембровим (змішаним) складом інструментального супроводу.

ЛІТЕРАТУРА

- Бучок, Л. (2022). Роль піаніста-концертмейстера у відтворенні жанрової специфіки камерно-вокальних творів (на матеріалі солоспівів Нестора Нижанківського). У зб. *Синтез мистецької науки, освіти і творчості в Україні та глобальному культурному просторі: матеріали Четвертої всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Ужгород, 17–18 лютого 2022*, (сс. 44–47). Ужгород: Ужгородський інститут культури і мистецтв. https://drive.google.com/drive/folders/1N5Q0-hpib_h3zCwb2VMBK1qTPBLL2qgB

- Бучок, Л., Каралюс, М., & Ярмо, М. (2022). Жанрово-стильова спеціалізація солоспіву у творчості М. В. Лисенка. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 10–18. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2>
- Кретов, А. І., & Новік-Кретова, І. Б. (2017). Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*, 12, 56–63. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD12_Kretov_Novik-Kretova.pdf
- Купріяненко, Е. Б. (2010). *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє Бароко – Й. Брамс)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Людкевич, С. (1976 а). Про композиції до поезій Т. Шевченка. У зб. С. Людкевич, *Дослідження і статті*, сс. 127–131. Київ: Музична Україна.
- Людкевич, С. (1976 б). Форма солоспіву у М. Лисенка (спроба аналізу). У зб. С. Людкевич, *Дослідження і статті*, сс. 159–170. Київ: Музична Україна.
- Малишев, Ю. (1968). *Солосіви: Нариси та нотатки про українську вокальну лірику*. (Монографія). Київ: Музична Україна.
- Молчанова, Т. О. (2021). Ефект синергії у спільному виконавському процесі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 44, 79–85. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235324>
- Польская, И. И. (2001). *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика*. (Монографія). Харків: Харківська державна академія культури.
- Смірнова, І. В., & Калашник, М. П. (2021). *Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика*. (Монографія). Харків: ТОВ «Планета-Прінт». <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ed6ba989-f372-4ebc-81d8-e56a81c93db0/content>
- Ярко, М. (1998). Естетика романтизму та романтичні традиції в українській музичній культурі ХХ століття: проблеми інтерпретації. У зб. *Романтизм у культурній генезі*, сс. 127–133. Дрогобич: Вимір.
- Ярко, М. (2009). *Українська камерна кантата: інваріант жанрової форми*. (Монографія). Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.
- Ярко, М. І. (2010). Архітектоніка вокальної мелодики. У кн. Ярко М. І. *Епістемологія світу музики*, (Тт. 1–2), Т. 1: Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики, сс. 287–352. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний ун-т ім. Івана Франка.

Ярко, М., Мельник, А., & Шуневич, Є. (2023). Закономірності та особливості омузичення поетичного тексту в жанрових формах камерно-вокальної лірики (на матеріалі творчості українських композиторів). *Молодь і ринок*, 3 (211), 113–119. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.277567>

REFERENCES

- Buchok, L. (2022). The role of a pianist-concertmaster in reproducing the genre specificity of chamber-vocal works (based on the material of Nestor Nyzhankivsky's solos). In *Synthesis of artistic science, education and creativity in Ukraine and the global cultural space: materials of the Fourth All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Uzhhorod, February 17–18, 2022*, (pp. 44–47). Uzhgorod: Uzhgorod Institute of Culture and Arts. https://drive.google.com/drive/folders/1N5Q0-hpib_h3zCwb2VMBK1qTPBLL2qgB [in Ukrainian].
- Buchok, L., Karalius, M., & Yarko, M. (2022). Genre and style specialization of solo singing in the works by M. V. Lysenko. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 10–18. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2> [in Ukrainian].
- Kretov, A., & Novik-Kretova, I. (2017). The phenomenon of a pianist-concertmaster in the socio-cultural space: the dialogue of history and modernity. *The Culturology Ideas*, 12, 56–63. https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD12_Kretov_Novik-Kretova.pdf [in Ukrainian].
- Kupriianenko, E. B. (2010). *Viola in a poly-timbre chamber instrumental ensemble of the Austro-German tradition (late Baroque – J. Brahms)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Liudkevych, S. (1976 a). On compositions to T. Shevchenko's poems. In S. Liudkevych, *Studies and articles*, pp. 127–131. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Liudkevych, S. (1976 b). The form of solo singing in M. Lysenko (An attempt to analyze). In S. Liudkevych, *Studies and articles*, pp. 159–170. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Malyshev, Yu. (1968). *Solos: Essays and notes on Ukrainian vocal lyrics*. (Monograph). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2021). Synergy effect in joint performance activity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 44, 79–85 [in Ukrainian].

- Polska, I. I. (2001). *Chamber ensemble: history, theory, aesthetics*. (Monograph). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Russian].
- Smirnova, I. V., & Kalashnyk, M. P. (2021). *Ensemble writing: theory and composer's practice*. (Monograph). Kharkiv: Planeta Print. <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ed6ba989-f372-4ebc-81d8-e56a81c93db0/content> [in Ukrainian].
- Yarko, M. (1998). Aesthetics of Romanticism and romantic traditions in Ukrainian musical culture of the 20th century: problems of interpretation. In *Romanticism in cultural genesis*, pp. 127–133. Drohobych: Vymir [in Ukrainian].
- Yarko, M. (2009). *Ukrainian chamber cantata: the invariant of the genre form*. (Monograph). Drohobych: Editorial and Publishing Department of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].
- Yarko, M. I. (2010). Architectonics of vocal melody. In M. Yarko, *Epistemology of the world of music*, (Vols. 1–2), Vol. 1: Methodological reflections and algorithms of postmodern musicological consciousness: architectonics of the world of music, pp. 287–352. Drohobych: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].
- Yarko, M., Melnyk, A., & Shunevych, E. (2023). Regularities and peculiarities of the poetic text's musicalization in the genre forms of chamber-vocal lyrics (based on the works of Ukrainian composers). *Youth and the market*, 3 (211), 113–119. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.277567> [in Ukrainian].

Nina Iniutochkina

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of Concertmaster Skill
 e-mail: nina.iniutochkina@gmail.com
 ORCID ID: 0000-0002-4986-1931

Algorithms of interpretation of poly-timber vocal and instrumental ensembles in the concertmaster class

Statement of the problem.

A significant part of the repertoire in the concertmaster class is chamber vocal works that engage the synthesis of Word and Music, that is, the inseparable trinity of the poetic text, its vocal embodiment, and instrumental accompaniment, which calls for the need for accurate correlation of the efforts of the singer and

concertmaster; the performers' synergy. And although chamber vocal works mostly have purely piano accompaniment, in some cases a part of a string or wind instrument is added to it, and then the mentioned trinity of musical and poetic synthesis is complicated by the appearance of a new, "performance" trinity unit of vocal and two instrumental parts, which requires especially high-quality ensemble, and therefore a special study of algorithms for its achievement, because the teacher from the concertmaster class has to be a kind of director in coordinating all the layers of the musical texture of such a poly-timbre ensemble.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of this article is to designate a certain algorithm for the interpretation of a chamber vocal-instrumental ensemble in the concertmaster class as a poly-timbre structure represented by the performance trinity of vocal and instrumental parts. Until now, the interpretative issues of a musical and poetic work have not yet been thoroughly considered in scientific publications under such angle. Imagery and dramatic, intonation, timbre and textural, structural and functional, and performance analysis of the musical and poetic text of a number of chamber vocal compositions of different times and styles (by J. Brahms, V. Barvynsky, V. Sylvestrov), carried out in the study, reveals the specifics of the forming the ensemble vocal and instrumental texture of works as an artistic integrity.

Research results and conclusion.

Given the specifics of vocal and instrumental compositions with the involvement of an additional string or wind instrument in the piano accompaniment, we state the advisability of using a certain algorithm for learning them in the concertmaster class.

First, it is an in-depth analysis of the poetic original source of the work, if necessary, its complete translation from a foreign language, in order to reveal its leading idea and circle of images.

Secondly, it is necessary to determine the main factors influencing the style and quality of the performance of the piece, namely:

- the type of relationship between Words and Music, as well as the syntactic features of the verbal text, which determine the character of vocal and instrumental intonation;
- genre orientation of the composition;
- the functions of the instruments in the ensemble, according to the figurative dramaturgy and structure of the composition, both purely textural (solo, accompaniment, subvoice), and figurative-semantic ("Author's voice", "adding", "finishing" of the vocal part, "leit-timbre", etc.).

Therefore, the poly-timbre quality of the accompaniment of the vocal part becomes an important “starting point” of the interpretive work on the vocal piece in the class of concertmaster skill. The performance “trinity unit” obliges to a particularly coordinated ensemble, in particular, between the instrumental parts, when they together realize the artistic idea of the vocal work as the embodiment of the “correlation of the author’s systems (Poet – Composer)” (Buchok, 2022: 44). Regarding the latter, according to our observation, the considered type of chamber vocal instrumental ensemble is connected with the involvement of poetic sources with special semantics – those that appeal to images and ideas of a “higher plane”, are aimed at spiritual contemplation, or convey personal “movements of the soul”, the adequate perception of which is impossible outside the context (in the examined compositions by J. Brahms, V. Barvinsky and V. Sylvestrov – spiritual and religious ones), which implies the presence of poly-semantic figurative structures in such works.

So, the use by composers of the timbre of an additional solo instrument in chamber vocal compositions can be connected with the artistic embodiment of a “higher principle”: the inclusion of a segment of “pure” (instrumental) music best conveys the sublimity and spiritual pathos of the images of the poetic Word, reveals its semantic connotations, “personifying” the higher ideological level of the work or the actual “voice” of the Author (Poet – Composer).

Key words: poly-timbre dramaturgy; musical and poetic correlations; genres of chamber vocal works; piano accompaniment; piano part; poly-timbre ensemble.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2024 року