

УДК 784.3

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ДОРОМАНТИЧНОГО ПЕРІОДУ: ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ

Васильєва Г.Г., Юлдашева І.О., Зорін В.В.

Відокремлений підрозділ «Миколаївська філія
Київського національного університету культури і мистецтв»

В статті аналізується історико-культурне підґрунтя формування камерно-вокальних фортепіанних творів. Вказано, що поєднання вокального та інструментального начал має надзвичайно довгу передісторію. Тривалий період вокалу надавалось пріоритетне значення, порівняно з інструментами, які його супроводжували. Становлення дуету голосу та фортепіано відбувається в XVIII столітті, коли не лише виникає даний клавішний інструмент, але й закладаються передумови для іншої його трактовки. Порівняно з попередниками фортепіано, які відігравали більш другорядну роль у музичному творі, відбувається паритетна взаємодія голосу та інструменту. Відтепер в партії фортепіано у творах представників віденського класицизму можливе створення потрібної образності, психологічного налаштування.

Ключові слова: камерно-вокальні твори, фортепіано, вокал, класицизм, дует.

Постановка проблеми. Однією з провідних груп жанрів, в яких можлива взаємодія вокального та інструментального начал є камерно-вокальні твори, де одним з учасників творчого діалогу є фортепіано. Розвиток камерно-вокальних творів продемонстрував життєвість та провідне значення жанру для музичної культури. В контексті історії музики можна виділити різні форми взаємодії голосу та фортепіано. Вирізнення специфіки виконавської діяльності в рамках цього напрямку музичного мистецтва є аспектом, дослідження якого є актуальним завданням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні роки в сучасній музикознавчій думці виникає ряд робіт, присвячених аналізу камерно-вокальної музики. В дисертаційному дослідженні А. Асатурян приділено увагу камерно-вокальним творам К. Дебюссі. Характерні риси вокальних жанрів доби Відродження окреслюються в праці Т. Кротько. Сучасний автор С. Тарасов аналізує камерно-вокальну музику представників віденського класицизму. Методологічне підґрунтя для дослідження історії музичної культури до XVIII століття надають праці Т. Ліванової.

Виділення раніше не вирішених частин проблеми. Сфера камерно-вокальної творчості неодноразово привертала увагу науковців. Проте внаслідок того, що вона отримує розвиток починаючи з XIX століття, період її існування до цього часу часто залишається малодослідженим. Відповідно питання становлення камерно-вокальних фортепіанних творів є проблемою, яка відкриває значне поле для вивчення аспектів становлення цієї групи жанрів.

Формулювання мети дослідження. Ціллю статті є аналіз особливостей формування камерно-вокальних фортепіанних творів в контексті історії музичного мистецтва доромантичного періоду. Подібна мета передбачає висвітлення зв'язку між зміною світогляду, історико-культурними умовами та композиторською творчістю.

Виклад основного матеріалу. Якщо звернутись до виконавської діяльності вокаліста, то однією з основ репертуару є камерно-вокальні твори. Велика кількість творів, написаних для дуету фортепіано та голосу створюють можливість проявити себе як вокалістові, так і піаністу.

Хоча поєднання голосу та різних інструментів має надзвичайно давнє коріння, саме з використанням клавішних, у якості другої партії, розпочинається принципово новий етап як у вокальній, так й інструментальній практиці. Процес становлення різних жанрів, які відносяться до камерно-вокальної групи творів, відбиває закономірності розвитку музичного мистецтва. Модифікація творів, які можуть бути віднесені до камерної музики, демонструють їх можливість позиціонуватися в якості особистісного вислову автора у наші часи. Натомість, на етапі свого становлення, камерні твори асоціювались зі сферою любительського музикування. «Камерна музика в своїх витках пов'язана з областю побутового, а потім – любительського (аматорського) музикування. Притаманне їй виконавське начало (генетична інтенція) в процесі еволюції музичного мислення поступово «перемікається» в сферу композиторської творчості. Саме тут камерна музика стає зосередженням особистого, авторського, поглиблено-суб'єктивного, що доповнюється постійною присутністю ігрового начала, яке розуміється широко – від гри на інструменті або співу до «гри» як естетичної категорії» [1, с. 15].

Отже, якщо звернутись до питання єднання в одному творі вокального та інструментального начал, то воно буде наявним ще за часів стародавніх культур. Свідченнями цього будуть згадки у трактатах філософів, істориків та літераторів, малюнки на предметах побуту, артефакти образотворчого мистецтва. Як правило, інструментальний супровід відігравав другорядну по відношенню до голосу функцію, здійснюючи підтримку, налаштовуючи на потрібний лад, відтіняючи голос чи просто заповнюючи паузи, необхідні для перепочинку вокаліста. Причому головну роль відігравав вербальний текст, адже багато мислителів вбачали у музиці шлях практичного досягнення певної мети. Серед інструментів, які доповнювали вокальне виконавство виділялись струнно-щипкові – кіфари, ліри, арфи (згодом лютні та гітари). Зручність цих інструментів полягала у можливості поєднувати спів та гру на них одній людині, здатності легко переміщуватися з місця на місце, відносно невелика вага та компактність. Проте недарма інструмент виступав у якості другорядно-

го чинника у творі, адже в кожного з них було коло прийомів гри, певний діапазон, які не давали можливості відтворити будь-який задум. За доби середньовіччя наявною є сфера вокально-інструментального камерного світського музикування, а саме творча діяльність трубадурів, труверів та мінезингерів, в якій зберігаються ці самі традиції. Тобто відбувається застосування струнно-щипкових інструментів та робиться акцент на вербальному компоненті музичного твору.

З приходом доби Відродження та розвитком різних світських вокальних жанрів наявними є різні твори, як суто вокальні (багатоголосні), так і вокально-інструментальні. Серед багатоголосних жанрів можна виділити баркароли, вілланели, фроттоли, мадригали, канцони. В них превалує поліфонічний склад, який передбачає «рівноправ'я» усіх голосів. «Пісенні жанри, що виникли в епоху Відродження, не опинилися в забутті, вони отримали ще більший розвиток в XVI–XIX ст. Багато композиторів наступних поколінь не раз зверталися до цих пісенних форм. Так, наприклад, мадригал був популярний в салонній культурі Європи XVII–XVIII ст., канцона пережила другий період розквіту в 18–19 ст. У той час канцоною називалася невелика, проста по формі арія: така, наприклад, канцона «Voi che sarete» в моцартівському «Весіллі Фігаро». Не залишився без уваги і жанр баркароли» [2].

Даний період супроводжується поступовою кристалізацією гомофонно-гармонічного стилю, де змінюються функції різних шарів фактури. Відбувається звернення й до клавішних інструментів, а не лише до струнно-щипкових. Справа в тому, що перші інструменти, які можуть бути віднесені до клавішних сучасного типу, тобто тих, де звук видобувається завдяки використанню струн у механізмі, а не духового принципу, як це було у органі, виникають у XIII–XVI століттях. В цей час, ймовірно, немає репертуару, призначеного для гри на них, адже одні й ті самі твори грали і на органі, і на клавікордах, і на клавесинах. За свідченнями Т. Ліванової, чинником, який допомагав розрізнити, для якого інструменту призначався твір, був його характер. Якщо це були обробки пісень чи танців – їх треба було грати на клавікорді. «У збірниках органних п'єс з XV століття зустрічаються обробки світських пісень і танців; можливо, вони виконувалися і на клавесині як на інструменті суто світського, домашнього музикування. Але самостійного значення клавірна музика ще не набула, про особливі прийоми її виконання або композиції музиканти поки не замислювалися» [3, с. 513].

В цей час не лише здійснюється акцент на світському мистецтві, але й зароджуються великі жанри, як-от опера. Відзначимо, що поява опери відбувається з розростання камерно-вокальних творів, яке здійснювалось завдяки діяльності «Флорентійської камерати». «Такий масштабний синтетичний жанр, як опера, формувався з камерно-вокального джерела (Флорентійська камерата) і лише потім «обростає» оркестрово-хоровою та театральнo-сценічною атрибутикою [1, с. 4]. Саме з приходом опери на велику концертну сцену, коли формується високий рівень виконавської майстерності вокаліста, виникає потреба у появі жанру, який би компенсував та зрівноважував

співака. З'являється потреба у професійному виконавці – інструменталісті, який буде супроводжувати спів вокаліста, допомагати виконувати вокальні вправи, а також буде підтримувати його виступи у камерному, тобто у невеликому просторі. Наявні інструменти – клавесин, де звук виникає, коли від удару по клавіші струна зачіпається пір'інкою і клавікорд, де струну зачіпає металевий тангент, мали певні відмінності у звучанні. Клавесин мав більш гучне та різке звучання, яке пасувало до більшого простору – концертної зали та оперного театру. Натомість більш тривале та менш гучне звучання клавікорду пасувало до домашнього музикування. «Клавесин постійно вдосконалювався, причому робилися спроби всіляко урізноманітнити його звучання. В кінці XVI століття його діапазон сягав чотирьох з половиною – п'яти октав... Великий інструмент крилоподібної форми називався саме клавесином у Франції, клавіччемо в Італії, флюгель в Німеччині. Невеликі прямокутні інструменти носили назву епінет у Франції, спінет в Італії, верджініел в Англії» [3, с. 513–514]. Камерно-вокальні твори, які б виконувались у цей час у супроводі клавішних інструментів, написані в цей час – не відомі. Проте різноманітні арії та аріозо могли розучуватися під супровід клавікорду. Окрім цього, в даний період інструменти, які використовувалися в оркестрі чи невеликому ансамблі, могли замінюватися. Якщо партія клавесину виконувалась переважно ним, то інші інструменти могли використовуватися у разі їх наявності, а в протилежному випадку – грали на інших. На початку XVIII століття відбуваються революційні зміни у музичному світі, адже на арену виходить новий інструмент – фортепіано. В 1711 році особливості влаштування фортепіано, яке здійснив Б. Крістофорі, описувалось у італійському журналі «Giornale dei letterati d'Italia». Зміни у конструкції інструменту продовжуються у наступні роки, до яких долучаються різні майстри. З другої половини XVIII століття фортепіано розповсюджується у всіх країнах Європи, перебираючи на себе функцію лідера серед інших клавішних інструментів.

Лише з XVIII століття формується практика написання камерно-вокальних творів, які об'єднуються у збірки. Це твори Г. Телемана, Йоганна Готліба та Карл Генріха Граунів, Ф. Бенди, І.Ф. Агрікола, Ф.Е. Баха та Й.Е. Баха. Ці твори виникають як протиставлення музики пишного стилю оперних арій. В них можуть поєднуватися аріозність та простота народних наспівів, як це буде у «Збірці вибраних поем з виготовленими для них мелодіями» (1749) Йоганна Ернста Баха. «Речитативний склад вільно переходить в аріозний, партія клавiру надзвичайно розвинена (в дусі Шоберта), носить зображально-драматичний характер і за своїм часом просто віртуозна. Навіть в сучасній Хербінгу опері можна знайти таку свободу композиції і такий стиль викладу. Часом це не цілком обумовлено поетичним текстом: багато шуму з нічого. Однак подібні творчі експерименти не залишаються в кінцевому рахунку марними: вони готують ґрунт для німецької балади, яка з'явиться наприкінці століття» [4, с. 424]. Камерно-вокальні твори цього часу можуть поєднувати елементи народно-пісенних інтонацій, які можуть йти на тлі ти-

пового для класичної фортепіанної сонати типу фактури, зворотів. Пісні віденських композиторів XVIII століття були розраховані на виконання в камерному середовищі – в невеликому салоні чи в домашньому колі. «В столиці Австрії з кінця 1770-х років охоче культивувався жанр камерної вокальної лірики. Віденські класики спиралися на всі існуючі в їх час завоювання в сфері пісенної творчості» [5, с. 88]. Попри те, що склалось певне враження, що інтерес до камерно-вокальних творів у композиторів виникає лише починаючи з доби романтизму, відзначимо існування зразків доби класицизму, які відносяться до різних типів вокальної лірики. В них намічаються певні магістральні лінії, що знайдуть продовження у романтичній музиці. Причому варто відмітити, що вони повною мірою відповідають ідеалам класицизму, адже в них наявна не лише лірична тематика, яка буде домінувати у романтизмі, а більш широко спрямована – гумористична, політична, дидактична, філософська проблематика. «Звернення віденських класиків до малих форм вокальної музики виявляється могутнім імпульсом до появи нових сюжетно-образних тем, аж до серйозних, філософських, що значно розширюють образно-емоційний склад пісень» [5, с. 89].

У провідних композиторів доби класицизму – Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена представлені зразки камерно-вокальних творів. Твори Гайдна «Життя наше – сон», «Скиталець», «Фіалка» В. Моцарта закладають фундамент, на якому виникнуть твори Ф. Шуберта. В творах Л. Бетховена «Дух бардів», «Русалка» Й. Гадна наявні риси баладності. В цілому можна відмітити, що навіть закладається тенденція до циклічності у створенні не окремих творів, а збірок, об'єднаних однією ідеєю чи змістом – показовими є Вісім пісень ор. 52, Шість пісень на тексти Геллерта ор. 48, Три пісні на тексти Й. Гете, П'ять пісень на тексти Вайссе Л. Бетховена, а також у його циклі «До далекої коханої».

У багатьох творах представників віденського класицизму можна казати про появу принципово іншого ставлення до партії фортепіано. Адже в цей час йде мова саме про фортепіано, а не про клавесин чи клавикорд. Фортепіанна партія стає не додатком до вокальної партії, а повноцінним учасником дуету. В ній відбувається створення художнього образу, адже тут може бути наявна глибока психологічна виразність, закарбована семантика твору. Хоча на даному етапі ще не можна казати про надзвичайну віртуозність партії фортепіано, більше того, це і не потрібно. Адже виконавець не прагне перевершити вокаліста. Проте композитори намагаються з великою увагою підійти до створення рівноправного діалогу фортепіано та голосу, який сприятиме урівноваженню інструментального та вокального компонентів твору. «Висновки еволюції камерно-вокальної творчості віденців є багатоманітність, художня цінність найбільш різноманітних структурних концепцій, нескінченне розмаїття пророчих відкриттів. І в такій відкритості еволюції – запорука майбутньої життєвості жанру» [5, с. 90].

Висновки та подальші перспективи дослідження. Камерно-вокальні фортепіанні твори посідають важливе місце у діяльності співака. Процес формування дуету голосу та фортепіано мав досить тривалу передісторію. Етап остаточного становлення цього жанру припадає на XVIII століття, причому цьому сприяє ряд чинників – прихід фортепіано на зміну клавешним інструментам – його попередникам, світоглядні установки доби класицизму. Досить важливим фактором є формування діалогу інструменту та голосу, яку змінює пріоритет вокалу. В цей період здійснюється своєрідне підсумовування досягнень попередніх століть та закладаються умови для наступних напрямків, в якій камерні вокально-інструментальні фортепіанні твори набудуть принципово іншого якісного рівня.

Список літератури:

1. Асатурян А.С. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі в контексте музикального символізму. Дис. соиск. науч. степени 17.00.03 / Асатурян А.С. – ХНУИ им. И.П. Котляревского. – Харьков, 2017. – С. 191.
2. Кротько Т.А. Вокальные жанры эпохи Возрождения в Италии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/7_NND_2009/MusicaAndLife/42767.doc.htm.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник в 2 т. Т. 1. По XVIII век / Т. Ливанова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 1983. – Т. 1. – 696 с.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 2. XVIII век / Т. Ливанова. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Музыка, 1982. – 622 с.
5. Тарасов С.В. Камерно-вокальная музыка венских классиков: к проблеме генезиса и эволюции жанра / С.В. Тарасов // Успехи современного естествознания. – 2009. – № 10. – С. 88–90.
- 6.

Васильева Г.Г., Юлдашева И.А., Зорин В.В.

Обособленное подразделение «Николаевский филиал
Киевского национального университета культуры и искусств»

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДОРОМАНТИЧЕСКОГО ПЕРИОДА: ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ

Аннотация

В статье анализируются историко-культурные основания формирования камерно-вокальных фортепианных произведений. Указано, что сочетание вокального и инструментального начал имеют чрезвычайно длительную предысторию. Достаточно длительный период вокалу предоставлялось приоритетное значение по сравнению с инструментами, которые его сопровождали. Становление дуэта голоса и фортепиано происходит в XVIII веке, когда не только возникает данный клавишный инструмент, но и закладываются предпосылки для другой его трактовки. По сравнению с предшественниками фортепиано, игравших более второстепенную роль в музыкальном произведении, происходит паритетное взаимодействие голоса и инструмента. Отныне в партии фортепиано в произведениях представителей венского классицизма возможно создание нужной образности, психологического настроения.

Ключевые слова: камерно-вокальные произведения, фортепиано, вокал, классицизм, дуэт.

Vasilieva G.G., Yuldasheva I.O., Zorin V.V.

Separated Subdivision «Mykolaiv Branch of the
Kiev National University of Culture and Arts»

CHAMBER-VOCAL FORTEPIAN WORKS OF DOROMANTIC PERIOD: HISTORICAL EVOLUTION

Summary

The article analyzes the historical and cultural basis of the formation of chamber-vocal piano works. It is indicated that the combination of vocal and instrumental origins has an extremely long history. The rather long vocal period was given a priority, compared with the instruments that accompanied it. The formation of the duo of voice and piano occurs in the XVIII century, when not only this key instrument arises, but also the preconditions for another interpretation of it are laid. Compared to the pioneers' predecessors, who played a more secondary role in the musical work, there is a parity of interaction between the voice and the instrument. From now on, in the piano party in the works of the Viennese classicists, it is possible to create the necessary imagery, psychological adjustment.

Keywords: chamber-vocal works, piano, vocal, classicism, duet.