

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-10>

Чень Хунюй

ORCID: 0009-0007-2632-6876

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
404746698@qq.com

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ЧИННИКИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ТА ОРКЕСТРАЛІЗАЦІЯ ПІСЕННОГО ЖАНРУ

Мета дослідження – визначити головні тенденції впливу інструментально-оркестрових чинників на шляхи розвитку та сучасний стан камерно-вокальної творчості. **Методологія** роботи передбачає сумісне використання жанрово-стильового та композиційного компаративного підходів, залучення певних положень сучасної музичної семіології. **Наукова новизна статті** визначається виокремленням інструментально-оркестральних компонентів у змісті камерно-вокальної творчості як специфічних жанрових чинників, що найбільше впливають на еволюцію камерно-вокального циклу. Інноваційний аспект дослідження зумовлюється також семантичним підходом, тобто передбачає аналіз жанрових складових на основі авторської концепції та індивідуальних стильових ідей; зокрема це звернення до семантики дитячості у поєднанні з трагічною ідеєю взаємозалежності смерті – безсмертя у творчості Г. Малера. **Висновки.** Не дивлячись на домінуючу вокальну природу камерно-вокальної творчості, що найперше та найбільше мотивується її зв'язком з поетичним словом та намаганням досягти сумісної авторизації поетичного та музичного начал, в історичному розвитку та появі нових модифікацій у даній жанровій галузі наприкінці романтичної доби домінуючими постають інструментальні чинники, зокрема оркестралізація пісенної форми, що впливає на усю побудову пісенного циклу. Знаменною постаттю у цьому процесі постає Г. Малер, авторські відкриття якого водночас стосуються пісенних та симфонічних композицій, сприяючи виникненню їх нових перехідних контамінованих різновидів, відповідно до оригінальних авторських ідей та образно-тематичних сфер, сприяючи відкриттю нових прийомів музичної логіки та інтонаційних сфер. Виявляється, що Малер є одним з перших репрезентантів музичного експресіонізму та неокласицизму, причому обидві ці стильові течії узгоджувались у руслі авторського стильового мислення композитора, проявлялись у його симфонічних та камерно-вокальних циклах, сприяючи перехрещенню ознак даних сфер.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, камерно-вокальний цикл, інструментальні чинники, оркестралізація пісенної форми, оркестрова пісня, симфонічний цикл, авторські відкриття

Густава Малера, семантика дитячості, авторське стильове мислення.

Chen Hongyu, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Instrumental factors of chamber-vocal creativity and orchestralization of the song genre

The purpose of the study is to determine the main trends of the influence of instrumental and orchestral factors on the ways of development and the current state of chamber and vocal creativity. The methodology of the work involves the combined use of genre-stylistic and compositional comparative approaches, the involvement of certain provisions of modern musical semiology. The scientific novelty of the article is determined by highlighting instrumental-orchestral components in the content of chamber-vocal work as specific genre factors that have the greatest influence on the evolution of the chamber-vocal cycle. The innovative aspect of the research is also determined by the semantic approach, i.e. it involves the analysis of genre components based on the author's concept and individual stylistic ideas; in particular, this appeal to the semantics of childhood in combination with the tragic idea of the interdependence of death and immortality in the work of H. Mahler. Conclusions. Despite the dominant vocal nature of chamber-vocal creativity, which is primarily and most motivated by its connection with the poetic word and the attempt to achieve a joint authorization of poetic and musical beginnings, in the historical development and the appearance of new modifications in this genre field, at the end of the Romantic era, instrumentals become dominant factors, in particular the orchestration of the song form, which affects the entire construction of the song cycle. A significant figure in this process is G. Mahler, whose authorial discoveries at the same time concern song and symphonic compositions, contributing to the emergence of their new transitory contaminated varieties, in accordance with the original author's ideas and figurative and thematic spheres, contributing to the discovery of new techniques of musical logic and intonation spheres. It turns out that Mahler is one of the first representatives of musical expressionism and neoclassicism, and both of these stylistic currents were coordinated in line with the author's stylistic thinking of the composer, manifested in his symphonic and chamber-vocal cycles, contributing to the intersection of the features of these spheres.

Key words: chamber-vocal work, chamber-vocal cycle, instrumental factors, orchestralization of song form, orchestral song, symphonic cycle, author's discoveries of Gustav Mahler, semantics of childhood, author's stylistic thinking.

Актуальність теми статті. Можна вважати широко встановленим фактом, що специфічною рисою камерно-вокальної творчості є наявність в ній двох, рівною мірою значущих, семантичних сторін: вокально-інтонаційної та інструментально-фактурної. Перша відповідає за адекватну трансляцію поетичного слова, на якому базується камерно-вокальний твір

(цикл); інша організує композиційну цілісність тексту твору, забезпечує його обсяг – вертикалізацію та глибину звучання, гармонічний склад музичного «висловлення». Саме цим пояснюється особлива роль камерно-вокального жанру як *носія «культури діалогу» у музиці* [9].

Але як діалогічний жанровий феномен камерно-вокальна музика має різні відгалуження та сфери існування, може входити до інших, більш широких художньо-видових сфер, що ускладнює її мовний тезаурус, причому найбільше з боку інструментальних складових. Взагалі процеси циклізації, тобто розростання жанрової композиції, які відбувалося у камерно-вокальній музиці, найбільше торкалися її інструментальних показників, саме останні здійснювали усі головні обрано-мовні зв'язки у часі та просторі музичного звучання. Тому питання про інструментальні компоненти, особливо про оркестралізацію камерно-вокального співу, що входять до жанрового поля так званої «художньої пісні» або пісенного жанру, що сягає високого рівня професійної артизації [8], завжди залишаються пріоритетними для музикознавчого дослідження.

Мета даної статті – визначити головні тенденції впливу інструментально-оркестрових чинників на шляхи розвитку та сучасний стан камерно-вокальної творчості.

Виклад основного змісту статті. Узагальнюючи деякі положення, що містяться у сучасній українській музикознавчій літературі, занадто, що властивості діалогу, як презентує камерний-вокальний цикл, формуються на основі функціональних відмінностей («розбіжності» у діалозі) і функціонального зближення («згоди» у діалозі) виконавців інструментальної партії (партій) і вокаліста.

У вокальній партії здійснюється зв'язок зі словом, що надає образному змісту сюжетності, а музичному інтонуванню – семантичної конкретизації. Лінійність викладу вокальної мелодії підкреслює часовий характер музично-творчого процесу. Але вокальна мелодія є дискретною в часі та обмеженою з боку просторових фактурно-гармонічних, темброво-сонорних можливостей Інструментальна партія, навпроти, забезпечує образну узагальненість, драматургічну цілісність та континуальність у часовому становленні форми твору, континуумність просторової вертикалі музичного тексту. Їй властиві також певна семантична незалежність (від слова або

інших позамузичних компонентів) фактурно-тембрових координат; зате в інструментальній стороні зростає залежність від стилєвих інтрамузичних установок, від «почуття стилю» як фактору організації художнього цілого.

У вокальній партії камерно-вокального циклу при його концертному виконанні виявляється, притім безпосередньо, властива даної жанровій формі тенденція театралізації: виконавець перебуває обличчям до обличчя з глядачами, й не тільки вокально, а й акторські виконує задум композитора, демонструючи характер співпереживання музичному образу й беручи на себе конкретну емоційну відповідальність. Специфіка слухового сприйняття музичного матеріалу вокалістом пояснюється особливим резонансним – зсередини – відчуттям, оскільки виконавець буквально є голосом, головним інструментом звуковидобування; даний інструмент не відчужений від нього, навпаки, подання будь-якого музичного матеріалу для нього суттєво суб'єктивоване, і в цієї особистісної інтровертній інтерпретації зсередини, із себе – перевага вокальної сторони камерного твору.

З боку інструментального звучання переважне значення набувають темпо-ритмічні умови – загальна логіка музично-часового процесу, у тому числі встановлення зовнішніх і внутрішніх меж форми твору, звідси – відповідальність за «почуття форми», за дотримання принципів побудови музичної композиції. Для останнього необхідна зовнішня, до того ж сумарна, слухова оцінка всіх музичних впливів; вміння чути «себе» з боку, тобто оцінювати результати власної взаємодії з інструментом, співвідносячи їх з вокальним звучанням.

Моторне походження інструментального звуковидобування протистоїть пов'язаній з диханням, безпосередньо одушевленій вокальній артикуляції. Тому семантиці усупільнених рухів (що відбивають подієвий хід самого життя) протистоїть семантика особистісних «рухів душі», динамічних проявів індивідуальної свідомості. Підкреслимо у зв'язку з вищесказаним, що артикуляційні прийоми та засоби гучнісної динаміки рівною мірою важливі для обох сфер камерно-вокальної музики, служать їх зближенню, ціннісно-смысловій рівновазі. Однак в багатьох випадках навіть традиційного камерно-вокального ансамблю, коли інструментальна партія представлена фортепіано, інструментальне начало постає провідним, можна сказати – головним *адресантом* у діалогічному

становленні виконавської форми.

Вищенаведена функціональна взаємодія визначає загальну інтерпретацію опусу, що виконується, тобто *спрямовує* виконання, хоча існуючі способи нотного запису не дозволяють письмово фіксувати цю взаємодію. Отже, на основі одного, безпосередньо даного тексту твору ця взаємодія не може бути встановлена; для цього потрібен вихід у широкий текстологічний простір камерно-вокальної музики, з малого часу виконавського діалогу (обмеженого композицією твору) у великий історичний час еволюції камерно-вокального циклу).

Саме у зв'язку з перетворенням семантичних функцій в контексті інструментально ускладненої жанрової форми, камерно-вокальна творчість по новому репрезентує *феномен пісенного циклу*. Відомо, що циклічність у музиці – це універсальна жанрово-стильова властивість, що припускає єдність структурної, драматургічної й семантичної сторін музично-творчого процесу на всіх його рівнях – від композиторського задуму до слухацького сприйняття. На рівні виконавської форми циклічність стає «креативним часом» у музиці (термін М. Аркадьєва). Процесуальність часу в цьому випадку збігається з процесуальністю музичної форми, помітити яку можливо лише в «живому» звучанні: стаючи музично-виконавською формою процесуальність часу, по-перше, сама собою набуває додаткової художньої значимості, по-друге, осмислюється й відображується особливим виконавсько-драматургічним шляхом.

Категорія «виконавський час» може бути використана як опорна у вивченні музично-творчого процесу на всіх його рівнях. За допомогою поняття про час у музиці в його виконавському здійсненні виявляється глибинна семантика циклічності, а також можливість її проєкції на явище музичної символіки.

Звісно, варто враховувати, що проблема виконавського розуміння є відкритою, особливо коли на одному кінці – історичний досвід культури з властивим йому характером жанротворення, а на іншому – особистісне сприйняття, авторизована оцінка семантичних властивостей музики [1; 2]. Творчо-виконавський процес у музиці не зводиться до його індивідуально-інтерпретуючих форм; навпаки, ці останні з'являються досить пізно, але узагальнено-виконавська природа музики з властивими їй семантичними особливостями завжди

є первинною та основною. Тим не менш, музика Нового часу потребує дуже уважного вивчення композиторської інтерпретації жанрових форм, тобто того авторського композиторського розуміння умов жанру, що стали засадничими для композиції даного твору [4–6]. Окрім цього, кожен музичний твір є втіленням унікальної особистості композитора і заслуговує на уважне вивчення усіх своїх контекстуальних кіл, включаючи композиторську особистість [3; 7].

Взагалі конкретні взірці для обговорення різних типів і напрямів композиторського і виконавського розуміння (і у сфері камерно-вокальної музики також) більшою мірою надає умовно-пізня виконавська традиція музики, коли форми й способи фіксованого запису музичного тексту можуть ставати аргументом і практичного інтерпретативного рішення, і дослідницької думки.

Виконавська практика, слухацька свідомість і композиторська досвід – три загальноісторичні чинники буття музики, причому саме в зазначеному порядку як у порядку історичного прояву названих факторів. Разом та у певній ретроспекції вони дозволяють розглядати авторство як спільну для усіх різновидів музичної інтерпретації історико-стильову проблему [1; 2].

З цією проблемою, як з завданням визначення авторської стильової ідентичності, стикається виконавець камерно-вокальних творів – пісенних циклів Густава Малера.

Як відомо з більшості літературних джерел, австрійський композитор і диригент Густав Малер є не лише одним з останніх представників пізнього романтизму, а й одним з перших репрезентантів музичного експресіонізму, причому обидві ці стильові течії узгоджувались у руслі авторського стильового мислення композитора, проявлялись в усіх жанрових сферах його творчості, зокрема у симфонічних та камерно-вокальних циклах, сприяючи перехрещенню ознак даних сфер.

Перший цикл із шести пісень «Пісні мандрівного підмайстра» (1883–1885 рр.; слова автора) відразу запровадив до жанру звучання симфонічного оркестру, хоча за іншими – продовжив традиції вокальних циклів Франца Шуберта, з типовим для романтиків сюжетом: гнаний долею парубок страждає від безмовної любові й шукає розради на лоні природи.

Взаємодія симфонічної та пісенної форм відбулась в творчості Малера не лише на основі камерного циклу; вже в Першій симфонії (1888 р.) виникає стильова інтенція так званого

«пісенного симфонізму», коли не лише музично-тематичний матеріал, але й способи його розвитку (строфічність, зокрема) народжується з пісень. Цей твір тісний пов'язане з «Піснями мандрівного підмайстра» за умовно-сюжетним та музично-мотивним змістом.

За Першою симфонією виникають Друга (1894 р.), Третя (1896 р.) і Четверта (1900 р.), що складаються у своєрідний цикл, у якому Перша симфонія слугує прологом. У цих симфоніях пісня прямо вводиться в музику у вигляді вокальних сольних і хорових номерів. Словесні тексти Малер запозичав з популярного в Німеччині збірника стародавніх німецьких народних пісень «Чарівний ріг хлопчика», надаючи поетичним образам нового музично-симфонічного розмаху, поєднуючи їх ліричний зміст з типовими для цього майстра епічними темами смерті – безсмертя, долі людини у її протистоянні з природою та у пошуках гармонії з нею.

П'ята (1902 р.), Шоста (1904 р.) і Сьома (1905 р.) симфонії також уподібнені до трагічної трилогії, але вже суто оркестровими засобами. До сполучення інструментальної та вокальної музики Малер повернувся у Восьмій симфонії (1906 р.), смислову основу якої забезпечила філософська концепція трагедії Й. Гете «Фауст», а до виконавського складу увійшли розширений склад оркестру, декілька солістів і потужний хор. Взаємодія вокального та оркестрального начал на основі розрослого пісенного жанру відбувається в одному з останніх творів Малера – симфонії кантаті «Пісня про землю» (1909 р.) на вірші середньовічних китайських поетів.

Пісенні твори, взагалі сфера пісенності як своєрідна «інтонаційна фабула» (термін І. Барсової) є ключовим фактором у симфонічній концептології Г. Малера. З іншого боку, безсумнівним є вплив симфонічного мислення з його філософською складністю та оркестровими засобами на тлумачення камерно-вокальної галузі в творчості австрійського митця. Для розуміння стильової специфіки малерівських оркестрових пісень (Orchesterlied або Orchestergesang) особливо показовим є цикл «Пісні мандрівного підмайстра», що має дві авторські версії – з фортепіанним та з оркестровим супроводами. Не менш новаторськими є цикли «Пісні про померлих дітей» та «П'ять пісень на вірші Рюккерта».

Оркестрові пісні Г. Малера узагальнювали досвід циклізації, що склався в сфері камерно-вокальної лірики впродовж романтичної доби; але водночас він заклав засади нового

жанрового різновиду – вокальної симфонії, створив її особливий стильовий авторський різновид, у якому лірична відвертість та проникливість органічно сполучалась з епічною монументальністю та трагічними екзистенціалами.

Стильова специфіка оркестрованого пісенного циклу у творчості Г. Малера є показовою для перехідного періоду становленні жанру пісенної (вокальної) симфонії. З одного боку, Малер звертається до принципів оркестрального викладу, збагачуючи тим самим композицію, а з іншого – прагне зберегти камерність й навіть інтимність, сповідальність пісенного інтонування. Зв'язок з жанром симфонії проявляється в Малера в тяжінні до скорочення частин пісенного циклу й наділення його драматургічними функціями симфонічного розвитку. З іншого боку, симфонічні концепції відзначаються нарративністю та послідовністю розгортання, монотематичністю та лейтмотивністю; можна відзначити низки інтонаційних побудов, прийомів викладу та гармонічних рішень, разом з їх образними функціями, що є спільними для симфонічної та камерно-вокальної музики Малера.

У виборі поетичного тексту Г. Малер прагне авторської свободи, тобто обирає той матеріал, який найбільше відповідає загальному музичному задуму, причому поєднаний з провідними художніми ідеями всього творчого шляху композитора. Так, наскрізною є тема дитячості, що, ймовірно, зумовлює особливу камерність у звучанні малерівського оркестру; в «Піснях про померлих дітей» оркестр використовується як велика група солістів, а в рюккертівських піснях склад оркестру суттєво стискається. Г. Малер не уникає риторичності в побудові словесно-поетичних та музичних текстів, навіть навпаки, намагається зробити зміст образу відкрито-зрозумілим, причому авторська риторизація торкається водночас і словесного і музично-звукового матеріалу. Комбінуючи різні типи пісенного розвитку, композитор надає їм оркестрового розмаху, водночас деталізуючи темброві якості оркестрових голосів, виробляючи нову камерну графіку інструментально-симфонічних тембрів.

Не можна не відзначити особливих вимог стосовно виконання вокальних партій – як у камерних циклах, так і у симфонічних, що вимагають ретельного виконання усіх динамічних вимог, природного вимовляння словесного тексту, але також і елементів психологічно загостреної декламації.

Головним жанровим чинником виступає зміна типу співвідношення між співаком і супроводом у напрямку створення єдиного звукового простору голосу та оркестру, у якому вони функціонують як неподільне ціле. Деталізація інтонаційної побудови вокальної партії і партій оркестру виникає як наслідок тісного взаємопроникнення слова та музичного звучання, народжуючи новий спосіб синтетичного інтонування звуку, що здатен вільно переміщуватися з однієї жанрової сфери до іншої, тобто набуває міжжанрового інтертекстуального значення.

Перехідність й певна маргінальність стильових та стилістичних ознак оркестрової пісні, також як і камерно-вокального циклу, побудованого на засадах оркестральності, відкриває широкий простір для жанрово-стильових пошуків ознак, суттєво впливаючи на творчість австро-німецьких композиторів начала ХХІ століття, тому що в композиційних та образних властивостях оркестрового супроводу містилися різноманітні структурно-сбєнмантичні можливості. Перехрещення тенденцій експресіонізму та неокласицизму сприяє підйому інтересу до романтичного за основним походженням жанрового синтезу, відкриваючи, по-перше, нові шляхи взаємодії вокального та інструментального інтонування, по-друге, сприяючи появі нових музично-поетичних композиційних рішень, що виходять за межі відомих усталених форм.

Особлива риса пісенного циклу з оркестральним супроводом – відкритість до різноманітних семантичних комплексів, образно-тематичних напрямів, авторських концепцій, що надає мобільності й жанровій формі оркестрової пісні, також і *orchestergesang*. У ХХ столітті композитори – представники різних національних шкіл та творчих позицій – починаючи від ново-віденців й завершуючи представниками сучасної композиторської школи – поєднують принципи камерно-вокального та оркестрового письма, втілюючи різноманітні творчі ідеї, спираючись на різні системні підходи до мовної логіки музики.

Наукова новизна статті визначається виокремленням інструментально-оркестральних компонентів у змісті камерно-вокальної творчості як специфічних жанрових чинників, що найбільше впливають на еволюцію камерно-вокального циклу. Інноваційний аспект дослідження зумовлюється також семантичним підходом, тобто передбачає аналіз жанрових

складових на основі авторської концепції та індивідуальних стильових ідей; зокрема це звернення до семантики дитячості у поєднанні з трагічною ідеєю взаємозалежності смерті – безсмертя у творчості Г. Малера.

Висновки. Не дивлячись на домінуючу вокальну природу камерно-вокальної творчості, що найперше та найбільше мотивується її зв'язком з поетичним словом та намаганням досягти сумісної авторизації поетичного та музичного начал, в історичному розвитку та появі нових модифікацій у даній жанровій галузі наприкінці романтичної доби домінуючими постають інструментальні чинники, зокрема оркестралізація пісенної форми, що впливає на усю побудову пісенного циклу.

Знаменною постаттю у цьому процесі постає Г. Малер, авторські відкриття якого водночас стосуються пісенних та симфонічних композицій, сприяючи виникненню їх нових перехідних контамінованих різновидів, відповідно до оригінальних авторських ідей та образно-тематичних сфер, сприяючи відкриттю нових прийомів музичної логіки та інтонаційних сфер.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02; Киевская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. К., 1975. 24 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. К.: Музична Україна, 1988. С. 27–33.
3. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. статей. К.: Музична Україна, 1988. С. 5–18.
4. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст. К.: 2001. Вип. 7. С. 3–10.
6. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С.106–112.
7. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
8. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дисс....канд. искусств.; спец. 17.00.03: музыкальное искусство. Харьков, 2016. 231 с.

9. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества): дисс. ...канд. искусств.: 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2005. 214 с.

REFERENCES

1. Bodina, E. (1975). The creative nature of musical performance: author. dis. ...cand. art criticism: 17.00.02; Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].

2. Gerasimova-Persidskaya, N. (1988). Authorship as a historical and stylistic problem // Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. Art. K.: Musical Ukraine. S. 27–33 [in Russian].

3. Medushevsky, V. (1988) Musical work and its cultural and genetic basis // Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. articles. K.: Musical Ukraine. S. 5–18 [in Russian].

4. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K: Muz. Ukraine [in Russian].

5. Moskalenko, V. (2001). Musical TV as a text // Kiev Musical Studies: Text of Musical Creation: Practice and Theory: Zb.st. K . Is. 7. P. 3–10 [in Ukrainian].

6. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation // Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K.: NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].

7. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].

8. Wu, Hongyuan (2016). Chinese Art Song: History and Theory of the Genre: diss. ...cand. art.; special. 17.00.03: musical art. Kharkov [in Russian].

9. Filatova, O. (2005). Genre Genesis of Performing Dialogue in Music (on the Material of Chamber and Vocal Creativity): Diss. ...cand. art.: 17.00.03 / ONMA im. A. V. Nezhdanova. Odessa [in Russian].