

# ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Белікова В. В.

Криворізький державний педагогічний університет

*Анотація.* У пропонованій статті автор акцентує увагу читача на прочитанні та інтерпретації сучасного музичного тексту вокального твору, висвітлюючи проблеми сучасного музично-виконавського мистецтва як такого.

*Ключові слова:* музично-виконавське мистецтво; виконавець; інтерпретація.

*Аннотация.* Беликова В. В. Некоторые проблемы современного музыкально-исполнительского искусства. Автор статьи акцентирует внимание читателя на прочтении и интерпретации музыкального текста вокального произведения, высвечивая проблемы современного музыкально-исполнительского искусства как такового.

*Ключевые слова:* музыкально-исполнительское искусство; исполнитель; интерпретация.

*Annotation.* Belikova V. The some problem of a modern musical-performing art. The author of article accents attention of the reader to perusal and interpretations of the musical text of vocal product, problems of a modern musical-performing art as such is lighting.

*Key words:* a musical-performing art; a performer; the interpretation.

**Постановка проблеми.** Музичне мистецтво останніх десятиліть бурхливого ХХ століття і перших років ХХІ століття розвивається в неоднозначній ситуації, зумовленій складними внутрішніми й зовнішніми політичними, економічними, соціокультурними процесами і так чи інакше відбиває специфічні ознаки цього перехідного історичного періоду.

Даючи загальну характеристику стану музичного мистецтва вказаного періоду, можна говорити про появу «нової фольклорної лінії» (Л. Кияновська) у творчості українських митців, про появу особливого композиторського мислення, що виявилось в пошуках і знахідках оригінальних стильових новацій.

Відзначимо, сьогоднішня музична аура, що оточує людину, значно оновлена і розширена. Можна говорити про «поступовий перехід від стагнації до духовного розкріпачення» [3, 30]. Як підкреслює доктор мистецтвознавства С. Грица, сучасне музичне мистецтво висвітлює «жорсткість, дисонантність барв, що мають під собою глибоку філософську платформу». На думку відомого етномузиколога, значне загострення сьогоднішньої звукової палітри є суб'єктивним відгуком, «рефлексією на суперечності індивідуального творця із зовнішнім світом,

реакцією на об'єктивістський прагматизм, способом самовиявлення творчого «Я» і стану нової духовної свободи» [1].

У контексті заявленої теми зацентруємо увагу на особливому ставленні до нових творів, а точніше на їх виконанні та сприйнятті, що і є **метою** пропонованої розвідки.

Підкреслимо, що завдяки музично-виконавському мистецтву здійснюється творчий акт спілкування, особливий діалог між композитором, виконавцем та слухачем. Інтерпретуючи музичний твір, виконавець творчо переосмислює музичний текст, у результаті чого його духовний саморозвиток і збагачення особистісного художнього досвіду здійснюється на новому витку. Реалізуючи особистісний художній досвід у виконавському мистецтві, музикант-виконавець одночасно впливає на духовний світ реципієнта.

**Результати дослідження.** Висвітлення існуючих проблем у сучасному музично-виконавському мистецтві передбачає розгляд розвитку вокального виконавства в другій половині ХХ століття. Як відомо, проблеми вокального мистецтва музиканти пов'язують з генезою нової музики ХХ століття – виникненням різноманітних композиторських систем, нетрадиційних видів вокальної техніки (додекафонії, сонористики, алеаторики, мікрополіфонії, нової тональності, модальності, формульної композиції), фактурного викладання музичного матеріалу тощо. Для оволодіння названими й іншими нововведеннями вокального мистецтва потрібна належна теоретична і методична база, яка б забезпечила засвоєння нового цікавого сучасного вокального репертуару. Маються на увазі твори С. Губайдуліної, Л. Даллапіккола, Е. Денисова, В. Мужчиля, В. Зубицького, В. Сильвестрова, І. Стравінського, А. Шнітке та інших авторів, написані в алеаторичних, атональних, політональних системах.

Як свідчить теорія та практика вокального мистецтва, актуальною й гострою його проблемою є поєднання класичної та новаторської музики в репертуарі сучасного вокаліста-соліста.

Нові технічні прийоми, народжені новим композиторським мисленням, вимагають від музикантів-педагогів і виконавців серйозної корекції загальної вокальної методики. Якщо для засвоєння класичних віртуозних каденцій, як, наприклад, у творі О. Аляб'єва «Соловей», існують спеціально розроблені вправи і вокалізи (які вже давно стали традиційними), то для вивчення таких новаторських творів, як «Місячний П'єро» А. Шонберга, «Perception» С. Губайдуліної, «Eхeqі monumentum» В. Сильвестрова та інших опусів потрібні спеціальні методичні розробки, підготовлені вправи й таке інше.

Розглядаючи стан розвитку сучасного вокального виконавства, підкреслимо його специфічну рису – динамічний характер і постійне оновлення досягнутого (як виконавського мистецтва в цілому). Саме завдяки його постійному оновленню всі засоби музичної виразності (динаміка звуку, темп, артикуляція, агогіка, особливе тембральне забарвлення) залежать від оригінальності композиторської творчості. Згідно з цим у сучасній музичній практиці здійснюються постійні пошуки методик, спрямованих на оволодіння новими технічними прийомами сольного і хорового співу.

Певні зрушення в цьому відношенні здійснені російськими музикознавцями, музикантами-педагогами у 1980-1984 роках у Горьківській консерваторії, де був розроблений теоретичний курс «Інтервальне сольфеджіо та знайомство з новою лексикою» С. Яковенка<sup>1</sup>, спрямований на засвоєння необхідних інтервальних вправ, які допомагають оволодівати музичними творами сучасних композиторів. Питання оволодіння новою музикою ХХ століття стояли в центрі уваги відомого російського теоретика Ю. Холопова, який пропонував методичні вправи «неладової установки», що базуються на звуковому строї сучасної

---

<sup>1</sup> С. Яковенко – відомий російський співак, який свого часу став першим виконавцем творів С. Губайдуліної, П. Ружички, В. Сильвестрова, Г. Фріда, А. Шонберга та інших сучасних авторів.

музики. На думку музикознавця, головна задача виховання музикантів усіх спеціальностей полягає в тому, щоб навчити їх чути нову музику ХХ століття [4, 58-59].

Для вокалістів-виконавців ця задача ускладнюється тим, що саме їх голосовий апарат стає музичним інструментом для відтворення нових звукових сполучень, що дуже часто ускладнюються дисонуючими сполученнями. Багаторазове виконання і транспонування методичних вправ, що базуються на основі «неладової установки», перетворюють процес формального звуковисотного інтонування в процес інтонування-сприйняття виконуваних музично-змістовних позначень. Багаторазове транспонування заготовлених музичних співзвуч сприяє виявленню цілісного відчуття фонізму, зближенню учбових вправ з оригінальними прийомами композиторського письма. Досвід роботи музикантів-теоретиків Московської консерваторії Л. Логінової та Ю. Холопова в класах сольфеджіо (починаючи з 1991 року), де успішно поєднується методика Ю. Холопова з системою співзвуччя П. Хіндеміта, дає змогу зробити висновок про те, що студентів можна навчити «чисто» інтонувати новий лексикон сучасної вокальної літератури. Це сповна стосується всіх вокалістів-солістів та вокалістів-хористів різних рангів.

Проблема поєднання класичної й новаторської музики в практиці сольного співу загострюється, оскільки в деяких виконавців-солістів існує думка про видозмінювання традиційних професійних установок, умінь та навичок при виконанні нової сучасної музики, що може призвести до деградації й навіть втрати співочого голосу. Такої думки дотримуються представники співу *bell canto*. Так, Олена Суліотіс (зірка *La Scala*), Олена Образцова (відома російська співачка) неодноразово висловлювались проти виконання сучасної музики. Та, як підкреслює С. Яковенко, «основні вокальні установки при виконанні традиційної класичної та сучасної музики залишаються незмінними» [9, 54]. На основі виконавської

практики С. Яковенка, а також музичної діяльності видатних вокалістів-солістів (наприклад, П. Лісиціана) можна говорити про те, що естетичні вимоги до співочого голосу залишаються єдиними і в ХІХ, й у ХХ століттях.

Звісно, що краса співочого звуку характеризується трьома основними якостями: виспівуванням голосних звуків, природно рівним вібрато та низькою і високою формантами. Усвідомлюючи те, що анатомія й фізіологія голосового апарату за його об'єктивними показниками принципово залишається незмінною, музиканти всіляко досліджували його формування і розвиток. Так, російські вчені В. Казанський та С. Ржевкін ще в 1928 році довели, що в спектрі добре поставлених чоловічих голосів завжди присутні посилені обертони (в межах 517 Гц), які сприяють наявності повного, соковитого, м'якого звучання голосового апарату. Американський музикант В. Бартолом'ю, проводячи дослідження функціонування співочого апарату з високою співучою формантою (1934 рік), довів, що в цих випадках посилені обертони коливаються в діапазоні від 2500 до 3200 Гц. Якісна сторона голосового апарату характеризується яскравістю, польотністю, великою силою. Зрозуміло, що голоси з вказаними якостями однаково потрібні як для виконання музики класичної (наприклад, творів М. Глинки), так і для виконання нової музики (наприклад, творів В. Мужчиля або В. Сильвестрова). Виконавське мистецтво П. Лісиціана, який звертається до інтерпретації творів як класичної, так і сучасної музики (він вважається одним з кращих виконавців партії Наполеона в опері С. Прокоф'єва «Війна і мир»), спростовує думку про деградацію співочого голосу при зверненні до творів сучасних композиторів. Загальна, традиційна вокальна «школа» формування й розвитку голосового апарату допомагає подолати теситурні й динамічні труднощі музичних творів усіх стильових напрямків.

У лабораторії Інституту імені Гнесіних за допомогою електронного пневмографа російським музикантам вдалося простежити за тонкими

рухами дихального апарату відомих співаків (того ж П. Лісиціана), за роботою їх грудних і черевних стінок. У результаті дослідження вдалося виявити загальну картину роботи голосового апарату: спокійний вдих, повільно-поступове спадання грудних і черевних стінок при видиханні. Узагальнюючи результати досліджень російських вчених, С. Яковенко висловлює думку, що при серйозній професійній роботі над класичним і сучасним вокальним репертуаром головні критерії вокальної майстерності залишаються і голос вокаліста тривалий час буде звучати соковито, дзвінко, яскраво, впевнено.

Обмірковуючи методи, завдяки яким співак досягає яскравого звучання свого голосу, доцільно звернутися до висновків В. Морозова, автора резонансної теорії. На думку вченого, витoki звучності співочого голосу переносяться з гортані в область голосових резонаторів. Народжений досить слабким голосовим апаратом примарний тон здатен перероджуватися у міцний, красивий, співучий звук. Психофізіологічною основою цього явища є вібраційні відчуття в області обличчя, голови, грудей – органів людського тіла, які у сукупності своїй якраз і утворюють необхідний звуковий резонанс. З висновками В. Морозова збігаються й висловлювання відомих італійських вокалістів-педагогів. Так, автор популярної книги «Вокальні паралелі» Джакомо Лаурі Вольпі підкреслює: «В основі вокальної педагогіки лежать пошуки резонаторів – звукової луни...». На його думку, звук, позбавлений резонансу, – це звук мертвонароджений і поширюватися не може [9, 203].

Розглядаючи розвиток вокального виконавства у другій половині ХХ століття та висвітлюючи певні проблеми його функціонування, слід визначити наступне. В останні десятиріччя вокальна, вокально-інструментальна, хорова музика значно збагатилася й ускладнилася новими засобами музичної виразності, завдяки яким виконавець повинен відтворити художній задум музичного твору. Послідовники додекафонної

музики, представники авангардних стильових напрямків уже не задовольняються звичними музичними засобами виразності. Пошуки нових виразових засобів привели до руйнування зв'язків між словом та наспівом. У музичних текстах вокальної музики дуже часто зустрічається ненотована мова, нові прийоми звуковидобування, що лежать в межах звичайного прочитання і традиційного вокалізування звуку. Цікаво в цьому відношенні звернутися до прикладів виконання сучасної музики С. Яковенком, репетиції якого, як підкреслює сам вокаліст, часто проходили під керівництвом автора твору.

Так, працюючи над вокальним циклом Б. Шнапера «Осінь елегія» на слова О. Блока, заради ефекту антиансамблю співак (він же читач) і піаніст виконують свої партії в різних темпоритах. Акценти на сильних долях в інструментальній партії не повинні були збігатися з ударними складами словесного тексту. Утворювалося сполучення емоційного читання соліста та напруженого звучання фортепіано, яке потрібно було композитору для утворення драматичного настрою в конкретному епізоді твору – моменті протрації героя після важкої любовної драми. І тільки в наступних номерах циклу надходить емоційне «пробудження» героя. Вокальна партія його поступово набуває яскравої мелодичної виразності й зливається у гармонійному поєднанні з інструментальним супроводом.

Враження антиансамблю виникає і при прослуховуванні вокально-інструментальної поеми «Аметист» С. Баласаняна. До кожного номера поеми композитор використовує епіграфи (афоризми Рабіндраната Тагора), які співак виконує читаючи. Паралельно до голосу індійської співачки автор поеми застосовує звучання тампура, блок-флейти, різноманітних ударних інструментів. Виконуючи ненотовану партію в поемі, вокаліст-читач стає учасником багатотембрової гри-дійства – специфічного процесу виконання, характеризуючи який, можна говорити про зародження своєрідного ансамблю, своєрідного поєднання слова і співу.

Як підкреслює С. Яковенко, наведені приклади спростовують думку про існування двох звукових процесів, течія яких здійснюється паралельно і незалежно один від одного. Якщо композитор спеціально не наголошує на емоційних невідповідностях, – це є ансамбль..., як і в традиційній мелодекламації [9, 56].

У музичних текстах сучасних авторів дуже часто зустрічається перехід від вокальної лінії до шепоту. Композитор не турбується про звуковисотне звучання і дає можливість вокалісту індивідуально його визначити. Але автор твору здійснює фіксацію ритму декламації, чим допомагає виконавцю чітко визначити ритм та темп звучання. Прикладами до сказаного є романс Г. Свиридова «Вигнанець» на вірші Аветіка Ісаакяна, романс М. Таривердієва «Листя» на слова М. Мартинова, моноопера «Очікування» на вірші Р. Ріхтера.

До цікавих знахідок фіксації нового прийому звуковидобування приходить С. Губайдуліна. Так, у кантаті «Рубайят» композитор вимагає від виконавця протягом однієї музичної фрази поступово вводити у вокальний звук дихальний призвук (шепіт) і знову повертатися у стан співучого звуку. Для відтворення відповідного звуковидобування С. Губайдуліна застосовує нове позначення в тексті, яке раніше в музичній практиці не зустрічалося.

Аналізуючи вокальні твори композиторів ХХ століття, слід відзначити, що найчастіше в сучасних музичних текстах зустрічається прийом *Sprechstimme*, *Sprechgesang*, що прийнято інтерпретувати як напіввислів-напівспів. Поява нового прийому пов'язується з необхідністю відтворити в музиці підвищену експресію, іронію, гротеск або, навпаки, наблизити виконання до звичайного побутового промовляння. Прикладом можуть бути тексти творів Е. Денісова «5 історій пана Корнера» на вірші Б. Брехта та «Життя в червоному світлі» на слова Б. Віана. Головна проблема в названих творах пов'язана з перетворенням мелодії в природну



розмовно-мовну декламацію при дотриманні вказаної автором певної звуковисотної лінії.

Як показує практика вокального виконавства, відтворити прийом *Sprechstimme* або *Sprechgesang* важко. Традиційна вокальна педагогіка ще не дає вокалісту комплекс засобів і прийомів, за допомогою яких розв'язується поставлена проблема. Та скористатися вказівками композиторів буде корисним. Так, А. Шонберг у передмові до «Місячного П'єро» підкреслює, що виконавець досягне успіху, якщо: 1) витримає ритм так точно, наче він співає; 2) точно зрозуміє різницю між вокальним і розмовним звуком. А різниця, вказує композитор, полягає в тому, що «вокальний звук твердо витримує точну висоту, а мовний, хоча і вказує на неї, одразу ж покидає її через пониження або підвищення інтонацій» [9, 58].

У зв'язку з тим, що у вокальному виконавстві прийом *Sprechstimme* ще не отримав усталеної еталонної традиції, музиканти-педагоги пов'язують його виконання з навичками та висловами драматичних акторів. На це вказують пошуки М. Ф. Гнесіна в досягненні наспівного читання, яке було б більш музичним, ніж традиційна мелодекламація. Пошуки М. Ф. Гнесіна підтверджує робота К. С. Станіславського над театральними ролями, який постійно рекомендував драматичним акторам: «Бути в голосі!» [6, 60].

Враховуючи те, що сполучення вокальної й мовної звукової виразності зустрічаються в сучасній музиці досить часто (і стає навіть нормою), з'ясування усіх особливостей і різниць звучання прочитаного й проспіваного слова є складною проблемою для вокаліста-соліста, вокаліста-хориста.

Аналізуючи особистий досвід, складені музикантами графіки звукових спектрів, С. Яковенко приходять до висновку, що ніяких принципових різниць в організації вокальної та сценічної мови не існує. Більше того, музикант підкреслює, що традиційні установки в роботі над

розвитком голосового апарату у вокальній і драматичній школах збігаються [6, 59]. Висловлену думку підтверджує творча діяльність відомої співачки Зари Долуханової, яку можна вважати яскравим прикладом вдалого поєднання класичного й сучасного стилів у вокальному виконавському мистецтві.

Висвітлюючи проблеми вокального виконавства на сучасному етапі, не можна не зупинитися на типовій особливості розвитку мелодичної лінії у творах композиторів ХХ століття. Аналіз багатьох творів дає можливість довести, що мелодика розвивається досить експресивно, а її інтервальна побудова наповнена незвичними стрибками, які прийнято називати «невокальними», як, наприклад, у романсі В. Сильвестрова «Медитація» на слова О. Пушкіна. Та при постійній роботі над складними епізодами вокаліст може досягти позитивних результатів. Як зізнається С. Яковенко, не маючи природної рухливості в голосі, співак розробив цілий комплекс спеціальних вправ і в результаті щоденних репетицій і тренування голосового апарату усі «колоратури чітко виспівувалися у швидкому темпі» [9, 59].

Таким чином, вивчення розвитку сучасного вокально-виконавського мистецтва дає змогу виявити існуючі проблеми його інтерпретації, а саме: поєднання класичної та новаторської музики в репертуарі сучасного вокаліста-соліста; пошуки нових методик, музичних вправ, які розробляються та будуються на основі неладової музики; поява думки про деградацію голосу й фізіологічні зміни голосового апарату співака, який виконує сучасні твори; збагачення й ускладнення вокальної літератури новими засобами музичної виразності; поява враження антиансамблевого епіву; сполучення вокальної й мовної звукової виразності у відтворенні музичного тексту; існування «невокальних» інтервалів у мелодичній лінії сучасних вокальних творів.

**Висновки та подальший напрямок дослідження.** Музично-виконавське мистецтво на порубіжжі ХХ-ХХІ століть функціонує і розвивається в колі складної й цілісної системи художньої культури, що знаходиться під впливом різнохарактерних процесів сучасного постіндустріального суспільства. У цьому контексті зростає роль художньої комунікації, яка в музичних текстах знаходить своє особливе і специфічне виявлення, завдяки чому й здійснюється входження музично-виконавського мистецтва у сферу модерної та постмодерної культури.

Новий етап розвитку художньої культури (яким є культура постмодерну) вимагає появи специфічних комунікативних кодів для фіксації внутрішнього змісту музичного твору. Їх прочитання й інтерпретація складають неповторний, унікальний архів музично-художнього досвіду, який якісно характеризує і висвітлює національну традицію музично-виконавського мистецтва як такого та діяльність конкретного музиканта-виконавця, що може оновлюватися новими тенденціями, продиктованими вимогами сучасності. Особистісний музично-художній досвід музиканта-виконавця впливає на духовний світ слухача, збагачуючи його, роблячи мистецтво виконавця унікальним, значущим та необхідним.

#### *Література*

1. Грица С. Очима етномузиколога (Роздуми з приводу VIII «Київ-Музик-Фесту») // Українська культура. – 1998. – № 1 (885).
2. Княнєвська Л. Сильові тенденції у львівській композиторській школі 80-90-х років // Мистецькі обрії. Альманах. – К., 2000.
3. Коханик І. Про деякі тенденції стильового розвитку української музики рубежу ХХ-ХХІ століть // Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство: Збірка статей. – Вип. 13. – К., 2004. – 296 с.
4. Сильвестров В. Тихие песни. Вокальный цикл на стихи поэтов-классиков. Для баритона и фортепиано. – М.: Советский композитор, 1985. – 96 с.
5. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания // Соч. – М., 1955. – Т. 3.
6. Таривердиев М. Ожидание. Монолог женщины. Моноопера на стихи Р. Рождественского. Клавир. – М.: Советский композитор, 1988. – 47 с.
7. Холопов Ю. Как петь новую музыку XX века. Опыт демонстрации методики одноголосия // Воспитание музыкального слуха. – Вип. 2. – М., 1985.
8. Яковенко С. Волшебная Зара Долуханова. – М.: ИО Композитор, 1996.
9. Яковенко С. Какогой век на дворе, господа вокалисты? // МА. – 1998. – № 1. – С. 52-61.