

АНОТАЦІЯ

Сет'ян Г. Г. Вокальне інтонування у фортепіанному мистецтві (на прикладі творчості П. Чайковського). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2020.

Фортепіанна музика представляє собою одну з найбільш затребуваних в комунікативному сенсі областей творчості, яка не втратила свою актуальність протягом вже декількох століть. Від творчості композиторів і виконавців епохи Бароко, французьких клавесиніст, представників епохи Просвітництва, в першу чергу, віденського класицизму проходить і поширюється на наші дні висока етико-духовна спрямованість академічного піанізму як унікального явища в історії світової художньої культури.

Постановка проблеми «співучого фортепіано» є багатоаспектною і охоплює широкий спектр проявів, що відносяться до естетики і поетики музичної творчості. Їх вивчення пов'язане з конкретними стилями (як композиторськими, так і виконавськими), тяжіють до втілення синтезу звукової ідеї і співаючого голосу в цілісній концепції музичного твору.

Серед чималої кількості досліджень, присвячених фортепіанній музиці, можна виділити області, які на сьогоднішній день є найменш вивченими. Це, зокрема, проблема, яка формулюється терміном «співоче фортепіано». Осмислення меж терміна і явища, що стоїть за ним в фортепіанній культурі, представляє актуальність теми дослідження.

Вивчення основ втілення на фортепіано вокальної інтонації виявляє цілий комплекс питань, які потребують вирішення. Це, наприклад, фундаментальна співвіднесеність вокального та інструментального початків в фортепіанному інтонуванні, визначення технології досягнення вокальної звукової якості в фортепіанній грі. Останнє означає і практичне значення

заявленої теми, оскільки в методиці фортепіанного виконавства «спів на фортепіано» (за Г. Нейгаузом), є одним з критеріїв стильної гри. Питання, пов'язані з відтворенням вокального інтонування на фортепіано, останнім часом починають підніматися на новому методико-теоретичному рівні. Основу тут складають праці з музичної органології як нової галузі музикознавства (Є. Назайкінський), а також вже стали класичними роботи по теорії фортепіанного виконавства.

Незважаючи на велику кількість робіт, присвячених історії та теорії фортепіанного мистецтва, багато актуальних питань фортепіанного мистецтва, що виникають у зв'язку з розробками в галузі фундаментальних музикознавчих категорій жанру, стилю, стилістики, залишаються дослідженими в недостатній мірі.

Особливий, більш частковий, але досить істотний аспект дослідження фортепіанної музики різних епох і стилів, різних жанрів і композиційних форм, становить дослідження фактури, її специфічного і універсального якостей, які проявляються в фортепіанному творі як спільний «продукт» композитора і виконавця-інтерпретатора. Саме на фактурному рівні виникає і аспект «співочого фортепіано», з яким добре обізнані музиканти-практики, але в теорії фортепіанного мистецтва приділено недостатньо уваги. Подальшої дослідницької розробки, поряд з комплексом перерахованих вище проблем, вимагає і вивчення фортепіанних стилів окремих авторів і виконавців, перш за все, епохальних за значенням, серед яких виділяється фортепіанний стиль П. Чайковського, який став для світової фортепіанної музики Новітнього часу (від 90-х років XIX століття до сьогоднішнього дня) одним з найважливіших стильових орієнтирів.

Отже, актуальність заявленої теми обумовлена затребуваністю в сучасному музикознавчому дискурсі вивчення видових стилів, серед яких фортепіанний вирізняється як провідний; недостатньою розробленістю теорії фортепіанної фактури, зокрема, вокальної інтонації (виконавського інтонування) як її складової; а також епохальним значенням фортепіанного

стилю П. Чайковського в контексті світового фортепіанного мистецтва, того його напрямку, який визначається як «співоче фортепіано».

Мета роботи – обґрунтувати закономірність дії принципу вокального інтонування в фортепіанному мистецтві (на матеріалі творчості П. Чайковського).

Дисертація присвячена дослідженню вокального інтонування в фортепіанному мистецтві, у зв'язку з чим розглядається органологія фортепіано як інструмента універсального типу та узагальнюються риси фортепіанного стилю П. Чайковського як представника школи «співочого фортепіано». Дослідження спрямоване на виявлення специфіки вокальних звукообразів в фортепіанній творчості П. Чайковського. Визначаються художньо-змістові принципи вокального інтонування в фортепіанному виконавстві на прикладі інтерпретацій творів П. Чайковського К. Ігумновим, С. Ріхтером, М. Плетньовим.

На ґрунті результатів наукових досліджень та власних аналітичних спостережень пропонується розгляд наступних понять – вокальне інтонування, вокальний звукообраз, виконавська інтерпретація фортепіанної фактури, органологія фортепіано.

Обґрунтовано методологічні підходи до вивчення принципу вокального інтонування в фортепіанному мистецтві, а саме: *історичний*, спрямований на розкриття генетичних основ і еволюції фортепіанного стилю на шляху його руху від прикладних до сольо-концертних функцій; *органологічний*, який об'єднує технологію інструмента, виконавство і композиторську творчість в цілісній системі «образу» фортепіано, з виділенням у ньому принципу втілення вокальної інтонації; *дедуктивний*, що відображає хід дослідження від загального (фортепіанний стиль) до особливого (фортепіанна фактура і принцип втілення в ній вокальної інтонації) і конкретного (відображення цього принципу в фактурі фортепіанних творів П. Чайковського); *жанрово-стильовий аналіз*, що застосовується для характеристики композиційно-драматургічних особливостей фортепіанних творів П. Чайковського;

фактурний аналіз, на основі якого розкривається принцип «співочого фортепіано» в розглянутих зразках; *виконавський аналіз*, необхідний для характеристики особливостей інтерпретації фактури фортепіанних творів П. Чайковського.

Цілісний образ фортепіано формувався шляхом, який можна визначити як рух від «хору» до «оркестру». Йдеться про поступовий відхід від чисто мелодичних функцій, властивих барочному органу і клавіру, в область регістрово-фактурної імітації інструментальних тембрів, представлених в камерних ансамблях або оркестрі. При цьому «голос» стає, перш за все, носієм тембрової семантики, а не власне фактурної функції, що означає лише логіку організації вертикального викладу. Серед тембрів, асимільованих фортепіано як оркестром, зосередженим в руках одного виконавця, виявляється і живий людський голос. Джерелом «співочого» фортепіано, відродженого в практиці романтичного мистецтва, стали опера і камерно-вокальні жанри – пісня, романс, вокальний цикл. Практика фортепіанного супроводу співу («під фортепіано») породила особливу форму нового типу – «спів на фортепіано», в якому відбулося злиття голосу і аккомпанімента в цілісній звуковій фактурі.

Ця практика була спочатку композиторсько-виконавською, тобто передбачала рівну частку участі в ній двох творчих особистостей – автора музичного тексту і його інтерпретатора (часто це був один і той же музикант – віртуоз-творець). Зразком нового ставлення до фортепіанного звуку є творчість Ф. Шопена, для якого звук був основою як музики, так і мови, в результаті чого, його фортепіано нібито заговорило (за Л. Касьяненко). Саме вокально-мовний початок має різноманітні прояви і способи втілення, що формуються в рамках трьох стилістичних нахилів – речитативності, декламаційності, кантиленності (за Є. Назайкінським).

Відзначено, що включення в фортепіанну фактуру мелодичних голосів (тем-мелодій або розгорнутих підголосків-контрапунктів) є досягненням переважно слов'янських фортепіанних шкіл. У цьому плані показовими є

позиції Ф. Бузоні, який вважав ідею «співочого фортепіано» в корені протирічущою самій природі інструменту, і Г. Нейгауза, для якого «спів на фортепіано» був основним завданням його виконавської і педагогічної школи.

Підкреслено, що передумови до створення ефекта «співочого фортепіано» виконавець повинен знаходити в самому композиторському тексті. Вони не завжди лежать на поверхні, а містяться іноді в глибинах фактури, яку слід «слухати» і «чути» (за Б. Асаф'євим), по цій координаті виділяючи і співвідносячи між собою плани звукової інтенсивності. Таким чином, попередній виконавський аналіз фактурної організації додасть звучанню просторову об'ємність, при якій віртуальні «лінії» набудуть статус реально-звукових.

Суть досягнення ефекту «співочого фортепіано» полягає в з'єднанні внутрішніх слухових уявлень піаніста з відповідним їм підбором засобів виконавчого центру (за В. Холоповою) – динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації, що пов'язано, в першу чергу, з виробленням якості, що визначається як «горизонтальне мислення» (за А. Грешніковою). У ньому слід виділяти два рівня: 1) «ланцюговий» зв'язок всіх елементів, складаючих фактурну горизонталь твору (за Г. Ігнатченком), запрограмовану композитором і усвідомлену виконавцем; 2) аналогічну «наскрізну» логіку в організації пластики виконавських рухів, обумовлених широко трактованим терміном *legato* (зв'язно). Поєднуючи «слухове» з «пальцевим» (за А. Грешніковою), піаніст, який бажає домогтися «співу на фортепіано», повинен не тільки забути про те, що «у рояля – молоточки» (рекомендація К. Дебюссі), але і виробити універсальну манеру виконання штриха *legato* особливими легкими рухами, «виливаючи» пасажі, як «як воду з глечика».

В результаті і виникає образ «співочого» фортепіано, що не зводиться до простих імітацій співу або мови, а представляє собою цілісний виконавський звукообраз, який об'єднує фонізм (тембр і фактура), семантику

(образно-драматургічний ряд) і жанрову стилістику (горизонтальний аспект стильових впливів, випробуваних автором твору і його інтерпретатором).

Ключові слова: вокальний звукообраз, вокальне інтонування, інтерпретація, інструментальний спів, образ інструмента, , принцип *cantabile*, тембр, техніка, фортепіанна фактура, фортепіано.

ANNOTATION

Setyan G. G. Vocal intonation in piano art (on the example of P. Tchaikovsky's work). – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of candidate of art history (PhD) in the specialty 17.00.03 “musical art”. – Kharkiv national university of arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 2020.

Piano music is one of the most popular areas of creativity in the communicative sense, which has not lost its relevance for several centuries. From the works of composers and performers of the Baroque era, French harpsichordists, representatives of the Enlightenment era, first of all, Viennese classicism, the high ethical and spiritual orientation of academic pianism as a unique phenomenon in the history of world art culture passes and extends to our days.

The formulation of the problem of “singing piano” is multidimensional and covers a wide range of manifestations related to the aesthetics and poetics of musical creativity. Their study is associated with specific styles (both compositional and performing), which tend to embody the synthesis of a sound idea and a singing voice in a complete concept of a piece of music.

Among the considerable number of studies devoted to piano music, we can distinguish areas that are currently the least studied. This is, in particular, a problem that is formulated by the term “singing piano”. Understanding the

boundaries of the term and the phenomenon behind it in piano culture represents the relevance of the research topic.

Studying the basics of implementing vocal intonation on the piano reveals a whole range of issues that need to be solved. This is, for example, the fundamental correlation of vocal and instrumental principles in piano intonation, the definition of technology for achieving vocal sound quality in piano playing. The latter also means the practical significance of the stated subject, since in the method of piano performance called “singing on the piano” (according to G. Neuhaus) is one of the criteria for stylish playing. Questions related to the reproduction of vocal intonation on the piano have recently begun to be raised at a new methodological and theoretical level. It is based on works on musical organology as a new branch of musicology (E. Nazaikinsky), as well as works on the theory of piano performance that have already become classical.

Despite the large number of works devoted to the history and theory of piano art, many topical issues of piano art that arise in connection with developments in the field of fundamental musicological categories of genre, style, and stylistics remain insufficiently studied.

A special, more partial, but rather significant aspect of the study of piano music of different eras and styles, different genres and compositional forms, is the study of texture, its specific and universal qualities, which are manifested in a piano work as a common “product” of the composer and the performer-interpreter. It is at the texture level that the aspect of the “singing piano” also arises, with which practical musicians are well aware, but not enough attention is paid in the theory of piano art. Further research development, along with the complex of the above problems, requires the study of piano styles of individual authors and performers, first of all, epochal in significance, among which the piano style of P. Tchaikovsky stands out, which has become one of the most important style guidelines for the world piano music of modern times (from the 90s of the XIX century to the present day).

So, the relevance of the stated topic is due to the demand in modern musicological discourse for the study of specific styles, among which piano stands out as a leading one; insufficient development of the theory of piano texture, in particular, vocal intonation (performing intonation) as its component; as well as the epochal significance of P. Tchaikovsky's piano style in the context of world piano art, its direction, which is defined as “singing piano”.

The purpose of the work is to substantiate the regularity of the principle of vocal intonation in piano art (based on the material of P. Tchaikovsky's work).

The dissertation is devoted to the study of vocal intonation in piano art, in connection with which the organology of the piano as an instrument of a universal type is considered and the features of P. Tchaikovsky's piano style as a representative of the school of "singing Piano" are generalized. The research is aimed at identifying the specifics of vocal sound images in the piano work of P. Tchaikovsky. The artistic and semantic principles of vocal intonation in piano performance are determined on the example of interpretations of P. Tchaikovsky's works by K. Igumnov, S. Richter, and M. Pletnev.

Based on the results of scientific research and our own analytical observations, we propose to consider the following concepts: vocal intonation, vocal sound formation, performing interpretation of piano texture, piano organology.

Methodological approaches to the study of the principle of vocal intonation in piano art are substantiated, namely: *historical*, aimed at revealing the genetic foundations and evolution of the piano style on the way of its movement from applied to solo and concert functions; *organological*, combining instrument technology, performance and compositional creativity in an integral system of the “image” of the piano, with the allocation of the principle of implementing vocal intonation in it; *deductive*, reflecting the course of research from the general (piano style) to the special (piano texture and the principle of embodying vocal intonation in it) and specific (reflection of this principle in P. Tchaikovsky's piano works texture); *genre-style analysis*, used to characterize the compositional and dramatic

features of piano works by P. Tchaikovsky; *texture analysis*, on the basis of which the principle of “singing piano” is revealed in the samples under consideration; *performing analysis* necessary to characterize the features of interpretation in the texture P. Tchaikovsky’s piano works.

The whole image of the piano was formed by a path that can be defined as a movement from “choir” to “orchestra”. We are talking about a gradual departure from the purely melodic functions inherent in the Baroque organ and clavier, in the field of register-textured imitation of instrumental timbres presented in chamber ensembles or orchestras. At the same time, the “voice” becomes, first of all, the carrier of timbre semantics, and not the actual texture function, which means only the logic of organizing a vertical presentation. Among the timbres assimilated by the piano as an orchestra concentrated in the hands of one performer, there is also a living human voice. The source of the “singing” piano, revived in the practice of romantic art, was opera and chamber vocal genres-song, romance, vocal cycle. The practice of piano accompaniment of singing (“under accompaniment of the piano”) gave rise to a special form of a new type – “singing on the piano”, in which the voice and accompaniment merged into a complete sound texture.

This practice was initially compositional and performing, that is, it provided for an equal share of participation in it by two creative personalities – the author of the musical text and its interpreter (often it was the same virtuoso musician – creator). An example of a new attitude to piano sound is the work of F. Chopin, for whom sound was the basis of both music and speech, as a result of which his piano allegedly began to speak (according to L. Kasyanenko). It is the vocal-speech principle that has various manifestations and ways of implementation, which are formed within the framework of three stylistic inclinations – recitative, recitation, and cantilence (according to E. Nazaykinsky).

It is noted that the inclusion of melodic voices (themes-melodies or expanded sub-voices-counterpoints) in the piano texture is an achievement of mainly Slavic piano schools. In this regard, the positions of F. Busoni, who considered the idea of a “singing piano” fundamentally contrary to the very nature

of the instrument, and G. Neuhaus, for whom “singing on the piano” was the main task of his performing and pedagogical school, are indicative.

It is emphasized that the performer should find prerequisites for creating the effect of the “singing piano” in the composer’s text itself. They do not always lie on the surface, but are sometimes contained in the depths of the texture, which should be “listened to” and “heard” (according to B. Asafyev), highlighting and correlating the plans of sound intensity along this coordinate. Thus, a preliminary performance analysis of the texture organization will give the sound a spatial volume, in which virtual “lines” will acquire the status of real-sound ones.

The essence of achieving the “singing piano” effect is to combine the internal auditory representations of the pianist with the corresponding selection of executive center tools (according to V. Kholopova) – dynamics, articulation, agogics, pedalization, which is primarily associated with the development of quality defined as “horizontal thinking” (according to A. Greshnikova). It should distinguish two levels: 1) the “chain” connection of all the elements that make up the textured horizontal of the work (according to G. Ignatchenko), programmed by the composer and realized by the performer; 2) a similar “end-to-end” logic in the organization of plasticity of performing movements due to the widely interpreted term *legato* (coherently). Combining “auditory” with “finger” (according to A. Greshnikova), a pianist who wants to achieve “singing on the piano” should not only forget that “the piano has hammers” (recommended by K. Debussy), but also develop a universal manner of performing the *legato* stroke with special light movements, “pouring out” passages like “like water from a jug”.

As a result, the image of a “singing” piano arises, which is not reduced to simple imitations of singing or speech, but is a complete performing sound image that combines phonism (timbre and texture), semantics (figurative and dramatic series) and genre stylistics (horizontal aspect of stylistic influences experienced by the author of the work and its interpreter).

Key words: vocal sound image, vocal intonation, interpretation, instrumental singing, instrument image, cantabile principle, timbre, technique, piano texture, piano.