

ВИКОНАВСЬКА СЕМАНТИКА РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО РОМАНСУ

Статтю присвячено аналізу романсу як культурного та музичного явища. Визначені його витoki та основні етапи еволюції. Встановлено, що суттєву роль у сприйнятті романсу відіграє специфіка манери виконання, тобто виконавська семантика.

Ключові слова: виконавське мистецтво, виконавське тлумачення, виконавська семантика, пісенна лірика, романс.

Н. А. КОВАЛЬ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СЕМАНТИКА РУССКО-УКРАИНСКОГО РОМАНСА

Статья посвящена анализу романса как культурного и музыкального явления. Определены его истоки и основные этапы эволюции. Установлено, что существенную роль в восприятии романса играет специфика манеры исполнения, то есть исполнительская семантика.

Ключевые слова: исполнительское искусство, исполнительская трактовка, исполнительская семантика, песенная лирика, романс.

N. O. KOVAL

PERFORMANCE SEMANTICS OF RUSSIAN-UKRAINIAN ROMANCE

Article is devoted to the analysis of romance as cultural and musical phenomenon. Its sources and the basic stages of evolution are defined. It is established that the essential role in perception of a romance belongs to the specificity of the singer's manner, that is performing semantics.

Key words: performing art, performer's interpretation, performing semantics, the song lyrics, romance.

Романс – це музично-поетичний твір для голосу в супроводі фортепіано або гітари. У вітчизняному мистецтвознавстві застосовується також визначення романсу як жанру камерної вокальної музики, що передбачає особливі вимоги до виконавської майстерності з огляду на фактор камерності виконання даного виду творів.

Для більшої переконливості в інтерпретації оригінального матеріалу періоду формування жанру російсько-українського романсу музиканти послуговуються методом виконавського фольклоризму, застосовуючи фольклорні елементи (технічні прийоми, штрихову техніку інтонації) у професійному виконавстві. В оркестрах народних інструментів поряд з традиційним складом часто використовують академічні інструменти.

Ще одним чинником взаємодії традиційного музикування та академічного народного виконавства у романсі є зміна форм виявлення фольклоризму. Саме у процесі переходу фольклору зі звичного для нього середовища у сценічні умови відбувається трансформація його жанрового складу.

Виконавська семантика романсів є предметом дослідження таких вітчизняних вчених, як Н. Гуйванюк, А. Сердюк, О. Філатова, С. Яковенко.

Проблема жанрової форми у сучасних умовах набуває особливої актуальності, оскільки наразі провідною стає виконавська сторона. Проте і зараз проблематика взаємодії жанрової форми і виконавських засобів залишається малодослідженою.

Музичний жанр як культурний феномен, на думку О. Філатової, передбачає історичне походження і певні умови побутування, налаштований на постійну взаємодію традиційного, канонічного, інваріантного і новаторського, евристичного, мобільного, що забезпечує довгострокове існування жанру, яке однаковою мірою потребує самоповторення і руху вперед.

Жанр генерує виконавську практику, узгоджуючи соціокультурний контекст з музичними образами, і водночас виконавська традиція постає важливим фактором жанрового

формування, що, зокрема, яскраво проявляється для такого жанру, як романс.

Отже, вивчення семантики та інших відмінних особливостей російсько-українського романсу як музично-вокального твору потребує аналізу контексту, соціально-історичних умов, у яких відбувалося його зародження та формування. Романс як жанр пісенної творчості набуває особливої популярності в Росії у XVIII столітті. З Росії романс як жанр музично-вокальної творчості та певною мірою історико-культурне явище поширюється до інших країн. Зокрема, в Україні романс як жанрова форма набуває популярності у XIX столітті.

Проте міграційні процеси мистецької еліти України не завжди були регулярними. Так, царювання Олексія Михайловича (1645-1676) відзначилося значним припливом у Росію українських музикантів (Іван Календа, Климентій Ясельковський, Григорій Абрамовський, Яків Рябецький та ін.), причиною чого було палке шанування царем партесного співу та прогресивна реформаторська діяльність Патріарха Нікона, який високо цінував українців. Москву у цей час двічі відвідував Семен Пекалицький – перший раз як регент хорової капели Лазаря Барановича, другий як керівник придворної капели. Величезний вплив на музичне життя Росії мала діяльність видатного композитора, теоретика і педагога киянина Миколи Павловича Ділецького (кінець XVII – початок XVIII ст.), який виховав цілу плеяду російських композиторів, а в наступні роки за його теоретичними трактатами навчалося не одне покоління композиторів.

При Федорі Олексійовичі (1676-1682 рр.) процеси взаємовпливу музичних культур Росії та України були загальмовані – цар Федір ставився до музичного мистецтва не так прихильно, хоча його музична бібліотека за описом, надрукованим М.Успенським, була досить великою. Серед нот були твори й українських композиторів XVII ст., зокрема Михайла Осипова.

Проблематика дослідження української інтелектуально-мистецької рецепції значно розширюється, починаючи з часів царювання Петра I – з'являються інші аспекти розгляду проблеми взаємовпливу культур, зокрема відбувається значне прискорення та поглиблення цього процесу при сприятливому впливі прогресивного освітнього центру України – Києво-Могилянської академії, яка спричинила налагодження контактів з цілим світом. Дослідник Академії С.Т. Голубев робить висновок: «Історія Києво-Могилянської академії є разом з тим історією просвітництва усього краю». Вже пізніше донька Петра I – імператриця Єлизавета видає указ 1754 року, в якому вона офіційно зазначає вагому роль українців в культурному і духовному житті Росії того часу.

В Академії сформувалася своя вокально-хорова, композиторська й виконавська школа, за духом глибоко національна, з помітним впливом музичного мистецтва Європи, найперше Німеччини та Італії. Музика була органічною частиною духовного життя Академії, яка дала світу таких композиторів, як Максим Березовський та Артемій Ведель. Оксана Пахльовська, сучасна дослідниця української культури, акцентує увагу на тому, що Академія є інтегральною і органічною частиною українського культурного, а також історичного процесу, «зовнішня традиція» (розглядається як осмислення ролі Академії у світовому контексті) якої зумовила формування феноменального православно-західного культурного синтезу. Академія виразно засвідчує вроджену екстравертність, більше того – іманентну діалогічність української культури, готової до інтелектуальної рецепції навіть в дуже складних умовах.

Петро I запрошував до столиці викладачів та вихованців Києво-Могилянської академії з 1700-го року (професор Стефан Яворський, видатний діяч церкви, науки і культури Дмитро Туптало та ін.). Феофан Прокопович стає найвидатнішою постаттю свого часу: вихованець Академії, церковний діяч, поет, письменник, музикант, згодом ректор Академії за викликом Петра I (1716р.) їде до Петербургу, де ініціює створення Російської Академії наук, займається літературною й музичною творчістю (пише трагікомедії, чудові канти). У 1721 році Прокопович відкриває школу (власним коштом), де серед інших предметів була музика – вокальна та інструментальна. З цієї школи вийшло чимало відомих діячів церкви і культури. Серед них – Стефан Савицький (придворний проповідник), який був прекрасним вокалістом; Григорій Теплов (держсекретар Катерини II, сенатор), виконавець-інструменталіст, композитор. Саме збірка пісень-романсів Григорія Миколайовича (1759р.) стала в Росії першим друкованим виданням такого жанру.

Захарій Дзюбаревич – вихованець Києво-Могилянської академії, учасник Дербентського походу Петра I – виявив себе як композитор-лірик. Він вважається автором пісенної збірки XVIII ст., до якої увійшли такі чудові пісні, як «Скажи мені, соловейку, правду», «Ой, коли любиш» та ін. Тимофія Щербицького, автора популярного канту «Що я кому виноват, за що погибаю», Петро I також вивіз з України до Придворної співацької капели. Згодом, у 1757 році випускник Києво-Могилянської академії стає московським митрополитом.

Пісенно-романсова лірика розвивалась в українській музичній культурі поряд із церковним хоровим мистецтвом. Намір правдивого розкриття внутрішнього світу людини визначив напрям розвитку романсу як жанру. Він поступово наповнювався новим змістом, збагачувався тематично. Філософія життя, громадські події, сприйняті крізь призму окремої індивідуальності, знайшли своє відображення у камерно-вокальній музиці.

Серед популярних камерних музично-вокальних творів того часу – «Віють вітри» І. Котляревського, «Не щечечи, соловейку», «Гуде вітер вельми в полі» В. Забіли, «Скажи мені правду» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Стоїть гора високая» Л. Глібова, «Вечірня пісня» В. Самійленка та ін. Багато авторських романсів XIX ст. зберегли популярність дотепер. Це «Ніч яка місячна, ясна, зоряна» (сл. М. Старицького, авторська назва «Виклик», муз. народна), «Чорні брови, карії очі» (сл. К. Думитрашка, муз. Д. Бонковського), «Дивлюсь я на небо» (сл. М. Петренка, муз. В. Яремби), «Повій, вітре, на Вкраїну» (сл. С. Руданського, муз. В. Александрова) та ін.

Процес визрівання й кристалізації професіонального романсу дістав певне завершення в XIX ст. М. Гордійчук, досліджуючи російсько-українські романси XIX століття, доходить висновку, що вітчизняному музикознавстві доцільно розрізняти романси фольклорного складу та романси складу літературного, тобто на вірші поетів-романтиків. Народні романси виникали, як правило, в інтелігентському середовищі. Спочатку їхні автори були відомі, та з часом більшість імен загубилися. В одному ряду з народними романсами стоять «сфольклоризовані» пісні літературного походження, авторами яких є такі відомі літератори, як Є. Гребінка, А. Кримський, Леся Українка.

Необхідно відзначити, що окрім авторства текстів, романс як жанр передбачає й авторство музичної складової, проте автори мелодій відомі значно менше. Хоча зустрічаються серед них і композитори, імена яких знамениті і досі – М.Глінка, А. Рубінштейн, Г. Гладкий та інших. Особливо глибокої типізації й художньої виразності музична образність у другій половині XIX століття набула в камерно-вокальній творчості М. Лисенка.

У той час данину пісням романсового характеру з огляду на виконання їх у домашніх умовах віддали майже всі його сучасники, що писали солоспіву або музику до театральних вистав. Це М. Вербицький, С. Гулак-Артемівський, В. Заремба, О. Рубець, П. Сокальський та ін., і їх праця знаменувала певний стильовий період в українській вокальній музиці.

М. Лисенко у своїй творчості інтерпретував поезію Т. Шевченка так само, як і своїх сучасників – І. Франка, М. Старицького, Лесі Українки, О. Олеся, В. Самійленка, М. Вороного, Дніпрові Чайки тощо. Музично-звукова основа, від якої відштовхувався Лисенко, була широкою і різноманітною. Як музикант-професіонал він формувався на творах західноєвропейських композиторів класичного і романтичного напрямку. Молодий композитор, що не мав можливості безпосередньо сприймати традиції української композиторської школи, ставив перед собою мету не тільки збагатити камерно-вокальний репертуар, а й реалізувати художні задуми в нових стильових нормах.

Усього на вірші Шевченка композитор написав 54 романси, у яких, по суті, представлена портретна галерея людей з народу. Тут показані їх різноманітні щирі стани в різноманітних життєвих, соціально-історичних ситуаціях. Звідси – широкий тематичний діапазон романсів: від філософського, героїчного, епіко-драматичного характеру до психологічних, музичних замальовок природи, побуту. Вибір того чи іншого жанрового типу багато в чому залежав від характеру віршів, їх мовностилістичної стихії.

Вірші, що мають пісенну природу, композитор інтерпретує, як правило, у формах, що наближаються до фольклорних. У творах оповідального характеру на перший план висуваються загальнофілософські проблеми, вокально-інтонаційне розгортання підкоряється

пошуку декламації, що відбиває не тільки емоційні зміни вірша, а й смисловий підтекст твору. У цій групі романсів переважають драматизовані форми: ліричний монолог («Ой умер старший батько»), монолог соціально-філософського звучання («Мені однаково»), монолог-медитація («Чого мені тяжко»), героїко-патріотичний монолог («Ой Дніпро мій, Дніпре» на текст пісні Яреми з «Гайдамаків»), драматична сцена («Молітьсь, братія, молітьсь»), романс-дума («У неділю вранці-рано»), романс-арія («Гетьмани»).

Серед вокальних творів, що ввійшли в цикл «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка», – романс «Свято в Чигирині» («Гетьмани, гетьмани»), відзначений скульптурно виразною образністю. Це справжня музично-драматична сцена. Роль фортепіанного супроводу настільки значна, що дозволяє розглядати інструментальну партію як художньо рівноправну із сольною.

Вокальна мелодія романсу зосереджено драматична, велична. Її виразна початкова фраза лягла в основу лейтмотиву, через який розкривається патріотична ідея в опері «Тарас Бульба». Майстер контрасту, Лисенко зумів об'єднати в порівняно невеликому творі два плани: епічний і експресивно-дієвий. У першому епізоді романсу з його психологічною напругою і мужньою патетикою композитор органічно поєднує речитативу в дусі історичних дум з мотивами, типовими для оперних героїчних арій. Наступний маршеподібний епізод сприймається контрастом до закінчення, у якому панує настрій самозаглибленості. Подібне завершення – з раптовою зміною настроїв і начебто тимчасовою зупинкою дії – близьке до оперної драматургії.

Крім поезії Шевченка, Лисенко звертається до віршів І. Франка. Прагнучи зобразити різні людські почуття і щиросердечні переживання, композитор відібрав поетичні мініатюри, що відрізняються особливо тонким емоційним нюансуванням. Для кожного вірша знайдено відповідне музично-інтонаційне забарвлення.

Романс «Безмежнеє поле» скоряє владною силою стихії, темпераменту. Стрімкі, яскраві мелодійні злети, схвильована ритмічна пульсація фортепіанного супроводу додають звучанню шаленість, невпинність руху. Здається, не буде кінця наростанню внутрішнього напруження. І раптово – емоційний поворот. Уповільнюється темп. З'являється піднесена мелодія. Вона органічно спітається зі словами «Неси мене, кінь мій, по чистому полю», і разом вони народжують новий, уже зоровий образ безкрайнього простору і вершника, що летить назустріч долі. Так буває у вирішальні моменти життя – людина хоче залишитися наодинці зі своїми думками і сумнівами. Заключні акорди романсу немов ховають у собі тривогу нерозгаданої таємниці.

На романсовій творчості Лисенка можна простежити не тільки еволюцію індивідуального стилю композитора, а й провідні тенденції розвитку українського романсу. Творче переосмислення народного і професійного, нові цікаві знахідки отримали у Лисенка класичну форму, яку освоювали і розвивали згідно зі своїми естетичними уявленнями композитори наступних поколінь.

Виконавська семантика його камерно-вокальних циклів відрізняється високим ступенем стильової новизни та особливою активністю жанрово-стильового внутрішньоконпозиційного діалогу. Доходячи до стилю і переломлюючись у ньому, жанрова стилістика суттєво трансформується і набуває нових семантичних функцій, з ними повертаючись «у маргінальне поле музичної мови». Цей процес стилістичної взаємодії жанру та стилю особливо важливий для цілей аналізу виконавчої семантики, тому що «вірш з музикою» виникає в результаті стильової індивідуалізації жанру романсу.

Виконавська стилістика являє собою самостійну знакову систему, що має не тільки свій власний змістовий (інформаційний) обсяг, але й свій тип набування, розширення семантичних функцій, свої способи упорядкування значень. Умовність виконавської мови (коли виконавець отримує право «говорити» на «своїй» мові) визначається тим, що вже її структурні елементи, зовнішня форма є функціонально значущими, тобто інформативно насиченими. Всі аспекти виконавської практики є значимими як вхідні в цілісну систему виконавського становлення (розвитку) музики. Тому можна говорити про особливі виконавські стилістичні конвенції в музиці. Семантичні функції окремих стилістичних знаків утворюють «внутрішнє життя» виконавського тексту.

Звертання до творчості українських композиторів в галузі романсу дозволило О. Філатовій виявити три його головні тенденції:

– композиторів більшою мірою цікавить індивідуальність поета і відображення в поетичних образах особистісних властивостей;

– відбувається стилістичне зближення камерних вокальних творів різної національно-тематичної спрямованості, виробляється узагальнений оновлений жанровий стиль камерно-вокальної мініатюри, для якої однаковою мірою важливі як національні риси, так і «європеїзованість» музичної мови та відповідність сучасним вимогам композиторської техніки;

– особливою стильовою рисою даних періодів стає релігійно-духовна трансформація ліричної теми, що змушує українських композиторів прагнути до філософськи піднесених, відвернених від життєвої суєтності, одночасно інтимно-поглиблених суб'єктивних образів. Ця риса, на наш погляд, свідчить про новий благодатний ґрунт для розвитку символістських тенденцій в українській камерно-вокальній музиці.

Отже, для камерного вокального інтонування характерні деталізованість і психологічна поглибленість прийомів, монологічність вокального плану, що підкреслює, як це не парадоксально, здатність виконавця брати участь у діалозі, у співтворчості спілкування. Якщо в оперному (музично-драматичному) творі виконавський досвід зв'язаний насамперед із здійсненням рольового завдання, із входженням у запрограмовану сюжетом психологічну ситуацію, що може бути досить далеко від безпосередньо доступного виконавцю життєвого контексту, то в сучасній вокальній ліриці подібне рольове завдання виконавець знаходить сам, спираючись на доступні йому можливості семантичного аналізу і психологічного синтезу.

Отже, музичний жанр романсу – це виконавський феномен, який виявляє взаємозв'язок історичних, жанрово-стильових та виконавських факторів. Визначальним у виділенні романсу як жанрової форми, на нашу думку, є його структурно-семантичні можливості як камерно-вокального циклу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуйванюк Н. Мова пісні – душа співця / Н. Гуйванюк // Володимир Івасюк. Життя – як пісня. Спогади та есе: [Упоряд. П. Нечаєва]. – Чернівці: Букрек, 2003. – 312 с.
2. Києво-Могилянська академія в іменах. – К.:Видавничий дім «КМ Академія», 2001. – 342 с.
3. Кравчук О. Г. Українська музика в моделюванні музично-просвітницької діяльності балетмейстера О. Г. Кравчук // Вісник МСУ / Vestnik MSU / мистецтвознавство. – 2008. – Т.ХІ. – № 1. – С. 144-158.
4. Перлини української народної пісні. Пісенник: [Упоряд. М. Гордійчук]. – К.: Музична Україна, 1989. – 382 с.
5. Сердюк А.В. Українська літературна пісня: історія розвитку жанру / А. В. Сердюк // Вісник Запорізького національного університету. – 2008. – №2. – С. 189-199.
6. Теорія і методика мистецької освіти: збірник наукових праць / ред.колегія О.П.Щолокова та ін.- К.:НПУ, 2004. – Вип. 5. - С.181-191.
7. Українська музична культура: від джерел до сьогодення (Навч. монографія) / О.В. Сердюк, О.В. Уманець, Т.О. Слюсаренко. – Х.: Основа, 2002. – 426 с.
8. Фабрика-Процька О. Лемківські пісні у сучасному репертуарі виконавців на народних інструментах / О. Фабрика-Процька // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Збірник наукових праць. – Вип. 6 / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2010. – С. 137-144.
9. Філатова О.А. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / О. А. Філатова. – Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2005. – 156 с.
10. Яковенко С. Театр одного певца: Новое в жизни, науке, технике / С. Яковенко. – Серия «Искусство». №6. – М.: Знание, 1982. – 56 с.