

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА У ВИСТАВАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ

У світлі історичної та сучасної проблематики стильової палітри українського музичного мистецтва на окрему увагу заслуговує аналіз стильових особливостей музичного виконавства, яке, за класичним визначенням А. Мухи, є «центральною ланкою» в тріаді існування музичного твору (композитор-виконавець-слухач)¹. Дослідження виконавського мистецтва як «особливого аспекту прояву стилю»² може концентруватися як навколо виявлення індивідуальних особливостей того чи іншого виконавця, так і в річищі більш широких узагальнювальних питань визначення його жанрових, національних чи епохальних рис. У будь-якому випадку поняття виконавського стилю має розглядатися в безпосередньому контексті дослідження виконавської традиції та виконавської школи.

Формування виконавських традицій оперної трупи Київського театру (тепер – Національна опера України) відбувалося під впливом яскравих творчих особистостей артистів (диригентів, режисерів, співаків-солістів), що в різні роки працювали в його стінах.

Творча самобутність гранично вимогливого диригента, високоерудованого музиканта, «академіка опери» В. Тольби та блискучого диригента-стиліста, наділеного винятковими емоційністю та темпераментом К. Симеонова підготували можливість високого професійного злету колективу театру в 60-х роках ХХ ст. Поява за диригентським пультом «сонячного маестро» С. Турчака, «магічний талант» якого, як зазначає М. Гордійчук, «поєднував спонтанну емоційність із тонкою музикальністю, а технічну майстерність із високою виконавською культурою»³, надихнула на створення класичних вистав вітчизняного оперного мистецтва 70–80-х років минулого століття. Сучасний образ Національної опери визначає її головний диригент В. Кожухар, масштабний і самобутній талант якого презентує українське мистецтво в Європі і світі.

Збагачена постатями яскравих творчих особистостей також історія театральних хорів. У різних роках тут працювали талановиті оперні хормейстери Е. Купер, І. Альтані, М. Тараканов, В. Колесник. До роботи з хором долучалися на незначний термін і такі визнані артисти, як О. Кошиць, М. Берденников.

Тепер, коли хор більш ніж тридцять років перебуває під орудою видатного майстра хорової справи Л. Венедиктова, можна визначити стабільний виконавський стиль цього колективу, утворений на основі його виконавських традицій. Цей стиль має специфічні ознаки театральних виконавств, обумовлені взаємодією музичної та сценічної складової оперної вистави.

Опера, що використовує тих самих виконавців (солісти, хор, оркестр), що й вокально-інструментальні жанри, відрізняється своєю сценічною й драматичною природою і є, по суті, синтетичним жанром, в якому поєднуються різні види мистецтв. Хор, що бере участь в оперній виставі, поставлений у специфічні виконавські умови порівняно з хором, що дає концертний виступ. Необхідність акустичного заповнення великої театральної зали, часто подолання «розсіяння» по сцені, продиктоване мізансценами вистави, повноцінного ансамблювання з симфонічним оркестром, із солістами-вокалістами – усе це висуває особливі вимоги до хорового вокалу. Необхідність співати в мізансценах (одночасно з акторською грою та сценічним рухом) висуває й підвищені вимоги до володіння вокальною технікою, особливо тренуваним співацьким диханням. Саме тому оперний хор традиційно комплектують вокалістами, голоси яких мають насичене темброве забарвлення (широкий спектр обертонів). Уміло використовуючи темброві й динамічні принади співочих голосів, театральний хормейстер досягає здійснення специфічних акустичних завдань оперного виконавства.

Л. Венедиктов, коли говорить про жанрові особливості хорового виконавства, визначає два основні різновиди академічної виконавської манери – «оперний» та «капельний»⁴. Традиція «капельного» звучання пов'язана з акустикою храму, яка вимагала від регентів і співаків істотно іншої вокальної манери порівняно з акустикою оперного театру. На більш стримане, тембрально концентроване звучання вказував і сам факт участі хору в акті богослужіння, і те, що партія сопрано виконувалася дискантами, а не жінками. Традиція богослужбового співу західноєвропейської церкви в супроводі органа вимагала тембрового ансамблювання

хористів з «вузьким» та дещо «холоднуватим» тембром цього інструмента. Слід зауважити, що у православної традиції відсутність інструментального супроводу компенсувалася розвиненою партією басів та їхнім глибоким тембральним забарвленням.

У сучасній концертній практиці хормейстери часто прагнуть до «звуження» тембрового діапазону вокалістів, надають пріоритету «головному» звучанню, яке полегшує створення ансамблю між хоровими партіями. Особливо це стосується виконання західноєвропейської та сучасної музики. Хорові твори багатьох сучасних композиторів (можливо, за винятком «неофольклорного» напрямку) зорієнтовано на так звану «інструментальну» манеру звуковидобування, також пов'язану з нівелюванням реєстрово-тембральних особливостей хорових партій (грудний, головний та мікстовий реєстри), «вузькотемброве» виконання.

Як «оперне», так і «капельне» звучання мають практику використання і співіснування в оперно-хоровому виконавстві. Але якщо вживання «капельного» звучання пов'язане зі специфічними драматургічними чи стилістичними особливостями оперного твору, то робота на «великому звуці» є необхідною умовою виконання класичних творів романтичної опери, які становлять основу репертуару київського театру.

Коли йдеться про стилістичні особливості цих двох виконавських манер, Л. Венедиктов акцентує особливу увагу на визначальній ролі тенорової партії. Якщо «капельні» тенори характеризуються звуженою «мікстовою» манерою вокалізації, то «оперні», з насиченим діапазоном обертонів, вносять відповідний тембровий «тонус», який змінює колорит звучання всього хору⁵.

Важливі особливості оперно-хорового виконавства обумовлені самою специфікою його театральної природи. Творча діяльність київського оперного хору доводить, що яскрава образність хорового звучання може ставати вагомою, навіть вирішальною складовою у втіленні музичної драматургії оперного твору. «Будьте тими, кого ви співаєте», – повторює Л. Венедиктов на репетиціях у хоровому класі. Саме там хормейстер створює власну інтерпретацію хорових сцен, налаштовуючи співаків на правдиве психофізичне відчуття вокально-інтонаційної образності, яке вони повинні зберігати надалі, під час вистави, в ансамблі із солістами та оркестром. Маєстро часто згадує вислів М. Тараканова про успіх роботи хормейстера в тому випадку, коли на сцені лишається хоча б сорок відсотків того, що зроблено ним у хоровому класі.

Окрім загальних жанрово-стильових особливостей оперно-хорового виконавства, специфічного втілення хоровому звучанню набуває стилістика виконання окремих оперних творів. Широка панорама виразових засобів, якими володіє хор Л. Венедиктова, дозволяє втілювати твори різного стилістичного спрямування – романтична опера різних національних шкіл (італійської, німецької, французької, російської), українська класична опера, опера ХХ століття. Особливу увагу хормейстер приділяє вираженню у звучанні національної стилістики: за висловленням Л. Венедиктова, «безтембровий звук є безнаціональним». На відбір виражальних виконавських засобів також впливає епохальний, жанровий та індивідуально-композиторський стиль кожного твору.

Яскраве втілення героїко-романтичної та української національної стилістики відбулося в класичній інтерпретації С. Турчака опери М. Лисенка «Тарас Бульба» (1981), пізніше поновленою В. Кожухарем (1992). Значною мірою опера побудована на фольклорному матеріалі, і звучання багатьох хорових епізодів тут близьке до обробок народних пісень. Зі стильових особливостей хорового виконання у виставі відзначимо глибоку забарвленість тембру, зокрема, альтової та басової партій, емоційну насиченість та пов'язану з нею рухливу агогіку, яскраві динамічні контрасти, підкреслення з допомогою артикуляції танцювальної метроритмічної основи. У кульмінаційному епізоді сцени козацької ради – хорі «Засвітали козаченьки» – завдяки поступовому посиленню динаміки та тембральної наповненості виконання хормейстер створив ефект «вольної, широкої народної пісні», яка поступово заповнює сцену й зал хвилиною героїко-романтичного пафосу.

Риси національного стилю можна простежити й у виконавській інтерпретації сучасної візитівки Національної опери – опері Г. Майбороди «Ярослав Мудрий» (2007, диригент-постановник М. Дядюра). Твір написано музичною мовою ХХ ст., і сам автор вказував на те, що він унікав використання фольклору чи будь-якої стилізації⁶. Але інтерпретація Л. Венедиктовим окремих хорових епізодів підкреслює безумовну емоційну виразність ліричних народнопісенних інтонацій. Це, зокрема, закулісний весільний жіночий хор, хор-голосіння з п'ятої картини опери.

Національна виконавська стилістика наявна, безумовно, не тільки у виконанні музики українських композиторів. Л. Венедиктов – блискучий стиліст-інтерпретатор класичних

італійських оперних творів, що неодноразово зазначалося українськими та зарубіжними рецензентами. Плідну діяльність Л. Венедиктова в цій царині було відмічено навіть державною нагородою Італії – орденом «Al merito della Repubblica Italiana».

Загальновідомою є думка про спорідненість італійської та української пісенної культури, можливо, тому існування в музичній стилістиці Дж. Верді та Дж. Пуччіні є таким органічним для київського хору. Сам Л. Венедиктов формування цих виконавських традицій в театрі пов'язує з впливом творчої особистості видатного диригента В. Тольби, блискучого інтерпретатора, зокрема, вердієвських опер.

«Вражаючі міць голосів та музичні нюанси», «все багатство нюансів кожного регістру як у піано, так і в форте», «прекрасне враження багатобарвності та єдності», «значна внутрішня напруга, від найтонших відтінків до бурхливої динаміки» – такі визначення були надані європейською критикою звучанню хорових сцен оперних вистав та інтерпретації вердієвського «Реквієму»⁷. Вони ілюструють блискуче опановані хором Л. Венедиктова важливі ознаки виконавської стилістики композитора – тембральну експресивність та патетичність кантилени у сполученні з тонким динамічним та штриховим нюансуванням, змістовною визначеністю вокальної інтонації. Яскрава ознака творчості Дж. Верді – її образна театральність, влучно втілена Л. Венедиктовим у хоровому звучанні. Інколи навіть одна музична фраза, вдало озвучена інтонація вже створюють образ цілої хорової сцени. Наприклад, інтонаційна напруга та емоційна пристрасть першої фрази хору-інтродукції з опери «Набукко» (1994, диригент-постановник В. Кожухар), яка досягається внаслідок максимальної концентрації звукової атаки, вокально-штрихової єдності та ритмічної точності виконання пунктирного ритму, відразу змальовують хвилюючу катастрофічну картину загального відчаю жителів Єрусалима. Виконавська стилістика опер Дж. Верді в інтерпретації хору Л. Венедиктова обумовлена як національним стилем та світовідчуттям романтичної епохи, так і жанром опери-музичної драми.

Зовсім іншого виконавського підходу вимагає стилістика оперних творів ХХ ст. Зокрема, робота хормейстера над утіленням хорової партитури опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» (2001, диригент-постановник В. Кожухар) потребувала «розкнутості», неупередженості виконавського інтонаційного мислення, особливого підходу не тільки до інтонування, але й до вокального звукоутворення. Л. Венедиктов відзначив, що під час роботи з прокоф'євською партитурою, «було дуже важко перенастроювати хор для виконання навіть вже добре вивченого класичного репертуару»⁸.

За жанром опера С. Прокоф'єва є комічною оперою, їй властиві легкість і динамізм розвитку. Як відзначала Л. Ротбаум, комедійний персонаж «швидше реагує, швидше думає й вирішує ніж персонаж драматичний»⁹. У звучанні хорових сцен опери Л. Венедиктов віддає перевагу характерній для виконання музики ХХ ст. легкій, «інструментальній» манері співу, наголошуючи не так на «кантиленності» та тембральній глибині звучання, як на його штриховій, динамічній та агогічній мобільності. Нового звучання в стилістиці Прокоф'єва набуває й інтонаційна образність виконання. Хормейстер сміливо використовує тембри чоловічого хору, які він характеризує як «бурмотіння», «тріщання», «дзиччання». Часто також він уживає рельєфні, «гротескові» можливості агогічного та динамічного нюансування, наприклад, FF чи PP subito.

У хоровому Пролозі опери, який побудовано як діалог полемізуючих між собою груп чоловічого хору, використовуючи різноманітність тембрового та штрихового нюансування, хормейстер досягає відображення полярно-контрастних образних характеристик, водночас створюючи цілісність виконавського вокального ансамблю.

Отже, стилістичні особливості кожного оперного твору вимагають від хормейстера застосування й різноманітної виконавської стилістики – характеру звукоутворення, тембральної забарвленості, відбору засобів вокальної техніки для втілення композиторських нюансів хорової партитури. Визначальна роль хору в драматургії вистави в баченні головного хормейстера Л. Венедиктова – втілення образної інтонації – тісно пов'язана зі стильовим спрямуванням твору і багато в чому саме ним і визначається. Стильові особливості оперного виконавства, так само як і індивідуальні особливості виконавського стилю, формуються в процесі становлення виконавської традиції і значною мірою є продуктом впливу творчої особистості Митця – композитора, диригента, режисера і хормейстера.

¹ Муха А. Процесс композиторского творчества. – К., 1979. – С. 71.

² Царева Е. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия. – М., 1981. – Т. 5. – С. 288.

³ Гордійчук М. Степан Турчак // Музика і час. – К., 1984. – С. 204.

⁴ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим з особистого архіву О. Летичевської.

⁵ Там само.

⁶ Летичевська О. Інтерпретація хорових сцен опер Г. Майбороди «Ярослав Мудрий»: традиція і сьогодення // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – Вип. 68. – С. 181.

⁷ Степанченко Г. Лев Венедиктов. – К., 2004. – С. 18–20.

⁸ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим...

⁹ Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. – М., 1980. – С. 210.

Ольга Лігус
(Київ)

ТАНЦЮВАЛЬНІ ЖАНРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ

Загальновідома думка про те, що в експресії танцювальної музики відображається дух і характер епохи, набуває особливого сенсу, коли йдеться про Романтизм – епоху «емоційну», за визначенням Б. Яворського [5, 33]. У той історичний період танець усвідомлювався не тільки як невід'ємна частина побуту, але й сама «ситуація танцю з її безслівно-пластичним, “музичним” вираженням багатозначного стала квінтесенцією Романтизму: реальним, живим вторгненням поезії у повсякденність» [4, 10]. Цілком відповідаючи естетичному й психологічному кредо людини-романтика, танцювальні жанри виявилися яскравими репрезентантами романтичного стилю в різних жанрово-музичних сферах ХІХ ст., зокрема у фортеп'яній творчості.

Серед розмаїття танцювальної музики для фортепіано, написаної композиторами-романтиками, найбільш поширеними були жанри вальсу та мазурки. Семантика вальсу з її жіночим началом, вираженим тридольним метром та м'якістю інтонацій «кружляння», особливо резонувала романтичній естетиці, що зумовило виняткову популярність цього жанру впродовж усієї епохи. Творчий інтерес привертала і своєрідна ритміка мазурки з її гострими пунктирами та непередбаченими синкопами, передаючи, за висловленням Б. Асаф'єва, той «примхливий стан», що характерний для романтика [2, 59]. Навряд чи можна назвати ім'я композитора ХІХ ст., котрий би не звертався до жанрів вальсу й мазурки. Відомо, що значну роль у розвитку цих жанрів відіграли митці різних національних культур: Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Й. Брамс, П. Чайковський, О. Скрябін, М. Равель.

Вальс та мазурка активно розвивалися в українській фортеп'яній творчості ХІХ – початку ХХ ст. До них зверталися О. Лизогуб, Л. Ілленко, А. Барцицький, Т. Шпаковський, М. Завадський, Т. Безуглий, П. Сокальський, М. Лисенко, М. Колачевський, В. Сокальський, Д. Січинський, Н. Нижанківський, Я. Степовий, В. Косенко, Л. Ревуцький. Створюючи власні зразки фортеп'яних вальсів та мазурок, ці композитори орієнтувалися на сталі жанрові моделі, вироблені у творчості європейських композиторів Романтизму, перевтілювали характерні художні тенденції часу крізь призму української ментальності.

Танцювальні жанри української фортеп'яної музики романтизму ще не були об'єктами окремих досліджень. Вони лише згадувалися, переважно в різних музикознавчих працях з історії української музики в рамках загального огляду фортеп'яної творчості. Більш детально мазурки й вальси українських композиторів долисенківського періоду – О. Лизогуба, Л. Ілленка, А. Барцицького, Т. Безуглого, Т. Шпаковського – розглянуті в кандидатській дисертації М. Степаненка, котрий віднайшов ці твори, відредагував та підготував до публікації [13]. Вальсам і мазуркам цих авторів та М. Лисенка (його мазурці C-dur op. 14 та вальсам op. 6, op. 17 № 1, 2, op. 39 № 1) приділила увагу Л. Корній [9], яка розглядала їх у контексті еволюції українського романтизму. Згадані твори М. Лисенка стали матеріалом дослідження Р. Сулім [14, 152–156], яка виявила в них творчий вплив художнього письма Шопена. Характер та загальні стилістичні особливості мазурок В. Косенка визначалися в монографії О. Олійник, присвяченій творчості цього композитора [12, 31–32].