

Лідія Ніколаєва
Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка

КАМЕРНА ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМ ТЕРМІНОЛОГІЇ

© Ніколаєва Л., 2006

У статті розглядаються терміни («сольна вокальна музика», «романс», «солоспів» та ін.), якими користуються для визначення музичних жанрів, де поєднуються слово, спів та інструментальна гра. На думку автора, вони або не відповідають реальному процесові музикування, або обмежені стильовими й національними рамками. Обґрунтовуються такі узагальнюючі терміни, як «вокально-інструментальна музика», «вокально-фортепіанний ансамбль», «вокально-фортепіанний дует» та ін.

The article is dedicated to the music terms such as «solo vocal music», «romance», «solo singing» etc. which are used to define the genres in music where the word, singing and instrumental play are combined. To the author's way of thinking, they either do not correspond to the real process of music making or are limited to the framework of style or national component. There is clarification of such general terms as «vocal-instrumental music», «vocal-piano ensemble», «vocal-piano duet».

В останні два десятиліття на хвилі нового етапу національного відродження спостерігається підвищена увага до питань, пов'язаних із функціонуванням української мови в усіх сферах життя суспільства, зокрема в науці та культурі. У музикознавстві особливої актуальності набуває проблема термінології, яка, за словами Є. Назайкінського, «поряд з власне теоретичними функціями визначення понять <...> виконує в описі музики і художні функції» [8, с. 176].

В Україні активізується праця в галузі музичної лексикографії. Були опубліковані музичні словники Ю. Юцевича (*Музика. Словник-довідник. – Тернопіль, 2003*), В. Павленка (*Словник іноземних музичних термінів та виразів. – Вінниця, 2005*), у 2004 р. перевиданий *Словник іноземних музичних термінів* за редакцією Ж. Хабаль (Хмельницький, 2004). У 1994 в Києві вийшло репринтне видання *Музичного словника* З. Лиська (1933 р.).

Водночас, не менш важливим завданням є перегляд існуючої музичної термінології. Прикметним явищем сучасного музикознавства є те, що на систему його понять і термінів все більше розповсюджується принцип історизму, який «виявляється в увазі до «вікових» властивостей і тих елементів, що народжуються, і традиційних, та в більш визначеній хронологічній їх атрибуції» [8, с. 166]. Спроба переглянути існуючу українську термінологічну систему, що функціонує в одній із жанрових галузей музичного мистецтва, і є метою даної статті.

Об'єктом дослідження обрана камерна музика синтетичного типу, в якій у взаємодію вступають слово, спів та інструментальна гра. Предметом є музичні терміни – жанрові назви, які функціонують у цій сфері. Їх критичний аналіз, обґрунтування та введення до наукового обігу в якості термінів нових слів, словосполучень, які б відображали особливості текстів синтетичних жанрів та реалії їх виконавського відтворення – завдання автора.

У музикознавстві щодо жанру, де здійснюється музична інтерпретація словесного тексту, найчастіше застосовується термін *камерно-вокальний*. Використовуються також інші, якими визначаються окремі його види (наприклад, пісня, романс, балада та ін.).

В українському музикознавстві виник і набув широкого поширення термін «солоспів», яким часто користуються як узагальнюючим поняттям (синонімічним до таких, як «вокальний жанр»,

«вокальна творчість», «вокальна музика» тощо). Наприклад, Ю. Малишев вважає, що це слово найкраще служить узагальненим поняттям-терміном для складного конгломерату явищ сучасної вокальної музики. «Солоспів» – слово, яке має свій непередаваний відтінок, аналогій якому в російській мові немає; найближче воно за значенням до німецького «Lied», що визначає, як відомо, не тільки пісню, а й взагалі всі жанри сольного співу» [7, с. 28]. Цей дослідник одним з перших аналізує деякі традиційні терміни під критичним кутом зору. Він зазначає, що в сучасній музиці відбувається взаємопроникнення жанрів, виникнення нових форм, які важко піддаються визначенню з точки зору традиційних понять. Щоб підкреслити особливості своїх творів, які переростають традиційні рамки пісні й романсу, сучасні композитори «змушені шукати нові жанрові визначення, назви, терміни, підзаголовки або зовсім відмовлятися від них» [7, с. 25–26].

Питання української музикознавчої термінології входять у коло наукових зацікавлень і Л. Яросевич, яка у статті «Деякі питання української музичної термінології в контексті лисенкових інтерпретацій поезії Тараса Шевченка» розглядає «опозицію» жанрових визначень «романс» – «солоспів» [14]. Розвиваючи думки С. Людкевича, у працях якого термін «солоспів» пов'язується з творами М. Лисенка на слова Т. Шевченка, а «романс» з композиціями на тексти інших поетів [6], та спираючись на деякі ідеї Ю. Малишева, Л. Яросевич також критикує музикознавців за «термінологічний стереотип романсу» [14, с. 170]. Вона слушно зазначає, що цей термін часто застосовується всупереч жанрово-стильовій виразовості конкретного твору, і він не може бути узагальнюючим.

Проте ніхто з дослідників, піддаючи критиці традиційну термінологію, не звертає увагу на її вокалоцентризм. Всі хто займався дослідженнями цього жанру (в Україні – С. Людкевич, В. Витвицький, М. Грінченко, Т. Булат, Б. Фільц, В. Кузик, О. Литвинова) оперують такими термінами, як *вокальна* (або *камерно-вокальна*) музика, *вокальна лірика* (ще й з додатком *сольна*), *сольний вокальний твір*, *камерно-вокальний жанр*, *солоспів*, *сольна кантата* (від *кантаре*– *співати*) і т. д. В якості узагальнюючих вживаються також терміни «камерно-вокальні твори», «вокальні композиції», «романсова лірика», «романсовий жанр», «український солоспів», «старогалицька сольна пісня», «українська радянська лірична пісня». Щодо їх жанрових різновидів, то зустрічаються такі терміни, як «одноголосна пісня з інструментальним супроводом», «сольна міська пісня», «побутовий романс», «пісня романсового типу», «солоспів-арія», «арія-пісня», «романс-сцена», «солоспів-коліскова», «солоспів-дума», «солоспів-монолог», «солоспів-сцена», «ліричний монолог», «вокальна мазурка», «вокальна баркарола» «концертний пісенний романс» і т.п. [Див. 1–4; 12]. Як бачимо, у жодному з цих термінів не відбивається те, що виконавське втілення таких творів передбачає не лише спів, але й *інструментальну гру*.

Якщо керуватися тезою про те, що жанрові єдності «виникають природно в процесі самої музичної практики й існують у вигляді усталених форм творчої діяльності людей, а також у вигляді суспільних уявлень чи понять про єдність музичних явищ» [13, с. 339], то мусимо констатувати, що у сфері музики, пов'язаної зі словом, існує протиріччя між *реальним процесом* виконавства і суспільними *уявленнями* про нього, зафіксованими у відповідних жанрових назвах і термінах.

Наприклад, Л. Яросевич, обґрунтовуючи узагальнюючу функцію терміна «солоспів», пише, що це слово «не створює власного семантичного поля, воно нейтральне» і на цій підставі стає «своєрідною метасистемою для різних жанрових різновидів професійного *сольного вокального виконавства* (курсив наш – Л. Н.)» [14, с. 172]. Як додатковий аргумент вона наводить генезу слова (соло-спів) і виконавську практику.

Більшість музикознавців чомусь «забуває», що в професійній культурі європейської традиції сольне вокальне виконавство зустрічається вкрай рідко. (Такі опуси є, зокрема, в творчості сучасних композиторів, наприклад, Монолог для сопрано соло А. Хольцкй, П'ять пісень «Turmbau zu Babel» для співу соло М. Кагеля). Проте ні класичний романс, ні солоспів, ні Lied, ні авторська обробка народної пісні ніколи не виконуються (в концертних умовах) соло. Специфіка цих жанрів – саме в їх ансамблевій природі, в наявності двох партій – вокальної та інструментальної, які призначені для двох виконавців – співака і піаніста.

«Соло», як відомо, означає «один», і етимологічне значення слова «солоспів» фактично вказує на те, що це – твір, призначений для виконання solo (тобто *одним*) співаком. Так, *співає* один, але в *ансамблі* з партнером-інструменталістом (або інструментальним складом). Тому вважаємо, що термін «солоспів» *найменш відповідає ансамблевій природі* явища, яке називають камерно-вокальним виконавством. Наявність музиканта-партнера, який виконує інструментальну партію, де зосереджена більша частина фактури, тут повністю ігнорується. Іноді зустрічається більш точне і коректне визначення жанру – *солоспів для голосу з фортепіано*. Проте звертаємо увагу, що без уточнення *типу* голосу (наприклад, солоспів для високого голосу з фортепіано), словосполучення «солоспів для голосу» (тобто одноголосний спів для голосу) є тавтологією.

Відчуваючи недосконалість і застарілість традиційної жанрової термінології, багато авторів (і не лише сучасних) або просто називають свої опуси «вокальними творами» без уточнення жанру, або використовують літературно-поетичні жанрові назви і терміни, як-от: «вірш», «поезія», «монолог», «байка», «сонет», «повість» та ін. Це зумовлене також і змінами в ієрархії слова й музики, які намітилися вже в австро-німецькій музиці доби романтизму. Наприклад, у Шумана, крім таких традиційних жанрових назв, як романс балада, пісня («Romanzen und Balladen», «Lieder und Gesänge»), зустрічаємо «Gedichte». Цей термін він застосовує для нових жанрових різновидів, які згодом набули широкого поширення в музиці ХХ ст. і спричинилися до появи в музикознавстві терміна «вірш з музикою» [9; 11].

Практично всі, хто займався дослідженнями у галузі музичних жанрів, пов'язаних зі словом, зокрема провідні українські та російські вчені – С. Людкевич, М. Грінченко, Т. Булат, Б. Асаф'єв, В. Васіна-Гроссман, Ю. Хохлов, а також дослідники молодшої генерації, звертали увагу на таке явище, як зростання образної й формотворчої ролі інструментальної партії (зокрема фортепіанної) в синтетичних жанрах у процесі їх історичного розвитку. Проте питання про перегляд існуючої термінології не ставилося, хоча передумови для цього були створені.

Ще на початку 30-х років ХХ ст. М. Грінченко, характеризуючи твори для голосу з фортепіано сучасних йому композиторів, писав: «треба визнати важливу рису, що відіграла досить велике значення в розвитку українського романса. Йдеться про функцію інструментального супроводу. Тут уже не зустрічаються елементи пасивно-супровідного характеру. *Роль акомпанементу закінчилась. Інструментальна частина романса стає органічною частиною всієї форми* (курсив наш. – Л. Н.). Переплітаючись у матеріалі, даючи відображення основної думки-ідеї, основної емоції твору, *інструмент і голос творять нерозривне ціле* (курсив наш. – Л. Н.)» [3, с. 292].

У Людкевича також зустрічаємо ідеї, що дають підстави для певних узагальнень (на жаль, дослідники не звертали на них належної уваги). У праці «Естетичні засоби виразовості вокального стилю» (1949 р.), де розглядаються взаємовідношення вокальної й інструментальної музики, Людкевич підкреслює, що «чисто вокальні форми» розвинулися тільки у вигляді хорових творів «а capella» (мотетів, концертів, світських мадрігалів та ін. Один з підрозділів своєї праці він називає «Вокально-інструментальна музика», де пише про те, що «відношення вокальної партії до інструментальної у *вокально-інструментальних творах* (курсив наш – Л. Н.) є різне, залежно від форми творів і технічних засобів вокалу й інструмента в даному періоді розвитку музики» [6, с. 178]. Людкевич застосовує новий підхід до творів, де у взаємодію вступають слово-спів-інструментальна гра. (Саме тип відносин між вокальною та інструментальною партіями стає принципом, на якому ґрунтується Людкевич, класифікуючи твори для голосу та інструменту). Безумовно, дослідник користується і традиційною термінологією («пісенний матеріал», «форма солоспіву», «інструментальний супровід» тощо. Проте він оперує (чи не вперше) і таким терміном, що відповідає особливостям нотного тексту (дві партії, вокально-інструментальна фактура), реаліям його виконавського втілення (ансамбль «співак-інструменталіст»), є нейтральним щодо образності й стилістики. Тому на наш погляд, саме цей термін – «вокально-інструментальна музика» може виконувати узагальнюючу функцію.

Варто звернути увагу і на два фрагменти із вже згадуваної статті Л. Яросевич, де вона пише, що С. Людкевич «на жанрових ознаках *вокально-інструментальних творів* (курсив наш. – Л. Н.) окремо не зупиняється», і що в його ґрунтовній аналітичній статті «Форма солоспіву у Лисенка

(спроба аналізу)» наявне визначення «солоспів» стосовно «вокально-інструментальної (для голосу з фортепіано) інтерпретації поетичного слова» [14, с. 167].

Зростання значення і ваги інструментальної партії (в українській музиці воно спостерігається вже у творах Лисенка) стало характерною тенденцією музики ХХ століття. За межі традиційних співвідношень між вокальною та інструментальною партіями виходять деякі твори В. Барвінського, для характеристики яких автором цих рядків запропонований термін «вокально-фортепіанна поема» [10]. Процес «інструменталізації» камерно-вокальної музики, характерний для 20–30-х рр. ХХ століття, ще виразніше заявив про себе у творах українських композиторів, починаючи з 60–70-х років минулого століття. Деякі аспекти цього явища розглядаються в статті О. Литвинової [5], яка звертає увагу на посилення самостійності й функціональної значущості інструментальної частини фактури, взаємодію вокальної та інструментальної партій у плані образно-тематичного розгортання, розширення виконавського складу, симфонізацію жанру. Дослідниця вважає, що часто саме інструментальна партія дає життя всій музичній вертикалі та горизонталі, впливаючи і на характер вокальної партії, що вокальна й інструментальна партії у багатьох випадках стають рівноправними компонентами в драматургії твору [5, с. 44–45]. Водночас це ніяк не позначається на термінології: у статті йдеться про «камерно-вокальні цикли», «вокальні композиції» тощо. Правда, розглядаючи цикл Ю. Іщенка на сл. М. Цветаєвої для сопрано, струнних, флейти, ударних, фортепіано, арфи, О. Литвинова зазначає, що цей твір можна назвати вокально-симфонічною поемою, бо тут виникають «нові для камерно-вокального циклу драматургічні зв'язки вокальної та інструментальної партій» [5, с. 49].

Упритул підходить до нової, більш точної й сучасної термінології, що відповідає сутності жанру та виконавській практиці, Т. Булат, коли у своїй монографії «Український романс» [1] називає романси Чайковського маленькими вокально-інструментальними драмами або пише про поглиблення суб'єктивно-психологічного начала в реалістичній *вокально-інструментальній музиці*. Термін «вокально-інструментальні композиції» застосовується нею при розгляді романсів П. Сокальського. Про твори М. Лисенка Т. Булат пише, що композитор розширював межі самого жанру, перетворюючи сольну пісню з супроводом у розвинену *вокально-інструментальну картину* (курсив наш. – Л. Н.), а романс К. Стеценка «О, не дивуйсь» називає *вокально-інструментальним тріо*.

Свідченням того, що в західноєвропейській культурі відбувається поступове усвідомлення реальної ансамблевої практики виступів багатьох музикантів, зокрема співаків, є конкурси, де в номінації Lied бере участь не *співак-соліст*, а *вокально-фортепіанний дует* [15]. Цей жанр створювався не для сольного вокального, а для ансамблевого виконання, для *вокально-фортепіанного дуету*, і термін має відповідати особливостям того чи іншого явища, бути його аналогом.

Композиторська практика як зарубіжних, так і українських митців потребує нових термінів, які б відображали специфіку синтетичних жанрів, багатоманітність взаємовідносин між словом і музикою, між вокальною та інструментальною партіями. В якості узагальнюючих термінів, на наш погляд, найбільш доцільними та «універсальними» можуть бути такі, як *камерна вокально-інструментальна музика (творчість)*, *вокально-інструментальний твір* (а його різновидами – вокально-інструментальна мініатюра, поема, балада, фантазія, прелюдія, сцена, монолог, а також пісня, романс, солоспів, канцона і т.п.).

Статус наукових понять мають отримати такі терміни, як *вокально-інструментальний (вокально-фортепіанний) ансамбль*, *вокально-інструментальний (зокрема вокально-фортепіанний) дует*, *вокально-інструментальне тріо*, *квартет* тощо, які не лише відбивають зростання ролі інструментальної партії у вокально-фортепіанній фактурі, але й підкреслюють рівноцінність всіх елементів музичної тканини незалежно від їх функцій (рельєфу чи фону). Поки що такі терміни, якщо і зустрічаються (переважно в рецензіях на концерти), то залишаються метафоричними, вказуюючи на високий рівень ансамблевої майстерності виконавців. Проте, як зазначає Є. Назайкінський, перетворення поетичних виразів, порівнянь у термінологічні утворення – одна з тенденцій термінологічної еволюції в музикознавстві [8, с. 169].

Щодо жанрових різновидів, де виникають нові взаємовідношення між вербальним текстом і музичною інтонацією, то варто оперувати такими термінами, як «*вірш з музикою*», «*мелопоезія*», «*мелоречитация*», тим більше, що перший не тільки використовується але й вивчається в деяких музикознавчих працях [9; 11], а два інших зустрічаються в композиторській творчості («*Мелопоезіями*» називав свої твори Б. Яновський, «*мелоречитация*» «*Благословенна ти*» для голосу з фортепіано на слова І. Франка є в композиторській спадщині Б. Дрималика).

Удосконалення термінології в жанровій галузі, про яку йшлося, дозволить більш точно характеризувати ті чи інші музичні явища і артефакти. Це сприятиме не лише розвитку музикознавства, бо проблема є не лише суто теоретичною. Притаманний традиційній термінологічній системі вокалоцентризм спричиняється до негативних художніх, психологічних і навіть соціальних наслідків. Погляд на спільне музикування співака і піаніста як на вокально-фортепіанний дует, ансамбль, тобто союз рівних, дозволить поступово зламати деякі стереотипи щодо ролі кожного з них у виконавському процесі.

1. Булат Т. *Український романс*. – К.: Наук. думка, 1979. – 320 с.
2. Витвицький В. *Старогалицька сольна пісня XIX століття* / Упор. В.Пилипович; Пер. з пол. Л. Лехника. – Перемишль: Митуса, 2004. – 157 с.
3. Грінченко М. *Український романс* // Грінченко М. *Вибране*. К.: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959.
4. Кузик В. *Українська радянська лірична пісня*. – К.: Наук. думка, 1980.
5. Литвинова О. «*Інструменталізація*» камерно-вокального циклу у творчості українських радянських композиторів 60–70-х років // *Українське музикознавство*. Вип. 14. – К., 1979. – С. 43–53.
6. Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 178.
7. Малишев Ю. *Солоспіву. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику*. – К.: Муз. Україна, 1968. – 219 с.
8. Назайкинський Е. *Поняття и термини в теории музыки* // *Методологические проблемы музыкознания: Сб. статей*. – М.: Музыка, 1987. – С. 151–177.
9. Ніколаєва Л. «*Вірш з музикою*» як жанровий різновид камерно-вокального твору в теоретичному та виконавському аспектах // *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть: Зб. наук. статей*. Вип. 9. – Мелітополь: Сана, 2002. – С. 361–380.
10. Ніколаєва Л. *Вокально-фортепіанні поеми Василя Барвінського* // *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали*. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 41–47.
11. Ручьевская Е. *О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века* // *Русская музыка на рубеже XX века: Сб. статей*. – М.; Л.: Музыка, 1966. – С. 65–110.
12. Фильц Б. *Образно-тематические структуры в камерно-вокальном жанре* // *Музыкальная культура Украинской ССР: Сб. статей*. – М.: Музыка, 1979. – С. 242–266.
13. Шип С. *Музичний жанр* // Шип С.В. *Музична форма від звуку до стилю*. – К.: Заповіт, 1998 – С. 339.
14. Яросевич Л. *Деякі питання української музичної термінології в контексті лисенкових інтерпретацій поезії Тараса Шевченка* // *Українське музикознавство*. – Вип. 32. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. – С. 167–173.
15. «*Franz Schubert and the Music of Modernity*» (19–28.02. 2003. Graz / Austria). – [http // www. kug. ac. at/ schubert/ index- wettbewerb](http://www.kug.ac.at/schubert/index-wettbewerb).