УДК 784.2:7.071.2

DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.15>

Тетяна Білоусова,

здобувач кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-2184-8807>
ineziliya@gmail.com

Tatiana Belousova,

Applicant at the Department of Theoretical and Applied Culturology,
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
<https://orcid.org/0000-0002-2184-8807>
ineziliya@gmail.com

ДО ПИТАННЯ ЩОДО ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ МАРФИ В ОПЕРІ «ХОВАНЩИНА» МОДЕСТА МУСОРГСЬКОГО

У статті розглянуто проблему виконавської інтерпретації партії Марфи – головної героїні опери «Хованщина» М. Мусоргського – на прикладі творчості трьох яскравих представниць оперного вокального мистецтва середини й другої половини ХХ – початку ХХІ ст. – Софії Преображенської, Ірини Архипової та Людмили Шемчук.

Мета дослідження – виявити особливості виконавського прочитання образу оперної героїні у творчості згаданих співачок на прикладі Пісні Марфи.

Актуальність роботи зумовлена відсутністю досліджень з питань специфіки виконавської інтерпретації образу героїні опери «Хованщина», попри всю очевидність щодо затребуваності таких розробок у сучасній оперній практиці.

Наукова новизна статті полягає в активізації розробки щодо вокальної сфери виконавського музикознавства на підставі об'єктивних категорій порівняльного аналізу низки інтерпретацій партії героїні опери Мусоргського. Авторка статті вперше у вітчизняному музикознавстві запропонувала класифікацію типів виконавського прочитання партії Марфи (лірико-драматичної і лірико-епічної).

Методологічною базою роботи є інтонаційна засада розуміння музики як мистецтва, тісно пов'язаного з мовленнєвою діяльністю, у традиціях школи Б. Асаф'єва, а також метод текстологічно-виконавського аналізу Пісні Марфи, оснований на графічному зображенні змісту цього номера у формі вокально-виконавської партитури ремарок.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, партитура ремарок, вокальна драматургія, «Хованщина», опера, Марфа, вокальна музика.

Tatiana Belousova. Revisiting performer's interpretation of the character of Marfa in «Khovanshchina», an opera by Modest Mussorgsky. The article deals with the problem of artist's interpretation of the part of Marfa – the lead character of opera «Khovanshchina» by M. Mussorgsky – using the creative work of three distinguished representatives art of singing opera from the middle and second half of XX – beginning of XXI centuries – Sofya Preobrazhenskaya, Irina Arkhipova and Lyudmila Shemchuk – as examples.

The objective of our study is to discover the individual features of artist's rendition of the opera character's image in the work of the mentioned singers through the example of Marfa's Song.

The topicality of the paper is based on the absence of studies examining distinctive aspects of **performer's interpretation** of the «Khovanshchina» character's image, while such research is obviously in demand in contemporary opera practice.

The academic novelty of the article is determined by the necessity of active research of the vocal sphere in performance musicology based on objective categories of comparative analysis of a series of Mussorgsky's opera character interpretations. The author of the article was the first to present the classification of the artist's rendition types for the part of Marfa (lyrico-dramatic and lyrico-epic) in the national musicology.

The methodological base of the paper is the intonational principle of understanding music as a form of art inextricably linked to speech activity in the tradition of B. Asafyev's school, as well as the method of textual and performance analysis of Marfa's Song based on graphic presentation of this number contents in the form of vocal and performance remarks score.

Key words: performer's interpretation, remarks score, vocal dramaturgy, «Khovanshchina», opera, Marfa, vocal music.

Белюсова Татьяна. К вопросу об исполнительской интерпретации образа Марфы в опере «Хованщина» Модеста Мусоргского. В статье рассматривается проблема исполнительской интерпретации партии Марфы – главной героини оперы М. Мусоргского «Хованщина» – на примере творчества трех ярких представительниц оперного вокального искусства середины и второй половины XX – начала XXI вв. – Софьи Преображенской, Ирины Архиповой и Людмилы Шемчук.

Целью исследования является обнаружение особенностей исполнительского прочтения образа оперной героини в творчестве указанных певиц на примере Песни Марфы.

Актуальность работы определяется отсутствием исследований специфики исполнительской интерпретации образа героини оперы

«Хованщини», при всей очевидности востребованности подобных разработок в современной оперной практике.

Научную новизну статьи определяет необходимость активной разработки вокальной сферы исполнительского музыкознания при опоре на объективные категории сравнительного анализа нескольких интерпретаций партии героини оперы Мусоргского. Автором статьи впервые в отечественном музыкознании предложена классификация типов исполнительского прочтения партии Марфы (лирико-драматический и лирико-эпический).

Методологической базой работы выступает интонационный принцип понимания музыки как искусства, неразрывно связанного с речевой деятельностью, в традициях школы Б. Асафьева, а также метод текстологически-исполнительского анализа Песни Марфы, основанный на графическом изображении содержания указанного номера в форме вокально-исполнительской партитуры ремарок.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, партитура ремарок, вокальная драматургия, «Хованщина», опера, Марфа, вокальная музыка.

Опери М. П. Мусоргського, завдяки їхній глибині та яскравому новаторству, і донині є сферою, активно досліджуваною в сучасній музичній науці, зокрема в царині виконавського музикознавства. Однією з найбільш значущих в оперній спадщині композитора є народна музична драма «Хованщина», яка ще за життя автора і пізніше, після його смерті, спричинила суперечки з питань трактування суті, естетики, виконавської інтерпретації твору загалом, а також його особливих образів зокрема.

Численні наукові праці, присвячені оперній творчості М. Мусоргського та його музично-історичній драмі «Хованщина», спрямовано передусім на глибоке вивчення стилю опер композитора та його складових компонентів (Е. Фрід, Р. Ширінян, Є. Руч'євська та інші)¹, а також на виявлення специфіки оперної музичної мови, докладний розгляд історико-культурологічних проблем, осмислення зв'язку з різними ідейними напрямками епохи (М. Рахманова), висвітлення невідомих раніше подробиць його біографії (О. Іванов-Єхвет, І. Образцова).

Досліджень, у яких було би проаналізовано специфіку виконавської інтерпретації образів опери «Хованщина», практично не виявлено, крім того, нерідко науковці, характеризуючи оперу, обмежуються розглядом ролі народно-хорових сцен у контексті проблем хорового мистецтва

¹ Див. [8], [9], [12] та ін.

(С. Єрохіна, Є. Бериглазова та ін.)¹. До того ж опера «Хованщина» Мусоргського дуже затребувана в сучасній оперній практиці, як у вітчизняній, так в зарубіжній. Безумовно, сучасний співак-виконавець тої чи іншої партії згаданої опери має ґрунтовно осмислити й глибоко зрозуміти втілюваний сценічний образ з огляду на його багатогранність, психологічну складність, яскраво виражену індивідуальність. Цим обумовлена **актуальність** нашого дослідження, присвяченого розгляду різних граней виконання образу Марфи – головної героїні опери М. Мусоргського. Не менш актуальним є розгляд питань щодо складнощів вокально-технічних елементів у різних виконавських прочитаннях.

Відсутність спеціальних праць про виконавську інтерпретацію партії провідної героїні опери «Хованщина» засвідчує **наукову новизну** нашої роботи. Вивчення специфіки музичного виконавства як феномену спирається переважно на фортепіанне мистецтво як найбільш показову виконавську модель (дослідження Л. Баренбойма, Г. Нейгауза, Н. Корихалової)², що ставить перед дослідником завдання пошуку методів аналізу саме вокального виконання.

Завдання роботи полягає в аналізі Пісні Марфи «Исходила младешенька» з третьої дії опери – одного з головних номерів у партії оперної героїні – у контексті психологічної та інтонаційної еволюції вказаного образу, щоб виявити особливості його виконавського прочитання у творчості трьох видатних представниць оперного вокального мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. – Софії Преображенської, Ірини Архипової та Людмили Шемчук.

Методологія дослідження охоплює комплекс підходів, що сформувалися в виконавському музикознавстві, культурології, історії й теорії вокального виконання. Методологічною базою роботи передусім є інтонаційний принцип розуміння музики як мистецтва, нерозривно пов'язаного з мовною діяльністю, – у традиціях школи Б. Асаф'єва [1, 2, 3]. Крім того, у роботі застосовано загальнонаукові методи аналізу й синтезу. Аналітичний метод дослідження дає змогу виявити індивідуальні

¹ Єрохіна С. К. Классическая хоровая литература (русская) : пособие для студентов. Минск : БГУКИ, 2013. 117 с.; Бериглазова Е. В. Хор как коллективный персонаж в русской опере конца XVIII – начала XX веков : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 2017. 252 с.

² Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград : Музыка, 1969. 282 с.; Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога. Изд. 5-е. Москва : Музыка, 1987. 240 с.; Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины : Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 272 с.

показники тої або іншої інтерпретації на рівні розгляду фрагментів тексту пісні, а також визначити вокально-технічну драматургію побудови образу.

Важливу роль у роботі має текстологічно-виконавський аналіз Пісні Марфи, що полягає в графічному зображенні змісту вказаного номера у вигляді вокально-виконавської партитури ремарок, яку було складено на основі досліджень одеського музикознавця О. В. Сокола та його учнів [6, 7, 10].

Безсумнівно, не можна розглядати специфіку інтерпретації вокальної партії в Пісні Марфи нарізно від оркестрового акомпанементу. Структуру пісні засновано на формі «глінкінських» варіацій, де, зі збереженням наспіву протягом усього номера, розвитку музичного образу досягають шляхом зміни фактури акомпанементу в оркестрі. Супроводжуючи виклад пісенної теми, акомпанемент лише підкреслює опорні гармонічні «точки», внаслідок чого змістове навантаження припадає на голос. У всіх п'яти варіаціях упродовж оперного номера зберігається одна мелодія, через яку М. Мусоргський показує справжній внутрішній стан Марфи, глибоко зануреної в себе. Це стан самотності й відчуження від навколишнього світу. Фактично, це єдиний епізод в опері, де героїня не вступає ні з ким із діючих героїв у взаємодію.

Метод об'єктивної, докладної та максимально досяжної точності фіксації особливостей вокальної інтерпретації виконавця – одне із непростих завдань сучасного виконавського музикознавства. Деякі дослідники уже зверталися до теми виконавської партитури [див. 5, 10, 11, 13, 14 та ін.]. Першою виконавську партитуру у графічному вигляді запропонувала у своїй магістерській роботі Юлія Руснак [7]. Розгляд упроваджених методів фіксації різних варіантів інтерпретацій є предметом окремого й більш детального дослідження, що виходить за рамки нашої роботи, а його результати буде викладено в подальших публікаціях авторки статті.

На основі аналізу широкого кола авторських вказівок (фразувальних, динамічних, темпових, метроритмічних, агогічних й артикуляційних), що є «репрезентаторами експресивно-мовного стилю музики композитора» [10, с. 36], а також їхніх особливостей у різних виконавських трактуваннях, ми склали виконавську «партитуру ремарок», яка допомагає виявити особливості інтерпретації того чи іншого співака.

Пісня Марфи, що є початковим номером у партії героїні й одним із перших фрагментів «Хованщини», створеного композитором, стала яскравим вузловим моментом усієї опери – своєрідним пісенним узагальненням музично-образної характеристики головної героїні твору, що багато в чому визначив подальший розвиток її образу. Нагадаємо, що Марфа – улюблений жіночий образ М. Мусоргського, про що він сам писав

в одному зі своїх листів. І, мабуть, за висотою духовної потужності жіночої природи – це один із найбільш яскравих і самобутніх жіночих персонажів у світовій оперній літературі¹.

Вказаний номер є динамічною характеристикою Марфи, побудованою на підставі наскрізного розвитку образу. Тут композитор у концентрованій формі передає еволюцію найширшого спектру душевно-емоційних станів героїні, передавання яких потребує від виконавиці високої майстерності володіння вокальною технікою, а також різноманітності тембрових, емоційних барв голосу. Це пов'язано з особливостями будови пісні, що має форму варіацій, де внаслідок повної незмінності наспіву відбувається поступовий розвиток й ускладнення провідного жіночого образу опери.

Ми провели детальний потактовий аналіз авторської та виконавських² версій Пісні Марфи, унаочнивши його у зведеній вокально-виконавській партитурі ремарок, яка цілком зримо виявляє особливості інтерпретації Пісні з боку трьох співачок світового рівня – С. Преображенської, І. Архипової та Л. Шемчук.

У статті подано окремі фрагменти роботи щодо аналізу виконавської інтерпретації партії головної героїні опери М. Мусоргського «Хованщина» на прикладі частини таблиці виконавських ремарок (див. додаток) її центрального номера – Пісні Марфи³.

Відкривається Пісня Марфи п'ятитактовим оркестровим вступом, після чого, починаючи з шостого такту, звучить партія вокалістки. У наведеній таблиці ремарок з перших тактів вокальної партії видно значні відмінності інтерпретації в кожній виконавиці – на рівні темпу, фразування, динаміки.

¹ Про духовний зміст та коріння образу Марфи див. статтю одеського музикознавця Т. Каплун: Каплун Т. Образ Марфы-раскольницы в опере «Хованщина» М. П. Мусоргского // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової : зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол. Вип. 20. Одеса : Друкарський дім, 2014. С. 104–114.

² Використано записи таких виконань:

- Преображенська С. П. Хор і оркестр Кіровського театру, 1946. Дир. Б. Хайкін, ред. М. Римського-Корсакова. Аудіозапис, платівки «Мелодия» Д-02269-76 (1954), Д-011089-94 (1962).
- Архипова І. А. Аудіозапис, платівка «Мелодия» С10-05109-16 (1974). Дир. Борис Хайкін, ред. М. Римського-Корсакова.
- Шемчук Л. С. Віденська опера, 1989. Дир. Клаудіо Аббадо, ред. Д. Шостаковича. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X7JUbJWSKrY> (дата звернення: 12.04.2019).

³ Повний варіант партитури виконавських ремарок Пісні Марфи міститься в магістерській роботі автора статті [4].

У всіх трьох вокалісток пісня починається на *P* і звучить *legato*. Далі, з розвитком образу, у кожної виконавиці відбуваються різні фразувальні (у широкому значенні слова) зміни.

Так, С. Преображенська починає пісню на *p*, і на четвертій долі 6-го такту, до другого слова «младешенька» розвиває її до *mp*, надалі зберігаючи рівну динаміку звуку до 13-го такту включно. У виконанні І. Архипової в 6-му такті тихе *p* злегка зростає до *mp*, і до середини 11-го такту спостерігається плавне голосоведіння без динамічних змін та акцентів. У 12-му такті на якийсь час посилюється динаміка, віщуючи такі зміни в душі Марфи, які в наступному такті посилюються ледь помітними інтонаціями смутку, вираженими підкресленням тут кожного звуку, що інтонаційно прагнуть униз, створюючи ефект голосіння. У Л. Шемчук з 6 до 12-го тактів зберігається рівне *p*, і тільки у 13-му, із закінченням музичного речення, відбувається поступове зменшення звучності. Кожна з розглянутих інтерпретацій вельми різниться щодо темпу, а також за емоційним наповненням.

У виконанні С. Преображенської темп у 6-му такті $\text{♩} = 96$, а з 7-го змінюється на $\text{♩} = 93$ і далі, до 12-го такту включно, зберігається рівним, без агогічних відхилень. У 13-му такті виконавиця поступово уповільнює темп згідно з нотним текстом. Дихання з 6 до 13-го тактів розмірене й спокійне. Рівний рух темпу і збереження єдиної динаміки, а також емоційний спокій та рівновага, створювана спокійним (повільним) диханням, надають вокальній партії дещо відсторонене інструментальне звучання. Отже, початковий розділ у виконанні Преображенської не віщує жодних подій і звучить як проста пісня, яку героїня опери не сприймає, як щось особисте. Тут ми чуємо опис місцевості, по якій ходила молода дівчина¹: луки, болота, сінні косовиці. Усе це має оповідний характер.

У виконанні Ірини Архипової перші чотири такти вокальної партії (з 6-го до 9-го) є однією смисловою фразою, що переривається тільки диханням у паузі. Від 6-го до 7-го такту темп ледь помітно змінюється з $\text{♩} = 72$ на $\text{♩} = 74$. У 9-му такті, на третій долі, виконавиця робить легке уповільнення, не вказане в авторському тексті, що посилює відтінок

¹ У Мусоргського героїня пісні Марфи – молода дівчина, яку спершу композитор назвав «младешенькой», тобто юною та недосвідченою, яка не має життєвого досвіду, невинною, цнотливою, що, згідно з Тлумачним словником В. Даля, означає: «Младышъ, младышек – очень молодой, меньший, младший в семье; молодой, молодой – нестарый, юный, проживший немного века, невозрастный, незрелый, незрелый; младенствовать – быть младенцем, быть в состоянии непорочности этого возраста» [5, с. 338].

задумливості в стані героїні. З 10-го до 12-го такту загальна канва темпу зберігається, але водночас спостерігається багато внутрішньо-тактових темпових агогічних відхилень – немов героїня глибоко замислилася і її думки то сповільнюються, звертаючись до минулого, то прискорюються, повертаючись до сьогодення.

Виконанню Людмили Шемчук властива часта зміна темпу протягом усієї Пісні Марфи. Наприклад, у 6-му такті темп $\text{♩} = 80$, у 7-му $\text{♩} = 78$, у 8-му $\text{♩} = 90$, у середині 9-го відбувається його незначне уповільнення, не вказане в авторському тексті. І з 10-го такту темп знову змінюється, але вже до $\text{♩} = 84$. Початок пісні звучить у виконавиці просто й відкрито, і в 13-му такті на уповільненні та «згасній» динаміці з'являються інтонації задумливості.

З 14-го такту починається нова хвиля розвитку сюжету про героїню, де вже йдеться про її давні почуття («истоптала»), пов'язані з фізичним болем («исколола я ноженьки»), які не знайшли відповідного відгуку («все за милым рыскаючи»), а об'єкт любові, що скривдив її, залишився безкарним («та и лих его не имаючи» у значенні «навіть лихий його не бере»). Тут у голосі Софії Преображенської вже з'являється відтінок образи та страждання. Разом із появою чуттєвої складової спостерігаємо посилення динаміки до *mf*, що зберігається до 21-го такту. Темп у цієї виконавиці в 14-му такті уповільнюється – $\text{♩} = 90$, і так само, як на початку сюжету пісні, зберігається рівним до 20-го такту. Вже в 21-му такті є легке уповільнення відповідно до нотного тексту.

Варто зауважити, що тут, наприкінці слова «сенные», і далі, у слові «божие», С. Преображенська редукує голосну «Є» до «І». Така манера вимови голосної «Є» в кінці слова характерна для давньоруської мови, яка частково збереглася й понині серед старшого покоління старообрядницького середовища¹. Отже, за допомогою вказаних фонетичних штрихів виконавиця доповнює образ Марфи ореолом давнини, нагадуючи про належність героїні до середовища старовірів.

В інтерпретації Людмили Шемчук з 14 до 20-го такту темп, як у С. Преображенської, зберігається рівним – $\text{♩} = 86$, а в 21-му такті відбувається поступове його уповільнення згідно з авторським текстом. Фраза «Истоптала младешенька» починається на *legato*, без додаткових артикуляційних штрихів, на тихій динаміці *mp*. На словах «исколола я ноженьки» Марфа у виконанні Л. Шемчук немов скаржиться на біль у

¹ Вказаний факт виявила авторка публікації у фольклорних експедиціях, проведених улітку 2014 та 2015 років у старообрядницьких селищах Молдови (с. Єгорівка Фалештського району, с. Покровка Дондюшанського району).

«сколотих» ногах. Частина строфи «все за милым рыскаючи, та и лих его не имаючи» виконавиця співає з відтінком палкого обурення та розпачу.

Далі розглянемо з 14-го до 17-го такти Пісні Марфи у виконанні Ірини Архипової. Увесь вказаний фрагмент у співачки звучить як єдина безперервна фраза, що проходить крізь узятє дихання, яке не порушує цілісного руху думки. У 14-му такті темп значно прискорюється $\text{♩} = 87$, а перші два склади звучать *portato*¹. До 16-го такту темп ледве помітно сповільнюється до $\text{♩} = 84$ і далі два такти І. Архипова виконує *legato*, яскравим тембром, не звертаючись до надмірно гучної динаміки, «виливаючи» глибокий біль, чергуючи експресію зі стриманістю, не даючи експресії розвинутиися уповні. Динаміка тут «дихальна»: починається з *mf*, то посилюючись до початку 15-го такту й зменшуючись до його четвертої долі, то насуваючись новою хвилею в 16-му такті, щоб знову стихнути до четвертої долі, а в другій половині 17-го такту ненадовго посилюється. Тут І. Архипова трохи відійшла від авторських нотних ремарок, що не перешкодило їй створити власну високохудожню інтерпретацію, не порушивши гармонійної цілісності образу.

Варіація пісні (тт. 22–29), що починається зі слів «Уж как подкралась младешенька», в інтерпретації трьох вокалісток є однією з найбільш характерних відмінностей між вказаними виконаннями.

Розглядаючи вказану варіацію у виконанні Софії Преображенської, зазначимо, що з початку 22-го такту, згідно з нотним текстом, темп прискорюється і далі, в тактах 22–28, зберігається рівним ($\text{♩} = 99$).

Тут оповідано історію, що сталася в житті безвинної дівчини («младешеньки», за визначенням народної пісні й самого Мусоргського), з якою Марфа себе ототожнює. І що більше вона ототожнює себе з героїнею пісні, то більше нюансів з'являється в музичному тексті, то різноманітніше проявляються темброві відтінки голосу виконавиці та збагачується емоційне насичення образу.

Так, у 22-му такті С. Преображенська спочатку використовує *staccato*, а далі перший склад у слові «младешенька», що припадає на останню долю 22-го такту, переходить у *legato* з подальшим плавним голосоведінням (до 25-го такту включно). Динаміка тут змінюється упродовж такту від *mf* у бік поступового збільшення. На початку другої половини фрази, після паузи наприкінці 23-го такту, перший склад «ко» також має динамічний розвиток,

¹ *Portato* (портато, італ., від *portare* – нести, виражати, стверджувати) – спосіб виконання, середній між *legato* і *staccato*: усі звуки виконуються підкреслено, але водночас відокремлені один від одного невеликими паузами.

унаслідок чого слова «ко тому ли ко терему» починають звучати ніби з глибини душі, а в голосі з'являються нотки легкого жалю.

У 26-му такті динаміка повертається до *mf*, рівний темп зберігається до 29-го такту (в такті 29, згідно з авторським текстом, – легке уповільнення темпу), але в голосі виконавиці на зміну жалю приходить спершу затаєний роздум, а далі – рішучість, що ілюструється більш відкритим звучанням порівняно з початком фрази, яскравіше вираженою високою співочою формантою в тембрі. Слова «стук» і «бряк» С. Преображенська виділяє і акцентує більш гучною, твердою, уривчастою вимовою. Тут Марфа вперше співає від першої особи, розповідаючи про свій власний вибір і свої дії: «Уж я стук... уж я бряк», – це вже не «младешенька», як зазначає сам композитор, який надалі більше не використовує вказане означення героїні. Зауважимо, що Марфа співає у цьому фрагменті свого номера від першої особи про те, як саме вона насмілилася зробити цей крок, впевнено постукавши кілька разів – спочатку у вікно, а потім у двері.

Музична артикуляція в І. Архипової відхиляється від авторського тексту. У редакції (див. Додаток), який ми розглядаємо, у 22-му такті у вокальній партії виписане *staccato*. Співачка фразу «уж как подкралась младешенька» починає на *staccato*, а з п'ятої долі продовжує з плавним голосоведінням. Голос звучить дуже тихо (на *pp*), затаєно, перші чотири долі виконуються приглушеним тембром, *sotto voce* – виконавиця створює картину, немов дівчина рухається крадькома. На слові «младешенька» відбувається легка зміна динаміки, яка в 24-му такті переходить на *p*.

І. Архипова робить смисловий акцент на слові «тому», підкреслюючи в такий спосіб питальну інтонацію. При цьому голос у тт. 24–25 звучить більш відкрито, ніж на початку фрази, що вказує на екстравертний характер питання. Розподіл динаміки у 25-му такті відбувається так, що у слові «терему» з однаковою силою акцентуються перші два склади.

Далі, у 26-му такті, у першій половині смислової фрази, виконавиця знову на якийсь час переходить на *sotto voce*, роблячи динамічний акцент на слові «стук» таким само приглушеним голосом. Динаміка звуку змінюється тут від максимально тихого *pp* до *p*. Наступна фраза (п'ята доля т. 27) починається з *mf*, динаміка швидко зростає до другої долі 28-го такту і в кінці його меншає до *mp*.

Друга смислова фраза в І. Архипової починається з п'ятої долі т. 27 і звучить дещо схвильовано, «натякаючи» слухачеві на майбутні події. Ефект схвильованості посилюється додатковим люффт-диханням перед словом «колечко». На слові «бряк», що має звукозображальне шумове забарвлення

(удар у двері), виконавиця робить акцент, але вже не приглушує його, як у 26-му такті. Далі її голос звучить повним тембром, переводячи увагу слухача від глибинних переживань героїні до образу відчинених дверей. Виконавиця відкриває за допомогою фарб свого голосу не просто двері в будинок, а в таємницю пристрасті, можна навіть сказати, таємницю сповіді Марфи.

Розглянемо також варіацію «Уж как подкралась младшенька» в інтерпретації Людмили Шемчук. Варіація починається на динаміці *mf*, яка посилюється до кінця такту і далі ще більше зростає. Спостерігається нерівномірність темпу, що прискорюється до $\text{♩} = 95$ і в наступних тактах зростає до $\text{♩} = 95$ і 99. Співачка весь т. 22 виконує на *staccato*, з т. 23 вокальна партія звучить вже на *legato*, з ліричним відтінком, поступово – до т. 27 – сповнюючись особливого хвилювання, пов'язаного зі спогадами про минуле. Виконавиця акцентує слова «стук» і «бряк» згідно з авторським нотним текстом, але одночасно кожне з них наповнює різним емоційним забарвленням. Так, слово «стук» звучить хоч і з динамічним акцентуванням, але й затаєно, а слово «бряк» вже сповнене особливого піднесеного душевного тремтіння, з яким далі описано «звеняще колечко», і героїня з ніжністю згадує про те, що з ним пов'язано.

На додаток до наведених вище прикладів аналізу трьох різних високохудожніх інтерпретацій зазначимо, що на втілення оперного образу неминуче накладає відбиток особистість виконавця і його система цінностей. Особливості виконавської версії партії Марфи зумовлені трьома основними параметрами: природними показниками голосу (емоційно-темброве забарвлення), особистим досвідом (як життєвим, так і творчим), особливостями власного світовідчуття артиста.

На основі вокально-технологічного аналізу кількох фрагментів Пісні Марфи, що передбачає аналіз темпу, ритму, динаміки, фразувальної (у широкому значенні) і внутрішньотактової агогіки, дихання в контексті створення музичного фразування й емоційних акцентів, емоційно-тембрового забарвлення звуку, ми, синтезуючи ідеї, виявлені й зафіксовані у вокально-виконавській партитурі, приходимо до наступних висновків про таке.

Завдяки специфіці вокально-технічного, тембрового, емоційно-психологічного параметрів виконавських версій центрального номера партії Марфи обраних виконавиць, можна виокремити два типи втілення образу героїні – лірико-драматичний та лірико-епічний.

До лірико-драматичного уналежнюємо образ, що його створила українська співачка Людмила Шемчук, яка в своєму виконанні акцентує на юності і внутрішньому сум'ятті Марфи, що, згідно з текстом пісні, де героїня називає себе «младшенькой», є її безпосередньою характеристикою. Звідси

емоційна експресивність виконання, яка часом переходить навіть у певну надричність у голосі, а також активна потактова зміна темпу.

Софії Преображенській та Ірині Архиповій притаманний інший підхід до створення провідного жіночого образу опери, який ми визначаємо як лірико-епічний. Відповідно до нього їхнє виконання підкреслює вроджену мудрість, зрілість і цілісність внутрішнього світу Марфи, її величність, статечність, терпіння й поблажливість до слабкостей інших. Всі вказані характеристики героїні проявляються в кожній з виконавиць низкою особливих виконавських прийомів. Так, у С. Преображенської присутній стабільний, довго утримуваний майже з метрономною точністю темп, гармонійне поєднання драматичності та яскравої звучності голосу, що обумовлена інтенсивністю високої співочої форманти, – все це в сукупності створює враження особливої цілісності виконання. Для інтерпретації І. Архипової характерна багата динамічна й внутрішньотактова темпова агогіка за умови збереження рівної пульсації на перших долях тактів. Тембр голосу І. Архипової характеризується патетичним, благородним, глибоким звучанням, що додатково підкреслює в образі Марфи її шляхетну велич і піднесеність.

На основі композиторської та вокально-виконавської партитур ремарок Пісні Марфи, ми виявляємо як особливості авторського втілення улюбленого жіночого образу, так і специфіку індивідуального виконавського прочитання зазначеного оперного номера у виконанні трьох славетних співачок минулого.

Таким чином, всі три виконавиці партії Марфи акцентують у своїй вокальній інтерпретації певні грані образу героїні опери М. Мусоргського залежно від власного трактування образу й індивідуальних природних властивостей голосу. Ця, безперечно, цінна можливість – у кожному виконанні розкривати нові сторони надзвичайно цікавого для виконавця жіночого оперного персонажу – дає надію на появу нових сценічних версій від наступних поколінь вокалістів.

1. Асафьев Б. В. Важнейшие этапы развития русского романса // Русский романс : Опыт интонационного анализа : сборник науч. трудов / общ. ред. Б. В. Асафьева. Москва ; Ленинград : ACADEMIA, 1930. С. 6–24.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. 2-я ред. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1979. 344 с.
4. Белоусова Т. А. Образ Марфы в опере «Хованщина» М. П. Мусоргского в контексте исполнительской интерпретации : магистерская работа. Одесса, 2017. 99 с.

5. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : 2-е изд. : в 4 т. Т. 2 : Москва ; Санкт-Петербург : Издание книгопродавца-типографа М. О. Вольфа, 1881. 809 с.
6. Лебединский Л. Н. Пять очерков о шляпинском прочтении нотного текста // Мастерство музыканта-исполнителя : сб. статей / сост. Я. И. Мильштейн. Москва : Советский композитор, 1972. Вып. 1. С. 57–127.
7. Малюта Л. В. Программность в сонатах для фортепиано С. В. Рахманинова, ее интонационное воплощение и исполнительские интерпретации : магистерская работа. Одесса, 2013. 83 с.
8. Руснак Ю. Н. Экспрессивно-речевая стилистика сонаты для фортепиано С. Барбера и ее исполнительская интерпретация : магистерская работа. Одесса, 2011. 100 с.
9. Ручьевская Е. А. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 200–202.
10. Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен : к проблеме поэтики жанра. Санкт-Петербург : Композитор, 2005. 388 с.
11. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса : Морьяк, 2007. 275 с.
12. Степанидина О. Д. Стилиевые изменения в камерно-вокальном исполнительстве XX века // Современные проблемы музыкального исполнительства / под ред. О. Д. Степанидиной, Ю. М. Чебукова. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1987. С. 43–58.
13. Фрид Э. Л. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Ленинград : Музыка, 1974. 336 с.
14. Хуторская А. И. Исполнительская партитура как метод реконструкции и анализа интерпретации в вокальной музыке // Київське музикознавство : зб. наук. статей. Вип. 48. Київ, 2014. С. 216–225.
15. Шевченко Т. И. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера в художественном пространстве европейской музыки конца XIX – начала XXI столетий : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2017. 210 с.

References

1. Asafiyev, B. (1930). The most important stages in the development of the Russian romance. In: B. Asafiyev (Ed.). Russian romance: Experience of intonation analysis. Moscow; Leningrad: ACADEMIA, pp. 6–24 [in Russian].
2. Asafiyev, B. (1971). Musical form as a process. Vol. 1, 2. 2nd ed. Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Asafiyev, B. (1979). Russian music of the XIX and early XX centuries. 2nd ed. Leningrad: Muzyka [in Russian].
4. Belousova, T. (2017). *The image of Marfa in the opera «Khovanshchina» by M. Mussorgsky in the context of performance interpretation*. Master's degree thesis. Odessa [in Russian].
5. Dahl, V. (1881). The Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language. Vol. 2. Moscow; Saint-Petersburg: Izdanie knigoprodavtsa-tipografa M. O. Volfa [in Russian].
6. Lebedinsky, L. (1972). Five essays on Shalyapin reading music text. In: Y. Milshteyn (Ed.). Mastery of the performing musician. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 57–127 [in Russian].

7. Malyuta, L. (2013). *Programmability in piano sonatas S. Rachmaninov, its intonational embodiment and performing interpretations*. Master's degree thesis. Odessa [in Russian].
8. Rusnak, Y. (2011). *Expressive speech stylistics of S. Barber's sonatas for piano and its performing interpretation*. Master's degree thesis. Odessa [in Russian].
9. Ruchievskaya, E. (1993). Word and out verbal content in the works of Mussorgsky. *Muzykalnaya akademiya*, 1, pp. 200–202 [in Russian].
10. Ruchievskaya, E. (2005). Mussorgsky's «Khovanshchina» as an artistic phenomenon: to the problem of the poetics of the genre. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
11. Sokol, A. (2007). Performing remarks, image of the world and musical style. Odessa: Moryak [in Russian].
12. Stepanidina, O. (1987). Style changes in the chamber-vocal performance of the XX century. In: Stepanidina, O., Chebukov, Y. (Eds.). *Modern problems of musical performance*. Saratov: Saratov University Press, pp. 43–58 [in Russian].
13. Frid, E. (1974). Past, present and future in Mussorgsky's «Khovanshchina». Leningrad: Muzyka [in Russian].
14. Hutorskaya, A., Rozhok, V. (2014). The performer's score as a method of reconstruction and analysis the interpretation of vocal music. *Kyivske muzykoznavstvo*, 48, pp. 216–225 [in Russian].
15. Shevchenko, T. (2017). *Piano sonatas by N. Medtner in the artistic space of European music of the late XIX – early XXI centuries*. PhD thesis. Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odessa [in Russian].

Додаток

**Виконавська партитура ремарок Пісні Марфи
з опери М. П. Мусоргського «Хованщина»
(редакція М. А. Римського-Корсакова)**

Мусоргський М. Хованщина : клавир / ред. Н. Римського-Корсакова. Москва : Гос. изд. Муз. сектор, 1925. С. 101–103.

Кожній виконавиці відповідає свій колір виділення в таблиці ремарок:

1. С. П. Преображенська
2. І. К. Архипова
3. Л. С. Шемчук

1	Вербальний текст: зміни, фонетичні особливості виконання.
2	Темп – цифрові та літерні позначення; з відтяжкою <i>con ritardo</i> – [r]; прискорення – [accel]; уповільнення руху – [rit]. Розташування квадратних дужок позначає початок і кінець зазначених змін.
3	Фразування – , дихання – (')
4	Музична артикуляція. Підкреслення складу із збереженням плавного голосоведення – (>); <i>portato</i> (–); кантилена (); <i>staccato</i> (•)
5	Динаміка
6	Деякі особливості тембрового та емоційного забарвлення.

Такти 1-5 – оркестровий вступ.

L'istesso tempo (у М. П. Мусоргського - *Andante lamentoso*, в клавирі 1925 года издания темп не указан)

6 7 8 9

Ис-хо-ди-ла мла - де - шень-ка все лу-га и бо - ло - та;

G-dur, 6/4

	6	7	8	9
1				
2	96	93 (7-12 такти – рівний темп, без агогіки)		
	72	74		[rit]
	80	78	90	[rit]
3				
4	<i>legato</i>			
	<i>legato</i>			
	<i>legato</i>			
5	<i>p</i>	7-12 такти - рівна динаміка звуку		
	<i>p</i> <			
	<i>p</i> < < < <i>tr</i>			
6				
	Світло і спокійно, наспівуючи про себе			

10 11 12 13 poco riten.

все лу-га и бо - ло - та, а и все сен-ны - е по - ко - сы.

	10	11	12	13
1			Сенны[и]	
2				<i>poco riten.</i>
	Багато внутрітактової агогіки			<i>poco riten.</i>
	84		<i>poco riten.</i>	
3				
4				> > >
5				> < >
	<i>p</i>			
6				
	Задумливо, немов згадуючи про щось			Ледь помітні сумні інтонації

14 15 16 17

Ис-топ-та-ла мла - де - шень-ка, ис - ко-ло-ла я но - жень-ки,

	14	15	16	17
1				
2	90 (14-20 такти рівний темп)			
	87		85	
	86			
3				
4	<i>legato</i>		<i>legato</i>	
5	<i>mf</i>			
	<i>mf</i>			
	<i>mp</i>			
6				
	Яскравим голосом, чергуючи експресію зі стриманістю			

18 19 20 21 *poco riten.*

все за ми - лым рыс - ка - ю-чи, да и лих е - го не и - ма - ю-чи.

	18	19	20	21
1				
2				<i>poco riten.</i>
	83	81	<i>poco riten.</i>	
	86			<i>poco riten.</i>
3				
4				
5	<i>p</i>		<i>p</i>	
6

	22	23	24	25
1				
2	99			
	79			
	95	98	99	
3				
4	• • • • • • •		<i>legato</i>	
	• • • • • • •		<i>legato</i> >	
	• • • • • • •		<i>legato</i>	
5	<i>mf</i>		<	
	<i>pp</i>		<i>p</i>	> >
	<i>mf</i>			
6				
	Приховано, приглушеним голосом.		Більш відкрито. Акцент на слові «тому».	

УДК 78.071.1:78.036.9:781.6 “19”

DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.16>**Лідія Новохатько,**

пошукувач кафедри теорії музики

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

<https://orcid.org/0000-0001-5085-8978>lidiya.new@gmail.com**Lidiya Novokhatko,**

External PhD student at the Department of Music Theory,

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

<https://orcid.org/0000-0001-5085-8978>lidiya.new@gmail.com

ТЕЛОНІУС МОНК «BRILLIANT CORNERS»: ДО ПИТАННЯ ПРО АВТОРСЬКІ КОМПОЗИЦІЇ В АЛЬБОМІ

Статтю присвячено альбому Телоніуса Монка «*Brilliant Corners*», що став однією з ключових робіт у дискографії джазового піаніста й визначним записом для Ріверсайд Рекордз (*Riverside Records*). Ця платівка є важливою ланкою музики 50–60-х років і потребує уваги з точки зору