

СПЕЦИФІКА РОБОТИ З АВТЕНТИЧНИМ ВОКАЛОМ: ТЕМБРАЛЬНА АДАПТАЦІЯ ФОРТЕПІАНО

Тітова Олена

концертмейстер

Грищенко Ігор

викладач

Одайник Світлана

концертмейстер

Кафедра мистецької освіти

Житомирський державний університет

ім. Івана Франка, Україна

Анотація. Стаття присвячена дослідженню особливостей тембральної адаптації фортепіано у процесі роботи з автентичним вокалом. Розглянуто специфіку взаємодії концертмейстера з бароковим і народним співом, що вимагає переосмислення традиційної піаністичної техніки. Обґрунтовано необхідність імітації звучання історичних та народних інструментів, зокрема клавесина, лютні, цимбалів і бандури, засобами сучасного фортепіано. Проаналізовано роль артикуляції, педалізації, реєстрового балансу та динамічних «мікрохвиль» у створенні прозорого акустичного середовища, яке не пригнічує вокальну лінію, а підкреслює її природні властивості. Визначено, що ефективна акомпанементна практика передбачає трансформацію фортепіано з сольного інструмента у гнучкий ансамблевий елемент, здатний до стилістично достовірного звуковідтворення.

Ключові слова: автентичний вокал, концертмейстер, фортепіано, барокова музика, народний спів, ансамблева взаємодія.

Введення. Сучасне музичне виконавство останніх десятиліть демонструє стійку тенденцію до історичної та етнографічної достовірності, що актуалізує запит на автентичне звуковидобування навіть при використанні академічного інструментарію. Цей вектор розвитку ставить перед піаністом-концертмейстером складне художнє та технологічне завдання: як гармонійно поєднати потужний звук сучасного фортепіано з крихкою, прозорою природою барокового вокалу або специфічним «відкритим» звуком народного співу. Проблема полягає в антагонізмі акустичної природи інструменту та голосу, де надмірна фортепіанна густина здатна поглинути тонкі артикуляційні нюанси автентичної манери.

У цій виконавській ситуації фортепіано має перетворитися на своєрідного «тембрального хамелеона», здатного до радикальної мімікрії. Концертмейстер уже не може обмежуватися традиційним академічним «співочим» туше; він мусить опанувати мистецтво імітації щипкових інструментів, таких як клавесин чи лютня, або специфічного резонансу народних інструментальних прототипів – цимбалів, ліри та бандури. Відмова від надмірної романтичної розмитості на

користь чіткої структури є не лише технічною потребою, а й основою для створення цілісного художнього образу.

Мета та задачі дослідження. Охарактеризувати особливості тембральної адаптації фортепіано в процесі роботи з автентичним вокалом різних стилістичних напрямів. Дослідити основні виконавські прийоми імітації звучання барокових та народних інструментів (клавесина, лютні, цимбалів, ліри, бандури) на сучасному фортепіано. Визначити роль концертмейстера у забезпеченні стилістично достовірного ансамблевого звучання та формуванні цілісного художнього образу.

Результати дослідження і їх обговорення. Робота з автентичним вокалом вимагає від піаніста особливого підходу, де фортепіано перестає бути просто інструментом супроводу і стає гнучким акустичним середовищем. Це передбачає пошук особливих прийомів артикуляції та педалізації, які б не перекривали природну чистоту співу, а підкреслювали його глибину, створюючи цілісний та органічний звуковий простір.

Бароковий вокал: імітація щипкових та клавішних інструментів. У роботі з бароковим вокалом піаніст постає перед необхідністю «акустичної реставрації» партитури, оскільки музика цієї епохи за своєю природою не є фортепіанною. Головна мета виконавця полягає у подоланні густого, обертоново насиченого звуку сучасного фортепіано та наближенні його до прозорості й гостроти клавесина або лютні. Це вимагає від концертмейстера радикального переосмислення атаки звуку, де кожен дотик до клавіатури має імітувати механічний щипок струни, а не м'який удар молоточка [3].

Імітація клавесина на сучасному інструменті базується на специфічній артикуляції пальцевого *secco*. Оскільки клавесин позбавлений можливості поступового посилення звуку на одній ноті, піаніст має досягати виразності за рахунок «точкового» дотику кінчиками пальців, уникаючи м'якого «подушечкового» натискання. Важливим аспектом є майже повна відмова від правої педалі, яка в бароковому контексті стає «акустичною отрутою», що розмиває поліфонічну чіткість. Замість плавних романтичних переходів використовується терасоподібна динаміка: різка зміна звукового забарвлення між періодами, що відтворює ефект переходу органіста або клавесиніста з одного мануала на інший.

Для відтворення інтимного звукового простору, притаманного супроводу під лютню або теорбу, піаніст використовує прийом швидкого, «хрусткого» арпеджіато. Акорди не повинні братися одночасною вертикаллю; натомість коротке розшарування звуків знизу вгору створює ілюзію дотику пальців до жильних струн. У таких епізодах доцільним стає застосування лівої педалі, яка приглушує яскраві обертони фортепіано, роблячи фон для вокаліста матовим і крихким, що дозволяє солісту вільно маневрувати у межах витонченої барокової орнаментики [4].

Особливу увагу слід приділити партії *basso continuo*, де ліва рука піаніста виконує функцію фундаменту всієї музичної драми. Уявна реєстрація має

підказувати виконавцю тембри віолончелі, гамби або фагота, де кожна нота володіє виразним імпульсом на початку і природним згасанням. Бас не повинен бути важким чи статичним – він має залишатися пружним і віброуючим. Водночас права рука, що імітує імпровізаційне наповнення клавесиніста, повинна звучати значно легше, створюючи лише делікатне гармонічне мереживо, яке не перекриває вокальну лінію.

Завершальним штрихом барокової стилізації є виконання мелізмів, які на фортепіано часто звучать занадто масивно. Форшлаги, морденти та трелі мають виконуватися максимально невагомо, без залучення ваги руки, перетворюючись на «блиск» на поверхні звуку, а не на частину основної мелодії. Така артикуляційна прозорість у поєднанні з математичною точністю ритму створює необхідне відчуття «повітря» у фактурі, що є критично важливим для органічного співіснування з автентичною манерою співу [4].

Фольклорний спів: резонанс та народна інструментальність. Робота з народним вокалом, особливо в його автентичному «білому» або «відкритому» звуці, вимагає від концертмейстера докорінного перегляду піаністичної естетики. Якщо в класичному репертуарі ми прагнемо до м'якості та закругленості тону, то у фольклорному контексті фортепіано має набути рис народних інструментальних прототипів: цимбалів, колісної ліри, бандури чи сопілки. Головним викликом тут стає специфічний резонанс народного голосу, який володіє великою пробивною силою та прямим, майже безвізватним потоком звуку, що потребує від акомпанементу відповідної фактурної «оголеності» та ритмічної гостроти [1].

Одним із найефективніших прийомів стилізації є імітація цимбального фону, що досягається через специфічне використання верхнього регістру фортепіано. Швидкі репетиції, тремоло або дрібні пасажі мають виконуватися сухо та ритмічно акцентовано, відтворюючи характерний брязкіт металевих струн, по яких ударяють паличками. У такому контексті піаніст відмовляється від глибокого натискання клавіш на користь поверхневого, але надзвичайно чіткого дотику, що створює ефект іскристого звукового марева, яке не перекриває вокальну лінію, а лише підкреслює її обертонову яскравість.

Для відтворення архаїчного звукового простору доцільно використовувати імітацію колісної ліри або дуди через витримування «бурдонних» басів. В основі такої фактури лежать чисті квінти та октави у нижньому регістрі, які беруться з великою вагою, але з мінімальною педаллю, щоб уникнути гучного гудіння. Цей статичний гармонічний фундамент створює відчуття відкритого простору та суворої обрядовості, що є характерним для автентичного фольклору. Важливо, щоб бас сприймався не як розвинута лінія, а як постійна енергетична точка опори, на фоні якої вокаліст може вільно варіювати мелодію [1].

Специфіка народного виконавства також диктує особливий підхід до ритмічної організації партії фортепіано. Концертмейстер має синхронізувати свої акценти з фонетичними особливостями народного тексту, імітуючи ударну природу народних танцювальних чи обрядових ритмів. Використання жорстких,

«пласких» акордів без зайвого педального розмиття дозволяє досягти ефекту народної інструментальності, де фортепіано стає ритмічним каркасом ансамблю. Будь-яка зайва романтизація чи «загладжування» кутів у такому супроводі руйнує стилістичну достовірність фольклорного образу [5].

Завершальним елементом тембральної адаптації у народній манері є робота з регістровим балансом, де піаніст свідомо «вивільняє» середній діапазон, у якому зазвичай зосереджена основна сила народного голосу. Уникаючи густих гармонічних нашарувань у центрі клавіатури, концертмейстер створює акустичне вікно для соліста. Таке поєднання прозорої вертикалі з гострою артикуляцією дозволяє сучасному фортепіано органічно вплестися в архаїчну звукову систему, стаючи повноцінним резонатором для автентичного співу [5].

Регістровий баланс та «мікрохвилі» динаміки. Регістровий баланс у роботі з автентичним вокалом вимагає від концертмейстера відмови від стандартної вертикальної рівноваги на користь створення специфічного «акустичного коридору». В автентичному співі – чи то бароковому, чи то народному – голос домінує не за рахунок фізичної гучності, а завдяки особливій тембральній гостроті та насиченості обертонів. Для піаніста це означає необхідність свідомого «вивільнення» того частотного діапазону, у якому зосереджена основна енергія соліста. Технічно це реалізується через максимальну прозорість фактури в середньому регістрі: піаніст має уникати густих акордів та масивних дублювань, які можуть «затопити» вокальну лінію, позбавляючи її природного резонансу [6].

Особливого значення набуває концепція динамічних «мікрохвиль», яка замінює традиційні для романтичної музики розлогі *crescendo* та *diminuendo*. Оскільки автентична манера співу часто базується на природному диханні та філіровці звуку, фортепіано має реагувати на ці найтонші коливання миттєво й гнучко. Динаміка в такому ансамблі будується на мікроакцентах та гармонічних пульсаціях: піаніст не просто змінює рівень гучності, а ніби «підсвічує» окремі затримання або розв'язання, створюючи ілюзію живого дихання інструмента. Така стратегія дозволяє супроводу не стати статичним фоном, а рухатися в єдиному енергетичному ритмі з вокалістом.

У бароковій стилістиці ці «мікрохвилі» часто пов'язані з риторикою тексту, де кожне слово має свою динамічну вагу. Концертмейстер імітує цей процес через зміну швидкості занурення клавіші, досягаючи ефекту «випуклого» звуку без збільшення загальної маси фактури. Це створює відчуття артикуляційної гнучкості, характерної для гри на жильних струнах або дерев'яних духових епохи бароко. Натомість у фольклорному співі динамічні хвилі підпорядковані логіці народної орнаментики та специфічним «гуканням», де фортепіано має підтримувати кожне розширення звуку коротким, але глибоким імпульсом педалі або насиченням басової лінії [7].

Керування регістровим балансом також передбачає чітке розмежування функцій правої та лівої рук. У супроводі автентичного вокалу ліва рука зазвичай бере на себе функцію структурного скелета, звуфучи дещо монументальніше,

тоді як права рука перетворюється на невагоме тембральне мереживо. Такий розрив у щільності звуку між регістрами створює необхідний об'єм і «повітря» всередині фактури. Зрештою, саме вміння піаніста балансувати між цими динамічними пластами дозволяє сучасному фортепіано не конфліктувати з автентичним голосом, а ставати його природним акустичним продовженням [7].

Таким чином, специфіка автентичного вокалу змушує піаніста відмовитися від стандартного акомпанементу на користь створення гнучкого звукового середовища, що резонує з голосом.

Висновки. Підсумовуючи викладене, можна стверджувати, що підлаштування тембру фортепіано під автентичну манеру співу – це шлях відмови від піаністичного егоцентризму на користь стилістичної точності. Розуміючи природу «прямого» голосу або специфіку народної артикуляції, концертмейстер трансформує свій інструмент у гнучкий ансамблевий механізм. Така робота вимагає не лише технічного контролю, а й глибокого слухового аналізу, що зрештою дозволяє сучасному фортепіано звучати історично переконливо та художньо достовірно.

Список використаних джерел

1. Белова І.Й. Творчі взаємовідносини вокаліста й концертмейстера в контексті українського виконавства. Молодий вчений. 2017. № 8. С. 14-19.
2. Боровицька О.М., Ключова С.В. Методичні аспекти формування навиків роботи концертмейстера-піаніста. Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. 2018. Вип. 62. С. 36-39
3. Касьяненко О.О. Робота піаніста над фактурою. 2-ге вид., допов. Одеса: ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2019. 217 с.
4. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV-XVIII ст.: навч. посібник для студ. музичних вузів. Тернопіль: СМП «Астон», 1998. 299 с.
5. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17:00.03. Київ, 1998. 202 с.
6. Katz M. The Complete Collaborator: The Pianist as Partner. Oxford: Oxford University Press, 2009. 283 p.
7. Schippers, H. Facing the Music: Global Perspectives on Learning and Teaching Music. New York: Oxford. University Press, 2010.