

Ім'я користувача: Кафедра академічного естрадного вокалу та звукор... ID перевірки: 1009400145

Дата перевірки: 29.11.2021 11:55:12 EET Тип перевірки: Doc vs Internet

Дата звіту: 29.11.2021 11:55:52 EET ID користувача: 100004420

Назва документа: Цапок 29.11.21 NAKKKiM.пров

Кількість сторінок: 49 Кількість слів: 10943 Кількість символів: 83598 Розмір файлу: 1.42 MB ID файлу: 1009419182

2.26% Схожість

Найбільша схожість: 1.01% з Інтернет-джерелом (<https://naurok.com.ua/prezentaciya-zhittya-ta-tvorchist-lesi-ukra-nki...>)

2.26% Джерела з Інтернету

34

Сторінка 51

Пошук збігів з Бібліотекою не проводився

8.27% Цитат

Цитати

23

Сторінка 52

Не знайдено жодних посилань

0% Вилучень

Немає вилучених джерел

Модифікації

Виявлено модифікації тексту. Детальна інформація доступна в онлайн-звіті.

Замінені символи

12

ВСТУП

Леся Українка

До тебе, Україно, наша бездольная мати,

Струна моя перша озветься.

І буде струна урочисто і тихо лунати,

І пісня від серця полеться.

По світі широкому буде та пісня літати,

А з нею надія кохана

Скрізь буде літати, по світі між людьми питати,

Де схована доля незнана?

І, може, зустрінеться пісня моя самотная

У світі з пташками-піснями,

То швидко полине тоді тая гучная згряя

Далеко шляхами-тернами.

Полине за синєє море, полине за гори,

Літатиме в чистому полію,

Здійметься високо-високо в небесні простори

І, може, спітка тую долю.

І, може, тоді завітає та доля жадана

До нашої рідної хати,

До тебе, моя ти Україно мила, кохана,

Моя безталанная мати!

(зі збірки «Сім струн», До (Гімн. Grave))

У першу чергу слід зазначити, що ні порівняльний аналіз оперного та камерного співу, ні належне протиставлення цих двох академічних виконавських напрямів не є вичерпно та системно теоретично окресленим; так само, як і невідповідності цих двох основних типів виконавського творчого прояву у мистецтві вокалу, і їх спільні історичні витоки та специфічні виконавські техніки, прийоми та засоби є надзвичайно важливими віхами для певних наукових уточнень. І оперний вокал, і камерний (концертний) – мають на меті утвердження образу людської довершеності, естетичної, особистісної піднесеності, голос співака спрямований передавати ті смисли, які так необхідні цілому соціуму. У цьому сенсі оперний та камерний вокал тотожні, але на відміну від оперного образного, сюжетного наповнення, вокальна камерність спрямована до найближчих, реальних та

сучасних слухачів, до усього історичного, буттєво-емоційного контексту камерних слухачів, до їхніх потреб та проблем детально, як під мікроскопом [103].

Відповідно до вищезазначеного, дипломний проєкт-концерт «І пісня від серця полетється...» має на меті:

- 1) підкреслити різницю між виконавськими підходами до творів того чи іншого жанру, відмінності вокально-динамічних та артистичних прийомів реалізації композиторського задуму в залежності від приналежності того чи іншого твору до камерного репертуару;
- 2) оглянути та проілюструвати різнопланові твори українських композиторів – від найменших камерних романсових зразків (н.п. романс С. Людкевича «Одна пісня голосенька») із яскравим драматизмом і ансамблевим, рівноцінним звучанням акомпанементу та голосу, рідко виконуваних жартівливих українських народних пісень у оригінальних композиторських обробках, до розлогих до розлогих романсів на слова Тараса Шевченка і Лесі Українки;
- 3) відтворити та переосмислити концепції цілої низки творів, що були заборонені до виконання за радянських часів, і виконуються ледь не вперше в повному обсязі, у складі квартету, вже за часів незалежної України (йдеться про цикл «Галицькі пісні» який складається з ретельно впорядкованих за сюжетом стрілецьких пісень у геніальній обробці Левка Ревуцького);
- 4) оцінити масштаб, розмаїття самобутньої вокальної музики створеної плеядою українських композиторів, сформувавши подальші виконавські інтереси, репертуарні та науково-дослідницькі, пошукові перспективи творчо-професійної діяльності.

Апробація:

Участь у II Міжнародній науково-практичній конференції «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство».

Публікація тез на тему «Особливості виконання Гізелою Циполою романсу Юлія Мейтуса «Не жаль мені, що я тебе кохаю» із циклу «П'ять романсів» на слова Лесі Українки»

РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА ЯК ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН

*«Інструменталісти можуть струни підтягнути або купити
скрипку Страдіварі. А голос... Ця тасмниця є
божественною!»*
Євгенія Мірошниченко [47]

1.1. Камерний спів як феномен вокальної академічної культури

Впродовж усього творчого шляху артиста-вокаліста – від самого початку навчання і далі на різних етапах професійної діяльності – робота над камерним репертуаром є особливою майстернею вдосконалення голосових якостей, вмінь, тренажем для реалізації найрізноманітніших задумів композитора, є субстратом для зростання майстерності та музично-емоційних здібностей виконавця-інструмента.

Вивчаючи різноманітні джерела з методики викладання вокалу, звертаючись до мислителів древності та сьогодення, які сформулювали визначення голосу (Ісидор Севільський, Джуліо Каччіні, П'єр Франческо Тозі, Джамбатіста Манчіні, Бертран де Басійї, Дж. Маккалла, Д. Аспелунд, П. Барб'є, Богдан Гнидь, Елеонора Симонова та інші), знаходимо різні визначення поняття «вокальне мистецтво». За своєю природою спів – явище специфічне: музика – різноманітна, слова та акторська майстерність – все це також створює єдине ціле у вокальній майстерності. Вокальна музика підсилена зворушливим звучанням людського голосу – могутній інструмент. «Гра» на голосовому апараті завжди потребувала від виконавця ґрунтовного осмислення виконавцем, теоретизації, педагогізації та методологізації процесів. До сьогодні органічне поєднання природного звучання з усвідомленням вокалістом своїх чітких дій, теоретичні знання та фізична загартованість, натренованість апарату є актуальною проблемою вокального мистецтва.

В історичному контексті обсяг компетенцій співака збільшувався у міру розкриття людством певних філософських концепцій, з розвитком та зміною естетичних поглядів. Розвивалась театральна, ораторська, музична культура. Поява митців здатних видовишно відтворити широку палітру людських почуттів була історичною необхідністю на все нових і нових етапах культурного прогресу, розвиваючи вокально-виконавський напрям у мистецтві. Завжди затребуваними були найблагозвучніші голоси. Налаштувати голосовий апарат до естетичних стандартів – мета, що давала поштовх до відточення роботи артикуляційного апарату, перетворення голосу на власний інструмент, формування наукових, ґрунтовних підходів до розвитку голосу. Голоси в свою чергу потребували оновлення співацького репертуару. Відбувалися розвиток та популяризація вокальних шкіл [15, 53, 82, 83, 101]

На тлі будь якого періоду історії саме камерне вокальне мистецтво слугувало слухачеві провідником, зі світу близького і доступного до розуміння у, світ естетизму у світ високої музичної майстерності. Об'єктивним критерієм майстерності співака на завжди лишається вміння точно відтворити композиторський задум. І камерний вокальний репертуар завжди охоче поповнювався композиторами, зростала тенденція до інтелектуалізації вокаліста. Соціокультурні процеси в суспільстві змінювали і розширювали «репертуарно-споживчий» інтерес слухача. Окрім виконання класичних арій або раніше відомих шедеврів бароко і класицизму артисти зверталися до епатажних композицій сучасних авторів.

Усі дослідження XX, XXI століть показують системність та серйозність у вивченні вокального мистецтва. Існує потужний пласт фундаментальних праць з проблем виконавської майстерності, здатних відповісти на всі виконавські запитання і полегшити опанування музично-вокальними творами [5, 6, 7, 14, 16, 17, 27, 31, 32, 37, 40, 42, 43, 44, 45, 50, 52, 53, 60, 63, 68, 73, 75, 76, 82, 93] тощо.

У «Музичній енциклопедії» знаходимо визначення співу, сформульоване професором Л. Дмитрієвим: «Спів, вокальне мистецтво – мистецтво передавати засобами співацького голосу ідейно-образний зміст музичного твору, один з найдревніших видів музичного виконавства. Спів може бути зі словами і без слів. Спів буває сольним (одноголосним), ансамблевим <...>, хоровим <...>. Основні жанри співу у класичній музиці – оперний <...> пов’язаний із драматичним дійством, із театральною виставою <...>, і камерний спів – виконання романсів, пісень, головним чином соло, або невеликими ансамблями» [78, с. 227].

На нашу думку, поняття «спів» є діяльністю, невідривною від творчості, створюючи систему мотиваційних процесів (про що йдеться у творі, що співак показує за допомогою сценічного образу, що відчуває герой сюжету твору і якими засобами та за допомогою яких внутрішніх суб’єктивних фізіологічних відчуттів це буде реалізовано). Відповідно до вищезазначених визначень та з досліджуваних праць можемо виділити такі аспекти опанування вокальним мистецтвом: психологічний, акустично-фізіологічний, фонаційний (оволодіння гортанню для контролю її положення і відповідно контролю над якістю, місцем звуку), художній (або емоційний), інтелектуальний (професійний).

Отже, вокальний голос являє собою опанування навиками співу вкупі зі здібностями до нього. І «музика є єдиним учителем у виявленні усього, на що здатен співацький голос» [46]. Зазначається, що вокальний голос репрезентує внутрішній стан особистості, причому у перетвореному, художньо-організованому значенні, тобто вже його звукова форма, включаючи темброві особливості, є носієм семантичної інформації, має образне призначення, концепційне художнє спрямування.

Світова культура, реалізуючи людську потребу у наближених до життя емоційних переживаннях, народжує і розвиває, синтезуючи голос, музику твору і вербальний текст, камерний вокальний жанр – як підтвердження вагомості СЛОВА у відтворенні задума композитора. «Камерна

музика, що йде від серця до серця, є безпосередньою мовою душі» (О. Сєров).

Своєрідним «експериментаріумом» для новаторських композиторських пошуків є *камерна вокальна музика в цілому і сама вокальна партія*.

У взаєминах вокаліста та інструменталіста у камерному вокальному творі здійснюються усі основні різновиди діалогу, від згоди до умовного конфлікту, і дана «драматургічна гра» впродовж одного опусу набуває семантичних функцій, подібних до подієво-сюжетних.

Педагог та камерний співак Анатолій Доліво визначає вокальне мистецтво як «два основних жанри: оперний та камерний. Ці два жанри одного мистецтва часто переходять один в одного <...>. Різниця між виконавцями двох жанрів полягає лише в умовах, в яких проходить їх діяльність. Ці умови ставлять перед ним ряд вимог. Прагнення задовольнити ці вимоги іноді накладає певний відбиток на співаків. Музично-драматичне мистецтво ставить перед виконавцями ряд вимог, які лежать головним чином у площині, так би мовити, зовнішньої динамічності (звучання голосу, розраховане на театральне приміщення і оркестровий супровід, рухи тіла артиста в мізансцені і т. ін. Артистові музичної драми багато в чому прийдуть на допомогу оформлювач сцени, гример, костюмер у створенні зовнішнього сценічного образу <...>. Тим часом співак, що інтерпретує пісню, неодмінно мусить створити правдивий образ без зовнішніх допоміжних засобів – виключно засобами музики. Вся його увага повинна бути спрямована на викінченість музичної форми, на цілковите злиття музики із словом на максимальну їх виразність» [82, с. 126].

У даному висловлюванні автор враховує лише жанрові ознаки виконавської діяльності, однак, на нашу думку, якість виконання творів оперного чи будь-якого іншого музичного жанру, включаючи камерні, залежить від цілковитого розуміння співаком тексту як музичного, так і вербального. По суті, А. Доліво оминає у своєму визначенні базові критерії оперного та камерного співу.

Дехто з українських педагогів надають перевагу оперному мистецтву перед камерним, спираючись на історичний контекст, коли розвиток вокального мистецтва обумовлювався саме розвитком театрального дійства, опери (доктор культурології Валентина Антонюк). За В. Антонюк: «Вокальне мистецтво (спів) – це вид музичного виконавства, заснований на майстерності володіння людиною своїм голосом, природні властивості якого – достатні для розвитку та забезпечення професійних критеріїв (тембр, діапазон, гучність) <...>. У ході історичної еволюції у процес вокальної діяльності ввійшли 1) інструментальні засоби; 2) мовно-семантичний контекст; 3) духовний зміст, що сублімує енергію співу на вищий рівень художнього явища <...>. Поступово розвиваючись, спів став предметом особливого мистецтва. Необхідною ознакою співу як виду мистецтва є природа, або спеціально набута постановка голосу й розвинена вокальна техніка. Розрізняють спів із словами та без слів (вокаліз); у супроводі музичного інструмента та без супроводу (*итал. a capella*)» [7, с. 5]. У В. Антонюк представлена така класифікація вокального виконавства за різними манерами співу: «академічна (опера) та концертно-камерна, що мають свою жанрову систему, та охоплюють усі види і стилі академічного співу; естрадна; джазова; народна» [7, с. 5]. А камерний спів як предмет і складова навчального процесу, професійно-орієнтована дисципліна, є «базою виховання творчої особистості вокаліста-музиканта в руслі сучасних вимог камерно-концертного профілю (галузь камерного співу)» [7, с. 153].

Проблеми орфоєпії займають наріжне місце у працях В. Антонюк з вокальної педагогіки, але на нашу думку описують проблему глобально, без деталізації, залишаючи перспективу для подальших досліджень, зокрема у термінологічній сфері сучасної камерно-вокальної музики і педагогіки. Статус наукових понять мають отримати такі терміни, як камерно-інструментальний (вокально-фортепіанний) дует, вокально-інструментальне тріо, квартет тощо, проявивши таким чином і «зростання ролі інструментальної партії у вокально-інструментальній фактурі», водночас

підкреслюючи рівноправність «усіх елементів музичної тканини незалежно від їх функцій» [103, с. 90].

Основні характеристики камерного вокального мистецтва в історичному контексті:

- у який спосіб функціонує – композиторська творчість, націлена на створення камерно-вокальних творів, та камерне виконавство (музикування);
- місце та умови функціонування – музика звучить у невеликих приміщеннях;
- жанрове призначення – прикладна та автономна музика;
- сфера функціонування – концертне та салонне (побутове) музикування;
- спрямування – як на професіоналів, так і на любителів музики;
- психологічна суть комунікації – об'єднувальний вплив на виконавців та слухачів, створення ситуативної співтворчості;
- композиторські засоби – невеликі виконавські склади, мінімум засобів виразності, свідоме обмеження, що зобумовлює ситуацію де композитор змушений і може сказати «більше» у «менший» спосіб, досягнувши при цьому максимального емоційно-зворушливого ефекту на почуття слухачів.

Займаючись пошуковою роботою з літератури присвяченої питанням виконавської вокальної творчості слід зупинитися на постаті докторки мистецтвознавства Наталії Гребенюк, та детально ознайомитися з її науковими працями. Наступні тези Н. Гребенюк повною мірою стосуються і камерно-вокального виконавства, головною складовою якого є камерний спів: «вокальне мистецтво є особливим видом художньо творчої діяльності, що характеризується як рядом загальних закономірностей, так і специфічними особливостями, які лежать в основі складного процесу творчого перетворення вокаліста-виконавця на художника-інтерпретатора, шляхом розвитку професійного мислення співака» [65].

Н. Гребенюк традиційно визначає відмінності між оперним та камерним співом, спираючись на такі фактори як зовнішні ознаки, масштаб голосу та дійства: «...якщо оперний спів вимагає «крупного звуку», що долав би оркестровий бар'єр, то камерне виконавство – тонкої виразності точних вокально-мовних інтонацій. На оперній сцені співакові допомагають створити музично-сценічний образ сама сценічна дія, костюми, декорації, режисура, зрештою – оркестр та диригент, а біля рояля він обмежений у засобах, матеріалом тут є лише музика. Виконавець, залишаючись віч-на віч із публікою (звичайно, в ансамблі з концертмейстером), має на озброєнні тільки голос, музикальність, артистизм, творчу уяву, духовний досвід» [65].

Співак і педагог В.Тимохін додає, що найдоцільнішим є розмежування «артистів, які однаково володіють як камерними, так і оперними виконавськими жанрами..., і вокалістів, для яких пріоритетною сферою творчого потенціалу є опера» [67, 68, 69]. Твори камерного жанру потребують більш філігранного володіння «економними» засобами виразності притаманними камерній музиці, уваги до будь яких деталей композиторського письма.

Олександр Стахевич, у своїх працях присвячених основам вокальної педагогіки, узагальнює «теорію співацького голосу, користування ним у вокально-виконавській практиці» [58]: «З середини XIX століття вокальна педагогіка запозичала знання суміжних наук, що вивчають співацький голос: анатомії, фізіології, акустики, пізніше – психології, вчення про вищу нервову діяльність, що пояснюють діяльність голосового апарата і на які необхідно зважати у виконавській та педагогічній практиці вокального педагога чи хормейстера». Слід додати, що у своїх визначеннях О. Бараш також в обох випадках (*стосовно оперного і камерного співу*), акцентує на якостях різного рівня: для оперного співака – на психофізіологічних даних, для камерного – на музичному інтелекті, - що нівелює можливість коректного порівняння.

Показово, що самі виконавці дотримуються позиції педагога і співака, доктора мистецтвознавства Анатолія Доліво. «Для правжнього художника немає інших меж між цими жанрами, окрім стильових особливостей творчості композитора та твору, що виконується. Відчуття стилю й уміння глибоко проникнути в задум композитора однаково необхідні для співаків і в оперному, і в камерному жанрі» [80]. І з ним погоджується, оптимізуючи думку науковця, Мар'яна Самотос: «<...> ні діапазон голосу, ні сила звучання, ні краса, ані технічний вишкул не можуть слугувати шкалою для розподілу голосів для оперної чи камерної сцени, адже весь цей комплекс якостей є необхідним будь-якому справжньому співакові, як оперному так і камерному. Істинні камерні виконавці не виступають в опері не через обмеженість вокального порядку, а згідно внутрішнім артистичним нахилам, вподобанням, симпатіям» [80].

Отже, можемо підсумувати, що: камерний спів як явище виконавської вокальної культури сформувався в історичному контексті, під впливом соціальних, культурних, комунікативно-психологічних, семантико-естетичних, фізіологічних та жанроутворювальних факторів. Розуміння поняття камерного співу, проблематика камерно-вокального виконавства меншою мірою розроблена у спеціальних дослідженнях порівняно з масштабним розглядом виконавських проблем оперного мистецтва. Розподіл співацьких голосів на «оперні» та «камерні» слід вважати відносним і некоректним. Поняття камерного співацького голосу зазнає історичної еволюції у мінливому музичному світі, особливо в умовах тенденції до камернізації (і конкретно в галузі вокального мистецтва). Термінологічний апарат, що стосується камерно-вокальної музики, потребує удосконалення на сьогоднішній день.

1.2. Втілення та переосмислення вокальних творів в історії світового та вітчизняного камерного виконавства

«Будьте щасливі підчас співу, несіть слухачам щастя»

Франческо Тозі

Історія камерного співу своїми витокami сягає далеко за межі існування оперного напрямку співу. Спів solo, навіть монодія зародились набагато раніше першої флорентійської опери., ф у музично-сценічних виставах спів solo вочевидь не був новацією. Спів проходив довгий шлях становлення як мистецтва правильного музично досконалого голосоутворення.

За часів Середньовіччя партії багатоголосних опусів виписувалися композиторами скупю, подекуди скорочено, тому незначні емоційні коливання (специфічна особливість притаманна виконанню камерного вокального твору) реалізовувалися шляхом ритмо-інтонаційної мінливості, гнучності голосу виконавця партії професійного співака.

У епоху Ренесансу популярності набули різні апробації та експерименти у сфері співацьких можливостей, що призвело до появи універсального виконавця-вокаліста, який сам визначав ритм, темп виконання, гармонічну благозвучність у ансамблі (з інструментами), співак також сам розподіляв слова по звуках мелодії, володів мистецтвом вокальної орнаментики, імпровізував. І згодом актуальності набула компетентність виконавця-вокаліста у прочитанні композиторського письма. Камерно-вокальні твори носили відтінок жанрової елітарності, відповідно до високих ідей висловлюваних у творах.

«Музика площ» так само набувала широкої розповсюженості завдяки перекладам для співу solo: італійських світських пісень (н.п. *frottola*, *strambotto*, *villanella*, *canconetta*), французьких (*chansons*). Про розвиток світської співочої культури Франції свідчать збірники французьких мелодій: у зразках, що дійшли до нас прослідковується вплив мистецтва менестрелів,

яке вимагало ретельного вербального наповнення твору. Спів став популярним явищем виконавського мистецтва завдяки поширенню збірок пісень авторства співаків. Так започатковувалися нові форми взаємодії композиторського та виконавського мислення.

Протягом **XV – XIV** кристалізувався первинний вокальний стиль, це дало поштовх подальшому розповсюдженню камерно-вокального музикування, зароджувалася світська камерно-вокальна культура, яка спричинила розвиток академічного напрямку у виконавському мистецтві.

Італія та Франція, завдяки історичним передумовам і інтелектуальному взаємовпливу, стали колыскою для єдиного європейського стилю вокального мистецтва – *bel canto*. Прийоми «красивого співу» стали базовими у академічному виконавстві, й були викладені у професійних вокальних трактатах. Назривала тенденція до невдоволення безмірним захопленням розвитку техніки виконання. Ці естетичні домінанти застаріли і тривав пошук нового виразного начала у музиці.

На тогочасному ступені еволюції (зародження) італійської опери саме тісна співпраця композитора і виконавця посприяла формуванню професійного співу. Різноманітний музичний матеріал вокальних жанрів широкого вжитку слугував підґрунтям для написання перших арій перших італійських опер. Ці арії виконувались у придворних інтермедіях, у домашньому музикуванні заможних міщан, у *commedia dell'arte*.

Такі педагоги як Джуліо Каччіні (1551 – 1618), Якопо Пері (1561 – 1633) та багато інших були регентами, співаками і композиторами. Їх композиторський доробок просякнутий досконалим розумінням вокального мистецтва, розуміння культурних потреб аудиторії. Джуліо Каччіні став засновником нової течії вокального виконавства, яка пропагувала цікаву манеру *експресивного сольного співу (флорентійська школа співу)*. Засади експресивного співу (*cantare con affetto*): пристрась (*affetto*), її різноманіття (*varietà*), легкість та невимушеність (*sprezzatura*) у вираженні. Дж. Каччіні вперше звертає увагу на виконавські прийоми: виписує у нотному тексті

динамічні відтінки, які допомагають інтонувати слово, пунктирний ритм, орнаментику пасажів, трелей і тремоло, каскади і групето. В свою чергу, вокально проінтоноване слово надало співацькому голосу нових фарб, розвинуло дихання, удосконалило інші вокальні техніки.

Болонську школу співу представляли відомі теоретики *bel canto* – Франческо Антоніо Пістоккі (1659 – 1726), Антоніо Марія Бернаккі (1685 – 1756), П'єр Франческо Тозі (1654 – 1732), Джамбатіста Манчіні (1714 – 1800), які особливу увагу приділяли вимові слів. Вправне використання свого артикуляційного апарату в співі є основою успішного виступу рівно як на оперній так і на камерній сцені. В цей час закладається іще одна догма-умова професійного звуку – діахронічність фонетики (від “діахронія” – історична послідовність мовних явищ) італійської мови, яка сама по собі і в теперішній час позитивно впливає на формування правильного вокального звуку через її музикальність, мелодійні акценти, чистоту та естетику звучання.

Побажання та роздуми Дж. Манчіні про досконале володіння професією співака викладені ним у трактаті «Практичні думки і роздуми про колоратурний спів», цікавому та актуальному дотепер.

Оглядаючи барокову оперу не можливо оминати про таке явище епохи, як мистецтво кастратів. Штучна природа голосів кастратів відповідала ідейним запитам тогочасної пафосної естетики. Це було прагнення перевищити природу і виправити недосконалість, яка просякнула усю філософію роботи над вокально-виконавською майстерністю.

Композитори епохи створювали світську вокальну музику орієнтовану на голоси кастратів, на їхні специфічні технічні можливості, голосовий ресурс. Завдяки їх талантам вокальна музика піднялася на новий раніше не досягнений щабель.

Кастрація була заборонена Папою пізніше, у 1887 році, і почасти історики пов'язують це зі зміненням естетичних прагнень романтичного мистецтва XIX ст. до простоти і природності на противагу віртуозній манері співу кастратів.

На сценах Франції XVII століття панував балет; для музичного супроводу композитори використовували не лише оркестрові інструменти, а й оздоблення співацьким голосом. Відтак у нотних артефактах тих часів під заголовком *roue dance gaux chansons* («танцювати під пісні») можемо побачити куранти, сарабанди, пасакалії, бранля, вольти, бурре тощо.

Бурхливий розвиток «індустрії музичних розваг» у Франції потребував появи великої кількості артистів вокалістів і призвів до професійного переосмислення, осягнення можливостей та перспектив розвитку вокального мистецтва, зокрема, камерно-вокального. Трактати тих часів присвячені співу (Допитливі зауваження з мистецтва правильного співу) приділяють величезну увагу значенню та розумінню, і чіткості вимови слова.

Тож можемо підсумувати, що історично визначається два основних напрямки опанування вокальним мистецтвом (напр. вокальної педагогіки): італійський (емоційне інтонування слів, розспів складів, розспів голосних із прикрасами, і збереження початкового змісту); французький (декламаційно-драматичне інтонування, особлива увага до фонем з огляду на особливості французької мови).

Надалі зв'язок вокальної педагогіки та вокального виконавства виявлявся у взаємодії композиторів та виконавців оперних творів. Композитори часто викладали вокал, нерідко самі співали в опері (Нікколо Порпора, Г. Майнштейн, Ю. Штокгаузен).

Співацьке мистецтво активно розвивалося у другій половині XVII століття у Відні, Дрездені, Мюнхені, Штутгарті тощо. Виникають нові оперні сцени – Віденська Опера (1653). Специфіка німецького вокального стилю зазнавала змін під впливом популярності *bel canto*, місцеві співаки прагнули до досконалості, нерідко вчилися у італійських майстрів.

На Півдні Німеччини популяризується лірична пісня, вподальшому це вилетється у формування німецького зінгшпілю та жанру *Lied* – символічного для німецької камерної вокальної музики. Водночас пісня трактувалась як жанр «низький».

Проте історія Австро-Німецької пісні відроджується після певного занепаду, спостерігається розквіт вокальної творчості, виникають так звані Перша (1750-ті роки) та Друга (1770-ті роки) Берлінські пісенні школи, ідентичні за своїми естетичними принципами, що втілилось у визначенні рис «Пісень у народному дусі»: строга куплетна форма, мелодична, гармонічна і фактурна простота; точне підпорядкування мелодії ритму силабо-тонічного вірша.

Метою вокальної педагогіки XIX століття було не лише досягнення правильної постановки та розвиток техніки голосового апарату, але й виховання інтелекту, уяви, сценічного артистизму співака. На шляху до даної мети підмогою був камерний репертуар. Виконання невеликого твору фокусує думку виконавця на підборі динамічних градацій голосу, оволодінні ними, на артикуляційно-технічних прийомах звуковидобування, емоційну продуманість спрямовану на розкриття драматургічного задуму композитора.

Розвитком вокальної музики займалися такі композитори віденської класичної школи: Л. Бетховен Й. Гайдн, В. А. Моцарт.

Натомість французькі композитори (спочатку Г. Берліоз, К. Сен-Санс, Ж. Массне, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Л. Деліб, С. Франк, Е. Лало, далі – А. Дюпак, Е. Шоссон, Г. Форе, Е. Шабріє, Г. Шарпантьє, К. Дебюссі, почасти М. Равель та інші) цікавились саме психологізацією камерно-вокальної стилістики, близькі до мови музичні інтонації; їх творчості властивий стиль мелодекламації

Аналіз спеціальної літератури підтвердив, що феномен камерного співу жодним з дослідників не розглянутий комплексно, у взаємодії всіх аспектів. До визначення камерного співу наближається у своїх навчально-методичних матеріалах О. Баланко: «...визначаємо камерний спів як виконавську презентацію голосу, що вимагає від виконавця якостей, особливих у порівнянні з оперним співом, таких, що здатні найточніше відтворити градації звуковиразу, внутрішній психологізм та лапідарну (концентровану

або розосереджену) драматургію камерних вокально інструментальних жанрів» [19, 20, 21, 22, 23, 24].

У ХІХ столітті романтики зайняли лідерську позицію композиторської думки.

Активною була зацікавленість камерно-вокальним музикуванням у ХХ столітті (діапазон жанрів від забутих та невідомих шедеврів бароко і класицизму до епатажних композицій і сучасних творів). У другій половині ХХ століття над камерно-вокальною музикою стали активно експериментувати її композитори, в дусі художнього синтезу.

На теренах України розвиток камерно-вокального виконавства авжеж був пов'язаний із багатою камерною творчістю вітчизняних композиторів.

Мова музичного творення українських композиторів різноманітна. Одні створювали свої камерно-вокальні твори спираючись на еталонні взірці національного пісенного мистецтва, інші – еволюціонували, експериментували із засобами музичної виразності (з ладо-інтонаційною системою, з техніками письма, новою образністю поетичних текстів, збагаченням музичного змісту).

Аж до 50-х років ХХ століття українські композитори спиралися у своїй творчості на традиційну камерно-вокальну музику. Використовували класичну романтичну гармонію, народно-пісенні інтонації мелодики, продовжували розвиток романтичної форми та драматургії за образом творинь Я. Степового, М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, В. Косенка, Л. Ревуцького.

Вже з кінця 1950-х на початку 1960-х років естетичні смаки митців та мисткинь оновлювалися, натомість звичні принципи формоутворення в композиторстві змінювалися, трансформувалися звичні жанри. З'являлися новітні засоби музичної виразності, такі як мовленнєві інтонації вокальних партій, широка метро-ритмічна палітра, т.з. кластерна гармонія та дисонантність, нові способи звуковидобування, що спричиняло труднощі та нові задачі для виконавців вокальних партій. Перші «плоди» цих процесів

спостерігаємо у творах Ю. Мейтуса, Б. Лятошинського, В. Губи. Л. Дичко, Л. Грабовського та інших.

Надалі, у період 70-х і 80-х років українські композитори продовжували оновлювати жанрові спрямування своїх творів, опановувати новітні музичні стилі, техніки, започатковувати майбутні еволюційні процеси у камерно-вокальній творчості композиторів та, відповідно, виконавців їхніх вокальних творів. Цей процес, можемо зазначити, продовжується і дотепер.

Неможливо переоцінити вплив на формування камерно-вокальної музики в Україні такого давнього вокального жанру, як *кант*, що був пов'язаний із книжною поезією, і вважається дослідниками першоджерелом жанру романсу (з XVIII ст.) [32, 36? 72]. На важливості дум та кантів у формуванні українського класичного романсу наголошував, наприклад, Микола Грінченко у своїх дослідженнях [70, 71, 72], так як ці жанри були рівно затребувані як у духовному, так і в світському житті народу. У кантах (XVI - XVIII), до прикладу, зафіксовані ознаки тональної гармонії, простежується вплив інструментальної музики та проявляється функційно-гармонічне музичне мислення, наявні ознаки епічної розповідності, лірики, навіть танцювальності та інструментальної стилістики.

Через брак артефактів тих часів (відсутність друкованих музичних видань та через усну традицію передачі), до нас дійшло приголомшливо мало зразків перших пісень-романсів тих часів. Історики-музикознавці поділяють пісні-романси на за походженням на народні пісні-романси і романси літературного походження, що іноді визначається як сольна пісня з функційно-гармонічним інструментальним супроводом.

У XIX столітті (особливо у першій половині) жанрові та стильові особливості української народної вокальної музики вплинули на російську оперу, в якій використовувались в той час популярні українські пісні.

Поширеність в побуті (особливо на селі), зрозумілість музики та текстів пісні-романсу призвели до зростання її популярності в професійній музиці.

Природно, що у подальшому у жанрах камерно-вокальної української музики домінує народна пісенність.

Пізніше (у середині XIX ст.) скарбниця камерно-вокальної української музики поповнюється новим жанром – *солоспівом* (ускладнена смислово-емоційними елементами вокальна партія). Цей чинник став вирішальним у формуванні національної композиторської школи. Жанр солоспіву лишався ключовим у творчості українських композиторів до кінця XX століття, як архетип музичної культури [41].

Слід також згадати про іще один вагомий чинник, що вплинув на розгалуження композиторської школи сучасної України – це давній поділ територій та кордонів України, який прослідковується у музичній мові не зважаючи на загальні правила композиторського письма. На приклад, особливою для мови камерних вокальних творів композиторів західного регіону України є фольклорність, автентичність ритміки творів та мелодики (ладовості) вокальної партії тощо. Засновники композиторської школи XIX-поч. XX століть у Центральній Україні та Лівобережжі стали М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий; на Західній Україні – П. Сокальський, М. Вербицький, В. Матюк, О. Нижанківський, Д. Січинський, С. Людкевич і т.д.

Можемо окреслити такі виразні тенденції композиторського стилю, актуальні дотепер, у камерно-вокальному напрямі, як:

- посилення ролі фортепіано;
- фортепіанна і вокальна партії насичені прийомами оперно-симфонічного письма;
- оновлення ладо-гармонічного простору;
- масштабне емоційне сприйняття поетичного тексту;
- кожен композитор напрацьовує власні мелодичні звороти «пісенного» характеру;
- починаючи з епохи масової пісні (60-ті – 80-ті роки) і дотепер, українська пісенна лірика спирається на композиторсько-виконавські традиції солоспіву (в динаміці його стильової еволюції);

- не зважаючи на поширення масової пісні та популяризацію естрадного жанру, камерно вокальна музика для композиторів лишається лабораторією для створення власного стилю;
- мистецькі процеси ХХ століття – імпресіонізм, експресіонізм, авангард, неокласицизм, неоромантизм тощо, - спричинили створення якісно нового звукового простору, новації світової музики впроваджуються у творах українських композиторів (н.п. поява камерно-вокальної творчості Валентина Сильвестрова);
- давні культурні коди української камерно-вокальної музики проявляються віднині у вигляді алузій до музичних стилів минулих епох.
- Новонароджений жанр камерно-вокального циклу став надзвичайно важливою подією століття і явищем у вітчизняній культурі.

РОЗДІЛ 2. ОБҐРУНТУВАННЯ ТА АНАЛІЗ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ «І ПІСНЯ ВІД СЕРЦЯ ПОЛЛЄТЬСЯ»: КОНЦЕРТ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ТА НАРОДНОЇ ПІСНІ

2.1. Розробка та етапи підготовки творчого проєкту «”І пісня від серця поллється”»: концерт вокальних творів українських композиторів та народної пісні»

2.1.1. Ідея та розробка концепції концерту

Базою для створення дипломного проєкту з даної теми стали, по-перше, унікальні нотні артефакти (йдеться про цикл Левка Ревуцького «Галицькі пісні»), оскільки, за словами самого композитора [див. додаток 1], **національна** українська камерно-музична культура майже не має подібних художніх творів у народному дусі. І хоча Л. Ревуцький у тих же «Поясненнях до обробки Галицьких пісень» [дод. 2] зазначає, що твори для збірки були обрані цілком безсистемно і випадково, однак ми поставили **метою та однією із задач даного концерту** виразити нове драматургічне бачення циклу, і поєднати усі вісім пісень циклу разом, в одну сюжетну лінію, за рахунок акторського переосмислення і взаємодії виконавців на сцені

По-друге, до уваги авторки опусу потрапив якісний відео-запис романсу Ю. Мейтуса «Не жаль мені, що я тебе кохаю» у виконанні відомої української оперної діви Гізели Циполи (ці відео- та нотний матеріали були нами опрацьовані, і результати опубліковані у вигляді тез на II Міжнародній науково-практичній конференції «**Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство**» під назвою «Особливості виконання Гізелою Циполою романсу Юлія Мейтуса «Не жаль мені, що я тебе кохаю» із циклу «П’ять романсів» на слова Лесі Українки»).

Виконання цілого циклу «П’ять романсів» є цікавою творчою та виховною вокально-музичною задачею, музика творів самотутня, прекрасно поєднана із ліричною жіночою поезією Лесі Українки; подібний концертний

виступ став би безпрецедентним на теренах незалежної України. Виконання повного циклу лишається на перспективу подальшої творчої діяльності та зростання виконавської майстерності, потребує ретельного вивчення та психологічної зрілості, поєднання технічності, «вишколеності» виконання та емоційного проживання виконавиці. Під впливом надзвичайної камерно-виконавської майстерності Г. Циполи продемонстрованої і закарбованої на записі для Укртелефільму, було обрано для вивчення та виконання з «П'яти романсів» романс №3 під назвою «Не жаль мені, що я тебе кохаю». До цього твору були додані також декілька романсів, опрацьованих під час навчання на магістратурі НАКККіМ. Формувався *блок романсів* дипломного концерту.

По-третє, підготовка концерту, яка тривала протягом 2021 навчального року, співпала з так званим «Роком Євгенії Мірошниченко» – святкуванням Міжнародного вокального фестивалю до 90-річчя від дня народження грандіозної постаті. З цієї нагоди з самого початку 2021-го року відбувалися концерти та міжнародні наукові конференції, у яких вшановували пам'ять оперної діви. Було прочитано музикознавчі доповіді присвячені як її оперній, так і камерно-концертній діяльності, протягом року були представлені широкому загалу декілька видань, присвячених Євгенії Семенівні: збірник вокальних вправ, які розкривають таємниці виконавської школи співачки та збірник камерно-вокальних творів з репертуару Євгенії Мірошниченко в оригінальній редакції для колоратурного сопрано; збірника вокальних творів з концертно-камерного репертуару Євгенії Мірошниченко «Душа – се конвалія ніжна...» авторів-упорядників кандидатки мистецтвознавства, доцентки Київської муніципальної академії музики імені Р.М.Глієра, учениці Євгенії Семенівни – Орісі Баланко та Віталія Фізера.

Знайомство з останнім *виданням* наштовхнуло на думку про поєднання в одному концерті різножанрових камерних творів приділити належну увагу як романсам українських композиторів 20-го століття, так і українським народним пісням в обробці та переспіві українських композиторів, як це робила у своїх концертних виступах Євгенія Семенівна Мірошниченко.

Збірка стала поштовхом для остаточного визначення із *концепцією концерту*: звернути особливу увагу на, можливо, недооцінені поряд із оперними перлинами, взірці камерної вокальної творчості українських композиторів.

Репертуар опублікований у вище згадуваній збірці частково прикрасив програму дипломного концерту [додаток 3]: «Душа – се конвалія ніжна», «Чотири воли пасу я», «Ой мала я у коморі просо».

2.1.2. Відбір репертуару. Робота над творами

З огляду на концепцію твору нами було обрано для програми концерту лише романси та народні пісні.

До концерту були залучені наступні виконавці: Артем Кононенко (баритон, студент Коледжу при КМAM імені Р. М. Глієра), Владислава Ковган (колоратурне сопрано, випускниця ДШМ № 5), Радіон Мединський (тенор, студент НМАУ імені П. І. Чайковського), Таїсія Василенко (сопрано, випускниця Чернігівського фахово музичного коледжу імені Л. М. Ревуцького).

Після залучення до концерту виконавців (для виконання творів останнього, ансамблевого, блоку) було запропоновано також кожному з учасників ансамблю (квартету) виконати сольні твори з їх поточного репертуару, що доповнили б концерт камерною вокальною музикою українських композиторів.

Наступним етапом підготовки була робота з концертмейстером. На цьому етапі я почала співпрацювати з Вокальним та диригентським Факультетом Національної музичної академії України імені Петра Ілліча Чайковського, кафедрою Камерного співу та кафедрою Концертмейстерства, де мені порекомендували концертмейстера Шарапову Світлану В'ячеславівну, до якої я звернулася із проханням про консультацію. З нею ми приступали до роботи над вибраними вокальними творами і подальше «вспівування» як сольного так і ансамблевого музичного матеріалу відбувалося під її високопрофесійною орудою.

Поруч із репетиційним процесом кожен із учасників концерту самостійно опрацьовував в індивідуальному темпі сольні твори. Мною для роботи над творами дипломного концерту була обрана наступна методика самостійних занять:

- 1) визначення історичного та художнього контексту твору (ким написана музика, на слова якого автора, в який період, коли видано твір, кому присвячений твір; якщо виконувався, то коли, ким);
- 2) опанування текстом твору: на цьому етапі я вивчала лише словесний текст пісні/романсу без прив'язки до тональності та мелодики, водночас зі збереженням детального ритмічного малюнку твору, намагалася розподілити усі смислові та темпо-ритмічні акценти у вербальному тексті, опанувати чіткою дикцією та артикуляцією тексту для полегшення подальшої вокально-технічної роботи, та усвідомлення образу героїні твору через розуміння словесної канви);
- 3) вивчення мелодії твору, співування твору;
- 4) вивчення аудіо- та відео-матеріалів, де конкретний вокальний твір співають видатні співачки минулого/сучасності, аналіз їх прочитання даного твору та аналіз образу співака.

Останнім етапом роботи над творами був процес режисури та мізансценування останнього блоку концерту [дод. 3], який виконується за принципом поппури – усі вісім галицьких пісень циклу Левка Ревуцького виконуються поспіль, з елементами акторської взаємодії виконавців один з іншим, в той час як драматизм музичної складової, емоційне, сюжетно-текстове загострення пристрастей призводить до кульмінаційної сьомої пісні-дуету двох хлопців, котрі йдуть захищати свою землю і не вертаються з війни, і розв'язки-післямови у восьмій пісні циклу, яка виконується квітетом.

2.1.3. Підготовка конферансу

Камерне музикування від початку передбачало не лише виконання і слухання музики, а насамперед спілкування, елементом якого стає музикант.

Саме тому для складання сценарію концерту було опрацьовано великий обсяг наукової та художньо-поетичної літератури. Водночас твори були дібрані не лише з опанованого раніше репертуару, а переважно більшість становили цілком нові для виконання та не надто популярні твори, що й обумовлювало цікавість до підготовки лекційного супроводу концерту та написання сценарію.

Для проведення концерту у ролі конферансьє була запрошена студентка 2 курсу магістратури Інституту Сучасного Мистецтва НАКККіМ –Марія Григор'єва.

Остаточна підготовка до виступу полягала у проведенні зведених репетицій, де відпрацьовувалися останні штрихи роботи на сцені, взаємодія з ведучою, доопрацьовувався сценарій концерту.

2.2. Особливості драматургії творчого проєкту

«"І пісня від серця полетіть": концерт вокальних творів українських композиторів та народної пісні»

2.2.1. Романс Ігоря Наумовича Шамо "Закувала зозуленька" на слова Тараса Григоровича Шевченка зі збірки «10 романсів: для середнього голосу з фортепіано»

«Тарас Шевченко народився на українській землі, під українським небом, проте він належить до тих людей-світочів, що стають дорогими для всього людства і що в пошані всього людства знаходять своє безсмертя», - Олесь Гончар. Музична інтерпретація поезії Тараса Шевченка досліджувалася багатьма науковцями. Серед музикознавців, які присвятили наукові праці даній темі можна назвати працю Наталії Костюк «Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри», у якій авторка підкреслює близькість поезії Шевченка до поезики народу. Павло Маценко у своїй статті «Українські пісні на слова Тараса Шевченка» наголошує, що приналежність

поезії Шевченка полягає в своєрідному ритмі та мінливості настрою [100]. Тараса Шевченка можна справедливо вважати душею і піснею українського народу. Його великий «Кобзар» розпочав історію, з якої почалося усвідомлення нації, відтворення українського менталітету. Сьогодні у камерно-вокального доробку українських композиторів можна знайти неймовірну різноманітність солоспівів, пісень, романсів на поезію Шевченка, яка стала вираженням національної самобутності українського народу, втіленням його сутності.

Специфіка стильових особливостей пісенно-романсової шевченкіани полягає у передачі композиторами характерних образів через метроритмічні і ладово-гармонічні структури, єдності музичної форми і поетичного тексту, у власній інтерпретації творів Шевченка зі зберіганням неповторної української самобутності [100, 104].

Композитор глибоко проникливого ліричного обдарування, видатний мелодист з яскравим образним мисленням Ігор Шамо у своїх творах спирається на інтонацію української народної пісні та романсу, значна роль відводиться програмності. Найбільш широкої популярності у творчому доробку Шамо набули пісні – їх понад 300. Головні напрямки пісенної творчості – громадянсько-патріотична романтична лірика з превальюванням жанру пісні-балади та лірична або інтимно-лірична пісня, що розвиває народно-романсову традицію, традицію українського солоспіву, на новому образно-стильовому рівні [111].

Романс «Закувала зозуленька» на слова кобзаря вийшов друком 1961-го року під грифом київського видавництва Музична Україна у складі збірки «10 романсів для середнього голосу з фортепіано на слова Т. Г. Шевченка. На превеликий жаль даний твір не належить до списку доступних прижиттєвих записів пісень композитора. Нам стало відомо, що даний романс належав до концертного репертуару Євгенії Семенівни Мірошніченко – видатної української оперної та камерної співачки, володарки солов'їного лірико-колоратурного голосу, Героя України, пам'ять якої вшановуємо цього року.

Наразі віднайти архівні записи-артефакти цього романсу не вдалося. Однак нерозповсюдженість даного романсу робить його цікавим для вивчення і виконання для широкого загалу слухачів.

У романсі «Закувала зозуленька» Ігоря Шамо можна виділити чотири картини. У першій і другій перед виконавцем постає завдання створення ідейно-емоційних образів думної розповіді про душевну трагедію дівчини-сироти. Вже у третій картині на словах «Як би були батько й мати» спостерігаємо кульмінаційний надрив підсилений динамікою *f-f*, де композитор змінює темп з *Andantino con dolore* на *Agitato*, закликаючи вокального виконавця до декламаційного та вокального виразного драматизму. Завершальним стає реприза першої картини, де Ігор Шамо повертається до темпа *Andantino* і динаміки *mp* на знак завершеної трагедії сюжету, безвихідності буття головної героїні твору. У вокальній партії композитор підказує динамічні відтінки і прийоми *cresc* і *dim* наприкінці фрази: «Заплакала дівчинонька – дружини не має», - як слетіння мелодики звуку виконавського голосу з музично-поетичним сенсом фінальних тактів романсу.

У даному місці твору мною було переосмислене усе смислово-мелодійне емоційне навантаження твору, і відповідно дещо інтонаційно проінтерпретоване виконання вокальної партії: замість завершення слів «дружини немає» на тоніці у низькому регістрі, проспівала їх висхідно по тонічному секст-акорду, завершивши останніми нотами на октаву вище на високій ліричній форманті, зберігши при цьому композиторське *diminuendo* [108].

Даний твір особливо пасує до тембру голосу виконавиці. Теситура та мелодика романсу «Закувала зозуленька», велика кількість голосних звуків «а», «о», «е» на нотах великих тривалостей – все це формує правильну позицію гортані при співі, в цілому тонізує голосоутворювальний апарат, активізує роботу м'язів, залучених при співі (зокрема квадратних м'язів обличчя). Вся вокально-мелодична та фонаційна побудова твору зумовлює

формування польотного високочастотного якісного звуку, що допомагає налаштувати співацький голос-інструмент на виконання подальших, можливо, більш складних для виспівування творів. Дані фактори обумовили першорядність роансу І. Шамо в концерті-проекті «І пісня від серця ПОЛЛЕТЬСЯ».

Твір відіграє визначну роль у драматургії концерту, є найпершим, відкриває тематику концерту і налаштовує слухача на відповідний емоційний лад.

2.2.2. Романс Григорія Алчевського "Душа — се конвалія ніжна " на слова Христини Алчевської

Твір «Душа – се конвалія ніжна...» авторства представників славетної харківської мистецької династії XIX – початку XX ст. На нотах романсу бачимо присвяту Христі Алчевській – сестрі композитора і авторці віршів.

Композитор, піаніст, педагог-вокаліст Григорій Алчевський, брат Івана Алчевського та Христини Алчевської був у дружніх стосунках із діячами російської музичної культури О. Гольденвейзером та О. Скрябіним. Автор 7 романсів на вірші Т. Шевченка («Чого мені тяжко»), Лесі Українки («Стояла я і слухала весну), І. Франка, («Безмежне поле»), Х. Алчевської (зокрема «Душа — се конвалія ніжна»; усі — у репертуарі І. Алчевського); обробок українських народних пісень; посібника з вокалу «Таблиці дихання для співаків та їх застосування до розвитку основних якостей голосу» (1908, 1928, 1930) та ін. Серед учнів — Іван Алчевський [1, 2, 3, 4, 5, 93, 105].

Романс, як зазначається у нотах, написаний для сопрано або тенора. Тому його охоче виконував не тільки брат композитора (як зазначалося вище), а й інші вокалісти на своїх концертах. Даний романс, зокрема, був окрасою камерно-концертної діяльності славетної української співачки, володарки «солов'їного» лірико-колоратурного сопрано – Євгенії Семенівни Мірошниченко.

Євгенія Семенівна – виразниця мистецтва «солов'їного співу із незбагненою душею, здатною відчутти і відтворити на сцені найтонші грані людських почуттів. Вона обирала для своїх концертних виступів напрочуд складні, не тривіальні та надзвичайно душевні, мелодійні і оригінальні твори, не боялася співати сучасну, не просту музику композиторів-експериментаторів, а також віднаходити рідко виконувані твори, та шляхи власного самобутнього вокального втілення вже відомих широкому загалу і улюблених публікою музичних перлин.

Зростанню мистецького рівня співачки посприяли і концертмейстери, які співтворили з нею на сцені протягом тривалого періоду концертного життя. Звукозаписи за участю, зокрема, Розалії Ельвової (концертмейстера класу М. Е. Донець-Тессейр), Розалії Трохман, Ольги Нечипоренко є доступні в інформаційному просторі і є надзвичайно корисними матеріалами у самовиховному, вокально- та ансамблево-аналітичному планах.

Музичний та поетичний текст твору надзвичайно імпонував віртуозній співачці, яка виконувала свої партії із романтично-слов'янською відвертістю почуттів та щемливою мелодикою. Музика романсу потребувала для свого втілення саме такого рівня виконавського універсалізму, гнучкості вокалу, який Є. Мірошніченко могла запропонувати композитору, слухачеві.

Особливістю мелодики даного романсу є незвично мінливий, гнучкий темпоритм. Обравши розмір дев'ять восьмих при ключі, композитор до того ж виписує акомпанемент з розлогими висхідними акордами у лівій руці, що припадають на першу долю, і паузами на другу і третю долю, з ненав'язливими короткими вертикалями у правій руці. Ця побудова супроводу лишає водночас широкий простір для вокальної імпровізації з фразуванням. Динаміка, яка змінюється дуже м'яко, без різких контрастних перепадів, підкреслює цю задумку композитора – зробити акцент на декламаційності, кантиленній розмовності вокальної партії.



Ком

позитор майстерно створює відчуття коливань хвилі, припливу та відпливу, затихання музики після пришвидшення і навпаки. Таких «рух» відбувається в рамках чотирьох тактів, два перших з яких – можна назвати «розгоном», а два наступних – «стиханням» або «заспокоєнням». Так, з першого такту твору акомпанемент яскравий, близький до розмовної артикуляції кожної ноти у правій руці, розгойдує «танцювальний» настрій романсу, одразу стихаючи вже з третього такту, сходить нанівець, щоб створити таємничий супровід для вокальної партії з кінця четвертого такту.

За сюжетом поетичного тексту вокальної партії твір можна поділити на дві частини подібні одна до одної за тривалістю, і дзеркально протилежні за розвитком мелодії у висотно-векторному відношенні. «Душа – се конвалія ніжна, сокрита у темному лісі», - вокальна фраза побудована із «зависаннями» останнього слова («ніжна», «лісі») на одній ноті, що поряд із рухливими вісімками на перші слова («се конвалія», «у темному») здається уповільненням і завмиранням, подібним до танцю, віддалено нагадуючи класичний вальс зі зміщеними акцентами. Динаміка поступово (ресо ріи..) рухається від *p* до *f* («в ній мрія таїться кохана»), але дане *forte* є прохідним («для неї вона й розцвітає»), не кульмінаційним, вже за два такти музика

знову хвилеподібно повертається до початкового *piano* через позначене 'decresc.' (на словах «нікому не знана»).



Друга частина твору розпочинається з таємничих і, знову ж таки, хвилеподібно побудованих трьох тактів перегри, останній такт якої написаний для однієї лівої руки з паузами у правій руці, повторюючи попередній патерн пришвидшення-стихання.

Другий куплет розпочинається гучніше за перший, на *mf* («Душа – се безсила квітка») через *cresc.* («що пахощі лле») із «тихою» (повільною) завмираючою кульмінацією *roco ritenuto* на словах «але гине». І надалі до кінця другий куплет виконується *a tempo de crescendo* («Що з тихого смутку зав'яне, і в лісі ніхто в оту пору...») – розрізає паузу важкий акорд акомпанементу – («...на неї не гляне») у тихій динаміці *p*, обережно і з акцентним форшлагом завершується вокальна партія. Партія фортепіано поступово стихає на *roco meno*, дублюючи при цьому нотний текст експозиції *a tempo*.

Виконання романсу «Душа – се конвалія ніжна» є перспективним для розвитку вокальної гнучкості і тренажем на відчуття темпо-ритмічної картини твору, динамічного балансу з партією супроводу, а також є складною задачею у ту міру, що вокаліст має простір для творчого самовияву, яким

можна влучно скористатися у імпровізаційних моментах. Цей твір може стати відображенням рівня особистісно-творчої, емоційної зрілості. Теситура твору потребує активного співацького діапазону, володіння диханням, високопозиційною декламацією, кантиленою.

2.2.3. Романс Юлія Мейтуса «Не жаль мені, що я тебе кохаю», на слова Лесі Українки із циклу «П'ять пісень» присвяченого Гізели Циполі

Творчість українського композитора Юлія Сергійовича Мейтуса (1903–1997) посідає значне місце в українській музичній культурі. З його ім'ям пов'язаний розвиток українського оперного мистецтва і камерних жанрів. Музика Ю. Мейтуса оригінальна, самобутня і національно виразна. У своїй творчості він спирається на давні коди української культури – мелодику, ритмічні формули, класичну гармонію та композиторські здобутки українських визнаних митців. Протягом усього свого творчого шляху пише музичні твори, які ставляться як вітчизняними так і закордонними театрами, виконуються провідними співаками. Більшість творів у його творчому доробку призначені для театральної сцени та кіно. Значна частина є втіленням камерних експериментів, зокрема, є вокальним переспівом відомих поетичних українських перлин серед яких яскраво вирізняється цикл «П'ять романсів» на вірші Лесі Українки. У камерно-вокальному жанрі Ю. Мейтус працював протягом багатьох років. Наполегливо вдосконалюючи нові прийоми музичної інтонаційно-мовленнєвої виразності, гармонічної драматургії, метроритмічних структур, композитор знаходив специфічні методи втілення віршованого тексту.

Нещодавно в інтернет-просторі з'явився для перегляду широким загалом поціновувачів класичної музики архівний відео-запис Укртелефільму для телепрограми Дивосвіт. Це своєрідний «музичний кліп» романсу Ю. Мейтуса «Не жаль мені, що я тебе кохаю» у виконанні славетної оперної співачки, народної артистки України та СРСР Гізели Циполі. Хоч запис зроблено у 1980-му році, але він як ніколи на часі для сучасного музичного

суспільства, яке цьогоріч відзначає 150-тиріччя від дня народження Лесі Українки.

Партію фортепіано виконала відома українська піаністка та викладачка Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Римма Тимофіївна Голубєва (1928-2021). Важко переоцінити значущість цього запису, що дійшов до наших часів, адже як згадувала в своєму інтерв'ю Гізела Ципола багато прекрасних записів зірок оперної та естрадної сцени тих часів, зокрема її власних, Є. Мірошніченко, М. Магомаєва та ін. знищила пожежа на Хрещатику. Для нас, нащадків, це один із незнищених записів творів Ю. Мейтуса, який вийшов за його життя та є взірцем плідної творчої співпраці творця та виконавиці.

Романс «Не жаль мені, що я тебе кохаю» – є розгорнутим вокальним твором баладного типу. Він є частиною рідко виконуваного і мало дослідженого сегменту творчості композитора – камерно-вокального циклу «П'ять романсів на слова Лесі Українки». Цей опус вийшов друком у 1973 році під грифом видавництва Музична Україна українською та російською мовами з автографом композитора та присвятою Гізелі Циполі.

Поезія Лесі Українки, яка стала основою для даного циклу музичних творів, вперше була надрукована у журналі «Життя й революція» 1928-го року та вразила Юлія Мейтуса ще в юнацькі роки. Проте жанрові та образні пріоритети композитора-початківця були поза межами любовної лірики. Поезія романсу набула актуальності та зацікавила композитора вже у зрілому віці.

У вербальному тексті романсу №3 (саме таке місце він посідає серед п'яти романсів циклу) «Не жаль мені, що я тебе кохаю» лірична героїня приймає свої почуття, гірко усвідомлюючи неможливість щастя з омріяним коханим. Мейтус з притаманним його камерно-вокальній творчості тонким психологізмом підходить до втілення тонкої інтимної лірики Лесі Українки в музиці. Романс написаний у Фа мажорі. Початкова тема, відірвано від

поетичного тексту, видається радісною і безтурботною. Це подібно на «усмішку крізь сльози».

Романс написаний у тричастинній формі. Перший розділ (перша строфа поетичного тексту, тт.1-14) – це період із двох речень неповторної будови. Діатонічна мелодія першого речення (тт.1-8) є доволі простою і невибагливою. У другому реченні виникають низхідні стрибки на широкі інтервали – квінту, сексту, тритон. Фортепіанна фактура першого розділу поліфонізована – серед рівномірної пульсації вісімок виникає рельєфний мелодичний голос. Здебільшого діатонічна гармонія рясніє затриманнями, додаваннями вставних звуків в акорди. Остинатна пульсація шести восьмих в акомпанементі у *Andantino quasi allegretto* підсилюючи приреченість історії нещасливого кохання супроводжує сприйняття слухача від початку до кінця. Без жалю і з надією звучить вокальна партія у експозиції романсу: «*Не жаль мені, що я тебе кохаю, та в нас дороги різно розійшлись*».

Другий розділ («Мое кохання – то для тебе згуба») починається із виразних декламаційних інтонацій. Між голосом та фортепіано виникають переключки. Гостро дисонуючі акорди (із розщепленими тонами, або ж дисонантні вертикальні зрізи кількох мелодичних ліній – голосу і фортепіано) підкреслюють болісний стан душі ліричної героїні. Кульмінаційна зона розділу будується за характерним для циклу принципом – після досягнення найвищої точки (звук соль на словах «плюща обійми») мелодична лінія стрімко спускається донизу. Друга частина романсу є своєрідним емоційним протиставленням, пристрасним *Poco espressivo* у динаміці *f* та декларує невідворотність Долі: «*Не зійдемя, мій друже...Ти наче дуб...я ж наче ПЛЮЩ*».

У наступній, третій, строфі бентежний стан підкреслюється поліритмією у фортепіанній партії – дуолі поєднуються з тріолями. Мелодична лінія будується хвилеподібно. У гармонічній мові – максимальна тональна ясність, визначеність. Мелодія і акомпанемент вертаються до експозиційної теми у третій частині романсу, яка тепер звучить спокійніше і

світліше: «В країну смутку вітерець прилине», - починається реприза. Вона містить деякі зміни наприкінці побудови, зокрема, - фрагмент зі словами «спогад любих літ» - тиха кульмінація романсу. Пришвидшення темпу є незвичним рішенням для витонченої кульмінації із прозорою фортепіанною остінатною фактурою, необтяженою мінорними модуляціями. Пульсація восьмих, асоціюється із серцебиттям на словах: «I спогад любих літ», - та його надломом акордовою зупинкою на тексті «...повік не згине», - що переходить у безкінечну ходу низки завмираючих співзвучь.

В цілому, романс витриманий у «пастельних» тонах, він не містить різких драматичних акцентів, стрімких злетів мелодичної лінії, гострих дисонуючих співзвучь, таких типових для циклу загалом. Світла акордика Фа мажору витримується протягом усього романсу, мелодична лінія розгортається плавно, фактурна дуже монолітна протягом усього романсу. Показово, що й кульмінація у романсі – тиха. У таких «приглушених» тонах автор романсу із тонким психологізмом відтворює душевний стан ліричної героїні поезії Лесі Українки – примирення, прийняття реальності, і, разом з тим, елегантна мрійливість справжніх ніжних почуттів. Імпресіоністична музична мова романсу, яка за стилістикою випереджала час, динамічні відхилення вокальної партії у межах *p – ppp*, створюють атмосферу застиглої замріяності.

Виконавська майстерність Гізели Циполи та її захоплення камерно-вокальною діяльністю дали змогу співачці залишити значний репертуарний доробок, зокрема, виконати та записати романси, присвячені їй Юлієм Мейтусом. У своїй інтерпретації Гізела Альбертівна ретельно дотрималася всіх композиторських вказівок, додаючи власних відчуттів у агогічних відхилення та динамічній побудові вокальної партії. Як зазначала сама співачка у своїх інтерв'ю: «куського в нотах не напишеш, артист безпосередньо додає чогось більшого, якщо він великий артист». Так мінливість темпів протягом твору, якими Ю. Мейтус зобразив усі прояви жіночої любові, Г. Ципола виконала дещо перебільшено. М'який та світлий тембр голосу,

сфокусована атака звуку, рівномірний розподіл видиху у вокальних фразах – прийоми вокального виконавства які ілюструють камерність композиції у відеозаписі. Співачка створює непорушний спокій і незворушність образу героїні романсу через філігранні піано, ліризацію свого потужного голосу, який при цьому не втратив свого тембрального забарвлення.

Романс «Не жаль мені, що я тебе кохаю» є твором, що відповідає усім вокально-педагогічним вимогам для репертуару студента-співака. Вокальна партія вирізняється мелодійністю, яка потребує високопозиційної охайності, регістрової рівності у виконанні, граничного контролю співацького дихання у різних емоційних станах. Відеозапис цього романсу, свідчить про те, що подібні артефакти є потужним пластом для вивчення дослідниками та джерелом натхнення для молодих співаків. Досвід та здобутки майстрів камерно-вокальної сцени дають нові перспективи розвитку української музики XXI ст. у цьому жанрі.

Виконуючи даний романс підчас дипломного концерту-проєкту, було поставлено задачу поєднати еталонний стиль виконання із власним відчуттям поетичного тексту, та індивідуальною тембральною забарвленістю звучання; даний твір теситурно вдалий та зручний, водночас містив певні вокально-виконавські задачі, такі як застосування методики кантиленного співу, глибокого та обпертого співацького дихання, висвітленої та ретельної дикції, оволодіння художнім словом та образом. Особливо цікавим етапом у відпрацюванні цього твору протягом підготовки концерту було створення вокально-фортепіанного ансамблю, адже, як зазначалося вище у аналізі нотного матеріалу, партія фортепіано не є звичним акомпанементом для співака-виконавця, виявляючи подекуди зовсім не другорядну, а першорядну функцію інструмента-соліста, із виразними акордами-акцентами та перебираючи на себе функцію паралельної значущої змістовної мелодії. Тож виконання даного твору можна вважати досвідом з опанування повноцінною ансамблевою звучністю рівноцінних партій [13, 30, 101].

2.2.4. Завершується *перший блок* концерту романсом Станіслава Людкевича «Одна пісня голосенька» на слова Уляни Кравченко

«Прометей української музики» – так називали Станіслава Пилиповича Людкевича (1879 – 1979). Більш влучної метафори генію композитора годі й добрати. Визначний музикант, митець, науковець-фольклорист, педагог, 100 непростих років життя і творчості українського генія тісно переплелися з історією України. С. Людкевич у своїй камерно-вокальній творчості кардинально зрушив певну «застійність» жанру. Оригінальними були і будова драматургії його творів, і виразові засоби. Композитор був майстром своєї справи у поєднанні західноукраїнського класичного мелосу із пізними романтичними тенденціями декламації та ритмічної пульсації.

Романс «Одна пісня голосенька» демонструє вихід камерно-вокальної музики на новий щабель професійності, досконалості і довершеності. Романс сповнений насичених інтонацій, неповторних ладо-гармонічних переходів. Голос та фортепіано у цьому невеликому за обсягом, але надзвичайно «буттєво» насиченому романсі проявляються як рівновеликі, рівнозначущі партнери, учасники ансамблю, взаємозалежними та доповняльними фігурами сценічного дійства. Жанр романсу можна сміливо охарактеризувати як камерно-вокальний дует.

Твір складається із напрочуд коротеньких частин. Словесно жодна з них являє собою лише одне речення.

Arioso, ben pronunciato – позначка композитора при ключі, яка буде тільки підсилюватися протягом усього твору. Партія фортепіано із самого початку розлогими октавами повторює партію вокалу. Перші два такти містять у собі локальну кульмінацію з *f*, підсиленням *recitando* та *tenuto* на першій акцентованій «верхівці» ре другої октави, на словах «Одна пісня голосенька». Стрімкому розвитку драми протирічать наступні два такти вокальної партії (на «.., а друга – німа») що виконуються на *pp* (*sub. senza colore a piacere*) і зовсім тануть у *ppp* (*dolce*) на продовженні фрази

(«потонула край серденька до самого дна») з позначеннями *morendo* і *parlando* (промовисто).

В даному місці твору мною був виконаний замість означеного в нотах варіанту, де голос спускається на нижній граничний для сопрано регістр. Авторський каденційний варіант, де голос йде на октаву вище, низхідно (на відміну від висхідної низької каденції), і сходиться з композитором прописаною партією у фінальній точці (на слові «дна»).

У другій частині твору, після злегка дисонансного програту партія вокалу повторює (на словах «А я тую голосную людям передам») мелодику фортепіанного вступу, не значно видозміненою, але у активній динаміці *ff* із

приміткою *sonore recetando* (знову бачимо характерне для творів композитора переплетіння, вторення двох голосів, повтор фортепіанної та вокальної партії одна за одною).

І незвично коротка фінальна частина після стихаючого акомпанементу, ніби вторячи йому, приходять до тихої кульмінації на ноті соль другої октави зі словами «Вчує Бог лиш сам». Романс завершується містичним звучанням фортепіанної партії.

Виконання твору С. Людкевича «Одна пісня голосенька передбачає роботу над вокальною звучністю, т. з. «польогністю» звуку, над контрастністю динаміки. Тобто є дуже корисною для опанування співацьким диханням і, бажано, кантиленою поєднаною із декламаційною вимовою.

Цей романс було обрано як фінальний у першому блоці концерту завдяки музичній яскравості.

Другий блок концерту присвячений перлинам української народної пісенної творчості.

2.2.5. «Ой маю я чорні брови, маю карі очі...» - українська народна пісня в обробці Анатолія Пашкевича

Композитор і хорový диригент А. Пашкевич мав рідкісний дар – відчувати з перших слів поетичного тексту його пісенну душу, є вона, чи немає. І якщо вловлював її своїм серцем, тоді вже для нього не існувало ні дня, ні ночі, доки й не народиться, не зодягнеться в мелодійно-сяючі нотні знаки його нова пісня. На одному з оглядів-конкурсів у Києві сам Григорій Верьовка високо оцінив творчі здібності й талант молодого керівника ансамблю. Через кілька років ансамблю під орудою А. Пашкевича було присвоєне звання Народного.

Твір «Ой маю я чорні брови» чудово вписується у драматургію концерту, відповідно до програми [дод. 3] та у співвідношенні з репертуаром усіх учасників концерту.

Еталонною виконавицею даного твору є видатна співачка Марія Стеф'юк. Відео-кліп за її участю знятий для Укртелефільму у 1978 році

слугує джерелом натхнення та методико-виконавської інформації. Значення подібних зразків «брендового», високоякісного співу для молодих поколінь сучасних співаків важко переоцінити.

2.2.6. «Ой мала я у коморі просо» - українська народна пісня в обробці Леопольда Ященка

Дана перлина народної творчості часто прикрашала концертний репертуар української співачки Євгенії Семенівни Мірошніченко.

Редакція твору, виконання якої прозвучало на концерті відрізняється від авторської інтерпретації Є. Мірошніченко викладеної у вище згаданому збірнику, але артистизм, гумор і виконання світлим, політним, не переобтяженим звуком цього твору на відео-записах її концертів допомагало мені опанувати цей твір (фрагмент сольного концерту Є. Мірошніченко 30.05.1986 р.).

Твір жартівливий, складається з трьох частин і має куплетну форму. Такі твори, як відомо, є найважчими для сценічного виконання, адже необхідно подбати про динамічний, емоційний, сюжетний розвиток вокальної партії, зробити твір цікавим і прийнятним для слухання.

Український музикознавець, фольклорист, диригент, композитор Леопольд Ященко у творчому доробку має чимало записів, етнографічних зібрань та обробок пісень. Його творчість становить цінність у тій мірі, що й дотепер не кожен виконавець наважується виконувати його пісні у концертах, адже твори народного спрямування потребують розвинутого артистизму у виконанні для їх належного сприйняття публікою.

2.2.7. Блок циклу «Галицьких пісень» в обробці Левка Ревуцького є завершальним у концерті. Цикл складається з восьми пісенних мініатюр – оригінальних композиторських переосмислень відомих українському народу стрілецьких пісень [Додаток 1]. За сценарієм для його виконання на сцену запрошуються усі вокалісти, і весь цикл виконується пісня за піснею поспіль, практично без пауз між творами, як єдина ансамблева сюжетна постановка, в

якій зображено історію кохання та розлуки простих юних хлопця та дівчини, розділених війною, при цьому останню, восьму пісню «Їхав стрілець на війноньку» виконують усі вокалісти разом, створюючи сюжетно і образно осмислений квартет.

Розподілення галицьких стрілецьких пісень між вокальними виконавцями наступний:

1. «Червоная ружа трояка...» - Єлизавета Цапок, сопрано.
2. «Ой сусідко, сусідко...» - Радіон Мединський, тенор.
3. «Я в квартиронці сиджу» - Таїсія Василенко, сопрано.
4. «Моя мила премила» - Артем Кононенко, баритон.
5. «На вулиці скрипка грає» - Єлизавета Цапок, сопрано.
6. «Як ми прийшла карта» - Радіон Мединський, тенор.
7. «Ох, і зажурились стрільці січовії» - Артем Кононенко, баритон.
8. «Їхав стрілець на війноньку» - квартет у складі: Цапок Єлизавети (перше сопрано), Таїсії Василенко (друге сопрано), Радіона Мединського (тенор), Артема Кононенко (баритон).

Партію фортепіано виконує концертмейстер Шарапова Світлана В'ячеславівна.

Оскільки авторка даного опусу на здобуття ступеня магістра під час дипломного концерту-проєкту виконала з циклу «Галицькі пісні» три номери (№1 «Червоная ружа...», №5 «На вулиці скрипка грає» та №8 «Їхав стрілець...» у складі квартету), то саме їх буде детальніше розглянуто нижче.

2.2.7.1. Пісня №1 «Червоная ружа трояка» написана у куплетній формі. Основна тональність – соль мінор. У трьох куплетах пісні мелодія вокальної партії залишається незмінною, тоді як у партії фортепіано застосовується прийом гармонічного варіювання.

Куплет має квадратну структуру – він організовується у 16-тактовий період із двох симетричних речень. Мелодія пісні витримана в діатоніці соль мінору. Можна відзначити елементи паралельно-перемінного ладу (на словах «червоная ружа трояка» за другим разом, з т. 9). Мелодична лінія в діапазоні

сі бемоль – ре може гармонізуватись як тимчасовий відхід у паралельний Сі бемоль мажор (так композитор гармонізує цей фрагмент у третьому куплеті). Пісня починається чотиритактовим фортепіанним вступом в октавний унісон, побудованим на матеріалі початкового мотиву мелодії пісні.

Фортепіанна партія першого куплету написана у діатоніці соль мінору. У першому реченні (до слів «ой мала я мужа») у фортепіано продовжується рух октавними унісонами. Мелодична лінія фортепіано у цьому фрагменті хвилеподібна – це рух по гамі від нижньої тоніки до верхньої і назад, аж до квінтового тону «ре». У другому реченні у фортепіано виникають акордові послідовності. Разом з тим, зберігається принцип плавного поступеневого руху і в партії лівої руки, більш ритмізованій, і у партії правої руки, що викладається довгими тривалостями. Завершується куплет натуральною гармонією: III6 – VII53 – I.

У короткій перегрі перед наступним куплетом вперше виникає альтерований акорд – VII65 гармонічний з пониженою терцією (акорд від звуку ля бемоль).

У другому куплеті в партії фортепіано виникають тріолі. Фактура у фортепіано поліфонізована, із виокремленням яскравих підголосків. У другому реченні виникає відхилення у Сі бемоль мажор (на словах «ніщо не робить») із подальшим поверненням через гармонічну доміанту в основний соль мінор.

У третьому куплеті виникає більше відхилень. На слові «мужу» VII43 гармонічний з підвищеною терцією до Сі бемоль мажору. Далі на органному пункті сі бемоль, що витримується протягом трьох тактів продовжуються доміантові гармонії до Сі бемоль мажору. У другому реченні повертається соль мінор.

Коротка фортепіанна постлюдія повторює перший мотив із мелодії пісні.

У "Червоній ружі" партія вокалу незмінна у всіх куплетах, а фортепіано - це фактично поліфонізована гармонізація мелодії на основі мажоро-

мінорної функціональної системи. Фортепіано і голос в ладо-тональному аспекті – споріднені, фортепіано підтримує партію голосу, адже кожен зі звуків вокальної партії трактується як акордовий тон тризвуку, яким гармонізується.

У тексті пісні йдеться про трагічну долю жінки. Вона розповідає слухачеві про гнівливого, лінивого чоловіка-пияка, неробу, який б'є її. Трагізм її життя полягає у тому, що після довгих благань до мужа, лишається непочутою, і втікаючи від такого життя жінка, позбавлена надії та життєвих сил, полишає найдорожче – своїх дітей, і «йде у світ». Складна музично-образна задача для виконавця вокальної партії даної пісні, як і всіх пісень циклу в цілому, полягає у створенні різнобарвної емоційної палітри, вокальної ілюстрації сюжетної подорожі, яку нелегко зобразити голосом в умовах реприз, повторень, куплетної форми Галицьких пісень. Це створює передумови для акторсько-співацького осмислення кожного слова творів, для детального підбору динаміко-інтонаційних відмінностей між куплетами, які б вичерпно демонстрували драматургію сюжету пісень.

Пісня №2 «Ой, сусідко» є єдиною у цьому циклі чоловіча пісня жартівливого характеру, мелодія якої сповнена синкопами, моторним ритмом, виконується у жвавому темпі.

2.2.7.2. Пісня №3 «Я в квартироньці сиджу» оповідає про тяжку долю дівчини, яка чекає милого з походу.

Пісня написана у куплетній формі. Вона складається з двох куплетів. Кожен куплет містить по 5 рядків. Мелодія в обох куплетах незмінна. У перших двох рядках використано однаково мелодію, і якій зіставляється натуральний мажор та гармонічний мінор із характерним низхідним ходом від сьомого підвищеного шабля до шостого. Загалом мелодія охоплює доволі широкий діапазон – від до першої октави до фа другої.

Пісня починається коротким фортепіанним вступом, в якому виникають хроматичні ходи. У подальшому розгортанні тематизму вони відіграють дуже важливу роль. Фактура у фортепіано поліфонізована. Це чотириголосся із

рівноправними самостійними лініями. У перших двох рядках верхній голос у фортепіанній партії дублює вокальну мелодію. В інших голосах – максимально плавне розгортання мелодичних ліній із переважанням поступеневого руху. Лише в останньому рядку («з буйним вітром на розмові») у фортепіано – акордова фактура. У гармонії панують еліптичні поєднання септакордів, обумовлені лінеарністю у голосоведінні.

Між двома куплетами звучить фортепіанна перегра, подібна до короткої каденції. Імпровізаційні розсипи пасажів, очевидно, втілюють щирість почуттів ліричної героїні.

На початку другого куплету фортепіанна партія – це фактурно варійований повтор тематизму з першого куплету. Тепер він обростає новими голосами, що так само ґрунтуються на плавному поступеному, часто, хроматичному русі. У гармонії – еліпсиси.

Завершується пісня фортепіанною постлюдією, подібною за своєю імпровізаційністю до перегри, що розмежовувала два куплети.

Пісня №4 «Моя мила премила» - елегійного характеру: стрілець, усвідомлюючи, що його покликання – воювати за волю Батьківщини, жертвує особистим щастям.

2.2.7.3. Пісня №5 «На вулиці скрипка грає» жартівливого характеру. Окрім вербального тексту цьому сприяє жвавий темп, моторний ритм, невпинна пульсація у фортепіанній партії. Пісня написана у куплетній формі. Вона складається із трьох куплетів. Мелодія вокальної партії та її структура залишається незмінною протягом усіх трьох куплетів, тоді як фортепіанна партія з куплету в куплет видозмінюється – фактурно, гармонічно, мелодично. Тональність пісні – ля мінор. Строфа складається з трьох рядків, де третій є повторенням другого – повторюється і словесна і музична складова вокальної партії. І другий, і, відповідно, третій рядок завершується вставкою «ой, ой, ой». Мелодія вокальної партії діатонічна. Вона має хвилеподібну структуру – стрибок від тоніки до квінтового тону, захоплення

шостого ступеня, після якого слідує низхідний поступеневий рух до тоніки. Слова «ой, ой, ой» відтворюються ходом V ступінь – I ступінь.

Пісня починається чотиритактовим фортепіанним вступом. Тут імітується народне награвання на скрипці – звучать «порожні» чисті квінти, у першому такті – квінта «ля-мі» у партії лівої руки, звуки «ре-ля-мі» у партії правої руки – як гра на відкритих струнах скрипки. Остинатна ритмо-інтонаційна формула у партії лівої руки (чергування квінти «ля-мі» та терції «сі бемоль-ре») стає основою для утворення різних гармонічних вертикалей. Тут можна відзначити наявність двох пластів у фактурі – у партії лівої та правої руки. Так, у 4 такті, відбувається, начебто, відхилення у Фа мажор, однак це Фа мажорне співзвуччя звучить на басу квінти «ля-мі». Очевидно, це слід трактувати не як Фа мажорний квінтсекстакорд, а як політональне нашарування двох фактурних пластів.

У першому куплеті фортепіанна партія побудована на основі арпеджованих акордів. Так чи інакше, окремі звуки фортепіанної партії дублюють відповідні звуки вокальної партії. У прихованому голосоведінні у партії лівої руки виокремлюється гамоподібний висхідний рух. Частим гармонічним прийом є еліпсис – перехід септакорду в інший септакорд. Разом з тим, часто акорди, «потенційно» терцієвої структури, використовуються із пропущеними тонами, або, наприклад, тонічна гармонія виникає у вигляді звуків «ля-до-ре-мі», як це було і у вступі (поєднання гри на відкритих струнах ре, ля, мі та терцієвого тону акорду – до). Логіка гармонічних послідовностей часто обумовлюється лінійністю руху. Звуки вокальної партії трактуються як акордові тони відповідних гармонічних вертикалей – прима, терція, квінта. У проведенні третього рядка (повторення другого) дещо змінюється фортепіанна фактура.

У короткій фортепіанній перегрі виокремлюється мелодична лінія у низькому регістрі – це мотив із другого речення вокальної партії.

У другому куплеті фортепіанна фактура поліфонізована. Це двоголосся, у якому верхній голос представлений фігураціями, а нижній – мелодизованою

лінією. У третьому реченні («назбирала горщик масла» за другим разом) у низькому регістрі приховане голосоведіння – висхідний рух по гамі.

Між другим і третім куплетами звучить точно повторений матеріал із фортепіанного вступу. Фортепіанна партія представлена арпеджованими акордами. У гармонії – еліптичні послідовності. Завершується пісня однойменною тонікою – Ля мажором.

У пісні №6 «Як ми прийшла карта» відбувається вагомий сюжетний поворот – стрільцеві приходиться «карта на роковать». Тут розкривається його особиста драма – він вимушений йти до війська в той час, як його кохана носить під серцем його дитину. Наступна пісня «Ох, і зажурились» розкриває іншу сторону почуттів ліричного героя – патріотизм, бажання боротьби за свободу Батьківщини.

2.2.7.4. Пісня №8 «Їхав стрілець на війноньку» має трагічний і водночас героїчний зміст – загибель стрільця на війні і нещасна доля «осиротілої» дівчини. Авторська ремарка «ходом, tempo di marcia» викликає алузії до похідної пісні. Цьому сприяє і маршовий метро-ритм, і чітка структура. Пісня написана у куплетній формі, вона містить 4 куплети.

Мелодія вокальної партії у кожному куплеті однакова. Кожен куплет складається із чотирьох рядків. У мелодичній лінії застосовується паралельно-перемінний лад – так, перший рядок звучить в основній тональності соль мінор, у другому рядку той самий матеріал звучить у паралельному Сі бемоль мажорі. Третій рядок побудований на низхідній секвенції; у четвертому після октавного стрибка мелодія плавно поступенево опускається від верхньої до нижньої тоніки.

Пісня відкривається фортепіанним вступом, де звучить мелодія перших двох рядків пісні.

У першому куплеті при викладі перших двох рядків мелодична лінія фортепіанної партії становить терцеву втору до вокальної мелодії. В басу – органний пункт на звуці соль у першому рядку, на сі бемоль – у другому. Використовується мелодичний вид мінору. Гармонія будується на тоніко-

домінантових співвідношеннях. В останніх двох рядках першого куплету у фортепіано – акордова фактура. На словах «прощай, миленька» у верхніх звуках фортепіанних акордів – низхідний хроматичний рух, своєрідний catabasis. На цих словах, в цілому, ускладнюється гармонія, яка починає рясніти еліпсисами.

Другий і третій куплети поєднані однаковою партією фортепіано. Це пояснюється спорідненістю поетичного тексту – передбачення смерті у тексті другого куплету та реальне настання смерті у третьому. Фортепіанна партія насичена низхідними поступневими ходами, хроматичним рухом.

У четвертому куплеті фортепіанна партія представлена фактурно варійованим повтором тематизму із першого куплету – як тематична арка. Показово, що останній акорд – тонічна квінта без терцевого тону – ознака душевної спустошеності ліричних героїв і трагічності змісту пісні загалом.

Можемо зробити такі висновки по піснях цього циклу:

- Незмінна вокальна мелодія у куплетах при фактурній, гармонічній варіаційності фортепіанної партії
- Голос і фортепіано не суперечать один одному – кожен звук вокальної партії трактується як акордовий
- У гармонії – лінеарність, часте використання еліпсисів (зміщення у ритмічному малюнку характерні до даного жанру пісні з етнічними **МОТИВАМИ**).

ВИСНОВКИ

Протягом підготовки та проведення дипломного концерту-проєкту ««І пісня від серця поллеться»: концерт вокальних творів українських композиторів та народної пісні», відповідно до поставлених цілей, нами були досягнуті наступні результати:

- 1) проілюстровано різницю між виконавськими підходами до виконання творів того чи іншого жанру, відмінності вокально-динамічних та артистичних прийомів реалізації композиторського задуму в залежності від приналежності того чи іншого твору до камерного репертуару;
- 2) оглянуто та опрацьовано різножанрові твори українських композиторів – від найменших камерних романсових, рідко виконуваних жартівливих українських народних пісень у оригінальних композиторських обробках, до розлогих романсів на слова Тараса Шевченка і Лесі Українки;
- 3) відтворено та переосмислено концепцію драматургії низки творів, що входять до циклу «Галицькі пісні» в обробці Левка Ревуцького;
- 4) надано обґрунтовану оцінку камерно-вокальній музиці зарубіжних та українських композиторів різних часів;
- 5) сформовано подальші виконавські інтереси, репертуарні та науково-дослідницькі, пошукові перспективи творчо-професійної діяльності.

Досвід створення подібного сольного проєкту є неоціненним для подальшої творчо-професійної діяльності співака та педагога з вокалу. Підготовка усіх етапів дипломного проєкту дала поштовх до нових професійних інтересів та вивела самостійне вивчення вокальних творів на новий щабель. В результаті створення дипломного проєкту започаткувався ряд незалежних самостійних творчих проєктів та сформувався новий виконавський репертуарний план.

Схожість

Джерела з Інтернету

34

1	https://naurok.com.ua/prezentaciya-zhittya-ta-tvorchist-lesi-ukra-nki-51503.html	7 джерел	1.01%
2	https://parafia.org.ua/person/shamo-ihor		0.59%
3	http://nsku.ck.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=144:2013-02-05-11-31-29&catid=30:2013-02-06-13-37-58&It...		0.42%
4	https://www.academia.edu/2554753/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B0_%D1%80%D0%BE%D0%BB%D1%8C_%D0%B	3 джерела	0.16%
5	https://sspu.edu.ua/images/2020/doc/dis_2202e.pdf	22 джерела	0.07%

Цитати

Цитати

23

- 1 «Спів, вокальне мистецтво – мистецтво передавати засобами співацького голосу ідейно-образний зміст музичного твору, один з найдревніших видів музичного виконавства. Спів може бути зі словами і без слів. Спів буває сольним (одноголосним), ансамблевим <...>, хоровим <...>. Основні жанри співу у класичній музиці – оперний <...> пов'язаний із драматичним дійством, із театральною діявою <...>, і камерний спів – виконання романсів, пісень, головним чином соло, або невеликими ансамблями»
- 2 «музика є єдиним учителем у виявленні усього, на що здатен співацький голос»
- 3 «два основних жанри: оперний та камерний. Ці два жанри одного мистецтва часто переходять один в одного <...>. Різниця між виконавцями двох жанрів полягає лише в умовах, в яких проходить їх діяльність. Ці умови ставлять перед ним ряд вимог. Прагнення задовольнити ці вимоги іноді накладає певний відбиток на співаків. Музично-драматичне мистецтво ставить перед виконавцями ряд вимог, які лежать головним чином у площині, так би мовити, зовнішньої динамічності (звучання голосу, розраховане на театральне приміщення і оркестровий супровід, рухи тіла артиста в мізансцені і т. ін. Артистові музичної драми багато в чому прийдуть на допомогу оформлювач сцени, гример, костюмер у створенні зовнішнього сценічного образу <...>. Тим часом співак, що інтерпретує пісню, неодмінно мусить створити правдивий образ без зовнішніх допоміжних засобів – виключно засобами музики. Вся його увага повинна бути спрямована на викінченість музичної форми, на цілковите злиття музики із словом на максимальну їх виразність»
- 4 «Вокальне мистецтво (спів) – це вид музичного виконавства, заснований на майстерності володіння людиною своїм голосом, природні властивості якого – достатні для розвитку та забезпечення професійних критеріїв (тембр, діапазон, гучність) <...>. У ході історичної еволюції у процес вокальної діяльності ввійшли 1) інструментальні засоби; 2) мовно-семантичний контекст; 3) духовний зміст, що сублімує енергію співу на вищий рівень художнього явища <...>. Поступово розвиваючись, спів став предметом особливого мистецтва. Необхідною ознакою співу як виду мистецтва є природа, або спеціально набута постановка голосу й розвинена вокальна техніка. Розрізняють спів із словами та без слів (вокаліз); у супроводі музичного інструмента та без супроводу (італ. a capella)»
- 5 «академічна (оперна) та концертно-камерна, що мають свою жанрову систему, та охоплюють усі види і стилі академічного співу; естрадна; джазова; народна»
- 6 «базою виховання творчої особистості вокаліста-музиканта в руслі сучасних вимог камерно-концертного профілю (галузь камерного співу)»
- 7 «усіх елементів музичної тканини незалежно від їх функцій»
- 8 «вокальне мистецтво є особливим видом художньо творчої діяльності, що характеризується як рядом загальних закономірностей, так і специфічними особливостями, які лежать в основі складного процесу творчого перетворення вокаліста-виконавця на художника-інтерпретатора, шляхом розвитку професійного мислення співака»
- 9 «...якщо оперний спів вимагає «крупного звуку», що долав би оркестровий бар'єр, то камерне виконавство – тонкої виразності точних вокально-мовних інтонацій. На оперній сцені співакові допомагають створити музично-сценічний образ сама сценічна дія, костюми, декорації, режисура, зрештою – оркестр та диригент, а біля рояля він обмежений у засобах, матеріалом тут є лише музика. Виконавець, залишаючись віч-на віч із публікою (звичайно, в ансамблі з концертмейстером), має на озброєнні тільки голос, музикальність, артистизм, творчу уяву, духовний досвід»
- 10 «артистів, які однаково володіють як камерними, так і оперними виконавськими жанрами..., і вокалістів, для яких пріоритетною сферою творчого потенціалу є опера»
- 11 «теорію співацького голосу, користування ним у вокально-виконавській практиці»
- 12 «Для правжнього художника немає інших меж між цими жанрами, окрім стильових особливостей творчості композитора та твору, що виконується. Відчуття стилю й уміння глибоко проникнути в задум композитора однаково необхідні для співаків і в оперному, і в камерному жанрі»

- 13 «<...> ні діапазон голосу, ні сила звучання, ні краса, ані технічний вишкул не можуть слугувати шкалою для розподілу голосів для оперної чи камерної сцени, адже весь цей комплекс якостей є необхідним будь-якому справжньому співакові, як оперному так і камерному. Істинні камерні виконавці не виступають в опері не через обмеженість вокального порядку, а згідно внутрішнім артистичним нахилам, вподобанням, симпатіям»
- 14 «...визначаємо камерний спів як виконавську презентацію голосу, що вимагає від виконавця якостей, особливих у порівнянні з оперним співом, таких, що здатні найточніше відтворити градації звуковиразу, внутрішній психологізм та лапідарну (концентровану 16 або розосереджену) драматургію камерних вокально інструментальних жанрів»
- 15 «Тарас Шевченко народився на українській землі, під українським небом, проте він належить до тих людей-світочів, що стають дорогими для всього людства і що в пошані всього людства знаходять своє безсмертя»
- 16 «10 романсів для середнього голосу з фортепіано на слова Т. Г. Шевченка. На превеликий жаль даний твір не належить до списку доступних прижиттєвих записів пісень композитора. Нам стало відомо, що даний романс належав до концертного репертуару Євгенії Семенівни Мірошниченко – видатної української оперної та камерної співачки, володарки солов'їного лірико- колоратурного голосу, Героя України, пам'ять якої вшановуємо цього року. 26 Наразі віднайти архівні записи-артефакти цього романсу не вдалося. Однак нерозповсюдженість даного романсу робить його цікавим для вивчення і виконання для широкого загалу слухачів. У романсі «Закувала зозуленька» Ігоря Шамо можна виділити чотири картини. У першій і другій перед виконавцем постає завдання створення ідейно-емоційних образів думної розповіді про душевну трагедію дівчини- сироти. Вже у третій картині на словах «Як би були батько й мати» спостерігаємо кульмінаційний надрив підсилений динамікою f-f, де композитор змінює темп з *Andantino con dolore* на *Agitato*, закликаючи вокального виконавця до декламаційного та вокального виразного драматизму. Завершальним стає реприза першої картини, де Ігор Шамо повертається до темпа *Andantino* і динаміки *mp* на знак завершеної трагедії сюжету, безвихідності буття головної героїні твору. У вокальній партії композитор підказує динамічні відтінки і прийоми *cresc* і *dim* наприкінці фрази: «Заплакала дівчинонька – дружини не має»
- 17 «Душа – се конвалія ніжна, сокрита у темному лісі»
- 18 «Не жаль мені, що я тебе кохаю, та в нас дороги різно розійшлись»
- 19 «Не зійдемя, мій друже...Ти наче дуб...я ж наче пліщ»
- 20 «В країну смутку вітерець прилине»
- 21 «І спогад любих літ»
- 22 «...повік не згине»
- 23 «усього в нотах не напишеш, артист безпосередньо додає чогось більшого, якщо він великий артист»