

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЖАН СИЦЮЙ

УДК [78.03:78.071.2"19/20"]

ДИСЕРТАЦІЯ

**ДЕКЛАМАЦІЙНІСТЬ ЯК КОМПОНЕНТ
ВИКОНАВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ВИРАЗНОСТІ**

Спеціальність «025 – музичне мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії
за спеціальністю «025 – музичне мистецтво»

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Чжан Сицюй

Науковий керівник:
Козак Олександра Іванівна
доктор мистецтвознавства,
професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Чжан Сицуй. Декламаційність як компонент виконавської вокальної виразності. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю «025 – музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню декламаційності як феномену вокальної творчості в двох її площинах – композиторського мислення та виконавської виразності. Вокальна музика базується на взаємодії співочого та декламаційного інтонування, заснованого на одночасному і послідовному звучанні мовлення та співу.

Декламація – родове поняття мистецтва театру – у вокальному мистецтві проявляється через вплив на співочу природу інтонування (мелос) і породжує похідне поняття – декламаційність. Своєрідна кореляція мовлення та співу виявляє взаємозалежність і спирається на іманентно-інтонаційні властивості, відповідно до матеріалу і структури музичного твору (жанру). Однак в різних жанрово-стильових контекстах можна віднайти й спільні ознаки декламації як способу музичного мислення, що вказують на її універсальність: онто-семіотична природа звукообразного творення (зв'язок з мовленням, пластикою поведінки героя, рухом, жестом); залежність від сюжетної ситуації, психологічна гнучкість і багатовекторність вокального образу; вільний метроритм часової плинності думки, спонтанність та імпровізаційність. Отже, декламаційність є компонентом вокального мистецтва, укоріненою в його природу, яка розкриває специфіку національної своєрідності будь-якої культури. Звідси випливає актуальність теми, зумовлена нагальними потребами сучасного вокального виконавства в систематизації практичних спостережень щодо співдії співу та мовлення, їх структурного моделювання в теорії декламаційності.

Гіпотеза дисертація базується на з'ясуванні природи декламаційності як феномену інтонаційного мовлення, що імплементується у систему музично-сценічних і камерно-вокальних жанрів як усталена мистецька універсалія. З точки зору виконавської виразності декламація може бути представлена в різних модусах технології співу (вокалізації, мелодекламації, речитативу) в залежності від жанрово-комунікативних умов. У структурі опери, пісні-романсу, камерно-вокального циклу, музично-сценічної драми декламаційність об'єктивується по-різному. Опанування прийомами декламаційності в системі вокальної виконавства є надважливим показником майстерності співака, що вказує не тільки на універсальний характер цього явища, але й на його перманентну затребуваність для виконавців-практиків (солістів-вокалістів, викладачів співу, акторів).

Зважаючи на велике значення декламації (та похідних від неї логоформ) у світовій вокальній культурі (зокрема, в сичжуйській музичній драмі, в жанровій полісемії української класичної опери, малих жанрів), засвідчуємо *актуальність теми дослідження* через:

- маловивченність у вітчизняному музикознавстві декламації як складової музично-мовного синтезу;
- перманентний вплив мови на спів як передумови формування специфіки музично-виконавської виразності;
- брак теорії декламаційності, що має врахувати сучасний стан вокальної творчості у XXI столітті та новітні виконавські стратегії її аналізу.

Отже, недостатньо розробленою є виконавська складова представленої проблеми, а саме: концепт «декламаційність як компонент вокального мистецтва»; умови й атрибути її функціонування в національно-стильових контекстах; новітні форми виконавської презентації декламаційного стилю у вокальних жанрах, пов'язаних зі специфікою сучасної комунікації.

Об'єкт дослідження – вокальне виконавство в системі музичної драми та інших форм світової культурної спадщини.

Предмет дослідження – декламаційність як компонент виконавської вокальної виразності в динаміці жанрово-стильових перетворень.

Мета дослідження – виявити особливості декламаційності у вокальному виконавстві та окреслити її специфіку в жанрах, заснованих на одночасному (послідовному) використанні мовлення і співу.

Вирішення конкретних наукових завдань склало структурний алгоритм викладу змісту концепції дисертації:

- висвітлити історичну генезу декламаційності в музичних жанрах західноєвропейської традиції;
- екстраполювати теоретичні позиції щодо природи декламації у вокальній музиці на сучасне виконавство;
- позначити національно-стилістичні риси використання декламації в сичжоуській музично-сценічній драмі;
- визначити національну специфіку декламаційності в українській музичній традиції;
- охарактеризувати виконавський комплекс, що забезпечує втілення виразної вимови слова у співі;
- дослідити модули декламаційного мовлення у творах камерного жанру європейської традиції.

Матеріалом дослідження слугували численні твори вокальної музики композиторів Європи, України, Китаю.

Теоретична база. Концепція дисертації базується на працях провідних вчених, що репрезентують стан вивченості: *декламації у музичному театрі*: А. Ф. Цайм (Ana Flavia Zuim); М. Кір (Cyr Mary); А. Грігоре (Grigore Alina); Н. Співей (Norman Spivey); Е. Харріс (Harris Ellen); М. Кнуст (Knust Martin); Є. Тан (Ye Tan); □Г. Цао (Zhao, Henry); Сяомей Шен (Xiaomei Shen); *декламації в музиці*: Я. Овен (Owen Jander), С. Чарлс (Santley Charles), Ніл Бернштейн (Bernstein, Neil), Ерп Лавренс (Earp Lawrence); М. Чарулата (Mani Charulatha), Е. Кравіт (Edward Kravitt).

Окремі важливі напрями вивчення вокального мистецтва складають наступні джерельні блоки: *спів, слово, семантика мови/мовлення*; В. Аннушкін, А. Гладішева, М. Друскін, В. Живов, Дж. Кеннеді (George Kennedy), Д.А. Рассел (D.A.Russell), В. Ємел'янов, В. Морозов; Т. Мадішева), П. Паві, Й. Сандберг (Sundberg, Johan) та ін.; – *китайський музичний театр*: У. Долбі (William Dolby), К. Макерас (Colin Mackerras); С. Образцова (S. Obraszow); Сю Ван-Нгай (Siu, Wang-Ngai) та П. Лаврік (Peter Lovrick);

– *сичжуйська музична драма* у дослідженнях Чжан Юхе, У Гань, Хайян Сюй (Haiyan Xu), Ши Лей (Shi Lei); Ван (Wan Yizhou), Сюй Найян (Xu Naiyan); Ван Анчао (Wan Anchao); *українські вокальне виконавство та педагогіка* (В. Антонюк, Г. Гребенюк, Го Цяньпін, П. Голубев, Б. Гнидь, О. Стахевич;

– *українська мова та музична культура минулого* (В. Антонюк, Л. Архимович, О. Грабович, В. Іванов, Л. Кияновська, Ф. Колесса, С. Людкевич, М. Лисенко, В. Самійленко, Н. Тоцька, С. Чарнецький, М. Черкашина-Губаренко).

Методи дослідження обумовлені матеріалом та постановкою проблеми: *історіографічний* – допоміг з'ясувати стан існуючої європейської практики та теорії декламаційності; *жанрово-стилістичний* – скерований на вияв багатства засобів виразності у вокальній музиці; системний – моделює художню цілісність на ґрунті єдності функції та структури музичного твору; функціонально-структурний – для моделювання теорії декламаційності в контексті різних національних музичних традицій як відкритої жанрово-стильової системи; *інтерпретаційний* – виявив виконавські особливості декламаційних творів; когнітивний – обумовив розуміння органічної єдності мисленневих актів свідомості співака в творчому процесі; метод історико-культурного порівняння – для встановлення споріднених ознак декламаційності в різних жанрових і національно-стильових контекстах.

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- обґрунтовано онто-семіотичну природу декламаційності в динаміці жанрово-стильових перетворень вокальних жанрів, заснованих на одночасному (послідовному) використанні мовлення і співу;
- феномен декламаційності представлено в історико-стильовому вимірі, що охоплює хронотоп вокального виконавства музичної культури Європи від стародавніх часів до творчості митців ХХ століття;
- складено теорію декламаційності, в якій висвітлено функцію та компоненти виконавської вокальної виразовості;
- доведено, що сферою реалізації декламації в творчості співака є логоформи мелодекламації і речитативу (в музичній драмі, опері, ораторії, камерно-вокальних жанрах);
- встановлено універсальність дії декламаційності як способу вокального інтонування, хоча і залежного від творчої комунікації (автентична, концертно-камерна, оперна, театральна-сценічна), типу співацького голосу, національності співака, його темпераменту;
- висвітлено національно-стилістичні риси взаємозв'язку співу і декламації в сичжоуській музично-сценічній драмі, що уособлюють її національно-ментальну специфіку, в тому числі через засоби вокальної виразності (дикції, артикуляції, імпровізаційних прийомів, зокрема, «да-шету»);

Удосконалено:

методику когнітивного аналізу специфіки декламаційності як способу композиторського мислення в системі історико-культурного порівняння «Схід – Захід», що має практичне значення для відповідної підготовки сучасного вокаліста-інтерпретатора.

Подальшого розвитку набули логоформи декламаційності, що увиразнили специфіку сичжоуської музичної драми та української музичної культури в контексті глобалізації мистецтва та науки ХХІ століття.

Структура роботи – тричастинна. У Розділі 1 «Декламаційна складова вокального мистецтва як феномен творчості вокаліста» розглядається європейська музично-театральна практика на ґрунті вивчення історіографічних джерел. Надано дефініцію декламаційності, що розкриває специфіку феномену через порівняння концептів «декламація», «мелодекламація», «речитатив». Для поглибленого вивчення національної атрибуції декламаційного чинника оперного співу та його реалізації в різних музично-сценічних жанрах доцільно розглянути співвідношення «спів – декламація» в Сичжоуській музичній драмі.

У Розділі 2 «Декламаційність в системі оперного жанру» порівнюються Сичжоуська музично-сценічна драма та декламаційність в українській музичній культурі (від молитви – до оперного персонажа). Вивчення природи спільних ознак декламації дозволяє застосування компаративного підходу, а також історико-культурного порівняння музично-сценічних жанрів європейської та азіатської музичних культур. Як свідчать китайські музикознавчі джерела, «... сичжоуська музична драма належить до різновидів аньхойської драми, яка отримала назву лахуньцян» («наспіви, що беруть за душу») (Zhibo Wang). Сформувалася сичжоуська музична драма спочатку в певному регіоні – у місті Сучжоу в пониззі річки Хуайхе, на основі народних пісень Сяочан («маленькі пісні») і танців Хуагуден («з квітами, барабанами і ліхтарями»), згодом набула поширення в провінції Аньхой, північних районах провінції Цзянсу та південних районах провінції Шаньдун. Вона й до тепер створює сильний емоційний вплив на сучасного глядача/слухача.

Отже, цей вид музично-драматичного мистецтва без перебільшення є національним духовним скарбом Китаю. Декламаційний компонент є провідним серед інших параметрів мистецького синтезу цього виду музично-сценічного твору (спів – танець – музика – акробатика – ритуал). Атрибуція сичжоуської музично-сценічної драми визначається низкою чинників, серед яких – будова мелодій, ладова визначеність, ритмічна кореляція з рухами тіла

і жестикуляцією. Вивчення національних особливостей декламаційного мовлення на матеріалі сичжоуської музичної драми вказує шлях до розуміння культурної комунікації в мистецькій парадигмі «Схід – Захід».

В українській музичній культурі сформувались специфічно національні логоформи декламаційності: «солоспів», жанр камерної лірики; «рецитація» в українській думі як складова традиційної культури минулого, що культивується в Слобожанській культурі сьогодення. Розмаїття логоформ декламаційності репрезентовано на прикладі камерно-вокальних творів класиків професійної музики М. Лисенка та Б. Бріттена. Як наслідок, надано типологію модусів декламаційності, яка, з одного боку, модифікує в логоформи псалмодії, речитативу, мелодекламації, з іншого – зберігає автономію жанрової форми в музично-сценічній драмі, популярної в національних культурах Сходу до нині.

У розділі 3 *«Горизонт декламаційності у співі: стиль та інтерпретація»* пропонується аналіз виконавсько-інтерпретаційного рівня проблеми. Розглядаються інтерпретаційні властивості декламації у сфері вокальної музики, зокрема, використання імпровізації. Головною «виконавською стратегією» (термін Ю. Ніколаєвської) для вокаліста є розуміння декламації як своєрідної інтерпретації музичного тексту, що фіксується в нотах. У процесі виконання музичного твору (будь-то пісня, романс, речитатив, арія в опері, сцена в музичній драмі), кожен раз здійснюється виокремлення одного єдиноможливого варіанту з багатьох його потенційних осмислень. Йдеться про психологічну установку співака на декламаційне інтонування, пошук індивідуально-виконавського стилю, оскільки композитор, зазвичай, не дає вказівок на «фарбування» тембру, сили голосу. Запис мінімально орієнтує в звуковисотності та тривалості інтонації, розташуванні пауз, синтаксичних будов.

Аналізуються специфіка вокальної декламації в епічних, ліричних, драматичних творах, поєднання слова і музики в структурі мелодекламації та оперних речитативів. Доведено, що декламаційність в системі засобів

вокальної творчості є одним з базових способів інтонування. Цей *музично-словесний феномен виконавсько-вокальної виразності реалізується в логоформах мови, мелодекламації* («декламація під музику») *та речитативу* (в музичній драмі, опері, кантаті, ораторії). Кожна з них має інтонаційно-мовні властивості відповідно до семантики та структури музичного твору.

Підготовка співаків, що розуміються на декламаційних прийомах, вельми багатогранна: виконавець повинен вміти співати, виразно декламувати і пластично рухатися, тому що рух і жест є зовнішнім коментарем до внутрішнього образного змісту п'єси. Пластика жесту синхронно доповнює спів, а часом відтіняє його, створює діалог зі співом. Співак-виконавець вважає за потрібне «вмикати» додаткові функції перебування на сцені; виникає проблема здійснення слухового, м'язового, зорового самоконтролю, перевірка на психологічну вправність, інтелектуальну та духовну зрілість. Методи підготовки таких виконавців, синтезуючих функції співака, актора-чтеця (декламатора), танцюриста (акробата) націлені на академічні засоби вокальної підготовки, напружуючи вимоги до універсальної діяльності артиста-вокаліста. Висока майстерність виконавців сичжоуської музичної драми, її специфічний стиль не залишають реципієнта байдужим.

Одним з базових засобів виразності співацького інтонування є дикція – чітке проголошення слова, що в органічній єдності з мелодією підпорядковується відтворенню художнього змісту твору та його адекватного розуміння (від композитора – до слухача). Артист-вокаліст, який вживає мовне слово, має розуміти його значення в створенні унікального художнього образу, свідомо працювати над дикцією як засобом артикуляції для розкриття вербального тексту в образній структурі як оперних, музично-драматичних, так і камерних жанрів.

У **Висновках** наголошується, що у процесі історичного розвитку декламаційність модифікується в жанр речитативу, формує нові логоформи мелодекламації в різних історико-культурних контекстах. Історична проєкція

теми висвітила багатство форм декламаційності в динаміці жанрово-стильових перетворень. Відзначено, що в добу класицизму в європейському театрі володіння декламацією вважалося за необхідне для професії актора. З появою синтетичних жанрів (опери, музичної драми) декламація трансформується в мелодекламацію.

На виконавському рівні уваги потребує інтерпретаційний потенціал і властивості декламації, що виявляються спільними в умовах різних національно-художніх варіантів. Це припущення, перевірене на ґрунті аналітичних розвідок щодо сичжуйської музичної драми, української класичної опери, камерно-вокальних логоформ дозволило визначити декламаційність в якості мистецької універсалії.

Отже, декламаційне мистецтво інтонування у вокальних творах є інтерпретацією музично-вербального тексту, яка залежить від відповідності жанрово-стильових констант музики ментально-психологічним особистості співака (тип співацького голосу, темперамент, національність), умов творчої комунікації виконавця (автентична, концертно-камерна, оперна). Камерний хронотоп вокальної музики теж представлений багатством декламаційної стилістики в поєднанні з мелосними структурами.

Сформульовані теоретичні засади вчення про декламаційність як компонент композиторського мислення та виконавської вокальної виразності. Визначено комплекс спільних ознак: онто-семіотична природа вокальної інтонації, яка **залежна** від *мовлення*; прозова ритмізація мовних елементів твору; спонтанність та імпровізаційна свобода (немає рими у закінченнях фраз, які є різними за масштабом і не повторюються періодично), вільний метроритм, не закутий у квадратні, або інші симетричні будови; контекстцальна гнучкість прозової ритмізації тексту, що залежить від сюжетної ситуації.

Новітнім дискурсом обґрунтування специфіки декламації у вокальній творчості постає парадигмальна «вісь» «Схід–Захід», що об'єднує семантичний простір явища від європейської опери до сичжоуської музично-

сценічної драми, від романтичної пісні та вокального циклу – до українського солоспіву. Історико-культурне порівняння декламаційності в розмаїтті його проявів призвело до висновку про універсальну природу декламаційності в системі вокальної творчості, зокрема, виконавської виразності.

Отже, розробка теорії декламаційності в пропонованій дисертації дає розуміння специфіки унікального явища композиторського мислення та компонента вокально-виконавської виразності, що має велике практичне значення для підготовки сучасного співака-інтерпретатора.

Ключові слова: вокальне виконавство, декламаційність, спів, слово, семантика, композиторське мислення, мова/мовлення, мелодекламація, типи інтонування, опера, речитатив, музичний твір, стиль, інтерпретація, музичний портрет, національний китайський театр, сичжоуська музична драма, українська музична культура, традиційний спів, музично-театральна підготовка.

ANNOTATION

Zhang Xicui. Declamation as a component of performing vocal expressiveness. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy in the specialty "025 – Musical Art". Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts of the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the justification of declamation as a phenomenon of vocal creativity in its two discourses – composer's thinking and performing expressiveness. Vocal music is based on the interaction of singing and declamation intonation, based on the simultaneous and consistent sound of speech and singing.

Declamation – the generic concept of the art of theatre – in vocal art manifests itself through the influence on the singing nature of intoning (melos) and gives rise to a derivative concept – declamation quality. The peculiar correlation of

speech and singing reveals interdependence and is based on immanent-intonational properties, according to the material and structure of the musical composition (genre). However, in different genre-stylistic contexts, one can also find common signs of declamation as a way of musical thinking, which indicate its universality: the onto-semiotic nature of sound-image creation (connection with speech, with the plasticity of the hero's behaviour, movement, gesture); dependence on the plot situation, which gives rise to psychological flexibility and multi-vector nature of the vocal image; free metro-rhythm as the basis of temporal flow of thought, its spontaneity and improvisation.

Thus, declamation is a component of vocal art, rooted in its nature, which reveals the specifics of the national identity of any culture. This conclusion gives rise to the relevance of the topic, determined by the urgent needs of modern vocal performance in the systematization of practical observations regarding the interaction of singing and speech, their structural modelling in the theory of declamation.

The hypothesis of the dissertation is related to the substantiation of the nature of declamation as a phenomenon of intonation speech, which is implemented in the system of musical-stage and chamber-vocal genres as an established artistic universal. From the point of view of performing expressiveness, declamation can be represented by various modes of singing technology (vocalization, melo-declamaion, recitative) depending on the genre and communicative conditions. That is, in the structure of an opera, a song-romance, a chamber-vocal cycle, a musical-stage drama, declamation is objectified in different ways. Mastering the techniques of declamation in the system of vocal performance is an extremely important indicator of a singer's skill, which indicates not only the universal nature of this phenomenon, but also its permanent relevance for practicing performers (vocalists, singing teachers, actors).

Considering the great importance of declamation (and intonation-speech logofoms derived from it in) world vocal culture (in particular, in Sizhou musical

drama and recitative in the genre polysemy of Ukrainian classical opera), we will finally determine the relevance of the research topic through:

- insufficient study of declamation as a component of music-speech synthesis in domestic musicology;
- the permanent influence of the speech on singing as a pre-requisite to form the specificity of musical-performing expressiveness;
- the lack of a theory of declamation, which should take into account the current state of vocal creativity in the 21st century and the latest performing strategies of its analysis.

Therefore, the performing component of the presented problem is insufficiently developed, namely: the concept of "declamation as a component of vocal art"; conditions and attributes of its functioning in national-style contexts; the latest forms of performing presentation of declamation style in vocal genres related to the specifics of modern communication.

The object of the research is vocal performance in the system of musical drama and other forms of world national cultural heritage.

The subject of the research is declamation as a component of performing expressiveness in the dynamics of genre-style transformations of vocal art.

The purpose of the research is to reveal the peculiarities of declamation quality in vocal performance, to outline its specificity in musical genres based on the simultaneous (sequential) use of speech and singing.

The solution of specific scientific tasks created an algorithm for the presentation of the content of the dissertation concept, which fully corresponds to its structure:

- to highlight the historical genesis of declamation in musical genres of the Western European tradition;
- to extrapolate theoretical positions regarding the nature of recitation in vocal music to modern performance;
- to indicate the national and stylistic features of the use of recitation in the Sizhou musical and stage drama;

- to determine the national specificity of declamation in the Ukrainian musical tradition;
- to characterize the performance complex, which ensures the embodiment of expressive pronunciation of words in singing;
- to investigate the modes of declamation speech in the compositions of the chamber genre.

The material of the research are the numerous compositions of vocal music of the composers from Europe, Ukraine, and China.

Theoretical base. The entire new concept of the dissertation is based on the works of leading scientists representing: *declamation in musical theatre* (Ana Flavia Zuim; Cyr Mary; Hrant Huanhren; Grigore Alina; Norman Spivey; Harris Ellen; Knust Martin; Jo Riley; Ye Tan; Henry Zhao; Fu Jin; Xiaomei Shen; *declamation in music*: Owen Jander, Santley Charles, Neil Bernstein, Janet Knapp, Earp Lawrence; Mani Charulatha, Edward F. Kravitt).

A separate direction of learning about vocal art consists of source blocks: *singing, word, language/speech, recitation, semantics* (V. Anushkin, A. Gladysheva, M. Druskin, V. Zhivov, George Kennedy, D.A. Russell, V. Yemelyanov, I. Komarevych, V. Morozov; T. Madysheva, Johan Sundberg; *chinese musical theatre* (William Dolby; Colin Mackerras; S. Obraszow; Siu Wang-Ngai and Peter Lovrick); in particular, *Sizhou musical drama: a study* by Zhang Yuhe, Wu Gan, Haiyan Xu; Shi Lei; Wan Yizhou, Xu Haiyan; Wan Anchao; Ding Guorong; *vocal performance and pedagogy*: V. Antonyuk, N. Babynets, E. Baidarov, D. Bilavych, V. Bryl, Guo Qianping, P. Golubev, B. Hnyd, O. Ligus, M. Mentsynsky, L. Mykulaninets, R. Mysko-Pasichnyk, O. Myshuga, D. Olenyuk, O. Stakhevych; *ukrainian language and musical culture of the past* (V. Antonyuk, L. Arkhymovych, O. Grabovych, V. Ivanov, L. Kiyanovska, F. Kolessa, S. Lyudkevych, M. Lysenko, V. Samiylenko, N. Totska, S. Charnetsky, M. Cherkashyna-Gubarenko).

The research methods are determined by the material and problem statement: historiographic – helped to clarify the state of existing theories about the

nature of declamation; genre-stylistic – aimed at realizing the richness of the means of expressiveness in vocal music; systemic – it models artistic integrity based on the unity of function and structure of a musical composition; functional-structural – for modelling the theory of declamation in the context of various national musical traditions as an open genre-style system; interpretative – revealed the performing features of declamation compositions; cognitive – conditioned the understanding of the organic unity of the mental acts of the singer's awareness in the creative process; the method of historical and cultural comparison – helped to establish related signs of declamation in various genre and national-style contexts.

The scientific novelty of the obtained results. For the *first* time in musicology:

- the onto-semiotic nature of declamation as a musical universal is justified, in the dynamics of genre-stylistic transformations of its manifestations;
- the phenomenon of declamation is presented in the historical and stylistic dimension of vocal performance, covering the historical chronotope of European musical culture from ancient times to the creative work of artists of the 21st century;
- the theory of declamation which shows the function and components of the performing vocal expressiveness was developed;
- it is proved that the sphere of implementation of declamation in the singer's creative work is logofoms of melo-declamaion and recitative (in musical drama, opera, oratorio, chamber and vocal genres);
- the universality of the effect of declamation as a way of vocal intoning, which depends on the creative communication (authentic, concert-chamber, opera, theatrical-scenic) and the type of the singer's voice, his/her nationality, temperament, is established;
- the national-stylistic features of the relationship between singing and declamation in the Chinese Sizhou music-stage drama, which embody its national-mental specificity, including through the means of vocal expressiveness (diction, articulation, improvisation techniques, in particular, "da-shetou"), are highlighted.

The method of cognitive analysis of the specificity of declamation as a way of intonation thinking in the system of historical and cultural comparison "East – West" has been improved, and it has practical significance for the training of a modern vocalist-interpreter. The logofoms of declamation based on the material of the Chinese Sizhou musical drama and Ukrainian culture, which are part of today's globalization culture, gained further development.

The structure of the work is three-part. In Section 1 "**The declamation component of vocal art as a phenomenon of the vocalist's creativity**" the European music and theatre practice is considered on the basis of the study of historiographical sources. The definition of declamation is provided, which reveals the specificity of the phenomenon through a comparison of the concepts "declamation", "melo-declamation", "recitative". For an in-depth study of the national attribution of the declarative factor of opera singing and its implementation in various musical and stage genres, it is advisable to consider the relationship "singing – declamation" in the Sizhou musical drama.

Section 2 "**Declamation quality in the system of the opera genre**" compares Sizhou music-stage drama and declamation in Ukrainian musical culture (from prayer to opera character). The study of the nature of the common features of declamation nature allows the use of a comparative approach, as well as a historical and cultural comparison of musical and stage genres of European and Asian musical cultures.

Sizhou music drama is one of the four main types of Anhui drama, known as "lahunqiang" ("singing that touches the soul"). This kind of musical drama was formed in the city of Sizhou in the lower reaches of the Huaihe River, based on Xiaochang folk songs ("little songs") and Huaguden dances ("with flowers, drums and lanterns"), and spread to Anhui Province, the northern areas of Jiangsu Province, the southern areas of Shandong province and other places. It still creates a strong emotional impact on the modern viewer/listener. Therefore, this type of music-dramatic art is without exaggeration a national spiritual treasure of China. The declamation component is the leading one among other parameters of the

artistic synthesis of this type of musical and stage composition (singing – dancing – music – acrobatics – ritual). The attribution of the Chinese Sizhou music-stage drama is determined by a number of factors, including: the structure of the melodies, their tonal determination, rhythmic organization, correlation with the body movements and gesticulation of the characters. The study of the national characteristics of singing and declamation speech on the material of the Sizhou musical drama provided a cognitive dimension of understanding the communication "one's own – another's" in the artistic paradigm "East – West".

The role of declamation in Ukrainian musical culture was studied separately. Its national logofoms are "solo singing", a genre of chamber lyrics; "recitation" in the Ukrainian thought as a component of the traditional culture of the past, which is cultivated in the Slobozhan culture of today. The variety of other logos forms of declamation is represented on the example of chamber-vocal compositions by M. Lysenko and cycles by B. Britten).

Section 3 "**The horizon of declamation as components of a vocalist's creativity: style and interpretation**" offers an analysis of the performing level of the problem. «Performing strategy» (Y. Nikolaevska's term) for the vocalist is the understanding of declamation as a kind of interpretation of the musical text fixed in the musical notes. In the process of performing a piece of music, one single version is selected from many possible versions each time. The composer usually does not give instructions on the "colouring" of the tone, timbre, sound force, it is about the singer's psychological attitude to declamation intoning, which only minimally guides the desired intonation, the duration and location of pauses, in the arsenal of means of declamation expressiveness. It has been proven that declamation quality in the system of means of vocal creativity is one of the basic ways of intoning. This musical-verbal phenomenon of **performing-vocal expressiveness** is realized in the logo-forms of speech, melo-declamaion ("declamation to music") and recitative (in musical drama, opera, cantata, oratorio). Each of them has intonation-linguistic properties according to the semantics and structure of the musical composition.

The training of singers who understand declamation techniques is very multifaceted: the performer must be able to sing, recite clearly and move plastically, because movement and gesture are an external comment on the internal figurative content of the play. The plasticity of the gesture synchronously complements the singing, and sometimes shades it, creates a dialogue with the singing. The singer-performer considers it necessary to "turn on" additional functions of being on stage; there is a problem of auditory, muscular, visual self-control, checking for psychological skill, intellectual and spiritual maturity. The methods of training such performers, synthesizing the functions of a singer, actor-reader (declaimer), dancer (acrobat), are aimed at academic methods of vocal training, while working out the requirements for the universal activity of an artist-vocalist. The high skill of the performers of Sizhou musical drama, its specific style does not leave the recipient indifferent.

One of the basic means of musical expressiveness of singing intoning is diction – a clear pronunciation of the word, which, in organic unity with the melody, is subject to the reproduction of the artistic content of the composition and its adequate understanding (from the composer to the listener). Every artist-vocalist who uses the spoken word must understand its meaning in creating a unique artistic image, consciously work on diction as a means of articulation to reveal the verbal text in the figurative structure of both opera, musical-dramatic, and chamber genres of vocal creativity.

The Conclusions emphasize that in the process of historical development, declamation quality, which is based on the simultaneous and consistent sound of speech and music, on the one hand, is modified into the genre of recitative, and on the other hand, forms new logofoms of melo-declamaion in various historical and cultural contexts. The historical projection of the topic highlighted the wealth of forms of declamation in the dynamics of genre and style transformations. It is noted that in the era of classicism in the European theatre, mastery of declamation was considered necessary for the profession of an actor. With the emergence of

synthetic genres (opera, musical drama), declamation is transformed into melo-declamation.

At the performing level, attention needs to be paid to the interpretative potential and properties of declamation, which are common in the conditions of various national-artistic options. This assumption, verified on the basis of analytical research on the Sizhou musical drama, Ukrainian classical opera, and chamber-vocal forms, made it possible to define declamation as an artistic universal.

Therefore, the declamation art of intoning in vocal compositions is an interpretation of a musical and verbal text, which depends on the correspondence of genre and style constants of music to the mental and psychological personality of the singer (type of singing voice, temperament, nationality), the conditions of creative communication of the performer (authentic, concert-chamber, opera). The chamber chronotope of vocal music is also represented by a wealth of declamation stylistics combined with melodic structures.

The theoretical foundations of the doctrine of declamation as a component of the composer's thinking and performing vocal expressiveness have been formulated. A complex of common features is defined: the onto-semiotic nature of vocal intonation, which **depends** on speech; prose rhythmization of linguistic elements of the composition; spontaneity and improvisational freedom (there is no rhyme in the endings of phrases that are different in scale and are not repeated periodically), free metro-rhythm, not wrapped in square or other symmetrical structures; contextual flexibility of the prose rhythmization of the text, which depends on the plot situation.

An onto-semiotic "axis" with an "East-West" horizon emerges as the newest discourse of substantiating the specifics of declamation in vocal creativity, which unites the semantic space of the phenomenon from European opera to Sizhou music-stage drama, from romantic song and vocal cycle to Ukrainian solo singing and "poems to music". Historical and cultural comparison of various logofoms of

declamation led to the conclusion about its universal nature in the system of vocal creativity.

Therefore, the development of the theory of declamation provides an understanding of the specifics of the unique intonation phenomenon of the composer's thinking and the component of vocal-performing expressiveness, which is of great practical importance for the training of a modern singer-interpreter.

Key words: vocal performance, declamation, singing, word, semantics, composer's thinking, language/speech, melo-declamation, types of intoning, opera, recitative, musical composition, style, interpretation, musical portrait, national Chinese theatre, Sizhou musical drama, Ukrainian musical culture, traditional singing, musical and theatre training.

**Основні наукові результати дисертаційного дослідження
висвітлено в таких працях автора:**

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Чжан Сицюй. Інтерпретаційні властивості декламації у виконавській творчості вокаліста. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук.ст. /Харків, ХНУМ ім.І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. 2020. Вип. XXI. С. 247-260 [in Ukrainian].
2. Чжан Сицюй. Інтоніаційна атрибутика традиційного співу і декламації Сичжоуської музичної драми. *Культура України*: зб. наук. пр. Харків. держ. академ. культури / за загл. ред. А. Я.Сташевського. Харків, ХДАК, 2021. Вип. 71. С.125-129 [in Ukrainian].
3. Чжан Сицюй. Дикція як артикуляційний прийом виконавської майстерності співака в сичжоуській музичній драмі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, ГРАНТ, 2021. Вип. 20 (1,21). С.254-254. [in Ukrainian].

Статті у зарубіжних виданнях:

- 4.张思劬；“”朗诵技巧作为声乐艺术的表现方法——从配乐朗诵到宣叙调”；2019；北方音乐；黑龙江省音乐家协会；ISSN：1002—767X
(Чжан Сицюй. Декламаційність як засіб вокальної виразності: від мелодекламації до речитативу. Пекін, 2019. «Південне мистецтво». Асоціація музикантів Хейлунцзяна ISSN：1002—767X)
5. Zhang Siyu. Specifics of vocalist’s respirations in the Syczhou music-stage drama. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society* (Desember 20, 2018, Warsaw, Poland). RS Global Sp. z O O., Warsaw, Poland, 2018. Vol.1. S. 47-51.

ЗМІСТ

| | |
|---|------------|
| ВСТУП..... | 23 |
| РОЗДІЛ 1. ДЕКЛАМАЦІЙНА СКЛАДОВА ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ СПІВАКА | |
| 1.1 Європейська музично-театральна традиція: історіографія питання..... | 32 |
| 1.2 «Генокоди» декламаційного співу в українській музичній традиції..... | 44 |
| 1.3 Декламація і ритм: природа їх взаємодії у мистецтві співу..... | 50 |
| Висновки до Розділу..... | 71 |
| РОЗДІЛ 2. ДЕКЛАМАЦІЙНІСТЬ В СИСТЕМІ ВЕЛИКОГО (ОПЕРА) ТА МАЛОГО ХРОНОТОПУ(ПІСНЯ-РОМАНС) | |
| 2.1 Сичжоуська музично-сценічна драма: інтонаційні та структурні параметри..... | 74 |
| 2.2 Речитатив в українській класичній опері..... | 90 |
| 2.3. Камерно-вокальний хронотоп. Солоспіви М.Лисенка..... | 108 |
| 2.4 Вокальні цикли Б.Бріттена..... | 118 |
| Висновки до Розділу 2..... | 131 |
| РОЗДІЛ 3. ГОРИЗОНТ ДЕКЛАМАЦІЙНОСТІ У СПІВІ: СТИЛІСТИКА ВИКОНАВСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ | |
| 3.1 Роль мовленнєвих компонентів у декламаційному стилі; імпровізаційна складова | 136 |
| 3.2 Дикція як артикуляційний прийом виконавської майстерності..... | 148 |
| Висновки до Розділу 3..... | 167 |
| ВИСНОВКИ | 172 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 179 |
| ДОДАТКИ..... | 193 |

ВСТУП

Обґрунтування теми. На шляхах розвитку сучасного музичного мистецтва та його наукової інтерпретації виокремилась спеціальна проблема – осмислення декламації як своєрідного феномена, чий екзистенціальний «вибух» в горизонті різних музичних жанрів та національних культур детермінує його поглиблене дослідження на новітніх методологічних засадах. В інтонаційній структурі вокальних жанрів (опери, пісні-романсу, наративах музично-сценічної драми) декламаційність об'єктивується по-різному і має певні стилістичні відмінності. Опанування прийомами декламаційності в системі засобів вокального виконавства є надважливим показником майстерності співака, що вказує не тільки на перманентний характер цього явища – його присутність в різних музичних культурах, але й на актуальність розуміння цього лінгвістичного «каналу інформації» носіями сучасної творчої практики – композиторами, інтерпретаторами, акторами, режисерами, реципієнтами (слухачами, глядачами) та дослідниками.

Кореляція театру та музики, мови й співу в жанрово-стильових контекстах багатьох національних шкіл втілюється в *різних формах декламаційного уособлення слова-логосу* (у подальшому – «логоформи»), що характеризують єдність структури і функцій вокального твору. У кожному конкретному випадку мистецької співдії декламації та співу (в італійській опері, китайській музичній драмі, українській народній пісні або оперному речитативі) співак має відповідне комунікативне завдання – відтворити художній зміст твору, встановити «канал зв'язку» від композитора до слухача, що неможливо без артикуляційної вправності, чіткого промовляння вербального тексту, розуміння його мовленнєвих фігур та ритміки тощо. Тому оволодіння комплексом засобів декламаційної виразності в системі вокального виконавства постає стратегічним завданням кожного співака.

Ще один чинник затребуваності декламаційної компоненти мистецтва співу у здобувачів вищих музичних вишів (спеціалізація «академічний спів»)

– мультидисциплінарна компетентність (мовна, музично-інтелектуальна, інтегральна, виконавсько-стильова), апріорі очікувана від артиста-вокаліста в умовах глобалізованої культури сучасного світу, в якій різні «діалектичні комплементарні сутності співіснують» (за влучним виразом П. Паві [48]).

Можна стверджувати, що існує наявний дослідницький попит на появу вчення про декламацію в системі засобів вокального мистецтва серед практиків (співаків, викладачів співу, артистів театру, хористів), які вивчають специфіку вокальної мови у розмаїтті її зв'язків з мовою/мовленням, поезією, іншими позамузичними чинниками. З виконавської практики відомо, що *декламаційність як засіб вокально-інтонаційної виразності* може бути представлена в різних модусах технології співу та жанрово-стилістичних умов (монодії, псалмодії, вокалізації, мелодекламації, речитативу), в залежності від комунікативних умов «реінкарнації» декламаційного співу минулого. Наприклад, в сучасних постановках барокової опери, репрезентації жанрів української народнопісенної (дума) або церковної (псалми) традиції на концертній сцені; нарешті, розкрити секрети східної музично-сценічної драми (китайської опери, сичжуйської драми тощо). Однак цілісної теорії декламації, яка могла б поєднами різностильві вектори буття декламаційності в різних національних традиціях музичного світу в єдиний культурний семантичний горизонт, щоб стати у нагоді зацікавленим виконавцям, на сьогодні в музикознавстві не існує.

Отже, зважаючи на велике значення декламації та похідних від неї інтонаційно-мовних логоформ у світовій вокальній культурі (зокрема, сичжуйській музичній драмі, речитативу в жанровій полісемії європейської та української опери, малих жанрів пісні/романсу), визначимо *актуальність* теми дослідження через такі «маркери» сучасної мистецької практики та науки, як:

- маловивченність декламаційності, яка є атрибутивним компонентом музично-мовного синтезу вокальної музики;

- перманентний вплив мови на спів як передумова формування специфіки музично-виконавської семантики;
- брак теорії декламаційності (що має врахувати рівень вокальної творчості у XXI столітті та новітні виконавські стратегії її аналізу), яка має складати стратегію сучасної музичної науки про вокальне мистецтво.

Гіпотеза дисертації пов'язана з наміром висвітлити подвійну природу декламаційності як феномену інтонаційного мислення (відповідно – мови/мовлення), що імплементується у систему музично-сценічних і камерно-вокальних жанрів як мистецька універсалія. Недостатньо розробленою є саме виконавська складова представленої проблеми, зокрема, концепт «декламаційність» як іманентна якість вокального інтонування поза впливами театрального мистецтва декламації; умови й атрибути її функціонування в різних національно-стильових контекстах; форми виконавської презентації декламаційного стилю. Іншими словами, актуальність теми дисертації зумовлена нагальними *потребами сучасного вокального виконавства та педагогіки, що полягають, насамперед, у з'ясуванні теоретичних засад систематизації спостережень над явищем взаємодії співу та мовлення в композиторській практиці* задля подальшого наукового обґрунтування ролі декламаційності у виконавській площині (зокрема, вихованню засобів декламаційної експресії у творчості вокаліста).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики відповідно до плану науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І.П.Котляревського (протокол № 4 від 24 листопада 2016 року); її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017-2022 роки (протокол №4 від 30 листопада 2017 року).

Мета дослідження – виявити особливості декламаційності у вокальному виконавстві та окреслити її специфіку в жанрах, заснованих на одночасному (послідовному) використанні мовлення і співу.

Вирішення конкретних наукових завдань обумовило структурний алгоритм викладу змісту дисертації:

- висвітлити історичну генезу декламаційності в музичних жанрах західноєвропейської традиції;
- екстраполювати теоретичні позиції щодо природи декламації у вокальній музиці на сучасне виконавство;
- позначити національно-стилістичні риси використання декламації в сичжоуській музично-сценічній драмі;
- визначити національну специфіку декламаційності в українській музичній традиції;
- охарактеризувати художній комплекс, що забезпечує втілення виразної вимови слова у вокальному виконавстві;
- дослідити модули декламаційного мовлення у камерному вокальному жанрі європейської традиції.

Об'єкт дослідження – вокальне виконавство в контексті музичної драми та інших жанрових форм світової музичної спадщини.

Предмет дослідження – декламаційність як компонент виконавської вокальної виразності в динаміці жанрово-стильових перетворень.

Матеріалом дослідження слугують зразки декламаційності в європейській опері (Дж. Верді, Дж. Пуччіні), в сичжуйській музично-сценічній драмі («Остання пісня в Гайся»), в українській опері («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського; «Тарас Бульба» М. Лисенка), у камерно-вокальних творах М. Лисенка та Б. Бріттена, а також аудіо- та відеозаписи вокальних творів декламаційного стилю.

Теоретична база. Концепція роботи базується на загальних та спеціальних розділах музикознавства і гуманітаристики, пов'язані з предметом дослідження:

- *декламація у музичному театрі*: дослідження Го Цяньпін [16], А. Ф. Цайм (Ana Flavia Zuim) [88]; М. Кіп (Cyr Mary) [97]; Г.Х.Шен (Shen Hrant Huanhren) [123]; А. Грігоре (Grigore Alina) [101]; Н. Співей (Norman Spivey) [113]; Е. Харріс (Harris Ellen) [102]; М. Кнуст (Knust Martin) [104]; □Й. Рілей (Jo Riley) [104]; Є. Тан (Ye Tan) [106]; □Г. Цао (Zhao, Henry) [129];
- *декламація в музиці* (Я.Овен (Owen Jander) [111], С. Чарлес (Santley Charles) [96], Неіл Бернстайн (Bernstein Neil) [91], Ерп Лавренс (Earp Lawrence) [105]; М. Чарулата (Mani Charulatha) [97], Едвард Ф. Кравітт (Edward F. Kravitt) [98]);
- *стиль в опері, семантика мови/мовлення*: В. Аннушкін [5], А. Гладишева [15], В. Ємельянов [25], Ф.Керха (F.Cerha [96]), М. Друскін [23], О. Овсяннікова-Трель [46], Д.А.Рассел (Russell D. A.) [116]; Й. Сандберг (Sundberg, Johan) [117, 118]; Е. Харріс (Harris, Ellen [102]); Р. Міллер (Miller, Richard [108]);
- *китайський музичний театр*: праці Шен Сяомей (Chen, Xiaomei) [94], У.Долбі (William Dolby) [103]; К. Макераса (Colin Mackerras) [95]; О. Рощенко та Є. Сяньвея [53], Сю Ван-Нгай (Siu Wang-Ngai) та П. Лавріка (Peter Lovrick) [104]; Хань Кая [71];
- *сичжуйська музична драма*: дослідження Ван Анчао (Wan Anchao) [128]; Сюй Найян (Naiyan Xu) [103]; Ші Лей (Shi Lei) [120]; Ван Чжоу (Wan Yizhou) [127]; У Гань Ян [69]; Чжан Юхе [80];
- *українські вокальне виконавство та педагогіка* (Д. Аспелунд [8], В. Антонюк [1, 2], Го Цяньпін [16], Ду Вень [24], В. Ємельянов [25], Н. Гребенюк [18], Б. Гнидь [15], В.Морозов [44], О.Муравська [45], О. Микиша [42], О. Стахевич [60-63]; Хань Кай [71]; К. Робінсон (Robinson Clayne [117]); Т. Бенцігер, С. Патель і К.Р.Шерер (Т. Bänziger, S. Patel і К.Р. Scherer [90]), І. Тіце (Titze, Ingo [124]);
- *українська мова та музична культура минулого* (В. Антонюк [1,2], Л. Архимович [46,47], Ван Цзо [11-13], В. Іванов [26], Л. Кияновська

[28], Ф. Колесса [30], Л. Корній [31], М. Лисенко [33], С. Людкевич [35], Ф. Поліщук [50], В. Самійленко [56], Н. Тоцька [66], С. Чарнецький [75], М. Черкашина-Губаренко [76]).

Методи дослідження. Розуміння декламаційності як компоненти виконавської вокальної виразності ґрунтується на взаємодії загальнонаукових і спеціальних підходів до її вивчення:

- *історико-генетичний* – необхідний для систематизації етимонів, усталених типів інтонування, складових логоформ декламації у вокальних жанрах західноєвропейської та української музичної культури;
- *порівняльно-стильовий* – для зіставлень поетики європейської опери та китайської музично-сценічної драми;
- *жанрово-стилістичний* – у розкритті специфіки декламаційності в різних логосних втіленнях (оперний речитатив, рецитація, мелодекламація, солоспів тощо);
- *функціонально-структурний* – відповідає за структурне моделювання закономірностей декламаційності як відкритої жанрово-стильової системи;
- *інтерпретаційно-діяльнісний* – виявляє роль декламації як способу мислення, її існування в системі музичних універсалій та виконавської виразності;
- *виконавсько-стильовий* – на ґрунті співацької творчості встановлює семантико-герменевтичне поле декламаційності як відкриту систему, здатну до збагачення та оновлення;
- *метод історико-культурного порівняння* – залучений для встановлення споріднених ознак декламаційності в різних жанрових і національно-стильових контекстах;
- *компаративний* – сприяє рельєфному виявленню діалектичних зв'язків декламаційних та мелосних сегментів вокального твору (творчості).

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- обґрунтовано онто-семіотичну природу декламаційності як музичної універсалії, в динаміці жанрово-стильових перетворень її проявів;
- феномен декламаційності представлено в історико-стильовому вимірі, що охоплює хронотоп вокального виконавства музичної культури Європи від стародавніх часів до творчості митців ХХ століття;
- складено теорію декламації як компонента виконавсько-вокальної виразності, що передбачає ритмізацію поетичного та музичного тексту;
- надано типологію модусів декламаційності, в якій, з одного боку, вона модифікує в жанри речитативу і мелодекламації, з іншого – залишається автономною жанровою формою в музичній драмі, популярною в національних культурах Сходу;
- доведено, що декламація в творчості співака реалізується через свої логоформи: мелодекламації і речитатив (в музичній драмі, опері, ораторії, камерно-вокальних жанрах);
- встановлено універсальність дії декламаційності як способу інтонування, залежного від жанрово-стилістичних механізмів творчості виконавця (автентична, концертно-камерна, оперна, театральнo-сценічна) та його особистісних якостей;
- висвітлено національно-стилістичні риси взаємозв'язку співу і декламації в китайській сичжоуській музично-сценічній драмі, що уособлюють її національно-ментальну специфіку;
- визначено роль дикції та інших декламаційних засобів виконавської виразності в сичжоуській музично-сценічній драмі (зокрема, низки імпровізаційних прийомів «да-шетоу»).

Удосконалено:

- методичку когнітивного аналізу специфіки декламаційності як способу композиторського мислення в системі історико-культурного

порівняння «Схід – Захід», що має практичне значення для відповідної підготовки сучасного співака-інтерпретатора.

Подальшого розвитку набули:

- логоформи декламаційності, що увиразнили специфіку сичжоуської музичної драми та української музичної культури в контексті глобалізації культури XXI століття.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження є засадничими у навчальному процесі підготовки вокалістів на кафедрах сольного співу вищих музичних вишів України та Китаю. Зокрема, зміст основних розділів та висновків дисертації можуть бути цінним доповненням для навчально-освітніх програм у викладанні дисциплін: «Історія світової музичної культури», «Історія вокального мистецтва», «Аналіз та інтерпретація музики» для бакалаврів (I рівень) та «Методологія наукових досліджень» для магістрів (II рівень) вищих мистецьких закладів України.

Апробація роботи. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення публічно оприлюднені в наукових доповідях на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях (всього 8): «Музичне мистецтво і культура: Захід-Схід» (Одеса, 5-7.12.2016 р.); «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва», присвячена 100-річчю ювілею ХНУМ імені І. П. Котляревського (Харків, 16.02.2017 р.); «Ювілейна палітра» (Суми, 7-8 грудня 2017 р.; 6-7 грудня 2018 р.); «Практична музикологія» (Харків, 6-9 грудня 2018 р.); «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих вчених» (Харків, 22-23 березня 2019 р.); «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (Харків, 04.10. 2020 р.); «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 13.02. 2023 р.).

Публікації. Основні матеріали та висновки дослідження містяться в 5 одноосібних публікаціях, серед яких три статті – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, дві статті – у зарубіжних фахових періодичних виданнях (Польща, Варшава), (Китай, Пекін).

Структура роботи. Дисертація складається із Анотацій, Вступу, трьох основних Розділів (8 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (14 сторінок) та Додатків. Загальний обсяг роботи – 199 сторінок, з них основного тексту – 155 сторінок. Список використаних джерел містить 145 покажчиків (з них іноземними мовами – 58).

РОЗДІЛ 1

ДЕКЛАМАЦІЙНА СКЛАДОВА ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ СПІВАКА

1.1 Європейська музично-театральна практика: історіографія питання

Короткий екскурс у етимологію та історію досліджуваного поняття виявив наступне.

Декламація (від лат. *declamatio* – “словесна вправа, красномовство”) має тотожне звучання в усіх європейських мовах (англ.: *declamation*; нім.: *Declamation*; ісп: *declamación*; франц: *déclamation*). У широковживаному сенсі термін «декламація» ще з часів панування давньогрецької культури означав підкреслення інтонацією ключових слів при вимові тексту. Етимон слова (від італ. *declamare* – голосно говорити) від початку належав до мистецтва проголошення тексту, будь-то ораторська промова, читання віршів на голос, або мовлення актора на сцені. Закріплення *вербальної складової як сутності явища* декламації може слугувати «точкою відліку» на шляху усвідомлення змін, онто-семантичної трансформації слова у спів (кантилену) в музично-сценічному мистецтві та інших музичних проєкціях.

Дещо інший підхід до розуміння семантики слова відбиває термін «декламатор-актор», який належить мистецтву драми – декламації на театральній сцені: англ.: *narrator*; нім.: *Erzähler*; ісп.: *recitante* (*narrador*); франц.: *récitant*. Фіксуємо синонімічність слів-термінів, яка закладена лінгвістично і спрацює в контексті мистецтва оперного співу ще більш рельєфно; отже, оповідь (наратив), а також речитатив, або рецитація мають безпосереднє відношення до декламації.

У новітньому театральному дискурсі семантичне значення терміну П. Паві коментує як «мистецтво експресивного озвучування тексту у виступах актора. В іронічному сенсі – “затеатралізована та співуча манера вимовляння віршованого тексту” [48, с. 96]. Дослідник вказує на тісний зв'язок цього поняття з ще одним театральним маркером діяльності співака-

автора, якою є дикція: «... Декламація – це лише один із видів дикції, яка, своєю чергою, є різновидом ритму і нині стає супровідним предметом дослідження жесту, голосу й риторики [Мешоннік (Meschonnic, 1982)].< ... > вона посідає центральне місце у полеміці про усну словесність та голос. Так само, як ритм постави, декламація залишається усталеним поняттям, системою правил» (курсив мій – Ч.С.) [там само, с. 97].

Показовим є трактування декламації як *балансування між музикою, мовою і театром*. Отже, можна говорити про генетичну спорідненість музикознавчої термінології та дослідницького мислення про театр, а також наполягати на висновку про діалектичний зв'язок декламації та інтерпретації, пов'язаної з музично-сценічною діяльністю.

Невдалим, на нашу думку, є трактування, що стосується визначення похідного терміну «речитатив»: «...у музиці декламатор виконує речитатив, різновид *співу без тексту*, що служить для передачі оповіді в напівсловесній, напівмовленнєвій манері» [48, с.95]. виправленню підлягає вираз курсивом, оскільки вербальний текст в музичному речитативі домінує, будучи двигуном дії, підлягає «переплавці» суто співочих якостей мистецтву співу (у кращих зразках наближуючись до виразності *bel canto*).

Термінологічний аналіз виявив, що слово «декламація» кореспондує у сприйнятті сучасної людини до способу піднесеного викладу думок і почуттів в красномовній формі. Спорідненим і дотичним до мистецтва співу є термін «речитатив», а ще – якості милозвучності, благозвучності, евфонії (давньогрецький синонім), що також існували вже за часів Стародавньої Греції. Знавець античної культури О. Лосєв писав про давньогрецьких філософів, які «займались естетикою мови у своїх евфонічних теоріях, аналізуючи різні звуки та їх комплекси з точки зору краси їхнього звучання» [35, с. 442]. Зауважимо, що під естетикою вчений розумів вчення про красу світу; отже, в сучасному розумінні йдеться про семіотику мови (організацію звуків, складів, словосполучень та словесних виразів), яка впливає на становлення музичного тексту вокального твору.

Ще один коментар П. Паві, важливий для теми нашого дослідження: він наполягає на взаємозалежності декламації з музикою і танцем (через опору на авторитет авторів минулого (Мармонтель): «Природна декламація породила музику, музика – поезію; музика та поезія зі свого боку витворили мистецтво декламації <...> Щоб музика звучала експресивніше та правдивіше, належало чітко вимовляти звуки; відтак виникає потреба співвідносити слова з кількістю складів у мелодії: звідси зароджується мистецтво віршування. Кількість складів, продиктованих музикою і збережених у поезії, змусила виконавця чітко вимовляти їх: так виникло “ритмічне” мистецтво. Жест цілком природно повторював словесне вираження та мелодію звуку: виникло “лицедієве” мистецтво, чи, інакше кажучи, театральна дія» (Marmontel, 1787, “Déclamation”) [48].

У літературознавстві поширеною є інша версія дефініції: «... мелодекламація – художня декламація віршів або прози з використанням музики» [41, с. 23]. Відмінність «мелодекламації» від «віршів під музику» полягає в тому, що в процесі виконання мелодекламації співак намагається точно дотримуватися ритміки інтонування в більшій мірі, ніж відповідності рівню звуковисотності. Іншими словами, мелодекламація – це ніби спів без дотримання ладу та тональності, але з дотриманням ритму.

Попереднє резюме. Декламація – родове явище мистецтва театру – у вокальному мистецтві проявляється через вплив на співочу природу інтонування (мелос) і породжує похідне поняття – декламаційність.

Як поетично-виражальний прийом мелодекламація здавна існувала у музично-сценічній практиці Італії, Франції, Англії, згодом – в оперному мистецтві. Музична драма (*dramma per musica*) в європейському мистецтві являла собою вокально-сценічний музичний твір, що отримав свій «родовід» від містерій. (Теорія аж до середини XVIII ст. розуміла «*dramma per musica*» як драматичну п'єсу з музичним супроводом).

Загальновідомо, що у музично-сценічній драмі (від бароко до пізнього верізму) здійснюється творчий синтез кількох видів мистецтва: музика взаємодіє зі словом і сценічним дією; декорації і костюми складають живописний декор-браму сценічного простору; танець (хореографія) вкупі з вокалом відтворює іманентну музичну красу твору як цілісної вистави. Тому в цьому жанрі музику не слід розглядати ізольовано від інших засобів художньої виразності, виключно з точки зору параметрів музичної форми. Закон творчого синтезу вимагає від актора-співака єдності втілення ідеї через реалізацію синтактичних одиниць співу, виразної вимови слова в мовленнєвих епізодах, акторської гри, пластики сценічного руху тощо.

Мелодекламація залежить від низки чинників, обумовлених специфікою театральної-(вокальної) сценічної ситуації: насамперед, це розмовна мова, що так само, як і спів, користується підвищеннями і зниженнями голосу, її тони (звуки) мають певну висоту, з'являються неминучі протиріччя між тонами, що декламуються і супроводжуються музикою. Декламатори намагаються по можливості узгоджуватися з ладо-гармонічним супроводом; отже, їх мова стає більш ритмізованою і у такий спосіб впливає на музичну складову. (Іноді навіть є можливість частково виправити упущення композитора). Відмінність «мелодекламації» від «декламації під фонову музику» полягає в тому, що в процесі виконання мелодекламації співак дотримується більш *ритміки* інтонування, ніж відповідності звуко-висотним чинникам ладової структури, без якої не існує вокальний твір.

Необхідним уявляється короткий екскурс в історію новоєвропейської опери для встановлення основних «маркерів» того розвитку, який отримала декламаційність в царині музично-театральної музики.

Початок декламації світської культури відносять до мистецької практики Італії кінця XVI століття: вона розвинулася у Флоренції серед музикантів Вінченцо Галілея, Джуліо Каччіні, Якова Пері (наприклад, «Дафна» написана Пері на текст Рінуччіні в 1594 році). Відмітна риса

декламації полягала в прагненні до одноголосного співу на кшталт античної драми.

Бажання створити піднесений музичний стиль, який мав відповідати серйозності пасторальних сюжетів, що були покладені в основу *dramma per musica*, примусило творців нового жанру Дж. Каччіні та Я. Пері відмовитися від впливів сучасної на той момент песенної традиції (вілланелли чи канцонетти вважалися «низьким» жанром). Так, в одноголосному викладі вони уникають пісенного стилю на користь декламаційному. (Хоча у збірнику Дж. Каччіні «Нова музика» (1602) такі пісні є! Однак, як виявилось на практиці, *stile recitativo* у великій кількості доволі важко сприймається слухачами. І хоча рання опера містила не лише речитативний склад вокалізації (було місце для арій та сольного мадригалу), музична складова вистави в цілому була одноплановою.

Отже, ідеал сполучення слова й музики члени Камерати знаходили в античному театрі: вірші вимовлялися співучо, кожне слово, кожний склад звучали ясно. Члени Флорентійської камерати прийшла до ідеї сольного співу в супроводі інструмента – монодії (греч. "монос" — "один" і "оді" — "пісня"). Новий стиль співу став називатися речитативним (іт. *recitare* — "декламувати"): музика чуйно йшла за текстом і спів являв собою монотонну декламацію. Музичні інтонації не були індивідуалізованими: акцент робився на ясній вимові слів, а не на передачі почуттів героїв.

Про певне фіаско *stile recitativo* сучасна дослідниця пише так: «Слово, яке інтонується, наче музика (однак ще перебуває в зоні "розмови") примушує глядача набагато більш уважно прислуховуватися до тексту, бо він тепер не лише вміщує зміст слів, а й різноманітний рух мелодичної лінії. Її сприйняття саме як мелодичної лінії, позбавленої суто музичного ритму, який міг в інших умовах давати задоволення слухачам, тепер їх надто втомлює» [27, с.136]. Д. Івен, дослідник періоду становлення *dramma per musica* підводить ризику в тяглій дискусії: «...композитори Камерати настільки були віддані справі відтворення античного декламаційного стилю,

що часто їх твори перетворювалися на монотонне звучання» [100, с. 491]. І хоча у придворних колах XVI століття одноголосний спів у супроводі інструменту був популярним, але він не припускав великої тяглості. Тому ідея В. Галілеї та його послідовників створити цілу виставу на півтори часи в такому музичному викладі була приречена. Дж. Каччіні не дарма дописав до своєї «Евридики» низку невеликих хорових вставок (у дусі канцонетт), щоб бути підтриманим пересічними італійцями, які їх до нині люблять. Так виходить, вважають дослідники, що заради досягнення театральності в *dramma per musica*, її творці принесли в жертву суто музичну (вокальну) складову. Більш того, Л. Бьянконі та Т. Уолкер справедливо вказують на літературну детермінацію жанру «*dramma per musica*», на відміну від більш пізніх італійських спроб визначитися з оперою [92, с. 211]. Дослідники навіть припускають думку про «можливу байдужість публіки до якості музики (власне композиції – не виконання) в рамках прийнятних стилістичних практик» [там само, с. 214]).

Н. Арнонкур теж пише про складнощі виконання речитативних епізодів ранніх флорентийських опер при спробі їх повернення на сучасну сцену: «... ”співоче мовлення” (*Sprechgesang*) нотувалося приблизно, через узгодження ритму і мелодії мовлення. При цьому постійно підкреслювалось, що в ній немає такта, а є лише мовленнєві наголоси; запис на 4/4 – лише орфографічна вимога» [5].

З історії західноєвропейської опери (ми спиралися як на класичні праці Р.Роллана [51], Ф.-Х. Ноймана «Естетика речитативу в 17-18 століттях» [111] так і новітні інтернет-сайти, що популяризують класичну оперу для широкого загалу слухачів) достовірно відомо, що першу опера «Дафна», що відтворювала одноголосний спів на засадах виразної монодії, було написано у Флоренції італійським композитором Якопо Пері на текст Рінуччині (1594) і вперше виконано в 1597 році (партитуру опери втрачено). Здобутки нового жанру, що дійшли до нас, — дві опери під однаковою назвою "Евридіка" композиторів Пері (1600) і Каччіні (1602), створені на сюжет міфу про

Орфея. Опера стала швидко розвиватися, насамперед, як світська придворна музика.

Кращі риси різних шкіл поєднав у своїй творчості Клаудіо Монтеверді – увага до поетичного слова (Флоренція), серйозний духовний підтекст дії (Рим), монументальність (Венеція). У його творах "Орфей", "Повернення Улісса" (1640), "Коронація Поппеї" (1642) відбувається гармонійна сполука музики й тексту. В основі оперної стилістики — монолог, у якому ясно звучить кожне слово, а музика гнучко й виразно передає відтінки настрою героїв. Монологи, діалоги й хорові сцени переходять один в одне на засадах «гетерогенності», утворюючи простір досить динамічної сценічної дії. Монтеверді та його сучасники встановили класичний жанровий канон: якщо в аріях, дуєтах та ансамблях герої висловлюють свої емоції, то у речитативних сполуках та хорових сценах пояснюються події, що відбувалися поза сценою; отже, *через слово відбувалася дія*.

У творчості Монтеверді декламація отримала якісний стрибок свого розвитку: його твори стали називатися «оперою», коли в другій половині XVII століття сценічні вистави з палацу перейшли до театрального приміщення і набули ознак демократизації.

Таким чином, відбувається становлення соціально-мистецької інституції під назвою «опера». Найвищого розквіту італійська опера досягла на той час у Неаполі: творці жанру найбільшу увагу приділяли співу, бо головною в театральних виставах була музика. Саме в Неаполі був створений вокальний стиль, який отримав назву *bel canto*, що славиться надзвичайною красою звучання, мелодичністю й технічною досконалістю. У високому регістрі спів відрізняє легкість і прозорість тембру, у низькому — оксамитова м'якість і густота. Співаки повинні були віртуозно володіти своїм голосом, передавати численні колоратури (італ. *coloratura* – швидкі послідовності звуків, які «накладалися» на головну мелодію). Особливу вимогу становила рівність звучання голоса, не повинно бути чутно подиху.

Враховуючи напрям подальшої еволюції оперного жанру, досвід флорентійської камерати можна було б проігнорувати, як би не його винахід – речитатив! Майстри оперного мистецтва майбутнього (Р. Вагнер, Дж. Верді, Дж. Пуччіні) скористувалися ним в повній мірі. У подальшому без речитативу унеможлиблюється будь-який розвиток сценічної дії.

Наспівна декламація перестає бути в центрі уваги, вона відсунута на «периферію» композиторської свідомості в процесі драматургічного втілення музичного сюжету іншими, більш життєдайними оперними формами (арія, ансамбль, хорова пісня). Оскільки речитатив також виник в царині музичного театру і до нині належить оперному мистецтву Західної Європи XVII – XIX століть в його сучасних виконавських репрезентаціях, доречно перейти до історико-культурного порівняння цієї виконавсько-інтонаційної форми в семантичному полі декламаційності.

Речитатив (італ. *recitative*, від *recitare* – «декламувати») – це тип (спосіб) вокального інтонування в професійній музиці, що за засобом вербального втілення наближається до природної мови більше, ніж до співу, що вважається вищою формою мелосу – протилежного мові/мовленню.

Виникають речитативи на початку XVII століття в зв'язку з народженням опери та інших монодичних жанрів. Діячі Флорентійської камерати мислили його як відродження співочої декламації на кшталт античної трагедії. Інтонаційній будові оперного речитативу не властиві такі ознаки тематичного розвитку матеріалу, як повторність, симетрія.

У оперному речитативі все ж таки зберігаються і навіть домінують музичний лад і регулярна ритміка: тому сродність співу та мови в ньому досить умовна; хоча у порівнянні з кантиленою, дійсно, речитатив більш рельєфно уподоблюється мовленню і слугує інструментом динамізації сюжетної дії.

Дивимось Додаток **В** Приклад 1 (К. Монтеверді. Речитатив Поппеї "Per me guerreggia" з опери "Коронація Поппеї". Перший акт. Сцена четверта), в якому можна побачити досить умовний малюнок вокальної мови, в умовах

вільної рецитації; скупа гармонічна підтримка вказує саме на декламаційний тип інтонації, далекий від вокалізації, типових ламентозних, або аріозних інтонацій більш пізніх зразків оперного жанру.

Порівняємо тип мелодики з опери Персела «Дідона і Еней» («Плач Дідони» з III акту): Додатов **B**, Приклад 2. Очевидним є розширення амбітусу вокальних фраз, плавно-поступовий рух і закругленість фраз мелодики, яка отримує більший простір свої тягlosti через дихання і синтаксичну організацію метро-ритмічних «кроків» траурної пасакалії. Однак в цілому це ще не аріозний мелос (що панує навіть у віртуозних колоратурах італійської духовної опери): це її передчуття! Не може бути тут і пісенності – улюбленої ознаки опери-буффа або романтичної оперної мелодики. Однак в цілому установка на високий пафос античної трагедії убезпечив речитативному стилю оперних творів К. Монтеверді вражаючу драматичну силу.

Починаючи з кінця XVII століття, речитатив виконував функцію розвитку дії через *діалог* або *розповідь* про події. У творчості композиторів неаполітанської школи склалися два типи речитативу, що поширилися і надалі, склавши загальноєвропейську традицію:

- речитатив-сессо («сухий») – в супроводі акордів чембало, що зберігся до кінця XIX століття в опері-буффа);
- речитатив-ассокомпанато («акомпанований», або мелодичний) – у супроводі оркестру, набув поширення в XVIII столітті (зберіг своє значення у творчості К. В. Глюка, В.А.Моцарта).

Мелос і декламація, об'єднані в ранніх зразках речитативу, згодом відокремилися. Якщо простежити розвиток опери надалі, то виявиться, що розвой жанру – це постійний пошук інтеграції слова та музики, драми та музично-словесної виразності через баланс мелосу (вокалу) та розмовних епізодів, розспівного слова та танцювально-пісенних номерів (для контрасту з вокальною музикою). Перетворення інтонацій мови в спів покладено в основу декламаційного вокального стилю. Успіх вирішували творча

проникливість композитора, допитливість, притаманна музиканту, чуйному до явищ життя, і, звичайно, талант виконавця-співака.

Пошуки засобів для найбільш досконалої виразності слова велися з двох боків: не лише композитором, а й співаком-актором. Можна згадати приклад з минулого музичної культури Італії: так, в епоху Монтеверді прославилися відомі співаки і співачки його часу: Франческо Разі, Адріана Базіле Сеттимо і Франческа Каччіні, Вірджинія Адрієн, які не тільки захоплювали слухачів, але, насамперед, надихали композиторів-сучасників.

Уся передісторія європейської опери свідчить про те, що вона відкрystalізовувалася як **музичний** жанр, а її компоненти з інших видів мистецтва (в тому числі і *театральна декламація*) були «другим» планом, поступово слугували на збагачення *основного вокально-виразного компонента – співацького голосу* (в інструментальному, оркестровому супроводі). Разом з тим, «боротьба» музики за верховенство в опері супроводжувалася втратою специфіки музично-театрального жанру як цілісної художньо-естетичної єдності, що навіть привело до ганебного явища – «концерт в костюмах». Іншими словами, був такий період домінування віртуозної техніки і майстерності сольного співу, який затьмарив в оперному стилі *bel canto* всі інші компоненти музичної вистави. Так, вже в середині XVIII століття італійська опера *seria* опинилася в стані кризи, завдячуючи перевантаженню вокально-технічної складової аріозного співу та недооцінюванню цілісної театрально-художньої виразності мистецтва.

Опера *buffa* відрізнялася побутовою тематикою, народно-національною основою музики, тенденцією до втілення типових образів за допомогою розмовних діалогів, що чергувалися з вокальними ансамблями, а також характерних речитативів *secco*. Першим класичним зразком цього жанру з'явилася опера Дж. Перголезі (1710-1736) "Служниця-пані" (1733), що зіграла величезну історичну роль в утвердженні й розвитку італійської опери *buffa*. В побутовій комічній опері зазвучала мова простих людей, на

противагу приподнято-урочистій ваговитій речитативній манері опери seria, відображаючій мову умовних богів, героїв.

Ф. Х. Нойманн (Neumann F.-H.) у своєму дослідженні приділив увагу відмінностям французької опери, яка поряд з італійською — одне із значних явищ культури декламаційності в творчій практиці XVII-XVIII сторіч. Вона позначена сильним впливом класицистичного стилю, що виник у Франції в XVII ст., насамперед, в театрі. Актори грали в особливій манері співочого вимовляння слова, використовуючи активну жестикуляцію й експресивну міміку. Подібна манера вплинула на французький стиль співу: він відрізнявся від італійського бельканто наближеністю до розмовної мови. Співаки, подібно драматичним акторам, занадто чітко вимовляли слова, долучали до мовлення елементи шепоту, ридання.

Новий етап у розвитку декламаційного співу пов'язаний з музичним театром К. В. Глюка. Опера "Орфей" (1762, 1774) на текст Кальцабіджи вважається шедевром музично-драматичного мистецтва. Музика органічно сполучається з драматичним розвитком. Речитативи, арії, пантоміми, хори, танці повністю розкривають свій зміст у зв'язку з дією на сцені, і, сполучаючись, надають всьому твору різьчугу стрункість і стилістичну єдність. Кредо композитора – створення справжньої драми засобами музики і співу: він підсилив у вокальній партії словесну експресію і тим самим повернувся до виразовості декламаційної складаової співу. Прагнучи побороти схематизм номерної структури опери, Глюк поєднав окремі розділи у великі сцени, побудовані на єдиному драматичному розвитку, підвищив роль оркестрового супроводу.

В операх Глюка речитативи відрізняються музичною пластичністю, наближаючись до аріозного співу. Між наспівною мелодією та речитативами в будові вокальної мови уникається існуюча на слух стилістична відмінність; як наслідок, зникає монотонність, що заважає слухацькій увазі. Прикладом може слугувати перша сцена з «Орфея» (у гробниці Еврідики). Величне й сумне звучання траурних хорів чергується з ламентозо Орфея. Його

драматичні звернення «Де ти, любов моя», наче луна, повторює оркестр за сценою. Заключний речитатив і арія Орфея мають вольовий характер.

Якщо речитативи в опері *seria* майже позбавлені музичної змістовності, слугуючи необхідною ланкою між концертними номерами, то в операх К. В. Глюка речитативи відрізняються високою музичною виразністю, наближаючись до аріозного співу. Між музичними номерами й речитативами немає відмінності: вони, з одного боку отримують самостійні функції, і разом з тим поєднуються в драматичні сцени за рахунок діалектичної гнучкості мелодекламаційного стилю.

Цікаве трактування реформи Глюка, як суто драматичної (що означає провідну роль виразної декламації, а не співу як основи музики) належить Р. Роллану: «...головна заслуга цього винаходу належить італійцеві Раньєро да Кальцабіджи, лібретистові, що ясніше, ніж сам Глюк, усвідомив ідею майбутньої драматичної реформи» [51]. Існує документальний лист (у газету «Le Mercure de France», 1773 р., в якому лібретист викладає своє обурення невизнанням його заслуг¹. Цей красномовний приклад дозволяє з'ясувати той складний шлях, яким торували композитори в пошуках суто музичного втілення законів драми.

Можна згадати і про певну естетичну ваду оперної реформи Глюка – певну обмеженість сюжетної тематики: звертання до античності позбавляло оперу національної своєрідності (італійської, французької). В них були створені образи героїв, що були далекими від життя, з'являлися як втілення узагальнених класицистських ідей (подружньої вірності, підпорядкування обов'язку тощо).

¹Ще 20 років тому я вважав, що єдиною музикою, придатною до драматичної поезії (особливо ж для діалогів) буде та, що найбільше наближається до *природної, жвавої, енергійної декламації*; що сама по собі декламація є не що інше, як недосконала музика; що можна було б нотировать її такою, яка вона є, <...> Я шукав позначень, щоб записати хоча б найвидатніші моменти. Деякі я винайшов; я помістив їх між рядками на всьому протязі тексту «Орфея». На підставі такого рукопису, постаченої нотами в тих місцях, де значки давали занадто недосконале подання, г-н Глюк складав свою музику. Те ж саме я зробив згодом і для "Альцести". Це настільки вірно, що неуспіх "Орфея" на перших поданнях змусив Глюка віднести провину на мій рахунок» (курсив мій – Ч.С.).

У зв'язку з поступовою відмовою від номерної структури жанру в опері XIX століття домінування декламаційності приводить до відокремлення речитативу в особливу функцію і відіграло відчутну роль у оновленні інтонаційної драматургії жанру. Речитативний тип поступово завойовує увагу композиторів своїми можливостями до подієвого розвитку вокально-сценічного образу в системі оперної драматургії; більш того, речитативно-декламаційний стиль мислення починає впливати на арію і ансамблеві форми (в творчості Р. Вагнера, Дж. Верді, Дж. Пуччині). В той же час в музиці композиторів-романтиків декламаційні та речитативні інтонації починають широко використовуватися і в жанрах інструментальної музики (фортепіанні твори Ф.Шопена, Ф.Ліста).

1.2 «Генокоди» декламаційного співу в українській музичній традиції

«...Музика як символічна “мова почуттів” є засобом збереження генетичної пам'яті, що сприяє усвідомленню самототожності етносу в часі-просторі».
О. Козаренко [29, с. 10].

Зовсім іншими були історичні передумови зародження декламаційного вокального стилю в українській національно-музичній традиції, потрібний задля історико-культурного порівняння, важливого для китайського дослідника. Так, історія української музики, в якій можна віднайти впливи декламації на співочу природу національного мелосу (народної пісні, більш пізнішого солоспіву, українського оперного стилю як такого), починається з інших шаблів онтогенези, ніж європейська історія цього феномену. Відмінність полягає, насамперед, у лінгвістичних особливостях української мови (як усної, мовлення, так і літературної, або канонічно-церковної), а також жанрово-стилістичних «кодах» музичної комунікації української національно пісенної традиції.

Завданням підрозділу є висвітлення генетики української вокальної культури крізь призму декламації: від минувшини до початку ХХ століття².

Речитація в церковних піснеспівах

Першообразом декламаційного стилю був церковний спів, ширше – церковно-співоча практика Богослужіння, запозичена українцями від візантійського обряду і в подальшому покладена як онтогенеза в глибинні підвалини української професійної музики. Як пишуть дослідники історії стародавньої музики, зокрема, Л. Корній [31], музика Київської Русі доби середньовіччя стала тим підґрунтям, на якому плідно розвивалася і народнопісенна, і церковна «гілки» національно-пісенної традиції, які пізніше перейдуть у «генокод» професійної української творчості. Питому частку музичної культури Київської Русі на той час становили християнські церковні піснеспіви.

Стародавні одноголосні церковні наспіви, запозичений з Візантії, називалися знаменним розспівом (від давньослов'янського слова «знамя» – «знак»). Згодом він отримав назву «київський», оскільки сформувався як різновид візантійського, завдячуючи зусиллям ченців Києво-Печірської лаври. Давньослав'янський літургійний речитатив, запозичений разом з християнським культом, надбав у Київській Русі власні музичні особливості, пов'язані з національним характером пісенності та специфікою української мовної інтонації, що впливали на регіональні відмінності Богослужбового ритуалу, його слова-логоса та церковного співу.

Знаменний розспів Київської Русі був суто монодичним хорovým співом. При інтонуванні текстів хорова монодія наближалася до рецитації та являли доцентрову систему з восьми ладів (гласів). Постійна зміна ладових сегментів відносно основного тону (ісона) забезпечувала молитовному співу емоційну мобільність, гнучкість, що потребував етичне навантаження канонічного тексту. Нескладні наспівні мелоформули певних гласів на основі

² з певним запобіганням у сучасну практику вокального виконавства, до якої автор дисертації був дотичний під час навчання у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського.

«плетіння слівес» перетворювалися на літургійний речитатив потужної внутрішньої сили [див.: Додаток **B**; Приклад 3: Ірмоси Київської Церкви, редактор і укладач – професор Ю. Ясиновський]. Такі мелоформули вважались священними, недоторканими задля збереження і передавання спадкоємних традицій церковного Богослужіння.

Основою молитовного співу було виразне виспівування/проголошення канонічного слова як *бесіда-звертання до Бога*. Якщо церковна монодія – це спосіб колективної «розмови»/мовлення (в молитві Я=Ми, звідси необхідність соборного співу-слова, місія людського голосу бути засобом Богоспівкування), то **жанр солоспіву** у більш пізню романтичну добу нового часу – це «дзеркало» авторського голосу композитора-романтика, який спочатку відчуває власне серце, і вже потім дарує його плоди своєму співрозмовнику – у пісні-романсі «Я=Інший».

Незважаючи на те, що видів церковного читання – безліч, а погласиці літургійного речитативу є досить різноманітними, все ж таки їх об'єднують у дві основні групи з характерними визначеннями: *псалмодичний* речитатив та *оповідальний* речитатив.

Під поняттям «псалмодія» слід розуміти будь-яку речитацію церковних текстів (сольну, хорову або читання). Псалмодичний речитатив безпосередньо пов'язаний з канонічними текстами богослужебних книг. Псалмодично читають Псалтир, Євангеліє, Пророчества Старого Завіту, молитви, канони. Возгласи перед читанням Священного Писання також вимовляються як псалмодія.

Оповідальний речитатив належав до кола повчальних книг, в яких у жанрі «слова» передавались євангельські історії та житіє святих — Златоуст, Пролог, Сінаксарь та інші.

Псалмодичний речитатив зустрічається як в західноєвропейській, так і в російській опері в якості музичного портрета дійових осіб, або характеристики певних історичних ситуацій, пов'язаних із життям церкви.

Отже, залучаємо у сферу дослідницьких пошуків історичної типології жанрових модусів декламаційності такі її логоформи, як: псалмодія, монодія, літургійний речитатив і переходимо наступного шару української музичної генетики, який пов'язаний з фольклорною традицією хорового співу.

Українська музика, яка довгі часи своєї історії розвивалась майже виключно як музика вокальна, тісно пов'язана з поезією та національною мовою, її фонетикою, синтаксисом. Найдавніші форми народної музики обумовлені календарною обрядовістю. Видатний дослідник українського епосу Ф. Колесса обрядові пісні поділяє на дві групи: пісні, пов'язані з річними зворотами Сонця (колядки, веснянки, купальські пісні) і пісні, сполучені з родинними подіями, як весілля або похорони.

Голосіння Ф. Колесса виокремлює в окрему групу та характеризує її як «вільний речитатив, що не вкладається в музичні такти, оскільки базуються на вільному вимовлянні експресивного слова. Ф. Колесса характеризує «прадавні мелодії похоронних голосінь» як «монотонне варіювання однієї мелоформули, що обертається в рамках терції або кварта, з півтоном між другим і третім ступенем скали і визначається вільним речитативним ритмом, пристосованим до імпровізованого тексту <...> саме з *речитативів похоронного голосіння пізніше розвинулись речитативи козацьких дум* [30, с. 413] (курсив мій – Ч.С.).

Народжені у глибокій давнині плачі та голосіння отримали розвиток у подальшому. Їхня мелодика – короткі варійовані поспівки в об'ємі терції або кварта) – формується у відповідності зі змістом та особливостями метроритмічної структури народного вірша. Нерідко речитатив у них сполучається з розвиненою орнаментованою мелодикою. Своєрідна ладова риса багатьох українських плачів — підвищена IV ступінь у мінорі, що створює з III ступенем напружену інтонацію збільшеної секунди, яка звучить дуже скорботно (вона зустрічається також і в деяких веснянках та думах-плачах) – про це пише Л. Архимович [6, с. 9]. Думи й далі розвивались у

вільній ритміці, не зв'язаної жодним тактом, на відміну від пісні. В українській художньо-поетичній традиції виразність речитативної манери виконання віршованого твору залежить від співака (кобзаря), сили голосу, експресії та артистизму. І хоча відомо, що аналогічна традиція декламаційного проголошення тексту «під музику» існує в культурі багатьох народів, все ж таки рецитація українських дум, їх тематика та музична стилістика є унікальними, що виокремлює жанр цей у неповторний національно-визначений інтонаційний «генокод» української музичної культури. У подібній формі музично-поетичного побуту істотну функцію виконувала *рецитація*.

Для творчості народних співців дум характерні рецитації епічної оповіді, актуальність тематики, пов'язаної з минувиною, але зверненою до сучасності, глибинна майстерність відтворення. У процесі імпровізації виконавцям надавалась можливість за допомогою короткого наспіву передати основний сенс того, що відбувається. Багато хто з них володів унікальним вокальним і поетичним даром, зберігаючи в пам'яті величезну кількість віршів, великі поетичні полотна, виконання яких відбувалося інколи в перебігу декількох годин.

В основу думної рецитації покладено усталені мело-формули, які співець має здебільшого варіювати. Музична декламація думи не знає кратного поділу, як строфічна пісня. Вона поділяється на нерівномірні більші й менші уступи, що залежать від логічних цезур словесного тексту. Рецитовані уступи перемежуються мелодично орнаментованими кадансами та інструментальною грою на кобзі-бандурі чи лірі. І саме у цих деталях найвиразніше виявляється імпровізаційний хист співця у розвитку думного канону.

На інтонаційний стрій (зміст) думних рецитацій впливав супровідний інструмент. Так, у супроводі кобзи чи бандури співці зазвичай виконували думи у більш швидшому темпі, із ширшою амплітудою, ніж у супроводі малорухливої колісної ліри, яка наближала речитатив до пісенного мелосу.

Незалежно від сюжету оповіді, співець не відходив від однієї мелодичної моделі, видозмінюючи її лише в деталях, що надавало цілісності його репертуару і виконавській манері в цілому. Така специфіка епічного мелосу притаманна саме для дум, хоча наголосити, що в них є надзвичайної виразної сили *ліричний елемент*, які старовинні кобзарі називали «жалощами». І такого поєднання чоловічої лірики та героїчної оповіді важко віднайти в епічній творчості інших народів. Особливо яскраво звучать ці елементи у невідьницькому циклі, що й дало привід виводити думи взагалі з похоронних плачів, «голосінь», що являють первісний приклад вільної речитації, пристосованої до імпровізованого тексту.

Перші повноцінні записи текстів дум із музикою подав М. Лисенко від кобзаря Остапа Вересая [33]. Рух по збереженню дум, збиранню відомостей про їх носіїв почався у другій половині XIX ст. Вкажемо на значущість для української науки праці Ф. Колесси «Мелодії українських народних дум», у якій містяться зразки, записані від носіїв цієї традиції з Полтавщини і Харківщини. Вчений вказує на «... унікальність української традиції поєднання такої колоритної *орнаментациї слова і музики*, як у думах» [30]. Українські думи здебільшого є творами, пов'язаними з історичними особами або подіями, явищами.

Думи – масштабний музично-поетичний жанр, який виконує музикант (-сліпець) соло у супроводі народних інструментів (кобзи, бандури, ліри). *речитативом-соло*. Їм притаманні вільний декламаційний виклад, величність епічної оповіді, широкий розмах, вільний вірш нерівноскладової будови. Узагальнимо, що співоча канва рецитацій народжується, перш за все, в самому процесі народнопоетичної творчості.

Окремо вирізняються за своїм змістом псалми, споріднені до історичних дум за характером, формою і стилістикою. Цей окремий жанр позначений тією ж самою високою духовністю слова і співу, що й українські думи.

Один із найголовних витоків неповторності та своєрідності речитативів у складі українських опер — це їхнє походження з народнопісенної традиції. Українські композитори широко використовують думні рецитації, плачі-голосіння, «жалощі» в своїх операх, що надає національного колориту, самобутності речитативам в українських операх. Як характерні приклади можна навести: партію Насті в сцені розставання із синами з опери М. Лисенка «Тарас Бульба», яка побудована на інтонаціях українських народних плачів-голосінь, а також партію кобзаря (з першої дії), що виконує в стилі давніх українських співаків свою думу; з опери Г. Майбороди «Мілана» епізод з партії Рущака «Дума про двох сестер» та з опери «Тарас Шевченко» сумну пісню-думу діда: *«Була шляхта, тепер наші пани розпинають...»*.

Цей аспект історико-культурного порівняння і резонансних впливів «гену» декламаційності народного мистецтва на професійний рівень відображення національної ментальності буде продовжено у підрозділі 2.2. дослідження (зокрема, образ Тараса Бульби і старого Кобзаря в музичній драматургії опери М. Лисенка «Тарас Бульба»).

1.3 Декламація і ритм: природа їх взаємодії у мистецтві співу

Зміст цього підрозділу обумовлений завданням скласти засади вчення про декламаційність як компонент вокального мистецтва, виразності співу, які відповідають сучасним параметрам творчого процесу композиторів та виконавців. Теорія декламації в музиці має на меті схарактеризувати художній комплекс, що забезпечує втілення виразної вимови слова у вокальному виконавстві.

Семантичний аналіз вокальної музики як синтетичного мистецтва, що містить в собі музику (мелодію) і поезію (слово) потребує не тільки усвідомлювати кожен з обох складових творчості співака, але й в кожному окремо взятому творі відкоригувати їх автономність та взаємообумовлену єдність. Отже, мистецтво виразного слова, виразного читання сприймається слухачем або театральним глядачем з трьох позицій:

- 1) органами слуху – чуємо мову і спів у їх співвідношенні;
- 2) органами мислення – розуміємо логіку її змісту, подій та образів;
- 3) за допомогою уяви, фантазії – співчуваємо настроям, емоціям персонажів драми, ліричних героїв камерно-вокального твору.

Відповідно до цих позицій можна розташувати диференціацію параметрів вокального мистецтва та його декламаційних засобів на 3 групи:

- 1) вокально-технічні; 2) когнітивно-логічні; 3) художньо-інтерпретаційні.

Проаналізуємо детальніше складові цілісної системи вокальної творчості.

Технічні параметри. Основою технічних умов є голос як фізичне явище. Голос представляє собою не тільки матеріальну сторону звуків мови, але і головний засіб виразності її змісту. різноманітність звукових змін голосу невичерпна. Не тільки голос однієї людини відрізняється від голосу іншого, але і у одної людини виявляються різні види звуків - тембр як забарвлення звуку, що має важливе значення для семантики мови.

Різнманітність і виразність інтонаційних змін голосу такі значні, що навіть вигуками можуть бути передано розмаїття станів, настроїв і відчуттів людини. Голос, володіючи певним регістром звуків (низьких, середніх і високих), повинен бути вихованим і налаштованим, як будь-який інструмент, щоб відповідати критеріям віртуоза.

Для мистецтва сценічної мови голос має відповідати п'яти вимогам:

- 1) благозвучності, 2) обсягу, 3) мати гучність, 4) витриманість, 5) рухливість.
- Благозвучність, крім природженою людині краси звуку, досягається правильною постановкою голосу, його повнотою і чистотою.

Постава голосу є необхідним чинником виховання професійного вокаліста. За допомогою правильної постановки голосового апарату потрібно визначити кількість найбільш приємних і сильних звуків в середньому регістрі, який слугує головним «матеріалом» виконавця, тому що низькі і високі ноти вживаються рідше.

Повнота голосу (метал) і його чистота залежать від властивості голосових зв'язок, але також можуть бути розвинені вправою в гучному читанні грудними нотами.

Обсяг голосу залежить від кількості знаходяться в ньому нот або відносних тонів. Вправи можуть збільшити обсяг голосу, додаючи кілька нових нот, особливо в нижньому регістрі. Чим ширший діапазон, тим багатшими є вокальні якості («чесноти») читця і вокаліста.

Гучність голосу визначається тим акустичним простором, який звук повинен наповнити, і виробляється систематичними вправами, як і витриманість.

Витриманість – розуміється як здатність довго і не втомлюючись говорити, читати, співати повними, чистими звуками. Витриманістю називається також здатність говорити на певному тоні, не опускаючи і взагалі не змінюючи його.

Рухливість голосу – це здатність доволі легко і вільно змінювати відносний тон, або лад послідовних голосових звуків, а також тембр – забарвлення самих звуків.

Дихання. Правильна і вільна зміна голосових звуків відбувається лише за умови вміння дихати діафрагмою, чому можна навчитися за допомогою спеціальних вправ. Мистецтво дихання полягає в умінні підтримувати постійно рівномірний повітряний запас в легенях, рівномірно і економно витрачати цей запас. Ніколи не повинен бути доведеним до кінця цей запас повітря, що неодмінно відбилося б на зміні звуку. Вдихання повинні бути зробленими мовби навмисно, в сприятливі для тої дії моменти, бути непомітними для зору і слуху сприймача. Повне вдихання потрібне при великих побудовах музичної мови; в решту часу запас повітря підтримується малим або «нижнім» диханням, тобто рухами діафрагми.

Відносний тон і його зміни. Кожен звук людської мови, щоб бути доступним слуху, повинен бути певної висоти, тривалості і сили, інакше кажучи, звук може підвищуватися або знижуватися, прискорюватися або

сповільнюватися, або посилюватися і слабшати. Видозміни відносного тону, справедливо названих *методами декламації*, містять усі способи виразності людської мови, починаючи від членороздільних звуків, складів, слів, пропозицій, періодів і закінчуючи найкрупнішими побудовами.

Велику роль мають спеціальні вправи щодо здатності вільно, без зусиль і в свавіллі, змінювати висоту звуку. За допомогою таких вправ досягаються технічні якості мови: гнучкість, рухливість, сила і мелодійність.

Гнучкість мови, на противагу одноманітності, монотонності, полягає в різноманітності і легкості належних підвищень і знижень від основного тону, в змінах ладу або настрою звуків мови та зміни тембру, згідно логічним або художнім вимогам поетичного або музичного мовлення.

Рухливість мови – це, насамперед, здатність керувати швидкістю її ритмічного руху, темпами, переходами між вільно і довільно: від самих повільних, протяжних темпів до найшвидших, стрімких. Виразність вимови обумовлена тими моментами, щоб звуки виголошувалися чисто, артикулювалися при енергетичній участі підлеглих органів, а в слові було чітко чути його складові.

Методичні поради фахівців, полягають в тому, що рот декламатора має бути розкритим належним чином; тоді голосу надається необхідна сила. Краса вимови визначається мелодійністю голосу і правильною вимовою; вона вимагає чистого проголошення ударних складах і легкого, невизначного промовлення в ненаголошених складах. Краса голосу, його тембральна чистота страждають від занадто посиленої вимови приголосних, особливо шиплячих, свистячих, зубних, що особливо відчутно при зловживанні вібрацією.

Логіко-когнітивні параметри. Для додавання певного сенсу цілому ряду промовлених декламаційних слів, що становить речення або період, який складається з кількох фраз чи речень, недостатньо тільки граматичних оформлень цих слів: потрібна допомога логічного тонування. Логічне тонування складається з виокремлення слів відповідними смисловими

наголосами, поділу їх паузами та допускає різні ступені логічної організації. Всі ці прийоми є, по суті, різновидами використання все тих же шести параметрів тону. Для відшукування ударного слова, яким може бути любе зі слів речення, треба за допомогою смислового аналізу розкрити для себе авторський задум і втілити його для слухача. Спроби визначити місця логічних наголосів шляхом граматичних правил формулювання абсолютно безсилі.

У простому реченні можливий тільки один логічний наголос; в поширеному, складному реченні або періоді – кілька наголосів, або рівної сили, як в антитезі, або ж один з них перевищує інші (за схемою: головне – другорядне). Паузами виокремлюється одна думка (речення), можливо від неї деталізуються усі інші синтаксичні будови художнього цілого.

Тривалість пауз підпорядковується загальному головному закону логічної перспективи, за яким все найбільш важливе тонується, з відповідною значущістю всіх прийомів, а також і пауз. Проте ці вимоги не стосуються мовчання, тобто в кожній паузі помічається інший елемент – зміна висоти тону в наступному подальшому звуці. Зміни ці, порівняно з основним тоном, варіюються, залежно від характеру і важливості пауз. Наприклад, інтонація запитання й оклику зосереджується на словах з логічним наголосом – питання або вигуку. Значні поділи змісту, абзаци й зміни основного тону позначаються найбільш великими тональними паузами. Експресивні паузи використовуються для посилення наступних за ними слів, можуть бути поставлені в будь-якому місці, з волі і смаку того, хто говорить.

Художні параметри мистецтва виразного читання – декламаційного мовлення – мають на меті надання належної художньої виразності окремим словам, реченням або цілим періодам. Виразне проголошення слів досягається відповідним тембровим фарбуванням проінтонованих акцентів: за допомогою художнього тонування утворюються ті чи інші значення (інтонації-знаки), що містять уявлення/ асоціації про колорит, лад, темп, ритм, тембровий колорит. Інтонаціями керує концептуалізм мислення автора

музики, *втілений* у тексті, який потребує розуміння через його тлумачення (наприклад, який конкретно в цьому місці слід зробити смисловий акцент) і віддзеркалення у звукових структурах, які відтворює співак-інтерпретатор.

Сукупність художніх умов об'єднується в понятті «тон вищого смислу», за яким розуміємо його приналежність до епічного, ліричного або драматичного роду вокальної музики. Кожне слово може бути промовленим «просто», «предметно», «виразно», втілюючи один з типів інтонаційного «фарбування» загального образу.

Якщо в проголошенні слова відбивається настрій, почуття, емоція, афект, психологічний стан читця, тоді фарбування буде суб'єктивним. Якщо ж, крім усього цього, будуть відображені особистісні, характерні властивості мовлення персонажу – тоді «фарбування» голосу буде індивідуальним. Ці художні прийоми поширюються на три прояви (логоформи) декламаційності у вокальній музиці: декламацію, мелодекламацію, речитатив, що застосовуються в драмі, опері та інших жанрах (опереті, мюзиклі; ораторії, кантаті; солоспівах; думних рецитаціях та їх композиторських проекціях, як-от Старий Кобзар з опери М.Лисенка «Тарас Бульба»).

Спираючись на вищезазначені положення теорії людського голосу як основи мистецтва декламації у акторській та вокальній (композиторській та виконавській) творчості, можна охарактеризувати ключовий концепт в аспекті онтогенези.

Декламаційність – це міра виразного інтонування вербального (прозаїчного) тексту, яка відображає портрет людини через її індивідуальне мовлення, та сформувалася на засадах подвійної онтосеміотичної природи (національної мови і співу) в умовах імпровізаційної свободи, вільного метро-ритму, обмеженої співучості та оповідальної виразовості, що відкрита до будь-яких жанрово-семантичних горизонтів.

Декламаційність як особливий тип інтонування, охоплює широкий історико-стильовий контекст і жанрово-семантичне «культурне поле»: від

монодії та псалмодії (мовлення/промовляння) – до мелодичного розспіву окремих сегментів декламаційної будови художнього цілого, аж до мелодизованого речитативу.

Терміни «декламаційний», «декламаційність», «декламаційний стиль», «музична декламація» застосовуються по відношенню до вокальної музики в різних значеннях. Іноді під поняттям «музичної декламація» розуміють речитативний спосіб інтонування – будь-яке музичне втілення словесного тексту. Однак таке визначення є не просто надшироким, а занадто широким, оскільки навряд чи можна вважати музичною декламацією інтонування тексту в колоратурній арії доби бароко або в поліфонічному циклі «прелюдії та фуги».

Є спроба виокремлювати першу фазу декламаційної інтонації як таку, що цілком залежить від складу слова: наприклад, випадки ритмічного скандування на одному звуці з народних примовок, приказок, заклинань, дитячих лічилок. Вирішення цього нелегкого завдання може бути досягнуто лише після вивчення зв'язків окремих елементів, загальних для поетичного і музичного мистецтва відображення дійсності в смислових звукових структурах: ритміки, мело-інтонації, композиції. Іншими словами, декламація починається з мовних жанрів, де головний інтерес укладено у словах, а не в наспіві. Тому ми обмежимося більш прагматичним аспектом вивчення декламаційності як компонента виконавської вокальної виразності. І це неможливо досягти в одному дослідженні.

Визначимо базові позиції теорії декламаційності на музично-жанровому матеріалі (від драми – до романсу), які можна у подальшому проектувати на виконавське мистецтво співу як практичну проблему.

Теза 1. *Декламаційність припускає різний ступінь підпорядкування музики слову*; взаємодія цих складових може мати різні форми. Перерахуємо основні способи такого підпорядкування:

- рівномірне скандування тексту на одному звуці;

- обмеження амбітусу вокальної теми поспівками, що «зчеплені» одна з одною і плетуть візерунок, наче в молитовному співі поспівки сплітаються одна з одною в узор, орнамент – «словесне плетіння»; до речі, теж саме притаманне і архаїчним зразкам співу;
- якомога точна відповідність (відображення) музичної ритмо-інтонації часовій будові мови/мовлення.

Зразки церковно-співочого мистецтва являють, зазвичай, приклади першого з названих способів підпорядкуванні музики слову, особливо у тих жанрах, де семантична значущість слова є надважливою. Не випадково, що приклади такого роду містить саме культова музика різних народів. Велике місце в ній займає псалмодичне речитування, і лише в мелодичних каденціях музика заявляє про свої права. У хрестоматії Ю. Ясиновського місяться приклади речитування культового тексту (див.: Додаток **В**: Приклад 3).

Аналогічне інтонаційне рішення можемо зустріти в музиці зовсім не прикладного значення – ритмічне самообмеження продемонстрував Л. Бетховен в одній з найгеніальніших своїх тем: в головній темі фіналу Дев'ятої симфонії. У вокальній баладі «Лісний цар» Ф.Шуберта широко використовує принцип рівномірного скандування, що наче стискає мелодію у вузький діапазон; і лише деякі слова підкреслюються звуковисотно і ритмічно. Кілька характерних інтонацій можуть багато сенсу розкрити уважному слухачу, і примітно, що у перші слухачі відзначали у речитативному стилі саме цю його здатність.

Теза 2. Оперна декламація – складний, багатошаровий феномен – впливала на всі жанри вокальної музики в різних національних культурах. Кристалізація різних проявів (логоформ) декламаційності у вокальній музиці супроводжувала теоретичну думку. Деякі вислови теоретиків «флорентійської камерати» мають пряме відношення до теми дисертації. Так, у передмові до збірки арій і канцонет Джуліо Каччіні, яка має назву «Нова музика» (1600), автор згадує про «вчені співбесіди», які «...блискучими доводами часто переконували мене не захоплюватися такого роду музикою,

яка не дає розчути слів, знищує думку і псує вірш, то розтягуючи, то скорочуючи складові, щоб пристосуватися до контрапункту, який розбиває на частини поезію. Вони пропонували мені сприйнятій манеру, оспівану Платоном і іншими філософами, які стверджують, що музика – не що інше, як *слово, потім ритм і, нарешті, вже звук*, а зовсім не навпаки» (курсив мій – Ч.С.) [цит. за: 100: Ewen, D. The New Encyclopedia of the Opera].

Сполучення компонентів в системі «слово – ритм – звук» для Дж. Каччіні було нерівноправним: він надавав перевагу ритму, який виявляється «скріпою» між словом і звуком. І це не випадково, бо звуковисотний параметр мови хоча і відбивався в музиці, але він ще не був усвідомленим і теоретично обґрунтованим. Якщо звернутися до перших дослідів в речитативному стилі³, маємо розуміння, яким був речитатив: у оповіді про нещасливе кохання пастушка Тірсиса звучать дві невеликі арії – повільні і швидка, які розділяє речитатив. Завершується кантата речитативом-аріозо, і вся вона, крім вступного речитативу, викладається від першої особи – Тірсиса; отже, монологічність є ознакою декламації музики доби бароко.

Теза 3. Кристалізація типів декламаційного інтонування – *речитативного і аріозного* – помітна в ритміці вокальної партії: розміреної і впорядкованої в аріях (аріозо) і вільної в речитативах. Проте впорядкованість ритму в аріях лише в найзагальніших рисах пов'язана з ритмом вірша: окремі фрази якого повторюються, а деякі слова широко локалізуються; вокалізи, зазвичай, носять ілюстративний характер; коли повторення слів у речитативі відсутні і ритмічна структура музичної фрази визначається мовним ресурсом.

Ритм поетичної мови завжди знаходиться в певному співвідношенні з її синтаксисом, хоча далеко не завжди ритмічний розподіл музичного висловлювання збігається з синтаксичним. Такі приклади є типовими для романсів, що написані на вірші в античних метрах вони не багато численні,

³ В академічному виданні М. Іванов-Борецький «Музично-історична хрестоматія» (вип.2) зустрічаємо визначення термінів «речитативний стиль» в італійських ораторіях та кантатах («Уявлення про душу і тіло»). (М., 1936, с.40).

але дуже характерні. Композитори знайшли дуже природну манеру інтонування гекзаметра. Цей розмір є найспівучишим з проміж інших: рівномірність наголосів, плавна тридольність, стабільність цезур – це все визначає розспівану манеру музичної декламації. З іншого боку, тяглість віршованого рядка (шестистопний дактиль) ускладнює застосування виспівування у точному сенсі слова, тобто вокалізації на окремих складах.

Вивченню речитативу як структурного компонента вокального стилю присвятив своє дослідження А. Доліво – співак українського походження (бас екстра-класу). У його репертуарі були арії Клаудіо Монтеверді, гімни Бенедетто Марчелло, пісні Л. Бетховена, українські народні пісні.

Вказуючи на етимон терміну речитатив (від італ. recitative, від recitare – декламувати) автор відштовхується від думки про спорідненість цих явищ у вокальній музиці, які примушені «розповідати, оповідати» [20, с. 180].

У речитативних темах на «одиницю часу» доводиться значно більше слів, ніж в інших вокальних стилях. Оскільки в речитативі основна увага приділяється слову, то, природно, що співочий елемент у них зводиться до мінімуму, порівняно з кантиленою. У аріях же або інших ліричних жанрах, вокал повністю вступає в свої права і виконує провідну роль. Любителям *bel canto* певна монотонність і інтонаційний «аскетизм» речитативу може не подобатися, однак саме завдяки декламаційності композитор здатен більше увиразнити широту і наспівну красу вокальної інтонації, ліричної емоції, любовного переживання, драматичного стану чи ситуації.

Речитативи мають драматургічну функцію – міцно поєднувати композиційні одиниці жанрової будови опери, різні за виконавським складом (арії, ансамблі, хори) в художню цілісність. Ж.-Ж. Руссо висловив побоювання, що опера без речитативів – проста послідовність вокальних номерів «наскучить так само швидко, як одна-єдина арія такої ж довжини» [цит. за: 20, с. 181]. Отже, у складі драматургії оперного жанру (це відноситься, головним чином, до творів XVIII-го і частково XIX-го століть)

речитативи за важливістю своєю займають місце, подібне каркасу в архітектурі будівлі.

Складаючи невід'ємну частку музично-драматичних творів, і будучи типом інтонування (в нашій термінології – «логоформою» декламаційності), речитатив часто зустрічається і в ліричних камерно-вокальних формах і жанрах: піснях, романсах, аріях. Однак тут вони істотно відрізняються від пісенних форм вокальної мови: окремі мотиви - мелодичні сегменти, що виникають в речитативі, – не отримують, зазвичай, широкого подальшого тематичного розвитку.

Народившись, речитатив не встигає досягти закінченої форми: перед талановитим виконавцем відкриваються безмежний простір для використання найбагатших ресурсів голосу, динамічних і тембрових відтінків творення музичного образу, його сенсу. Зазвичай той, хто не володіє декламацією в речитативному стилі, буває мало виразним і в широкому співі. Якою би не була співуча мелодія, вага слова є значною і в кантилені. Коли співак здатний відчувати і зрозуміти слово як сенс, він допитливо шукає і в кінці кінців знаходить для будь-якого з видів речитативу необхідні способи втілити не тільки авторську думку або почуття, а й образ епохи (в якій певний сценічний персонаж живе), нарешті, стиль музиканта – портрет композитора, який створив цей образ.

Історично усталеними є кілька видів речитативів. Зароджуючись в інтонаціях мовленнєвих жанрах народнопісенної творчості, кожен з них виникав не у відриві від життя, а через творчі уявлення природно входить в «інтонаційний словник» доби (композитора). Речитативи набувають рис особливості, характерної для мови певної епохи, конкретного носія суспільства, нарешті, для індивідуального портрету людини. Прообрази життя, у всіх його різноманітних проявах, надихалися поетичним словом і через музику, її звукові засоби втілювалися в певні форми, які сьогодні звичайно, потребують винаходу співаками переконливих способів вокального інтонування. Слово знаходило в речитативній стилістиці

оперного співу необхідну свободу: поетичні строфи могли тут втілюватися в інтонаційних злетах і спадах, у динамічних нюансах, в акцентах, у ритмі може бути акцентовано, або приховано певний сенс, значення окремих семантичних одиниць змісту. А. Доливо згадує специфічну відмінність колоратурного стилю – велика кількість музичних прикрас: всілякі фіоритури, пасажі, гами, арпеджіо, трелі. Це наближає колоратурний стиль співу до інструментальної музики. Колоратурний стиль може не тільки розцвічувати кантилену або речитатив: він здатний візерунками прикрас висловлювати ідею композитора, створювати художній образ [20, с. 185]. Колоратури Джильди («Ріголетто» Дж.Верді), Розіни («Севільський цирульник» Дж.Россіні), Шемаханської цариці («Золотий півник» М. Римського-Корсакова), Поліфема (з опери «Ацис і Галатея» Г. Ф. Генделя) в наш час потребують розуміння, що через них співаками твориться чітко окреслений характер, музичний портрет персонажа.

Більш того, речитатив як логоформа оперного співу виявився перспективним прийомом розбудови діалогів в опері, зручним природним механізмом відображення дії в сценічній реальності через рух слова, ритму та смислу вокально-сценічного образу; отже, речитативи стали механізмами розгортання драматичної дії (особливо в практиці XVII-XVIII століть).

Арії та інші завершені вокальні (вокально-танцювальні) форми (арієта, канцона, хабанера), зазвичай, з'являлися в момент найвищого кульмінаційного напруження. Однак до такого кульмінаційного моменту підводили саме речитативи: оскільки в речитативі основна увага приділяється слову, то музичний елемент у них, порівняно зі стилем кантиленою, зводиться до мінімуму. Виконавець же, наслідуючи інтонаційний контур слова, накресленого композитором, наповнював звучання власними уявленнями і почуттями.

Як вже йшлося у попередніх підрозділі, історично первинною формою декламації була псалмодія. Йдеться про молитовний спів, що склався у Візантії як невід'ємна сутність Богослужіння. За мело-структурою та ладовим

складом піснеспіви візантійського обряду і досі зберігають псалмодичну основу, що увиразнюють колорит таємничості, навіть при виконанні поза культовим контекстом (на концертній сцені): в них присутня енергія намолених тисячоліттями звернень до Бога. Інтонаційний склад псалмодичного речитативу цілком відповідає своєму призначенню – покаюнна молитва, смиренність надають псалмодичному звучанню деяку одноманітність, часом монотонність.

Псалмодичні речитативи вводяться іноді композиторами в музично-драматичні твори як засіб створення **музичних портретів**, характеристик тих чи інших осіб або драматичних ситуацій. Додамо, що розуміння речитативу значно поповнюється інформацією про речитатив-сессо, що виконувався, зазвичай, без інструментального супроводу. Тут вже співаки демонструють свої самостійні імпровізаційні можливості, враховуючи вживання так званих апподжіатур (прикрас: це маленькі нотні знаки, що роблять мотив або скупі акорди більш ускладненими кількістю звуків і експресивними швидкими пасажами).

Апподжіатури вживалися італійськими і французькими співаками (головним образом XVIII – першої половини XIX століть) для того, щоб «при виконанні речитативів-сессо, зменшити враження одноманітності інтонаційного малюнка, посилити виразність пов'язаного з речитативом тексту» [20, с. 191].

Звісно, що виконання речитативів-сессо з різними прикрасами-руладами задля того, щоб зробити сценічно-розмовну мову музично-оздобленою, віртуозно вражаючою, вимагало від співака тонкого музичного смаку. Але при цьому співакові давалась значна частка свободи: при вживанні інтонаційно-ритмічних наголосів, у виборі темпу, вільного розміщення цезур і їх тривалості. Це означало, що він міг за своїм смаком і за своїми здібностями розпоряджатися певною мірою умовним записом речитативів. На думку А. Доліво, «... іноді в короткий проміжок часу співак встигає промовити безліч слів, що проносяться швидким потоком. Якщо ж

слово сказано виконавцем творчо жваво, ясно і чітко, у слухача мимоволі виникають відповідні почуття, характери, образи і уявлення» [20, с. 193]. Таким чином, творча роль співака, його самостійність і активність опрацювання слова-логоса як компоненти вокального твору доведена мистецькою практикою і зафіксована в методичних працях багатьох педагогів-вокалістів.

Стосовно креативності співака в створенні речитативів писав чудовий італійський співак (бас) Луїджі Лаблаш, відомий як автор «Школи співу». У своїй праці він вказував, що «найкращий речитатив той, який більш підходить до гарної декламації», що «зміни в швидкості або уповільнення речитатив повинен запозичувати від руху пристрастей. Лаблаш був високообдарованим співаком, мислив у своїй виконавській творчості конкретними образами. Говорячи про речитатив у складі класичних зразків оперного жанру, він підкреслював, що виконавцю слід «перейнятися драматичним становищем, характером особи, сутністю змісту музичного твору і значенням слів, що виспівуються» [32, с. 192]. Так, Л. Лаблаш доводить, що слово, виражене засобами речитативу-сессо, «казане Отелло і казане Фігаро, не може мати одного колориту.

Більш широке і повне застосування всіх своїх ресурсів співак знаходить в так званому аріозному стилі, де починається власне спів. І далі є важливе для теми дослідження уточнення: «... *аріозний речитатив застосовується при відтворенні емоційно глибоких за змістом модуляцій мовлення: він наближений до патетичної декламації* [там само]. Сучасники відзначали, що він володів напрочуд потужним голосом, який цілком відповідав і його сценічному вигляду. Відносно аріозного співу з використанням речитативу Луїджі Лаблаш відмічав, що спів має перебувати в душевному стані, відповідному до супроводу. Партії співака і супроводу сполучаються найтіснішим чином і доповнюють один одного.

Аріозний речитатив знайшов велике значення в західноєвропейській музиці, а пізніше і в українській. Однак його онтогенеза була різною. В

аріозному речитативі умовно західноєвропейської традиції відчутні інтонації *патетики* (часом досить штучної), пов'язаної з декламацією літературно-театральних кіл (поезія італійського Відродження), іноді вони співалися в дусі середньовічних пісень мандрівних співаків; або в них звучала відверто піднесена декламація акторів французької класичної трагедії.

В українській музиці декламаційний речитатив спирався на співучі інтонації народного говору, на розпиви епічної кобзарсько-лірницької традиції (в жанрах думи та псалми).

Стосовно ролі ритмічної організації мелодичних звуків у мистецтві декламації вкажемо на дослідження М. Друскіна, який цікавився взаємозв'язком інтонації мовної і музичної, які «наче конкуруючі школи» взаємно збагачують один одного, знаходяться в процесі боротьби, в якій «бере верх то одне, то друге» [21]. Такий зв'язок завжди актуальним для вокального мистецтва, висувається з найбільшою гостротою і в сучасній практиці.

Композитор, який володіє чуйним художнім слухом, створюючи речитатив, прагне розкрити музичну сутність мови. Існують дві стадії в становленні цього творчого процесу: «спочатку композитор спостерігає, відбирає, вслухається в типові (для даної нації і середовища) інтонаційні обороти повсякденній мові. Він намагається виявити властиві їй особливості мелодійного і метро-ритмічного складу. Слідом за тим починається творче «розкріпачення» свідомості композитора, а це означає, на думку дослідника, процес «вторинного оформлення знайденого матеріалу» [21]. Після цього починається діалектичний взаємообмін, збагачення мовленнєвого і вокального інтонування.

Цей процес виникає в декількох сферах і обумовлений новою інтонаційною якістю, яка привноситься національно і соціально забарвленою декламацією в просодію – в принципі правильного підкреслення і правильного мовлення. Доречним тут є вислів А. Гретрі: «Слово є шум, в якому укладено спів, тобто замість того, щоб торкатися одного звуку, слово стосується одночасно декількох» [цит. за: 51]. Спорідненість професій тут

цілком очевидною: актор і композитор виступають у одній і тій же ролі: в створенні характеру інтонаційного мовлення - слів, фраз і пропозицій (усних - у актора, зафіксованих у нотах - у композитора). У творчому процесі вокаліста встановлюються аналогічні, що є спільними для організації співочої інтонації, так само, як і усної мови:

- закономірності ритму;
- мелодичний стрій мови;
- виявлення моментів поділу у звучних фразах (в кадансах);
- виявленні кульмінаційних моментів думки або її складових;
- виділення акцентів у слові і фразі, в принципах поєднання.

Ритм в повсякденному прозовому мовленні не є впорядкованим, він організовується за допомогою музично-інтонаційному розвитку. Поетична метрика лише передбачає, але повністю не визначає специфічності музичного ритму, бо голосні звуки завдяки декламації можуть бути довго протягнуті (таким чином, двоскладові розміри ямб, хорей перетворюються на трискладові - дактиль, анапест, амфібрахій).

Отже, в принципах поєднання довгих і коротких звуків розкриваються особливості музичної ритмізації повсякденної мови, що відбивається в оперному речитативі. Багатство ритмічної будови полягає в цікавому, оновленому і несиметричному розміщенні груп, мотивів і фраз, а також наголосів при збереженому розмірі об'єднаних побудов. У той же час довгота звуку пов'язана з підвищенням та зниженням інтонації, тобто не тільки з ритмічним, але і з мелодичним наголосом. Такий наголос привносить в промовлену фразу риторичний пафос, декламаційний «резонанс».

Звісно, усна мова виключно багата різноманітністю акцентів в словах; отже, від розвитку національної мови залежить і фонетична структура мелодекламації як компоненти оперної драматургії, або музично-сценічної драми. Наприклад, стан розвитку усної французької мови (на відміну від

італійської) помітно гальмував видозміни речитативу у французькій національній опері (на це вказував Р. Роллан [51]).

Особливу увагу при розгляді співвідношення слова і ритму як спеціальної проблеми теоретики приділяють мелодекламації в театрі. Важливо, що мелодекламація у різних жанрах демонструє багатоваріантні форми мовлення: зазвичай, це читання віршів або прози в супроводі музики, що засновані на одночасному або послідовному звучанні мови і музики. У музикознавчому дискурсі досить продуктивним є диференціація декламації на прозаїчну та поетичну, в залежності від семантики тексту, який супроводжується музикою.

На ґрунті камерно-вокальних жанрів ХХ століття сформувався ще один з різновидів декламації – вірш з музикою. Так, принципи музичного читання вплинули, насамперед, на особливості вокальної мелодики в «віршах з музикою, що є прикладом мелодекламації. В сфері ритміки композитори застосовують різні варіанти трактування ритму вірша відповідно художній ідеї музичного твору. Слово-логос здатне впливати на інтонаційний склад інструментальних творів через метро-ритмічну вольність декламації. До цього причетні й зростання числа камерних вокальних концертів, формування професійної школи камерного співу, поглиблена увага до камерної вокальної музики як психологічного світу виконавського мистецтва, а також особисте знайомство композиторів з видатними співаками свого часу, що вплинули на його вибір вокальної мініатюри в якості основного жанру.

Оскільки репертуар національних театрів опери і балету України до недавнього часу містив у собі певну частку оперної класики з творів російських композиторів, яку вивчають у китайських мистецьких університетах, не можна обійти увагою внесок у розвиток декламаційного стилю мислення (а відтак і специфіки оперного жанру) представників російської школи ХІХ століття. Вдалих приклад застосування псалмодії в партії Графині в опері П. Чайковського «Пікова дама» для показу вражаючої

відчуженості французької («чужої») мови наводить у своїй статті А. Доліво [20, с. 183-185].

У більшості випадків речитатив в операх російської школи відрізняється значною ритмічною гнучкістю, різноманітністю інтервального складу та свободою синтаксичних побудов, що підкреслюють домінування прозової поетики вокальної мови (на противагу поетичним розмірам, які мають акцентність і повторюваність). Часто в речитативі відтворюються інтонації живої мови та через це – людського характеру (образи з опер О. Даргомижського, М.Мусоргського). Завдяки цьому речитатив слугує незамінним «інструментом» створення **музичного портрета** дійової особи (персонажу) оперного твору. На цій підставі він отримує самостійну автономію завдяки мелодизації окремих складових: короткі поспівки (амбітус: мала секунда, велика секунда, чиста кварта) отримують розвиток за рахунок «округлення» і повторення, а потім «розгойдання» і стрибків-вигуків. Виникає нова логоформа – аріозний, мелодизований речитатив, що мав велике значення в західноєвропейській музиці, а пізніше він зайняв чільне місце в оперних творах представників інших національних культур (в тому числі, й української в особі М.Лисенка).

Онтогенез аріозних речитативів був напрочуд різним. Речитативи Сусаніна (з опери М.Глінки «Життя за царя») за стилістикою сродні до народних наспівів. Так, наприклад, речитатив з першої дії спирається на цитату (пісня лужського візника). У речитативах класика української музики Миколи Лисенка кожна діюча особа говорить своєю мовою, користується мелодичними зворотами, властивими саме її характеру. Речитатив відбиває і індивідуальний характер особи, і ті обставини, у яких ми його бачимо. Навіть більше, в інтонаціях речитативу відчутні риси, властиві його національній ментальності (загальним засадам психології). Для створення речитативу композитор користується як художнім засобом опуклими пісенними зворотами.

У речитативах російської оперної класики нерідко є присутні виспівування одного складу на сполученнях звуків (вокалізація); подібне виспівування голосних становить одну із характерних рис російського аріозного речитативу. Як приклад, каватина Антоніди (з опери «Життя за царя») репрезентує інтонаційну спорідненість з мелосом народної пісні. Рідше зустрічаємо у М. Глінки і речитатив *secco*: наприклад у партії Фіна (псалмодичного типу зі стрибками нагору). Однак основне місце в його операх займає мелодизований речитатив як стильова ознака його композиторського мислення.

Глінкинські аріозні речитативи отримали подальший розвиток в операх М. Мусоргського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, Чайковського, які спираються на принцип природної декламації. В той же час їхні речитативи дуже співучі: це музично ясні, виразні, хоча й не настільки широко розвинені мелодії. Мелодичні речитативи найчастіше будуються на справжніх або на типових народних поспівках, мовленнєвих зворотах, характерних для того або іншого виду народної пісні. Мелодизований речитатив побудований на деталях психологічно-виразної «живої мови» людей з різними характерами: це свого роду музичний портрет. Варто пригадати з цього приводу творчі досягнення Даргомижського в пошуках єдності мовленнєвих і пісенних інтонацій. Мелодичні контури його вокальних творів виникали безпосередньо з декламаційно-виразного прочитання ним словесного тексту.

М. Мусоргському в ще більшій мірі, ніж Даргомижському, вдалося досягти художніх втілень людської мови. Композитор вслуховувався в "стиль" народного мовлення різних соціальних прошарків. Яскравим прикладом цього слугує партія Варлаама з опери «Борис Годунов». Інтонації його говору відразу ж малюють поведінку завжди п'яного ченця. Вокально-сценічний образ виникає через звернення до вільної говірки, декламаційну складову, що буквально унаочнює *бачення портрету* Варлаама: через опуклість мовленнєвих засобів – у репліках, мікроінтонаціях, що портретує героя як внутрішньо, так і зовні, через зміни обставин сюжетної ситуації,

стан душі (бахвальство бідолаги, печаль його становища). Вища (за художньою переконливістю та за своєю силою) форма речитативу Мусоргського – це стилізація народної мови. Композитор, як відомо, пройшов складний шлях еволюції художньої свідомості: від спроб натуралістичного відтворення повсякденної розмовної мови музичними засобами до тієї риси, коли він, за його словами, "дійшов до мелодії, якою людина говорить", — мелодії, організованої в ясно окреслені (закруглені) музичні побудови. Таке відтворення емоційно-психологічних рис у вокальній музиці через розуміння слова складає сутність побутово-характерного речитативу⁴.

До речі, особливості німецької мови – більш фонетично в'язкої та глибокої в порівнянні з італійською мовою, викликали свого часу великі сумніви у геніального В. А. Моцарта щодо перекладу його оперних речитативів з італійської мови на німецьку. Лише після довгих коливань він дав свій дозвіл на їх переклад.

Інший красномовний приклад – М. Мусоргський, дуже чутливий до інтонації людської мови, писав у 1875 році у листі до Кармаліної: «від малоросійської опери відмовився: причина цього зречення – неможливість великоросу прикинутися малоросом; отже, неможливість оволодіти малоруським речитативом – усіма відтинками та особливостями музичного контуру малоросійської вимови» (переклад мій – Ч. С.) [цит. за: 20, с.195].

І на сам кінець короткого огляду історичних логоформ декламації в музиці, забігаючи наперед логікою викладу, вкажемо на роль камерних форм музикування, в яких відкрystalізовується лірико-психологічний «нерв» образу людини нової романтичної доби – образ Поета, Артиста, за яким вже впізнається Автор.

З середини XVIII ст. в Європі сформувався самостійний камерно-концертний жанр пісні (Lied); серед її різновидів – балада, побудована на

⁴ Виникає асоціативна паралель з класичним балетом, в якому є стилізація народних танців, що у хореографії визначається назвою «сценічний, або характерний танок».

засадах декламаційної виразності, яка притаманна творчості композиторів-романтиків (Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса). «Ген» декламаційності мав безпосередній вплив і на українську пісню-романс в професійній композиторській практиці (М.Лисенко), а пізніше перейде як специфічна ознака малого хронотопу і на камерну вокальну лірику європейських митців ХХ століття, які процювали в цій царині. Зокрема, в англійській традиції знаковою є камерно-вокальнп творчість Б. Бріттена.(Про це йдеться у відповідних підрозділах дисертації 2.3 та 2.4).

Романс і пісня стали сферою творчих експериментів для композиторів, для мислення яких однаково важливими були процеси кореляції слова і музики в великому жанрі опері і камерній ліриці. Вони детермінували нову сучасну мелодекламацію: такі її логоформи, як «декламація з музикою» і «вірш з музикою». Тут не можна оминати теорії музичного читання видатного музичного педагога і композитора початку ХХ століття М. Гнесіна, яка до нині є досить актуальною для професії вокаліста.

Теорія музичного читання М. Гнесіна була співзвучна загальним новаторським тенденціям художнього часу перших десятиліть ХХ століття і має велике значення для розв'язання проблеми декламаційного мовлення у музичній творчості. Надзвичайно показовим в цьому сенсі стало звернення Гнесіна до нового типу жанрового висловлювання - «вірш з музикою» як заміщення міського романсу. Той факт, що композитор сам кожен раз підкреслював роль жанру, вказуючи його визначення в авторському підзаголовку, дає підставу вважати, що вокальні твори мислилися ним дещо по-іншому, ніж традиційний жанр пісні або романсу.

Велика увага приділялася віршу як такому, зокрема, розумінню його семантики та синтаксичної структури – внутрішньому ритму, паузам, прискоренням та ін. В результаті основний музичний розвиток часто переноситься в інструментальну сферу (фортепіано), а вокальна партія дедалі більше зближується з віршем (іноді навіть переходячи в мову). Так виникає

новий синтез музики та слова, де власне музику уособлює фортепіано, а вірш – голос чтеця, або артиста-вокаліста. Іншими словами,

Композитор в деяких випадках імітує «анти-акторське» декламування віршів поетами, використовуючи незмінну ритмоформулу протягом майже всієї п'єси, в інших – наслідує театральній декламації, підкреслюючи близькість до прози «білого» неримованого вірша; іноді здійснює «розхитування» віршованого ритму, з тією ж метою наближення до прозового вірша. В сфері вокальної інтонації М. Гнесін, перш за все, створює «малюнок» мелодійної лінії, підлеглий рухам мови в художньому читанні, дотримуючись відповідних підйомів і спадів голосу, а також пауз, в цілому підкреслюючи динаміку і смислові наголоси, згідно змістовній глибині поетичного тексту.

Окрема увага дослідника присвячена порівняльному аналізу теорії музичного читання М. Ф. Гнесіна і техніки *Sprechgesang* А. Шенберга. При зіставленні певних положень методик Шенберга і Гнесіна виявилось, що вони багато в чому повторюють один одного, хоча й мають і свої відмінності. Серед загальних моментів слід виокремити факт винаходи новаційного звуковідтворення, проміжного між співом і читанням, а також спосіб запису «мовного співу» і «музичного читання», в якому композитори відштовхуються від музичної нотації, даючи при цьому в записи точну висоту нот, а не приблизний малюнок руху голосу. Якщо для М. Гнесіна теорія декламації була цілісною системою з розробленими вправами з музичного читання, з подальшим творенням музичної композиції, то для А. Шенберга прийом *Sprechgesang* залишився однією з авторських інтуїцій: так, у процесі виконання композитор то заміняв партію *Sprechstimme* чистим співом, то, навпаки, допускав великі вольності в точності інтонації.

Висновки до Розділу 1

1. Декламація – родове поняття мистецтва театру – у вокальному мистецтві проявляється через вплив на співочу природу інтонування (мелос) і породжує похідне поняття – декламаційність.

Своєрідна кореляція мовлення та співу виявляє взаємозалежність і спирається на іманентно-інтонаційні властивості, відповідно до матеріалу і структури музичного твору (жанру). Однак в різних жанрово-стильових контекстах можна віднайти й спільні ознаки декламації як способу музичного мислення, що вказують на її універсальність: онто-семіотична природа звукообразного творення (зв'язок з мовленням, пластикою поведінки героя, рухом, жестом); залежність від сюжетної ситуації, психологічна гнучкість і багатовекторність вокального образу; вільний метроритм часової плинності думки, спонтанність та імпровізаційність.

2. Онтогенеза декламаційності перебуває у стародавніх церковних та народно-пісенних зразках, тісно пов'язаних з позамузичним синкретизмом цих сфер творчості людей. Більш зрозуміла ситуація стосується історії виникнення речитативу як суто музичної форми. Відомо, що речитативи виникли ще на початку XVII століття в зв'язку з народженням опери і близьких до неї монодійних жанрів (Флорентійська камерата, опери К. Монтеверді). Спочатку сформувався речитатив як трансляція співучої декламації античної трагедії, згодом з'явилися мелодія і «чиста» декламація, які були об'єднані в певну цілісність у ранніх зразках речитативу. Згодом різні логоформи почали відокремлюватися.

Речитатив як окрема логоформа декламаційності, зберігає інтерпретаційні властивості прийомів вокального виконання: обов'язково присутніми є музичний лад, регуляторна ритміка, однак можуть бути відсутні тематична повторність, симетрія побудови. Важливо, що функції речитативу як в опері, так і в музично-сценічній драмі завжди зумовлені розвитком драматургічної дії: в діалозі проміж героїв (драматичний вид), або наративно-оповідальними чинниками (епос). Складнощі вивчення декламаційності у розмаїтті її національних і жанрових логоформ (зокрема, оперного

речитативу у співвідношенні з кантиленим, пісенним, аріозним мелосом) потребують подальшої деталізації.

3. В українській опері витoki національного речитативу шикуються в глибині фольклорної спадщини, християнської культури Київської Русі та в милозвучності української мови. Фольклорна спадщина, що містить різноманітні зразки пісенної, поетичної, інструментальної творчості, була і є справжнім джерелом для подальшого розвитку професійної музики. Цей пласт став фундаментом вітчизняного музично-драматичного мистецтва, зокрема, такої складової музичної драматургії, як речитатив, і такого типу інтонування, яким є декламація.

Гармонічне поєднання багатовікових національних традицій у сукупності з плодотворним впливом західноєвропейських оперних шкіл характеризує стан речитативу класичної та новітньої української опери. Унаочнення традиції епічного виконавства, в драматургії якого мовне інтонування типізується як споконвічно-національне явище, створило підґрунтя для розквіту декламаційно-мовних висловлювань в оперних творах українських композиторів. Слід відзначити вирішальне значення культури слова. Історично закріпилося тяжіння і композиторів до національних витоків різноманітних видів речитативів.

4. Речитатив як національно означена логоформа оперної декламації органічно пов'язаний з народною пісенною творчістю – епічною традицією, тим колом народних пісень, які називаються думами. Епос народної традиції спирався на прадавні історично сформовані мелодичні поспівки, або розспіви, твердо закріплені для цього роду пісень. Ці розспіви мають типові ритмо- і мелопоспівки, порівняно з ліричними піснями, що ллються вільно й широко, вони вузькоамбітусні і нагадують виразне мовлення. І оскільки структура й функції декламаційного мовлення у європейських національно-музичних контекстах – оперних та камерно-вокальних жанрах – виявилися сродними, доречно перейти до розгляду специфіки декламаційності у іншому національному контексті.

РОЗДІЛ 2

ДЕКЛАМАЦІЙНІСТЬ В СИСТЕМІ ВЕЛИКОГО (ОПЕРА) І МАЛОГО (ПІСНЯ-РОМАНС) ХРОНОТОПУ

2.1 Сичжоуська музично-сценічна драма: інтонаційні та структурні параметри

Прологоменами до основного викладу аналітичного матеріалу є погляд на методи дослідження музичного мистецтва Сходу як напряму музикології.

Поява китайської музики на світовій арені – одне з найважливіших явищ культурного життя сучасності, яке впливає на розвиток світового музичного мистецтва. Вивчення художніх традицій музичної культури та мистецтва Китаю є дуже захоплюючим та перспективним процесом. Вже відзначалося, що цей музично-драматичний різновид, як і пекінська опера, грає важливу роль у культурному обміні Китаю з іншими національними культурами країн світу. Особливості дикції як артикуляційного прийому проявляються у виконанні китайської вокальної музики: різнобарвних пісень, вокальних циклів, зокрема, музичної драми. На прикладі сичжоуської музичної драми можна увиразнити особливості дикції не лише у співі, але і в мовних епізодах, позначених декламаційним мовленням, що створює множинність когнітивних дискурсів дослідження проблеми.

Завдання цього підрозділу – висвітлити специфіку декламаційного мовлення на оригінальному китайському музичному матеріалі.

До теперішнього часу світовим китаєзнавством не тільки накопичено багатий фактичний матеріал, а й здійснені теоретичні розробки найважливіших аспектів розвитку китайської культури. Проте спроби створення зведених, узагальнюючих праць з історії культури Китаю як і раніше утруднені, по-перше, дисциплінарної роз'єднаністю сінологічних досліджень.

По-друге, багато проблем, що стосуються генези китайської цивілізації і її специфіки, до сих пір є дискусійними. Виявилися неспроможними

теоретико-методологічні підходи до розуміння музично-театрального синтезу мистецтва Китаю, до якого входить і декламація.

Музична китаїстика у тій чи іншій мірі спирається на два основних історичних підходи до вивчення культури Китаю, дві базові наукові позиції – європоцентричну і кітаєцентричну.

Європоцентричний підхід до вивчення культури Китаю, як і до інших країн, що не входять в Середземноморський регіон, аж ніяк не зводиться до заперечення або применшення їх культурних надбань. У більш широкому сенсі під європоцентричним підходом розуміють абсолютизацію універсальності процесів і явищ, що становлять істота європейської цивілізації, і прийняття цих процесів і явищ за еталонні моделі для відтворення і тлумачення ходу історичного розвитку і культурних традицій всіх інших народів.

Найбільш поширеним в гуманітарній науці втіленням європоцентричної позиції є формаційний підхід до світової історії, який аксіоматично передбачає обов'язкову чітку зміну формаційних стадій будь-якої регіональної спільності: первіснообщинна, рабовласницька, феодальна. Саме через них пройшла середземноморсько-європейська культура. У строгому сенсі термін «формація» має відношення до системи соціальних зв'язків безвідносно до культури. Побудовані за формаційним принципом періодизації поширюються, як правило, на всі процеси, що утворюють духовне буття досліджуваної етнічної спільності. Як наслідок, цей підхід обумовлює формаційний аналіз еволюції, структури і функціональності певних місцевих традицій, відіграючи тим самим функцію міждисциплінарної теоретико-методологічної матриці.

Стосовно Китаю наочним прикладом реалізації європоцентричних установок і формаційного підходу слугує так звана теорія Східного Ренесансу, яка користувалася свого часу надзвичайною популярністю в світовій науці. Спираючись переважно на художньо-літературні джерела, вчені доводили існування в історії Китаю і інших країн Тихоокеанського

регіону (Корея, Японія) таких періодів, які були типологічно схожими з європейським Середньовіччям, Відродженням, Просвітництвом. Незважаючи на зовнішню солідність представлених в її користь аргументів, дана теорія, насправді, суперечить справжнім історико-культурним реаліям і самій логіці розвитку китайської цивілізації, про що заявив вчений С. Георгіївський [19, с. 28]. Європоцентризм був вперше підданий критиці саме цим автором у монографії «Важливість вивчення Китаю». В ній викладено критичну думку щодо європоцентричного підходу, який надає «... можливість необмежено розташовувати історичний матеріал і підганяти його під апріорно виведені формули» [13, с. 38]. Слід підкреслити, що неприйняття європоцентричних установок провідними китаїністами виникало не стільки з їх особистих наукових переконань, скільки із загальної геополітичної ситуації, що склалася у другій половині XIX ст., яка характеризувалася різким протистоянням на Далекому Сході Російської імперії і азійських держав.

Вступивши в заочну полеміку з європейськими вченими і мислителями (зокрема, з Гегелем і Кантом, які розділяли прийнятий в той час в Європі тезу про «скам'янілості» і духовної відсталості китайської нації), С. Георгіївський мимоволі опинився на китаєцентричних позиціях, що означало абсолютизацію унікальності китайської цивілізації, її культурної спадщини і навіть «ідеалізацію її духовних підвалин», за виразом [13, с.32]. Намагаючись протистояти європоцентричним установкам, він часом теж гіперболізував самотність китайських культурних традицій. Теоретична некоректність позиції китаєцентризму полягає в запереченні існування загальнолюдських історико-культурних універсалій, до яких можна і слід долучити твердження про самотність національну культури Китаю, яка на шляхах відцентрового розвою набувала загальнолюдських цінностей. Думається, що нинішній стан наукового осмислення національної своєрідності будь-якого народу характеризується як діалектичне поєднання національно-ментальних та загальносвітових засад системи цінностей буття та форм його самосвідомості.

Звернемося до особливостей китайської музичної традиції доби становлення музично-сценічної драми, виконавства та інструментарію.

В наш час існує більше 360 видів китайської опери. З них найбільш відомими є пекінська опера, «Кунь Цюй», опера Юе, Гуандунська опера, Хуайська опера, Сичуаньська опера, Циньська мелодія, Опера Пін, Шаньсїйська опера, Хунаньська опера. З цих найбільш відомих представників китайської опери є Пекінська опера, Опера Пін, Опера Юе, Опера хуанмей. Музично-сценічна обстановка, через яку розкривається сюжетна дія вистави, втілюється виключно рухами актора. Причому ефект досягається навіть сильніший, ніж при наявності декорацій і реквізиту.

Історіографія, яка базується на вивченні праць європейських музикознавців⁵, а також китайських (Wan Yizhou [127], Xu Haiyan [129], Zhao, Henry Y. H. [130], Юй Хао [136, 137]; У Гань [69] та багато інших доводить наступну фактологію.

За часів династії Цинь (221-207 рр. до н.е.) почався довгий період формування китайської опери, можна вважати, що опера як сценічне мистецтво оформилася в династій Сунь (581-618) і Тан (618-907).

Термін «опера» спочатку з'явився в династії Сун (960-1279), а сама опера стала відображати концепцію літератури і навіть мистецтва в цілому. Походження китайської опери можна простежити в минулому за письмовими записами, в мелодіях архаїчних пісень і в малюнках танців, але це ще не були виступи артистів опери, а уявлення ще не називалися оперою.

У династій Сунь, Тан і в епоху 5 династій (581-907) була відома опера про надходження на військову службу, а також опера, де сюжет передається танцями і піснями. У періоди Сун (960-1279) і Цзінь (1115-1234) вже існували різні форми опери. У династії Юань (1271-1368) китайська опера піднялася на новий рівень свого розвитку, а разом з появою новел в династіях

⁵ Див.: Obrachtow, Sergei. Theater in China. Berlin, Henschelverlag [47]; Shen, Grant Guangren. Elite Theatre in Ming China (1368–1644) [123]; Colin Mackerras, Traditional Chinese theatre from: Routledge Handbook of Asian Theatre Routledge [95]; Dolby, William. Early Chinese Plays and Theater [100]; Siu, Wang-Ngai; Lovrick, Peter. Chinese Opera: Images and Stories [119]; Ye, Tan. Historical Dictionary of Chinese Theater [106] та ін.

Мін (1368-1644) і Цин (1636-1912) китайська опера пережила новий підйом. Основними особливостями китайської опери є сукупність різних мистецтв, стилізованість вистави, уявність зображення. Цими особливостями китайська опера відрізняється від зразків світового оперного мистецтва, будучи єдиним жанром на світовій оперній сцені такого роду. Серед локальних різновидів музично-театральної вистави в XV – XVI століттях в Південному Китаї особливо вирізняється жанр *куньцзю* (куньшаньська п'еса). З початком XVI століття цей жанр поширюється і в Північному Китаї. В цілому мистецтво «китайського Середньовіччя» характеризувалося інтенсивним музичним життям різних верств населення Китаю: монастирів, палаців, міських кварталів, сільських жителів.

Широко поширюються локальні різновиди пісенних *оповідей*: дагу (під барабан і струнні), ціньшу (в супроводі гітари), таньци (в супроводі піпи), цзоучан (театралізована оповідь в особах), що зберегли своє значення для шанувальників у XX ст. Складаються мелодичні типи оповідей – *баньцянті*, *ляньцуйті*, що в залежності від темпу виконання діляться на дві категорії: швидкі – *куайбань*, і повільні – *маньбань*.

Дослідники Сю Сиу Ван Нгай (Wang-Ngai) та Петер Ловрік (Lovrick) у своїй монографії [119] зазначають, що пекінська опера в сучасному розумінні існує вже понад 200 років. Її коріння сягає в XVIII століття; вона бере початок від декількох видів стародавніх місцевих музичних драм, особливо від місцевих драм провінції Аньхой. У 1790 році, з нагоди святкування ювілею цинського імператора Цяньлун, в Пекін прибули численні театральні трупи з усього Китаю, включаючи трупу «Саньцін» Гао Лантіна (кит. 高朗亭) з провінції Аньхой, яка спеціалізувалася на виконанні двох традиційних китайських мелодій: сипі і ерхуан. Саме ці дві мелодії згодом стали основою музичної складової пекінської опери. Оскільки історики припускають, що вони вперше прозвучали разом на сцені в Пекіні саме на святкуваннях

вісімдесятиріччя імператора Цяньлун, 1790 рік прийнято вважати роком зародження пекінської опери.

Успіх виступу аньхойських виконавців, незважаючи на наступну в 1798 році заборону, спонукав приїхати в Пекін і інші театральні трупи з цієї провінції («Сисі», «Чуньтай», «Хечунь»), – зазначає Юй Хао [136]. Довгий час пекінська опера вважалася нижчою формою мистецтва, розвагою для простолюду. Проте, на святкування тридцятиріччя імператора Сяньфен були запрошені виступити трупи «Саньцін» і «Сисі». Втім, після цього ще більше двадцяти років трупи пекінської опери не запрошували до палацу, поки в 1884 році не відбулися святкування з нагоди п'ятидесятиріччя імператриці Ци Сі, яка була відома своєю любов'ю до цього жанру. Пізніше, при відновленні Літнього палацу, для імператриці там був зведений спеціальний триповерховий театр для постанов пекінської опери. До двору стали регулярно запрошуватися великі актори, деякі навіть жили і навчалися на території палацу. Завдяки заступництву імператриці пекінська опера отримала більш високий статус у суспільстві. В результаті в кінці XIX – початку XX століть в результаті відбору та запозичення художніх театральних елементів і підтримки з боку імператорського дому жанр *цзінцзюй* (пекінська опера) повністю сформувався і отримав розвой. Увиразнивши специфіку давньокитайського театру, цей жанр набув загальнонаціонального визнання.

Пекінська опера базується на двох групах мелодій: *cuni* (кит. 西皮) і *ерхуан* (кит. 二黃)⁶. Крім цих двох мелодій, в пекінській опері також використовуються наспіви, запозичені з інших традиційних опер Китаю, в тому числі куньшанської і банцзицян (кит. 梆子腔). При цьому музика в пекінській опері використовує поширені мотиви, які розглядаються лише як основа, на якій вибудовується текстова частина, на відміну від західної опери, де для кожного твору композитор спеціально пише нову музику.

⁶ До того як отримати ім'я «цзінцзюй» (або цзінсі), пекінська опера навіть називалася оперою піхуан (кит. 皮黃戲, упр. 皮黃戏; збірна назва з «пи» (від сипі) і «хуан» (від ерхуан)). [Pang, Cecilia J. (2005). (Re)cycling Culture: Chinese Opera in the United States. *Comparative Drama*. 39 (3/4): 361–396. doi:10.1353/cdr.2005.0015. JSTOR 41154288.]

Таким чином, пекінська опера – це синтетичне виконавче мистецтво, оскільки в ній представлені руху, акробатика, жести і міміка. Художній та виконавський рівень виконавців пекінської опери виокремив її над іншими регіональними різновидами жанру: вона зайняла провідне місце. У Пекіні на той час діяло понад 360 будинків союзу торговців, в яких часто було передбачено можливості для театральних постановок, також виступи проходили на різних місцевих майданчиках і власне у театральних приміщеннях. Посилення політичного і культурного впливу Пекіна сприяло подальшому поширенню пекінської опери по країні, – пише К. Маккерас (Colin Mackerras) [95].

Під кінець XVIII століття пекінська опера користувалася популярністю не тільки в народі, а й в імператорському палаці, який сприяв розвитку жанру, надаючи артистам чудові умови і економічну підтримку (костюми, грим, сценічні декорації). Основними особливостями китайської опери є взаємодія різних мистецтв, стилізованість постановки, віртуальність зображення музично-сценічної дії засобами символічної мови. Цим китайська опера відрізняється від світового оперного мистецтва, вона стала єдиним такого роду жанром на світовій оперній сцені.

Грим в пекінській опері є окремим, дуже специфічним видом мистецтва. Характеристику персонажа сценічної дії можна визначати за особливостями гриму і кольору. Наприклад, синій – символ сили людського духу, червоний – відданість і чесність воїна; жовтий – жорстокості людини; золотий і срібний кольори застосовуються для портретування буддійських і міфічних героїв. Отже, кольори костюмів та вбрання персонажів опери відповідали художньому змісту сюжетних ліній та емоційній забарвленості сценічних ситуацій.

У китайських музикознавчих джерелах є вказівки про те, що пекінська опера сформувалася близько 1840-1860 рр., була повсюдно поширена в Пекіні у 30-40 роки XX ст. і називалася «Державної оперою». В наш час Пекінська опера по праву займає чільне місце серед різних жанрів

китайського музичного театру, – пише У Гань Ян [69]. Тому розпочинати вивчення специфіки сичжоуської музично-сценічної драми без осмислення базових форм музично-театрального та вокального мистецтва не представляється можливим.

Період 20-х–40-х років ХХ століття вважається часом розквіту новітньої пекінської опери. У цей період виникли різні школи пекінської опери. Найвідомішими були школа Мей (Мей Ланьфан — 1894-1961 рр.), школа Шан (Шан Сяюнь – 1900-1975 рр), школа Чен (Чен Яньцю — 1904-1958 рр.) і школа Сюнь (Сюнь Хуейшен — 1900-1968 рр.). У кожній з них існувала група відомих артистів, які виступали на сценах великих китайських міст, таких як Шанхай і Пекін.

Мей Ланьфан був першим, хто представив пекінську оперу всьому світу. У 1919 році він побував з гастроллями в Японії, завдяки чому мистецтво пекінської опери вперше було репрезентовано за кордоном. У 1930 році, на запрошення зі США, Мей Ланьфан поїхав в Америку. Майстер прославився віртуозним виконанням жіночих ролей в спектаклях пекінської опери і наблизив давні форми китайського театру до сучасності. У роки реформ і відкритості мистецтво пекінської опери отримало новий розвиток. Як дорогоцінне надбання мистецтва Китаю, пекінська опера отримала велику допомогу і підтримку з боку китайського уряду. Зараз в Великому театрі «Чан'ань» (англ.).

В Пекіні вистави пекінської опери йдуть на періодичній основі. А конкурс пекінської опери приваблює численних любителів театралізованими виставами з усіх кінців світу. Традиційний репертуар пекінської опери включає багато робіт, заснованих на історичних романах про політичну боротьбу і військові події (такою є вистава «Остання пісня в Гайся»; дата прем'єри: 08 .11 . 2015, з якої народилася ідея дисертації: див. Додаток **В**). Показово, що пекінська опера й досі грає важливу роль в культурному обміні Китаю з іншими країнами світу. 16 листопада 2010 на засіданні Міжурядового комітету ЮНЕСКО зі збереження нематеріальної культурної

спадщини в Найробі пекінська опера була внесена до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства [143].

Розгляд пекінської опери був для автора мотивованим, оскільки вона є однією з чотирьох видів *айхонської драми*, до якої належить і сичжоуська музично-сценічна драма. Європейському слухачеві ажливо усвідомлювати, що у сичжоуській музичній драмі він вповні пізнає народний колорит і психологічну ментальність не тільки носіїв культури цієї місцевості. Розпочавшись з наспівів, приповідок, рухів, жестів, цей різновид музично-сценічного твору поступово поширював семантичні межі драматургії як «малої» (камерної) вистави, а через удосконалення праці акторів зійшла на підмостки, так перетворившись в один з видів музичного театру з яскраво вираженим національним духом.

Серед досліджень молодих китайських вчених, які присвячені вивченню феномену декламації поза китайською культурою, привертає увагу дисертаційна праця та попередні до неї стаття китайська дослідниця Го Цяньпін, яка набула освіти в Україні. Авторка виявляє відмінності декламації у камерно-вокальній і оперній сфері європейської музики; вона стверджує, що різновиди декламації залежать від композиційно-стильових градацій. Виявляючи роль вокальної виконавської виразності, Го Цяньпін робить висновок про здатність декламації до створення «музичного портрета» образу людини з історико-культурних та естетико-психологічних позицій» [16, с. 3]. У різних контекстах головна роль декламації визначається дисертанткою як «семантичний посередник» [там само, с. 177], котрий має відповідні функції та властивості.

Семантичний діалог словесних та музичних логоформ декламації забезпечує формування специфічних різновидів слова та способів його інтонування. Дослідниця стверджує, що декламація, поєднуючись з вокальним мовленням, утворює найбільш вагомі «силові лінії» в семантичній структурі оперного твору. Слово у співі має відповідати образному завданню:

відновлювати та репрезентувати внутрішній світ людини, її переживання, відгукуватись на сценічну подію психологічно цілісно, підключатися до неї з «певним емоційно-психологічним резонансом, котрий забезпечує сугестивні ефекти художньої дії» [16, с. 15]. Саме особистісний компонент співацької виразності вирізняє декламацію від споріднених з нею речитативних форм, хоча повного розмежування декламаційного і речитативного первнів вокального інтонування (на рівні інтервальної звукобудови) ні в опері, ні в драмі не виникає. Дослідивши функціонування декламаційно-риторичного комплексу в опері американського композитора С. Барбера «Ванесса» [16, с. 122-172], авторка залишає не з'ясованим питання щодо специфіки цього комплексу як загальної проблеми у вокальному виконавстві та, зокрема, у китайській музичній драмі та інших видах музично-сценічного мистецтва Китаю.

Теоретичною базою вивчення атрибуції національних ладо-інтонаційних особливостей співу і декламації у сичжоуській музично-сценічній драмі може слугувати дослідження Чжан Юхе [80], У Гань Ян [69]. Перспективним виглядає і дослідження Юй Хао [136, 137], присвячене визначенню ролі інструмента Люцинь (вербовий прутик), котрий є невід'ємним «музичним учасником» сичжоуської драми, акомпаніатором дійства з будь-яким сюжетом. Дослідниця детально визначає історичний наслідок включення Люцинь до інструментального акомпанементу сичжоуської музичної драми.

Слід підкреслити, що дослідниця вивчала іншу компоненту Сичжоуської музичної драми, ніж автор пропонованої дисертації, а саме – естетичний ефект впливу Люцинь на сценічне втілення сюжетної дії: «...люцинь впливає на сценічне виконання тому, що є «головною струною» акомпанементу виконавцям-артистам». Авторки так пояснює свій особистий досвід: «Коли вперше почула акомпанемент до сичжоуської драми, то здалося, що це настільки просте і, здавалося б, неглибоке явище не вимагає детального вивчення. Однак після знайомства з предметом ближче –

прослуховування мелодій, аналіз нотних записів, відвідування Театру сичжоуської драми в місті Бенбу, а також навчання у музикантів і співаків сичжоуської драми – авторка змінила свою думку» [137].

Музично-інструментальний супровід гідний спеціального вивчення як компонента сичжоуської музично-сценічної драми». Різноманітність і спонтанна непередбачуваність музичного ритму, мелодичне багатство, акценти на «опорному звуці, тремтіння, синкопи, голосове «ковзання» (портаменто) вгору, голосове «ковзання» вниз, пунктирні ритми, рух тріолями – це все разом свідчить про велику складність для актора «потрапляти в такт» з мелодією, супровідну точність і правильність відпрацювання заданого ритму, що не терпить халатності та недбалості.

Для ефективного впливу на слухача в сичжоуській драмі необхідно імпровізувати на основі запропонованих нот, відчувати окремі звуки, «вертати» їх, «розтирати» і «місити», «виплюваючи» з набору прийнятих зразків, що підходить до випадку виконання», – пише Юй Хао [137, с. 8]. Саме в цьому і допомагає Люцинь, концентруючи враження, «підстьобуючи» акторів, виводячи «живе» мистецтво за межі теоретичних догм. Сприйняття уявної простоти виконання сичжоуської музичної драми, за думкою пані Юй Хао, можна порівняти з чаюванням: як смак чаю можна відчутти, якщо пити його повільно [там само, с. 7], так і всі тонкощі сичжоуської драми можна зрозуміти не з першого перегляду.

В наш час у сичжоуській драмі не тільки зберігається історично усталений стиль музикування на люцинь, але й сприймається та втілюється якнайкраще, ніж у споріднених напрямках музики. Завдяки участі люцинь сичжоуська драма не втрачає актуальності серед сучасних слухачів, тому що гнучко відгукується на сьгоднішні потреби суспільства як «дух минувшини у теперішньому часі» Китаю.

Сичжоуська музична драма, що сформувалася в м. Сичжоу (приблизно у XVIII ст.) в пониззі річки Хуайхе, відноситься до різновидів аньхойської драми. Вона набула поширення в провінції Аньхой, північних районах

провінції Цзянсу, південних районах провінції Шаньдун та в інших місцях. Її основою слугують народні пісні Сяочан («Маленькі пісні») і танці Хуагуден («з квітами, барабанами і ліхтарями»). Раніше вона мала іншу назву – «наспіви, що беруть за душу» («лахуньцян»). Це поняття вживається в широкому сенсі, якщо йдеться про традицію китайської пісенності (одну з багатьох). У вузькому сенсі – це жанрова назва конкретної вистави, що належить до Сичжоуської музичної драми.

Отже, розгляд творчих компонентів цього музично-сценічного мистецтва як різновиду китайської національної музичної драми, є актуальним завданням, і матеріал численних вистав, які побачили світло театральної рампи в останні 10-15 років, вказує на подальшу перспективу вивчення конкретних засобів та принципів (див.: Додаток **В**).

Соціокультурна сутність сичжоуської музичної драми полягає в тому, що вона нерозривно пов'язана з життям китайського народу, побудована на невігядливих сюжетах народного життя, часто виконується на діалекті конкретної місцевості. Рухи і жести героїв зрозумілі глядачам і слухачам не тільки цієї конкретної місцевості, але зустрічають глибоке розуміння у всього китайського народу. Народні пісні, побутові репліки, пластика рухів і жестів, що передають символічні натяки і підтексти – усі ці компоненти насичують сичжоуську драму життєдайною автентичністю, подаються глядачеві в простій і навіть гумористичній манері. Структура мелодій сичжоуської драми – досить проста; глибоко народний характер її змісту визначає популярність у глядача.

Лажуньцян протягом своєї історії не лише відкрystalізувався у своїй змістовній структурі через яскраво виражений регіональний колорит (що втілено за допомогою оригінальних, приємних для слуху інструментальних та вокальних мелодій), але й став національним скарбом, завоювало любов широких верств населення.

Тепер слід наголосити на інструментальній складовій: нею слугує Люцинь – основний струнний інструмент, що є звуковим атрибутом Аньхой-

сичжоуської музичної драми: його історичне значення, розповсюдження, художньо-технічні особливості виконання супроводу, технічні та тембрально-виразові можливості мають безпосереднє відношення до музичної драматургії цього явища. Люцинь, спочатку поширений на півночі та півдні від Янцзи, своїм звучанням визначив досконалість і закінчений характер сичжоуської драми, тому вивчення історії появи і поширення цього інструменту у сичжоуській драмі сприяє розумінню його якості, заради якої він був запозичений в музичний акомпанемент, допомагає визначити взагалі його місце в історії китайської музики.

Вивчення зразків акомпанування Люцинь в сичжоуській драмі, на думку дослідниці Юй Хао, «допомагає не лише досягнути художні особливості та сценічні можливості цього інструменту, а й зрозуміти взаємовплив традиційних і сучасних форм виконання на Люцинь, визначити тенденції розвитку музики в сичжоуській драмі» [137].

Про місце походження сичжоуської музичної драми існують різні думки, проте більшість сходиться на тому, що «вона пішла з північних районів Цзянсу і спочатку являла собою виконувани перед публікою селянські наспіви, так звані «лехуцян» («мисливські наспіви») або «тайпінге» («пісні спокою і безпеки»), популярні тільки в тих самих місцях» [там само, с. 4]. Супровід до них був надзвичайно простий: сам виконавець і співав, і стукав у кастаньєти. «Пізніше такі виконавці з народу, як Цю, Ге і Чжан, на основі народних традицій систематизували, оформили і збагатили ці наспіви, створивши свого роду театр з мелодією «лахуньцян» [137, с.132].

В цей же час поряд з кастаньєтами, в інструментарій театральних вистав уводиться місцева гітара (ту-піпа), що «підготувало ґрунт для прийняття Люцина (вербова цитра). На самому початку, мелодія і техніка виконання на Люцині були такими ж, як і прийняті для ту-піпи. Однак ту-піпа має всього від двох до трьох струн і шість або сім ладів, вікно резонатора зроблено некрасиво; технологія гри не регламентується, для настройки струн існує п'ять фіксованих положень, інтервал обмежений

однією октавою, глибина тембру невелика, відчуття резонансу практично немає» [там само, с. 44]. І хоча в цей час Люцинь ще не став головним інструментом супроводу, його звучання вже було відчутним, заклавши тим самим основи того впливу лахуньцян на слухача, яким якраз відома сичжоуська музична драма.

Технологія виконання на Люцинь еволюціонувала і набувала все більшої ваги в складі ансамблю, так що виконавці на цьому інструменті в складі сичжоуської драми отримали назву «головні струнні музиканти» (чжусянь-ціньші). Юй Хао вважає, що «завдяки люцинь, який, на відміну від ту-пипи, маючи чотири струни і двадцять дев'ять ладів, може забезпечувати «гучність» і масштабність звучання цього інструменту» [137, с.58]. Крім того, настройка Люцинь вже була стандартизованою; діапазон, глибина звучання розширяв образотворчі можливості, а також збільшив силу впливу оркестру на слухачів, з'явившись новою основою інструментального супроводу сичжоуської драми.

Таким чином, участь Люцинь у сичжоуській драмі значно підвищила *оригінальність її музично-тембрової палітри*, поширила і збагатила семантичний діапазон виконавської виразності жанру в цілому. Завдячуючи цьому інструменту, *сичжоуська драма зробила незаперечний художній внесок у розвиток одного з чотирьох основних напрямків традиційного аньхойського театру.*

Були часи, коли в складі сичжоуської драми не було інструментального супроводу, не було і виконавців, відповідальних за супровід співу, або діалогам. Згідно висновку китайської дослідниці Юй Хао, «у момент появи в складі сичжоуської драми такого явища, як акомпанемент, він вирізнявся достатньою простотою організації, а через брак робочих рук виконавцям доводилося одночасно співати і акомпанувати» [137, с. 4]. У той час для партії Люцинь не було запропонованих нот, і процес виконання повністю залежав від відчуттів музиканта, на відміну від ту-пипи (попередниці Люцинь), яка довгий час була основним інструментом акомпанементу,

освяченим традицією. Це не тільки сприяло розвитку техніки виконання на люцинь, а й робило його єдиним інструментом, що коли-небудь були запозичені у сичжоуську драму, здатним збагачувати і активізувати створення різного репертуару. Іншими словами, можливо припустити, що саме Люцинь набув хисту «самостійно задавати напрям розвитку цього театрального жанру» [136, с. 4].

Для періоду Республіки, деталізує дослідниця, «... характерним було укрупнення виконавських колективів; застосування Люцинь в акомпанементі могло б і далі розвиватися вільно, але ту-піпа тісно слідувала за мелодією виконавця, обмежуючи і широту експериментів з врахуванням імпровізації музиканта. Після Визволення, еволюція сичжоуської драми пішла в бік дрібних народних ансамблів з місцевим колоритом, в складі яких люцинь зайняв центральне місце. Його звучання не тільки йшло за мелодією виконавця-співака, але музикант головного струнного інструменту імпровізував на основі свого досвіду, багатой художньої фантазії і техніки виконання, власного розуміння характеру персонажа, вміння розкрити його на сцені, за допомогою відповідних ладо-гармоній і ритмічних малюнків» [136, с. 5]. Разом з тим поліпшувалися злагожденість роботи театрального колективу, вміння акторів висловити переживання героїв, правильно розподілити свої сили для досягнення повної відповідності задуму програми. З усього цього видно, що Люцинь в історії розвитку сичжоуської драми займає статусне місце.

Кілька слів про співвідношення співу та мовлення в аспекті виконавської експресії. Окремо відзначимо вживання прийому «да-шэтоу» («тріпати язиком»), який не зазначено в теоретичних або методичних матеріалах (хоча він надрукований в одній з публікацій автора [131]). Ця особлива виконавська техніки є специфічним надбанням сичжоуської музичної драми, котра демонструє артикуляційну майстерність співака при переходах в процесі сценічної дії від мовних до суто вокальних побудов і навпаки. Про неї можна повідомити наступне: да-шэтоу полягає в тому, що

після закінчення декламаційної фрази, або між вокальними номерами, вставляється гумористичний пасаж, відзначений імпровізаційністю. Мовленнева вставка да-шетоу (на розсуд виконавця) вклинюється в основний хід п'єси для того, щоб актор міг налаштувати дихання [137, с. 49].

Про техніку «да-шетоу» розповів один з керівників відділу культури м. Сихун, за його словами, ця техніка полягає в тому, що після закінчення фрази, або між піснями, вставляється змістовний епізод, тривалість якого визначається настроєм співака-актора і обстановкою на сцені, аж до того, що актор не зупиняється, поки не отримає оплески [там само, с. 50].

Тренування вокалу починається з відпрацювання трьох звукових зразків: «я», «і», «хм» [131, 48]. «Я» означає розкриття рота, резонанс порожнин живота і грудей, уявлення себе у вигляді порожнього бочкоподібного тіла що видає звук розтрубом-резонатором.

Голосна «І» дає зменшення розкриття рота, губи майже змикаються і розслабляються, звук прямує в бік верхньої щелепи і носової порожнини, в його формуванні беруть участь порожнини черепа, рота і носа; при «хм» губи і зуби зводяться разом, тут важливо домогтися резонування порожнини черепа з порожниною носа, представляючи це собі так, ніби звук, виходячи з гортані, в роті повертає нагору, що може супроводжуватися відчуттям дрібної вібрації барабанних перетинок і чола, і наостанок виходить з носа [там само]. Повторення цих звукових зразків по кілька разів активізує голос. Далі можна переходити до відпрацювання співу, спочатку нескладних коротких фрагментів, потім, коли мало-помалу «розігріється» голос, фрагментів більшої довжини з широкою амплітудою сили і гучності.

На нашу думку, виконавці Сичжуйської драми надають велике значення вибору часу для тренувань: всі сходяться на тому, що краще для цього час – через один або дві години після їжі. Якщо співак голодний, то у голосі немає достатньої сили для відпрацювання великих фрагментів, а якщо щойно поїв – немає потрібного резонансу черевної порожнини і свободи дихання. Тренування рано вранці не рекомендується проводити занадто

довго й інтенсивно, досить лише «прочистити горло», – вказують артисти [131].

Щоб заспівати добре, співак має спочатку налаштувати і натренувати власне дихання, від якого залежать: 1) майстерність переходу від сильного звучання до слабкого, 2) від низької тональності до високої, 3) здатність до ритмічного чергування стримування і звільнення, «виплювання» слів, і взагалі, до чіткого виконання.

Виконавці сичжоуської драми для себе розробили спосіб «ротового дихання»: перед початком співу треба перевести дух, потім підібрати живіт, щоб «зберегти повітря» (цуньці) в грудях, і перейти безпосередньо до співу, в процесі якого застосовуються різні техніки зміни дихання (хуаньці), в тому числі «поспішна» (цзи-хуаньці), «крадькома» (тоу-хуаньці), «чуттева» (цин-хуаньці) та інші, обов'язково відповідні ритміці слів і мелодії [131, с. 49].

2.2 Речитатив в українській класичній опері

Прологомени щодо речитативу та інших логоформ декламаційного співу (української церковної традиції) викладені у підрозділі 1.2. Втім проблематика дослідження обумовлена, насамперед, оперними творами, що входять до репертуару сучасних національних театрів опери та балету в містах України (Києві, Львові, Харкові), вивчаються на кафедрах сольного співу мистецьких вузів. Тому автор вважає за потрібне окремо висвітлити роль речитативу в інтонаційній складовій української класичної опери в аспекті національної онтогенези.

Отже, першоосновою української опери є багатюща фольклорна спадщина — українське народне музичне, поетичне й драматичне мистецтво, яким вона зобов'язана своїми національними особливостями. Якщо розпочати з пісенного жанру, то дуже давнім зразкам (іграм календарного циклу — хороводам, веснянкам, купальським) властиві яскрава сюжетність, поетичність і театральність.

В народній пісні потенційно закладена можливість виконання її від різних персонажів – в діалозі; таким чином створюється природна передумова для сценічної інтерпретації. Ці особливості демонструють прагнення народних виконавців передати за допомогою пісні зміст обряду чи гри, розкрити портретні характеристики тих або інших «персонажів» художнього світу національного фольклору.

Народна пісня слугувала історичною передумовою появи музично-драматичного жанру в професійній музичній культурі. Композитори навчалися у народних співців, насамперед, природності сюжетного розвитку через залучення виразових засобів, пов'язаних зі словом. Існують у народній піснетворчості й розгорнуті сюжетні сцени, в яких беруть участь один або два солісти і хор чи солісти і дві-три групи хорів. З цього може брати початок масова оперна сцена, бо вона звичайно передбачає саме такий склад учасників. Наведені приклади свідчать про прагнення народних співців театралізувати пісні, відтворити їхній зміст у «живій» формі, з використанням окремих елементів акторської гри, міміки і мізансцени. В аналогічних народних іграх та хороводах інколи застосовуються грим і костюми, немає лише декорацій — їх успішно заміняє фантазія виконавців. Не можна не помітити у складі святкових вистав типу «Маланки» або «Кози» зачатків реквізиту, сценічного, режисерського оформлення дії. Роль музики, що супроводжувала цю виставу, видається начебто допоміжною, прикладною. Однак важлива сама неодмінна присутність музики в народній виставі.

Друга різдвяна інтермедія — «Коза» — подібна до «Маланки». В основі її змісту лежить мотив несподіваного захворювання чи загибелі головного персонажа, його зцілення і загальна радість з цього приводу. Подібний і склад дійових осіб та їх характеристики. Порядок мізансцен твердо не був встановлений і міг змінюватися на бажання учасників. У Київській області відразу після запрошення господарів Дід з Козою співали і танцювали. На Харківщині і на Поділлі співам і танцям передував монолог

Діда, пересипаний вигадками і примовками; сюди ж впліталися танці й інсценіровка пісні «Ой під вишнею», як і в інтермедії «Маланка»», про що можна довідатися з етнофольклорних досліджень [6, с. 19].

Цікаво, що у дію народної вистави-гри поперемінно вводилися не лише спів, але й *декламація і прозова розмова*. І в цьому не можна не помітити початкової стадії театралізації за рахунок декламаційності, яка набула згодом широкого розвитку в Україні. Характеристики персонажів розкривалися в основному в розмовних діалогах і мізансценах.

Отже, у таких нескладних народних виставах, як «Коза» або «Маланка» вже намітилась типова синкрета мовно-виразових засобів: паритетна співучасть слова, музики, танцю, мімічної гри, театрального реквізиту (костюми, грим, сценічне оформлення).

Ще один осередок кристалізації декламаційності української культури – народний ляльковий театр «вертеп», що виник наприкінці XVI – на початку XVII століть і набув широкого розповсюдження. Ця сторінка історичного розвитку декламаційності та речитативу в контексті українського музично-театрального мистецтва слугує також «генокодом» його оригінальності, унікальної сили впливу на людей. Тут не просто інсценується пісня чи гра, а спеціально створюється музично-сценічна вистава, в якій музика є одним з основних засобів розкриття змісту образів. У другій частині вертепної вистави ця особливість музично-сценічного мистецтва виявляється особливо яскраво.

Вертепна драма як мистецтво, що певною мірою випереджає стиль ранньої української опери, розвиває й закріплює елементи синтетичного дійства на ґрунті декламаційних засобів інтонування, запозичені з народнопісенної творчості. Водночас вона вносить і істотно нову якість: вистава відбувається вже не в звичайній побутовій обстановці, а на спеціальній театральній сцені.

Довершеним витвором народного музично-драматичного мистецтва можна вважати український шлюбний обряд — весільне дійство із точно визначеним сюжетним ходом і розмежованими функціями дійових осіб. Найважливіша особливість весільного дійства як попередника опери — це його інтонаційно-музична драматургія. Тут передусім помітна панівна роль музики як основного компоненту драми, завдяки якому розкриваються драматична ситуація, сюжет і характеристики учасників дійства.

Таким чином, пісенна, танцювальна і драматична творчість українського народу XVI —XVII ст. мала в собі зерна музично-театральної дії, а саме: наявність сюжету, дії, що розкривається за допомогою музичних характеристик, жанрів (арія, монолог, ансамбль, хор, масова сцена). Самобутність речитативу як вокальної форми, в українській опері зумовлені характерними особливостями як національної мови, так і мистецькими багатовіковими традиціями.

Синтетичною формою вокального мистецтва є жанр опери, а також споріднена їй по широті і багатству засобів вираження ораторія; тому саме в цих вокальних формах речитативи набули особливого значення. (У подальшому викладі будемо користуватися прикладами, взятими переважно з цього виду вокальної музики, однак не можна ігнорувати й камерні вокальні жанри, в яких декламаційність втілена в межах психологічної культури буття людини як іншого хронотопу, не менше, якщо не більш багатого і виразного, ніж музично-театральні жанри).

Розглянемо національні витoki речитативу в українській опері.

Характерні особливості української мови, що здавна визнається багатьма діячами вокального та театрального мистецтва, як одна з найбільш музикальних, — це краса й чарівність звучання мелосу і його відповідність поетичному ритму. Поряд з іншими якостями їй властива милозвучність. Загалом оперні типи інтонування — декламація та речитатив — базуються на інтонаційно-ритмічних можливостях вербальної мови. Основні інтонації як декламаційності, так і речитативу в жанрах вокальної музики відповідають

характерним інтонаціям мови/мовлення, котрі мають свої специфічні національні особливості.

Визначний український письменник початку ХХ ст. В. Самійленко зазначав: «Відомо, що українська мова своєю доброзвучністю займає одно з перших місць) між усіма європейськими мовами. Цю думку дуже легко пояснити фактами фонетики. Наша мова (в основному своєму діалекті) має тільки чисті, виразні голосівки (vocalis): а, е, і, и, о, у. Глухих і невиразних голосівок, таких як, наприклад, англійські голосівки, або як німецьке ö або французькі eu, un, onі, – зовсім немає. Вона не любить такого поєднання шелестівок (consonans), яке важко вимовити... Вона має кілька засобів (цілком аналогічних мові італійській) до урівноваження вокалізму з консонантизмом, тобто кількості голосівок з шелестівками, в цілях більшої евфонічності. І коли не займає першого місця з евфонічності, то тільки через те, що в кількох словах, – небагатьох, але часто вживаних – допускає негармонійне з'єднання шелестівок: бг, пхн, ткн – бгати, пхнути, ткнути і взагалі порушує фонетичну рівновагу в бік консонантизму трохи частіше, ніж мови італійська чи іспанська» [58, с. 3].

Сучасний фахівець із фонетики української мови Н. Тоцька, зазначає, що «врівноваження вокалізму з консонантизмом – то лише один аспект милозвучності української мови. Інший важливий і винятково цікавий засіб – «рівномірний розподіл вокальної енергії в українській мові», котрий «тісно пов'язаний з неконцентрованим словесним наголосом, що виявляється в помірно розподіленому (через 1-2 склади) посиленні й послабленні звуків» [66, с. 3]. З цього погляду українська мова протиставляється російській, оскільки «ритмічна структура російського слова характеризується значним посиленням наголошеного складу порівняно з ненаголошеними», що має наслідком редуцію голосних, відсутню в українській мові [там само, с. 7].

Інший дослідник В. Чабаненко вважає, що головний чинник милозвучності української мови – закон врівноваження кількості голосних і приголосних

звуків у мовленнєвому потоці [74, с. 99]. Тієї ж думки притримується М. Жовтобрюх: «Чим же зумовлена милозвучність української мови? Насамперед, принципом урівноваження приголосних і голосних звуків, відсутністю великого збігу однакових приголосних чи голосних не тільки в складі того ж самого слова, а й на межі слів. Милозвучність, або евфонія, української мови досягається природним чергуванням у ній окремих голосних та приголосних звуків...» [25, с. 32]. Додамо ще такі ознаки, як неконцентрований наголос, плавність мовлення, що споріднюють український мовний ритм із «ритмом музичним, пісенним і природно пояснює, чому *українська мова сприймається як особливо музикальна*. Більше того, цей факт веде нас до розуміння прихованого зв'язку між мовленням і музикою в широкому плані» (курсив мій – Ч.С.) [66, с. 7].

В українській мові спостерігаємо дві тенденції: до 1) періодичного скорочення ненаголошених голосних через один або через два склади; 2) український наголос, будучи в своїй основі силовим, поєднує в собі елементи наголосу часокількісного і музичного, або тонічного. Отже, вокальність мови визначається кількістю голосних порівняно з приголосними в мовленнєвому потоці. В українському народнопоетичному мовленні, яке найбільш зберігає національні засади української мови, голосних – 45-46%. Очевидно, що українське народнопоетичне мовлення насичене голосними й справді близьке до італійського, мало йому поступаючись. Однак «... в літературній творчості українська мова під різними іншомовними впливами багато в чому втрачає свою вокальність, й кількість голосних знизилася до 42%» підкреслюють дослідники [47, с. 5].

Таким чином, одним з найважливіших чинників самобутності речитативів в українській опері є *колористика національної мови*, завдячуючи акцентно-ритмічній структурі, вокальності, темпу, фонетичним особливостям української мови. Як характерний приклад можна навести речитативи з опер видатного українського композитора Григорія Майбороди. Особливістю його мелодичних речитативів є те, що вони часто поєднані з

аріозними формами і ніби «розчиняються» в них. Це наштовхнуло деяких музичних критиків на необдуманий висновок, що Г. Майборода нібито в своїх операх «відмовився від речитативу». А тим часом уся справа в тому, що композитор підійшов до проблеми його творіння з позиції, що ґрунтується на своєрідних особливостях української мови, зокрема, її милозвучності та мелодійності. Адже ритмічна структура українського слова зближує його з ритмом музично-пісенним і природно пояснює, чому речитативи в операх Г. Майбороди особливо мелодичні, елегійні, розспівані, сприймаються як мелос.

Класичними зразками національної української опери є «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемівського (прем'єра якого відбулась нещодавно у Львові⁷) і «Тарас Бульба» М. Лисенка. Вони становлять приклад найбільш гармонійного сполучення національного сюжету з національною музикою. Більш того, було сформовано тип оперного співака, орієнтованого на домінантність речитативного типу інтонування, який вимагав великої майстерності володіння голосовим апаратом.

Першим класичним зразком національної української опери є музично-драматичний твір С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (1863). Відмінністю цього твору була його музична драматургія, зміст якої відповідав вимогам західноєвропейського жанру опери, а не водевілю – тип вистави з музикою, поширений в Україні на той час. Роль музики у розвитку сценічної дії та сюжету «Запорожця за Дунаєм» — провідна і до того ж різноманітна, драматургічно виправдана. Музика повністю розкриває образи героїв і ситуації, активно втручається в драматичну дію. За її допомогою відтворюються різні моменти сюжетного розвитку. Наприклад, цілковито музичними засобами розв'язано такі моменти, як сварка Одарки і Карася, любовний діалог Оксани й Андрія, їх тікати тощо.

⁷ Партію Петра з успіхом виконав харків'янин Максим Ворочек, учень професора ХНУМ імені Котляревського Наталії Говорухіної.

У сюжеті опери відтворено українське народне життя, а музика проникнута українськими народними мотивами. Ця опера витримала перевірку часом і є однією з найулюбленіших вітчизняних опер, яка не сходить з репертуару українських оперних театрів. У «Запорожці за Дунаєм» є надзвичайно цінні риси для розвитку національного оперного мистецтва, а саме: виведення народних образів, народних типів, народного життя на сцену великого оперного театру, глибоке осмислення народної музичної творчості, перетворення її в розгорнуті оперні форми і створення справжнього реалістичного методу музичних характеристик.

Опера Гулак-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» виникла на ґрунті українського музичного театру, проклавши широкий шлях розвитку українського національного оперного мистецтва. За жанровим визначенням – це цікавий її зразок побутової комічної опери, але з дуже розвинутою ліричною лінією та героїко-патріотичною спрямованістю – ознаками, що не властиві цьому жанру. Народнопісенна основа мелодики опери і майстерні прийоми музичної характеристики персонажів, побудовані на динамічному, дійовому, психологічно виправданому використанні української народної мови/мовлення – новаційні риси, запозичені композитором із досвіду західноєвропейської комічної опери та привнесені на національний інтонаційний ґрунт.

Щодо місця речитативу в музичній стилістиці опери «Запорожець за Дунаєм», то вокальні і танцювальні номери у цій опері — пісні, хори, дуети, танці, невеликі оркестрові епізоди — постійно чергуються з розмовними діалогами. У цьому сенсі А. Гулак-Артемівський використовує традиційну структуру комічної опери, яка дає можливість переносити центр ваги з розгорнутих арій чи ансамблів (які презентуовані як розгорнуті, мелодично чітко оформлені вокальні номери) на декламаційні або речитативні засоби драматургічного розвитку. Хоча деякі речитативні сегменти все ж таки присутні і у вокальних партіях головних героїв. Так, вокальна лінія на початку другої арії Оксани (коли вона чекає Андрія, щоб домовитися з ним

про втечу на батьківщину) «Ангел ночі над землею...» — майже речитація на одному тоні. У супроводі звучать нерухомі, застигли органи пункти, педалі, тобто звуки, що повільно змінюють один одного; отже, це й є стилістика псалмодичного речитативу (для якого характерні мелодична одноманітність, метроритмічна монотонність), що доповнює картину нічного спокою, сонної тиші, що навіює на дівчину настрій умиротворення, ліричного споглядання.

Класичним зразком ігрового дуэта, в якому послідовно розгортається динамічна оперна сцена, є дует Одарки та Карася. В ньому повністю відображена комедійна лінія твору. Хоробрий козак Карась ніяковіє перед настирливою атакою своєї жінки, яка вкрай збуджена й сердита. Він не знає, що відповісти, і наспіх фантазує причину своєї відсутності. Якщо музичні репліки партії Одарки – активні, запитливі, суворі (стрибок мелодії на кварту, чіткість ритмічного рисунка), то відповіді Карася – невпевнені, запобігливі: він прагне задобрити жінку (ходи мелодії по звуках тонічного тризвуку вниз, навмисна «рваність» фраз, скоромовка на одному звуку).

Усю першу частину дуету Карася й Одарки побудовано на висхідній музичній темі; виняток становить серединний розіток, в якому Одарка намагається випитати причину його затримки: "Чи це ж випив, чи це ж випив на дорогу", на що Карась щоразу переконливо стверджує: "Ні, не пив, не пив, їй-богу, от не гріх, що й забоживсь". Середина дуету будується на в'їдливих і допитливих інтонаціях жінки і ствердних, переконливих інтонаціях чоловіка. Завершується перша частина темою, яка звучала на початку дуету. І Одарка, і Карась твердять кожен своє: "Де ж це так ти веселився?" - "Занедужав у дорозі та й набрався я біди". Одарці не вдалось нічого вивідати, а Карасю пощастило відбити першу "атаку" і якось ухилитись від детального пояснення.

У другому розділі, який помітно контрастує за інтонаційним складом партій головних персонажів, події розгортаються по-іншому. Одарка скаржиться на свою долю: "Ти гуляєш дні і ночі, я ж, сердешна, все одна", її вокальну партію побудовано на довірливих, жалібних інтонаціях. Але Карась

знає ціну цим сльозам і розгадує маневр Одарки: «Бач, злякати чоловіка, щоб не знав він, що робить», його репліки тут побудовано як речитатив *secco* — майже на одному звуку; з'єднуючись потім з вигуками, вони допомагають створити потрібний контраст: жалісливе тужіння, з одного боку, і невдоволене буркотіння — з другого.

Заключний розділ дуету жваво, енергійно: тут передано обурення Одарки та розгубленість Карася.. Докори Одарки викликані необережними словами Карася про те, що він ночував у небоги. Комізмом сповнені навмисні тужіння, нарікання, умовляння Карася замовкнути. Репліки одного учасника дуету безпосередньо продовжують репліки другого, а разом виходить єдина мелодична лінія. Інтонації кожної репліки підкреслюють характерно-індивідуальні риси кожного з персонажів. Суперечка закінчується скоромовкою, що походить від італійської опери *buffa*, містить деякі сюжетні та мелодичні стереотипи, які свого часу були приводом для обвинувачення композитора у запозиченнях із західноєвропейських опер.

Не викликає сумнівів, що саме в моделі італійської опери *buffa* та австро-німецькому зінгшпілі Гулак-Артемівській знайшов для себе нову модель вирішення національної теми. Більше того, незважаючи на перебування Гулак-Артемівського, на момент написання опери, в Петербурзі, а також на те, що безпосереднім вчителем його був М. Глінка, і чималу роль в розвитку професійної майстерності його як композитора відіграв тогочасний оперний театр та його видатні представники, актуальне прочитання української теми він вбачав не в російському художньому контексті, а саме в західноєвропейському. Якщо російське мистецтво та література у 50-60-х рр. XIX століття перебували в пошуках психологічно-достовірного реалізму, визнаючи здебільшого цінності так званої натуральної школи, то А. Гулак-Артемівський у своєму баченні жанрової моделі опери «Запорожці за Дунаєм», напроти, відійшов від гострохарактерного малюнка та зайвої деталізації.

Образ рідного краю уявляється композитору узагальнено-поетичним і соковитим по колориту, таким же високим і значним, як і в тих італійських операх, що складали основу його співацького репертуару. Вірогідно, що поетика» *bel canto* («чудового співу) та специфічний італійський тип оперного інтонування, близький по милозвучності до української мови, виявились тими необхідними факторами, дія яких ознаменувала вихід українського музичного театру на якісно новий, оперний рівень існування. І секрет незмінного успіху та величезної життєздатності опери Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», мабуть, і обумовлений її дивовижною вокалічністю, що є віддзеркаленням характерних особливостей та самобутності української мови та народної музичної творчості. Та ж сама скоромовка в дуеті Карася та Одарки написана не тільки в традиціях буфонних речитативів західноєвропейської опери, а йде також від українських жартівливих ігрових пісень-діалогів типу «Жінка на торзі», «Чоловік та жінка» та інших.

Дует Оксани та Андрія (фінал другої дії) — «Ластівко моя прекрасна» чи не найцікавіший ліричний номер у драматургії опери. В ньому репрезентовано національно-український образ щирого кохання двох молодих людей. Дует має тричастинну будову; середина своїм речитативним викладом контрастує крайнім розділам, витриманим у вальсовому характері.

Дійові, динамічні ансамблеві епізоди, дуети, що перетворюються в живі, насичені драматичним розвитком сцени, визначають специфіку й яскраву самобутність оперної драматургії Гулака-Артемівського.

У 2023 році виповниться 160-річчя сценічної історії опери "Запорожець за Дунаєм", і за цей час опера не втратила своєї популярності. Вона живе повнокровним сценічним життям завдяки своїй глибокій мистецькій правді і неповторній красі. В опері виведено яскраві народні типи, узагальнено кращі риси українського народу. Гулак-Артемівський відіграв значну роль в історії українського оперного мистецтва тим, що спираючись на традиції західноєвропейської опери — на перевірені часом

музичні драматургії італійської опери buffa та австро-німецького зінгшпіля — створив на основі української народно-пісенної мелодики національну класичну оперу про події реального народного життя.

Речитативи в операх М. Лисенка

Справжню епоху в історії розвитку української музичної культури складає творчість геніального композитора Миколи Лисенка (1842-1912). Він підсумував у своїй творчості великий історичний період розвитку української музичної культури і на основі всебічного, глибокого вивчення народної творчості створив національну композиторську школу.

Лисенко поєднав принципи вивчення української народної пісні і творчого доробку західних та російських класиків і створив високохудожні зразки майже в усіх жанрах музичного мистецтва, таких як українська кантата, українська опера, солоспів.

Формування етико-естетичних принципів композитора відбувалося під благотворним впливом ідей Т. Г. Шевченка, а також творчості російських композиторів-класиків (М. Глінки, О. Даргомижського, О. Бородіна, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського).

В цілому можна говорити про певну спорідненість музичної драматургії опер М. Лисенка з музичною драматургією російської класичної опери: органічний внутрішній зв'язок сольних епізодів з масовими народними сценами, коли ці сцени по суті переростають значення мальовничого побутового фону і набувають рис самостійного, дієвого компонента драми, роль симфонічного начала і його взаємодії з вокальним, характер мелодекламації, що точно й гнучко наслідує мовленнєві інтонації.

Якщо ранні спроби композитора в оперному жанрі показують нам процес його творчих пошуків у галузі музичної драматургії і не розв'язують ще ряду поставлених композитором проблем, то опери зрілого періоду — гоголівська тріада («Різдвяна ніч», «Утоплена» (1883 – 1885), «Тарас Бульба» (1880 – 1890), «Наталка Полтавка» та «Енеїда» заслужено належать до вершинних зразків української оперної класики.

Вже в перших своїх операх (незакінченій «Гаркуша» та «Маруся Богуславка») М. Лисенко звертається до характерного речитативу, що розкриває якості психологічного образу, портрет героя, його настрої, переживання. Так, уривки партії Марусі Богуславки написано цілком у вільній речитативній манері, з дуже скупим оркестровим супроводом, що підтримує голос у смислових і ритмічних опорних пунктах. Але речитативи Марусі ще не мають тієї пластичності, інтонаційної гнучкості й виразності, якими відрізняються речитативи зрілих опер Лисенка: вони ще трохи одноманітні і в мелодичному, і в ритмічному відношенні.

Оперою «Різдвяна ніч» (1882) розпочинається зрілий період оперної творчості Лисенка. В цій опері для музичної характеристики того чи іншого персонажу композитор вже звертається до відбору типових інтонацій. Так, для характеристики Вакули використовується інтонаційна мелодика, властива ліричним пісням, для Пацюка – суворо-мужня патетика, властива героїчному епосові, для Дяка – звороти та інтонації, запозичені з кантів та псалмів і т.д. Речитативи «Різдвяної ночі» побудовані здебільшого на поспівках народних пісень. Щоб посилити декламаційну виразність, композитор вносить у мелодичні речитативи багато пауз, які надають вокальній лінії природності, невимушеності.

Речитативи лисенківських опери часто наближаються до аріозних будов завдяки мелодичним заокругленим фразам і поспівкам. Часом дуже важко розмежувати, де закінчується речитатив і починається аріозо. Поділ на завершені епізоди тут досить умовний, розвиток іде єдиним, безперервним потоком. Мелодичний речитатив звичайно супроводжується розвиненим, різноманітним за своєю фактурою акомпанементом оркестру, що поглиблює, посилює виразність вокальної лінії. Такий стиль мелодичного речитативу, започаткований М. Лисенко, буде розвиватись й надалі серед українських композиторів радянської епохи (особливо у М. Веріковського та Г. Майбороди) і стане однією з самобутніх ознак національної класичної опери.

Вершинним досягненням М.Лисенка є героїко-патріотична опера «Тарас Бульба» (лібрето М. Старицького за повістю М. В. Гоголя). Для китайських співаків і слухачів знаменним постає факт того, що прем'єра опери відбулась 4 жовтня 1924 року на сцені Харківського оперного театру. Недарма цей заклад нині носить його ім'я. Драматургія «Тараса Бульби» цілком обумовлена змістом твору: дія розгортається великим планом, епічно, показ подій історичного, суспільного значення переплітається із сценами побуту, ліричними відступами, вставними жанровими сценами.

В опері «Тарас Бульба» М. Лисенко зміг досягти найвищого художнього розвитку речитативної вокальної форми у виді різноманітних типів розвиненого аріозо-декламаційного речитативу – сольного та хорового, де композитор насамперед спирався на інтонаційні форми національної рецитації.

Особливо визначну роль відіграє речитатив в розкритті головного центрального образу опери – Тараса Бульби. Його багатогранна, складна, велична постать змальована правдиво й переконливо, а всі речитативи мають характер глибокої драматичної виразності. В речитативах Тараса Бульби М.Лисенко досягнув вершин в художньому втіленні людської мови методами вокальної рецитації. Так, наспівний речитатив, спокійна манера допомагають композитору створити образ люблячого батька, мудрого й суворого вихователя. Цей бік Тарасового характеру розкривається, головним чином, у другій дії. Свої почуття до родини, до близьких Тарас виявляє у м'яких, стриманих тонах.

У речитативі Тараса в сцені облоги («*Сю ніч ляхи нас, сплячих, обійшли*») втілено зосереджений, глибокий стан-роздум з відтінком громадянської лірики. Монологу передуює каденція, яка нагадує награвання бандури перед виконанням думи. Голос починає зовсім без підтримки супроводу, щоб яскравіше виділити зміст слів; потім з'являється контрапункт у нижніх голосах оркестру (віолончелі, контрабаса); оркестр тільки де-не-де, у смислових вузлах, короткими акордами супроводжує голос.

У зверненні Тараса до козаків (речитатив «Гей, панове, товариство», п'ята дія) відчувається активність, рішучість його вдачі. Це досягається за допомогою чіткої ритмічної організації вокальної лінії з акцентами, зупинками на сильній долі такту і пунктирними, маршоподібними ходами оркестрових голосів з окремими поспівками основної, героїчної теми, якою починається увертюра.

Трагічна сутність образу Тараса з величезною силою виявляється у сцені вбивства сина-зрадника. Психологічно це дуже напружений момент: після запальних промов Тараса («Що у світі є святіше») настає загальне піднесення. Козаки морально готові до важкого бою. Тарас виступає на чолі війська. На його заклик — «Ляжемо всі, а град здобудьмо, та й здобудьмо його зараз, щоб ляхи не спам'ятались» — воїни відповідають: «Слава, батьку... Хай же зараз ворог гине!» Тарас дає останні накази. Вся його воля, всі нерви напружені до краю перед великим випробуванням. І в цей рішучий момент несподівано з'являється єврей Янкель і повідомляє про зраду Андрія, про його вирішення служити шляхті.

Тарас не вірить, обуренню його немає меж; його опановує бурхливий відчай, що виявляється в драматично напруженому, піднесеному до трагізму монолозі «О, будь клята тричі та година, що сплотив я сина на позору, на догану». Мелодична лінія побудована на скорботних вигуках, малюнок її хисткий, нестійкий: мелодія то починається з вершини і стрімко падає вниз, то важко, уступами підіймається, то зупиняється нерухомо на місці. Ритміка дуже вільна, декламаційна. Патетичний, схвильований супровід оркестру доповнює картину. Розпочинається бій. Це змушує Тараса опам'ятатись, він починає керувати битвою. У самому розпалі січі, супроводжуваний польським військом, з'являється Андрій і кидається у бій проти своїх. Тарас доганяє його і гнівно допитує. Репліки старого запорожця тверді: він певний своєї правоти, він вирішив виконати обов'язок патріота, чий почуття сильніші від особистих. Слова Тараса, звернені до сина-зрадника, сповнені жагучого

гніву, глибокого душевного болю. У драматургії опери ця сцена є психологічною кульмінацією і вирішена з великою майстерністю.

Резюме. У речитативах Тараса Бульби М. Лисенко досяг вражаючої художньої сили. Такий стиль викладу відповідає інтонаціям живої мови (логіка наголосів та пауз, відповідність ритміки до емоційного стану). Відчуття міри і достовірності, мелодична заокругленість і психологічна наповненість кожної фрази Тараса Бульби свідчать про цілковиту творчу зрілість композитора, його розуміння законів декламаційної виразності.

Образ Тараса доповнює в опері образ Кобзаря — узагальнений тип народного співця, виразника народних сподівань і прагнень. За стильовою цілісністю образ Кобзаря — один з найкращих оперних образів, створених Лисенком. Мужня героїка «Тараса Бульби» підказала Лисенкові інше трактування образу народного співця-кобзаря: його дума — це не спокійний наратив про старовину, а хвилююча розповідь очевидця про людські страждання, національну ідею народної боротьби; це епос, сповнений бойової відваги, суворої, войовничої романтики. Кобзар палко закликає до непримиренної боротьби з ворогами батьківщини.

Дума Кобзаря не цитує фольклорного зразка, хоча інтонаційно вона є близькою до багатьох дум, особливо до «Думи про Богдана Хмельницького та Барабаша». Це оригінальна творчість Лисенка, в основі якої лежать характерні особливості музичного стилю українського епосу [3, с. 215].

Вокальна лінія написана у вільному розмірі, цілком у стилі речитації думи з її своєрідними повтореннями одного звука, типовими мелодичними зворотами на початку кожної строфи, характерними ладовими барвами. Вокальна мова «Тараса Бульби» в цілому відзначається яскравим національним забарвленням. Лисенко геніально відтворив стилістику народнопісенного та народно-танцювального мелосу, ладо-гармонічних та метро-ритмічних особливостей українського фольклору.

Особливо насичена народнопісенним матеріалом вокальна партія Насті, Тарасової дружини. Інтонації та ладо-гармонічні особливості

українського фольклору проникають у її речитатив та арію, в дует з Андрієм, плач за синами, що від'їжджають. Щоб передати горе й розпач Насті під час прощання з синами, які їдуть на Січ, Лисенко звертається до інтонацій народних плачів — голосінь, які, як відомо, є першими прикладами речитативного співу з глибини віків. Низхідні, скорботні інтонації, інтервал збільшеної секунди в мелодії на фоні синкопованого органного пункту акомпанементу звучать як ридання.. Особливо вражають неодноразове повернення голосу до верхнього початкового, акцентованого пункту мелодії і ритмічність усієї вокальної лінії (дроблення сильної долі такту). Ці прості, але переконливі і дуже виразні засоби постають з особливостей музичного фольклору.

Тривожні передчуття Насті, втомленої довгим чеканням, її тугу і біль самотності М. Лисенко тонко передає за допомогою вільного, декламаційного речитативу, супроводжуваного схвильованим тремоло оркестру. Дуже виразно звучить перша фраза речитативу «Душа тремтить» завдяки упору вокальної лінії на нестійкий інтервал – збільшену кварту з вершиною на верхньому ввідному тоні (fis). Завдяки щирому, хвилюючому ліризмові і безпосередності, образ Насті є одним з кращих жіночих образів в українському оперному мистецтві.

Отже, «Тарас Бульба» М.Лисенка та «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемівського є класичними зразками української опери. Декламаційність та речитативи стають основними жанрово-стилістичними механізмами її специфікації як національно-самобутнього феномену. І якщо С.Гулак-Артемівський під час створення «Запорожця за Дунаєм» спирався в своїх творчих пошуках на традиції західноєвропейської опери, то М. Лисенко при створенні «Тараса Бульби» знайшов натхнення та художні засоби в національних формах епосу та літератури, виробивши оригінальний підхід до показу української картини світи вокально-декламаційними та аріозно-пісенними засобами.

Цікаво, що навіть пісенний матеріал в партії Тараса просякнутий декламаційною інтонацією: наприклад, «пісня Тараса» на тлі кобзарської перегри (інструментального супроводу) після бурхливо-схвильованого вступу з войовничим пунктирним ритмом звучить мужня «чоловіча» тема, в основу якої покладено висхідну чисту кварту – усталений «знак» героїчного вигуку «гей!». Ця інтонація буде неодноразово повторюватися в різних варіантах і метро-ритмічних умовах: «мелодизована» низхідним рухом по звуках тетраорду (вокалізація слова «орел») (т.2 вокальної теми); висхідна від тонічного тризвуку до четвертого щаблю ладу («гей літає») (т.3); низхідна кварта як інтонаційний «зсув» на натуральний сьомий щабель (домінанта до паралельного мажору) на слово «сизий» (т.4). У другому реченні з'явиться низхідна зменшена кварта (від тонічної терції на підвищений сьомий щабель) як ознака драматизації, внутрішньої напруги в показі життя козака - запорожця, який є символом сили та мужності. Нарешті, в кульмінації звучить висхідний «гойк» («аж») – на малу септиму; далі «лихо» (інтонація оспівування другого щаблю) сміється» – мелодичний каданс на тоніці з октавним відлунням на нижню тоніку – найнижчий тон басового регістру). Такий органічний сплав пісенної плавності, поступовості мелодичного руху по звуках тетраордів та декламаційних сегментів чистої кварта та малої септими постає стильовим принципом вокальної мови М.Лисенка. Цей декламаційний сегмент закріплюється в словнику «української національної музичної мови» (концепт О.Козаренка) як ментальна ознака архетипового образу культурного героя (козака-запорожця) в українській картині світу. Цей образ нині є дуже актуальним!

Наостанок ще один приклад геніальної сполуки речитативного і пісенного як ознаки українського оперного стилю – «Монолог» Богдана з опери Данькевича «Богдан Хмельницький». Він складає одну з найкращих сторінок української класики ХХ століття і обраний нами, бо цей зразок перегукується за змістом та музичною поетикою з традиціями, які закладені М.Лисенком. Мелос цього уривка з драматургії 1 дії опери синтезує кілька

жанрово-стилістичних джерел музичної мови: пісенність, виразну декламаційність («замішану» знову ж таки на чистій кварти!) та мовленнєвість окремих реплік (звуконаслідування: «а свічі мигочуть» на висхідному тритоні), примножених на картинність (нічний пейзаж – низхідний рух паралельними мажорними тризвуками), майстерно створену темброво-фактурними засобами оркестру. Наскрізний лейтмотивом цього монологу теж є висхідна кварта (e–a), а в кульмінації знову ж таки слух вирізняє драматичної сили вигуки (стрибки на збільшену кварту та малу септиму). Широта дихання пісенного мелосу охоплює широкий діапазон. Реприза складає відкриту форму: герой сповіщає про свою любов до батьківщини через ключові слова «доля», «воля», «сяла тобі!».

Отже, інтонаційний аналіз висвітлив конструктивно-семантичну роль декламаційних сегментів мелодизованого речитативу, яким за стилістикою та драматургічним значенням в індивідуально-стильовій системі Данькевича постає Монолог Богдана. Мелос і декламація є синтетичними складовими жанру монологу як способу авторського висловлювання, який має чітку національну визначеність через залучення думних сегментів – стрибків на чисту (зменшену або збільшену), малу септиму, рідше чисту квіртну та чисту октаву.

2.3 Камерно-вокальний хронотоп декламації. Солоспіви М.Лисенка

Завданням цього підрозділу є виявлення специфіки української інтонації у жанрах, що складають відмінні засади національного музичного мислення в камерному жанрі і тісно пов'язані з поетично-вербальним змістом вокальних творів (які широко вивчаються в музичних вищих навчальних закладах України і тому доступні для дослідження китайськими співаками).

Історичною генезою формування декламаційного інтонування як найбільш прадавнього слід визнати народнопісенну традицію. Звернемося до жанру більш пізньої доби, який ще не досліджувався в аспекті його дотичності до декламації (ширше декламаційності) – романсу, цій камерно-

вокальній формі, що належить до ліричного роду, і в українській культурі отримала власне жанрове ім'я – солоспів.

Солоспів має глибинну традицію вокального відчуття національної мови. Він прийшов від міського-аматорського статусу до професійного самовираження митців, їх власного музичного портретування, авторської рефлексії. Першим в ряду рефлексійних митців в українській музичній культурі є Микола Лисенко. Отже, розглянемо роль декламаційності в творчості М.Лисенка – фундатора жанру, що становить прикрасу камерно-вокальної лірики.

Солоспів «*Мені однаково*», написаний у 1878 році, є одним з кращих зразків драматичного монологу. Патріотичний текст вірша було створено Т.Шевченка 1847 року під час перебування у петербурзьких казематах. Образ в'язня, для якого любов до Батьківщині – кредо всього життя, можна було б вбачати як типово романтичний персонаж, як би не відхід від себе, свого Я (дух романтичної саморефлексії) у вир національних подій, завдяки вторгненням у реалістичний сюжет, пов'язаний з українською історією. Ліричний спосіб викладу матеріалу в цій поезії Шевченко гранично згладжує романтичний пафос. На першому плані – авторська рефлексія на типову історію, в основі якої лежить сповідь одного з численних українських невільників, які не упокорилися зі своєю долею. Громадянська і особистісна позиції і героя вірша і самого поета з'єдналися в цьому творі в єдине ціле. Їхня нерозривна єдність стає головною ідеєю однойменного романсу М. Лисенка і в цьому сенсі увиразнюють автопортрет українського Поета музичними засобами, свого роду ідеального героя нації.

Усього 23 рядки тексту стали основою динамічної композиції з яскравою кульмінацією у фіналі. У структурі романсу чітко виділяються 4 розділи, які відповідають функції «внутрішнього монологу» героя. У першому розділі домінує особистісний тон та самооцінка персонажа. Другий – автобіографічний розділ пов'язаний із спогадами героя про своє минуле, рідну землю, сім'ю, синів, які залишилися сиротами. Четвертий розділ –

епілог від автора, який роз-ототожнюється з героєм; в йому домінують переживання та почуття гніву людини-патріота, чия батьківщина у небезпеці: її готовність до самопожертви доведено до апогею.

Речитативний тип вокального інтонування повністю підпорядкований декламаційній складовій вірша. Особливу динаміку надають римовані закінчення рядків, кількість складів у яких постійно змінюється. У романсі об'єднані два типи речитативу: максимально наближений до мовної риторики та мелодизований, жанрогенеза якого спрямована до епічної думної традиції та аріозно-речитативного стилю європейської опери. У вокальній партії поряд з одновисотними повтореннями звуків є багато стрибків, урівноважених плавними низхідними ходами, типовими для пісенно-романсової традиції.

Риторичні мотиви експресивно перемежуються з розспівними, що уособлюють ліричну спрямованість жанру. Їх чергування композитор використовує не лише як формотворчий, а ще як важливий драматургічний чинник, коли, починаючи з третього і четвертого епізодів, оповідальні інтонації починають переважати.

Посиленню драматичного світовідчуття сприяє і особлива роль фортепіанної партії. Дві інструментальні інтермедії перед 3 та 4 розділами імітують кобзарську гру в момент найвищого емоційно-драматичного підйому, у момент плачу. Третій розділ закінчується словами побажання батька, який віддав життя за Батьківщину; а четвертий – на словах «Та не однаково мені!» звучить кредо героя, могутній вибух енергії. Високий градус динаміки відчувається завдяки гнучкому поєднанню в інтонаціях вокальної партії підйомів і спадів, широких стрибків і каскаду низхідних, що акцентують кожне слово. Додамо до цього граничну гучномовну динаміку та експресивну гармонічну вертикаль з енгармонічною модуляцією з *des-moll* в *cis-moll* та фінальну мелодичну модуляцію у основну тональність *g-moll*. Поєднання епічних фольклорних елементів з оперними формами розкривають головну ідею романсу – любов до Батьківщині.

Декламаційність знайшла своє місце в солоспівах на героїчну тематику, що засвідчено у творах, написаних на тексти поеми Т.Шевченка «Гайдамаки». Це романси: «Гомоніла Україна», «Свято в Чигирині», «Моліться, братія, моліться», «Ой Дніпре мій, Дніпре» и романс-серенада «У гаю, гаю...». Вони були написані в період з 1872 по 1892 роки, коли М. Лисенко після невдалих спроб написати оперу знову повернувся до роботи над театральною музикою. Відомий красномовний факт, що «Гайдамаки» розглядалася композитором як можливий сюжет для національної опери, але задум так і не було реалізовано. Про великий інтерес М. Лисенка до цього твору Т. Шевченка свідчить і той факт, що музикант використав тексти поеми не лише в романсах, а й у своїй наймасштабнішій опері «Тарас Бульба» (в арії «Гей, літа орел»).

Романси на тексти з поеми «Гайдамаки», з одного боку, оригінально розвивають епічну лінію фольклорної традиції, а з іншого – свідчать про прагнення композитора збагатити українську камерно-вокальну музику оперними та театральними досягненнями, пов'язаними з європейським досвідом, який активно вивчався композитором. Так, романс «Ой, Дніпре мій, Дніпре» написаний в жанрі оперної арії. «Моліться, братія, моліться» – сприймається як оперний монолог, риси розгорнутої арії-монологу проглядають в структурі романсу «Свято в Чигирині». Зайвим казати, що ці жанрові уточнення будуються на декламаційних засадах виконавської вокальної виразності.

«Свято в Чигирині» – один з перших зразків «гайдамаківської» тематики. Його можна визначити як досвід синтезування вокального та інструментального в камерному жанрі. Роль інструментального первня визначається як масштабами вступу, а й зростанням ролі фортепіанного супроводу в цілому. Партія фортепіано і вокальна стають рівноправними учасниками драматургічного цілого.

Музичне прочитання інструментальної «прелюдії» (на 14 тактів) викликає паралель з думними інтермедіями. У мелодичному «профілі»

вступу можна зустріти всі атрибути думної жанрової лексики: арпеджовані акорди та пасажі «кобзи», характерну орнаментика, що змінює графіку мелодії, метроритмічну нестійкість, ладові ознаки. Новим у трактуванні думних жанрових ознак є тенденція до граничного узагальнення епічної образності.

Твір існує лише в одній виконавській версії для баритона. Вокальна партія відрізняється поєднанням елементів думного речитативу та вільним інтонаційним розвитком, де переплітаються ознаки пісенних, романсових та оперних форм. Речитативно-декламаційний принцип розвитку мелодії не суперечить мелодичній формі романсу. Вплив оперного жанру відчувається у тембрової персоніфікації у вокальній партії.

Солоспів «Молітесь, братія, молітесь» (1892) свідчить про вплив оперної мелодекламації на камерний жанр: такі риси, як укрупнення форми, «симфонізація» інструментальної партії, оркестровий колорит образу фортепіано, декламаційність вокальної мови, залучення в концертне виконання елементів акторської гри – усі ці нові ознаки підтверджують художньо-виражальний потенціал жанру.

Патріотична ідея, що втілює *credo* українського козацтва, інтерпретується як особистісна драма героя, готового на самопожертву. Композитор моделює один із можливих варіантів великого музично-сценічного твору, яким могла б стати поема Т.Шевченка. Вустами головного персонажа, імені якого ми не знаємо (умовно «голос народу»), у формі монологу проголошується ідея, що стала у творчості Шевченка образом-символом – боротьби проти польської шляхти за свободу.

Перед композитором повстало завдання – створити музичний портрет головного персонажа відповідно до змін сюжету. В емоційному плані зміст романсу презентує ліро-епічний «образ світу», що сприяє створенню не індивідуалізованого (як у романтично-чуттєвому солоспіві на любовну тематику), а узагальненого образу національного героя.

Структура шевченківського вірша відкривала для композитора перспективи розкріпачення пісенної форми у художній вимір поемності. Несподіваним змінам настрою головного персонажа відповідають такі ж швидкі зміни музичного тематизму. У романсі динаміка та експресія виходять на перший план, затуляючи оповідальність, властиву тексту шевченківської поеми. Новаційним прийомом є створення теми-образа в інструментальному звучанні, що виконує у подальшому розвитку функцію лейттеми. Фортепіанний вступ до романсу – один із перших в українській музиці XIX століття прикладів відтворення дзвону, що має величезне драматургічне навантаження.

Як відомо, дзвонність в українській культурі пов'язана з християнською традицією і завжди сприймалася як символ єдності народу, сполох-призов у боротьбі з ворогом. За допомогою оригінальних прийомів – потужних тремоло, октавних подвоєнь та низхідних пасажів – фортепіано імітує звучання дзвонів, що має наскрізний розвиток і сприймається як образ-символ народного опору.

Вокальна партія відрізняється різноманіттям жанрових складових, синтез яких вказує на тенденцію до посилення авторського висловлювання у мелодичній будові. У ній відбуваються постійні переходи від питання-відповідних і мовленнєвих інтонацій до більш плавних ліричних фраз. Експресивні мотиви з широкими стрибками в характерними паузами-зупинками надають мелодичному розвитку рис декламаційності. М. Лисенко вперше у жанрі романсу системно залучає техніку вільного переходу («перемикання») від мелодійно-пісенних фраз до речитативно-декламаційних вигуків, реплік, звернень. Різноманітна стилістика вокального мовлення посприяла формуванню багатогранної психології образу героя, глибини його душевних переживань. Цей твір можна вважати першим вдалим досвідом створення персоніфікованого музичного портрета в українському камерно-вокальному мистецтві.

Солоспів «У неділю вранці рано» М. Лисенко не випадково назвав думою. Вибір епічного фольклорного жанрового аналога був зумовлений змістом та структурою поеми Т.Шевченка «Невільник», фрагменти якої композитор використав у цьому творі. За твердженням літературознавців поет у своїй поемі дуже тонко змодельював особливості народної думи. Зміст поеми ґрунтується на типовому для думного епосу сюжеті про трагічну долю козаків, які потрапили в турецький полон і засліплені. Багато хто з них, повертаючись додому, ставав авторами та виконавцями думного епосу.

Поему було написано в особливому ритмі, який називають «українським верлібром» [10, с.141]. Усі рядки тексту масштабного твору мають різну кількість складів, які римуються і нагадують розмовну риторичку. Неспішний характер оповідання має тенденцію до поступового посилення внутрішньої динаміки завдяки зміні 14-складового принципу викладу, що нагадує коломийку, на більш короткі рядки.

М. Лисенко ретельно вивчав жанрові особливості думи, що знайшло відображення в його книзі «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая» [33]. Приступаючи до роботи над романсом, композитор міг керуватися як своїми патріотично-національними інтересами, так і багатим науковим досвідом. Отже, дума є великим масштабним оповідальним твором, у якому музична та поетична сторони мають відносну самостійну будову. У тексті переважає несиметричний рядок. Близький до декламаційному типу він містить у собі сліди ранніх псалмодичних форм, характерних для знаменного розспіву та пізніших принципів, перехідних від силабики до силаботоніки. Внутрішній поділ на розділи у думах має умовний характер і пов'язаний з розвитком сюжету. Музичний зміст думи має більш складнішу будову, ніж поетичний, що пов'язано з бажанням автора передати не лише зміст, а й емоційну реакцію на трагічні події.

На початку думи переважають речитативні прийоми інтонування відповідно до неспішного характеру оповіді про минулі події. Кобзар-

виконавець налаштовує слухачів на сприйняття історії у декламаційній формі мелодичного розспіву. У романсі М. Лисенка після невеликого вступу, який імітує кобзарську «перегру», звучить експозиція твору – перший розділ «*In modo d'un recitativo, poco moderato*» на широкому диханні коломийкового стиха. Верхній голос фортепіано повністю повторює малюнок вокальної мелодії, а нижній – з опорою на квінту та арпеджовані акорди – імітує гру на кобзі. Двічі змінюється метроритм – $3/4$ на $2/4$; фактура поступово заповнюється риторичними фігурами, звуки групуються по три, п'ять та шість тонів у поспівковій «гроні», посилюючи декламаційний стиль мелодії.

Періодичність 14-складового вірша порушується, рядки стають дедалі коротшими і рівними в складовому відношенні. У мелодії з'являються фрази, які М. Лисенко за кобзарською традицією називає «уступами». Речитативна риторика поступово наповнюється специфічною розспівністю за рахунок запровадження орнаментики. Різноманітні виконавські прийоми збагачують вокальну та інструментальну партію не лише колористично, але й конструктивно. Численні форшлагги, тріолі, мелізми розширюють графіку мелодичної лінії. У поєднанні з характерними для думи ладовими ознаками: збільшена секунда, ладова змінність натурального та гармонічного мінору (*g-moll*), елементи думного ладу. Разом вони посилюють драматичну експресію, нагадуючи про нову фазу розвитку сюжету – так званий «плач», що складає один з обов'язкових кульмінаційних розділів у композиції думи. Зі слів «плаче, ридає, до Бога руки здіймає» починається кульмінація.

Після емоційно забарвленої інтерлюдії з характерними ознаками «кобзарської» імпровізації, настає кульмінація й у розвитку сюжету та в музичній композиції, яка припадає на слова «турки яничари його догнали ... очі виймали». Отже, у романсі виявлено головну особливість думи – поєднання епічної розповіді з драматичним викладенням музичного матеріалу.

Резюме. М.Лисенко виконав місію провідника унікальних особливостей української думи у сферу ліричного камерного жанру. Сполука романсу і думи могла з'явитися лише в українській музичній культурі і характеризує її унікальність. Композиторська інтерпретація жанру балади «У тієї Катерини» полягає у розширенні семантичних меж камерного жанру за рахунок засвоєння композитором логосного потенціалу декламаційності національного-народного зразка. Колізії банального побутового сюжету досягають у цьому творі рівня психологічної драми. За характером розвитку подієвого ряду та участі в ньому дійових осіб романс нагадує міні-виставу із трагічною розв'язкою. Дівчина просить трьох гостей козаків, які приїхали до неї свататися, спершу звільнити з турецького полону її брата. Далі події розгортаються стрімко за законами великої драми. Двоє із суперників гинуть, а третій, який урятував «брата», дізнається, що його обдурили. Брат виявився коханим дівчини. У фіналі настає трагічна розв'язка із характерним національним колоритом.

«Катерину чорноброву в полі поховали, а славнії запорожці в степу побратались». У романсі М. Лисенка, так само як у творі Т.Шевченка, герої персоніфіковані: Катерина, Семен Босий, Іван Голий, Іван Ярошенко. Їхні імена-прізвиська нагадують давню козацьку традицію та підкреслюють соціальний статус простих небагатих людей, які вийшли із народного середовища. У віршах Т.Шевченка всі персонажі виписані дуже рельєфно та колоритно, як реальні люди, які потрапили до складних обставин. Цим багато в чому пояснюється поведінка персонажів цієї трагічної історії. Така жорстока реакція на обман дівчини виправдана морально-етичними нормами поведінки героїв.

У композиційній будові шевченківської поеми простежуються три етапи відповідно до розвитку сюжету. Перший – зав'язка (27 рядків) – презентація основних персонажів. Другий розділ є власне подієвим сюжетом (містить 21 рядок); третій – найкоротший (18 рядків) – трагічною розв'язкою.

М. Лисенко диференційовано підійшов до інтерпретації сюжету та характеристики головних героїв. Катерина – провідний персонаж балади – не отримала своєї індивідуалізованої музичної теми. Якщо ж розглядати її вокальну партію в ретроспективі, то виявляються дуже несподівана для романсу стилістика. У пунктирних ритмах фортепіанного вступу можна почути відлуння бравурного світського танцю, можливо, полонезу. Думка про його невідповідність із подальшою сільською побутовою обстановкою зникає в контексті подальшого музичного розвитку. Використаний композитором прийом «узагальнення через жанр» (бальний танець) має на меті наголосити на урочистості та святковості обстановки сватання. Далі оповідання йде від третьої особи і має інтонаційно-узагальнений характер. І лише у момент презентації гостей-козаків у мелодії з'являються характерні народнопісенні звороти, а в кадансах використовуються неповні тонічні тризвуки без квінти чи терції.

Національне забарвлення мелодики твору доповнюється за рахунок зміни метроритму (6/8, 4/4, 3/4) та ладової будови. У тональній структурі C-dur'а і a-moll'я з'являються звуки b і fis, які отримують різне функціональне трактування: вступного тону до g-moll або лідійський C-dur, міксолідійський F-dur. Ладова нестійкість, що створює умови для постійної міграції опорних звуків, набуває розвитку і надалі у процесі інтонування сприймається як типова ознака фольклоризму – мови, адаптованої до європейської функціонально-гармонічної системи.

«Музичний портрет» Катерини формується з висловлювань гостей, які наголошують на її красі і своїй готовності все для неї зробити, щоб отримати її розташування. У творі М. Лисенка момент «прямої мови» козаків виділено у самостійний епізод – *andante*. Їх мовлення увиразнює розспіваний (мелодизований) речитатив. Часта зміна метроритму пояснюється нерівномірністю рядків тексту Т. Шевченка, для інтерпретації якого композитор використовує оперний еквівалент. Інтонаційну спорідненість матеріалу підкреслено спільністю кадансових зворотів, аж до початку

наступного розділу. У кадансі на заключних словах Івана Ярошенка звучить домінантовий тризвук *b*-moll без розв'язання, як риторичне питання, відповіді на яке немає.

У розділі *andante con moto* розповідь йдеться від третьої особи про подальшу трагічну долю козаків засобами вільного аріозно-речитативного висловлювання. Заключення *andante moderato* синтезує інтонації попередніх розділів: відчутні відлуння полонезу з характерною синкопою та тридольним ритмом як нагадування про обстановку в будинку Катерини (в експозиції романсу), і оповідальні інтонації Автора, і народнопісенні інтонації прямої мови головних героїв. Під час трагічної розв'язки відчувається гранична диференціація вокального стилю: кожне слово, фраза, інструментальний супровід розкривають глибинний зміст історії, що підкреслено засобами музичної експресії. Наприклад, на словах «та й заголосила» в басу в партії фортепіано звучить хроматичний низхідний октавний хід, а у вокальній – широкі стрибки та низхідні інтонації плачу з орнаментикою думного епосу. Слова визнання Катерини звучать сольно на висхідному квінтовому ході, а три похмурі різкі акорди фортепіано буквально візуалізують момент трагічної смерті героїні. Сміслові драматичне навантаження повністю лягає на партію фортепіано. Звучить траурна хода на модифікованому матеріалі полонезу, чії ритмоінтонації утримуються в нижньому басовому голосі майже до кінця романсу.

Останні такти епілогу (*Andante*) на словах «Катерину черноброву в полі поховали» містять на квінтовій педалі в партії фортепіано основну оповідальну тему з елементами плачу (в тональності *a*-moll). В останніх двох тактах на словах «*А славнії запорожці в степу побратались*» здійснюється несподівана мелодична модуляція в *C*-dur. У такий спосіб композитор підкреслив психологічну двовимірність конфлікту в межах камерного хронотопу: минуле залишається позаду, а козаки віддані чоловічій справі.

Таким чином, завдячуючи творчим зусиллям М. Лисенка в середині XIX століття вокально-камерна лірика отримала свою «нішу» в жанровій

системі української професійної музики. Апробація все нових форм переінтонування пісенного фольклору в жанрі камерно-вокальної музики сприяла формуванню стійких національно-стильових музичних ідіом та стилем. Вони стануть «генокодом» української композиторської школи в подальших кроках її представників. Це означало глибинний процес інтонаційного оновлення вокальної формотворчості на рівні національної культури. Серед прикмет цього процесу засадничою постає зростаюча тенденція до сплаву співу та декламації в мелодекламаційний стиль вокального інтонування, в якому органічно поєднуються особистісні ліричні інтенції автора (=Поета) та епічні образи, які належать українській картині світу, творцем якої є М. Лисенко в жанрі солоспіву.

2.4 Вокальні цикли Б.Бріттена

Для історико-культурного порівняння камерного хронотопу декламаційності звернемося до творчості видатного англійського композитора, класика музики ХХ століття Бенджаміна Бріттена, який, за нашими спостереженнями, постає у своїх вокальних циклах таким самим фундатором *музичного виразження поетичного слова засобами національно визначеної мелодекламації*, як і Микола Лисенко в українській вокальній ліриці.

Вокальний цикл «**Пісні з Китаю**» Б.Бріттена вперше в українському музикознавстві проаналізовані дослідником Ці Мінвеем [72]. Він обирає цей твір як зразок унікального досвіду європейського композитора, який одним з перших робить крок до глобалізації в парадигмі «Схід – Захід». «... Вокальний стиль ор. 58 не схожий ні на одну з усталених жанрово-стильових моделей вокального мистецтва. Романтичного в музичній стилістиці твору немає. Наслідування фольклорним прообразам, на які Б. Бріттен був здатним як прекрасний стиліст (про що свідчать численні обробки шотландських та англійських пісень), також відсутні. Дух об'єктивного показу «замальовок з натури» викликає асоціацію з англійським баладним стилем висловлювання. Однак вокальному стилю

цього циклу не притаманні такі властивості романтичної вокальної балади, як наративна риторика, розгортання форми, наскрізний розвиток «із середини» контрастних, швидкоплинних епізодів. Втім “бере у полон” мелодекламація, щирість вислову, чуйність до поетичного слова, синтез вокального й інструментального первнів музики, завдяки чому народжується геніальний синтез вокальної інтонації та поезії», – справедливо зауважує Ці Мінвей [73, с.129].

Загальний стиль *canto* «пісень з Китаю» – декламаційний. Причину національно-мовного дискурсу твору Б. Бріттена Ці Мінвей вбачає в «тонкому відчутті класичного мистецтва давнього Китаю, у якому композитор знайшов багато спорідненого із власним світовідчуттям: це і образ Поета та його мандри – духовний шлях очищення стражданнями, і мудрість філософського погляду на буття, і любов до природи як джерела радості, подолання страждань» [там само]. Погоджуючись з думкою, що вокальний стиль часто-густо залежить від адресата-виконавця (як замовника, або «еталон співу» на той час), зробимо висновок щодо комунікативної семантики декламаційного стилю як затребуваного виконавцями-інтелектуалами (яким був першовиконавець П.Пірс, тенор).

Однак ми вважаємо, що завдяки майстерності поєднання слова, мелосу та поетичного ритму у «Пісні з Китаю» захоується люба публіка: мелодекламація слугує посередником між земним буттям і небесним, шукаючи зустрічі має довіру до співака, «іде за ним» в «тонкі» сфери духовного світу. Правда, для цього треба добре знати англійську мову, яка є для композитора ментальною, і постає національним маркером його стилю.

Ці Мінвей відзначає, що «... від виконавця цього вокального твору вимагається не лише обізнаність в англійській мові/мовленні, але й глибинна музична інтуїція, і неабиякий інтелект. Відтворення стилістики мелодичного речитативу, заснованого на іншомовній лексичі і фонетиці, можливо лише завдяки чутливому осягненню мелоса, що виникає у резонансі з поетичним словом. Найвища майстерність виконавської виразності, закладена

композитором, полягає у органічному сполученні простоти та ясності музичної мови, націленої на втілення поетичного строю стародавньої поезії, в якій міститься вишуканий та водночас величний дух китайської культури, її жанрово-загострений і витончено-м'який колорит. Звідси відповідальність виконавців, перед якими постає завдання яскравої театральної репрезентації слова-образа, що інтонується.

Отже, декламаційний стиль «Пісень з Китаю» – суто англійський шедевр вокальної класики глобалізованого ХХ століття.

Окрему проблему складають відчуття музичного часу і пов'язана з ним виконавська агогіка, що закладена в композиторському тексті: поза цих умов можна втратити ауру співу як невимушеної імпровізації. Останнє зауваження є дуже важливим для відтворення метро-ритмічної свободи, абсолютної розкріпаченості, які притаманні вокальному стилю Б. Бріттена. Метроритм – наче птах, ніяк не прив'язаний до тактової риски – лише до власного биття пульсу, до імпульсивної реакції на слово-образ.

«Чари колискових» ор. 41

Як відомо, класик англійської музичної культури ХХ століття став ним за лаштунками своєї масштабної і резонансної творчої діяльності не випадково, а в силу надзвичайної обдарованості, і не тільки як різнобічний музикант – композитор, виконавець-піаніст, культуртрегер, один з перших європейських «глобалістів», поєднавши у своїй творчості стилістику різних жанрово-стильових моделей європейської культури. Камерно-вокальні цикли митця розкривають його як Поета-універсала, наділений тонким символіко-містичним відчуттям Слова-Логосу в його культуро-творчій площині.

Вокальний цикл «Чари колискових» ор. 41 (1947) присвячений Ненсі Еванс (меццо-сопрано). Композитор відібрав п'ять текстів з антології «Книга колискових пісень 1300–1900» за принципом контрасту. Він майстерно поєднує пісенні та мовленнєві компоненти музичної мови, значно віддаляючись від архетипу материнської колискової. Б. Бріттен віднаходить шляхи репрезентації «чар» колискової в сучасному йому світі, то можна

сказати, що він є творцем «чоловічої» версії жанру у площині композиторської опоетизації фольклорного прообразу. Співвідношення вокалу та інструментального супроводу відбувається на користь авторського бачення поетичного тексту, до вибору якого митець ставився дуже прискіпливо. Фортепіанна партія вимагає майстерного нюансування виконавської поетики Бріттена, який сам чудово виконував функцію піаніста-концертмейстера. Тому

Якщо в попередніх вокальних циклах на різні поетичні тексти («Пісні з Китаю», «Сонети Мікеланджело») превалювали програмність, інтимна лірика, філософські мотиви, то у «Колискових» зустрічаємо інший випадок художньої екзистенції слова і музики. Це – рідкісний зразок композиторської інтерпретації жанру материнської пісні «на чоловічий лад». І тому цікаво «перевірити» наявність *декламаційного «гену» в прадавніх жанрах*, через відтворення фольклорних рис колискової в абсолютно авторській версії: чи буде він «спрацьовувати» в творчості англійської національної композиторської школи так само, як і в українській? І чи знайдемо (почуємо!) архетипові риси декламаційності колискової, чия природа генетично обумовлена одночасним мовленням-зверненням-замовлянням, що сприймається як *декламаційний спів*?

Звернення до цього маловідомого в Україні твору в світлі проблеми декламаційності як компоненти вокальної виконавської виразності обумовлено синтезом мелосу та декламації в творчості цього митця як стильової домінанти його мислення саме в камерному жанрі. Пропонується жанрово-стилістичний аналіз циклу колискових Б. Бріттена під кутом зору проблематики дисертації (поза аналізом вербального тексту, який є спеціальною проблемою дисертації А. Васильєвої⁸).

⁸ Дослідниця вказує, що у циклі «Чарівність колискових» фольклорний прототип (шотландські пісні) реалізований засобами гармонічної мови ХХ століття.

У першій пісні «У колиски» (сл. Вільям Блейка) – це світ відносин дорослого та дитини, який характеризується бітональним викладом партії вокалу та фортепіано (часте зіткнення двох партій в зоні балансування секундового співвідношення тональностей).

№2 «Шотланська колискова» (слова Роберта Бернса) містить роздум-оповідь матері стосовно казкової долі її сина. Короткий семантичний аналіз виявив цікаві спостереження над закономірним співвідношенням типових (стабільних) та змінних (мобільних) компонентів жанрової стилістики колискової, що містить і декламаційний сегмент.

По-перше, високий рівень поетизації жанрового архетипу, якому властивий саме *вокальний тип висловлювання, комунікація засобами людського голосу та мовлення*. Так, *canto* для Б. Бріттена є провідним засобом, бо він враховує насамперед можливості співака: мелодичні наспіви інтимно чуттєві, відповідають функції жанру – за коливання, умиротворення, збереження спокою для дитини, трансляція Любові; реєстр – зручний; середній на початку пісні, більш розвинений в діапазоні на етапі серединного розділу форми.

У кульмінаційній зоні пісенні інтонації збагачуються декламаційною виразністю: широкі інтервали, стрибки на велику септиму, надаючи схвильованості, начебто сон не приходить до дитини відразу, щось їй заважає, але все ж таки вона засинає. Репризи мають «відкритий» характер, просвітлений характер.

По-друге, визнаючи приналежність творів з жанровим ім'ям «колискова» до професійної творчості «другого роду» («вторинними», за В.Цуккерманом), апріорною є архаїчно-первісна природа всіх трьох пісень «колискового» циклу Б.Бріттена, асоціативна пізнаваність музично-семантичних ознак, як-то:

1) наявність звуконаслідування руху «гойдання», що озвучує остінатний інструментальний супровід (його варіанти: остінато квінтових кроків у басовому голосі – в колисковій №1; тонічний органний пункт на

«пустій» квінті або на іншій модальній висоті, який надає слухачеві онтологічне відчуття вічності, спокою, зупинки часу – у колисковій №2; грайливі акордові награвання, «нанизані», наче грона, на п'ятий щабель тональності – функції домінанти в положенні квінті – у колисковій №3);

2) вкраплення в оригінальний мелос вокальної партії «ексклюзивно-генних» інтоном колісання: магія повторюваності одного тону, або малої терції (присипляння «баю-бай»);

3) повільний темп і «прозовий» ритм *canto*, вільний від періодичної акцентності інструментального пласту звучання колискової; звідси переважання затактових вступів поспівки, домінування асиметричного (неповторного) метро-ритмічного «профілю» мелодики; відчуття непередбачуваної імпровізації; «ковзання» голосу між полутонами і навіть чвертьтонами.

До *авторських знаків* композиторської стилістики в «Коліскових» Б. Бріттена слід віднести наступні принципи його художнього мислення.

1. Збагачення мелосу ладо-гармонічними «зсувами» в нову непередбачену нормами класичної модуляції звуковисотність – через механізми *ладо-мелодичної модуляції* (а не співставлення, як у гармонічній мові вокальних творів Ф. Шуберта з його улюбленою колористикою мажоро-мінорних «світлотіней»). До основної тональності «причіпляються» ланки, споріднені з попереднім тоном мелодичної лінії. Як наслідок, створюється плавний рух, «зчеплення» діатонічних мотивів з різних ладо-тональних фрагментів в оновлену діатонічно-хроматичну систему. Такий «цен-тоновий» тематизм звучить дуже свіжо, сприймається як свідоцтво «нової простоти» музичного висловлювання після двох «хвиль» європейського музичного авангарду (від якого композитор був, власне, далеким).

2. Стосовно інтервальної будови мелосу трьох колискових, слід відзначити винахідливість композитора, обумовлену поетичним змістом вербального тексту. Насамперед, підкреслимо стилізацію шотландського першоджерела; а

отже, відхід від «англійскості» стилю музичного мислення Б. Бріттена, на якій наполягають більшість дослідників.

Можна виокремити найбільш «опуклі» стильові інтонації «чарівності» колискової пісні. Жанрова полістилістика народжується із таких помножених на стиль мислення автора усталених сегментів, як:

- секундові поспівки ();
- терцієва ("баю-бай»);
- хід по звуках тризвуків (мажору або мінору) з оспівуванням нестійкого тону, що створює мікро-напругу в розвитку пісні;
- гойдання від одного тону з подальшим розширенням амбітусу висхідної поспівки.

Таким чином, ми бачимо, що Бріттен не надає переваги стилізації жанрових прообразів колискової пісні, а мислить її праобраз по-сучасному – як поему, поетичні видіння, прекрасний ідеальний світ. І тому мовленнєві сегменти він «імплементує» в пісенний розспів і досягає діалектичної взаємодії слова і співу, яку можна з повним правом визначити як *декламаційний стиль*. В системі індивідуального композиторського стилю він сприймається як бріттенівський спосіб звукообразного мислення – *мелодекламацію*.

Враховуючи засоби тематичного розвитку, які не «зациклені» знову ж таки на строфічності та варіаційності, вбачаємо подекуди вплив балади, як типово англійської логоформи декламаційності як авторського висловлювання. Це проявляється в наскрізному наративному розгортанні висхідної інтонації, динамізації пісенно-поспівкових формул, внутрішній драматичній психологізації об'єктивно сталих жанрових настанов колискової, її осучасненні засобами ладо гармонічного та фактурно-тембрового і метро-ритмічного розвитку.

Поява вокального циклу «Сім сонетів Мікеланджело» хронологічно відповідає етапу кристалізації композиторського стилю. Більш того, можна констатувати, що у творах раннього періоду митця вже впізнається «на слух»

система стильових констант як прояв художнього мислення Б. Бріттена. Іншими словами, молодим автором гучно заявляються саме ті ключові образні сфери та філософсько-поетичні концепти, що стануть провідними у подальших періодах творчості, складаючи його унікальний художній універсум.

Композиторський стиль митця означений апелюванням до традицій романтичного мистецтва, виявляючи тим самим спадкоємність із класико-романтичною добою європейської музичної культури. Відтак, можемо говорити про наявність нео-тенденцій у композиторському стилі Б. Бріттена, втілених, зокрема, на рівні музичної мови.

Осягнення художньої концепції вокального циклу «Сім сонетів Мікеланджело», проникнення в його образний стрій і смислове наповнення, дослідження засад побудов композицій цілого не обмежується і не вичерпується формальними аспектами аналізу. Об'єктивне розуміння художнього цілого зумовлює задіяння відповідного наукового інструментарію – понять і категорій, що здатне забезпечити багатовимірний погляд на досліджуваний твір.

При аналізі «Сонетів» затребуваним виявилось залучення поняття поетики, що тлумачиться як система естетичних засобів музично-поетичного висловлювання; ширше – як втілення художньої картини світу (на рівні досліджуваного вокального циклу). Очевидним при такому підході є включення до методології дослідження семантичного аналізу як найбільш відповідного і влучного, здатного враховувати і увиразнити значення музичної стилістики у відповідності до вербального змісту поетичного першоджерела.

В основу «Сонетів» Б. Бріттена покладено тексти оригінальної поезії творця Сікстинської Капелли, італійського генія світового рівня Мікеланджело Буанарротті (1475-1564). Як відомо, сонети були улюбленою для митця формою віршування, і саме вони стали вершинними зразками нової світської поезії доби Ренесансу. Принагідно вкажемо, що і сама генеза

жанру сонету пов'язана із батьківщиною Мікеланджело – Італією. Сонети в історії світової культури визначаються як один із найпоширеніших видів лірики. Слід також вказати, що початкова будова сонетів передбачала власну логіку викладу: «теза – антитеза – синтез і розв'язка», що в подальшому не завжди було дотримуваним чинником художнього задуму поетів.

Тексти Мікеланджело закономірно обумовлюють «сонетну» жанрову основу вокального циклу Б. Бріттена. Звідси відповідний стиль викладу – об'єктивний, строгий, лаконічний, одухотворений, що передбачає водночас герменевтичну глибину, відповідну канонам сонету. Проте драматургічні рішення вокального циклу «Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена є доволі розмаїтими.

Композитор вільно обирає сонети Мікеланджело, вибудовуючи цикл, в якому об'єднуючим можна визначити образ Автора (в широкому значенні) як ліричного героя, з його тонким і романтичним сприйняттям світу, шляхетністю, душевними прагненнями якого є оспівування і служіння поета вищим ідеалам творчості. Відтак, у відборі вербальних текстів проявляється суб'єктивізм композитора, що демонструє авторську волю до творення власної індивідуально-художню концепцію вокального циклу.

Музична драматургія вокального циклу «Сім сонетів Мікеланджело» пов'язана передусім із вокальним мисленням композитора і зумовлена, певною мірою, естетичними принципами, втіленими у сонетах Мікеланджело. Вкажемо на ключові принципи будови драматургії циклу: чергування контрастних за образним строем номерів циклу, що засвідчує наявний сюїтний принцип у побудові форми цілого; драматургічне розгортання, що приводить до кульмінації і роль заключної фази драматургії цілого, що акцентує смислову значущість останнього, сьомого номера вокального циклу – «Sonetto XXIV», жанрова основа якого відсилає до жанру пасакалії.

Для вокальної лірики Б. Бріттена в цілому характерним є залучення інструментальних жанрів, таких як: марш, скерцо, ноктюрн, пасакалія, тарантела, вальс тощо. Однак у зразках вокальної лірики митця «діють» і вокальні жанри – пісня, колискова, хорал. Об'єднуючим як в досліджуваному, так і в інших вокальних циклах Б. Бріттена постає принцип вокалізації вербального тексту, що вказує на спорідненість слова і музики. Недаремно здавна (античність) слово пов'язували з мелосом як його складовою. Ще Платон зазначав, що «у мелосі є три частини: слово (логос), гармонія та ритм».

Мелос наділений функцією осмисленого музично-інтонаційного мовлення; сама етимологія поняття (з грецької *melos* – наспів) вказує на наявний зв'язок із жанром пісні, ширше – з наспівністю як якісним іманентним показником. Звідси – відповідне вокальне мовлення, інтонування, спостережуване у принципах вокалізації поетичного тексту сонетів Мікеланджело. Принагідно вкажемо на спадкоємність даного принципу із добою європейського Ренесансу, де слово було тісно пов'язаним із музикою (та живописом).

Зупинимось більш детально на вокальному творі Б. Бріттена “Sonetto XXX” з метою аналізу впливу на мелос декламаційності, що обумовлено семантикою вербального тексту. В основі поетичного першоджерела покладено повний текст сонету Мікеланджело, в якому оспівується піднесений стан закоханої людини через красу її почуття.

При композиторській інтерпретації поетичного тексту митцем неunikнено відбувається переосмислення узагальненого змісту першоджерела. Навіть якщо митець прагне втілити вербальний текст максимально адекватно він постає як репрезентант власного, авторського ставлення до слова.

Принцип вокалізації поетичного першоджерела в даному музичному зразку можна визначити як такий, що спрямований на глибинне розкриття

образного та емоційного змісту сонета Мікеланджело. Тип мелосу “Sonetto XXX” можна охарактеризувати як пісенний.

Поняття мелосу в сенсі якості музики безпосередньо пов'язане із вокальним викладом у певній концентрованості основного образу та художньої ідеї. Спираючись за усталену у музикознавстві теорію, наведемо визначення мелосу як категорії, що включає у собі поняття мелодії у різних трактуваннях, а саме:

- як мелодичної лінії;
- безпосередньо мелодії;
- мелодичності як якості музичної інтонації.

З одного боку, мелос є домінантою, що яскраво прослуховується «на поверхні» звучання, а з іншого – він єднає усі музичної мови, встановлює зв'язки метроритму, звуковисотності, ладової функціональності, а також засобів виконавської виразності – гучності, артикуляції. (При такому тлумаченні поняття мелосу відповідає поняттю «музична інтонація» як базового для композиторської та вокальної творчості).

У циклі «Сім сонетів Мікеланджело» вокальне та інструментальне першоджерела постають паритетними і втілюються у партії соліста (тенор) та інструментального супроводу (фортепіано). Вокальний мелос (результат занурення композитора у стиль поезії Мікеланджело та її інтерпретації засобами вокальної виразності) репрезентує ключову думку вербального тексту. Мелодична лінія вокальної партії побудована на органічному поєднанні і чергуванні низхідного і висхідного руху.

Інструментальний супровід є вкрай стриманим і аскетичним, підсилюючи ключовий образ вокальної партії.

Якість мелодії у «Сонетах» визначає роль мовленнєвого сегменту в процесі творення синтаксису та форму в цілому. Мелодична лінія є досить гнучкою. Панівним принципом розгортання мелосу є секвенція. Як відомо, якість наспівності, так само як і декламації суттєво залежить від артикуляції звуку. У пісенному інтонуванні найбільш природною є легатна артикуляція,

коли один звук «переливається» в інший, створюючи єдину лінію розвитку (in-ton – «з тону в тон»). В мелодекламації спостерігаємо

Мелодична лінія надає всьому твору логічну архітекtonіку та пов'язана безпосередньо з особливостями співацького звуковедення, зі специфікою співу на диханні. Отже, мелос поєднує основні принципи будови як горизонталі, впливаючи і на вертикаль; як образне ядро твору, мелодекламаційність постає з одного боку, формоутворюючим чинником, а з іншого – слугує носієм драматургічного розвитку поетичного образу.

Гармонія безпосередньо пов'язана з ладовим чуттям окремих мелоформул і багатством тонально-функціональних зв'язків твору. Принагідно зазначимо, що гармонічна мова вокального циклу в цілому є відповідною тональній мажоро-мінорній системі, із наявними ускладненнями.

Підсумовуємо: художня концепція вокального циклу «Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена заснована на створенні моделі ілюзорного світу в його суб'єктивно-поетичній висоті, якого не існує в реальному часопросторі. Наслідком такого методу творення «духовної реальності» є *двосвіття* (принцип, або якість композиторського мислення, споріднює Б. Бріттена з романтиками (Ф.Шуберт, Р.Шуман). Іншою ознакою романтичних традицій можна назвати принцип співвідношення вокального та інструментального звучання (паритетність партій соліста та фортепіано), в якому голос (вокал) належить декламаційно-мелодизованому стилю, а фортепіано – його антипод, «брама», підтримка – є кардинально протилежним звуковим образом світу. І в цьому Б. Бріттен наслідує баладно-оповідальну (інтимно-авторську) інтонацію Ф.Шуберта, особливо пізнього стилю творчості.

«Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена являє собою цілісну систему, що характеризується зверненням до «вічних тем» європейської музики. Цикл є втіленням глибокої філософської концепції, що організована за своїми законами і увиразнює складну художню картину світу творчості Б. Бріттена.

Висновки до Розділу 2

1. У структурі музичної драми здійснюється художній синтез декількох видів мистецтва: музика взаємодіє зі словом, «живою» сценічною дією. Мелодекламація у такому контексті залежить від низки чинників: усна мова користується підвищеннями і зниженнями голосу, її звуки мають певну висоту, з'являються неминучі протиріччя між тонами, що супроводжуються музикою. Декламатори намагаються узгоджуватися з ладом і гармонічним супроводом, їх мова стає більш ритмізованою і, таким чином, впливають на структуру музичних епізодів, мають можливість частково «виправити» упущення композитора.

Сичжоуська музична драма дуже показова для розуміння декламаційності як музичної універсалії світової вокальної культури. Вона зародилася більш 200 років тому, розпочавшись з народних наспівів, приповідок, рухів, жестів, і поступово поширилася в межах конкретної місцевості (м. Сичжоу в пониззі річки Хуанхе). Раніше вона мала назву «лахуньцян», сформувалася на основі народних пісень сяочан («маленькі пісні») і танців хуагуден («з квітами, барабанами і ліхтарями»), набула поширення в провінції Аньхой, північних районах провінції Цзянсу, також у південних районах провінції Шаньдун. Вона нерозривно пов'язана з життям китайського народу, будується на невігадливих сюжетах і до нині спроможна на значний емоційний вплив щодо свого реципієнта – глядача/слухача.

Реалізація художніх творів сичжоуської музичної драми потребує від співаків-акторів тренувань для удосконалення дикції, яка нерозривно пов'язана з артикуляцією. Кореляція дикції й артикуляції в публічному виступі співака містить запоруку його успіху, надає впевненості в інтонуванні, до яких логічно приєднуються постановка дихання та інші параметри чіткої вимови художнього змісту.

Інтонаційна будова мелодії у декламаційних фрагментах відзначена ладовою пентатонікою та діалектами усної мови даної місцевості. Народні традиційні наспіви північних районів провінції Цзянсу покладені в основу сичжоуської драми. викликають у реципієнта-слухача відчуття енергійного вільного руху, що втілюється у пошуках оновлених перфектних засобів вокально-декламаційного виконавства.

Синкретична природа музичної драми виявляється у системі рухів і жестів актора-співака, що доповнюють смисл дії, семантичну забарвленість художнього образу. Імпровізаційні властивості декламаційного малюнку «да-шетоу» є вражаючим технічним прийомом, застосування котрого вельми ефектно у сфері вокального виконавства.

2. Проаналізовано особливості вокальної декламації в епічних, ліричних, драматичних творах української національної традиції у світлі основної проблеми – специфіки поєднання слова і музики в структурі мелодекламації та оперних речитативів.

Провідну роль у формуванні речитативу в українській класичній опері відіграють національні витоки, багатюща фольклорна спадщина – українське народне музичне, поетичне й драматичне мистецтво. Фольклорна спадщина, в якій містяться різноманітні приклади пісенної, поетичної та інструментальної творчості, й досі залишається джерелом натхнення та підґрунтям для подальшого розвитку професійного вокального мистецтва.

Зокрема, декламаційна складова епічної традиції знайшла своє віддзеркалення в процесі формування речитативу в українській опері ХІХ століття і має в своєму складі як національні (в тому числі й мовні), так і поза-національні компоненти. На формування речитативу в українській класичній опері оказали вплив традиції композитори західноєвропейської опери, які створили загальноєвропейські архетипи цього жанру, а також національні особливості української мови та вокальної фольклорної спадщини і давньослов'янських церковних піснеспівів.

Із західноєвропейських досягнень творцями перших національних зразків жанру були творчо переосмислені художні стереотипи італійської опери buffa та австро-німецького зінгшпіля. Характерним прикладом є опера С. Гулак-Артемовського “Запорожець за Дунаєм” — використання буфонних скоромовок і де-не-де речитативу secco, а також з'єднання музично-оперних форм розмовними діалогами.

На національно-мовному підґрунті створені художні засади декламаційного стилю. Характерним прикладом у цьому сенсі є опера М.Лисенко “Тарас Бульба”: всі речитативи в опері гострохарактерні та насичені мелодичними, ладо-гармонічними та ритмічними особливостями народної української пісні. Завдаючи мелодекламаційній складовій, в аріях та речитативах української класичної опери М. Лисенка, А.Гулака-Артемовського відзначаємо такі важелі жанру, як увага до мовної характерності, створення музичного портрету персонажів.

Таким чином, на фундаменті епічної традиції українського фольклору будувалися перші зразки національної класичної опери, яка переробила і врахувала кращий досвід музичної виразності таких типів інтонування, що складають сутність декламації та речитативу в драматургії опер. Втім у оперних речитативах композиторів-фундаторів вбачаємо абсолютизацію декламації, що в той же час набуває пісенної виразності, співучості, і тому потребує уточнення назви логоформи – мелодекламація, або *мелодичний речитатив*.

Отже, логоформи речитативу спиралися на інтонації з підкреслено психологічною виразністю та портретуванням «живої мови» людей з різними характерами, а також та на співучість народної пісні. Окрема історична місія належить жанру солоспіву як виразнику рефлексійної лірики, глибинно пов'язаної з монологічністю висловлювання композиторів-романтиків, авторським словом, образом «внутрішньої людини» (за біблійним виразом).

3. На підставі вивчених прикладів декламаційності, що можна примножити безліччю інших, не менш виразних, спробуємо створити типологію проявів декламаційності у вокальній музиці (виконавстві) за кількома критеріями, що розкривають системність цього явища в глобальному масштабі – як типу музичного висловлювання, що вказує на тяжіння будь-якої національної мови до розспіву під вимогою душевно-духовних інтенцій людини віруючої (*homo credens*).

Отже, визначилось кілька можливих когнітивних вимірів **типології модусів декламаційності**: це історія жанрів, пов'язаних зі словом; власне інтонаційна мова в її стилістичній самобутності. І, нарешті, важливим є досвід виконавця, практикуючого вокаліста-дослідника: його національна приналежність, мовна культура, тип голосу, відповідний його професійній підготовці (автентична, академічний спів, концертно-камерний тощо).

1) Історико-генетичний вимір типології висвітлює еволюцію органічної взаємодії слова та співу в практиці соціокультурного буття. Її ключові жанрові форми, що збереглися й беруть участь в сучасній екзистенції культури (як традиційної, або академічної, або масової, можна позначити в такий нелінійний, а скоріше спосіб:

- Скандування в архаїчних жанрах;
- Мовні вигуки в трудових, обрядових піснях, звуконаслідування;
- Фолькорні наративні жанри (думи, билини, псалми, дитячі лічилки);
- Псалмодія;
- Літургійний речитатив;
- Опера монодія;
- Речитатив-сессо
- мелодекламація;
- мелодизований речитатив;
- Аріозний речитатив;
- Камерно-вокальна лірика:
- солоспів; вокальна балада.

2) Мовно-стильовий критерій запропонованої типології історичних логоформ декламаційності «прив'язаний» до фундаментальних засад мови та мислення як функцій мозку людини сприймати інформацію на семіотичному рівні, «накладати» («нанизувати») логіку вербальної семантики на паралельний ряд вокальної інтонації. Насправді, декламація народжується в зоні «перекладу» мовних структур в «омузичення» – вокалізацію складів мовленнєвих будов та їх організацію у часі: через специфіку ритміки вербального та вокально-інтонаційного мовлення (акцентність, нерегулярність, тяглість елементарних смислових сегментів тощо). Звідси логіко-теоретична можливість змоделювати, окреслити певні ознаки декламаційності, унаочнити «зону» її інтонаційності через горизонт її семантичної залежності від мови/мовлення (на перший погляд). Однак в систематику «включаються» лише усталені в широкому історичному контексті вокального виконавства іманентно-музичні якості та властивості (вокалізація інтервалів, їх семантизація), які пройшли відбір та є закріпленими багатовіковим слуховим досвідом європейської людини.

Мовно-стильові принципи декламаційності визначаються через наступні рівні інтонаційного тексту, що звучить, та психології його сприймання:

- звуковисотність,
- метро-ритмічні,
- ладо-гармонічні структури організації того музичного звучання, що сприймається слухом як декламація у вокальній музиці.

Таким чином, декламація і ширше – декламаційність у різних музичних культурах, без сумніву, має своє своєрідне національне «обличчя» та індивідуалізований вияв у творчості народних музикантів та професійних композиторів.

РОЗДІЛ 3

ГОРИЗОНТ ДЕКЛАМАЦІЙНОСТІ У СПІВІ: СТИЛІСТИКА ВИКОНАВСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ

3.1 Роль мовленнєвих компонентів у декламаційному інтонуванні та його імпровізаційна складова

Розвиток мови – це надзвичайно складний процес, обумовлений впливом різних чинників і складових, при якому якщо порушується якась одна, то настає розлад розвитку співака в цілому. Крім виховання оперних співаків, професійна мовленнєва підготовка необхідна фахівцям, робота яких пов'язана з лекційною, дикторською, викладацькою та іншою мовленнєвою діяльністю. Навички сценічного мовлення є необхідною компетенцією сучасного виконавця-педагога, який при проведенні занять, як і артист-виконавець багато уваги має приділяти набутим професійним якостям, серед яких – точність та артистичність сценічної мови (вимовляння).

Реалізація завдань, сформованих вимогами високої декламаційної культури різних національних композиторських та вокальних шкіл, передбачає звернення до різних науково-методичних розробок і виконавських концепцій, зважаючи на сублімацію цих питань у практиці співаків китайського музичного театру.

Великою мірою проблема вимовляння та пов'язані з нею питання дикції завжди існували в мистецтвах, в яких нерозривно сполучаються музика і слово. Вірна дикція – це один із головних засобів для кращого розуміння змісту вокальних номерів і речитативного мовлення, що набув специфічного переломлення в китайському музичному театрі. Питання дикції як фонетико-акустичної якості мовленнєвого апарату завжди потребують відповідної уваги та висвітлення в аспекті дисертаційної тематики.

Серед найважливіших чинників довершеної декламаційності в оперному співі є вірне вимовляння, зокрема, гарна, бажано бездоганна дикція. Беззаперечно, що форми і функції мовлення вдосконалюються

впродовж всього життя, і цей процес не обмежений рамками лише мови. Велику роль в напрацюванні вірних мовленнєвих навичок, а в кінцевому результаті – *декламаційного стилю інтонування*, відіграє спів. Практика підтверджує вірність цієї тези: на питання про те, що допомогло співаку у відпрацюванні гарного вимовляння, найчастішою є відповідь – професійна практика, в тому числі, високе мовленнєве навантаження, постійне вирішення необхідних дійових завдань, що формують особливості мови, та вибір вірних засобів для цього, зокрема пошуки належного інтонування для точного виявлення характеру (способів) мовлення.

Вагома роль у декламаційному інтонуванні належить мовленнєвим компонентам: артикуляції, тембральній колористиці, мовній виразності. Особливо нагально питання оволодіння гарною мовою й чітким ясним вимовлянням постають у спеціальних вищих і середніх музичних закладах освіти, де їм має бути приділена серйозна увага. Проведення роботи на належному рівні повинно включати вивчення курсів орфоепії, риторики, сценічної мови, основ логопедії, фоніатрії. Правильна дикція найкраще відпрацьовується на уроках сценічної мови/мовлення та постановки голосу.

Автор даного дослідження вважає за необхідне конкретизувати особливості формування дикції саме засобами вокальної виразності. На сьогодні існують праці, присвячені питанням формування дикції більш загального спрямування. Теоретичною базою пізнання особливостей дикції у співі та декламації є праці В. Аннушкіна [5], Б. Базиликут [9], А. Гладишевої «Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність» [14], В. Ємел'янова [25], Т.Мадишевої [39], В. Морозова [40] та інших дослідників, які визначили загальні методичні й технічні засоби використання мовної техніки та артикуляції в мистецтві співу.

Проблема формування дикції, що торкається і виправлення мовних дефектів, висвітлюється в дослідницькій літературі різних галузей науки, мистецтва, медицини, педагогіки. На основі вокально-методичної, історичної, логопедичної та іншої літератури, можна відзначити, що

дослідники різних галузей велику увагу приділяють розкриттю питань співацької дикції. Корисна праця, в якій систематизовані актуальні в наш час науково-методичні розробки з дикції як критерія артикуляції, належить Пінчук [50], на які будемо спиратися як системно і якісно опрацьований реферативно-методичний компендіум правил для вокаліста (як початківця, так з певним досвідом концертної діяльності).

Класична праця сучасної вокальної педагогіки «Голосоутворення у співаків» Л. Дмитрієва [19] безпосередньо присвячена аспектам утворення голосних і приголосних та їх формування й звукоутворення у вокалі.

Серед вітчизняних дослідників-вокалістів на перше місце можна поставити О. Стахевича – автора «Історії вокальних стилів», низки практичних праць. Відома розробка «Професійно-технічна підготовка в мистецтві співу» [60] містить питання постановки голосу як предмету вокальної педагогіки.

Велика увага приділена проблемам вокально-художньої і сценічної мови й формуванню звука і слова у праці М. Микиши «Практичні основи вокального мистецтва» [42], Д. Люш «Розвиток і збереження співацького голосу» [37], в яких автори викладають з власного досвіду основні принципи розвитку і збереження співацького голосу. У них можна віднайти теоретичні і практичні поради виховання молодих виконавців та розглянуті питання, пов'язані з профілактикою професійних захворювань вокалістів, однак проблемам співацької артикуляції і, зокрема, дикції не приділено належної уваги.

Питання дикції постають як часткові, й в загальному спектрі проблем формування вокального мовлення у вказаних розвідках не дістали достатньо системного висвітлення. Виняток сяновлять «Основи вокальної методики» О. Стахевича [62], в якій автор серед інших питань – вимог до вокального виконавства як діяльності голосового апарату, закономірностей формування співацького голосу в світлі сучасних природно-наукових концепцій тощо – приділяє велику увагу цій проблемі, присвячуючи їй окремий розділ.

У підручнику В. Антонюк «Вокальна педагогіка (сольний спів)» [1], поряд з основними принципами вокальної педагогіки й методологією навчання сольному співу, значна увага приділена основам вокальної орфоєпії, до якої включені розділи української, російської, італійської, німецької вимови у співі та правила латинської вокальної орфоєпії. Слово «орфоєпія» має грецьке походження (orthos – правильний, epos – мова). Орфоєпія виникла й здобула розвитку в ораторському мистецтві Античності. Для навчання публічним виступам давні греки розробили риторику – науку про ораторське мистецтво. Родовід риторів від давньогрецьких софістів V століття до н. е., які високо цінували слово і силу його переконання. До риторики серйозно ставився Платон. Основи риторики, як науки, невід’ємно від логіки і діалектики, заклав Аристотель., виокремивши тим самим важливу когнітивну проблему. Тож в усі часи відомі риторики приділяти увагу чіткій ораторській дикції, що було показником справжньої професійності, – свідчить відомий фахівець цього історико-лінгвістичного дискурсу А. Тахо-Годі [3; с. 11-12]. У книзі «Античні риторики» під редакцією цієї дослідниці висвітлюються історичні факти, коли у професійній діяльності відомих ораторів (риториків) велике значення мала робота саме над дикцією, наводяться засоби і методи відпрацювання дикції таких великих ораторів минулого, як Демосфен, Цицерон та ін. Вокалістам мабуть варто розширювати горизонти інтелектуальної когнації проблем артикуляційної виразності в більш практичній площині (в нашому випадку – підготовки артистів сичжоуської музично-сценічної драми).

Норми правильної вимови українських слів у співі добре обґрунтовано у навчальному посібнику Б. Базилікута «Орфоєпія в співі» [9], де автор у популярній і стислій формі викладає проблему поєднання орфоєпічних елементів з артикуляційними, що має важливе значення у співі. Як правило у методичних працях, присвячених роботі над технікою сценічної мови і голосу, розглядаються питання формування дикції як складова загального процесу. Разом з тим, належного вивчення вокально-методичні аспекти

формування дикції в музикознавстві не отримали. Отже, і сьогодні питання формування дикції, методи її напрацювання, їх практичне втілення у виконавській і педагогічній практиці не втратили своєї наукової актуальності.

Дикція як компонент мовлення. Проблеми дикції у всі часи були актуальними в риторичі, співі, логопедії, сценічній мові та інших галузях, пов'язаних з мовленнєвою діяльністю. Будучи взаємопов'язаною з усіма компонентами мовленнєвої системи і мовленнєвого процесу, в першу чергу треба відзначити зв'язок дикції з обов'язковим елементом мовної культури – правильною літературною мовою або орфоепією.

Дикція визначається як чіткість вимови голосних і приголосних звуків. Вона досягається за рахунок правильної артикуляції, гнучкості та рухливості язика, губ, нижньої щелепи та верхнього піднебіння.

Про специфіку відтворення дикції пише П. Паві, чітко вказуючи на її природній зв'язок з декламацією: «Дикція (лат. *dictio* – “слово”) – мистецтво викладу тексту у відповідному темпі, ритмі та з відповідною інтонацією (декламація). Оскільки критерієм у цій ситуації здебільшого був характер правдивості (реалістичності) або майстерності (змінна, просодична та ритмічна дикції), форма дикції упродовж різних епох мінялася. Дикція тексту завжди коливається між звуком і смислом, між спонтанним вигуком (психологія) та риторичною конструкцією (літературний засіб)» (курсив і виділення мої – Ч.С.) [48, с.103].

Розвиток артикуляції і ясності вокальної вимови є головним завданням співака, над яким треба працювати від початку знайомства з твором і до його концертної презентації. Основним правилом є, звичайно, дотримання природності, яка досягається за умов:

- вільного володіння голосом на широкому звуковому, темповому і динамічному діапазоні,
- виробленні чіткої дикції, що забезпечує високу розбірливість вокальної мови.

Особливо важливого значення набуває дикція на початковому етапі постановки голосового апарату – вокально-педагогічній системі виховання співака, яка склалася на основі вчення про регістри в зв'язку з історичним розвитком мистецтва *bel canto*. Розвиток голосового матеріалу співака, зокрема, подолання вад дикції в процесі навчання співу має свої внутрішні закономірності, що дає можливість виокремити їх в окремий предмет вокальної педагогіки. Творчо поєднуючи текст з музикою, співак створює художній образ, й успіх залежить не тільки від якості музики і тексту, чи талановитості виконавця, що важливо рівною мірою, але й від рівню його володіння технікою мови,.

Неможливо створити яскравий художній образ при поганому володінні голосом або вадах дикції. Слід враховувати й те, що гарний спів передає текст більш виразно, ніж звичайна розмовна мова, й здійснює значно більший емоційний вплив на слухачів через безпосередній вплив самої музики, значно більшу силу звука, яка дозволяє гарно чути співака навіть у великій залі; обертоновий склад співацького звуку, значно багатший за розмовний, що покращує співоче звучання.

Для правильного формування мови необхідно, щоб достатньо були розвинуті органи чуття (слух, зір, нюх, відчуття дотику, сприйняття). Особливо важливим для формування мови є розвиток мовного аналізатора, до якого відносяться всі органи чуття. На анатомічних схемах можна розпізнати різні канали їх утворення, три відділи мовного апарату: дихальний; голосоутворювальний (гортань і голосові зв'язки, мускули); – резонаторний (порожнина рота і носоглотки). Вважається, що найбільш активними органами мовного апарату є язик і губи, що формують кожний звук мовлення; отже саме від їх роботи, насамперед, залежить якість дикції.

Для належного розвитку мови/мовлення основне значення має слух, який в період розвитку людини формується саме під впливом звукової системи мови. Хоча цим зв'язком слуху і мови взаємопов'язаність першої і другої сигнальних систем не вичерпується.

Слух для мови є лише однією частиною мовного акту. Друга частина – це вимовляння звуків або артикуляція мови, що постійно контролюється слухом. Проте й чітка вимова не є остаточним елементом у складному процесі мовлення.

Механізм мовленнєвих здібностей формується в кожній людині на основі психофізичних особливостей під впливом мовленнєвого спілкування. Слово стає дійовим, точним і виразним за умов дії всього психофізичного апарату для виконання потрібних завдань. Людина не пристосовується до своїх мовленнєвих здібностей, вона активно формує і розвиває їх завдяки здібності передбачати і планувати. Ця якість впливає на всі «складники» мови, що дозволяє в процесі творчої роботи регулювати тією чи іншою мірою необхідні якості.

Культура вокальної мови/мовлення пізнається через **інтонацію** як категорію виразної вимови співочого слова. Мовленнєва інтонація, так само, як і музика, має ритміко-мелодичні параметри (висотність, часову організацію, тембральний колорит).

У сучасному музикознавчому сенсі інтонація – це 1) найменша одиниця музично-вербального тексту; 2) семіотична будова, яка в специфічно-концентрованій формі містить у собі певну інформацію. Інтонація охоплює наступні параметри – мелодику, ритм, темп, тембр, які складають ієрархічну систему рівнів художнього втілення авторської ідеї, почуття, сюжетної дії у великому та малому хронотопі через його звукофонетичну, синтаксичну та семантичну явленість (унаочнення) комунікантам.

Мелодика мови – підвищення і пониження звукової лінії, результат горизонтальної проєкції руху семантичних одиниць в часовому розгортанні вокального твору. Її часопросторовим показником є темп – це не тільки швидкість вокального мовлення, звучання музики, але й семантична репрезентація музичного образу.

Ритм мови вибудовується як чергування наголошених і ненаголошених складів слова (акцентність / її відсутність), які обумовлюють метричну сітку, музичного синтаксису та періодичність будов більш великого масштабу (фраза – речення – період). Якщо ритм – це архітектор часу, який планує взаємопов'язані процеси співу, руху, тактування, то темпоритм в процесі музикування постає режисером форми цілого.

Тембр надає емоційне і психологічне забарвлення музичному висловлюванню; його роль в системі виконавської вокальної виразності важко переоцінити: різні відтінки голосу, регістрових переходів належать до звучної семантики твору як колорит у образотворчому мистецтві.

До виконавської виразності в першу чергу відносять артикуляцію, спосіб вимовляння вербального (співочого) – це робота губ, язика, мускульного апарату обличчя. Артикуляція під час співу відрізняється від звичайної розмовної мови, саме вона сприяє гарній розбірливості музичного висловлення.

Спів (вокал) і вербальний текст, що реалізуються під впливом мови в логоформах декламації та речитативу, мають свої інтонаційні властивості відповідно до матеріалу і структури вокального твору. Тож розглянемо проблему вдосконалення дикції співака, що однаково важливо як для європейського вокального мистецтва, так і для поглибленого висвітлення традицій сичжоуської музичної драми.

Підготовка співака у сичжоуській музичній драмі.

Артист-вокаліст, який вживає мовне слово у музичному контексті (при співі камерної лірики, чи то європейських зразків оперних жанрів, чи то у музично-сценічній драмі) повинен розуміти його значення для створення унікального художнього образу. Досліднику цієї виконавської проблеми необхідно виявити художній комплекс засобів, що забезпечують втілення виразної вимови слова в вокалі, зрозуміти, яким чином вони залежать від національно-стильових і жанрово-композиційних особливостей твору.

Декламація у складі синтезу китайської сичжоуської музично-сценічної драми визначається цілою низкою чинників, серед яких – будова мелодій, її ладова визначеність, ритмічна організація, кореляція з рухами тіла і жестикуляцією типажних героїв. Слід підкреслити, що декламаційна стилістика (мовлення) в сичжоуській музичній драмі насичене сільськогосподарським колоритом, що обумовлено змістом (сюжетом). Виконуються п'єси завжди на місцевому діалекті, який, здається, найбільш підходить для «спонтанного» вираження почуттів народу. Артистами визнається також, що головною умовою «випльовування» слів на сцені є чіткість вимови, щоб їх міг зрозуміти кожен слухач з натовпу, а також «дзвінкість» сценічного слова і приємність для слуху.

Мелодика сичжоуської драми базується на пісенності з елементами «вигуків» сільських працівників, наприклад, понукання биків при оранні, або їзда на конях; або звуки жіночого плачу, які, зазвичай, поєднанні з театральними елементами хуагу («з квітами і барабанами») [131]. Для виконавської виразності мелодії лахуньцян потребують переходу жіночого фальцету у високі октави, які врівноважуються підключенням чоловічого речитативу, що зачіпає почуття слухача, «бере» його «за душу» (саме це й відображено в китайській назві цієї мелодії).

Лохуньцян – особливий тип мелодики, характерний саме для сичжоуської драми. Її характеристики: мелодія пісні – нарочито проста, але напориста, ритм – порівняно впорядкований і однорідний, наспів – проникливий, має властивості північних театральних мотивів. Однак при детальному розгляді способу виконання, помітно, що в основі лахуньцян лежать мелодії гаоцян (фальцет, інакше званий також цзяньїн, цзяньцян, гаодяо, іньцян) і рівного тону «піндяо» (поєднання в певних пропорціях фальцету і нормального голосу, так зване «луньїнь») [131].

Для формування лахуньцян характерними є особлива колоратура і аранжування мелодії за зразком народних наспівів, при відчутному впливі інших типів інтонації. Привертає увагу, зокрема, «стрибкоподібний» спосіб

декламаційного мовлення, пентатоніка як ладово-інтонаційна основа музики (використання п'яти, семи тонів), невинні синкопи (ефект перескоків), що створюють враження вільної трансформації декламаційних сегментів (мовлення) проміж окремих яскравих мело-поспівок («буйство природної стихії»).

Власне мелодія складається з «верхніх» і «нижніх» фраз, їх буває чотири, вісім, дванадцять в межах одного смислового вислову; головним інструментом є люцинь («вербова цитра»), а в іншому існують два напрями: *в одному як інструмент застосовується маньбань («повільні кастаньєти»); в іншому – ерсінбань («кастаньєти двох виконань»)*. Також використовуються самостійні варіації: «уцзицзінь» і «ляньбаньці» як матеріал до інтерпретування кожним окремим виконавцем [131].

Крім того, існує досить багато різновидів, в яких спів виступає слідом за ударними, що популярні у населення завдяки швидкому ритму, однак не всіма сприймаються як властивості китайської традиційної культури. Інтонаційна «мова» мелодії тісно взаємопов'язана з усною мовою населення місцевості, що і знайшло втілення в структурі «стрибкового» ритму з частими поворотами виконання, які викликають у слухача відчуття новизни, стрибка, енергійного вільного руху.

При виступі на літературній китайській мові необхідно чітко вимовляти всі чотири тони [131, с. 48], не плутати шиплячі, ясно вимовляти початок, середину і кінець кожного слова; а оскільки діалекти в вимові розрізняються, то звуки у складах необхідно вимовляти по-різному, для чого слід постійно тренувати органи мовлення, щоб довгі фрази залишалися зрозумілими на всьому протязі, і не забувати про резонанс порожнин: інакше слова не дійдуть до слухацького вуха.

Слова, що вимовлені неправильно, з відхиленнями від прийнятного стандарту, не будуть зрозумілі слухачами, не зроблять їх співучасниками дійства, не торкнуться їх почуттів. Висока техніка резонансу і музичної майстерності в мистецтві декламації допомагають виконавцю навіть

заробити оплески! Якщо на виступі у актора немає резонансу голосових органів, то немає і сценічного персонажа [131, с. 49]. Володіння місцевим діалектом, дотримання його ритмічних правил, безумовно, допомагає співаку-декламатору органічно «увійти в життя» населення обраної місцевості.

Імпровізаційні властивості звукового малюнку «да-шетоу» («тріпати язиком») не зазначено в теоретичних або методичних матеріалах. Втім, поза всяким сумнівом, ця техніка становить одну з визначних особливостей сичжоуської музичної драми. Через відсутність письмових джерел для вивчення цього питання, необхідно «занурюватися в народ», вивчати місцевий театр, збирати інформацію про місцеву народну культуру, – вважає дослідниця Чжан Юхе [80]. Можна навести імена артистів і списки творів, які виконувалися на конкурсах або входили в репертуари театрів, однак це не дасть повного уявлення про особливості сичжоуської драми. Залишається лише робити висновки за результатами практичних спостережень, вивчення майстерності виконавців старшого покоління і театральних пристрастей останніх десятиліть [Див. Додаток **B**].

Стосовно постановки голосу і дихання, вокалісти для себе розробили спосіб «ротового дихання»: перед початком співу слід перевести дух, потім підібрати живіт, щоб «зберегти повітря» (цуньці) в грудях, і перейти безпосередньо до співу, в процесі якого застосовуються різні техніки зміни дихання (Хуаньці), в тому числі «поспішна» (цзи-Хуаньці), «крадькома» (тоу-Хуаньці), «чуттєва» (цин-Хуаньці) та інші, обов'язково відповідні ритміці слів і мелодії.

Друге питання, якому виконавці драми приділяють багато уваги, – це регулярні фізичні вправи для підтримки тілесного здоров'я, бо лише здорова фізично людина може стати хорошим співаком. Життя вимагало від виконавців сичжоуської драми великого напруження сил, зокрема, для виїзду і виступу на місцях; доводилося працювати багато і в будь-яку погоду, що, звичайно ж, вимагало фізичного здоров'я і зміцнювало силу і гнучкість

співочого голосу. Виконавці старшого віку чітко усвідомлювали, що тільки маючи треноване дихання, співом можна реалістично висловити радість, гнів, смуток, веселощі, любов, злість, бажання і інші почуття.

Смислові акценти в сичжоуській драмі мають передаватися лише голосом, який недостатньо натренувати: потрібно ще пройти через «гіркоту» і «дурість»; остання полягає в тому, щоб прогресувати поступово, відповідно до правил, традицій, обов'язково навчившись на практиці, не сподіваючись на швидкий успіх.

«Гіркоту» передбачає протистояння труднощам, загартування характеру в постійному їх подоланні. Виконавці драми в своїх вправах неухильно дотримуються етичних і естетичних принципів: від малого до великого, від низького до високого, від легкого до важкого, намагаючись не допускати з'явлення на початку тренувань надмірності в вираженні люті, швидкості, безлічі та таке інше [80].

Отже, реалізація витворів сичжоуської музичної драми через її вокально-декламаційні засоби, потребує від співаків-акторів володіння навичками імпровізації в процесі створення сценічного дійства.

Інтенаційна атрибутика мелодії та декламаційного мовлення, в основі яких лежать діалекти усної мови/мовлення, народні наспіви північних районів провінції Цзянсу, зумовлена традиціями населення цієї місцевості. Ладовою основою співу є пентатоніка, структура «стрибкового» ритму з частими «поворотами» викликає у слухача відчуття новизни, енергійного вільного руху. Властивості декламаційного малюнку «да-шетю» є однією з примітних характеристик сичжоуської музичної драми.

Для орієнтування в слухацькому хронотопі важливо пам'ятати, що поняття «лахуньцян» вживаються, як у широкому сенсі – це традиція одного з видів пісенної творчості, так і у вузькому – як назву жанру музично-сценічного мистецтва.

Резюме. Головною стратегією вокаліста є розуміння декламації як своєрідної інтерпретації музичного тексту, що фіксується в нотах. У процесі виконання музичного твору (будь-то пісня, романс, речитатив, оперна арія) у свідомості співака здійснюється версійність – кожний раз новий варіант, що відрізняється від конкретного інваріанту з багатьма потенційними його осмисленнями. Йдеться про інтерпретацію виконавцем твору декламаційного стилю, оскільки композитор, зазвичай, не дає вказівок на тон, тембр і силу голосу, мінімально орієнтує в потрібній інтонації, в тривалості і місці розташування пауз, у синтаксичному арсеналі артикуляційної виразності.

Виявлення інтерпретаційних якостей декламаційного інтонування, заснованого на одночасному і послідовному звучанні мовлення і музики, сприяє подоланню виконавських труднощів в творчості вокаліста на шляху оволодіння художньою технікою цієї виразової сфери.

Констатуємо, що досліджень, в яких розкрито зв'язок дикції та голосового апарату, ще бракує; тож існують об'єктивні розбіжності з питань про резонаторну функцію носа, резонаторну функцію надгортанних порожнин, мовленнєвої функції голосового апарату. То можна перейти до обговорення методичних проблем досягнення декламаційної стилістики в практиці вокаліста.

3.2 Дикція як артикуляційний прийом виконавської майстерності

«Дикція є герменевтичним актом,
що нав'язує текстові його обсяг,
голосовий колорит, жестове вираження і моралізацію<...>

Вона нав'язує глядачеві та слухачеві певну інформацію.
Актор вкарбовує у текст певний ритм, адекватну акцентуацію
та жести тіла, а тому komponує фабулу,
втручаючись у події». П.Паві [48, с.104].

Естетичний спів (у сенсі «еталон, «звуковий ідеал») передає текст більш виразно, ніж звичайна мова та впливає на слухача магічним чином.

Гарну розбірливість тексту, що інтонується, забезпечує артикуляція, тобто робота губ, язика, мускульного апарату обличчя, яка в співі відмінна від звичайної мови і потребує особливої підготовки. Розбірливість залежить також від висоти звуку – на високих і на крайніх низьких нотах вона звичайно гірше, ніж на середньому діапазоні. Правильна дикція, висока розбірливість музичної мови забезпечується найоптимальнішою збалансованістю звукового, дихального та артикуляційного механізмів, швидким та чітким рухом артикуляційного апарату та співпадає (залежить) з бездоганним початком дихання.

Засадничим чинником вокально-сценічного мистецтва є, безперечно, вірно сформаний красивий звук, який спирається не на суб'єктивне, стихійне звукоутворення співака, а на засвоєння і закріплення ним об'єктивних законів співу.

Розглянемо параметри дикції при її реалізації у мовленні на підставі узагальнюючої методичної праці В. Пінчук-Шаталової, виконаної у Сумському педагогічному університеті імені А.Макаренка [51]. Відреферовані авторською матеріали допомагають осмислити загальні та спеціальні проблеми вироблення декламаційної манери співу.

В. Морозов так визначив універсальні властивості правильної дикції таким чином: «правильність артикуляції – відповідність положення органів артикуляції найкращому способу утворення звуків, інакше, при неправильній артикуляції, відсутні дефекти дикції;

- виразність артикуляції – це точність вимови окремих звуків у складі слова, від якої залежить розбірливість мови і правильність її сприйняття оточуючими, що іноді потребує тренування артикуляційного апарату;
- індивідуальна манера проголошення – притаманний кожній людині індивідуальний спосіб вимовляти окремі слова, темп мови, схильність продовжувати або скорочувати склади, окремі літери та ін.». Для вироблення чіткої дикції з врахуванням індивідуальних особливостей промови слів

(наприклад, «вдих» або «видих» перед початком фрази та ін.), важливою є вимога дотримання нормативної манери виголошення [44, с. 36].

У навчальних дисциплінах «Техніка мовлення», «Сценічна мова», які містять навчальні програми вищих музичних закладів України, передбачається тренування на ґрунті використання скоромовок, спеціальних вправ з постановки голосу і дихання, рецептів зрозумілої вимови, та ін. Студентам зазвичай вказують давньогрецьку легенду, як Демосфен клав до рота гальку, щоб домогтися граничної рухливості мовних органів, тим самим забезпечити добру дикцію. Отже, хорошій дикції у вимовлянні сприяють артикуляція та риторика, кореляція яких утворює первинний комплекс мовленнєвої виразовості.

Вокально-художній звук – це повноцінне й вільне звучання співацького голосу, що досягається шляхом умілого застосування усіх вокально-технічних прийомів і максимального виявлення вокально-акустичних та психофізіологічних можливостей голосового апарату в процесі співу, чіткості роботи артикуляційного апарату. Це результат координованої роботи всього голосового апарату співака. Художність звучання обумовлюється також емоційною участю співака у творчому процесі, залежить не тільки від дотримання законів вокальної акустики, а й від володіння психотехнікою (регуляція переживаннями).

Вокально-художній звук досягається в співі шляхом правильно сформованих і проспіваних вокальних голосних та їхнього сполучення з приголосними, тобто є результатом правильної «продовженої» мови. Отже, вокалісту під час співу треба віднаходити звук не сам по собі, а вимовляти його як вокальну голосну.

Всім відома істина про те, що в основу вокального звуку в співі покладено вокальні голосні а, е, і, о, у, и і носові м, н, р, л, ей (французької вимови), які сприяють виробленню техніки звучання носо-зубного резонансу (маски). Отже, вокально-художній звук – це звучання правильно сформованих і проспіваних вокальних голосних та їхніх сполучень з

приголосними, тобто результат правильної «продовженої» мови. Під час співу треба виробляти звук не сам по собі, а як *вокальну голосну*.

Як пише, В.Пінчук-Шаталова [51], узагальнюючи досвід провідних вокальних педагогів, «... кожна голосна вокальної абетки має своє індивідуальне звучання, що залежить від акустичної настроєності рухомих резонаторів, голосового апарату. Інакше кажучи, *кожна голосна має свою індивідуальну форму рухомих резонаторів, що залежить від форми рота*. Будь-яка голосна своїм індивідуальним звучанням вносить нові особливості в техніку формування художнього співацького звуку, допомагає пізнати і застосувати цю техніку в процесі співу.

При відпрацюванні вокальної техніки основну увагу треба приділяти правильності розкриття роту і глотки, еластичності роботи діафрагми і черевного відділу, а також чіткій, контурній вимові голосних. Оскільки утворення тієї чи іншої голосної цілком залежить від форми рухомих резонаторів голосового апарату, природно, що вміння надавати їм необхідну форму відіграє вирішальну роль у техніці формування та вимови цих голосних» [51, с.58].

Можливість отримувати різні відтінки голосу залежно від форми рухомих резонаторів полягає в основі зазначеного правила ізолювання голосних, що сприяє їх художньому звучанню. Завдяки рухомих резонаторам одною і тою самою силою звуку можна настільки видозмінити звук, що він сприймається нашим слухом ніби різні голосні (а, е, і, о, у, я). При більш витонченій та усвідомленій техніці керування цими резонаторами можна не лише формувати і вимовляти, співати різні голосні та приголосні, а й впливати (у вокальному розумінні) на їх фонетичну суть. При формуванні, наприклад, голосної А частково використовуються ті резонаторні форми, які беруть участь у формуванні голосної О та У.

В. Пінчук-Шаталова фіксує думку фахівців, що «...у процесі співу утворення звуку, голосної і слова взаємопов'язаними, невіддільними одне від одного. При тому треба враховувати, що кожна голосна вокальної абетки

мала своє індивідуальне звучання, яке залежить від акустичного настроювання рухомих резонаторів, голосового апарату. Інакше кажучи, кожна голосна має свою індивідуальну форму рухомих резонаторів, що залежить від форми рота [51, с. 56]. Слід відстежувати, щоб кожна голосна звучала точно в співацькій позиції – резонансовому пункті. Така вимова сприяє виробленню техніки безперервного еластичного рухового звуку – енергії, техніки ізолювання голосних під час співу, а застосування прийому ізолювання голосних досягненню повноти, соковитості й художності звуку. Усе це призводить до синтезу прикритості звуку й відкритої голосної. Звук прикритий, а голосна відкрита – це технічний прийом співу, при якому голос звучить у співацькій позиції – резонансовому пункті з максимальним використанням резонаторів голосового апарату, а голосні вимовляються чітко й рельєфно.

В. Морозов, порівнявши манеру співу і характер звучання голосу в співаків різних вокальних стилів і виконавських напрямів, відмітив, що тільки в справжніх майстрів на більшій частині діапазону голосу голосні зберігають свої характерні звукові якості [44]. Уважні спостереження свідчать про ясність вимови слів (дикція) у співі визначається не тільки чіткістю артикуляції приголосних звуків, а й великою мірою ясністю і виразністю (чистотою) голосних.

У співаків, які погано володіють голосом, голосні в співі звучать невиразно, неясно, «в'яло», або стають «перекрученими». Нерідко при тривалому звучанні голосні кілька разів змінюються, по черзі переходячи одна в другу: наприклад, *a* звучить як *o* та навпаки. За недостатньої чіткості голосних у співі звичайно неможливо розібрати більшості слів навіть при задовільній артикуляції приголосних, так, що іноді навіть постає питання, якою мовою виконується твір.

Засаднича роль дикції в співі відзначається в більшості праць вокальних педагогів-методистів. Але, наголошуючи на цьому, автори, як правило, акцентують увагу, головним чином, на важливості правильної

артикуляції приголосних; значення ж якості кольору голосних для вокальної дикції і для звучання голосу виконавці в більшості випадків недооцінюють. Оскільки не існує співацького звуку поза голосними, і співаки співають не якимсь абстрактним звуком, а звуком, пофарбованим у ту або іншу голосну, остільки якість фонуючих голосних набуває в художньому співі виняткового значення. Голосні є тією формою, в яку остаточно виливається співацький звук. У них, як у фокусі, концентруються як позитивні, так і негативні прийоми засвоєної співаком манери звукоутворення (постановки голосу).

Існує спостереження, що у співаків, які не опанували правильною постановкою голосу, майже завжди має місце неправильна артикуляція голосних. У більшості випадків перекручування голосних є змушеним, штучним, як результат відсутності необхідної координації в роботі органів голосового й артикуляційного апаратів. Співак, не опанувавши тими рухами, що потрібні для правильного звукоутворення, прибігає до неправильних, що й призводить, поряд з іншими дефектами в звучанні голосу, до тої або іншої форми неправильної артикуляції.

Однак неправильне формування голосних («перекручування») нерідко є наслідком ігнорування якості голосних для повноцінного звучання голосу. У цих випадках співаки спотворюють ті або інші голосні, на яких голос звучить погано, або замінюють одну голосну на іншу, замасковуючи цим той або інший дефект у звучанні голосу на даній голосній. Співацька практика підтверджує, що в переважній більшості випадків таке маскування має протилежні результати. Так, надмірно «сомбрований» (пофарбований у занадто темну голосну) звук здається широким і повним лише самому виконавцеві та близько розташованій до нього особі (наприклад, педагогу), а в залі або зі сцени він не має сили для «польоту», звучить глухо, явно позбуваючись сили і яскравості (при тому помітно страждає і дикція співака).

Застосування в співі чисто мовних голосних *без специфічно-співацького озвучення* позбавляє звучання «вокальності». Це особливо помітно, коли в співі виявляється тенденція більше декламувати, ніж

співати, і на перший план висувається слово, ігноруючи звуковисотність звучання. До того ж, така манера співу нерідко призводить до зриву голосів, тобто до погіршення тембрової якості, обмеження діапазону, «розхитування» звуку, навіть до повної його втрати.

Крім належної уваги до голосних у процесі постановки голосу співакові постійно необхідно звертати увагу на чіткість і швидкість артикуляції приголосних; а також на формантний склад голосних, що в основному залежить від природних даних і деякою мірою може покращитися за рахунок розвитку голосу в ході тривалих тренувань.

Втім нерідкі випадки, коли співаки прекрасно користуються голосом у співі й не почувають втоми навіть після тривалого співу, але зовсім не вміють справлятися зі своїм голосовим апаратом у мові. Змушені з тих або інших причин багато розмовляти, вони дуже швидко стомлюються, розхитують голос, хрипнуть і піддаються частим функціональним і органічним захворюванням голосового апарату. Здебільшого це стосується артистів музично-драматичних театрів (у жанрі оперети).

Як правило, артистам важко одночасно в одній п'єсі справлятися з обома формами фонації. Часто в артистів оперети, які добре володіють голосом у співі і взагалі висувають на перше місце «вокал», якість мови «страждає», і навпаки: ті, хто добре володіють прозою, мають недостатні навички в співі.

Очевидно, що швидке переключення голосового апарату зі співу на мову й навпаки, являє собою значні труднощі, справитися з якими звичайно вдається лише незначній кількості співаків, які цілком опанували своїм голосом. Тут потрібна, мабуть, особлива погодженість у роботі органів голосового й артикуляційного апаратів, особлива пристосованість їх один до одного, і особлива виучка, що разом полегшувало б можливість такого швидкого переключення.

Акустична природа вокальних голосних і їхнє значення в утворенні співацького звуку мало досліджені в науковій літературі, присвяченій фізіології голосу співака (фоніатрії).

Голосні в співі, поряд з якістьми, що наближують їх до мовних голосних (чіткість, виразність), мають певну вокальну специфіку, особливі фізіолого-акустичні риси, що відрізняють їх від голосних у мові. Слід виробити установку на збереження при співі висоти формант, близьких до мовних. Зважаючи на різне положення артикуляційного апарату при співі і мовленні, різну напругу органів голосоутворення, треба домагатися системності в роботі мовно-голосового апарату.

Значну роль у процесі оперного вокального звуку має вірне формування тембру, що впливає на якість, легкість, «звучність» і силу голосу. Багато хто, маючи від природи гарний голос, змінений невірним використанням, сприймає його невірне звучання як природне. Щоб зробити голос благозвучним, необхідно повернути природній тембр, звільнити його від затисків, знайти природне звучання на певній висоті – «точці» зняття мускульної напруги, *пов'язаної з навиками дихання у процесі мови*.

Вокальний педагог О.Стахевич підкреслює значення такого механізму звукоутворення, як атаки. «М'яка атака – коли змикання зв'язок співпадає з початком видиху. Тверда атака – це позиція, коли початку видихання зв'язки тісно змикаються, а потім розмикаються під сильним натиском повітря» [62].

Характерний видих повітря до початку мовлення чи співу, перед тим, як зімкнути зв'язки утворює тип придихової атаки.

Розвивати і виховувати мовні навички – означає виявляти всі кращі якості мовного звуку, властиві особистості співака, розвивати і пристосувати їх для професійного звучання. Розвиток і виховання гарного мовлення – це виховання взаємозалежних слухових і м'язових навичок. Основним методичним прийомом тут є принцип комплексного розвитку частин мовного апарату і його діяльності.

У процесі виховання мовлення слід приділяти увагу:

- розвитку мовного подиху у зв'язку з діяльністю органів артикуляції;
- розвитку координованої роботи частин органів і зовнішньої артикуляції;
- відчуттю резонування при вільному положенні артикуляційного апарата;
- розвитку слухових і м'язових відчуттів.

Співацька практика різноманітна, й вміння правильно розбиратися в багатьох її аспектах стає можливим тільки при зрозумінні фізіології співацького процесу. Як зазначалося вище, гарна дикція – це правильне вимовляння голосних і приголосних звуків, при цьому більше навантаження в співі приходиться на голосні. Кожна голосна має свої характерні піки обертонів – форманти, які є причиною їх різного звучання. Сила звуку голосних неоднакова, що особливо явно проявляється у некваліфікованих співаків. При виспівуванні голосних гортань повинна займати певне, найбільш вигідне положення щодо формування звуку.

При вимові приголосних, особливо глухих (к, с, т, х, ц, ч, ш, щ), що найбільш характерні китайській мові, артикуляційні рухи приводять до зсуву гортані, що в свою чергу погіршує звукоутворення. Це приводить до необхідності дуже швидкого й чіткого руху органів артикуляції при вимовлянні глухих приголосних. Для цього потрібно після вимови приголосної швидко відривати язик від зубів і повертати його в розслабленому стані у вихідне положення, щоб не заважати співу наступної голосної. На відміну від голосних, звучання яких характеризується певними частотами, приголосні звуки мають невизначений широкий частотний спектр.

У всіх людей різна будова голосової порожнини, різна форма і розмір піднебіння, самого рота. В звичайній розмовній мові ми не звертаємо на це уваги, тому що артикуляція та резонування здійснюються рефлекторно, природно для людини. Однак у вокальній педагогіці, часто безпідставно, змушують відкривати верхні зуби, співати «на посмішці» тощо, зовсім не

враховуючи при цьому природну будову ротової порожнини співака. Положення рота та ступінь відкритості при співі залежать від його природної будови і характеру виконуваного звуку та відповідної сили і висоти звуку. Надмірне розкриття рота просто не корисне. Якщо співаку на верхній ноті потрібне більше розкриття рота, то частіше воно робиться рефлекторно. Й навпаки, іноді при необхідності заспівати «темним» звуком, співак буває вимушений робити це прикриваючи рот, ніби переходячи до співу на У або О [39, с. 78-81].

Головною причиною розладу співацького голосу є звичайне форсування у всіх його проявах. Слід згадати, що під форсуванням голосу розуміється будь-яке підвищення психофізіологічних здібностей співака – спів у хворому стані або надмірно тривалий, виконання непосильних партій, нервові перевантаження тощо, а головне спів за невірної манери звукоутворення. Все це безпосередньо пов'язано з недостатньою вокальною підготовкою та поганим тренуванням співака. Методика вокальних вправ для уникнення «напрацьованих» розладів голосу переслідує головну мету – зміну невірної манери співу (формування звуку) та напрацювання правильних прийомів, щоб не тільки ліквідувати певні конкретні розлади, а й виключити можливість повтору аналогічних голосових травм. Для вокалістів, хворих на різні органічні зміни в гортані, що не потребують хірургічного втручання, практичного значення набуває ряд деяких вокальних вправ, завдяки яким тренується голосовий апарат, поступово відпрацьовуючи вірну техніку. Якими є методи відпрацювання правильних мовленнєвих навичок у співі? Умовою для розуміння й сприйняття змісту й форми вокального твору є чітко проартикульоване слово, яке у поєднанні з музикою має великий вплив на слухачів. Гарне, чітке вимовляння цілком залежить від гнучкої, рухливої роботи артикуляційного апарату.

Вокальний педагог В. Ємельянов вказував: «Важливою обставиною, що сприяє виробленню невимушеної манери співу, є активна *вільна* артикуляція [25, с. 19]. Він рекомендує таку методику проведення занять з

виховання та розвитку мовленнєвих навичок у співі, яка має бути заснована на суворому дотриманні:

- 1) принципу свідомого виконання тренувальних вправ;
2. на засадах поступовості та послідовного включення в роботу певних груп м'язів, що беруть участь у мовному голосоутворенні.

Основою методики є систематичний поступовий перехід від простого до складного, від легкого до важкого. Систематичне виконання тренувальних дихальних і резонаторно-артикуляційних вправ сприяє найшвидшому їх засвоєнню і закріпленню. Відомо, що якщо в роботі з виховання мовного голосу відбулася перерва, придбані якості мовного звучання швидко зникають, зменшується витривалість. Якщо займатися не регулярно, не тренувати свій голосовий апарат, вироблені умовні рефлекси не підкріплюються й поступово вгасають;

3. принципу повторності: один раз виконана мовно-голосова вправа не викликає будь-яких істотних і стійких змін. При постійній тренувальній роботі розвивається автоматизм. Тому при багаторазовому повторенні тренувальних вправ підвищується працездатність як організму в цілому, так і окремих його частин;
4. принципу індивідуального підходу. Практика показує, що багато недоліків мовного голосу зумовлено тим, що не враховується індивідуальна будова органів мови. У роботі з виховання голосу варто пам'ятати про вік, стан здоров'я і ступень підготовленості мовного апарату.

Тренувальні вправи треба виконувати в добре провітреному приміщенні або при відкритому вікні, а в теплі дні, краще на повітрі. На проведення тренування варто затрачати 20 – 25 хвилин у день.

Робити вправи треба повільно, точно виконуючи зазначені рухи губ, щелеп, язика. Щоб контролювати себе під час тренування, рекомендується користуватися дзеркалом та від початку стежити за тим, щоб працювали тільки мовні органи: щелепи, губи, язик. Чоло, очі, ніс і весь тулуб повинні знаходитися в спокійному стані. Необхідно стежити за еластичністю,

м'якістю, плавністю рухів мовних органів. Повторення рухів поступово розігріває м'язи артикуляційного апарату. Кожну вправу варто повторювати 3-4 рази. Після того, як засвоєні усі вправи, слід займатися гімнастикою протягом року щодня по 4-5 хвилин за один прийом. Щоденне тренування є підготовчою роботою до занять у вокалі чи на сцені.

Безпосередньо впливає на якість вокального вимовляння і звуку дикція, що прямо не залежить від звукоутворення. Такі умови гарного звучання як близькість та польотність звуку прямо пов'язані з роботою губ та язика. Надзвичайно важливим при відпрацюванні дикції є встановлення взаємозв'язку у вимовлянні голосних і приголосних. Відомо, що основою співи є голосні, які дають протяжність, міцність та зафарблення звуку. Однак без чітко сформованих приголосних звучання одних голосних призводить до втрати слова, вираженої думки, змісту. Тому для гарного розуміння тексту у співі однією з умов є чітке, енергійне, сконцентроване вимовляння приголосних. На них повинна припадати мінімальна кількість часу, що у свою чергу повинно сприяти повноті звучання голосної. При млявій артикуляції (поганій роботі губ та язика) приголосні звучать нерозбірливо, довго й «розмазано». Займаючи значний час у голосних, приголосні у цьому випадку не допомагають покращенню їх звучання.

На основі цього принципу залежно від характеру виконуваного твору визначається більша або менша активність приголосних, їх скандування чи пом'якшення при вимові. Наприклад, для виконання ліричних, ніжних пісень необхідно чітке, але м'яке вимовляння тексту, надмірне декламування, підкреслення приголосних спотворить відтворюваний образ. Виконання багатьох рухливих творів, а також пісень героїчного, рішучого характеру потребує чіткого карбованого вимовляння. Пом'якшення приголосних у цьому випадку також спотворить художній образ твору.

Починати відпрацювання вірних навичок мовлення краще з прислів'їв і невеликих віршованих текстів з 3-5 фраз. При тому, звичайно, одним з головних завдань є уміння діяти словом, насамперед, пов'язане з розумінням

і «донесенням» тексту. Не повинно бути механічного, монотонного проголошення слів, значеннєвих груп, будь-якого тексту, що часто зустрічається в роботі. Усі вправи варто проробляти з перервами в 20-30 секунд. По мірі засвоєння вправ можливо установити порядок їх проведення: що більш допомагає у відпрацюванні подиху, резонування, артикуляції та координуванні всіх елементів разом.

Для відпрацювання гарного мовлення у вокалі також використовують певні методичні вправи для губ і язика на основі літературних текстів, прислів'їв та приказок. Гарним тренувальним матеріалом з дикції і орфоепії є скоромовки. Це нескладні й прості за змістом вислови з примітивним текстом, побудовані на важких і заплутаних складах і словосполученнях. Кожне прислів'я фіксує увагу на одній-двох голосних, що повторюються в цьому прислів'ї в декількох словах, як в наголошеному, так і в ненаголошеному положенні.

При проголошенні скоромовок не потрібно домагатися швидкого темпу. Набагато важливіше гранична чіткість дикції. Як і в кожній вправі над дикцією, до роботи над скоромовками потрібно підходити індивідуально. Якщо в людини уповільнена мова, то шляхом тренування треба поступово домагатися пришвидшення темпу, й, навпаки, коли мова швидка, тренуватися доцільно в уповільненому темпі. Дуже важкі слова потрібно вимовляти по декілька разів у повільному темпі, поки вони не зазвучать легко, вільно, осмислено і без напруги. Невірно і навіть шкідливо в роботі над скоромовкою вимовляти її по складах, це не приносить користі, позбавляє мову легкості та природності.

Часто вокалісти і викладачі співу стикаються з проблемою не стільки вимовляння, скільки поганого відтворення певних звуків. Ця проблема потребує негайного усунення не тільки у співі або вокальній декламації, де вона постає надзвичайно гостро, а й при вимовлянні в звичайній розмовній мові. Особливо важливою ця проблема є для китайських співаків, рідна мова

яких загалом не містить низки європейських звуків (зокрема, р, в, и, г); певні труднощі викликають збіг шиплячих.

Яким чином виправлення мовленнєвих дефектів у процесі постановки голосу? Робота над звуковими вадами має як виховний, так і когнітивний характер. Через систему мовних вправ і спостереження звукоутворення співочих або декламаційних будов, корекція сприяє інтелектуальному розвитку, забезпечуючи подальший розвиток як співу, так і усного мовлення. У теорії та практиці формування дикції в процесі постановки голосу склалася певна система роботи для подолання дефектів мовлення.

В спеціальній літературі, присвяченій проблемам дикції, висвітлюються питання щодо подолання вад вимови конкретних звуків літературного тексту, надаються методичні вказівки та вправи для губ і язика, виправлення мовленнєвих дефектів, пропонуються методики роботи над дикцією, вправи для напрацювання сценічної, дикторської мови, методи роботи над дикцією в вокалі.

Сутність занять з розвитку співацького голосу та подолання вад дикції у вокалі – це процес вироблення поступових позитивних змін у голосовому апараті та артикуляції в результаті багаторазової повторності мускульної праці при співі раціональних вправ.

При подоланні співацьких дефектів важкі або складні вправи непотрібні й навіть шкідливі, оскільки при цьому можуть допускатися невірні навички звукоутворення, перенапруження та втрата уваги. Корекційні вправи підбираються індивідуально з урахуванням зручності та легкості виконання. Особлива увага приділяється чистоті інтонування, недопустимі зайві призвуки в голосі, що є найбільш серйозним дефектом всіх голосових розладів. У ході тренування, зі зростанням голосових можливостей, вправи поступово ускладнюються, розширюється звуковий діапазон, але все це повинно здійснювати без напруження голосу.

Загальні методичні рекомендації щодо подолання вад звукової вимови висвітлюються в двох напрямках: формування правильної звуковимови і

розвитку фонетично-слухового сприйняття. Формування правильної артикуляції – запорука гарної логопедичної, сценічної та вокальної дикції.

Дикція, від якості якої залежить ясність і вокальна виразність виконання, – поняття більш широке, ніж розуміння її як *фонетичної чіткості тексту*. Досконала дикція є невід’ємною складовою професійного вокального, сценічного і розмовного (логопедичного) мовлення.

Методи напрацювання вірної дикції містять: 1) вправи щодо вироблення правильної дикції та артикуляції; 2) вправи подолання вад вимовляння певних звуків (для губ і язика, основою яких є літературні тексти (скоромовки, віршовані тексти та пісні), матеріали з дикції та орфоєпії. Вірне користування такими вправами допоможе збагатити голосовий і артикуляційний апарат співака.

Ці вправи допоможуть покращити мовну якість, виправити мовні порушення, вірно формувати голосові і приголосні звуки як у вокальній, так і в акторській, дикторській мові, оволодіти вірними артикуляційними навичками, навчитися правильно ставитися до свого голосового апарату.

Особливості трактування європейської музики китайськими виконавцями-вокалістами пов’язані зі ментальною структурою художніх образів, їх музичної мови, більш зрозумілої представниками східної культури. При цьому має враховуватися досвід молодих китайських дослідників, які отримали професійну музичну освіту в Україні. Найбільш привабливими для китайських виконавців-вокалістів з’явилися опери Дж. Верді, Дж. Пуччині, а також композиторів, які належать до стильового напрямку «веризм». Приклади оперного веризму для артистичного самосвідомості китайських вокалістів склали орієнтир пошуку відповідних стилістичних ознак в творах китайських композиторів ХХ століття. Як уже зазначалося, для поезики пекінської опери та її різновидів (зокрема, сичжойської музично-сценічної драми) притаманно поєднання національної характерності мови/мовлення та метанаціонального змісту. Музичні твори, в яких розробляються східні сюжети, виробили типологію образів, опору на

популярну мелодику, створюючи умови наближення до публіки, що у виконавській діяльності займає виключно важливе місце, – вважає Го Цяньпін [16, с. 12]. Більш того, свою роль відіграє переважна увага до стильового напрямку (методу) веризму, в якому емоційно-життєва достовірність з'єднується з художньою ілюзорністю життєвого відображення в творчості, що надає цим підходом особливу гнучкість в пристосованості до національних умов композиторської творчості і виконання. Так, у репертуарі китайських студентів-вокалістів романси, окремі оперні партії Р.Леонкавалло мають свої переваги. Панування веризму в творчій практиці сучасних співаків з Китаю на виконання опер Дж. Пуччіні, Р. Леонкавалло визнається провідною тенденцією оперної практики. Виступи співвітчизників в партіях опер Дж. Пуччіні також приваблюють слухачів. Дуже привабливим для китайських виконавців-вокалістів є спів романсів і пісень. Виразна палітра українського пісенного стилю набула ознак художнього стереотипу вокального мистецтва сучасності, яка переживає новий підйом. Мелодично-скерована експресія декламаційності, притаманна українському пісенному мелосу (що довів інтонаційний аналіз солоспівів М.Лисенка) є рушійною силою вокальної виразності.

Зробимо деякі висновки про спільні риси образної поетики, що властиві вокальним стилям італійської опери і сичжоуської музичної традиції.

1. У сичжуйській музичній драмі можна віднайти паралель – «наскрізну» лінію художніх пошуків до європейських зразків – через відповідні літературні сюжети оперного мистецтва Китаю і Європи. Утворює. Наявність в Китаї оригінального пласта музичної творчості про «рідний край», зверненої до мовного діалекту, з локально-мовними показниками художнього вираження, свідчить про домінантне визнання художньої значущості європейського веризму як панівного світовідчуття. В цьому мистецькому паралелізмі італійської та китайської вокальної культури є спільна риса – декламаційність, яка фокусує в собі виконавської виразності

через синтез мови, співу, акторства, що складають символ буття в мистецтві, таїну любові, творчості, піднесеність людських відносин. В такому сенсі він є спорідненим до артистизму китайського зразку. Тому трактування вокальних творів подібного спрямування сприймається і виконавцями і слухачами як органічно близького, глибоко зрозумілого якості вираження.

Зазначені стилістичні перетини італійської опери з впливовим напрямком музики ХХ ст., яким є веризм, утворює для китайських виконавців «канал зв'язку» з широкою публікою, в тому числі, з аудиторією сучасного Китаю: музика автора «Турандот» прийнятна, і широко відома в КНР. Акцентуація досвіду виконання декламаційних творів китайськими артистами, які спираються в оперній підготовці на оперний репертуар, становить перспективу вивчення режисерсько-постановочних рішень, які отримали міжнародне визнання і представляють високу художню надбання оперного мистецтва ХХ століття.

Виокремлення декламаційності як компонента вокальної виразності, закладеного в творах українських композиторів в якості національно-означеної домінанти музичного портрету, становить перспективу подальших досліджень, усуває традицію однозначного рішення художніх образів китайської музики тільки як властивих романтизму.

Таким чином, обрані приклади декламаційності у вокальному мистецтві можна об'єднати в єдиний «семантичний горизонт». Окремі історично-національні та мовно-стильові «ланцюжки» декламаційності в культурах Європи та Китаю і в герменевтичному горизонті декламації ці, на перший погляд, автономні стилі (італійський веризм – китайська традиція у сичжоуській музично-сценічній драмі – українська дума, солоспів, оперний речитатив) створюють систему художніх образів, укорінені в схожих жанрових принципах, єдності інтелектуально-музичних інтенцій мистецтва та культури Сходу та Заходу.

На відміну від мовлення (наприклад, розмовних епізодів, як в сичжоуській музичній драмі) при аріозно-декламаційному співі вокаліст використовує весь наявний діапазон голосу, розробляючи його штучно до можливих меж красивого звучання. Співочий голос відрізняється від звичаєвого розмовного звучання не тільки діапазоном і силою, але і тембром. Співоча дикція залежить від формування голосних, а мовна дикція залежить цілком від чіткої вимови приголосних.

Дикція в співі забезпечується правильною артикуляцією. Провідні педагоги вказують, що «... процес оволодіння співочою артикуляцією голосних і приголосних звуків є одним із найбільш трудомістких в вокальній педагогіці. При співочому звукоутворенні робота апарату артикуляції активізується у багато разів. Голосні в співі є «носіями» вокального звуку, вони займають майже всю тривалість його звучання; від правильного формування вокальних голосних залежить художня цінність співочого голосу» [цит. за: 51].

Резюме. Поняття «дикція» в кожному випадку, чи в усній мові, або в співі, корелюється з поняттям «артикуляція», незалежно від національного стилю вокальної школи, яка досліджується. Під бездоганною дикцією актора або вокаліста вважається правильна, чітка вимова кожного голосного і приголосного звуків окремо, а також слів і речень в цілому: так твориться декламаційне мовлення.

Стосовно особливостей дикції в співі та декламації сичжоуської музично-сценічної драми, відмітимо найважливіші позиції. Тренування вокалу починається з відпрацювання трьох звукових зразків: «я», «і», «хм». «Я» означає розкриття рота, резонанс порожнин живота і грудей, уявлення себе у вигляді порожнього бочкоподібного тіла з видає звук розтрубом-резонатором; «І» дає зменшення розкриття рота, губи майже змикаються і розслабляються, звук прямує в бік верхньої щелепи і носової порожнини, в його формуванні беруть участь порожнини черепа, рота і носа; при «хм» губи і зуби зводяться разом, тут важливо домогтися резонування порожнини

черепа з порожниною носа, представляючи це собі так, ніби звук, виходячи з гортані, в роті повертає нагору, що може супроводжуватися відчуттям дрібної вібрації барабанних перетинок і чола, і наостанок виходить з носа. Повторення цих звукових зразків декілька разів активізує голос. Далі можна переходити до відпрацювання співу: спочатку нескладних мотивів; згодом, коли голос мало-помалу «розігріється», йдуть фрази більшої тяглості з широкою амплітудою сили і гучності.

Виконавцям, щоб заспівати добре, слід спочатку налаштувати і натренувати власне дихання, від якого залежало майстерність переходу від сильного звучання до слабкого, від низької тональності до високої, здатність до ритмічного чергування стримування і звільнення, «виплювання» слів, і взагалі до чіткого виконання. Виконавці сичжоуської драми для себе розробили спосіб «ротового дихання»: перед початком співу треба перевести дух, потім підібрати живіт, щоб «зберегти повітря» (цуньці) в грудях, і перейти безпосередньо до співу, в процесі якого застосовуються різні техніки зміни дихання (хуаньці), в тому числі «поспішна» (цзи-хуаньці), «крадькома» (тоу-хуаньці), «чуттєва» (цин-хуаньці) та інші, обов'язково відповідні ритміці слів і мелодії.

Артистами сичжоуської драми визнається, що головною умовою «виплювання» слів на сцені є чіткість вимови, щоб їх міг зрозуміти кожен слухач з натовпу (вимова на місцевому діалекті), «дзвінкість» сценічного слова, запам'ятовуваність і приємність для слуху.

При виступі на літературній китайській мові необхідно чітко вимовляти всі чотири тони, не плутати шиплячі, ясно вимовляти початок, середину і кінець кожного слова; а оскільки діалекти в вимові розрізняються, звуки вимовляти також необхідно по-різному, для чого постійно тренувати органи мови, щоб довгі фрази залишалися зрозумілими на всьому протязі, і не забувати про резонанс порожнин: інакше сенс слова не дійде до свідомості слухача.

Наприклад, в п'єсі «Небо повинно проливатися дощем, дівчина повинна вийти заміж» є сумна фраза: «Перед розставанням з матір'ю син став на коліна». За технікою виконання вона типова для фраз подібного роду в сичжоуській драмі. Слова, сказані на місцевому діалекті, супроводжуються мелодією, що виражає скорботу героя з приводу безповоротного розставання з матір'ю. Щоб переконливо впливати на слухача, ця коротка фраза має бути просякнута сумом і висловлена з дотриманням ритмічних правил місцевого діалекту. Потрібно відзначити наявність в партії виконавця постійних переходів: від декламаційних побудов в речитативні та суто вокальні форми. Тому роль дикції та відповідного дихання в процесі чіткого проголошення слова в цьому вокальному стилі важко переоцінити.

Отже, добрій дикції у мовленні сприяють артикуляція та риторика, кореляція котрих створює первинний комплекс мовної виразності.

На відміну від розмовних епізодів, у аріозному співі вокаліст використовує весь наявний діапазон голосу, а не лише його частину.

Співочий голос відрізняється від розмовного діапазоном і тембром. Співоча дикція залежить від формування голосних, а мовна дикція залежить цілком від чіткої вимови приголосних. Однак дикція у співі обов'язково пов'язана з правильною артикуляцією. Процес оволодіння співочою артикуляцією голосних і приголосних звуків є одним із найбільш трудомістких у вокальній педагогіці. При співочому звукоутворенні робота апарату артикуляції активізується у багато разів. Голосні у співі є «рушійною силою» вокального звуку: вони займають майже всю тривалість його звучання. Від правильного формування вокальних голосних залежить художня цінність співочого голосу, його естетична значущість.

Висновки до Розділу 3

Вищевикладений зміст підрозділів, присвячених проблемам стилю та інтерпретації декламаційності в китайській, українській та англійській музично-виконавських традицій, дає підставу зробити деякі узагальнення.

1. Вербально-музичні чинники декламаційного інтонування іманентно утримують можливість різноманітного інтерпретування в процесі вокального виконавства. Декламація базується на основі виразного слова, сприймається слухачем (театральним глядачем) з трьох позицій:

- 1) органами слуху – чуємо мовлення;
- 2) органами мислення – розуміємо логічний зміст її текстів;
- 3) за допомогою уяви, фантазії – співчуваємо настроям, емоціям героїв художнього твору.

Відповідно до цих позицій розташовуються і групи засобів трактування виразного мовлення і декламаційного інтонування.

Основою інтерпретування в мистецтві співу є голос як фізичне явище: він являє своє звучання не тільки через онтогенезу – матеріальну реалізацію звуків мови, але й різноманітність звуко-тембрових модуляцій голосу, що є невичерпною. Отже, вокальний голос є інструментом імплементації вербальної складової твору для духовного спілкування засобами виконавсько-вокальної виразності.

Серед способів інтонування декламаційність посідає місце «посередника» між вербальною мовою/ мовленням і мистецтвом співу як штучним звуковибудуванням різних аріозо-кантиленних «моделей» культури психології почуття. Однак без речитативно-декламаційних сегментів вокальної експресії кантилена теж може стати «набридлим» співрозмовником, який нав'язує себе, присипає, втомлює слух. *Декламаційність слугує «повітрям» для переходу з одного стану в інший, наче між двома горами низина, де можна відпочити і підти далі.*

Невипадково композитори геніальної обдарованості, з режисерською «чуйкою» до втілення сюжету в оперному жанрі (В.А.Моцарт, Дж.Верді, Дж.Пуччині, П.Чайковський, Б.Бріттен) завжди тяжіли до органічної сполуки – діалектичної єдності декламаційної інтонації та кантилени, мовно-речитативних сегментів, що підкреслюють красу виразного мелодичного

співу, та пісенності – вищого щаблю композиторського мислення в музично-сценічних жанрах.

2. Здійснено спробу систематизації вокально–педагогічних напрацювань щодо проблем декламаційного мовлення. Зокрема:

- виявлено закономірності формування мовних аспектів дикції;
- конкретизовані засади формування мовлення в процесі постановки голосу;
- висвітлено специфіку мовлення та способи артикуляції, що застосовуються співаками в китайській музично-сценічній драмі.

Дійсно, навіть у звичайній розмовній мові людей із «затиснутим» звуком та поганою дикцією не тільки неприємно слухати, а й важко зрозуміти. Фонетика кожної мови безпосередньо впливає на дикцію, створюючи національні особливості.

Наголошуємо, що дикція постає більш родовим поняттям, ніж чітка вимова слова; вона є чимось більшим, ніж її розуміння в якості фонетичної чіткості тексту. Особливе значення в співі для дикції мають голосні: будучи проартикульованими разом з приголосними, саме вони забезпечують ясність вимови.

Ретельне вивчення та відпрацювання вокально-фізіологічних методів напрацювання дикції допоможе подолати вади звуковимови, забезпечить оволодіння засобами самоконтролю за правильною вимовою звуків.

Декламаційне мистецтво інтонування у вокальних творах є інтерпретацією музично-вербального тексту, яка залежить від відповідності жанрово-стильових констант музики психології особистості співака. На це вказує сучасна практика оперного та камерно-вокального співу.

3. Встановлено універсальну дію декламаційності в жанровій системі вокального мистецтва, хоча і залежного від умов творчої комунікації виконавця (автентична, концертно-камерна, оперна), типу співацького голосу, темпераменту, національності. Так, вивчення національних

особливостей співу і декламаційного мовлення на матеріалі сичжоуської музичної драми надало новий когнітивний вимір осмислення і розуміння комунікативних взаємозв'язків композитора та співака в системі «Схід – Захід».

Реалізація художніх творів сичжоуської музичної драми, потребує від співаків-акторів тренувань для удосконалення дикції, що нерозривно пов'язана з артикуляцією. Кореляція дикції й артикуляції в публічному виступі співака містить запоруку його успіху, надає впевненості в інтонуванні, до яких логічно приєднуються постановка дихання та інші параметри чіткої вимови художнього змісту.

Інтенаційна будова декламаційного мовлення у вокальній музиці відзначена ладовою пентатонікою та діалектами усної мови даної місцевості. Народні традиційні наспіви північних районів провінції Цзянсу, що є основою сичжоуської драми, викликають у слухача відчуття енергійного вільного руху, що втілюється у пошуках оновлених перфектних засобів вокально-декламаційного виконавства.

Синтетична природа музичної драми виявляється у системі пластичних рухів і жестів актора-співака, що доповнюють сутність сюжетної дії, семантичну забарвленість художнього образу. Імпровізаційні властивості декламаційного малюнку «да-шетоу» є вражаючим технічним прийомом, застосування котрого вельми ефектно у сфері вокального виконавства.

Підготовка співаків, що розуміються на декламаційних прийомах, зокрема, сичжоуської музичної традиції, вельми багатогранна: виконавець повинен вміти співати, виразно декламувати і пластично рухатися, тому що рух і жест є зовнішнім коментарем до внутрішнього образного змісту п'єси. Пластика жесту синхронно доповнює спів, а часом відтіняє його, створює діалог зі співом. Співак-виконавець вважає за потрібне «вмикати» додаткові функції перебування на сцені; виникає проблема здійснення слухового,

м'язового, зорового самоконтролю, перевірка на психологічну вправність, інтелектуальну та духовну зрілість.

Методи підготовки таких виконавців, синтезуючих функції співака, актора-чтеця (декламатора), танцюриста (акробата) націлені на академічні засоби вокальної підготовки, напрацьовують досвід універсальної діяльності артиста-вокаліста. Висока майстерність виконавців сичжоуської музичної драми, їх артистичний стиль не залишають реципієнта байдужим.

4. Сильові контрасти обраних вокальних зразків творчості китайських та українських композиторів (семантичний горизонт декламаційності) лише підкреслюють розмаїття, багатство, невичерпну варіативність прояву декламаційності, її здатність створювати музичний портрет людини в його індивідуальній характерності, національній визначеності, з домінуванням музично-іманентної логіки та краси вокальних образів проспіваного слова-Логоса. Про це йшлося і на сторінках пропонованого дослідження.

Таким чином, серед засобів вокальної виконавської виразності декламаційність є одною з базових (поряд з кантиленою і пісенністю). Тому розгляд атрибутів такого музично-словесного комплексу в світлі мистецьких традицій музичної культури Західної Європи, Китаю і України не є вичерпним і має широку перспективу подальшої наукової розвідки цього напрямку вокально-наукової творчості (як музикознавчої думки, так і власне концертно-виконавської практики XXI століття).

ВИСНОВКИ

Пропоновані висновки містять відповіді на поставлені завдання дослідження. Ясна річ, вона не є повними, остаточними, безумовними для всіх форм екзистенції декламаційності в музичному мистецтві. Автор обмежився тим досвідом, який йому найбільш необхідний як практику-співаку з багаторічним стажем.

Позначимо найбільш вагомі результати пропонованої дисертації, скерованої на структурне моделювання когнітивних процесів в творчості сучасних співаків, які, в свою чергу, націлені на декламаційний стиль виконавства (зокрема, партій драматичних героїв драми європейської опери), а також національних особливостей української опери (ширше музичної культури) та китайської сичжоуської музично-сценічної драми.

Історико-типологічний рівень

1. У дисертації феномен декламаційності представлено в історико-стильовому контексті вокального виконавства, що охоплює історичний хронотоп музичної культури Європи від стародавніх часів до творчості митців XXI століття. Так, музична драма стала «колицкою» декламації в новоєвропейській культурі. Історичний розвиток цього типу вокального інтонування сформував кілька логоформ: мелодичну декламацію, мелодекламацію, речитатив, що діють і до нині в широкому жанрово-стильовому ландшафті різних національних культур.

Естетична природа декламаційності в оперному мистецтві містить певну двоїстість: з одного боку, вона пов'язана з законами виразного мовлення; з іншого – має відповідати музично-інтонаційному відтворенню образу, іманентної логіки мелосу, метроритмічної будови, ладогармонії, тембру та інструментуванню.

У процесі історичної еволюції європейської самосвідомості культури декламаційність, з одного боку, модифікується в інший жанровий модус – речитатив, що поступово закріпився структурно і семантично як складник драматургії новоєвропейської опери. З іншого боку, декламаційність зберігає

власну «автономію» серед експресивних засобів виразності вокальної мови/мовлення, і не тільки виокремлюється на своїй території (оперно-драматичний хронотоп), але й породжує інші різновиди музично-сценичної драми, популярної понині в різних національних культурах (наприклад, мюзикл; вокальний цикл «вірші на музику»).

Окремо вказано на значущість декламації та декламаційності в українській музичній культурі: її національні логоформи: «солоспів» – жанр камерної лірики; «рецитація» – в українській думі традиційної культури минулого і сучасності, що культивується в Слобожанській культурі сьогодення. В камерному хронотопі декламаційність є більш психологічно опуклою, деталізованою, завдяки чому сплав музичної та мовленнєвої інтонації відбиває горизонти та ландшафти «мікрокосму» душевного буття сучасної людини.

Виконавсько-інтерпретаційний рівень

2. Доведено, що сферою реалізації декламації у виконавській творчості співака є логоформи мелодекламації («декламація під музику», «вірші на музику») і речитативу (в музичній драмі, опері, ораторії, камерно-вокальних жанрах).

Декламаційність в системі засобів виконавсько-вокальної виразності є однією з базових і розглядається як музично-словесний феномен, що реалізується в лого-формах мови, мелодекламації та речитативу. Кожна з них має інтонаційно-мовні властивості відповідно до матеріалу і структури музичного твору, будь-то камерно-вокальні, або оперно-сценічні жанри. Вокаліст-співак не випадково так багато працює над досконалістю власної дикції, чіткого промовляння слова, яке, в тісному зв'язку з мелодією підпорядковується завданню відтворення художнього змісту твору.

Реалізації декламаційного інтонування сприяє втілення неодмінних і найважливіших трьох складових творчого процесу вокаліста:

- технічного (дихання, вимова, голос);
- тонового (інтонація, логічні акценти);

- художнього (символічний, драматичний, забарвлення тону, паузи).

Їх комплекс забезпечує «інтерпретаційне поле» виконавського прочитання конкретного твору музикантом-співаком. Це засвідчує рівень виконавських здобутків сучасних виконавців, які володіють різновекторними технологіями декламаційного співу та жанрово-комунікативними ситуаціями в глобалізаційному світі.

3. Висвітлено музично-стилістичні риси співу і декламації у сичжоуській музично-сценічній драмі, що уособлюють її національно-ментальну специфіку.

Декламаційна складова сичжоуської музично-сценічної драми визначається низкою чинників, серед яких: будова мелодій, їх ладова визначеність, ритмічна організація, зв'язок з рухами тіла і сценічною пластикою персонажу (героїв дії). Також вказано на роль дикції та інших засобів виконавської вокальної виразності (зокрема, низки імпровізаційних прийомів «да-шетоу»).

4. Дослідницької уваги потребують загальні аспекти вокального виконавства, а саме – інтерпретаційний потенціал і тяжіння декламації до імпровізаційності, що виявляються спільними в умовах різних національних варіантів художньої екзистенції цього явища. Це припущення дозволяє визначити роль декламаційності як явища в якості мистецької універсалії вокальної мови.

Враховуючи цей висновок, зазначимо, що декламаційне інтонування у вокальному мистецтві є інтерпретацією музичного тексту, яка залежить від жанрово-стильових констант і психолого-особистісної ментальності виконавця. Виконавці драми в своїх професійних вправах неухильно дотримуються естетичних принципів (від малого до великого, від низького до високого, від легкого до важкого), намагаючись при відтворенні вокально-сценічних образів не допускати на початку тренувань надмірності у вираженні якостей голосу з їх семантичним «шлейфом» («летючості»,

«світла», «небесної висоти», «швидкості» як прояву темпераменту, «гнучності», «ніжності» тощо).

Важливо, що мелодекламація у різних жанрах демонструє багатоваріантні логоформи: зазвичай, це – читання віршів або прози в супроводі музики, що засновані на одночасному або послідовному звучанні мови і музики.

Таким чином, встановлено універсальність дії декламаційності як способу інтонування, залежного від жанрово-стилістичних умов творчої комунікації виконавця (автентична, концертно-камерна, оперна, театральносценічна) та його особистісних якостей (ментальні особливості психології – темперамент, національність тощо).

5. В українській класичній опері XIX століття сформувався характерний виразний мелодизований речитатив, який відбиває інтонаційний стрій як української народної пісні, так і розмовної, декламаційної мови. Самобутність українського мелодичного речитативу пов'язана з милозвучністю української мови та співучими інтонаціями народної вокальної музики, завдяки чому у багатьох українських композиторів, починаючи з М. Лисенко, мелодекламаційні звороти часто переростають в аріозні побудови, не втрачаючи свого драматичного напруження.

Без сумніву, мелодекламація та речитатив у різних музичних культурах мають своєрідну місію «портретування» національного героя – тобто виявлення зовнішніх та внутрішніх рис характеру, способу мислення, поведінки, почуття/переживання через діалектику народного та індивідуального. В українській опері витоки національного колориту речитативів шикуються в глибині фольклорної спадщини, християнської музичної культури Київської Русі та в милозвучності української мови. У сполученні з досягненнями західноєвропейської опери народжується самобутній, високохудожній речитатив української опери, що є скарбницею національного вокально-інтонаційного стилю, в якому присутня органіка національного сюжету, національна музична мова та виконавська вокальна

виразність характерно-національної декламаційності як компоненти українського образу світу та його національного героя.

Теоретико-методологічний рівень

Звернення вокаліста-практика до теоретичних положень дисертації дає розуміння специфіки декламаційності як способу інтонаційного мислення композитора. Які теоретичні рівні вивчення декламації як компонента виконавської вокальної виразності є найбільш концептуальними?

1. Обґрунтування подвійності онто-семіотичної природи декламаційності як вокальної логоформи, специфіка якої полягає в поєднанні законів вербальної мови як домінанти на ґрунті її вокалізації. На цій підставі виявлено історико-стильову динаміку жанрово-стильових перетворень логоформ декламаційності в новоєвропейській культурі.
2. Основний зміст ментальної сфери виразного мовлення, що передбачає ритмізацію елементів вербального та музичного тексту, визначено через феномен декламаційності, що потребує розробки аналітичного інструментарію для вокальних творів з відповідною жанрово-стильовою приналежністю.
3. Надано типологію модусів декламаційності, в якій, з одного боку, присутні прадавні форми (візантійська монодія, церковна псалмодія), оперна монодія етапу становлення *drama per musica*, більш пізні розвинені логоформи вокальної виразності (речитатив і мелодекламація), а з іншого – залишається актуальним досвід декламаційності в музично-сценічній драмі, популярної в національних культурах Сходу (зокрема, в сичжоуській драмі, що привернула дослідницьку увагу автора дисертації).
4. На матеріалі сичжоуської музичної драми встановлено історико-культурний паралелізм формування декламаційної виразності, де діють закони слова-Логоса та виконавсько-вокальної експресії, як в музичному мистецтві Західної Європи, так і Китаю. Однак цього узагальнення теоретико-композиторського рівня замало!

У дисертації підкреслено, що історико-культурне порівняння феноменальних властивостей та принципів декламаційності на онтологічній «вісі» «Схід – Захід» має виконавсько-практичне значення для підготовки сучасного вокаліста-інтерпретатора.

Вивчення сучасного репертуару співака в аспекті впливу і наявності декламаційності в системі вокальної творчості (усіх існуючих стильових напрямків – від (етно)традиційного до академічного) призвело до остаточного висновку про універсальність природи декламаційності як фундаментального тяжіння *homo cantor* – людини, яка співає – перетворювати мову на спів, мовлення на декламацію для піднесення слова-Логоса через красу мелосу на вищі щаблі духовного спілкування, просвітлення душі та піднесення духа.

Перспективу подальшого розвитку теми складає пошук інших когнітивних моделей осмислення, наукового обґрунтування та засвоєння на практиці національних логоформ декламаційності як ладово-інтонаційних типів вокального мовлення. Наприклад, французький вокальний стиль, зокрема, декламація в опері К.Дебюссі «Пеліас і Мелізанда»; або жанр «віршів на музику», «вірша в прозі» і таке інше, що часто зустрічається в камерній вокальній музиці сучасних композиторів.

Наведемо показовий приклад актуальної перспективи теми дисертації з контексту сучасного мистецького буття Харкова. Так, у 2001 році Харківським національним академічним театром опери та балету імені М. Лисенка було здійснено постановку опери Левка Колодуба «Поет», присвяченої життєтворчості великого українського поета Тараса Шевченка. Вистава неодноразово звучала і отримала любов харківської публіки. У ній композитор синтезував, у наслідування класичних традицій М. Лисенка, різні інтонаційно-фольклорні та жанрово-стилістичні чинники оперної драматургії., що і на цей раз національно-оперний словник нового твору склався на ґрунті трьох доміантних пластів української картини світу – поетичної мови Тараса, фольклорного колориту та церковного співу.

Симптоматично, що сполучною ланкою між ними постає декламація як спосіб авторського висловлювання.

Прослуховування цієї опери Л. Колодуба під час вистав на сцені ХНАТОБу імені М.Лисенка дає підстави вважати її своєрідною енциклопедією українського оперного речитативу, де перлиною псалмодічного речитативу є епізод з партії княжни Репніної (II дія). Декламаційні засади класичної української опери будуть предметом спеціального розгляду пізніше (див. підрозділ 2.2).

Остання прем'єра нової опери Є.Станковича «Страшна помста» у Львові (2022) також дає привід до продовження теми декламаційності в сучасній композиторській техніці письма, оскільки твір геніального композитора є свідомим сучасного преображення оперної мови під викликами часу в бік національної ідентичності, повернення до правитоків сучасної української музичної мови. В її «генокоді» обов'язковою часткою є декламаційність, примножена на онтологічний зв'язок з народнопісенним мелосом і виразністю українського слова-логоса.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : ВПОЛ, 2007. 174 с.
2. Антонюк В. До питання про витоки українського традиційного співу. *Наукові записки Тернопільського педуніверситету: серія Мистецтвознавство*. Тернопіль, 1999. Вип. 2(3). С.102-107.
3. Античные риторики (ред. А.А.Тахо-Годи). 1978. История философии. Античная.
https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_antichnaja/antichnye_ritoriki_pod_red_a_a_takho_godi_1978/7-1-0-978
4. Арнонкур, Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / пер. с нем. М.: Классика XXI, 2005.
5. Аннушкин В.И. Техника речи. Москва: Флинта, 2014. 224 с.
6. Архимович Л. Музыкальная культура Украины. Музгиз, 1961. 215 с.
7. Архимович Л. Інтернаціональні зв'язки української опери. *Музика*. № 2. 1983. С. 8-9.
8. Аспелунд, Д. Л. Развитие певца и его голоса: 2-е изд., СПб. : Изд-во «Лань»; Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. 180 с.
9. Базиликут Б.О. Орфоепія в співі. Програма з вокального класу для студентів музично-педагогічних факультетів. К., 2003:
10. Булат Т. Український романс. К., 1979. 320 с.
11. Ван Цзо. Інтоніаційно-жанрові засади українського солоспіву. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2014. Вип.40. С.726–736.
12. Ван Цзо. Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис.. ...канд. мист-ва. Харків, 2014. 16 с.
13. Георгиевский С.М. О корневом составе китайского языка в связи с вопросом о происхождении китайцев. М.: 2018.
14. Гладишева А. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність. Київ: «Червона рута-турс», 2007. 264 с.

15. Гнидь, Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
16. Го Цяньпін. Вокальна декламація як музично-семантичний феномен в європейській оперній творчості XIX–XX століть : дис. ... канд. мистецтвознав. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 195 с.
17. Грабович О. Думи як символічний код переказу культурних цінностей. *Родовід*. № 5. 1993. С. 30-36.
18. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Науковий вісник: зб наук. праць*. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. Вип. 4, кн. 1 : Музичне мистецтво і культура. С. 155–165.
19. Дмитриев, Л. Основы вокальной методики. Л., 1978.
20. Доливо, А. Речитативы в вокальном искусстве. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*. Гос. муз. издат., 1962. С. 179-219.
21. Друскин, М. Исследования. Воспоминания. Л.-М. : Советский композитор. 1977. С. 96–169.
22. Ду Вэнь. Формирование певческих учений вокалистов в высших учебных заведениях КНР : дисс.... канд. пед. наук. М., 2008. 212 с.
23. Живов, В. Художественное слово и музыкальное исполнительство. *Народное творчество: труды НИИ культуры*. Киев, 1974. Т.2. С. 133-145.
24. Жовтобрюх М. Слово мовлене. К., 1969. 287 с.
25. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. Санкт-Петербург : ЛАНЬ, 2000. 187 с.
26. Иванов, В.Ф. Давньоруська знакова співоча мова. Миколаїв, ТОВ «Іліон», 2008. 306 с.
27. Исхакова, С.З. Создание drama per musica как попытка элитаризации искусства. *Опера в музыкальном театре: история и современность: сборник статей по матер. междунар. науч. конф.* Уфа, 2019. С.130-138.

- 28.Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В.Нежданової*: Вип 11. Одеса : Друкарський дім, 2010. С. 202-213.
- 29.Козаренко, О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
- 30.Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / голова редкол. Л.М.Ревуцький. Київ, АН Української РСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М.Т.Рильського. Київ : Наукова думка, 1969. 586 с.
- 31.Корній Л.П. Історія української музики. Ч.1. Нью-Йорк, 1998. 321 с.
- 32.Лаблаш Л. Полная школа пения с приложением вокализов для оперного и тенора. Учебное пособие. М. : Лань, 2016. 184 с.
- 33.Лисенко, М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні Остапа Вересая. Київ : Музична Україна, 1976. 132 с.
- 34.Лосев А. История античной эстетики: Ранняя классика / А. Лосев. – М., 1994.– 544 с.
- 35.Людкевич, С. Старогалицька пісенність ХІХ століття. Дослідження, статті, рецензії, виступи [упор. З.Штундер]. Львів: Видавництво М.Коць, 2000. Т.2. С. 399-403.
- 36.Ляшенко, І. Історико-стильові та фольклорні джерела формування української композиторської школи. *Українська художня культура*. К. : Либідь, 1996. С.217-234.
- 37.Люш Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса. Киев : Муз. Україна, 1988. 144 с.
- 38.Мадишева, Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві: (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 1993. 18 с.
- 39.Мадишева, Т.П. Співак і мова. Харків, 2002. 160 с.
- 40.Мальшев, Ю. Солоспіви : нариси та нотатки про українську вокальну лірику. К. : Муз. Україна, 1968. 219 с.

41. Мелодекламація. *Літературознавча енциклопедія*. Т. 2. (авт.-уклад. Ковалів, Ю. І. Київ : ВЦ «Академія», 2007. С.23.
42. Микиша М.Г. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Муз. Україна, 1971. 89 с.
43. Митці України: Енциклопедичне видання / упоряд. Г.Лабінський, С. Музда / за ред. В. Кудрицького. Київ : Українська енциклопедія, 1992. 848 с.
44. Морозов, В.П. Резонансная техника пения и речи. Методика мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь. Когнито-Центр, 2013. 435 с.
45. Муравська, О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.
46. Овсянникова-Трель, О.А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві: монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.
47. Охріменко, П., Охріменко, О. Морально-етичні ідеали героїв українських народних дум і пісень про козаків. *Народна творчість та етнографія*. № 3. 1992. С. 12-17.
48. Паві, Патріс. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
49. Пасічник, Є. Особливості вивчення фольклорних творів. *Українська література в школі*. К. 1983. С. 233- 251.
50. Поліщук, Ф. Український фольклор. Давня українська література. Київ : Вища школа : 1991. 190 с.
51. Пінчук-Шаталова, В.Є. Вокально-методичні аспекти формування дикції та виправлення мовних дефектів : магістерська робота (науковий керівник – проф., доктор мист-ва О.Завьялова). СУМИ, 2006. 56 с.
52. Роллан, Р. Опера в XVII веке в Италии, Германии и Англии. М. : Гос. муз. объединение, 1931.
53. Рощенко, О.; Є Сяньвей. «Метелик» Сан Бо як національний китайський оперний міф : монографія. Харків : Вид-во «Естет Прінт», 2021. 176 с.

54. Рудницький, А. Українська музика. Історико-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
55. Руснак, І. Думи та історичні пісні: Тексти та їх інтерпретація. Кіровоград, 1999. 58 стр.
56. Самійленко, В. Дбаймо про фонетичну красу мови. К., 1917. 115 с.
57. Скалозуб, Л., Дудник, З. Внесок професора Ніни Іванівни Тоцької в експериментальні дослідження фонетики українського мовлення. *Українське мовознавство*. К., 2000. Вип. 22. С. 45-60.
58. Солоспів. *Музичний словник* [укладач Зиновій Лисько]. Стрий : Музичне товариство, 1933. С.132.
59. Степанишин, Б. Українські народні думи. *Українська мова і література в школі. № 6. 2000*. С. 24-26.
60. Стахевич, А. Г. Профессионально-техническая подготовка в искусстве пения. Сумы, 1991. 49 с.
61. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
62. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Частина 1. Харків-Суми, 2002. 92 с.
63. Стахевич О. Г. Традиції bel canto у німецькій вокальній школі ХІХ ст. *Вісник Харківської державної академії культури* : зб. ст. / відп. ред. Н.М.Кушнарєнко. Харків, ХДАК, 2001. Вип 6. С.139-145.
64. У Хунюань. Китайська художня пісня: історія та теорія жанру : автореф. ... канд. мист-ва; спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2016. 16 с.
65. Сучасна українська літературна мова: Вступ. Фонетика / заг. ред. І. К. Білодіда. Київ, 1969. 436 с.
66. Тоцька Н. І. Засоби милозвучності української мови. *Українське мовознавство*. Київ, 2000. Вип. 22. С. 3-44.

- 67.Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. К. : Либідь, 1993. 592 с.
- 68.Українські народні думи та історичні пісні / упорядн. О. Таланчук. К. : Веселка, 1993. 301 с.
- 69.У Гань Ян. Люцинь в сычжоуской музыкальной драме: сборник материалов научн. конф. Хунаньское худ. издательство (1985.07.15).
- 70.Фільц, Б. Гармонія солоспіву. Київ : Наукова думка, 1979. 192 с.
- 71.Хань Кай. Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та теоретичний аспекти: автореф. дис.. ... канд.. мистецтвознав. Сумський держ. пед. університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2017. 23 с.
- 72.Ци Минвей. Вокальный стиль «Песен из Китая» Б. Бриттена в диалоге культурных традиций. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Вип.4. 2017. С.142-147 (англ. мовою).
- 73.Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : автореф. ... дис. кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Харків, 2018. 20 с.
- 74.Чабаненко В. А. Рецензія на: Українська мова: Енциклопедія. *Українська мова*. Київ, 2001. № 1. 752 с.
- 75.Чарнецький, С. Нарис історії українського театру в Галичині. Львів : 1934. Ч. 11 (1). 255 с.
- 76.Черкашина-Губаренко, М. Українська музика у сучасному медіапросторі: фрагменти і коментарі . *Музика*. № 3. 2000. С. 11-13.
- 77.Чжан Сицой. Інтерпретаційні властивості декламації у виконавській творчості вокаліста. *Аспекти історичного музикознавства: зб.наук.ст.* /Харків, ХНУМ ім.І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. 2020. Вип. XXI. С. 247-260.

78. Чжан Сицуй. Інтонаційна атрибутика традиційного співу і декламації Сичжоуської музичної драми. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків. держ. академ. культури /за ред. А. Я. Сташевського. Харків, ХДАК, 2021. Вип. 71. С.125-129.
79. Чжан Сицуй. Дикція як артикуляційний прийом виконавської майстерності співака в сичжоуській музичній драмі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, ГРАНТ, 2021. Вип. 20 (1,21). С.254-254.
80. Чжан Юхэ. Цяньтань – сичжоуси: особенности музики и пения. *Новый аньхойский театр* (2001.05.12).
81. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти: зб. наук. ст.* Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2014. Вип. 40. С.11-32.
82. Щітова, С. А. До проблеми теорії солоспівів Ю.Малишева (на прикладі творчості Валентини Мартинюк). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім.А.В.Нежданової* [гол. ред.О.В.Сокол]. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип.11. С.78-86.
83. Швачко, Т. Сучасна опера та її актуальні проблеми. *Музика*. № 4. 1972. С. 7-9.
84. Швачко, Т. Співоче поле України. *Музика*. № 6. 1994. С. 18-19.
85. Юцевич, Ю.Є. Теорія та методика формування та розвитку співацького голосу. Київ, 1998. 160 с.
86. Ярославич, Л. Деякі питання української музикознавчої термінології в контексті Лисенкових інтерпретацій поезії Тараса Шевченка. *Українське музикознавство : науково-методичний збірник*. Київ : НМАУ імені П.І.Чайковського, 2003. Вип. 32. С.167-173.
87. Ясиновський Ю. Ірмоси Київської Церкви: Критичне видання за Супрасльським нотолінійним ірмологіоном 1598–1601 років, у 2-х кн. / ред. Крістіан Ганнік [Київське християнство 11; Історія української музики: Джерела 25]. Львів: Видавництво УКУ 2018. х1+376, 432 с.

Іноземними мовами

88. Ana Flavia Zuim. Speech inflection in american musical theatre composition : PhD dissertation. Florida Atlantic University. Boca Raton, Florida, 2012. 180 p.
89. Anthropocentrism (2020). Encyclopedia "World History". Retrieved from <https://w.histrf.ru/articles/article/show/antropotsientrizm>
90. Bänziger, T., Patel, S. & Scherer, K.R. The Role of Perceived Voice and Speech Characteristics in Vocal Emotion Communication. *J Nonverbal Behav* 38, 31–52 (2014). <https://doi.org/10.1007/s10919-013-0165-x>
91. Bernstein, Neil W. *Ethics, Identity, and Community in Later Roman Declamation*. Oxford: Oxford Univ. Press. 2013.
92. Bianconi L., Walker Th. Production, Consumption and Political Function of Seventeenth Century Opera. *Early Music History*. Volume 4. October 1984. P. 209–296.
93. Bose I. Stimmlich-artikulatorischer Ausdruck und Sprache, in *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. eds Deppermann A., Linke A. (Berlin; New York, NY: de Gruyter), 2010. P. 29–68.
94. Chen, Xiaomei. *Acting the Right Part*. Honolulu, University of Hawaii Press, 2002.
95. Colin Mackerras. 04 Feb 2016, Traditional Chinese theatre from: Routledge Handbook of Asian Theatre Routledge. Accessed on: 27 Apr 2023. <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315641058.ch2>
96. Cerha F. Zur Interpretation der Sprechstimme in Schönbergs Pierrot Lunaire, in *Musik-Konzepte 112/113. Schönberg und der Sprechgesang*, eds Metzger H. K., Riehn R. (München: Edition Text+Kritik im Richard Boorberg Verlag). 2001. P. 62–72.
97. Cyr, Mary. *Declamation and Expressive Singing in Recitative. Opera and Vivaldi*, edited by Michael Collins and Elise K. Kirk, New York, USA: University of Texas Press, 1984, pp. 233-257. <https://doi.org/10.7560/707467-014>

98. Charulatha, Mani. Gesture in Musical Declamation: An Intercultural Approach. *Musicologist* 2017. 1 (1): 6-31 DOI: 10.33906/musicologist.373122
99. Edward F., Kravitt. Theatrical Declamation and German Vocal Music of the Late Romantic Period. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, September 1978, Vol. 14, No. 3, P. 169-186.
100. Ewen, D. *The New Encyclopedia of the Opera*. New York: Hill and Wang. 1971. 590 p.
101. Grigore Alina. Declamation in theatrical art and vocal art. *Învățământ, Cercetare, Creație. Issue Year: VIII/2022. Issue No: 1. Pp. 157-161.*
102. Declamation and Music. *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 30, no. 554, 1889, pp. 201–03. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3360707>. Accessed 26 Apr. 2023.
103. □Dolby, William. Early Chinese Plays and Theater. In Mackerras, Colin; Wichmann, Elizabeth (eds.). *Chinese Theatre: From Its Origins to the Present Day*. University of Hawaii Press. 1983.
104. Harris, Ellen. 'Musical Declamation', Henry Purcell's *Dido and Aeneas*, 2nd edn (New York, 2017; online edn, Oxford Academic, 21 Dec. 2017), <https://doi.org/10.1093/oso/9780190271664.003.0005>, accessed 26 Apr. 2023.
105. Haiyan Xu. The utilization of traditional music culture in contemporary local opera of China—a case study of Sizhou Opera. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 344. 3rd International Conference on Education, Culture and Social Development, 2019. P. 178-182.
106. Ye, Tan. *Historical Dictionary of Chinese Theater*. The Scarecrow Press. ISBN 978-0-8108-5514-4. 2008
107. Knust, Martin. Musical and Theatrical Declamation in Richard Wagner's Works and a Toolbox for Vocal Music Analysis. *Danish musicology online special edition*, 2016. P. 81-104.

108. Lawrence, Earp. Declamation as Expression in Machaut's Music. *A Companion to Guillaume de Machaut*. Ed. by D. McGrady, J. Bain, 2012. Pp. 209-238.
109. Lindblom, Björn, Sundberg, Johan. The human voice in speech and singing. *Springer Handbook of Acoustics* [ed] Rossing, Thomas D, Springer-Verlag New York, 2007, P. 669-712.
110. Merrill Julia, Pauline Larrouy-Maestri. Vocal Features of Song and Speech: Insights from Schoenberg's *Pierrot Lunaire*. *Front Psychol.* 2017 Jul 11;8:1108. doi: 10.3389/fpsyg.2017.01108. PMID: 28744233; PMCID: PMC5504174.
111. Miller, Richard. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. Belmont, CA: Schirmer, 1996, 372 p.
112. Neumann, F.-H. *Die Aesthetik des Rezitativs; zur Theorie des Rezitativs im 17. und 18. Jahrhundert. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 41)*. Strasbourg; Baden-Baden: Heitz, 1962. 112 p.
113. Norman, Spivey. Music Theater Singing. Let's Talk. Part 1: On the Relationship of Speech and Singing. *Journal of Singing*, March/April 2008. Volume 64, No. 4, P. 483–489.
114. Owen Jander. Declamation. *Grove Music Online*. 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07369>
115. Radu Corneliu FĂGĂRĂȘAN. The Importance of Diction in the Art of Singing. *Bulletin of the Transilvania University of Brașov. Series VIII: Performing Arts • Vol. 15(64) SPECIAL ISSUE – 2022* <https://doi.org/10.31926/but.pa.2022.15.64.3.5>
116. Russell, D. A.. *Greek Declamation*. Cambridge: Cambridge University Press. 1983
117. Robinson, Clayne. Beautiful Singing: What It Is and How to Do It: Implications of the New Interactivity (Chaos) Paradigm in Physics. *Journal of Singing: The Official Journal of the National Association of Teachers of*

- Singing. 58:1 (September-October 2001) p. 7-27. International Index of Musical Periodicals. 2 Dec. 2007 <http://iimp.chadwyck.com./marketing.do>
118. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V., & Kopeliuk, O.O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 218-233. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575>
119. Shapovalova, L. Interpretology as an integrative science. *XV Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale*. Istituto Superiore di Studi Musicali "G.Lettimi". Rimini : UniversItalia, 2018.
120. Shi Lei. Social change and cultural consciousness: Analysis of innovative development path of contemporary Sizhou Opera [J]. *Journal of Suzhou University*, 2017, 32(03), 92-94.
121. Sundberg, Johan. Breathing Behavior During Singing. *Speech, Music and Hearing Quarterly Progress and Status Report*. 33:1. 1992. Pp. 49-64. 9 Dec. 2007. <http://www.speech.kth.se/qpsr>
122. Sundberg, Johan. *The Science of the Singing Voice*. Dekalb: Northern Illinois UP, 1987. 216 p.
123. Shen, Grant Guangren (2005). *Elite Theatre in Ming China, 1368–1644*. Routledge. ISBN 0-415-34326-7.
124. Titze, Ingo R. *Principles of Voice Production*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1994. 354 p.
125. The local chronicle compilation committee of Anhui province. *Culture and Art Anhui province*. Beijing: Local Press, 1999.
126. Vennard, William. *Singing, the Mechanism and the Technic*. New York: Carl Fischer, 1967. 275 p.
127. Wan Yizhou. Brief discussion on sizhou play. Heifei: Anhui people's publishing house, 1993.
128. Wan Anchao. Reveling in Northern Anhui drama: On the Sizhou musical Green Train[J]. *Opera*, 2018 (12), P. 91-95.

129. Xu Haiyan. Protection and inheritance of Sizhou Opera in the context of "intangible cultural heritage" [J]. *Music Observatory*, 2014, (11), 34-37
130. Zhao, Henry Y. H. *Towards a Modern Zen Theatre: Gao Xingjian and Chinese Theatre Experimentalism*. University of London: School of Oriental and African Studies, 2000.
131. Zhang, Siqu. Specifics of vocalist's respirations in the Syczhou music-stage drama. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society* (Desember 20, 2018, Warsaw, Poland). RS Global Sp. z O O., Warsaw, Poland, 2018. Vol.1. S. 47-51.
132. 吴敢.柳琴、泗州戏学术讨论会论文集(M).湖南文艺出版社 1985.
(Wu Gan. Liuqin in Sizhou musical drama: collection of scientific conference materials. Hunan Art Publishing House.)
133. Zhibo Wang. Liuqin Drama's Origin and Early Development. *European Scientific Journal* (September 2016) edition vol.12, No.26. P. 211-219.
134. 张友鹤.浅谈泗州戏音乐唱腔特点(J).安徽新戏. 2001).05.72. (Zhan Yuhe. Qiantan-sizhousi: features of music and singing. New Anhui theatre.).
135. 张思劬；“”朗诵技巧作为声乐艺术的表现方法——从配乐朗诵到宣叙调”；2019；北方音乐；黑龙江省音乐家协会；ISSN : 1002—767X
(Чжан Сицуй. Декламаційність як засіб вокальної виразності: від мелодекламації до речитативу. Пекін, 2019. «Південне мистецтво». Асоціація музикантів Хейлунцзяна ISSN : 1002—767X)
136. 吴浩;”泗州戏唱腔艺术特点初探“;2011. 《大众文艺》. 河北省群众艺术馆；ISSN : 1007-5828
(Юй Хао. Особливості мелодії Сичжоуської музичної драми. Досвід аналізу. 2011. *Мистецтво народних мас*. Музей народного мистецтва провінції Хебей；ISSN : 1007-5828)

137. 余皓；”安徽泗州戏中的柳琴音乐“；2012；《黄河之声》；山西省文化艺术传媒中心；ISSN：1004-6127
(Юй Хао. Люцинь в Аньхойській Сичжоуській музичній драмі. 2012. *Звуки Хуанхе*. Центр засобів масової інформації культури та мистецтва провінції Шаньсі；ISSN：1004-6127)
138. 王善虎；”泗州戏的音乐文化形态分析“；2022；《九江学院学报》（社会科学版）；九江学院；ISSN：1673-4580
(Ван Шаньху. Музикознавчий аналіз Сичжоуської драми. 2022. *Журнал Цзюцзянського інституту*. (соціальні науки). Цзюцзянський інститут. ISSN：1673-4580)
139. 侯贝贝；”泗州戏的继承与发展探究“；2021；《艺术评鉴》；贵州省文学艺术界联合会；ISSN：1008-3359
(Хоу Бейбей. Наследування і розвиток Сичжоуської драми. 2021. *Мистецтво оцінки*. Гуйчжоуська спілка літературних та мистецьких кіл. ISSN：1008-3359)
140. 宋歌；”泗州戏的艺术特征研究“；2020；《戏剧之家》；湖北省戏剧家协会；ISSN：1007-0125
(Сон Гу. Дослідження художніх особливостей Сичжоуської драми. 2020. *Театральний дім*. Асоціація театральних діячів провінції Хубей. ISSN：1007-0125)
141. 胡蝶；”花鼓灯舞服与泗州戏服之比较“；2019；《开封文化艺术职业学院学报》；开封文化艺术职业学院；ISSN：2096-7853
(Ху Діе. Порівняння костюмів Хуагуденської та Сичжоуської драми. 2019. *Журнал Кайфенського професійно-технічного інституту культури*. Кайфенський професійно-технічний інститут культури. ISSN：2096-7853)
142. 石磊；”泗州戏音乐的创新及思考“；2019；《中国艺术时空》；中国艺术研究院；ISSN：1674-9472

(Ши Лей. Інновації та ідеї Сичжоуської музичної драми. 2019. *Час та простір китайського мистецтва*. Китайська академія мистецтв. ISSN : 1674-9472)

143. 安徽省非物质文化遗产保护中心；”泗州戏“；2017；《江淮文史》；安徽省政协文史资料委员会；ISSN：1005-572X

(Центр охорони нематеріальної культурної спадщини провінції Аньхой. Сичжоуська драма. 2017. Історія літератури Цзянхуай. Комітет з літератури та історії ВК НПКСК провінції ньхой；ISSN：1005-572X)

144. 王善虎；”泗州戏声腔构成特点研究“；2018；《戏曲艺术》；《中国戏曲学院》；ISSN：1002-8927

(Ван Шаньху. Дослідження характеристик звукового складу Сичжоуської драми. Драматичні мистецтва. Китайська державна академія драматичного мистецтва；ISSN：1002-8927)

145. 周冠艺；”寻根探源泗州戏“；2006；《中国戏剧》；中国戏剧家协会；ISSN：1001-8018

(Чжоу Гуаньї. Шукати коріння Сичжоуської драми. *Китайська драма*. Асоціація китайських драматургів. ISSN：1001-801)

ДОДАТОК А

Основні наукові результати дисертаційного дослідження

висвітлено в таких працях автора:

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Чжан Сицюй. Інтерпретаційні властивості декламації у виконавській творчості вокаліста. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук.ст. /Харків, ХНУМ ім.І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. 2020. Вип. XXI. С. 247-260 [in Ukrainian].
2. Чжан Сицюй. Інтенаційна атрибутика традиційного співу і декламації Сичжоуської музичної драми. *Культура України*: зб. наук. пр. Харків. держ.

академ. культури / за загл. ред. А. Я.Сташевського. Харків, ХДАК, 2021. Вип. 71. С.125-129 [in Ukrainian].

3. Чжан Сицуй. Дикція як артикуляційний прийом виконавської майстерності співака в сичжоуській музичній драмі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, ГРАНТ, 2021. Вип. 20 (1,21). С.254-254 [in Ukrainian].

Статті у зарубіжних виданнях:

4. 张思劬；“”朗诵技巧作为声乐艺术的表现方法——从配乐朗诵到宣叙调”；2019；北方音乐；黑龙江省音乐家协会；ISSN：1002—767X

(Чжан Сицуй. Декламаційність як засіб вокальної виразності: від мелодекламації до речитативу. Пекін, 2019. «Південне мистецтво». Асоціація музикантів Хейлунцзяна ISSN：1002—767X)

5. Zhang Siqiu. Specifics of vocalist's respirations in the Syczhous music-stage drama. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society* (Desember 20, 2018, Warsaw, Poland). RS Global Sp. z O O., Warsaw, Poland, 2018. Vol.1. S. 47-51.

ДОДАТОК Б

Приклад 1. К. Монтеверді. Речитатив Поппеї "Per me guerreggia" з опери "Коронація Поппеї". Перший акт. Сцена четверта.

ПОППЕЯ

Нет, не бо_юсь я, нет, не бо_юсь, мне ведь по_может сам бог А - мур,
Per me guer_reg gia.guerreggia A_mor per me guer_reg_gia guer.reg.gia A_mor.

(Allegro)

Приклад 2. Г. Перселл. Плач Дідони "When I am Laid in Earth" з опери "Дідона і Еней". Третій акт.

No. 37. SONG.—"WHEN I AM LAID IN EARTH."

Larghetto. *Diplo.*

When I am laid, . . . am

laid . . . in earth, may my wrongs . . . cre - ate No trou - ble, no

trou - ble in thy breast;

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/2. The tempo is marked 'Larghetto'. The first system begins with a piano introduction marked 'pp' and 'Diplo.'. The lyrics are: 'When I am laid, . . . am'. The second system continues the lyrics: 'laid . . . in earth, may my wrongs . . . create No trouble, no'. The third system concludes the lyrics: 'trou - ble in thy breast;'. The piano accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the right hand and a more active, melodic line in the left hand.

Приклад 3. *Ірмоси Київської Церкви за Супрасльським Ірмологіоном 1598-1601 рр. Глас 1, пісня 2.*

пісня 2

12

Во - не - ми не - бо и воз - гла - го - лю

и во - спо - ю хри - та спа - са ми - ро - ви

є - ди - на - го че - ло - в'ч - ко - лю - - - бе - ца.

Приклад 4. *Ірмоси Київської Церкви за Супрасльським Ірмологіоном 1598-1601 рр. Глас 1, пісня 6.*

ни

У - браз во - же - ствен - на - го крес - та и - во - на во чре - ве

ки - то - ве прос - тер - ты - ма длан - ма про - во - бра - зо - ва

и зе - ра - - - ше спа - са - є - ма во - то зв'ч -

ра си - ло - ю тво - є - ю сло - ве.

51r

ДОДАТОК В

Вистави – зразки Сичжоуської музичної драми

«Остання пісня в Гайся»

Дата прем'єри: 08 .11 . 2015

Автор: Чжоу Депін

Композитор: Сюй Дайцюань

Режисер: Лі Тайшань

Сян Юй: Ван Хао

Юй Цзі (дружина Сян Юй): Лі Ліньцзе

Лю Бан: Дай Бін

Люй Чжи (дружина Лю Бан): Лю Лі

Історична драма. Час династії Цинь. Король Сян Юй керує повстанням проти тирана. Однак після поразки династії Цинь, Сян Юй знову веде у бій своїх воїнів, щоб об'єднати Китай.

Текст діалогу воїна та короля:

Воїн: Король! війська Лю Бана оточили наше військо. Вже темно, що будемо робити? виходити з оточення чи сражатися?

Сян Юй: Ні, кругом засада, нам тут помирати за свою країну.

Воїн: Ми готові, Король! Але буде Ваша дружина Мадам Сян Юй ?

Сян Юй: Так, я винен, що моя Юй Цзі за мільйон кілометрів, де гори та річки!»

Отже, у 202 рік, Сян Юй програв битву в Гайся, яка увійшла в історію. Його суперник Лю Бан – хитрий та коварний, тому нерозсудливо сміливий Сян Юй отримує поразку.

У фрагменті на відео він співає пісню, яка відображає піднесенно-героїчний стан його душі перед вирішальною битвою: «Каятися у мене немає бажання так само, як і бути ошуканим через хитросплетіння. Доля потопила мрію про нове життя! Якщо це доля, то навіщо страждати і плакати? треба бути як велична мелодія, як гори та ріки, що не мають кінця!» Юй Цзі (дружина Сян Юй) закінчує життя на березі ріки самогубством; в один час із загибеллю чоловіка.



Приклади інших вистав, що свідчать про її популярність та актуальність в теперішній час, а також вказують на кількість акторів, які мають бути професійними виконавцями сичжоуської драми: за схемою:

1) Назва вистави ; 2) Виконавці; 3) Роль, персонаж

"Культурна деревня"

Дата: 20. 11. 2015

Автор: Чжуан Цзя

Композитор: Сунь Юн

Ван Хао

Ню Аймін

Чжан Тін (ж)

Лі Чженьсянь

Сунь Дуцзюань(ж)

Лю Мейнян

Ван Чжаолянь

Чжан Чжилі

Пань Хаоцянь

Лі Дзайцай

"Чжоу Фенюнь"

Дата: 26. 10. 2013

Автор: Лю Шеюнь

Композитор: Сунь Юн

Тао Ванься (ж)

Стара Чжоу Фенюнь

Сунь Дуцзюань (ж)

Чжоу Фенюнь середнього віку

Сунь Мей (ж)

Молода Чжоу Фенюнь

"Інтелігентна родина"

Дата: 26. 09. 2018

Автор: Мен Цзе

Композитор: Лу Ін

Лі Шуцзюнь

Сянь Ін

Чжан Тін (ж)

Лань Тін

Ван Хао

Вей Гуо

Пань Хаоцянь

Цзянь Гуо

Сунь Лихай

Сянь Сі

"Смерть біля Шу Хань"

Дата: 20. 11. 2020

Автор: Мен Цзе

Композитор: Чень Цзянь

Лі Шуцзюнь

Цяо Чжоу

Сунь Дуцзюань (ж)

Цяо Чжень

Ван Хао

Лю Шень

Сунь Ліхай

Це Чжен

Лю Юнхой

Луо Сянь

Пань Хаоцянь

Лі Дуй

Ван Чжаолянь

Лю Шань

Чжан Дань

Хуан Хао

Чэнь Сяомей (ж)
Су Баоше

Мадам Цяо
Цао Ань

«Віра»

Дата: 04.07. 2019

Автор: Ся Гуанцяо

Композитор: Мінь Цзяньсян

Ли Шуцзюнь

Ли Хонсян

Сунь Лихай

Ван Хао

Тао Ванься (ж)

Дай Бін

Чжан Тін (ж)

Ван Іцзе

Шао Чженьюй

Сян Гаолін (ж)

Чжан Даогань

Лін Хуа

Пей Ченлі

Пей Чуаньфу

Гуй Хуа

Інструктор

Міністр

Сяо Цзюнь

Сань Цюаньдзі

Медсестра

"Старушка Хе"

Дата: 01. 05. 2016

Автор: Ся Гуанцяо

Композитор: Мінь Цзяньсян

Ли Шуцзюнь

Лі Хонсян

Ван Хао

Чжан Юйлон

Пань Хаоцянь

Хуо Юйхао

Лі Хон

"Спадщина"

Дата: 21.11. 2020

Автор: Сян Гуанцяо

Композитор: Мінь Цзяньсян

Лі Шуцзюнь

Лі Хонсян

Ван Хао

Хе Сінюань

старушка Хе

Хе Дзімоу

Батько

дворецький

Хе Лаоер

Хе Лаосань

Батько

Мати

Син