

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВАН СІГЕ

УДК 784:78.03'06

**ДИСЕРТАЦІЯ
НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ
ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

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

_____ Ван Сіге

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Цурканенко Ірина Володимирівна

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Ван Сіге. Національні традиції як складова сучасного вокального мистецтва. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено вивченню національної вокальної традиції як складової сучасного вокального мистецтва, яке розуміється максимально широко як рід музичного мистецтва. В умовах культурної глобалізації сьогодення вокальне мистецтво поєднує на паритетній основі національні традиції та академічні вокальні традиції як складові, що мають свою інтонаційно-семантичну генезу, композиторські та виконавські проєкції, й відповідні художні виміри та акцентуацію. Обраний комплексний підхід виявляє свою актуальність саме завдяки сучасним умовам культурного глобалізму. Вивчення національної вокальної традиції як у вигляді національних вокальних шкіл академічного мистецтва, так і у розмаїтті її інших, спеціально актуалізованих проявів може мати соціокультурний, історичний, жанрово-стильовий, виконавський виміри, які важко поєднати в рамках однієї наукової розвідки. Між тим, багаторівневий феномен національної вокальної традиції потребує формування саме комплексної методології.

Мета дослідження – визначити явище національної традиції в контексті сучасного вокального мистецтва на основі характеристики його проявів в умовах різних національних музичних культур.

Досягненню означеної мети слугують наступні *завдання*: 1) виконати огляд наукових джерел, присвячених національним традиціям та їхнім різномірним проявам у вокальному мистецтві; 2) охарактеризувати особливості основних академічних європейських вокальних шкіл у контексті

прояву національних традицій; 3) описати еволюцію вокальних шкіл України в аспекті їхньої національно-культурної генези та кореляції явищ та понять «школи» та «традиції»; 4) визначити специфіку впливу української фонетики на вокальне виконавство; 5) виявити специфіку проявів національної традиції в аргентинській вокальній музиці на основі виконавського аналізу вокального циклу А. Хінастери «П'ять популярних аргентинських пісень»; 5) систематизувати отримані результати у площині сучасного музикознавства та вокального мистецтва.

Об'єкт дослідження – вокальне мистецтво як рід музичного мистецтва в сучасних умовах культурно-мистецької глобалізації; **предмет** – специфіка проявів національних традицій у сучасному вокальному мистецтві.

Матеріал дослідження – зразки української (романси М. Лисенка) та аргентинської вокальної музики («П'ять популярних аргентинських пісень» А. Хінастери).

Методи дослідження обумовлені постановкою проблеми та матеріалом дослідження: *історіографічний* – за допомоги якого з'ясовано ситуацію з національними традиціями в музиці та їхніми проявами у сучасному вокальному мистецтві у музичній науці та композиторсько-виконавській практиці; *жанрово-стильовий* – спрямований на виявлення типових та індивідуальних закономірностей національних традицій у вокальному мистецтві; *системний* – складає художню єдність на основі усвідомлення національних традицій як складової вокального мистецтва; *функціонально-структурний* – допомагає створити модель взаємодії національної традиції з академічною традицією в сучасному вокальному мистецтві; *виконавський* – виявляє співацькі параметри презентації творів; *когнітивний* – для розуміння проявів національного у вокальному мистецтві сьогодення у його взаємодії з традиціями академічної музики.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що у музикознавстві вперше обґрунтовано розуміння національних традицій як складової сучасного вокального виконавства. Така концепція містить як

теоретичний (музикознавчий), так і практичний (композиторський, виконавський) виміри, що надає відповідні перспективи. Один з шляхів – на основі систематизації існуючого масиву наукових праць за обраною тематикою окреслити шляхи музикознавчого дослідження національної вокальної традиції. Вбачаємо необхідність диференціації понять «вокальна школа» та «національна вокальна традиція», їх співвідношення як складових сучасного вокального мистецтва в світлі ієрархії композиторської творчості, виконавства, музичної науки. У цій системі координат національна вокальна традиція постає комплексним поняттям. Її зміст охоплює систему мистецьких явищ, пов'язаних з правитоками традиційної культури та їхніми подальшими проявами в різних контекстах. Ця дефініцію розроблено у Розділі 1 *«Національна традиція та вокальне мистецтво у фокусі сучасного музикознавства»*, який складається з трьох підрозділів. Якщо підрозділ 1.1 *«Національна вокальна традиція – актуальний об'єкт музикознавчого дослідження»* обґрунтовує актуальність теми з опорою на сучасну музикознавчу думку, то в підрозділі 1.2 *«Академічні європейські вокальні школи як осередки національних вокальних традицій»* йдеться про співвідношення національних традицій та академічних вокальних шкіл в аспекті їх еволюції.

Підрозділ 1.3 *«Китайська вокальна музика в українському музикознавстві: системні приклади дослідження національної вокальної традиції»* містить огляд потужного корпусу наукових праць китайських науковців, присвячених китайській вокальній музиці.

Дослідження національної складової музичного мистецтва є одним з актуальних напрямків українського музикознавства. Необхідність вивчення національної специфіки найбільш унаочнюють приклади європейських країн, де шлях академічного мистецтва має тривалі історико-часові параметри. Такою є й українська національна вокальна традиція. Чинником вивчення її актуальності пов'язаний з її характеристикою як певної цілісності, що має на меті виявити національно-генетичний (жанрово-стильовий, інтонаційно-

образний), композиторський та виконавський виміри. Теоретичною базою є праці В. Антонюк, Б. Гнидь, С. Грици, А. Іваницького, О. Козаренка, І. Ляшенка, Л. Новикової, В. Осадчої, І. Романюк, Н. Супрун-Яремко. Отже, на ґрунті комплексного вивчення проблеми національного в музиці (композиторській та виконавській творчості, історії українського вокального мистецтва) можна стверджувати, що українська музика демонструє відмінність явищ (і, відповідно, понять) національної традиції та національної вокальної школи.

Розділ 2 *«Національна традиція як складова сучасного вокального мистецтва: український вимір європейського досвіду»* сформований за логікою розв'язання проблеми дисертації. Так, у підрозділі 2.1 *«Українська традиційна музична культура та національна “картина світу” у вокальній музиці»* надано характеристику національних традицій української культури. У підрозділі 2.2 *«Українське вокальне мистецтво як система: витоки, еволюція та сучасна вокальна культура»* розглянуто аспекти розвитку та сучасного стану взаємодії національних та академічних вокальних традицій у композиторському та виконавському вимірах.

Синтез композиторського і виконавського мистецтва є ще одним з актуальних дискурсів сучасної музичної науки. Важливим аспектом їх взаємообумовленості є національна традиція, що має свої особливості у різних історико-культурних умовах. Найяскравіше зараз це проявляється у музиці тих країн, які розташовані далеко від європейського континенту, бо взаємодія національних вокальних традицій із закономірностями європейської академічної вокальної музики почалася порівняно недавно і має дуже показові прояви як на композиторському, так і на виконавському рівнях. Саме до таких країн належить Аргентина з її музичними традиціями, зокрема, вокальною, де одне з чільних місць належить композитору Альберто Хінастері. Аналіз публікацій з цього тематичного напрямку дисертації виявив, що питання проявів національного в музичному мистецтві залишається гострим. Крім академічних досліджень музикологів

(С. Людкевич, І. Ляшенко, І. Романюк), з'являються науково-популярні праці (Gottlieb; Kelly & Mantere & Scott; Knox), в яких предметом є сучасні культурні та цивілізаційні процеси. Дослідження національних традицій у музиці А. Хінастери (Schwartz-Kates, Carballo) базується, по більшості, на характеристиці його композиторської творчості, в той час як виконавська складова вивчена недостатньо. Цим обумовлено необхідність виконавського аналізу «П'ять популярних аргентинських пісень».

Розділ 3 *«Специфіка проявів національних традицій у вокальному мистецтві (на прикладі творчості А. Хінастери)»* присвячений виявленню особливостей взаємодії національних та академічних традицій у вокальній музиці А. Хінастери як представника аргентинського музичного мистецтва. Підрозділ 3.1 *«Вокальна творчість видатного аргентинського композитора А. Хінастери: жанрово-стильовий аспект»* містить загальну характеристику творчості композитора в якості підґрунтя для подальшого етапу дослідження, здійсненого у підрозділі 3.2 *«Виконавський аналіз вокального циклу А. Хінастери “П'ять популярних аргентинських пісень” у контексті національних традицій»*.

Виявлення композиторсько-виконавських засад вокального твору А. Хінастери підтвердило концепцію дисертації як приклад прояву аргентинської національної вокальної традиції. Її методологія поєднує праці, присвячені аргентинській музиці (Riggs; Schwartz-Kates), життєтворчості А. Хінастери (Carballo; Chase; Schwartz-Kates, Wylie), національній традиції у композиторстві (І. Ляшенко; І. Романюк; Kelly & Mantere & Scott), виконавському стилю (Ю. Ніколаєвська).

Таким чином, у вокальній музиці національна специфіка виявляється на кількох рівнях: *композиторському* (інтонування, засоби виразності, стилістика), *стильовому* (історичний стиль), *національно-образному* (ширше – культурно-ментальному), *фонічно-артикуляційному*, що належить виконавському стилю. Вокальна творчість А. Хінастери являє синтез композиторсько-виконавського переосмислення традиційної музики

Аргентини, що є підґрунтям аргентинської вокальної традиції, складаючи перспективу подальшого вивчення інших втілень національної «картини світу» в творчості видатного композитора ХХ століття.

У **Висновках** зазначено, що національна традиція у сучасному вокальному мистецтві, яке існує у глобалізаційних полікультурних, полістильових, поліжанрових умовах сьогодення, отримує новий статус та функціонування. Вона стає складовою творчого процесу, яка у взаємодії з академічною традицією живить вокальне мистецтво і має свої прояви, як композиторські, так і виконавські, потребуючи комплексного дослідження і, власне, визначення. У музикознавстві більш вживаним є термін «вокальна школа», яким номінуються різні явища: національно-історичні, педагогічно-методичні, ментально-психологічні. У більш строгому розумінні поняття «вокальна школа», як правило, пов'язане з європейським академічним мистецтвом, в межах якого розглядаються притаманні певній вокальній школі педагогічно-методичні та виконавські принципи. Разом з тим, поняття вокальної школи застосовується як в системі національної культури, так і в більш локальному контексті – регіональному та особистісному (вокальна школа конкретного педагога).

Національні вокальні школи відбивають певні риси співочої практики, що генетично пов'язані із традиційною (народною) музикою. Хоча не всі академічні вокальні школи (навіть з термінологічним уточненням «національна вокальна школа») виявляють ці риси *безпосередньо у техніці чи манері виконання*. Щоб співаку мати можливість усвідомити та виявити глибинні зв'язки між вокальними школами професійного мистецтва та традиційним виконавством національної культури, надано порівняльну характеристику явищу «національна вокальна традиція».

Встановлено відмінність понять «національна вокальна традиція» та «національна вокальна школа». Остання є складовою національної вокальної традиції (в єдності академічного та фольклорного мистецтва) і представлена як музичними творами, так репрезентацією народнопісенної традиції.

Таким чином, національна вокальна традиція є комплексним поняттям, що характеризує систему мистецьких явищ, пов'язаних з правотоками традиційної музичної культури як **ментальним кодом нації** та його проявами у подальшому на всіх рівнях професійної діяльності композитора та виконавця. Показовим прикладом прояву означеного явища є виконаний аналіз солоспівів М. Лисенка та вокального циклу А. Хінастери “П'ять популярних аргентинських пісень”.

У жанрових та стильових умовах сьогодення шляхи розвитку музичного мистецтва та виконавства (інструментального, вокального, вокально-інструментального) мають підкреслений національний профіль (мовно-інтонаційний, жанрово-стильовий, змістовно-концептуальний). Вчені різних галузей (культурології, мистецтвознавства, психології, історії, соціології, філософії) дійшли згоди, що у такий спосіб проявляється закономірна тенденція, зворотна широкому процесу культурної глобалізації. Національні культури чинять спротив загальній універсалізації розвитку мистецтва, яка може спричинити «стирання» національної специфіки культури, аж до «забуття» національної пам'яті, в тому числі нерозуміння «національної картини» світу нащадками – новими генераціями виконавців та слухачів. Тому будь-які прояви національної специфіки в музичному мистецтві на всіх рівнях є важливим об'єктом підтримки з боку музикантів-практиків та музикознавців.

Ключові слова: національні традиції, картина світу, етнічна музика, національна ідентичність, українська музична культура, вокальне мистецтво, вокальне виконавство, вокаліст, композитор, музичне мистецтво, мистецька пісня, інтерпретація, індивідуальний стиль, музичне середовище, опера, вокальний цикл.

SUMMARY

Wang Sige. The national traditions as a component of modern vocal art. Qualifying research paper on the rights of the manuscript. Dissertation for acquiring the scientific degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 – "Musical Art" (02 – "Culture and Art"). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is devoted to the study of the national vocal tradition as a component of modern vocal art, which is understood as broadly as possible as a kind of musical art. In this sense, in the conditions of today's cultural globalization, vocal art combines on a parity basis national traditions and academic vocal traditions as components that have their own intonation-semantic genesis, composing and performing projections and corresponding artistic dimensions and accentuation. Thus, the approach chosen in the research shows its relevance precisely stipulated by the modern conditions of cultural globalism,

The study of the national vocal tradition, both in the form of national vocal schools of academic art, and in a variety of its other, specially actualized manifestations, can have sociocultural, historical, genre-stylistic, performing dimensions that are difficult to combine within the framework of one scientific investigation. Meanwhile, the multi-level phenomenon of the national vocal tradition requires the formation of a complex methodology.

The **purpose of the research** is to determine the phenomenon of the "national traditions" in the context of the modern vocal art based on its characteristic manifestations in the conditions of different national musical cultures.

The following **tasks** serve to achieve this purpose: 1) to carry out a review of scientific sources dedicated to the national traditions and their various manifestations, in particular, in vocal art; 2) to characterize the features of the main

academic European vocal schools in the context of the manifestation of the national traditions; 3) to describe the evolution of vocal schools of Ukraine in terms of their national and cultural genesis and correlation of phenomena and concepts of "school" and "tradition"; 4) to determine the specifics of the impact of Ukrainian phonetics on vocal performance; 5) to reveal the specifics of the manifestations of the national tradition in Argentine vocal music based on the performance analysis of A. Ginastera's vocal cycle "Five popular Argentine songs" as one of the varieties of the national vocal tradition; 6) to systematize the obtained scientific results in the field of modern musicology and vocal performance.

The **object of the research** is vocal art as a kind of musical art in modern conditions of cultural and artistic globalization, the **subject** -- is the specificity of manifestations of the national traditions in modern vocal art.

The **research material** is samples of Ukrainian vocal music (in particular, the romances by M. Lysenko) and Argentine vocal music (in particular, "Five popular Argentine songs" (op. 10, 1943) by A. Ginastera).

The **research methods** together make up a research complex determined by the formulation of the problem and the research material: historiographic – with the help of which the situation with the national traditions in music and their manifestations in modern vocal art in musical science and composing and performing practice is clarified; genre-stylistic – aimed at revealing the typical and individual regularities of national traditions in today's vocal art; systemic – forms an artistic unity based on awareness of the national traditions as a component of vocal art; functional-structural – helps to create a model of the interaction of the national tradition with the academic tradition in modern vocal art; performing – reveals singing parameters of vocal compositions with special tasks of presentation of the national component; cognitive – determines the understanding of the peculiarities of national manifestations in the vocal art of today and its interaction with the traditions of academic music.

Scientific novelty of the research results. The novelty of the obtained research results is concluded in the fact that the understanding of national

traditions as a component of modern vocal performance is substantiated for the first time in musicology. This understanding has both theoretical (musicological) and practical (composing, performing) dimensions, which creates relevant perspectives.

One of the scientific paths proposed in the dissertation is to outline the paths and perspectives of musicological research of the national vocal tradition based on the analysis and systematization of the existing array of scientific works on the chosen topic. Here, in particular, the need to differentiate the concepts of vocal school and the national vocal tradition, their relationship as components of modern vocal art in the aspects of musical performance, composing creativity and music science is seen. In this coordinate system, the national vocal tradition is a complex concept that characterizes the system of artistic phenomena associated with the national origins of traditional musical culture and their manifestations at all levels of a musician's professional activity. Section 1 "The national tradition and vocal art in the focus of modern musicology" is devoted to this. It consists of three parts. Subsection 1.1 "The national vocal tradition – a relevant object of musicological research" is dedicated to the substantiation of the relevance of the chosen perspective of the topic based on modern musicological opinion. Subsection 1.2 "Academic European vocal schools as centres of the national vocal traditions" characterizes the relationship between the national traditions and academic vocal schools in an evolutionary aspect.

The subsection 1.3 "Chinese vocal music in Ukrainian musicology: systematic examples of the study of the national vocal tradition" is devoted to a systematic review of an interesting scientific phenomenon in Ukrainian musicology – a powerful corpus of scientific works by Chinese scholars devoted to Chinese vocal music, in particular in the direction of various manifestations of the national traditions.

The study of the national component of musical art, in particular, performance, is one of the topical directions of music science. The need to study national specificity is most clearly demonstrated by the examples of European

countries, where the path of academic musical art has large historical and temporal parameters. Such is the Ukrainian national vocal tradition. Another parameter of the relevance of the presented research is related to its systematic characterization in several projections as a certain integrity, which aims to reveal the national-genetic (genre-stylistic, intonation-figurative), composing and performing aspects of the Ukrainian national vocal tradition. The scientific works by Antoniuk, Hnyd, Hrytsya, Ivanytsky, Kozarenko, Lyashenko, Novykova, Osadcha, Romaniuk, Suprun-Yaremko became the theoretical basis here. On the basis of a complex combination of several areas of musicology – the study of the problems of the national in music in general, in the creative work of composers in particular, the analysis of the historical path of Ukrainian vocal art, it is possible to be sure that Ukrainian music demonstrates the difference between the phenomena (and, accordingly, the concepts) of the national vocal tradition and the national vocal school.

Section 2 "The national tradition as a component of modern vocal art: the Ukrainian dimension of the European experience" is devoted to the above. It is formed according to the logic of the topic of solving the thesis problem: the subsection 2.1 "Ukrainian traditional musical culture and the national worldview in vocal music" presents the characteristics of the national traditions of Ukrainian musical culture, the subsection 2.2 "Ukrainian vocal art as a system: origins, evolution and modern vocal culture" the aspects of development and the current state of the interaction of the national and academic vocal traditions are considered in the composing and performing dimensions.

The synthesis of composing and performing arts is one of the relevant discourses of modern music science. An important aspect of their interdependence is stipulated by the national tradition, which has its own characteristics in different historical and cultural conditions. This is now most clearly manifested in the music of those countries that are located far from the European continent, because the interaction of the national vocal traditions with the laws of European academic vocal music began relatively recently and has very revealing manifestations both at

the composing and performing levels. It is to such countries that Argentina belongs, with its musical traditions, in particular, vocal, where the prominent place belongs to the composer Alberto Ginastera. The analysis of publications from this thematic direction of the dissertation demonstrates that the issue of manifestations of the national in musical art remains acute. In addition to musicological studies (Lyudkevych, Lyashenko, Romaniuk), popular scientific works (Gottlieb; Kelly & Mantere & Scott; Knox) appear, where the context is modern cultural and civilizational processes. The study of the national traditions, including vocal ones, in the music of A. Ginastera (Schwartz-Kates, Carballo) is based, for the most part, on the characteristics of his compositional creativity, while the performing component has not been sufficiently studied, therefore we have proposed a performance analysis of the vocal cycle of the composer called "Five popular Argentine songs".

Section 3 "The specifics of manifestations of the national traditions in vocal art (on the example of A. Ginastera's creative work)" is dedicated to identifying and characterizing the features of the interaction of the national and academic traditions in the vocal music of A. Ginastera as a representative of Argentine musical art. The first subsection 3.1 "Vocal creative work of the outstanding Argentine composer A. Ginastera: genre-stylistic aspect" contains a general description of the composer's creativity as a basis for the further stage of research, which is carried out in subsection 3.2 "Performance analysis of A. Ginastera's vocal cycle "Five popular Argentine songs" in the context of the national traditions".

The discovery of the composing and performing principles of A. Ginastera's vocal compositions in the context of the specifics of the Argentine national vocal tradition became another fact that confirms the scientific concept of the presented dissertation. The research methodology combines several approaches to highlighting the topic: works devoted to Argentine music (Riggs; Schwartz Kates), the life and creative work of A. Ginastera (Carballo; Chase; Schwartz-Kates,

Wylie), the national traditions in composing creative work (Lyashenko; Romaniuk; Kelly & Mantere & Scott) and performance style (Nikolaievska).

In vocal music, national specificity manifests itself at several levels: *composing* (intoning, means of expression, stylistics), *stylistic* (historical style), *national-figurative* (broader – cultural-mental), *phonic-articulating*, which belongs to the performing style. A. Ginastera's vocal creativity expresses a special synthesis of the composing and performing reinterpretation of traditional Argentine music at the intonation-figurative level, which became the base of the Argentine vocal tradition as a manifestation of the national worldview.

In the **Conclusions**, it has been noted that the national tradition in modern vocal art, which exists in the globalized multicultural, poly-stylistic, poly-genre conditions of today, acquires a new status and functioning. It becomes a component of the creative process, which, in interaction with the academic vocal tradition, nourishes the vocal art and has its manifestations, both composing and performing, which requires its complex research and, in fact, its definition. In musicology, the term "vocal school" is more commonly used, which in different contexts designates various phenomena – national-historical, pedagogical-methodical, mental-psychological, etc. However, "vocal school" in a stricter sense is usually associated with 1) European 2) academic art, within the framework of which the principles inherent in a particular vocal school are considered – pedagogical, methodical and performing. At the same time, the concept of a vocal school is used both in the system of national culture and in more local contexts – regional and personal, as a vocal school of a specific teacher.

National vocal schools reflect certain features of singing practice that are genetically related to national traditional (folk) music, although not all academic vocal schools, even with the terminological clarification "national vocal school", manifest these features directly in technique or manner of performance. In order to enable the singer to understand and discover the deep connections between vocal schools of professional musical art and traditional performance of national culture, a comparative description of the phenomenon "national vocal tradition" is given.

The difference between the concepts of the national vocal tradition and the national vocal school is established— the latter is a component of the national vocal tradition (in the unity of academic and folk art) and is represented both by musical compositions and by the representation of the folk song tradition. Thus, the national vocal tradition is a complex concept that characterizes the system of artistic phenomena associated with the national origins of traditional musical culture and their manifestations at all levels of a musician's professional activity. An illustrative example of this phenomenon is the analysis of M. Lysenko's solos and A. Ginastera's vocal cycle "Five Popular Argentine Songs".

The ways of development of musical art in general and musical performance, in particular (instrumental, vocal, vocal-instrumental), in various genre and stylistic conditions of today often have an emphasized national profile (language-intonational, genre, stylistic, content-conceptual). Scientists representing various fields of humanitarian knowledge (cultural studies, art studies, psychology, history, sociology, philosophy) agree that this is a natural tendency, contrary to the broad process of cultural globalization, when national cultures oppose general universalization, which under certain conditions can threaten to erase the national specificity of culture, can cause a kind of "forgetting" of the national memory, as well as the perception of the "national worldview" by new generations of performers and listeners. Therefore, any manifestations of national specificity in musical art at all levels are an important object of support from practicing musicians and musicologists.

Key words: national traditions, worldview, ethnic music, national identity, Ukrainian musical culture, vocal art, vocal performance, vocalist, composer, musical art, artistic song, interpretation, individual style, musical environment, opera, vocal cycle.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**Статті у наукових фахових виданнях України:**

1. Wang Sige. National Vocal Tradition as a Synthesis of Composers' and Performance Art (On the Example of a. Ginastera's Creativity). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Вип. 61. С. 162-178. [in English].

<https://intermusic.kh.ua/vypusk61/09Wang.pdf>

DOI: 10.34064/khnum1-6109

2. Ван Сіге. Українська національна вокальна традиція: жанрова, стильова та виконавська проєкції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Вип. 62. С. 93-106. [in Ukrainian].

https://intermusic.kh.ua/vypusk62/problem_62_6_van_sige.pdf

DOI: 10.34064/khnum1-6206

3. Цурканенко І.В., Ван Сіге. Національна вокальна традиція як актуальний об'єкт музикознавчого дослідження. *Аспекти історичного музикознавства*. 2022. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Вип. 27. С. 7-23. [in Ukrainian].

https://aspekty.kh.ua/vypusk27/aspekt_27_1_tsurkanenko_sige.pdf

DOI: 10.34064/khnum2-2701

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	9
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	16
ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ ТА ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У ФОКУСІ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА	
1.1 Національна вокальна традиція – актуальний об'єкт музикознавчого дослідження.....	27
1.2 Академічні європейські вокальні школи як осередки національних вокальних традицій.....	38
1.3 Китайська вокальна музика в українському музикознавстві: системні приклади дослідження національної вокальної традиції.....	56
Висновки до Розділу 1.....	71
РОЗДІЛ 2. НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ	
2.1 Українська традиційна музична культура та національна «картина світу» у вокальній музиці.....	74
2.2 Українське вокальне мистецтво як система: витоки, еволюція та сучасна вокальна культура.....	94
Висновки до Розділу 2.....	129

**РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ПРОЯВІВ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У
ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ
А. ХІНАСТЕРИ)**

3.1 Вокальна творчість видатного аргентинського композитора А. Хінастери: жанрово-стильовий аспект.....	132
3.2 Виконавський аналіз вокального циклу А. Хінастери «П'ять популярних аргентинських пісень» у контексті національних традицій.....	150
Висновки до Розділу 3.....	168
ВИСНОВКИ.....	173
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	178
ДОДАТОК	199

ВСТУП

Обґрунтування теми. Дисертацію присвячено вивченню національної вокальної традиції як складової сучасного вокального мистецтва, яке розуміється максимально широко як рід музичного мистецтва. В умовах культурної глобалізації сьогодення вокальне мистецтво поєднує на паритетній основі національні традиції та академічні вокальні традиції як складові, що мають свою інтонаційно-семантичну генезу, композиторські та виконавські проєкції, й відповідні художні виміри та акцентуацію. Обраний комплексний підхід виявляє свою актуальність саме завдяки сучасним умовам культурного глобалізму. Вивчення національної вокальної традиції як у вигляді національних вокальних шкіл академічного мистецтва, так і у розмаїтті її інших, спеціально актуалізованих проявів може мати соціокультурний, історичний, жанрово-стильовий, виконавський виміри, які важко поєднати в рамках однієї наукової розвідки. Між тим, багаторівневий феномен національної вокальної традиції потребує формування саме комплексної методології.

Огляд публікацій з обраної теми, а саме безпосередньо присвячених питанням національного у музичному мистецтві, свідчить про те, що крім академічних музикознавчих праць Дослідження національних традицій у музичному мистецтві, як правило, стосуються загальних принципів їх прояву – назовемо, наприклад, одну з класичних наукових праць видатного українського композитора, класика української музики Станіслава Людкевича «Націоналізм у музиці», де окреслений перспективний план щодо розуміння та шляхів вивчення проявів національного в музиці; згадаємо статтю про національну ментальність та рівні її відображення в музиці (В. Драганчук); відзначимо дослідження про національні традиції в музиці у історичному аспекті (І. Ляшенко, Л. Корній) та про співвідношення національного та інтернаціонального в музиці (І. Ляшенко). Серед англійських наукових джерел відзначимо, наприклад, статтю про розуміння

та втілення національної специфіки німецької культури на початку XIX століття (С. Applegate), наукову працю про особливості протистояння національного та інтернаціонального в музиці минулого та сьогодення (Е. Kelly & М. Mantere & D. Scott) та багатотомні розвідки з історії української музики (Л. Корній), що представляють низку досліджень, присвячених окремим національним музичним культурам та специфіці їхніх проявів у конкретних історичних умовах. Виокремимо ґрунтовне дослідження, а саме кандидатську дисертація Ірини Романюк, де об'єктом наукової уваги стала «картина світу» в системі категорій аналізу музики, розглянута на прикладах української музичної культури. Також окремий інтерес представляють наукові розвідки в галузі вивчення національного у творчості окремих композиторів – наприклад, статті С. Людкевича про солоспіви у творчості М. Лисенка чи про особливості мовлення в концепції українського національного мово-стилю О. Козаренка науковиці О. Коменди).

Стан сучасного музикознавства свідчить про те, що питання прояву національного у музичному мистецтві залишається доволі гострим і потребує свого вивчення у різних ракурсах. Але вимальовується певна вісь дослідження, яка поєднує, з одного боку, системний, широкоформатний погляд на цю проблему, тобто універсальний рівень вивчення, з іншого боку – це рівень специфікації, який спрямовує увагу на конкретну національну музичну культуру, її специфіку та її прояви у традиційній та професійній музиці – як інструментальній, так і вокальній. Все це стосується і української національної музичної культури, зокрема, вокальної, яка має більш складні та глибинні зв'язки між музичним фольклором та професійним музичним мистецтвом.

У вокальній музиці національна специфіка діє на кількох рівнях – стильовому, жанровому, композиторському, образному, семантичному, виконавському. Українська національна вокальна традиція суміщає у собі усі ці рівні, що по-різному взаємодіють у конкретному музичному творі.

Важливо відзначити відмінність понять національної вокальної традиції та національної вокальної школи – останнє є складовою національної вокальної традиції, яка поєднує традиційну музичну культуру та академічне музичне мистецтво, представлені як музичними творами, так і їх презентацією, тобто музичною практикою. В українській вокальній музиці це має особливе значення, бо її традиційна музична має у професійному музичному мистецтві кілька проєкцій – жанрову, стильову, інтонаційно-образну, виконавську.

Для того, щоб продемонструвати яскраві прояви національної традиції у сучасному вокальному мистецтві, є сенс звернутися до тих музичних культур, які не так давно стали опиратися на традиції європейського академічного мистецтва і де традиційний музичний компонент виражено дуже яскраво. Авторка представленого дослідження, як співачка-практик, звернула увагу на аргентинську музику, яка відповідає цим умовам.

Класик ХХ століття, геній сучасної музики, талановитий композитор — саме цими словами часто характеризують одного з найвидатніших композиторів Латинської Америки Альберто Еварісто Хінастеру. Поява цієї постаті на світовій музичній арені ознаменувала новий етап розвитку аргентинської національної школи. У творчості майстра абсолютно нове трактування знаходить проблема синтезу національного та універсального. Саме тут найяскравіше простежується дія національної вокальної традиції, яка разом з академічною створює особливий світ як композиторського, так і виконавського світу музики майстра.

Таким чином, актуальність дослідження з обраної теми обумовлені наступним. Розвиток музичного мистецтва та музичного виконавства, як інструментального, так і вокального, у сучасних глобалізаційних умовах позначені своєрідним «опором» національних культур задля збереження своєї ідентичності. Це пояснює підвищену цікавість до національних традицій у багатьох культурно-мистецьких сферах, і у музичному мистецтві зокрема. Таким чином, сучасна музична наука має великі перспективи у сенсі вивчення національної специфіки музичного мистецтва минулого та

сучасності, її дії на усіх рівнях буття музичного твору – композиторському, виконавському, перцептивному.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2017-2022 рр. (протокол № 4 від 30.11.2017 р.) Тему дисертації затверджено (протокол № 4 від 29.11.2018 р.) на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Мета дослідження – визначити явище національної традиції в контексті сучасного вокального мистецтва на основі характеристики його проявів в умовах різних національних музичних культур.

Досягненню означеної мети слугують наступні **завдання**:

- виконати огляд наукових джерел, присвячених національним традиціям та їхнім різнорівневим проявам у вокальному мистецтві;
- охарактеризувати особливості основних академічних європейських вокальних шкіл у контексті прояву національних традицій;
- описати еволюцію вокальних шкіл України в аспекті їхньої національно-культурної генези та кореляції явищ та понять «школи» та «традиції»;
- визначити специфіку впливу української фонетики на вокальне виконавство;
- виявити специфіку проявів національної традиції в аргентинській вокальній музиці на основі виконавського аналізу вокального циклу А. Хінастери «П'ять популярних аргентинських пісень»; 5) систематизувати отримані результати у площині сучасного музикознавства та вокального мистецтва.

Об’єкт дослідження – вокальне мистецтво як рід музичного мистецтва в сучасних умовах культурно-мистецької глобалізації; **предмет** – специфіка проявів національних традицій у сучасному вокальному мистецтві.

Матеріал дослідження – зразки української (романси М. Лисенка) та аргентинської вокальної музики («П’ять популярних аргентинських пісень» А. Хінастери).

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

- *національне в музиці*: Ван Дуаньгуй [6], Ван Ш [9], В. Драганчук [32], А. Іваницький [38, 40, 41], Ф. Колесса [49], О. Коменда [50] Лі Цян [57], Лю Юйтен [61], Лю Ле [62], С. Людкевич [63], І. Ляшенко [66, 67], М. Міщенко [74], Л. Новикова [84, 85], В. Осадча [87], І. Романюк [91, 92], Сун Яньїн [105], У Хун Юань [112, 113], Ці Мінвей [121], Чжоу Ї [132], С. Applegate [147], М. Frishkopf [158], E. Kelly & M. Mantere & D. Scott [169], Wang Sige.[206];
- *музичні традиції*: Ван Сіге [7], Ван Юн Хуей [8], Вей Дзюнь [10], Н. Герасимова-Персидська [16], А. Гончаров [20], С. Грица [26], Ж. Дедусенко [28], І. Довжинець [30, 31], Л. Корній [52, 53], Л. Серганюк [98, 99], В. Сумарокова [104], Д. Кнох [170], Y. Roy [186];
- *історія вокального мистецтва*: В. Антонюк [1], Вей Лімін [12], В. Гіголаєва-Юрченко [17], Б. Гнидь [19], Л. Горелік [21], Л. Гринь [25], Є Лін [33], А. Іваницький [39], Л. Кияновська [46, 47], Лі Мін. [56], Т. Мадішева [69], О. Маркова [71], Ю. Маслова [73], Н. Супрун [106], Л. Тоцька [111], О. Уманець [116], І. Цебрій [119], Чень Менмен [130], О. Шуляр [142, 143];
- *вокальна педагогіка*: В. Антонюк [2], Т. Мадішева [70], О. Стахевич [103];

- *музичне виконавство*: Т. Веркина [13], В. Гіголаєва-Юрченко [18], Н. Жайворонок [36], О. Катрич [44, 45] О. Маркова [72], В. Москаленко [76, 78, 79], Ю. Ніколаєвська [80, 81], Т. Сирятська [100] Сюй На [109], Чжоу Чжівей [134], Чжу Лін [135, 136], Л. Шаповалова [138], Ян Фейюй [144];
- *композиторська творчість*: Г. Ганзбург [15], Н. Гребенюк [23, 24], Ж. Дедусенко [29], Жао Джін [37], О. Козаренко [48], І. Коновалова [51], О. Котляревська [54], Лю И [58], С. Людкевич [64], О. Маркова [72], О. Рощенко [94], В. Самітов [96], Н. Семененко [97], Цао Хе [117], Чень Менмен [125], Шень Шуюе [140];
- *творчість А. Хінастери*: E. Carballo [151], G. Chase [152], E. Herrera [163], C. Hess [164, 165], R. Parker [177], L. Peppercorn [178], M. Plesch [181], W. Pope [182], E. Riggs [184], L. Salter [187], D. Schwartz-Kates [192-196], C. Smith [201], H. Stevens [202], M. Tabor [203], V. Tarnow [204], M. Vela [205], A. Whittall [207].

Методи дослідження обумовлені постановкою проблеми та матеріалом дослідження:

- *історіографічний* – за допомоги якого з'ясовано ситуацію з національними традиціями в музиці та їхніми проявами у сучасному вокальному мистецтві у музичній науці та композиторсько-виконавській практиці;
- *жанрово-стильовий* – спрямований на виявлення типових та індивідуальних закономірностей національних традицій у вокальному мистецтві; *системний* – складає художню єдність на основі усвідомлення національних традицій як складової вокального мистецтва;
- *функціонально-структурний* – допомагає створити модель взаємодії національної традиції з академічною традицією в сучасному вокальному мистецтві;

- *виконавський* – виявляє співацькі параметри презентації творів; *когнітивний* – для розуміння проявів національного у вокальному мистецтві сьогодення у його взаємодії з традиціями академічної музики.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що у музикознавстві *вперше*:

- обґрунтовано розуміння національних традицій як складової сучасного вокального виконавства. Така концепція містить як теоретичний (музикознавчий), так і практичний (композиторський, виконавський) виміри, що надає відповідні перспективи;
- на основі систематизації існуючого масиву наукових праць за обраною тематикою окреслено шляхи музикознавчого дослідження національної вокальної традиції;
- диференційовано поняття «вокальна школа» та «національна вокальна традиція» та охарактеризовано їх співвідношення як складових сучасного вокального мистецтва в світлі ієрархії композиторської творчості, виконавства, музичної науки;
- національну вокальну традицію визначено як комплексне поняття, зміст якого охоплює систему мистецьких явищ, пов'язаних з правотоками традиційної культури та їхніми подальшими проявами в різних контекстах;
- розроблено дефініцію національної вокальної традиції в контексті сучасних глобалізаційних культурно-мистецьких процесів;
- запропоновано методологію аналізу проявів дії національної традиції як складової сучасного вокального мистецтва (у композиторському та виконавському аспектах).

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані в подальших наукових розвідках,

присвячених національним традиціям у музичній культурі та академічній музиці, широкому колу проблем вокального мистецтва, композиторській та виконавській творчості минулого та сьогодення; результати дослідження можуть слугувати цінним теоретичним та практичним матеріалом у навчальних дисциплінах «Історія світової музичної культури», «Історія вокального мистецтва», а також на заняттях зі спеціального класу для вокалістів (бакалаврів, магістрів, аспірантів) вищих мистецьких закладів освіти; у виконавській практиці співаків.

Апробація отриманих результатів. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «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 положення дисертації викладено у трьох статтях (дві з них виконано одноосібно, одна у співавторстві з одним автором); з яких три у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, трьох основних розділів (7 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (207 показників; з них 61 – іноземними мовами) та Додатку. Загальний обсяг роботи – 200 сторінка; з них 158 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ ТА ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У ФОКУСІ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

1.1 Національна вокальна традиція – актуальний об'єкт музикознавчого дослідження

В сучасних умовах культурної глобалізації деякі процеси проявляють себе надзвичайно помітно, що є свідченням їхнього особливого значення. Серед таких треба відзначити таку важливу для будь-якої культури якість як національну специфіку, що власне є одним з головних критеріїв та ідентифікаторів культури певного народу, країни. Актуалізація національних ознак культури природним чином є свого роду відповіддю на спрямування глобалізаційних процесів до об'єднання на засадах загальнолюдських цінностей, тотальної універсалізації та пов'язаного з цим певного нівелювання культурної специфікації, зокрема, національної. Проте ми бачимо, як на всіх рівнях буття культури активізуються і протилежні процеси, які свідчать про, так би мовити, «культурний спротив», коли культура сама намагається захиститися від подібного нівелювання, що загрожує їй знищенням. Можна сказати, що культура таким чином проявляє відчуття та певні дії для самоідентифікації та самозбереження. Тому не дивно, що паралельно з процесами глобалізації та універсалізації ми бачимо особливу увагу та акценти на національній ідентифікації, що стає об'єктом особливої уваги, і це стосується усіх сфер культури, і, відповідно, й музичного мистецтва. Прояви подібної національної самоідентифікації у музичному мистецтві ми можемо спостерігати на всіх рівнях і етапах буття музичного твору (як інструментального, так і вокального) – композиторському, виконавському, слухацькому (презентаційно-перцептивному), науковому.

Дослідження національних вокальних традицій як у вигляді національних вокальних шкіл академічного мистецтва, так і у сенсі проявів національної музичної традиції є сьогодні одним з **актуальних** напрямків музичної науки. Таке дослідження може мати соціокультурний, історичний, жанрово-стильовий, виконавський виміри, і часто вони поєднуються у комплексну призму наукового вивчення національної специфіки музичного твору. Проте ця сфера музикознавства досі розвивається кількома екстенсивними шляхами, на жаль, рідко поєднуючись у комплексні наукові розвідки, на базі яких можливе народження певного роду методики музикологічного аналізу національної специфіки явищ вокального мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з обраної теми дозволяє отримати доволі строкату картину. Національна специфіка, або, за популярним виразом, «національний колорит», втілений у музичних творах, завжди привертав увагу як публіки, так і композиторів. Зрозуміло, що музикознавці також не оминали увагою тематику національної специфіки в музичному мистецтві, тим більше, що шляхи її втілення надзвичайно різноманітні. Огляд музикознавчих джерел з питань національної специфіки в музиці, як традиційній для національної культури (музичний фольклор), так і професійному музичному мистецтві, дозволив виявити певні аспекти її вивчення.

По-перше, це музикологічні дослідження, присвячені широкому розумінню національної специфіки музичного мистецтва – показовими є наукові праці про національні традиції в музиці в історичному аспекті [67], про відмінності національного та інтернаціонального у музичному мистецтві [66], статті та дослідження про «націоналізм у музиці» [63], стаття про національну ментальність та особливості її відображення в музиці [32], дисертаційне дослідження про національну «картину світу» в музичному мистецтві та особливості її дослідження музикознавцями [91, 92].

По-друге, це ряд наукових розвідок, що складають певний сучасний напрямок музикології і представляють собою комплексний погляд на національну специфіку музичного мистецтва, заснований на інформаційних даних, фактах та знаннях з різних сфер гуманітаристики – як музикознавства, так і історії, психології, соціології, культурології. Згадаємо ґрунтовне дослідження про сучасний комунікативний підхід у сприйнятті та дослідженні музичного мистецтва [83], статтю про німецький націоналізм та його прояви у німецькому музичному мистецтві XIX ст. [147], дослідження про деякі прояви музики у всіх сферах буття [160], наукова розвідка про протистояння національного у музичному мистецтві минулих часів [169], наукова праця, присвячена універсальним комунікативним можливостям вокальної музики [170].

По-третє, це напрям дослідження вокальних шкіл, де, крім наукової бази про виконавські школи [28, 29], переважна більшість досліджень з історії та теорії національних вокальних шкіл представляють собою історичний погляд на історію їхнього розвитку як етапу еволюції академічного європейського вокального мистецтва. Тут можна назвати кілька спеціальних наукових праць з історії вокального мистецтва [19, 142, 143], з історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки [103], з історії та теорії вокально-виконавського стилю «bel canto» [111], з історії та теорії італійської вокальної школи [119], статтю про розвиток української вокальної школи XX століття в історичному аспекті [25].

По-четверте, назвемо ті дослідження, які враховують як обов'язкову складову вокального мистецтва традиційну (народну) вокальну традицію, як правило, у жанрово-стильовому аспекті. Прикладом може служити «Історія української музики» [52, 53], вивчення солоспівів у творчості композитора [64], стаття про прояви німецької ментальності у музиці німецьких композиторів XIX століття [147], наукова праця про аргентинські народні вокальні жанрово-виконавські традиції у творчості А. Хінастери [191, 193] тощо. Проте єдиного фундаментального дослідження, яке було б присвячене

вивченню національної вокальної традиції як комплексного явища, зустріти на вдалося і це потребує окремої уваги сучасного музикознавства.

Отже, обраний ракурс теми базується на поєднанні кількох музикознавчих напрямів: наукові розвідки, присвячені національній специфіці музичного мистецтва (Драганчук [32], Людкевич [63], Ляшенко [66, 67]; Романюк [92, 93]); наукові праці з широкого контекстного кола музикознавчої проблематики, що поєднують знання музикології, соціології, історії, психології, культурології, філософії (Ніколаєвська [82, 83], Applegate [147], Gottlieb [160], Kelly & Mantere & Scott [169], Knox [170]); наукові праці, що враховують специфіку традиційної музичної культури (Корній [52], 2002; Людкевич [64], 1973; Applegate [147], Schwartz-Kates [193]); дослідження виконавських шкіл (Дедусенко [28]), зокрема, національних вокальних шкіл, що стосуються історії їхнього розвитку в рамках академічного європейського вокального мистецтва (Гнидь [19], Гринь [25], Стахевич [103], Тоцька [111], Цебрій [119], Шуляр [142, 143]).

Акцентуація на національному у музичному мистецтві може проявлятися і на композиторському (поява музичних творів, де національний аспект стає стрижневим – від інтонаційності до програмних назв), і на виконавському рівнях. Музична наука звертала увагу на цю проблематику і у музичній творчості минулих століть, і у сучасному музичному мистецтві різних стилів та жанрів. Питання проявів національної специфіки у музиці, зокрема, вокальній, мають декілька напрямів дослідження, які залежать від об'єкту та предмету вивчення.

По-перше, об'єктом може служити як музика народна, традиційна для певної національної культури, так і музика професійна (академічна, естрадно-джазова) тощо, що обумовлює музикознавчий інструментарій дослідження.

По-друге, предметом дослідження може бути обрана національна специфіка, втілена у музичному творі, як така, що притаманна національній культурі, до якої належить автор музики, так і така, що представляє

національну культуру, з якою автор музики як представник конкретної національної культури, не пов'язаний, тобто інонаціональна.

По-третє, музикознавство останнім часом все більшу увагу приділяє виконавському аспекту, що стосується і проявів національного у музичному мистецтві – як традиційному (народному), так і професійному. В зв'язку з цим виникли такі напрями у музичній науці, як «виконавське музикознавство» та інтерпретологія. Виконавська специфіка, зокрема, у національному розумінні, також може розглядатися під різними кутами зору – музична практика (сценічна, концертна), педагогіка і методика виконання, традиції окремих вокальних шкіл, особливості індивідуального виконавського стилю тощо.

Певна комбінація цих ракурсів визначає особливості теоретичного дослідження національної специфіки музичного твору як «продукту» композиторської та виконавської творчості. Але їхня індивідуалізація викликає необхідність і спільного знаменника, певного понятійно-термінологічного узагальнення, що допоможе усвідомити основні принципи вивчення національної специфіки у музичному мистецтві та створити відповідну аналітичну модель. Для цього є необхідною понятійно-термінологічна уніфікація, бо звертає на себе увагу розбіжність у визначенні та розумінні деяких важливих явищ, одним з яких є вокальна школа.

Огляд наукових праць, присвячених вокальному мистецтву, дає нам чітке розуміння того, що практично всі праці з цієї тематики містять характеристики вокальних шкіл, які є ознакою насамперед європейської професійної вокальної музики. Як правило, такі дослідження створені на основі історичного підходу і мають педагогічно-методологічний аспект. Цікаво, що і всередині цієї характеристики автори виокремлюють наукову спеціалізацію за різними об'єктами: це дослідження вокального апарату, фізіологічні основи постановки голосу, історичні аспекти вокального мистецтва та вокального виконавства, психологічні аспекти вокального процесу, техніка постановки голосу та фізіологія цього процесу, дослідження

в галузі фоні атрії, професійна підготовка співаків до виконавської діяльності [25, с.46].

Показовим є пояснення значення наукового дослідження з історії вокального мистецтва, яке надане в одній з серйозних українських монографій: «цінність даної роботи полягає в ґрунтовному опрацюванні джерельної музикознавчої науково-теоретичної бази щодо становлення названих вокальних шкіл й узагальнення досягнень видатних співаків та вокальних педагогів. Крім цього, автор знайомить читача з дослідницькою діяльністю видатних вчених, їх науковими досягненнями в галузі вокального мистецтва (та дотичних наук — психології, фізіології, педагогіки, фоніатрії тощо), рішеннями вокальних наукових конференцій та нарад, які формують новітній світогляд на світову вокальну культуру і її взаємозв'язок з сучасністю» [143, с.4]. Автор далі пояснює, що недостатня кількість відповідних наукових джерел у бібліотеках навчальних закладів спонукають заповнити цю лакуну шляхом створення дослідження за принципом хрестоматії, щоб допомогти як виконавцям, студентам-вокалістам та молодим викладачам вивчати творчі досягнення як видатних співаків, так і вокальних педагогів, опрацьовувати навчально-методичну літературу та використовувати безцінний досвід минулого у своїй педагогічній та виконавській діяльності.

Поєднання історичного та педагогічно-методичного підходу є тут основним принципом, що є стрижневим і для багатьох інших праць.

У музикознавстві Західної Європи та, наприклад, США, як правило, термін «вокальні школи», як у назві наукових джерел, так і у текстах мають ще більший наголос на вокальній педагогіці та методиці. Показовим прикладом може служити наукова праця «Thesis prepared for the Degree of MASTER OF ARTS» (2001 р., видана University of North Texas, колектив авторів: Cody Garner, Jeffrey Snider, Margaret Hudnall, Thomas Clark), що має підзаголовок «The Study of English, French, German and Italian Techniques of Singing Related to the Female Adolescent Voice», що свідчить про максимальне

педагогічно-методичне спрямування, хоча й розгорнутого вдовж історично-хронологічної персоналізованої шкали. У характеристиці цієї праці зазначається, що певні характеристики вокального мистецтва мають національні витoki, тому вона присвячена чотирьом основним школам співу (англійська, французька, німецька та італійська), містить короткий огляд історії педагогіки, принципи та особливості розвитку цих шкіл. Тут досліджуються специфічні техніки перерахованих шкіл, їхні подібності та відмінності, що підтверджується результатами тестування контрольних груп студентів, а також виокремлюються такі методи вокальних шкіл, що «долають» кордони національної специфіки.

Серед наукових праць українських музикознавців спостерігається намагання надати поняттю «вокальна школа» більшого історичного та контекстного змісту. Проте у самій характеристиці цього поняття спостерігаються певні розбіжності. Так, наприклад, у науковій праці І. Цебрій, присвяченій історії та теорії італійської вокальної школи, читаємо: «сьогодні серед дослідників проблем вокальної педагогіки можна почути такі поняття, як „європейська“ школа вокалу, „українська“ школа вокалу, „російська“ школа співу, „італійська“ школа співу. Проте поняття „українська“ школа співу, і „європейська школа співу“ з'явилися тоді, коли „італійська школа співу“ вже була відома всьому світові. Звичайно, академічний оперний спів бере свій початок з італійської вокальної школи, й саме вона є праматір'ю як опери, так і класичного бельканто. Хоча не варто нехтувати й глибинними національними традиціями» [119, с.3]. Автор зазначає про множинність вживання терміну «вокальна школа» і на цьому засновує свою мету показати в контексті професійної італійської школи хід її історичного розвитку та проаналізувати її науково-методичні основи. При цьому зазначається, що італійська вокальна школа розуміється як «еталонний оперний спів», а «вокальна педагогіка еволюціонує слідом за виконавством» [119. с.54]. Власне вокальному виконавству тут не приділяється окремої уваги, воно в даному контексті розуміється як реалізація педагогічних

принципів, окремо ж вокальне виконавське мистецтво має узагальнену оцінку, наприклад, таку: «навчальні плани і програми професійних навчальних закладів Італії передбачають виховання співака-актора, який досконало володіє вокальною технікою в широкому сенсі, виконавськими стилями, що дають можливість інтерпретувати твори різних епох і стилів» [119, с.55].

В іншому дослідженні, присвяченому *bel canto*, ми читаємо про різнобачення розуміння та вживання цього поняття: «у музично-історичних дослідженнях поняття "bel canto" трактувалося дуже широко – як вокально-виконавська школа, як стиль композиторського мистецтва, як педагогічна традиція. Три іпостасі "прекрасного співу" розглядалося, як правило, окремо. Однак, у роботах П. Луцкер, І. Сусідко, О. Стахевича різні дефініції поняття "bel canto" взаємопов'язані. Науковці стверджують, що різні компоненти "bel canto" впливали друг на друга, розвивались синхронно, визначали "злети та падіння" оперного жанру в Італії» [111, с.209].

Інколи науковці проявляють більш категоричну думку: «Поняття «вокальна школа» вимагає чіткого визначення, тому що цей термін часто вживають невірно. Не можна говорити про вокальну школу окремого педагога, – тут може йти мова про методи, прийоми.

Широке визначення вокальної школи дав співак, вокальний педагог, доктор мистецтвознавства Дмитро Аспелунд (1894-1947) в праці «Розвиток співака та його голос»:

«Вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована **система** підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» [19, с.3].

Отже, автор наполягає на узагальненій педагогічній характеристиці поняття «вокальна школа», що має певне історичне підґрунтя, і не завжди воно пов'язано з національною характеристикою в сенсі національно-культурних витоків, хоча назви шкіл (українська, італійська, французька, німецька, російська) відсилають саме до цього. Зв'язок між історичною та

національною природою вокальних шкіл автор намагається підкреслити окремо, бо, розглядаючи вокальну школу як явище професійного вокального мистецтва (як правило, оперного), музична наука часто втрачає з поля зору національно-культурну генезу традиційної національної музики та особливості її прояву в академічній музиці. Зазначаючи, що «вокальна школа історично змінна, соціальна та національна» [19, с.3], автор продовжує дає окрему характеристику національного у даному контексті: «**національний характер** вокальних шкіл обумовлений складом життя кожного народу: його поезією, законами фонетики мови, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків. Ця своєрідність проявляється у змісті, жанрах, звукове денні, емоційності, використанні реєстрів голосу, ролі слова в музиці, ритміці, ладовій структурі, мелізматиці...» [19, с.4].

Отже, ми бачимо, що «вокальна школа», як одне з ключових понять вокального мистецтва, з яким пов'язане національне визначення, по більшості розуміється як педагогічно-виконавське явище академічного мистецтва, а ось генеза національного, що йде від традиційної національної музичної творчості, залишається поза рамками дослідження та характеристики вокального мистецтва, хоча вона проявляється там, особливо на рівні виконавсько-інтерпретаційному. Тому, щоб поєднати ці дві області музичного мистецтва в аспекті національної специфіки, традиційну та професійну музику, пропонуємо використовувати більш широкий термін «традиція», а саме «національна вокальна традиція», що поєднає в собі і вокальну школу (в усіх вищезазначених розуміннях) як складову, і весь спектр явищ вокального мистецтва. До речі, у визначенні виконавської школи як такої Ж. Дедусенко, автор концепції про виконавські школи, також послуговується терміном «традиція», визначаючи виконавську школу в широкому розумінні як «рід традиції» (Дедусенко, 2000), яка розуміється і як педагогічна, і виконавська спадкоємність у широкому діапазоні від особистісного до історично-національного. Таким чином, національна вокальна традиція, яка поєднує традиційну музичну культуру та академічне

музичне мистецтво, представлена як музичними творами, так і їх виконавською презентацією.

Підсумуємо вищевикладене. Національна вокальна традиція у полікультурних, полістильових, поліжанрових умовах сьогодення має різні прояви, що потребує її комплексного наукового дослідження і, власне, визначення. У музикознавстві більш вживаним є термін «вокальна школа», яким в різному контексті номінуються різні явища – національно-історичні, педагогічно-методичні, ментально-психологічні тощо. Проте «вокальна школа» у більш строгому розумінні, як правило, пов'язується з академічним європейським вокальним мистецтвом, в рамках якого і розглядаються притаманні певній вокальній школі принципи – педагогічно-методичні та виконавські. Тут поняття вокальної школи застосовується як у контексті національної культури, так і більш локальних ракурсах – регіональному та особистісному, як вокальна школа конкретного вокального педагога. Але національні вокальні школи містять у своїй характеристиці певні риси вокальної практики, що генетично пов'язані із національною традиційною (народною) музикою, хоча не всі академічні вокальні школи, навіть з термінологічним уточненням «національна вокальна школа», ці риси проявляють прямо, тобто у техніці чи манері виконання. Щоб мати можливість досліднику-музикознавцю усвідомити та виявити глибинні зв'язки між вокальними школами професійного музичного мистецтва та традиційною для національної музичної культури вокальною практикою, ми пропонуємо розглянути й дати характеристику такому поняттю, як «національна вокальна традиція».

Треба відзначити відмінність понять національної вокальної традиції та національної вокальної школи – останнє є складовою національної вокальної традиції, яка поєднує традиційну музичну культуру та академічне музичне мистецтво, представлені як музичними творами, так і їх презентацією, тобто музичною практикою.

Таким чином, національна вокальна традиція є комплексним поняттям, що характеризує систему мистецьких явищ, пов'язаних з національними витоками традиційної музичної культури та їхніми проявами на всіх рівнях професійної діяльності музиканта.

Важливо підкреслити, що вивчення національних традицій саме у виконавському аспекті (як щодо інструментальної, так і вокальної музики) практично не представлено у сучасній музикології у вигляді комплексних досліджень і потребує окремої, концептуальної уваги. Це особливо актуально у світлі того, що музична наука останні роки активно залучає виконавську складову до процесу дослідження цілісної системи музичного мистецтва (як в аспекті розвитку, процесів, принципів та тенденцій, так і в аспекті тезаурусу, комплексу явищ та творів) і робить її невід'ємною складовою аналітичного інструментарію сучасного музикознавця.

Як було зазначено, шляхи розвитку музичного мистецтва взагалі (у теоретичному та практичному ракурсах) та музичного виконавства, зокрема (інструментального, вокального, вокально-інструментального), у різних жанрових та стильових умовах (академічне музичне мистецтво, естрадна та джазова музика у всьому багатстві їхніх проявів та фіксованих явищ, міжстильові та полістильові утворення, що відповідають природі ситуації сьогодення, що часто визначається як епоха постмодерну, мають підкреслений національний профіль (мовно-інтонаційний, жанровий, стильовий, змістовно-концептуальний). Вчені-представники різних галузей гуманітарного знання (культурології, мистецтвознавства, психології, історії, соціології, філософії) сходяться на думці, що таким чином проявляється природня, зворотня широкому процесу культурної глобалізації, тенденція, коли національні культури чинять спротив загальній універсалізації, що в певних умовах може загрожувати «стиранню» національної специфіки культури, може спричинити своєрідне «забуття» національного світосприйняття та світобачення, як і, власне, самої «національної картини» світу. Культура, як складний живий організм, що має певну

«самосвідомість», самоідентифікацію, акцентує ті складові своєї культурної «ДНК», які допомагають захищатися їй від конкретних загроз; щодо музичного мистецтва це проявляється в актуалізації національних ознак культури. Тому будь-які прояви національної специфіки в музичному мистецтві на всіх рівнях є важливим об'єктом дослідження музикознавства, як на прикладах минулого, так і у сучасній музичній практиці.

Нагадаємо, що специфіка вокальної музики полягає у поєднанні музичного звуку та слова, що створює багатовимірну семантичну систему координат. Звісно, це має стосунок до проявів і національних (народнопісенних) традицій, і до традицій академічного вокального мистецтва і може стати темою окремого вивчення, бо тематика поєднання музики та слова у музикознавстві була і залишається доволі гострою, вона обумовлена стилем, жанром, інтонацією, образом тощо. Ганс-Георг Гадамер розмірковував про поетику вербального слова: «Кожному з нас відомо, що звук музики – це взагалі насамперед “звук”. Отже виникає запитання, що може означати те, що слово і мова у вірші – це і слово, і мова найбільшою мірою. Що це дає для буття мови поезії? Внаслідок структурування звуків, рим, ритмів, вокалізації, асонансів тощо формуються стабілізуючі фактори, які повертають назад сказане, спрямоване назовні слово, і змушують його замкнутися в собі: таким чином, вони домагаються єдності “образу”» [14, с. 122].

1.2 Академічні європейські вокальні школи як осередки національних вокальних традицій

Під час опрацювання наукової літератури стосовно історії вокального виконавства ми звернулися до таких видатних українських авторів як Б. Гнидь («Історія вокально смистецтва» 1997 р.) [19], В. Антонюк («Вокальна педагогіка (сольний спів)», 2007 р.) [2], О. Д. Шуляр («Історія

вокального мистецтва») [142, 143]. Ракурс дослідження ми пов'язали саме з національною традицією та її еволюцією.

Професійний спів був відомий ще в *античні часи*. Давньогрецьке мистецтво співу ґрунтувалося на народній міфології та поезії, тому пісні та гімни виконувалися безпосередньо їхніми авторами, поетами (аедами), під акомпанемент авлоса або кіфари.

Спів був близький до декламації. Основними жанрами давньогрецької пісні були френа, дифірамб та пеан. Серед відомих поетів і композиторів того періоду – Анакреонт, Терпандр, Піндар, Ксенократ, Стехізор, Теон, Клеомен, та Ніссіда.

На зміну богослужінням прийшли рапсодії, які вже не супроводжувалися музикою, а на бенкетах і святах авреї виконували уривки з інших текстів (здебільшого Гомера).

Спів також відіграв важливу роль в античному театрі, зокрема, чоловічий хор корифеїв інтерпретував те, що відбувалося на сцені.

Мистецтво співу культивувалося і в Стародавньому Римі, де навчання співу мало три-ступеневу методичну систему, а саме:

- 1) розширення діапазону та розвиток сили голосу;
- 2) поліпшення якості голосу;
- 3) відпрацювання точного інтонування та художніх нюансів.

У Середньовіччі носіями професійного співу були мандрівні співаки (у Західній Європі – трубадури, барди, трувери-мінезингери; у Київській Русі – ланто, скоморохи, кобзарі).

Вокальна музика стала основою богослужіння. Католицька Церква створила григоріанський спів, який складався з псалмоспіву (оспіваного читання тексту), співу (оспіваної мелодії) та орнаментики (своєрідного розфарбовування) у виконанні професійних співаків.

Перші співочі школи діяли при церквах та монастирях Київської Русі. Римська школа церковного співу набула значного розвитку за часів правління Папи Григорія I Великого (кінець XVI ст.).

До X – XII століть мистецтво церковного співу в Західній Європі було переважно одноголосним, а пізніше розвивалося на основі хорového багатоголосся.

В XI столітті бенедиктинський монах і відомий італійський теоретик і педагог музики Гвідо Аретіні (955 – 1050) встановив назви ступенів гама (*ut, re, mi, fa, sol, la*), розділивши діапазон відомих на той час співочих тонів від великої октави «*sol*» до другої октави «*mi*».

Так виникла знаменита сольмізація на сім гексахордів, яку викладали до першої чверті XVIII ст. (сольмізація досі використовується у сольфеджіо та вокальній музиці).

У XIII ст. з'являється імпровізаційне орнаментування вокальних партій (особливо високих нот), так звана «*diminutio*» (заміна довгих нот коротшими). Спочатку вона використовувалася лише для прикрашання високих нот, але згодом колоратура пронизала всі голоси поліфонічних творів і перетворилася на концертний контрапункт, який імпровізаційно створювався співаками і виконувався відповідно до їхніх навичок, здібностей і винахідливості.

Такий імпровізаційний характер колоратури проіснував до XIX століття. Джерелом духовної та світської музики в Середньовіччі був фольклор, який визначав музичний стиль кожної країни.

Сольний спів з акомпанементом утвердився наприкінці XIV століття. Цей новий стиль музики розвивався як у народній музиці, так і в багатоголоссі, де для співу призначався лише верхній голос, а інші голоси – для інструментального супроводу.

Чудові зразки сольного співу раннього Відродження під акомпанемент у XIV столітті надала **Флорентійська школа**.

Як пише В. Антонюк, в цей час еволюціонувала світська музична культура; розвивалися нові, більш складні вокально-інструментальні та вокальні музичні жанри; на зміну багатоголоссю прийшла гомофонія;

сольний спів набув статус провідного та самостійного у вокальному мистецтві [В. Антонюк]

Подальший розвиток вокального мистецтва в Європі безпосередньо був пов'язаний з оперою, яка стала результатом музичного розвитку епохи Відродження в Італії на рубежі XVI – XVII століть. Її поява пов'язана з діяльністю Флорентійської камерати, що намагалася відтворити античну трагедію, в якій музика відігравала провідну роль.

Однак уявлення про роль і місце музики в класичній трагедії було перебільшеним, і флорентійська практика призвела до появи цікавого явища (живописного, оповідного стилю) – *opera* «драми, покладеної на музику».

Першим твором нового оперного стилю вважається музична драма «Дафна» композитора Ж. Пері на текст О. Рінуччіні (1598 р., збереглося два уривки).

Незаперечним є той факт, що сольний спів є найвищим естетичним вираженням природних музично-художніх здібностей людини.

Оперна музика розвинулася на основі поєднання венеціанської, римської та неаполітанської шкіл. **Венеціанська оперна школа** на чолі з К. Монтеверді стала головною силою в розвитку італійської школи «*belcanto*» (красивого співу). Першою італійською класичною оперою вважається опера «Орфей» (1607 р.) того ж самого К. Монтеверді.

Перший публічний оперний театр «San Casiano», відкрився у Венеції в 1637 році. З середини XVII століття оперні театри з'явилися також у Генуї, Флоренції, Римі та Болоньї.

Опери у виконанні італійських співаків також ставилися в Австрії, Німеччині, Франції, Фландрії та Польщі. У Римі, центрі католицизму, оперна школа мала виразно церковний характер і розвивалася під патронатом Папи Римського.

Засновником **неаполітанської оперної школи** вважається А. Скарлатті. У Неаполі склалися два основні типи італійської опери: *opera-seria* (серйозна) та *opera-buffo* (комічна). Речитативи теж розрізнялися: *secco*

(сухі) та з оркестровим супроводом; розвинулася тричастинна форма – *aria da capo* (з повторенням першої частини).

Залежність оперного театру від мистецьких смаків публіки вплинула на його розвиток, репертуар і музичний стиль: з опери були вилучені хор та балет, які вимагали значних витрат, а оркестр був скорочений.

Вся увага була зосереджена на сольних співаках, а колоратурний спів був відроджений його найдосконалішими виконавцями – кастратами (тому що у середньовіччі жінкам було заборонено співати в католицькій церкві), чия виняткова техніка вражала меломанів.

В опері чоловічі голоси були відсунуті на другий план: всі головні партії писалися для сопрано та меццо-сопрано. Співаки-кастрати відіграли вирішальну роль у занепаді оперного жанру: мистецтво вокальної імпровізації знову набуло поширення в оперних театрах у XVII – XVIII століттях, але втратило своє художнє значення з появою опери-балету наприкінці XVIII століття. Саме в цей час в Італії з'являються консерваторії (перша, Santa-Matia-di-Loreto в Неаполі в 1537 році).

Італійська співоча школа XVII-XVIII століть вважається епохою старовинного «*belcanto*». Цей високий стандарт співу вимагав вокальної підготовки, розвитку вокальної техніки та розробки спеціальної педагогічної методики підготовки оперних співаків. Такими центрами вокальної освіти і виховання стали консерваторії.

В Італії найвідоміші місцеві вокальні школи беруть свій початок ще з періоду старовинного «*belcanto*». Найвидатніші викладачі того часу (Н. Порпора, Л. Лео, А. Лотті) спиралися на трактат Г. Ді Моравія про мистецтво співу, виданий у XIII столітті, а також на праці Л.Цакконі, Дж.Царліно, М.Преторіуса.

Першим друкованим виданням, присвяченим сольному співу, був твір Дж. Каччіні «*Le nuove musiche*» («Нова музика», 1602 р.). Найвидатнішими співаками XVII – XVIII століть були Ф. Бордоні, Фарінееллі, Каффареллі, Ф. Куццоні, А. Мікш, А. Рафф, А. Берначчі та інші.

Італійська опера розквітла на початку ХІХ століття завдяки таким композиторам, як Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доницетті.

Саме Дж. Россіні написавши тридцять вісім опер, завершив розвиток стилю *buffo* оперою «Севільський цирульник» (1816 р.) та створив низку жвавих оперних циклів. Епоха класичного *belcanto* породила найвидатніших співаків ХІХ століття, чия творчість сприяла формуванню сучасної концепції співака-виконавця вокально-драматичного мистецтва, як визначального жанру музичного виконавства: А.Каталані, Дж. Паста, А. Тамбуріні, Дж. Грізі, Дж. Рубіні, Дж. Маріо, І. Кольбран, М.Гарсія-батько, П.Віардо-Гарсія, М.Малібран, М. Баттістіні Е.Тамберлік, Ф.Галлі, Д.Донцеллі та інші.

Хоча вокальні соло в операх були дещо перевантажені колоратурою, співаки повинні були передавати реалістичні емоції. Кінець епохи класичного *belcanto* пов'язаний з появою опер Дж. Верді, вокальна манера яких поєднувала речитатив та декламацію в кантиленній фактурі, надаючи самій музиці змішаного стилю.

Це ускладнювало завдання співаків, які повинні були здійснювати плавний перехід від одного способу звукоутворення до іншого.

Пристрасний та сміливий композиторський стиль Дж. Верді вимагав від співаків більшого напруження голосового апарату, більшої гучності та барвистості звучання, особливо у верхньому регістрі.

Таким чином, фальцетний голос верхнього регістру чоловічого голосу раз і назавжди витіснив так званий «прикритий» голос (вокальний методичний термін – «техніка прикриття»); з'явилася нова класифікація співочого голосу «вердівський баритон» (чоловічий голос між басом і тенором).

Починаючи з опер Дж. Россіні, а потім Дж. Верді, майстри старовинного *belcanto* почали втрачати позиції на оперній сцені. Нові вокальні техніки призвели до серйозних коректив у вокальній педагогіці. Методичні принципи вокальної підготовки ХVІІ – ХVІІІ століть вже не могли забезпечити її професійні якості, необхідної для виконання нових оперних творів.

Як пише В. Антонюк, поява оперної драматургії у ХІХ столітті призвела до того, що деякі співаки, особливо тенори, перейшли на новий методичний принцип – механізм дублювання верхнього голосу (спів високих нот на повному голосі). Це було великим досягненням у співочому мистецтві! Ця традиція у співочому мистецтві бере свій початок з першої половині ХІХ століття, коли у 1820 році італійський тенор Д. Донзеллі вперше виконав верхнє тенорове «а» на повний голос (до цього цей діапазон виконувався фальцетом, що було естетично прийнятним).

Найвидатнішим педагогом співу ХІХ століття вважається Ф. Ламперті. – Його основними методичними принципами якого були:

- грудно-діафрагмальне дихання;
- змішаний спів трьома регістрами (грудним, середнім змішаним та головним);
- прикритий спів верхнього регістру;
- фіксоване (здебільшого опущене) положення гортані під час співу;
- сильна вокальна атака.

Іншими відомими вчителями співу були Б. Кареллі, Л. Аверса, Л. Джиральдоні, Дж. Сільва. Найвідоміші «вердівські» співаки тих часів – Ф. Таманьо, Дж. Стреппоні, Ф. Варезі, В. Морель, С. Крувеллі, М-Пікколоміні, Дж. Ронконі, Р. Панталеоні, Ф. Гаetano, Т. Штольц,

Наприкінці ХІХ століття в Італії виникла нова оперна течія – веризм, одними з основоположників якої були учні композитора А. Понк'єллі (який удосконалив жанр «видатної італійської опери»): П. Масканьї (автор опери «Сільська честь», 1890 р.) та Р. Леонкавалло (автор опери «Паяци», 1892 р.).

Для веристського стилю характерні висока теситура вокальних соло, різкий перехід від співу до крику або навіть скандування, відкриті, гіперболічні, з сильними елементами натуралізму, емоції персонажів та трагічний фінал.

Співаки-веристи прагнули привнести у свої виступи ще більшу виразність, емоційність і драматизм, ніж «вердівські» співаки. Однак з часом

ці співаки-веристи все ж таки перейшли до більш стриманої манери виконання, поєднуючи її з принципами стилю Дж. Верді. Так сформувався вердіївсько-вериський стиль співу, який фактично переважає і сьогодні.

Головну роль у його розвитку та становленні відіграли такі співаки, як Т. Руффо та Е. Карузо, а також їх послідовники – Е. Пінца, Б. Джильї, Дж. Лаурі-Вольпі, Дж. Мартінеї, Р. Тебальді, А. Пертіле, Т. Гоббі, М. дель Монако, Л. Паваротті, Дж. Беккі.

У ХХ столітті термін «італійська вокальна школа» (нині «загальноєвропейська») знову набув широкого вжитку в значенні суто стандартного співу, незалежно від національної школи та національного походження виконавця. До співаків цієї школи іспанці Х. Каррерас, М. Кабальє, П. Домінго; болгарини М. Гяуров; Б. Христов, гречанка М. Каллас; австралійка Дж. Сазерленд; українці М. Кондратюк, А. Солов'яненко, Є. Мірошніченко, А. Кочерга, В. Лук'янець; аргентинець Х. Кура.

У ХІХ-ХХ ст. стають відомими представники інших співочих шкіл: поляки Е. Бандровська-Турська, М. Зембріх, Е. Решке, болгарка З. Міланова чешка Е. Дестінова та ін.

Французька школа співу сформувалася в ХVІІ столітті, в період класицизму. Принципи класицизму найповніше і найдосконаліше втілювалися в трагедіях основоположників класичної трагедії Ж. Расіна та П. Корнеля. Прем'єра опери «Помона» французького композитора Р. Камбера та поета-абата П. Перрена відбулася в Парижі в 1671 році; таким чином почалася історія Королівської академії музики (нині Grand opera), які увійшли в історію як засновники французької опери.

Однак насправді творцем французької класичної опери вважається Ж.-Б. Люлі з Флоренції, чий музичний стиль був заснований на речитативі та декламації. Моделі для своїх речитативів композитор знаходив в античних трагедіях. Головною особливістю його стилю було збереження принципу силабіки.

Зі смертю Ж.-Б. Люллі французька «лірична трагедія» (так у Франції називали оперу) почала занепадати і наприкінці XVII століття переживала кризу.

Подальший розвиток французької опери був пов'язаний з ім'ям композитора Ж.-Ф. Рамо, вокальні соло якого характеризувалися широким діапазоном та були написані для професійно поставленого голосу. Тоді як в операх Ж.-Б. Люллі вокальні соло майже ніколи не перевищували октаву, а декламаційна манера співу (що склалася у Франції за часів Ж.-Б. Люллі) не дозволяла співакам виконувати опери Ж.-Ф. Рамо належним чином.

Як пише В. Антонюк, у другій половині XVIII століття Париж став ареною оперних «баталій» між двома запрошеними до столиці музикантами: К. Глюком з Відня та Н. Піччінні з Неаполя (так звана «битва Глюка та Піччінні»).

Перемогу здобув реформатор опери К. Глюк, який вбачав у цьому жанрі джерело потужної емоційної сили, порівнянної лише з подібною силою драматичного театру. Цей композитор зумів трансформувати всі музичні досягнення своїх попередників та сучасників, синтезувавши їх у власних творах і створивши новий стиль.

Його опери мали не менший вплив, ніж драматичні вистави. Класицизм був відроджений, але цей новий стиль різко відрізнявся від старого придворного стилю. Реформа К. Глюка торкнулася всіх галузей вокальної музики, вплинула на вокальні партії його опер і фактично була поверненням до флорентійських принципів та їх подальшим розвитком за допомогою нових засобів виразності.

Франція XVIII століття не мала великих співаків, які б стали в один ряд з італійськими, оскільки декламація, як визначальна риса національної співочої школи, не сприяла розквіту мистецтва співу (досить згадати, що в Італії в той же час тріумфували віртуозність і блиск колоратури).

Першою друкованою працею, присвяченою методиці співу у Франції, стала книга співака і педагога М. Базіллі «Les commentaires sur l'art de chanter»

(«Нотатки про мистецтво співу», 1668 р.). Погляди французьких педагогів XVIII століття узагальнені в праці оперного співака і педагога Ж.-Б. Берара «L'Art de chant» («Мистецтво співу», 1755 р.), в якій він багато уваги приділяє диханню під час співу. Це важливий метод, адаптація до типу діафрагмального дихання, який був «узаконений» лише через століття у працях Ф. Ламперті (Італія) та М. Гарсія-сина (Франція).

У 1795 році в Парижі була відкрита Консерваторія музики і декламації. Викладачі співу цієї консерваторії мали різні погляди на методику формування співацького голосу, тому її директор і водночас диригент оркестру Національної гвардії Б. Сарретт організував комітет з відомих співаків, музикантів та композиторів для створення єдиного, уніфікованого методичного посібника для навчання сольного співу «Le mdthode de Conservatoire Parisienne» («Метод Паризької консерваторії», 1803 р.).

Автори цього посібника дотримувалися методичних принципів старої італійської школи XVII – XVIII століть, заснованих на грудному диханні, і класифікували кількість регістрів як для чоловічих та низьких жіночих голосів (два: грудний і головний), так і для високих жіночих голосів (три: грудний, середній і головний). Для формування головного регістру жіночих голосів вважалося необхідним спрямовувати звук у носову і лобну порожнини.

XIX століття ознаменувалося появою нового жанру в історії французької опери – великої опери. Цей жанр, центральним твором якого вважається опера Ж. Мейєрбера «Гугеноти» (1835 р.), характеризувався довгими, розтягнутими кантиленними аріями зі складними технічними пасажами, контрастною драматургією та використанням великого оркестру і хору. З'явилася ціла плеяда співаків-романтиків: Ж. Дюпре, А. Нуррі, Ш. Букарде, М.-В. Капуль, К. Фалькон, В. Морель.

У 1846 році в Парижі вийшла книга Ж. Дюпре «Мистецтво співу», в якій він обстоював використання змішаного регістру та перекриття верхньої

частини вокального діапазону чоловічого голосу. Тому Ж. Дюпре увійшов в історію виконавського мистецтва як реформатор мистецтва співу.

За правом видатним педагогом співу XIX століття вважається М. Гарсія-молодший. Поєднавши свій досвід виконавця (він брав участь у гастролях батька як бас) з педагогічним талантом, допитливістю та ерудицією, він створив методику, яка використовувалася протягом століття для підготовки співаків.

Раціональну систему, створену М. Гарсія, використовували не лише у Франції, а й в інших країнах. Її успішно застосовував німецький педагог вагнерівської школи Й. Штокгаузен та інші.

«Школа співу Гарсія» була видана в 1847 році у формі брошури «Нотатки про людський голос» (1840 р.); а у 1856 році була перевидана з деякими змінами і доповненнями на тему співу.

Практичні заняття, спостереження і роздуми переконали М. Гарсія в тому, що розширення вокальної палітри співака і гнучке використання динамічних нюансів можливі лише при добре натренованій діафрагмі. Тому рекомендоване ним у 1847 році грудне дихання було замінено на змішане грудно-грудне. 1855р. М. Гарсія винайшов ларингоскоп після отримання ступеня доктора медицини в Кенігсберзькому університеті.

У другій половині XIX століття у Франції набув поширення новий жанр опери – лірична опера, найвизначнішим представником якого був французький композитор Ш.Гуно (автор опери «Фауст», 1859 р.), а також Ж. Бізе, А. Тома, К. Сен-Санс, Ж. Массне, Л. Деліб. Їх тематика зосереджувалася на інтимній сфері людського життя, що сприяло розвитку нових засобів вокальної виразності.

XIX століття характеризується новими тенденціями у французькій музичній культурі, які, як і в живописі, отримали назву «імпресіонізм». На зміну романтичній екзальтації прийшло витончене звучання, прагнення передати тонкі психологічні переживання через наповнення тембру, його душевність і ледь відчутну емоційність, через емоційні півтони. Класичним

втіленням імпресіонізму в опері є твір К. Дебюссі «Пеллеас та Мелізанда» (1902 р.).

Видатним представником французької вокальної педагогіки першої половини ХХ століття є Р. Дюгамель (автор багатьох статей з вокальної педагогіки Франції).

На думку Р. Дюгамеля, сучасна система вокального навчання, яка зводиться до суто фізіологічного методу (свідоме управління співочим диханням, гортанням і артикуляційним апаратом), безнадійно застаріла.

За Р. Дюгамелем, злагоджена дія всіх частин голосового апарату призводить до формування «голосу на опорі», що характеризується наявністю об'єму, округлості, силі, тембру, вібрата та польотності.

Однак музика ХХ століття вимагає, перш за все, багатства тембру. Класичний «оперний звук» не підходить для виконання творів композиторів ХХ століття. На думку Р. Дюгамеля, лише культивування «емоційного тембру» здатне передати зміни настрою та музичної тональності, а почуття можуть стати основою сучасного співу.

Р. Дюгамель, аргументуючи необхідність створення нової методики, критикує вправи, спрямовані на спів однієї голосної, особливо «а», оскільки вважає, що латеральні вправи привчають тоноутворюючі м'язи до однотипної роботи і непридатні для вокальних творів, що вимагають гнучкості різних м'язових груп артикуляційного апарату.

Р. Дюгамель рекомендує практикувати різні комбінації складів, голосних і приголосних у всіх частинах вокального діапазону, регулюючи силу, довжину, ритмічний малюнок і тембр голосу співака відповідно до емоційного стану. Аж ніяк не виключаючи розвиток емоційного тембру до виключення тренування тоноутворюючих м'язів; він рекомендує дихальні вправи, які розвивають м'язи живота і спини та активізують діафрагму.

Р. Дюгамель наполягає на корекції методики викладання сольного співу і наголошує на її необхідності для французьких співаків з урахуванням національної фонетики мови та специфіки французької вокальної музики.

Не менш відомий французький педагог першої половини ХХ століття Р. Фюжер також заперечував роль вокалізації та статичних вправ на голосні і наголошував на важливості роботи над мімікою. Залежно від виразу обличчя, який передає здивування, смуток чи радість, голос набуває відповідної тональності. Р. Фюжер радить починати вправи на різних складах і поєднаннях складів у квінті з середини діапазону і поступово розширювати його. Під час співу грудна клітка залишається розширеною, ніздрі розширюються, всі склади вимовляються чітко, вправи виконуються два-три рази на день максимум по десять-п'ятнадцять хвилин.

Сьогодні у Франції професійне навчання вокалу проводиться в кількох консерваторіях, найважливішими з яких є Паризька та Ліонська. Хор консерваторії складається з трьох відділів, або «класів», як їх називають французи: сольного співу, опери («клас ліричного мистецтва») та музичної комедії.

Єдиної методики, якої дотримуються всі викладачі, не існує. Однак, зберігаючи особливості індивідуального стилю, всі французькі викладачі співу прагнуть до плавного звучання, єдиного тембрального забарвлення в усьому діапазоні, швидкісної техніки для сопрано, компактності низьких нот, багатства динаміки і барвистості тембру.

Робота професорів та співаків Режин Креспин, Андре Гійо Ірен Бахімі. На уроках сольного співу в Паризькій консерваторії використовується широкий спектр технік і вокальних вправ, від простих до складних, що охоплюють весь діапазон голосу.

Примітно, що техніка співу «*mormorando*» (спів із закритим ротом), що широко поширена в італійській, німецькій, та українській школах, французами, як правило, не використовується та легко пояснюється фонетичними особливостями їхньої мови. Тому у вправах використовуються округлені звуки, такі як «а», «о», а в деяких класах - «і» та «у», хоча навчання базується на індивідуальному підході, що враховує індивідуальні особливості учня: підбирається голосна, яка розкриває найкращі якості голосу.

Німецько-австрійська вокальна школа виникла і сформувалася в середині XIX століття століття. Її розвиток пов'язаний з творчістю композитора-новатора Ріхарда Вагнера. Витоки німецької вокальної школи можна простежити в народному і церковному співі та творчості таких композиторів, як Г. Гендель та Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. В. Бетховен, К. Вебер.

Запровадження Р. Вагнером нових вокальних форм – розповідей, монологів, діалогів – призвело до розвитку культури речитативного співу. Подібно до того, як творчість Дж. Верді сформувала плеяду вердіївських співаків, оперна творчість Р. Вагнера створила виконавців так званого вагнерівського стилю, який вимагав від співаків максимального розвитку їхніх душевних і фізичних сил.

Ідею Р. Вагнера про створення німецької національної співацької школи підтримали Ф. Шмітт, Ю. Штокгаузен, Ю. Гей.

Ф. Шмітт не визнавав «прикриття» верхньої частини голосового діапазону, називав цей метод «школою голосу-примари» (від італ. *prima-perший*, найкращий голос).

Й. Гей виділяв три етапи в розвитку співочого голосу: 1 – природний, 2 – нормальний, 3 – ідеальний; пропагував діафрагмальну манеру дихання; стійке (опущене) положення гортані в співі; використання «темного» тембрового забарвлення.

Метод Штокгаузена був синтезом італійської та французької шкіл співу з урахуванням фонетики німецької мови.

Серед перших виконавців опер Р. Вагнера були Л. Леманн, Шредер-Деврієнт, Й. Тихачек.

У XX столітті видатні співаки (шведка Б. Нільсон, норвежка К. Флагстад, українці С. Крушельницька, М. Менцинський, датчанин Л. Мельхіор) здобули визнання завдяки виконанню вагнерівського репертуару.

Німецька оперна творчість ХХ століття характеризується пошуком нових форм та засобів виразності, що простежується у творчості композиторів А. Шенберга, Р. Штрауса, А. Берга, П. Хіндеміта, К. Орфа.

А. Шенберг розробив дванадцяти тонову систему (додекафонію) і запровадив техніку розмови та голосу, яка суттєво відрізнялася від вагнерівської техніки розмовного співу. Серед відомих німецьких співаків ХХ століття були Л. Слезак., Д. Фішер-Дискау, Е. Шварцкопф, Т. Адам.

Сучасна ситуація культурної глобалізації суттєво вплинула на функції та характеристики вокальних шкіл. Вей Лімін в своїй статті «Формування сучасної вокальної культури України» зазначає, що музика сприяє вихованню високих моральних якостей через безпосередній вплив на емоційну сферу (підсвідомість) [12].

У більш ранню епоху майже автономного співіснування академічної та народної музичних традицій та їх орієнтації на різні аудиторії, академічний спів відповідав найвищим етичним критеріям.

Сучасна вокальна культура, орієнтована на масову аудиторію й популярність, мало зважає на етичні критерії та апелює до емоційного рівня пересічного громадянина. Класичне академічне вокальне мистецтво продовжує чинити опір цій тенденції, але існує багато питань щодо його місця в сучасному культурному просторі.

Вей Лімін пише, що важливу роль у формуванні вокальної культури ХХ – ХХІ століття відіграє слухач, як реципієнт музики. Подібно до поділу всієї культури на масову та елітарну, вокальна культура також поділяється на популярну, зрозумілу широкому загалу (часто естрадну, комерційну, масову) та елітарну (в свою чергу зазвичай асоціюється з академічною музикою).

Таким чином, розрізняються не лише академічний та естрадний стилі співу, але й академічна та естрадна вокальна культура, що, безумовно, впливає на ставлення до традицій, вокальних технік, культури загалом, таланту та творчості.

Оцінка цих явищ важлива для розуміння процесів, що відбуваються у вокальній культурі, і необхідна для розуміння місця вокального мистецтва в сучасному суспільстві, ролі високого і легкого мистецтва та сенсу норм, що існують у них.

Вокальне мистецтво як вираження думок і почуттів за допомогою вокального голосу має онтологічну природу та відображає фундаментальні характеристики людського буття у творчості.

Водночас наукова думка (від античності до сьогодення) є, на погляд Вей Ліміна, односпайною у підкресленні прямого зв'язку між вокальним мистецтвом та емоційним настроєм слухача. Звідси – потужний перетворюючий потенціал співу, що, в свою чергу, ставить питання про його етичну складову.

Дослідник підкреслює, що вокальна культура вивчалася й вивчається як явище самостійне, з власною внутрішньою структурою, що підлягає власним внутрішнім змінам у процесі загальнокультурного розвитку. Так, виникнення вокальної культури в Європі, починаючи з античності, було пов'язано з розвитком традицій вокального виконавства.

Контраст між «схоластичною» (церковною, професійною) та народною (традиційною) культурами змушує замислитися над важливістю виразності та змісту співу.

Продовжували розвиватися та еволюціонувати такі складові, як техніка вокальної підготовки (постановка голосу, вокальний тренінг), виконавська манера і стиль виконання. З розвитком світського мистецтва співу сформувалося мистецьке коло людей, яке мало певний рівень вокальної та музичної грамотності та володіло правилами сприйняття та подальшого осмислення співу. Сюди входили композитори, викладачі, виконавці та студенти, які мали достатній рівень вокальної культури.

Важливе місце в Європі XVII – XIX ст. займала опера. Сформувався особливий творчий спосіб життя та поширилася оперна практика (гастролі, часті подорожі, шанувальники).

Цей факт в подальшому призвів до першого злиття приватних вокальних шкіл в національні школи (італійські, німецькі, французькі). Далі:

-в XIX столітті вокальні виконавці вже опановували різні національні вокальні традиції, стилі і жанри;

-у першій половині XX століття сформувалося єдине загальноєвропейське вокальне середовище (вокальна культура стала явищем загальноєвропейського значення);

-у XX столітті вокальна культура почала поділятися на популярну й загальнодоступну (яку спочатку називали естрадною, пізніше – масовою й комерційною) та елітарну (яка, в свою чергу, часто асоціювалася та зараз асоціюється з академічною виконавською майстерністю) [Вей Лімін].

Таким чином, «поступово, з розвитком суспільних відносин відбувається об'єднання національних вокальних культур в єдину загальноєвропейську (а у зв'язку з сучасними процесами глобалізації в загальносвітову) вокальну культуру. Відповідно спочатку приватні вокально-виконавські школи об'єднуються в єдину національну – надалі вже можна говорити про становлення загально-європейського і глобального вокального середовища та культури.» [12, с. 254].

На сьогодні співіснування академічного та неакадемічного співу в одному соціокультурному просторі висуває на перший план філософські та мистецькі питання їхньої взаємодії та взаємовпливу.

З одного боку, це проявляється у спробі уніфікації та клішованості академічного співу та класичної музики з метою спрощення їх сприйняття для масового слухача. Як приклад, «популярні» аранжування класичної та народної музики для естрадних пісень у виконанні поп- та рок-гуртів, або постановки опер, в яких авторський задум при плануванні та постановці набуває спрощених та вимушених значень.

З іншого боку, академічні вокальні виконавці в естраді — це люди, які отримали освіту в галузі класичної музики та співу та своєю майстерністю підвищують мистецький рівень естрадних виступів.

Характеризуючи зображально-виражальні можливості вокального образу у мистецтві, Вей Лімін підкреслює його експресивний характер, а також обґрунтовує його безпосередній зв'язок з емоційною сферою.

Вокальний образ вчений порівнює із музичним та поетичним, що дозволяє говорити про створення та організацію певного художнього часопростору.

З онтологічної точки зору, вокальний образ, у Вей Ліміна, несе в собі як музичну, так і літературну складові, що досягають свого синтезу в момент виконання: специфіка виконання вокального твору полягає в тому, що він створюється безпосередньо в момент співу; співвідношення музичної та літературної складових у вокальному образі залежить від виду вокального виконавства та особливостей сприйняття; пропорції музичного і літературного у вокальному образі визначаються стилем і жанром твору.

Вокальна культура, яка виникла і виокремилася як специфічне явище, посіла своє місце в загальній культурі і нині відіграє значну соціальну роль у суспільстві. Сучасні композитори, виконавці, любителі музики та співу об'єднуються в специфічну музичну спільноту, яка характеризується національною своєрідністю та відповідає загальноєвропейським і світовим тенденціям розвитку мистецтв [12].

Однак, як зазначає автор, на сьогодні у сучасній культурі склалися не зовсім сприятливі умови для високої музичної культури та розвитку музичного смаку в суспільстві і, відповідно, сприйняття культури академічного співу, в якій музична складова переважає над літературною.

Причин для цього кілька:

- по-перше, протиріччя між раціональністю сучасної людини та ірраціональністю світу музики;
- по-друге, швидкий темп сучасного життя, коли людина просто не встигає розвивати свої навички;
- по-третє, тілесна деградація в сучасній культурі;

-по-четверте, зникнення практики колективного музикування, як народного (в домашніх умовах), так і аматорського (в сучасну епоху) під керівництвом професіоналів, а також хорового та ансамблевого співу;

-по-п'яте, з частим перетином в сфері поширення академічного та естрадного співу, останній примітивним мелодіям і смислам популярної музики визначає музичні норми, що значною мірою призводить до послаблення значення високих стандартів.

1.3 Китайська вокальна музика в українському музикознавстві: системні приклади дослідження національної вокальної традиції

Міжкультурний діалог в Україні

XXI століття є як ніколи актуальним у найрізноманітніших і найширших галузях гуманітарних і природничих наук, особливо в розділах «мова та культура» та «діалог культур». У вокальному мистецтві міжкультурний діалог неминуче виникає при вивченні творів мовою оригіналу та при навчанні іноземців.

Наукове узагальнення та систематизація вокально-педагогічного досвіду роботи з іноземними студентами на уроках сольного співу здійснюється на основі вивчення мовно-культурного контенту іноземних (переважно китайських) співаків на кафедрі сольного співу мистецьких вузів.

І. Ляшенко гостро вказав на етнологічний зміст тривалого «...накопичення науково-педагогічного досвіду з вивчення особливостей творчості та сприйняття в культурному контексті «мистецтво – нація»: ця методологічна основа має слугувати підґрунтям для вивчення проблем вокальної підготовки іноземців» [68, с. 23].

Такий підхід здатен поглибити дослідження специфіки міжкультурного діалогу, що реально спостерігається в системі антропологічних феноменів індивідуальної співацької освіти, особливо коли йдеться про вивчення

«діалогу двох цивілізацій – східного (традиційного) та західного (технологічного) типів». [2, с. 72].

Ця ідея є продуктивною в тому сенсі, що реалізує на практиці критерії педагогічної філософії, які найбільш повно розкриті музикознавцями в проекції діалог як природна форма існування і розвитку особистості та найглибший спосіб ставлення до інших людей і світу в цілому.

Діалог культур у полі нашого дослідження В. Антонюк уявляється як взаємодія молодіжної співочої субкультури та світового стандарту академічного співу; як зустріч освітньої та професійної співочих культур; як західний варіант норм вокально-педагогічної комунікації та східні конфуціанські норми; як взаємодія культурних контекстів в їх соціальному та індивідуальному розумінні.

Авторка спирається на методологічний досвід цілісного осмислення педагогічного процесу світу через зіставлення поняття «виховний ідеал» як універсальної категорії, що об'єднує людство в просторі та історичному часі в різних культурах (П. Юркевич, Г. Ващенко); дидактична теорія природовідповідності (Я. А. Коменський) та ідей сродної праці Г. Сковороди.

З середини ХХ століття ідея діалогу стає проблемою філософської думки і неухильно розширює сферу свого впливу [68].

Антонюк зазначає, що у наш час поняття міжкультурного діалогу стало значно ширшим і конкретнішим, про що свідчить реалізація міжнародного макроетичного проекту «Світовий етос Ганса Кюнга», який має на меті актуалізувати діалог між релігійними діячами та науковцями західноєвропейської та східноазійської культур щодо духовних цінностей і норм міжкультурної комунікації (Erste Konferenz, 1998).

Очевидно, що поняття «діалог культур» є лише загальним терміном для позначення низки проблем, найважливішими з яких для українських викладачів співу, які навчають іноземних студентів з Китаю, є: менталітет, взаєморозуміння, взаємозв'язок між культурою та мовою.

Важливо також враховувати взаємне емоційне ставлення до факту присутності чужої культури. Менталітет формується під впливом мови та культури, особистості та досвіду.

Як зазначає В. Антонюк, будучи продуктом чотирьох джерел (культура, мова, особистість, діяльність), менталітет є тим модусом, який визначає певний аспект людського життя (національного чи професійного).

Що стосується співаків, незалежно від їхнього етнічного походження, рідномовні джерела формують не тільки специфічний фонетичний склад мови, але й оригінальний спосіб вимови фонем, що є найхарактернішими ментальними рисами тієї чи іншої національної школи сольного співу.

Що стосується підготовки співаків з Китаю, то найбільше вражає їхня самооцінка та глибока зацікавленість власною національною культурою. Інтерес цього контингенту до вивчення української мови та культури локалізується у сфері народнопісенного репертуару.

Як зазначає В. Антонюк: «..в присутності викладача та концертмейстера іноземні студенти спілкуються між собою рідною мовою, що викликає певний психологічний дискомфорт. Відсутність перекладача в навчальному процесі НМАУ також ускладнює якість цього міжкультурного діалогу, який має власну інтелектуальну традицію» [2, с. 73].

Вчена підкреслює, що китайська культура завжди характеризувалася тотальним презирством до завойовників (у III та IV століттях до нашої ери; X, XI та XIII століттях нашої ери – до монголів, XIII столітті – до маньчжурів); кожного разу вони були поглинуті величезною культурною сферою Піднебесної, де сьогодні проживає п'ятдесят шість національностей.

В. Антонюк каже, що «...китайська культура - це гігантська ланка в історії цивілізації, ланка, яка виявилася найбільш життєздатною» [2, с. 73]. Однак, незважаючи на безмежну любов до театру, акторська професія в Китаї вважалася другосортною і презирливою. Сима Цянь (I ст. до н. е.) називав акторів «гадами».

Під час своїх подорожей Китаєм на початку ХХ ст. музикознавці неодноразово спостерігали зневажливе ставлення місцевого населення до акторів; «...крім цирюльників, актори та їхні сини не допускалися до державних іспитів» та могли бути лише акторами (це кастове обмеження діяло аж до четвертого покоління) [2, с. 73].

Китайські вчені могли бути виключені з академії, якщо брали участь у театральних виставах: відомо, що вчений Дуй Куй (ІІІ ст. н. е.) на таке запрошення відповів: «Я не буду актором у княжому палаці»; а «...у відомій китайській енциклопедії «Тушуйцзичжень» біографії акторів, у тому числі найвідоміших, розміщені серед статей про купецьких маклерів, дурнів і старців [2, с. 73].

Слід, однак, пам'ятати, що в Європі в ХVІІ столітті церква ставила акторів в один ряд з чаклунами і повіями, відмовляючи їм у причасті [2, с. 73].

За визначенням В. Антонюк, культура – це перетворення (дослівно, трансформація) простої людини у вищу істоту через спеціальне навчання в опануванні стародавніх текстів, вивчення яких починається з найскладнішого, конфуціанського канону.

Для Конфуція вокальна музика (оспівана поезія) була останньою ланкою в ланцюзі поняття «лі» (зразкової поведінки), заснованого на найвищому розумінні ідеалу античної культури, який і сьогодні залишається принципом «вень-хуа» (головним) всієї конфуціанської культури.

Цей досить неоднозначний підхід можна порівняти з європейським освітнім канонем: «від простого до складного». Залишаючи осторонь дискусійні аспекти, можна запропонувати найбільш прийнятне визначення вокальної культури: як системи надбіологічних засобів, що регулюють людський спів.

У кожному конкретному випадку і в освітньому процесі в цілому вокальна культура – це цілісна знакова система, яка відповідно до цілей і завдань процесу визначає цілком конкретні моделі етнокультурної діяльності

вчителя співу та його учня, забезпечує спадкоємність минулих досягнень співацької школи, зберігаючи і передаючи їх у майбутнє. Існує в процесі об'єктивації та реоб'єктивації знаків міжетнічного діалогу через специфіку національного самовираження.

Такими «знаками» у навчанні сольного співу іноземців є знання, норми і духовні цінності двох або більше культур, національний світ яких сконцентрований у викладачеві, учневі і самому співі-музиці.

Навчання сольного співу іноземців неминуче передбачає різні рівні міжкультурного діалогу, де українська або англійська мова стає мовою міжнаціонального спілкування.

Існує два основних напрямки такого спілкування як процесу взаєморозуміння: а) пасивний монолог, результатом якого є пасивна саморозмова; б) активний діалог між двома суб'єктами співацько-педагогічної комунікації, результатом якого є рівноправний міжкультурний діалог.

Це зумовлює переважання дуже специфічного мовно-вокального фону та невербального рівня спілкування, специфічних полісенсорних стосунків, які складають основу досліджуваного міжкультурного діалогу.

Цей діалог включає мову жестів, міміку і пантоміміку, а також специфічний метамовний феномен художньої психічної енергії – «художню енергію». Невербальна комунікація, яку розглядає В. Антонюк, як вид комунікативного акту та психолінгвістичну семантичну одиницю, є важливою для розвитку так званої індивідуальної емоційної енграми (творчої якості, що характеризує індивідуальний стиль) у майбутніх співаків.

Варто нагадати, що В. Влащенко наголошував на існуванні антропологічних ступенів дослідження культури як інтуїтивних, ірраціональних, несвідомих, спонтанних рушіїв культурогенезу, які є предметом етнологічного вивчення «...в контексті та взаємодії людського простору, часу та енергії, щоб відповісти на проблемне питання: чому

етнічне середовище, стосунки з сусідами, мають такий сильний вплив на культуру» [68, с. 17].

Тейяр де Шарден у своїх роздумах про феномен людини і проблему двох енергій зазначав: «Немає сумніву, що матеріальна і духовна енергії певним чином пов'язані і продовжують одна одну. По суті, єдина енергія повинна якось існувати і діяти у світі» [2, с. 73].

Дослідники голосу вказують «на енергетичність процесу голосоутворення як своєрідну «ефективність» голосоутворювального апарату співака, що визначається акустичною та фізіологічною ефективністю функціонування співака» [2, с. 73].

В. Антонюк говорить про суто фонетичні питання (фонетичні проблеми) при навчанні співаків з Китаю та в основному пов'язує їх із вимовними та інтонаційними особливостями сучасної китайської мови (*путунхуа*).

Порівнюючи з фонетичними нормами української літературної мови, дослідниця зазначає, що у звуковій системі китайської мови відсутній такий важливий для українського мовного змісту приголосний, як «р» (китайський звук, що передається українською літерою «р» або «ер», не має нічого спільного з українськими «л» і «р», які дуже важко навчитися вимовляти).

За роки викладання китайських піснеспівів викладачі зтикаються з кількома труднощами з вимовою цього приголосного, які змогли опанувати лише кілька учнів. Так само поширеною є заміна приголосного «р» на приголосний «л» у тексті україномовних піснеспівів.

Вимова деяких інших приголосних («б», «п», «д», «т», «г», «к») настільки відрізняється від української, що китайські студенти не чують смислової різниці між словами: «баба» і «папа», «біб» і «піп», «до» і «то», «дам» і «там», «гора» і «барк» тощо. Тому вокальні вчителі просять не читати вголос, а записувати нові, незнайомі їм слова; продовжувати записувати те, що чують, постійно заглядаючи до словника.

Співаки дуже чутливі до семантичного діапазону мовних інтонацій, які компенсують знання іноземної мови та сприяють міжкультурному порозумінню. Однак це не стосується інтонаційного світу китайської мови, який загалом відрізняється від українського.

Коротко проаналюючи найбільш типові відмінності в інтонації, можна пояснити складову обмеженість китайської мови, що компенсується інтонаційними особливостями китайської мови – так званими «тонами», яких налічується до дев'яти [2, с. 74].

У пекінському діалекті, який є основою літературної мови, таких «тонів» чотири: рівний, висхідний, низхідно-висхідний і низхідний. Тому китайські студенти зазвичай відповідають на запитання викладача, повторюючи одне й те саме речення у стверджувальному або наказовому тоні, що може призвести до непорозумінь.

У своїх академічних та прилюдних виступах, конкурсних та іспитових програмах китайські вокалісти виконують твори різних національних шкіл мовою оригіналу, надто ж охоче – українські солоспіви.

Вимова вокальних текстів чужою для них українською мовою є водночас складною і легкою, з огляду на її абсолютну несхожість з “путунхуа”.

Процес відтворення та запам'ятовування тут відбувається на артикуляційному рівні м'язових відчуттів, що загалом особливо добре розвинені у співаків, яким, як і спортсменам, танцівникам та ін., властива саме психомоторна обдарованість.

«Парадокс, але буває значно важче навчити вокальній орфоєпії наших студентів-білінгвів, які постійно припускаються неточностей, скажімо, у вимові прикінцевих приголосних “в”, які в українській мові слід озвучувати одним із зазначених способів: [ви] або [У]: найтипівіші похибки бувають у словах “кров” і “любов”» [2, с. 73].

Науковиця підкреслює: вражає те, що молоді китайські співаки демонструють точну національну виразність у виконанні чужих для них

українських народних пісень. Інтенаційне наповнення європейської темперованої тональної системи на початку навчання завдає їм справжніх фізичних страждань через відхід від пентатоніки як національного музичного мислення.

Інтенаційні труднощі полегшуються введенням в навчальну програму китайських народних солоспівів, у виконанні яких ці студенти максимально розкривають тональні та динамічні характеристики голосу.

Такий підхід на думку В. Антонюк, дозволяє проводити нелегку роботу з виховання цих екзотичних і здебільшого тендітних голосів з максимальною дбайливістю і мінімальними втратами.

Відомо, що мовно-інтонаційна палітра досвідченого вчителя співу містить притаманний лише йому феноменологічний візуальний ряд порівнянь – смислових знаків єдиної цілісної системи: мови культури. Очевидно, що це не лише вербальний спосіб асоціативно-образної комунікації, без якого неможлива вокально-педагогічна творчість, де показ звуком – лише один з рівнів діалогу.

Спектр семантичних значень вокально-педагогічної системи увібрав у себе різні типи музичних знаків: від суто вокально-технічних до знаків складної природи інтонації, в тому числі пластичних і жестових.

Комунікативно-семантичні функції цієї структури розкривають глибинні закономірності музичного мистецтва, слугують інтеграції накопичених знань, забезпечують плідний зв'язок з теоріями інших галузей гуманітарного знання, сприяючи входженню вокальної педагогіки у сферу культурології : «Синтез лінгвістичної та музичної семіотики (у вокальному мистецтві вони сполучаються системою особливих способів сенсорного характеру) становить єдиний масив семантичних знаків кодової структури, що спирається на інтермодальну спільність мов художньої творчості, однією з яких і є вокальна педагогіка.» [2, с. 74].

Значний етнокультурний досвід, накопичений за останні роки у музичних вчнз України заслуговує на систематизацію та наукове осмислення.

Все вище сказане дозволило встановити основні принципи етнослухового сприйняття та специфічного артикуляційного режиму, який виробляється у китайських співаків при переспівуванні іншомовних вокальних текстів, і як їхня етнічна ідентичність проявляється на заняттях.

Знання специфіки соціальної позиції китайського співака-актора в традиційній етнічній свідомості дозволяє виявити основні інваріанти народних поглядів на музичну творчість і своєрідність естетичних концепцій.; розглянути міфологічні та релігійні підвалини, усну та писемну природу китайських уявлень про акторську професію, а також «оспівані» рефлексії в лінгвістиці, фольклорі та літературі.

Стрімка глобалізація світових культурних процесів зумовлює необхідність враховувати універсальні та специфічні (професійні) особливості представників різних націй при вирішенні різноманітних проблем міжкультурного діалогу.

«Для вокальних педагогів, які навчають іноземців — це потреба знати заздалегідь саме ті професійні ситуації, в яких велика вірогідність міжкультурного непорозуміння, а також непересічна важливість визначення й точного позначення тих глибинних етнокультурних цінностей, що складають основу розуміння чужої мови та культури, а не одні лише формальні етикетні ситуації» [2, с. 74].

Історія китайського співу в українській музичній культурі вже не є маловивченною, тому будь-яка спроба описати присутність китайських співаків в українському музичному контексті має особливу практичну та наукову цінність.

Просвітницька робота викладачів українських солістів-співаків серед іноземних співаків вимагає від обох сторін толерантного міжетнічного діалогу та розуміння основ чужої музичної та лінгвокультурної традиції, яка досі відома переважно з літературних джерел і залишається малодоступною.

Адже справжня міжкультурна комунікація не може бути однобічною та зосередженою лише на вивченні китайськими студентами європейської та української музичних традицій

Саме в цьому полягає на думку В. Антонюк полягає істинний сенс цього діалогу культур «...об'єднаного пріоритетом національної вокальної школи лідера, – педагога сольного співу. Перспектива ж міжетнічного спілкування у вокальному мистецтві – це синтез різних національних художніх культур у новому досвіді» [2, с. 75].

Завдяки науково-мистецькому діалогу музикантів та науковців України та КНР китайська вокальна музика в українському музикознавстві отримала настільки потужне та системне освітлення, що авторка представленої дисертації відмовилася від китайського музичного матеріалу для дослідження, а зосередила свою увагу на менш знайомих для себе зразках, з якими стикнулася під час навчання в Україні. Але оминати доробок китайських дослідників, особливо тих, хто навчався в Україні, неможливо, бо він дуже міцний та системний.

В україномовних наукових працях останніх років китайська вокальна культура представлена досить широко. Це стосується як традиційної китайської опери, так і китайської народної пісні, китайської художньої пісні (камерно-вокальної лірики) та навіть сучасного естрадного вокалу. Переважно такі роботи належать китайським авторам, що здобувають вищу та післявищу освіту в українських вишах.

Наприклад, китайській камерно-вокальній музиці присвячене магістерське дослідження Шень Шуюе. Автор обрав в якості матеріалу пісні китайських композиторів на вірші старовинних поетів. Серед авторів музики композитори ХХ століття Цин Чжу, Цзян Венъе, Лю Сюань, Ма Сицзун, Тань Сяо-Лінь, Ло Чжунжун, Чен І та інші. У дослідженні приділяється увага періодизації в історії жанру китайської художньої пісні, виокремлюються певні етапи його розвитку та їхня стильова характеристика [140, с. 8–9].

Шень Шуюе також розглядає педагогічні та виконавські (інтерпретологічні) аспекти вокального китайського мистецтва, шляхи розвитку китайської вокальної школи, питання взаємодії слова та музики у теоретичному та практичному вимірах [140, с. 26].

Окремим проблемам китайської камерно-вокальної музики присвячено кілька наукових робіт Лю Юйтен. Перед нами дослідження типологічні риси камерно-вокальної музики крізь призму різних музикознавчих підходів [59, 60]. Також Лю Юйтен є автором дисертації, де у фокусі уваги стильова інтеграція у європейській та китайській камерно-вокальній музиці XIX – XX ст. [61].

Стаття Ван Ш присвячена жанровим типам китайської камерно-вокальної лірики присвячено статтю Ван Ш. Обрані для дослідження ті твори, які спирається на європейські традиції [9].

Ціла низка досліджень, що присвячена творчості «китайського Шуберта», належить перу Чень Менмена. Це і статті, і дисертаційне дослідження. Тут і розвідка у сфері інтерпретології, і особливості взаємодії змісту та форми у вокальній мініатюрі композитора, і загальна характеристика його творчості [125, 126, 127, 128, 129, 130].

Лю І призмою для дослідження камерно-вокальної музику Китаю обирає патріотичну тематику, яка є надзвичайно важливою компонентою китайської культури та ментальності [58]. В цьому ж руслі напрямку працює і Чжоу Ї, що також вивчає образ рідної землі у творчій практиці сучасних китайських вокалістів. Автор приділяє окрему увагу поняттю національного образу світу і його втіленню у китайській вокальній культурі. Також окремо приділено увагу стилістиці китайської пісні та власне, співвідношенню традиції та сучасних тенденцій [132]. Також слід назвати статтю Чжоу Ї, яка присвячена вербальним аспектам китайського вокального мистецтва Китаю [133].

Цао Хе у своїх дослідженнях розглядає китайську камерно-вокальну лірику під кутом композиторської творчості пов'язаним з цим особливостям

жанру [117, 118]. А Шекера Я розвертає жанрову призму з іншого боку – вока спрямована на генезу китайського романсу в історичній ретроспективі та з поглядом у сьогодення [139].

Китайське вокальне мистецтво представлено також у низці дисертаційних досліджень, що були захищені в останні кілька років в Україні, та у фахових публікаціях.

Назвемо, наприклад, ті наукові праці, в яких висвітлюються народнопісенні традиції. Вей Дзюнь у своїх дослідженнях характеризує релігійні та філософські засади традиційної пісенної культури Китаю [10], а також вивчає її жанрову систему [11].

Звісно, національний образ світу дуже часто стає об'єктом уваги молодих китайських вчених, які навчалися в Україні. Це цікаво і представникам китайської культури, і науковцям інших країн. Назвемо статтю Ці Мінвея, що присвячена «вивченню пісенних зразків з репертуару китайських співаків, їх музично-ментальних засад (мелос, ладо-гармонічні структури). Пісенний жанр є архетипом національної культури, через який передається інформація щодо духовних та психологічних станів людини, яка співає (*homo credens*). Проаналізовані обробки народних мелодій отримали жанрово-стилістичні і композиційні характеристики. Надано оцінку ролі народної пісні в процесі формування професіоналізму співака, вибору ним жанрово-стильових і духовно-етичних пріоритетів. Розглянуто три рівні тематичного процесу вокальних мініатюр (мелоформули, синтаксис, композиція), які розкривають як специфічні, так і загальноєвропейські риси музичного мислення носіїв давньокитайської пісенної традиції» [121, с. 116]. Автором зроблено висновок про те, що «в умовах глобалізації пісня зберігає “пам’ять культури” цілого народу, виступаючи проти нівелювання інтонаційного словника окремого етносу в поп-музичній культурі» [там само].

Звісно, не могли науковці, що досліджують камерно-вокальну китайську музику, обійти увагою жанр китайської художньої (або мистецької) пісні. Їй, наприклад, присвячено дисертацію У Хунюаня. Тут

читачу пропонується класифікація творів, написаних у цьому жанрі, охарактеризовані жанрові типи (пісня баладного типу, вокальна мініатюра, вокальний цикл, вірш з музикою). Автор узагальнює жанрово-стильові риси китайської художньої пісні, та виокремлює як найважливішу взаємодію національного поетичного класицизму і музичного романтизму [112, 113]..

Цікавими є дослідження, присвячені музичній мові, її складовим та функціонуванню. Тут слід назвати розвідку Ван Дуангуя про мелос як парадигму вокального мистецтва. Матеріалом для вивчення обрано зразки китайської та української вокальної музики різних жанрів: «приклади мелодій, притаманні регіональній культурі Слобожанщини, зразки мелодики 30 китайських мелодій пісень як втілення національної картини світу (автентичних та авторських); маловідомі в музикознавчому обігу вокальні твори китайських композиторів ХХ ст. “Думи у місячну ніч” та вокальний цикл Чжао Цзіпіна “Вісім пісень на давньокитайську поезію” для голосу та мішаного оркестру і камерного хору» [6, с. 3]. Загалом в дисертації доведено, що «усталені уявлення про сутність мелодії класико-романтичного стилю дещо нівелюють національну характерність регіональних форм пісенності. Функціонально-структурні параметри мелосу поглиблюють жанрово-стилістичну амплітуду за рахунок традиційних (фольклорних та церковних) форм виконавства» [6, с. 13].

Великий пласт робіт присвячено китайській опері. Як її традиційному варіанту (наприклад, робота Лянь Юнь [65], присвячена естетичному феномену пекінської опери), так і новішим синтетичним зразкам, що народилися в результаті взаємодії з європейською музичною культурою.

Порівняльна характеристика оперного мистецтва Китаю та Європи міститься в дослідженні Лі Мін. В дисертації «висвітлено специфіку семантичних та жанрово-стильових взаємовідображень в оперному мистецтві Китаю та Європи [56]. Автором обґрунтовано характер інтерпретації концепту орієнталізму в сучасному музикознавстві, охарактеризовано стильові прояви орієнталізму в музичному мистецтві європейської традиції

та запропоновано авторське визначення. Також обґрунтовано механізм впливу китайської міфології та філософії на національне оперно-вокальне виконавство [56. с. 16].

Дисертація Чжан Юй, присвячена опері «Канал» Іннь Ціня як першому зразку новітньої оригінальної китайської національної монументальної опери. Авторка зазначає, що жанрова специфіка опери Іннь Цінь полягає у синтезі цілої низки оперних жанрів [131].

Цікавими і корисними для розуміння китайського музичного театру є публікації Є Сяньвея, що вивчають твір «Метелик» Сан Бо в ракурсі творення національного оперного міфу [34]. Також цікавою є праця, де вокальний цикл вивчається в умовах оперної вистави [35].

Феномен «модель опери» в китайській музиці ХХ ст. розглядає Чжан Цзунжуй [120].

Оригінальним є дослідження Цю Дюфань жіночих образів-архетипів в китайській національній опері ХХ ст. Автор робить висновок про те, що «китайська патріархальна система послідовно адаптувалася до низки революційних реформ в суспільстві ХХ століття. Ключові смисли сучасності зароджувалися у громадських дискусіях і видозмінювали суспільно-політичне життя китайців. Однак і в ХХ столітті китайська культура по відношенню до європейської культури демонструвала специфічний контекст. Так, головними персонажами в багатьох класичних трагедіях, починаючи з монументальних давньогрецьких праць і закінчуючи творами епохи Відродження, були чоловіки. Цієї традиції протистоїть китайська культура, де особливо виділялися жіночі архетипи в контексті сильних героїнь-жінок та жінок-воїнів. *Культурний код жіночого архетипу в китайській опері контрастував із традиційним європейським культурним кодом, де «м'якість перемагала силу».* Жінки у китайському суспільстві ХХ століття кидали виклик ґендерним нормам, що сприяло розширенню їхніх прав та можливостей, підвищенню соціального статусу, зміцненню позицій в оперному жанрі» [123. с. 200].

Вивченню оперної творчості китайсько-американських композиторів Тан Дуна та Брайт Шена з позиції транскультурних процесів присвячено дисертацію Лю Ле. Як зазначає авторка, аналіз оперної творчості цих митців демонструє, що східні елементи музичної мови акцентують самоідентичність композитора-емігранта, проте по-різному виявляють себе в різній час творчості [62].

З цією роботою за тематикою перегукується праця Сяо Хуївен, що вивчає китайську оперу 80-х рр. ХХ ст. з позицій акумулювання європейського досвіду, зокрема, на прикладі опери Ши Гуаннаня “Жаль за минулим” простежується стильовий синтез національних китайських традицій та європейського авангарду [110]/

Серед найновіших дисертаційних досліджень, присвячених китайській вокальній музиці та співацькій практиці в Китаї слід відзначити роботи Сюй На та Чжу Ліна.

Перша з робіт присвячена питанню концертно-сценічного артистизму вокалістів під час виконання китайських народних пісень. У дисертації доведено, що «стрижневими детермінантами концертносценічного артистизму вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень виступає їх особистісна культура, емоційність, енергетичність, емпатія та рефлексія. Особистісна культура вокалістів, пронизуючи всі види їх концертно-сценічного артистизму (внутрішній і зовнішній, вербальний і невербальний), уособлює духовно-естетичні цінності народів провінцій Китаю як продукту національного менталітету з урахуванням вікових традицій. Емоційність концертно-сценічного артистизму вокалістів є результатом реакції власної чуттєвої сфери на сюжетність літературних текстів китайських народних пісень та колорит реального/уявного звучання їх мелодико-інтонаційних ліній з урахуванням динамічно-фразового розвитку» [109, .с. 4].

Друга з названих робіт розглядає європейську камерно-вокальну музику, однак, в вокальній практиці Китаю з позицій кроскультурної взаємодії [135].

Взаємовпливи європейської та китайської вокальних традицій досліджені в дисертації Сун Яньїн, а саме йдеться про асиміляцію принципів європейської вокальної школи на китайському ґрунті [105].

До групи досліджень, що висвітлюють культурну взаємодію у виконавській практиці, також слід віднести роботу, яка розглядає шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій [134].

Особливостям вокального виконавства та педагогіки в Китаї присвячено також роботи Є Лінь [33], Лі Цян [57] та Ян Цзяїн [145].

Останній автор особливо докладно зупиняється на специфіці співу саме китайської мовою та роботі голосового апарату, зазначаючи, що «в китайській вокальній традиції вироблено основи поєднання мовної та музичної інтонацій. Щоб озвучити склади відповідно до мелодії, потрібно поєднувати воєдино склад і його лінгвістичний тон, максимально подовжувати середню частину слова, підтримувати задню стінку гортані в напруженому положенні. Під час розспіву середня частина звучить найдовше, саме на цю частину випадає зміна тембру і резонанс. Остання частина складу завершує звук і природно поєднується з початком наступного» [145]/

Особливості китайської вокально-естрадної практики висвітлено в публікаціях Бі Юй Хун (напрталад, у науковій статті цього автора розглянуті класичні і романтичні елементи в китайській естрадній музиці) [3], а наукову розвідку Ван Юн Хуея присвячено особливостям пісень Чжоу Цзе Луня в «китайському стилі» [8].

Висновки до Розділу 1

Національна традиція у сучасному вокальному мистецтві, яке існує у глобалізаційних полікультурних, полістильових, поліжанрових умовах

сьогодення, отримує новий статус та функціонування. Вона стає складовою творчого процесу, яка у взаємодії з академічною традицією живить вокальне мистецтво і має свої прояви, як композиторські, так і виконавські, потребуючи комплексного дослідження і, власне, визначення. У музикознавстві більш вживаним є термін «вокальна школа», яким номінуються різні явища: національно-історичні, педагогічно-методичні, ментально-психологічні. У більш строгому розумінні поняття «вокальна школа», як правило, пов'язане з європейським академічним мистецтвом, в межах якого розглядаються притаманні певній вокальній школі педагогічно-методичні та виконавські принципи. Разом з тим, поняття вокальної школи застосовується як в системі національної культури, так і в більш локальну контексті – регіональному та особистісному (вокальна школа конкретного педагога).

Національні вокальні школи відбивають певні риси співочої практики, що генетично пов'язані із традиційною (народною) музикою. Хоча не всі академічні вокальні школи (навіть з термінологічним уточненням «національна вокальна школа») виявляють ці риси *безпосередньо у техніці чи манері виконання*. Щоб співаку мати можливість усвідомити та виявити глибинні зв'язки між вокальними школами професійного мистецтва та традиційним виконавством національної культури, надано порівняльну характеристику явищу «національна вокальна традиція».

Встановлено відмінність понять «національна вокальна традиція» та «національна вокальна школа». Остання є складовою національної вокальної традиції (в єдності академічного та фольклорного мистецтва) і представлена як музичними творами, так репрезентацією народнопісенної традиції.

Таким чином, національна вокальна традиція є комплексним поняттям, що характеризує систему мистецьких явищ, пов'язаних з правотоками традиційної музичної культури як **ментальним кодом нації** та його проявами у подальшому на всіх рівнях професійної діяльності композитора та виконавця.

У жанрових та стильових умовах сьогодення шляхи розвитку музичного мистецтва та виконавства (інструментального, вокального, вокально-інструментального) мають підкреслений національний профіль (мовно-інтонаційний, жанрово-стильовий, змістовно-концептуальний). Вчені різних галузей (культурології, мистецтвознавства, психології, історії, соціології, філософії) дійшли згоди, що у такий спосіб проявляється закономірна тенденція, зворотна широкому процесу культурної глобалізації. Національні культури чинять спротив загальній універсалізації розвитку мистецтва, яка може спричинити «стирання» національної специфіки культури, аж до «забуття» національної пам'яті, в тому числі нерозуміння «національної картини» світу нащадками – новими генераціями виконавців та слухачів. Тому будь-які прояви національної специфіки в музичному мистецтві на всіх рівнях є важливим об'єктом підтримки з боку музикантів-практиків та музикознавців.

Дослідження «картини світу» у музикознавстві, що пов'язана і з традиційною музичною культурою, і з національними школаит (композиторськими та виконавськими), і з індивідуальною композиторською творчістю, не випадково у останній час є дуже активними. Оскільки музичний фольклор є, як правило, народнопісенною традицією, то саме у вокальному мистецтві прояви національної традиції в сучасних умовах культурно-мистецької глобалізації є найпоказовішими.

Одним з таких цікавих системних явищ є цілий дослідницький напрям, який склали численні дослідження представниками Китаю, що навчаються в Україні, вокального мистецтва, насамперед, китайського – як народного, так і професійного. Представлені джерела є лише частиною того корпусу наукових праць, вде вони представляють собою і певну тенденцію, і науково-мистнцький діалог між КНР та Україною.

РОЗДІЛ 2

НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ

ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ

2.1 Українська традиційна музична культура та національна «картина світу» у вокальній музиці

Фольклор – це «голос минулого»
В. Осадча [87, с. 229]

Отже, мета даного підрозділу – розгляд української традиційної музичної культури, котра, як і китайська, характеризується прадавніми коріннями (понад тисячолітньою історією) і вирізняється високим ступенем розвиненості. Маємо на увазі народнопісенну культуру усної традиції.

Як відомо, спільним у мові і музиці є *інтонація* як інструмент передачі певної інформації, смислу (не як синонім мелосу, а ширше – у комплексі з тембром, динамікою тощо).

Вочевидь, онтологія музики, її походження і сутність виявляється у врахуванні формули «мислення – мова – музика». Панівним у такій триєдності є саме мислення як визначальний чинник формотворення (словесного і музичного). Відмінність музики від мови полягає в тому, що музика як така не має «смыслового ряду», за М. Жулинським: «тобто вона не дає відповіді на питання: про що саме йдеться у певній мелодії» [38, с. 10]. Однак перевага музики порівняно з мовою виказується дослідником-академіком, доктором філологічних наук, більш, ніж переконливо: «Проте музика має виключно власну образну сферу: *почуття, переживання*, – діапазон від смутку до радості з нескінченними градаціями. І тут з музикою не може змагатися жодне мистецтво – інакше не було би в ній потреби. Отже, сферою музики є не зміст, а емоції. Її не можна зрозуміти, зате можна

відчути. У пісні, яка складається з тексту і напіву, значну допомогу почуттям подають співані слова» [38, с. 10].

Перед тим, як перейти до безпосереднього розгляду досліджуваного художнього явища, вважаємо вказати наступне. Народнопісенна традиція є прицільним предметом дослідження окремої галузі музикознавства. Маємо на увазі етномузикознавство як науку про народну музику, назва (дефініції) якої в різних наукових школах може варіюватись: від *порівняльного музикознавства* (німецькою «*vergleichende Musikwissenschaft*», Е.М. фон Горнбостель) *музичної антропології* (англ. «*musical anthropology*», А.П. Меріам) до *музичної етнографії і фольклористики*. Не можемо не зазначити у світлі вищевказаного на такий факт. Загальноприйнятим є твердження про впровадження терміна «етномузикологія» вченим із Нідерландів Я. Кунстом / *Jaan Kunst* у середині ХХ століття. Проте набагато раніше у 1920-х роках його доцільність запропонував український всесвітньо відомий музикознавець-фольклорист Климент Квітка (1880–1953) – основоположник досі неперевершеної у світовій науці авторської методики ритмоструктурної типології музичної традиційної культури, який вперше обґрунтував самоцінність етномузикознавства як окремої комплексної науки, спрямованої на дослідження музичної культури усної традиції. Автори наукової розвідки, присвяченої специфіці вокально-хорового виконавства в музично-театральному університеті зазначають: «Аби бути достойним спадкоємцем народної музичної традиції, що визначається такою ключовою ознакою, як давність, слід, передусім, зануритись у її специфіку, ґрунтовно її досліджувати, володіти знаннями і розбиратись у специфіці її сутнісної природи, її усталених принципів» [200, с. 144].

Передусім, торкнемося етимологічного аналізу. Як відомо, етимон поняття «традиція» (лат. *traditio*) означає «передавання», вказуючи тим самим на якість спадкоємності, що виявляється через генетичний механізм культури, функціонування якого пов'язане з успадкуванням від попередніх поколінь звичаїв, обрядів, пісень тощо. За слушним твердженням

етномузкознавиці В. Осадчої, яка в одній із наукових розвідок присвячує увагу дослідженню поняття фольклорної традиції, виявляється, що «культурна традиція взагалі та її історично найдавніша форма – народна культура усної традиції, забезпечують зв'язок між різними художньо-історичними типами у світосприйнятті кожного наступного покоління, зумовлюють функціонування традиції і в сучасних умовах інформаційного суспільства» [87, с. 227].

Таким чином, авторка наголошує на чиннику спадкоємності як вирішального у функціонуванні традиції. Не суперечить зазначеному підходу і твердження Л. Новикової – дослідниці музичного фольклору Слобідської України (від усталених жанрів до їх модифікації у XX–XXI століттях), – яка визначає локальну (регіональну) традицію як «класичну систему передання етнокультурної інформації у відносно замкненому моноцентричному сільському середовищі, де функціонування фольклору забезпечувалося традиціями» [84, с. 285].

Продовжуючи етимологічний аналіз поняття «традиція» не менш цінним є спостереження дослідниці щодо наявних диференційованих підходів значення даного поняття (врахування функціонування терміна в вузькому і широкому значеннях). За допомогою залучення термінологічного метода В. Осадча виявляє різні термінологічні значення поняття «традиції», усталені у науковому дискурсі, зокрема в етномузикознавстві. Разом із закріпленим значенням традиції як «узагальнення і механізму передавання набутого досвіду (трансмисії культурної інформації)», дослідниця вказує на трактування даного поняття в якості «об'єкта дослідження як такого, що має певні просторові та часові координати, а також іманентні властивості, якість яких залежить від етнокультурного наповнення цих координат: європейська, східнослов'янська, національна (зокрема – українська), регіональна, локальна традиція та мікролокальна («осередкова») традиції» [84, с. 228].

Музичний фольклор як найдавніший вид культури є втіленням цілісної системи мислення і світобачення людини. Можемо говорити про принцип

типізації, що є широко уживаним в китайській та українській прадавній музичній традиційній культурі. Маємо на увазі типізацію музичних наспівів у архаїчних жанрах, яких так весільні (наспіви-формули), календарно-обрядові пісні, що мають безпосереднє функціональне призначення (коментування подій на весіллі, колядування тощо). Прикметною ознакою таких зразків є варіабельність словесного тексту, його взаємозамінюваність при збереженості самого наспіву, який представлений як *наспів-формула* (або формульний наспів). Його прикметними ознаками є лаконічність музичної поспівки, опізнаваність ритмоінтонації, і навіть без словесного тексту такий наспів є виразно семантично забарвленим. Така його якість дозволяє залучення безлічі поетичних текстів, споріднених за структурою і похідних змістом і призначенням.

Українська народнопісенна традиція безпосередньо пов'язана із світоглядними настановами, що втілюється в етнічній самосвідомості. За слушним твердженням дослідників традиційна музична культура – це «синтетичне явище, яке вимагає співмірного підходу, який пов'язаний з вивченням поезики, ментальності, відчуття демосу в його культурному середовищі» [200, с. 143].

Загалом народний світогляд постає системою усталених візій, переконань та ідеалів, що сформувались на засадах багатовікового досвіду народу, традиційних форм буття і поведінки, звичаєвого права тощо. Невід'ємними світоглядними складовими у традиційній культурі є погляд на дійсність, норми суспільного життя, ставлення до природи, релігійні уявлення тощо.

Коротко прокоментуємо співвідношення понять *етнічна* і *національна* культура, що має безпосередній зв'язок до розглядуваного питання. Етнічна культура з її генетичної будовою є тим осердям подальшого щабля її розвитку – національної культури, що формує її неповторність з-поміж інших. Порівняно з етнічною, національна культура в своєму формуванні

обумовлена іншими типами комунікації (одним із яких стає писемність, на противагу усній традиції).

Далі, не можемо оминати значення *ментальності* при вивченні національної музичної традиції. Адже ментальність як, свого роду, *дух* народу, є системою самобутніх ціннісних настанов (= духовного досвіду), що формує унікальні етнокультурні архетипи, спадкоємні протягом історичного розвитку певного народу, які втілюються в самосвідомості культури.

Перш за все, у контексті обраної проблематики, пов'язаної з дослідженням вокального мистецтва, маємо зазначити, що українська музична культура усної традиції піддається класифікації на: пісенну, інструментальну, вокально-інструментальну складові (враховуючи такий чинник як виконавський склад). У рамках нашого дослідження більш прицільно торкнемось характеристики народнопісенної складової українського музичного фольклору. Об'єднанням різноманітних музичних артефактів у приналежність до певного різновиду в такій класифікації слугує принцип групування споріднених явищ із урахуванням виконавського складу. Але спершу вкажемо тип виконавської манери (ширше – виконавський стиль), який максимально адекватний для особливої, як зазначають дослідники, «автентичної манери виконання, характерної для звучання давньої народнопісенної традиції (відкритий звук, засвоєння традиційної музичної стилістики, що втілюється в оволодінні локально-музичного діалекту), що формує відповідний виконавський стиль» [200, с. 144].

Тож за таким принципом групування можемо говорити про різні співочі стилі, серед яких виокремлюється спів *одноголосний* (одноосібний, чоловічий чи жіночий) і *багатоголосний* (гуртовий; жіночий, чоловічий, мішаний).

Враховуючи засадничу (вирішальну) роль співочих стилів у можливій класифікації народнопісенної традиції, розглянемо основні положення. Знаний український сучасний дослідник-етномузикознавець А. Іваницький

констатує, що стилі співочого виконавства обумовлені першорядно територіальними факторами [41, с. 272].

Поруч із територіальним чинником неунікнено враховується тематика, ритмомелодика, а також форми співу, що диференційовані, в тому числі, гендерними і віковими відмінностями (чоловіча і жіноча, дівоча і парубоча, виконавська традиція, мішана, дитяча тощо) [там само]. Співочі стилі розподіляються і з урахуванням жанрового складу пісень, форм багатоголосся (а також тембрів, реєстрових пріоритетів). При дослідженні народнопісенної традиції як феномена селянської народної культури неможливо не враховувати і соціальний фактор, оскільки, за А. Іваницьким, «кожне соціальне середовище (селяни, чумаки, кобзарі, освічені верстви суспільства тощо) мало і має й зараз властиві йому особливості співу та репертуару. Ці особливості в їх колективних або індивідуальних проявах і називаються *співочими стилями*» [41, с. 273].

Розглянемо стиль **одноголосного сольного співу**. Враховуючи можливість (або відсутність) інструментального супроводу, в українській традиційній музиці одноголосний спів можна класифікувати за трьома різновидами.

1. Сольне виконавство без інструментального супроводу. Маємо на увазі народнопісенну сільську традицію як таку, що втілена унікальними жанрами – календарно-обрядовими, голосіннями, колисковими, окремими зразками інших родинно- та соціально-побутових пісень (наприклад, рекрутські, чумацькі, строкарські та ін.), що демонструють багату, виразну, імпровізаційну природу чистого одиночного стилю співу, як вузько- так і широкоамбітусною мелодикою, часто означеної плагальними ладами, що, в свою чергу, виявляють спадкоємність із давніми формами дофункціональної системи ладової організації.

У народнопісенній традиції, зокрема – сольному виконавстві, втілюється така комунікативна якість музичної культури усної традиції як автокомунікація, яку характеризує В. Осадча: «Фольклорна творчість

орієнтована насамперед на співака та його життєві функції (за термінологією структурної лінгвістики – емотивна функція), натомість спеціалізоване мистецтво орієнтоване насамперед конотативно, тобто на отримувача повідомлення – слухача» [87, с. 231].

Сюди ж можемо віднести і сольні варіанти різних жанрів багатоголосних пісень. В якості одного з можливих прикладів, що в повній мірі характеризує даний різновид співочого стилю, наведемо його опис безпосереднього свідка і фіксації дослідницею Н. Супрун-Яремко, випускниці Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (Музикознавство, 1971). Н. Супрун-Яремко у 1990-х роках задокументувала від народної виконавиці Ольги Дем'яненко (1911 р. нар.) багато зразків різножанрових народних пісень, котрі вирізняються самобутнім стилем виконання і «... вражають яскравою індивідуальною манерою кантиленного інтонування, наближеного до *імпровізаційного натхненного процесу мелотворення* (курсив наш. – В.С.). Тихим, зворушливим голосом, що нагорі переходив на фальцет, а в широкорозспіваних фразах неодмінно спирався на головні тони октавнорядової (октавної) або гексахордової (секстової) діатоніки, співачка відтворила по-шляхетному стримані монологи-мелосповіді, ніде не впадаючи в стан надмірної емоційності чи немічної сентиментальності» [107, с. 346].

Явище яскравого, рідкісного сольного виконавства початково багатоголосних зразків, що претендує в одноосібному сольному виконанні на самоцінні шедеври народної пісенності може постати предметом окремого, більш прицільного розгляду.

2. Сольне виконавство у супроводі певних, окремих народних музичних інструментів, що визначаються приналежністю до феномена кобзарсько-лірницької традиції як явища народного професіоналізму. У такому випадку, вирішальним окрім вибору інструментів постає і гендерна приналежність – виключно чоловічий сольний спів (більше того – незрячих співців) у супроводі виключно атрибутивних, приналежних до традиції

кобзарів і лірників, музичних інструментів: традиційна діатонічна бандура, кобза та колісна ліра (музичний інструмент, що є розповсюдженим і в Західній Європі). Варто вказати, що фаховим дослідником стилів сольного виконавства традиційних кобзарів і лірників, з-поміж інших, став харків'янин Гнат Хоткевич (1877–1938), якого можна назвати *українським Леонардо* ХХ століття, враховуючи універсалізм постаті митця – етномузикознавця, інженера, композитора, виконавця-бандуриста, артиста, письменника, культурно-мистецького діяча, який відіграв знамениту роль у розвитку національної української культури в першій третині ХХ століття. Тож досліджуючи стиль традиційного кобзарського співоцтва дозволимо собі процитувати наступну характеристику дослідником індивідуального співочого стилю незрячого кобзаря Михайла Кравченка, яке пропонує панорамне уявлення його самобутності: «Виконання Кравченка було дуже цікавим <...> особливо цінним в його грі було вміння співати саме *по-українськи* (*курсив наш. – В.С.*), з не передаваними нотними знаками відтінками, нюансами голосу, надзвичайно тонкими мелізмами і взагалі з усім тим апаратом чисто народного виконання, яке так різко відрізняється від нашого культурного» [106, с. 68–69].

Така характеристика є свідченням кобзарсько-лірницького співочого стилю як втілення української *епічної* традиції як явища народного професіоналізму в її аутентичному виді. Сам Г. Хоткевич став родоначальником іншого виконавського стилю, пов'язаного з «харківським» способом гри на бандурі, який Н. Супрун-Яремко визначає як «*інтелігентний*» тип кобзаря, що походить з міського інтелігентного середовища (представленого у наступному різновиді сольного співу, див.нижче). Можливість залучати багаті технічні прийоми гри на інструменті, опора на традиційне співоцтво, інспіроване потенціалом академічного професіоналізму (виконавського і композиторського) – все це зумовило становлення професійної школи бандурного мистецтва письмової традиції понад 100 років тому, саме в Харківському університеті мистецтв на

створеній Г. Хоткевичем кафедрі народних інструментів¹. Митець протягом дванадцяти років – з 1926 до передчасної смерті у 1938 році – очолював клас бандури у тоді – Харківській консерваторії.

3. Сольне виконавство, часто з інструментальним супроводом, яке виходить за межі селянського побуту у простір міського середовища (освічені виконавці-професіонали, наприклад виконавці у супроводі «панської» бандури / торбана та ін.) і презентує, як правило, виконавську культуру усно-писемної традиції, розквіт якої припадає на XVIII – XIX століття.

Йдеться про поширений пісенно-романсовий стиль, який втілюється у виконавстві й елегійних пісень-романсів, фольклоризованих пісень літературного походження на тексти анонімних і відомих українських поетів (Григорій Сковорода, Тарас Шевченко, Євген Гребінка, Іван Котляревський та ін.). Особливостями даного стилю є опора на тогочасну музичну лексику міського побуту, оздоблену народнопісенними інтонаціями. Найчастіше це – кантиленні пісні широкого діапазону, які є шедеврами українських народних пісень пізнього пласта народнопісенної традиції (після XVIII століття). Серед відомих зразків назвемо: «Віють вітри, віють буйні», «Чорнії брови, карії очі», «Ніч яка місячна» та ін.

Багатоголосний спів в народнопісенній культурі України частіше іменують гуртовим (від слова «гурт» як об'єднаний за певними спільними ознаками згуртований колектив) і більшою мірою він функціонував без інструментального супроводу. Йдеться про підголосково-поліфонічну манеру співочого стилю, що поширений на у північній частині України (етнографічний регіон – Полісся), у Центральній (Наддніпрянина) та Східній Україні (Слобожанщина). Багатоголосний народнопісенний гуртовий спів втілюється у виконавському стилі ансамблевого музикування у складі, переважно, від двох-трьох до восьми-десяти носіїв традиції і, за слушним твердженням Н. Супрун-Яремко, «саме в надрах гуртового народного співу

¹ Детальніше про це : <https://num.kharkiv.ua/structure/faculties/orchestral/folk-instruments-of-ukraine>

сформувалося таке найцікавіше художнє явище, як українське народне багатоголосся, аналога якому *нелегко знайти з-поміж народнопісенних культур світу (курсив наш. – В.С.)*» [107, с. 342].

Неповторність українського народного багатоголосся авторка пов'язує з процесами еволюції українського музичного мистецтва (богослужбового співочого і світського), що мало помітний, хоча й опосередкований вплив на становлення та розвиток народної пісенності. Більше того, вказуються інонаціональні впливи на процес розвою української музичної культури України загалом, в широкому контексті – візантійський, східний, античний, західноєвропейський, які не оминули і свого впливу на народнопісенне багатоголосся: «усі ці впливи творчий геній українського народу самобутньо перетворював згідно із сутністю свого етнічного духу» [там само]. Дане положення вкотре виокремлює вирішальне значення ментальності, етнічної самосвідомості культури, що визначає унікальність кожної етнічної традиції (у нашому випадку, музичної народнопісенної).

Перед тим, як перейти до розгляду основних типів народного українського багатоголосся, необхідним є стисле окреслення специфіки побутування співочого колективу, функціональної ролі учасників гурту тощо, що запропонуємо у викладі окремих нижче наведених тезових положеннях. Врахування специфіки складу, знання внутрішніх закономірностей і засад функціонування гурту та ін. безпосередньо пов'язані з розмаїттям багатоголосного співу, манери виконання, стильових нюансів, репертуару тощо.

1) В українській народнопісенній традиції гурт виконавців презентує завжди спільноту професіоналів, знавців своєї справи в рамках відповідного виконавського стилю. Виконавці, які не наділені видатними голосовими якостями, природним артистизмом, як правило, не входили до складу гурту (така якість опосередковано і більш повніше розкривається і в наступному положенні). Важливими чинниками є музикальність, добра музична пам'ять, різні вокально-темброві дані (типи голосів), що у поєднанні спрацьовують на

цілісність звучання згуртованого колективу, активність учасників тощо (за цілим рядом параметрів). Якості народного виконавського професіоналізму можна стисло окреслили наступною цитатою наукової розвідки групи авторів: «Оскільки спів – це завжди відтворення (а не спонтанний акт), виконавська складова пов'язана з *змінюваними*, імпровізаційними принципами (особливості артикуляції, цезурування, агогіка, динаміка, темпоритм, ритміка)» [200, с. 144].

2) Попри те, що кожен виконавець має свою, закріплену за ним «партію» (з урахуванням природних даних, типу голосу), обов'язковим є неодмінне знання не лише своєї мелодичної лінії, а й осягнення цілого на рівні багатоголосся. Маємо на увазі, природну орієнтацію у всій фактурі виконуваних народних пісень і, за необхідності, переключення на інший голос. Тобто, за відсутності когось із учасників, інший може без перешкод замінити і виконувати іншу «партію» (принагідно вкажемо, що поняття партія в народнопісенній традиції залучаємо умовно, враховуючи її вирішальну якість як *усної* традиції). Таке глибинне знання законів побудови народної поліфонії її носіїв часто вражає професіоналізмом і тонких механізмів логіки музичного формотворення. Прикметно, що і при виконанні багатоголосного зразка одним сольним виконавцем (з такою практикою є доволі часто справу в експедиційних дослідженнях етномузикознавці), він, як правило, без жодних складнощів поетапно може проспівати кожен голос («партію») окремо, часто – бездоганно (з усіма нюансами мелодики і голосоведення), із залученням імпровізаційності, допустимої в рамках канону. Такі приклади засвідчують професіоналізм народних виконавців.

Дана ознака є іманентною якістю традиційної культури як самоцінної системи системи, і переконливо подана в твердженні В. Осадчої: «У традиційній народній культурі умови стабільні, середовище має сталий характер, воно консервативне, а продукт – багатозначний та варіативний. У композиторській музиці середовище розімкнене, плинне, але твір функціонує як чітко зафіксований текст» [87, с. 231].

3) Функції учасників гурту є регламентованими. У цілому, діяльність гурті обумовлена пануванням здорової творчої атмосфери. Першим серед рівних є керівник (умовно) гурту – визнаний лідер, за А. Іваницьким: «це може бути співачка з добрим голосом, але часто авторитетом користується добрий знавець пісень, людина з хорошим слухом, музикальна, з організаторськими здібностями» [38, с. 282]. Далі дослідник наводить якості лідера в гурті на прикладі власного експедиційного досвіду: харизматичність, яка здатна впливати на манеру співу і навіть настроїв (!) інших виконавців у гурті, музична пам'ять, що вирізняється з-поміж інших учасників і втілюється у легкому згадуванні всього репертуару (що часто може становити понад сто пісень різних жанрів) [там само]. Часто лідер гурту володіє декількома манерами співу (на які без обтяжень може переключатися). Не менш значущим є темперамент і характер лідера: товариськість, доброзичливість, легкість у спілкуванні. Зрозуміло, що така людина користується визнаним авторитетом у гурті, до неї прислуховуються, їй довіряють, на її зауваження зважають.

Часто функцію лідера поєднує в одній особі виконавець, який заспівує пісні. Маємо на увазі, що для традиції українського багатоголосного співу характерним є початковий заспів виключно одного виконавця (сольний заспів), до якого долучаються всі інші учасники гурту. Тож функція заспівувача є доволі значущою. Саме не ньому лежить відповідальність задати відповідний «тон» співу для втілення належного образного строю народної пісні, у відповідному темпі і настрої. При нагоді вкажемо, що, як правило, заспівувач, найчастіше, є виконавцем середнього пласта фактури (той, що співає середній голос).

На прикладі найтипівішого типу багатоголосся народнопісенної традиції розглянемо функції учасників-співаків. Йдеться про **підголосково-поліфонічне багатоголосся**, що вирізняється, з-поміж інших, паритетом голосів і мелодичних ліній і є типовим для пласта жанрів, які узагальнено можемо означити *лірикою*. З огляду на фактурні ознаки багатоголосного

співу нижній пласт (що може бути втіленим у двох партіях – нижній і середній голос) виконується більшістю учасників гурту, а верхній голос звучить у виконанні виключно одного(!) учасника гуртового співу. Найчастіше – це високий жіночий (рідше – чоловічий) голос, що вирізняється яскравим насиченим тембром звучання (звернемо увагу, верхній голосі заспівувач – це дві різні функції в гуртовому співі, які, як правило, не збігаються).

Підсумуємо функції виконавців гурту, за якими закріплені окремі голоси народного багатоголосся, словами Н. Супрун-Яремко: «Переважно пісню починає співати один голос (заводчиця, виводчиця), що наче закликає гурт до спільної творчої праці. Далі пісня обростає підголосками, які дублюють мелодію в терцію, квінту, сексту, октаву, досягає вершини і закінчується унісоном чи октавою; мелодична самостійність виявляється в ритмічному малюнку і у використанні, поряд із паралельними, протилежного і непрямого видів руху» [107, с. 355].

Тож на прикладі вище вказаних положень відзначимо особливість, що властива багатоголосному співу і неможлива в рамках сольного виконавства. Усі перелічені чинники безпосередньо здатні впливати на індивідуальний стиль виконавського гурту, засвідчуючи рухомість і змінюваність багатоголосних стилів.

Далі, після означення найтипівішого типу українського народного багатоголосся, яким є підголосково-поліфонічне багатоголосся, перелічимо й інші дво- триголосні типи.

Первісним і найбільш давнім типом є **гетерофонічне** (або унісонно-гетерофонічне) багатоголосся, для якого властивим є гуртове унісонне звучання з незначним епізодичним фактурним розшаруванням унісона на кілька мелодичних ліній. За Н. Супрун-Яремко, у такому типі українського народного багатоголосся «відхилення від унісону мають характер нескладної, але свідомої імпровізаційності і створюють праобраз самостійних підголосків, що виникають при паралельному (терціями, квартами, квінтами) русі голосів, який закінчується, зазвичай, унісонним або октавним

кадансуванням» [107, с. 351]. Даний тип багатоголосся є типовим для архаїчних обрядових жанрів і зафіксований у різних етнографічних регіонах України (в тому числі, на Слобожанщині, зокрема, на Харківщині).

До первісних типів народного багатоголосся відноситься й **антифонний** спів, що є властивим саме для родинно- та календарно-обрядових пісень (весільних, весняних хороводів, тощо), при якому дві групи гурту по чергово виконують основний наспів (або наспів і його варіант). Різновидом такого співу є по чергове виконання наспіву одним виконавцем і гуртом.

До розвинених типів відноситься підголосково-поліфонічне, гомофонно-гармонічне та мішане народне багатоголосся усної традиції.

Основні ознаки підголосково-поліфонічного типу багатоголосся були вказані вище. Зупинимось лише на класифікації типів підголосків, що зумовлюють той розгорнутий стиль народного багатоголосся. Класифікація типів підголосків надана Н. Супрун-Яремко [107, с. 356] за системою Л. Решетникова – знаменитого харківського музикознавця-поліфоніста, корифея теоретичної школи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Отже, серед типів підголосків народного багатоголосся виокремлюються:

- 1) підголосок – втора
- 2) підголосок, який доповнює,
- 3) підголосок, який колорує,
- 4) підголосок, який розвиває
- 5) підголосок, який контрастує
- 6) підголосок-фон.

Детальніше їх дія на безпосередніх прикладах народних пісень ілюстрована Н. Супрун-Яремко (див. : [107, с. 356]).

Гомофонно-гармонічний тип багатоголосся є найбільш пізнім і сформувався у XVIII столітті внаслідок стрімкого багатоголосного співу в церковній музиці. (Принагідно вкажемо, що початково церковний спів на

теренах України був одноголосним, монодичним, а починаючи з кінця XVI століття можна говорити про вплив багатоголосся з традиційної музичної культури на церковний спів). Знаменним стала поява і поширення канту – нового жанру, що став, свого роду, посередником між церковною (богослужбовою) та світською (традиційною, у даному випадку) культурою. Як визначають дослідники, кант – це «оригінальний твір українського бароко, у якому автор до мелодії народної пісні пристосовував напівцерковний текст і найпростішими гомофонно-гармонічними засобами європейської музики створював багатоголосу хорову композицію із рухливим, інструментального характеру басом і в терцію (з терцієвою второю в тенорі) викладеною мелодією» [107, с. 353].

Тож гомофонно-гармонічне, триголосне, багатоголосся є втіленням кантової стилістики із наступним розподілом по голосам: верхній голос – основна мелодична лінія, середній – дублювання основної мелодії в нижню терцію, виразний бас – гармонічна основа. У зразках пісень гомофонно-гармонічного складу голосоведення побудоване за законами функціональності (підпорядкування гармонічній вертикалі). Як і в підголосково-поліфонічному типі багатоголосся народнопісенного співу верхній голос (ведучий) доручається одному виконавцеві, відтінений виконанням двох інших голосів у гуртовому співі. Таким чином, відтворюється кантовий стиль у стрункій триголосній фактурі, що побудована, здебільшого, на терцієвих вторах із фундуєчим басом.

Мішаний тип народного багатоголосся характеризується поєднанням різних, вказаний вище, типів багатоголосся.

Підсумуємо. Українська народнопісенна традиція беззаперечно є трансляцією смислів ментальних ціннісних настанов протягом багатьох століть її функціонування. Тож, очевидно, що «фольклор постає емблемою певної національної культури як неминаюча духовна цінність», за слушним твердженням дослідників [200, с. 144]. Неунікнено українська національна пісенна культура усної традиції передбачає системний підхід до засадничих

законів її улаштування, який зумовлює цілісність і єдність наукового пізнання.

У логіці розгортання наукової думки правомірним є торкнутись питання практичного виміру, а саме: як у наш час функціонує народнопісенна виконавська традиція, якими є вимоги, завдання і настанови для співаків, які її озвучують у XXI столітті?

Розглянемо основні положення.

Перш за все вкажемо, що у наш час в Україні можна говорити про спадкоємність безпосередньої *живої* традиції народного музикування, яка передається з покоління в покоління до нашого часу. Носіями традиції у наш час є, здебільшого, старше покоління людей, які проживають у сільській місцевості. Завдяки зусиллям вчених-етномузикознавців від носіїв народнопісенної традиції фіксуються зразки різних жанрів, різних виконавських стилів, які, на жаль, враховуючи об'єктивні реалії, невідворотно відходять у небуття.

Разом із зазначеною тенденцією можемо говорити про репрезентацію (подекуди – реконструкцію) зразків української музичної традиційної культури (народних пісень, інструментальної музики, стародавніх обрядів тощо) у середовищі дослідників і фахівців, які докладають чималих зусиль, аби, не нашкодивши, максимально оберегти екологію традиційної культури у первозданному виді. Маємо на увазі про наслідування законів, що властиві музичному фольклору як самоцінній системі з визначеними ціннісними орієнтирами.

Осередками збереження, популяризації і пропагування традиційної музичної культури у XXI столітті в аутентичному (первинному) виді є, передусім, діяльність дослідницько-виконавських фольклористичних гуртів, виконавський стиль яких можна іменувати еталонним. Серед них: знаменитий на весь світ гурт «Древо» (Київ), учасниками якого є фахові дослідники-вчені і, водночас, виконавці-практики з Київської національної музичної академії імені І.П. Чайковського. Серед фольклористичних

колективів не можна оминати і «Божичі», «Гуртоправці», «Гуляйгород», «Чорноморці», «Кралиця» (Київ), «Серпанок» (Суми), «Родовід» (Львів), виконавську діяльність родини Терещенків, «Муравський Шлях» (Харків), «Вербиченька» (Харківщина) та багато інших.

Як відбувається навчання традиційного українського співу у середовищі виконавців-практиків? Вкажемо, що мова може йти про сольний і ансамблевий (гуртовий) спів. Зasadничою є свідома настанова виконавців й орієнтація на відтворення (спів) народних пісень в природному звучанні, так, як її зафіксовано від безпосередніх носіїв традиції, без жодних «домішок». Оскільки сучасні виконавці-співаки є представниками, більшою мірою, не природного сільського, а урбанізованого культурного середовища, збереження селянської народнопісенної української культури вимагає уважного ставлення, аби не порушити її гармонію і донести до слухача красу усталених традицій у всій повноті.

На можливі ризики вказують дослідники, автори колективної наукової статті: «Найбільше складнощів виникає у виконавській практиці, яка має базуватись на усвідомленні відмінностей автентичного фольклору без жодної обробки як живої творчості (у первозданному, відповідному генетичним першоджерелам виді) від інших його псевдопроявів – як імітації окремих виконавських принципів без урахування його цілісності, що сприяє дестабілізації національного фольклорного генофонду» [200, с. 143].

У такому ключі, продовжуючи, доходимо до врахування сучасної ситуації і розмаїття виконавської практики у сучасній музичній культурі України. У наш час у сфері виконавської діяльності може бути присутня стилізація під фольклор у практичному вимірі, що не є вповні відповідною народнопісенній традиції. Ми розуміємо, що такі художні явища, втілені у співі, мають місце на існування (означені аранжуваннями, обробками народних пісень, презентацією за законами сценічного мистецтва), однак не виявляють сутнісної приналежності до музичного фольклору. Прикметно, що фольклор у природному побутуванні як спосіб комунікації спрямований не

на сценічну дію, а на діалог а часто – автокомунікацію (звідси – особливий тип музикування).

Тоді ж – як відрізнити у виконавському вимірі спів, котрий відповідає і не відповідає традиційній культурі?

Таким критерієм постає наявність (чи відсутність) виконавського стилю, пов'язаного із відтворенням народнопісенних зразків у відповідності до еталону носіїв традиції – аутентичних виконавців. Це – так званий, відкритий, звук, що презентує особливу, аутентичну манеру звучання, самобутня традиційна музична стилістика (що має регіональні відмінності і яка вимагає докладного вивчення і засвоєння), бережне ставлення до першоджерела (музичного фольклорного матеріалу).

Яким чином можна досягти оволодіння таким відповідним виконавським стилем, який, окрім всього, передбачає органічне поєднання імпровізаційності (свободи) із усталеними (канонічними) законами, що є типовим для будь якого типу традиційної музичної культури? Відповідь знаходимо у слушному твердженні колективу авторів статті: «Оскільки спів – це завжди відтворення (а не спонтанний акт), виконавська складова пов'язана з *змінюваними*, імпровізаційними принципами (особливості артикуляції, цезурування, агогіка, динаміка, темпоритм, ритміка). Натомість музична стилістика, зафіксована у нотному тексті (мелодія, лад, ритм), навіть при різному сприйнятті, утримує *незмінні* – інваріантні ознаки» [200, с. 144].

Одним із можливих підходів адекватної виконавської інтерпретації (у співвідношенні зазначеної вище структури) є опора на процес засвоєння, іманентний музичному фольклору як системі усної традиції. Йдеться про опанування народнопісенного музичного діалекту на слух, як століттями раніше, до наших днів, коли він передавався «з *уст в уста*» у живому процесі виконавства із збереженням і непорушністю національного звукового ідеалу. Механізм такого можливого осягнення виконавського стилю на основі принципу спадкоємності, що раніше діяв природно, у наш час можливий за

алгоритмом, який апробований і яким керуються дослідники української народнопісенної традиції:

- «знайомство з фольклорним твором через прослуховування аудіозапису зразка від носіїв традиції;
- транскрибування (розшифровка) народної пісні – фіксація вербального і музичного тексту у записі, з вивченням жанрових, стильових ознак зразка (науковий підхід);
- озвучення – відтворення народної пісні в її первинному (автентичному) виді, що постає результатом попередніх етапів дослідження музичного матеріалу» [там само].

Отже, виконавська культура бережного збереження музичних артефактів минулого безпосередньо пов'язана із свідомим професійним підходом, що вимагає відповідної методики опанування і освіченості співаків-виконавців, які спрямовують свою діяльність на репрезентацію аутентичного музичного фольклору у різних вимірах.

Окремо звернемося до концепції дисертаційного дослідження представниці харківської музикознавчої школи І. Романюк. Концепція присвячена обґрунтуванню категорії «картина світу» як парадигми наукового пізнання. Прикметно, що матеріалом дослідження обрано різноманітні приклади музичної культури України. Тож залученість базової категорії «картина світу» зумовлена спробою виявлення специфіки явищ національної музичної культури, враховуючи дослідження її «найбільш репрезентативних феноменів як традиційної, так і академічної сфер» [92, с. 12]. Враховуючи обрану настанову, об'єкт дослідження визначається цариною музикознавства як парадигмальної системи – «як спосіб пізнання історично усталених форм самосвідомості музичної культури» [92, с. 10], в якому предметом дослідження постає ціннісна семантика української картини світу, «яка виявляє національну ментальність в єдності традиційної та академічної сфер музикування» [там само]. Дана концепція слугує підтвердженням тенденції тяжіння до наукового синтезу і, на підставі цього, дозволяє «витворення

загальної картини розвитку національної культури в динаміці її магістральних ліній» [92, с. 5]. Міркуванням авторки, що, ймовірно, певною мірою інспірувало появу характеризованої дисертаційної праці, слугує наступне: «можна припустити, що між музикознавством (поза сферою етнології та етномузикознавства) та історичним досвідом національної музичної культури (в усьому розмаїтті та єдності її традиційного та академічного напрямів) існує певна невідповідність щодо необхідної методології при дослідженні культури як предмета наукового розгляду» [92, с. 5].

Тож, орієнтуючись на підхід до національної української музичної культури як цілого – у нерозривності традиційної та академічної складових, із врахуванням ролі спадкоємності, І. Романюк висуває спробу вивчення української музичної культури як самоцінної (і самобутньої) картини світу, що характеризується структурно-семантичними рівнями. Більше того, «враховуючи не лише *особистісний* вимір музичної творчості (репрезентований у музичному творі), але й *соборний* (де діють артефакти етнічної традиції та живиться генетична пам'ять національної культури), можна виявити закон їх взаємообумовленості на підставі моделювання картини світу національної музичної культури» [92, с.8–9]. Обрана категорія, генеза і функціонування якої пов'язане із лінгвістикою і філософією (Л. Вітгенштейн), дозволяє, на думку дослідниці, дійти до найвищих щаблів смислоутворення в музиці [там само].

Науковим здобутком дослідження І. Романюк стало обґрунтування функціонування в музикознавстві (зокрема, при залученні категорії до системи понять аналізу музики) «картини світу» в двох самоцінних іпостасях:

- картина світу як універсальна наукова модель;
- картина світу як уособлення (втілення) певного, обраного для вивчення, феномена.

Вважаємо за доцільне стисло прояснити дану тезу.

Картина світу як наукова модель дозволяє враховувати (в тому числі, із позамузичними чинниками) багатоскладовий процес організації музичних явищ найрізноманітнішого масштабу. Наприклад, можна вивчати картину світу окремого твору (чи творчості митця), а можна вивчати *етнічну* картину світу (як узагальнення більш вищого порядку). Тобто, «Керуючись тим, на який об'єкт музичної культури націлений науковий інтерес, можна констатувати наявність *багатоскладової структури* картини світу, яка не спричиняє смислових суперечностей ні в її межах, ні в загальній системі категорій» [92, с. 164].

При проекції категорії «картина світу» на окремих прицільний дослідницький об'єкт, відбувається їх ототожнення (наприклад, українська національна картина світу, див. назву одного з розділів дисертації).

Вінцем першого розділу дисертації, присвяченого прицільному виявленню філософсько-культурологічному смислу обраної категорії, розгляду її функціонування в різних галузях гуманітаристики із урахуванням музикознавчого контексту, стало наступне резюме «категорія “картина світу” здатна як відобразити, так і генерувати і об'єднати всі прояви національного в цілісність (від феномену твору до культури в цілому)» [92, с.42].

2.2 Українське вокальне мистецтво як система: витоки, еволюція та сучасна вокальна культура

Попри всі зміни в музичному просторі української культури ХХІ століття, інтерес до вокального мистецтва та вокальної школи залишається актуальним.

Сучасні проблеми вивчення національного вокального мистецтва та вокальної школи залишаються домінуючими та найменш зачепленими трансформаціями постмодерністської культури. Звичайно, артикуляція та модальність вокальних артефактів досить змінилися, але з появою цифрових

музичних технологій стало можливим відтворення живого вокального звуку, що символізує справжню національну ідентичність та є основою співу.

На думку Ю. В. Маслової однією з основних рис музичної культури України є фоноцентризм (затвердження, що природні звуки та мова є більш важливими ніж письменність).

В своїй статті «Еволюція вокальних шкіл України» дослідниця зазначає: «Українська вокальна школа – це культурна реальність...» [73, с. 82], яка існує від початку існування України. Весь цей час розвиток вокальної української школи здійснювався за принципами інституалізації, дидактики та розширення можливостей навчання.

Зрештою, «вокальна школа» в її культурно-історичній цілісності до сьогодні існує не як самостійний культурний комплекс, а представлена розмаїттям «шкіл», які за формою та жанрово-стильовими характеристиками можна поділити на народні, академічні, «домашні», салонні, аматорські та камерно-ансамблеві [73]ю

Різноманітність вокальних стилів в українських школах співу пов'язана з розвитком, походженням та еволюцією вокальних принципів. Перш за все, Ю. В. Маслова підкреслює, що і сам термін «школа» має досить широке значення, а саме, це і засіб навчання; і певна установа, яка забезпечує навчання співу; і місце, де відбувається педагогічна діяльність – коледжі, консерваторії чи будь-які інші певні навчальні та освітні; і культурний заклад, який реалізується на нерегламентованих засадах педагогічної діяльності.

Вчена стверджує, що проблема ідентифікації поняття «українська вокальна школа» закладена в її регіональній та поліструктурній специфіці, що пов'язана із консерваторською діяльністю, а також з іншими інституціями школи як культурного явища; а також, феномен національної вокальної школи, що заснований на принципах інституціоналізації, є віддзеркаленням української вокальної та музичної культури, тому поняття «музична культура

України» – «вокальна культура України» – «національна вокальна школа» можна вважати синонімами.

Для Ю. В. Маслової голос є інструментом спілкування з абсолютним (Богом), що об'єднує людину з сакральним виміром культури, а школа як інституція та формалізована культурна структура.

Відомо, що вокальне навчання не відбувається шляхом буквальної передачі інформації, а здійснюється синкретично через згуртовано-цілісну взаємодію між викладачами та студентами. Наприклад, пісенно-міфологічні гуртки, що є результатом трансформування національних традицій, і сьогодні не перестають набувати означення в культурному просторі співочих шкіл, оскільки є носіями певного синкретичного комплексу.

Тому коли мова йде про українську вокальну школу як культурно-історичну цілісність, не можна відокремлювати аспекти залучення аматорів до консерваторської освіти та зворотнього тяжіння професійного мистецтва до самобутньої атмосфери домашніх салонів.

Стосовно культурно-генетичних засад української інституалізації, українська вокальна школа, на думку Ю. В. Маслової, має кілька рівнів розвитку: «Це, передусім, пісенно-фольклорний рівень існування вокальних модальностей в музичній культурі України, коли виникають певні інституції культури. Це той гуртовий, синкретичний спосіб побутування вокалу, який здійснюється на підставі нерозподільної цілісності виконавців і слухачів.» [73, с. 84]. Його можна вважати за В. Г. Антонюк – «протошколою вокалу» [1, с. 25], за А. І. Іваницький – «колиска навчання вокального співу» [39, с. 36].

Однак треба зазначити, що український фольклор та академічний спів є помітно різними та мають розбіжні професійні вокально-технічні засади (дуже важко перевчати співати академічно людину, яка розвивалася у сфері народного вокалу). Але ці культурні протиріччя не посилюватися всередині, а існують виключно в межах певних вокально-шкільних традицій.

Поряд з вокально-фольклорним напрямком також мав розвиток сакральний напрям українських вокальних шкіл, в основу якого закладена традиційна церковна вокалізація літургійного простору. «Так, багато інституцій, які виникли на Україні, зокрема, в м. Глухові стають осередками церковного «вченого» співу. Глухівська музична школа (академія) була заснована 24 серпня 1730 р., Перша військова музична академія, що існувала упродовж 1786–1792 р., була заснована у м. Кременчуці. Сакральний спів надав духовний подих формуванню вокалізму, який завжди існував в Україні як соборна цілісність, єдність християнського зразка, що утворює образ єднання людини і абсолюту» [73, с. 84].

Згодом сакрально-літургійне домінування трансформувалося в оперний, салонний та ансамблевий спів вокальний спів. Специфіковано-синтезовані оперні, ансамблеві та салонні форми вокального співу в Україні почали з'являтися спочатку у приватному співочому просторі.

Оперний спів в Україні, заснований на базі провідних європейських шкіл Риму, Праги та Відня, демонстрував широкі міжнародні зв'язки та досить швидко набув популярності. Українські оперні співаки навчаючись в європейських школах отримували можливість на взаємний обмін досвідом із своїми іноземними вчителями.

На відміну від оперного камерне виконання, з його синкретичною специфікою єднання виконавця та слухача, існувало в різних, але більш вузьких контекстах. Одним з яких був салонний спів у виконанні акторів-кріпаків.

Кріпацькі театри та камерні співочі ансамблі формувалися під впливом традицій салонного музично-театрального мистецтва. А групи салонного типу формувалися в урбанізованому середовищі на добровільних началах. З часом ці групи перетворилися на інституцію-націоналізовані ансамблі, які вільно мандрували з міста в місто, виступаючи з концертами. З одного боку, ці інституції були все ще близькі до етнічної культури, з іншого – інтегрували в урбанізований міський фольклор.

На сьогодні ці «ансамблі» представляють собою комплексні організації, що поєднують продюсерську, управлінську та виконавську діяльність), та мають власну індивідуальність та імідж.

В інституціоналізації співацьких шкіл в Україні окрім певної трансформації співацького досвіду можна виокремити й інші чинники. Це культурні та регіональні детермінанти, завдяки яким Україна також є певним регіоном світу, який визначає власну співочу школу, на відміну від угорської, віденської і та інші.

Українська співоча школа має свої регіональні центри, які формуються відповідно до тієї чи іншої вокальної дефініції. Наприклад, кобзарська школа співу, що історично склалася в таких регіонах Полтави та Києва. Ці школи відрізняються одна від одної як за манерою гри, так і за манерою співу. Репертуар переважно складали пісні, які співали сліпі кобзарі.

Пісенна творчість кобзарів – це культурна спадщина українського народного мистецтва та феноменальний етнокультурний вимір української вокальної школи, що оспівував героїчний епос українського народу.

Школи кобзарського співу були засновані ще в козацькі часи епічної боротьби українського духу за незалежність.

Заснування шкіл класичного академічного співу в консерваторських центрах України (містах – Харків, Київ, Львів, Одеса) було держустановою.

У 1913 році початок створення консерваторій замкнув процес структурування вокальних шкіл на основі професійно-напрацьованого досвіду. Однак, як було сказано раніше, досвід академічного співу щодо підготовки оперних співаків був протилежний народному співу.

Консерваторіями називалися державні установи, в яких надавали можливість постійної музичної освіти, залучали до культурного життя та розвивали вокальний потенціал шляхом регулярного навчання.

В Донецьку, Полтаві, Рівні, Миколаєві, окрім консерваторій, існували регіональні навчальні центри, які були пов'язані з академічними співочими школами та мали власний театр.

Такий регіональний принцип інституціоналізації вокальних шкіл в Україні був функціональним та ситуативним й визначався певними засадами сольного співу.

Таким чином, важливість розуміння української співацької школи як культурно-історичної цілісності передбачає культурно-генетичні та культурно-регіональні принципи інституціоналізації, які є педагогічними та дидактичними аспектами, що пов'язані зі співацькою діяльністю та певними типами автентичного інтонування та музичністю загалом.

У минулому столітті у вокальних формах відбулися надзвичайні міграційні трансформації, пов'язані з уніфікацією тоталітарної культури, вокальної культури та музичної культури загалом.

Що стосується поп-музики – це пісенна реальність 60 – 70-х років ХХ століття, яка перетворилася на шоу та існує в умовах певних брендів, які створюють імідж масової вокальної культури.

Під впливом моди, виникло поле конкуруючих вокальних практик, яке визначається діяльністю регіональних ансамблів та шкіл, орієнтованих як на обрядово-фольклорну пісню(гурт Н. Матвієнко); так і на практику сакрального хорового співу в новітньо-світських модифікаціях (В. Степурк, Л. Дичко). Дуже диференційованою на сьогодні є практики академічного співу, серед яких слід відмітити Є. Міршніченко, Л. Забілясту, В. Антонюк Є. Колесник, С. Кислу та інших.

На сьогодні всі конотації вокальних принципів музичної культури необхідно осмислювати в певному інтегративному підході, під яким більшість вокальних музикознавців та культурологів (В. Антонюк, С. Шип, О. Козаренко, Ф. Колесса, А. Іваницький [1, 5, 3, 4, 2] та інш.) розуміють семіотичний засіб інтерпретації музичної та вокальної культури в контексті вторинно-системних моделей, що реалізується завдяки міжкваліфікаційному взаємовпливу між аматорськими, етнокультурними та професійними реаліями вокальних шкіл.

Як зазначає Ю. В. Маслова: «Сучасна вокальна культура України, вокальна школа, або вокальні школи – це певна «вторинна моделююча система», де є первинна мова (мова пісенно-фольклорного синкретизму, сакрально-літургійної події, салонного музикування тощо) та вторинна мова, що є інтерпретацією протовокального синкретизму. Головне зрозуміти, що сучасна вокальна школа має ознаки постмодерної культури, де інтерпретації піддається вже навіть досвід тоталітарної музичної культури, якій, незважаючи на ідеологічні догми, був високоестетичним та індивідуальним за типом виконання» [73, с. 86-87].

Таким чином, різноманітність українських вокальних шкіл лише свідчить про їх культурно-історичну цілісність, механізми формування якої визначені в культурно-генетичних детермінантах та у просторі певного розмаїття регіональних шкіл.

Українська вокальна школа – це «камерний монументалізм», що реалізує всі образи слова в музичному просторі. Слово – це глибинна середньовічна модель, що ніколи не покидала вокальну культуру України; саме воно, і досі, несе в собі первинну творчість християнського світу, як сакральну модальність православної вокальної культури. Не випадково інституція православної традиції досягла свого апогею в саме школах духовного співу України.

Таким чином, на думку Маслової, «комплексне дослідження феномена української вокальної школи в її синхронному вимірі (як певне розмаїття регіональних шкіл або синкретизмів культурно-генетичного простору, починаючи з пісенно-міфологічної традиції до постмодерних форм симультанного мас-медійного простору) та діахронному аспекті (як культурно-генетична типологія інституалізації модальностей вокальної культури України) свідчить про універсальність цього поняття. Українська вокальна школа є загальнокультурним явищем світового масштабу.» [73, с. 87].

Становлення та розвиток вокальних шкіл в Україні формують велику єдність розмаїття вокальних принципів між ними.

Важливо сказати, що вокальна пісенно-фольклорна культура України несе в собі дидактичний та професійний репрезентативний образ школи. Українська співоча школа є найбільш традиціоналістичною в європейському музичному просторі.

Сакрально-орієнтоване виконання вокальних інтерпретацій та значущість виконавського матеріалу стимулює до величезного розквіту хорових колективів (від репрезентативних академічних до камерних); а досвід сакрального хорового співу у світському просторі, є ознакою традиційності української хорової школи нашого часу.

Ансамблевий, салонний та оперний синтези є чинниками інституціоналізації українських мистецьких шкіл та уможлиблюють співоче підживлення цілісності вокальної культури України. Величезна регіональна вокальна музична спадщина України й досі формується в умовах культурної глобалізації як мультисистемного та міжжанрового і синтезу.

Надамо короткий історичний екскурс в історію становлення української вокальної школи. Вона базується на народному та церковному співі. Приведемо академічну систематизацію В. Антонюк [2], авторкиа лінгвокультурологічної теорії українського співу, що бере початок від співацької культури Київської Русі). Науковиця виділяє наступні історичними періоди формування української вокальної школи:

- 1 – докласичний (давньоруський спів до XVI ст.);
- 2 – класичний (XVII – XIX ст.) – розвиток професійної школи хорового співу та розробка педагогічних засад підготовки солістів у її середовищі;
- 3– посткласичний (кінець XIX ст. – початок XX ст.) – розвиток професійних засад навчання сольного (оперного) мистецтва співу в європейській академічній традиції;
- 4 – сучасний – розробка наукової концепції та теорії української національної співацької школи.

Український традиційний спів є динамічною структурою з варіантами різних стилів і зберігає свої яскраві самобутні риси. За регіональною класифікацією українські народні пісні можна поділити на вісім співочих стилів (за А. Іваницьким).

Розрізняють пісні календарно-обрядового циклу, епічні, історичні, побутові, чоловічі, жіночі, дитячі, сольні, старовинні та гуртові (народне багатоголосся, гомофонно-гармонійне багатоголосся та гетерофонія).

Вокально-мовне маркування народнопоетичних текстів (як відомо, поезія первісно була виключно співаною) в українських версіях пісень про заснування світу виявляє паралелі у східному епосі, що дозволяє виявити їхню подвійність, іноді пояснювану семіотичною спорідненістю. До таких архаїчних форм належить медитативний та орнаментальний спів.

Сольний стиль українського фольклорного співу антропологічно поділяється на жіночий та чоловічий, а також має регіональну специфіку. Його носії можуть пам'ятати сотні, а то й тисячі пісень.

Як пише В. Антонюк на сторінці 11 свого підручника «Вокальна педагогіка (сольний спів)»: «Чоловічий одиночний стиль українського співу походить від вокальних традицій билинних і княжих співців Київської Русі. Це так званий епічний спів, що передував виникненню у XVI ст. кобзарського вокального мистецтва, - найбільш розповсюдженого у Подніпров'ї та Степовій Україні. Український церковний спів набув розвитку після впровадження християнства в Київ. Русі в 988 р., коли князь Володимир Великий запросив до Києва учителів церковного співу, які організували перші церковні співочі школи. Про перших професійних українських співаків відомості майже не збереглися. 1783 р. у Глухові організовано співочу школу на 20 осіб, переважно дітей, найкращих з яких постійно відсилали до царського двору» [2, с. 11]

Українські співаки виступали в хорах, а також виконували сольні партії в оперних постановках італійських композиторів. Серед видатних призвищ XVIII століття: Г. Сковорода, Г. Марцинкевич, Д. Бортнянський,

Є. Білогородська, М. Березовський, М. Полторацький та М. Лисенко, який став основоположником української класичної музики. Автором першої української національної опери «Запорожець за Дунаєм» в 1863 році став С. Гулак-Артемівський. Також видатними композиторами України ХІХ століття були П. Сокапський, М. Аркас та П. Ніжинський; відомими українськими співаками та співачками ХІХст. – початку ХХ ст. – С. Крушельницька, О. Мишуга, П. Цесевич, С. Габель, М. Менцинський, М. Донець, О. Петляш, І. Паторжинський, Ю. Кипоренко-Доманський, М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петрусенко, К. Рубчакова, М. Голинський, О. Руснак, С. Бутовський.

Наприкінці ХІХст. – початку ХХ ст. – у місті Києві були організовані музичні навчальні заклади ІРМТ: музичне училище (1868 р.), музичне училище (1874) та консерваторія (1913); а також приватні музичні школи та уроки співу. У 1904 році було відкрито Музично-драматичну школу Миколи Лисенка (реорганізовану в 1918 році в Музично-драматичний інститут, а в 1928 році об'єднану з Київською консерваторією).

В. Антонюк зазначає, що «Наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. у Києві було організовано музично-освітні заклади ІРМТ: музичну школу (1868 р.), музичне училище (1874 р.) та Консерваторію (1913 р.); а також приватні музичні школи і вокальні класи. У 1904 р. було відкрито Музично-драматичну школу М. Лисенка (у 1918 р. її було реорганізовано в музично-драматичний інститут, а в 1928 р. - приєднано до Київської консерваторії).

На початку ХХ ст. в Україні були створені національні музично-виконавські колективи, перші стаціонарні оперні театри. У 1925 р. розпочала перший сезон Харківська державна опера, у 1926 р. – українські опери в Києві та Одесі.

У довоєнні роки українські оперні театри створено у Львові, Донецьку, Дніпропетровську, Полтаві, Вінниці, Луганську. У 2-й пол. ХХ ст. в Україні діяло 7 оперно-балетних колективів: у Києві (два), Львові, Одесі, Харкові, Дніпропетровську, Донецьку. Найстаріший із них - Національна опера

України (1867 р.), наймолодший - Київський музичний театр для дітей та юнацтва (1982 р.)...» [2, с. 11].

В період після другої світової війни в жанрі опери працюють українські композитори В. Кирейко, Г. Майборода, К. Данькевич, Б. Янівський, М. Скорик, В. Губаренко, Ю. Мейтус, О. Білаш.

Українське відродження кінця ХХ століття сприяло утвердженню історичної об'єктивності в оцінці мистецьких явищ національної культури, визволенню мистецтва слова з-під гніту ідеологічного панування. «Видатні українські оперні співаки тоталітарного періоду були підвладні виконанню «пісень звитяги», – так званого «секретарського» жанру, що сприяв формуванню оптимістичної суспільної психіки радянських людей» [2, с. 12]

Після здобуття Україною незалежності українські музичні колективи та виконавці отримали свободу у виборі репертуару та можливість гастролювати за кордоном.

Мистецтво українських співаків, диригентів, режисерів, та викладачів співу було надзвичайно успішним та вплинуло на міжнародний розвиток музичної культури.

Як вказує В. Антонюк, в Україні існує п'ять провідних співочих шкіл, центром яких є кафедри сольного співу Львівської, Київської, Одеської, Донецької та Харківської консерваторій.

Національна школа співу впливає як з принципів співацької техніки, так і з особливостей психологічного складу нації, витоків її музичної культури та специфіки історичного розвитку. Крім того, всі видатні майстри співу світу використовують подібні співацькі прийоми.

В останні роки все рідше говорять про чіткий поділ співочих шкіл світу на італійську, німецьку, французьку, українську та інш. Скоріше говорять про хороші чи погані співочі школи. Італійські вчителі співу розкидані по всьому світу і викладають скрізь; вчителі інших національностей можуть викладати так само добре.

Сьогодні популярний термін «*belcanto*» означає скоріше стиль виконання, ніж техніку співу, з чіткими ступенями старого і класичного *belcanto*, а також відповідним репертуаром і основними каденціями, які переживають ренесанс у Західній Європі.

Таким чином, вокальна техніка – це сукупність навичок та вмінь для свідомого керування процесом фонації та досягнення максимального акустичного ефекту з мінімальними витратами енергії тіла співаків.

Як зазначає В. Антонюк, існує кілька видів вокальної техніки, які зазвичай поділяються на дві основні категорії: сильно-імпедансна вокальна техніка і слабо-імпедансна вокальна техніка (лат. *impeditio* – опір, перешкода, зворотний акустичний опір, який відчувають голосові зв'язки з боку рото-глоточного каналу).

Оперні співаки та концертні виконавці використовують перший тип вокальної техніки та не потребують спеціальних технічних засобів підсилення; естрадні співаки використовують слабоімпедансну вокальну техніку і тому не можуть обійтися без спеціальної апаратури.

Володіння вокальною технікою є основним показником співочої майстерності виконавця і головним засобом розкриття художнього змісту музики. Вимоги до техніки співу тих, хто співає в академічному стилі, сьогодні є загальновідомими: це високо-позиційна постановка голосу, щільне змикання голосових зв'язок, глибоке (грудно-черевне) дихання та плавне, не форсоване голосоведення.

Як пишуть В. Антонюк [2] та О. Д. Шуляр [142-143] – єдиною відмінністю на сьогодні школи Metropolitan opera порівняно з традиційною європейською школою є популярність до безвібраційного співу. Сучасне вокальне мистецтво розширило поняття «італійської школи співу», трансформувавши його «еталонне оперне звучання».

В. Антонюк вважає, що поряд із зростаючою нівеляцією національних традицій сольного співу, одним із головних чинників професійної підготовки сучасних співаків та викладачів сольного співу має стати етнографічний

напряму, який дозволяє відтворити світоглядні переваги національних співацьких шкіл, специфіку їх історії та мовно-музичну картину національного світу через етнокультуру, етнолінгвістику, етнопедагогіку, етнолінгвістичну дидактику вокального мистецтва.

Такий підхід дозволить кожному співакові глибше зрозуміти рідну мовну картину світу через зіставлення з національними мовними картинами світу інших народів.

Українська вокальна школа та українська вокальна педагогіка

Багато з вокалістів сьогодення зосереджують увагу на сутності сучасної концепції української співацької школи, яка ставить перед молодими спадкоємцями нові й дедалі вищі професійні вимоги для збереження традиційно високого IQ корифеїв академічного сольного співу – унікальної галузі музичного мистецтва.

В. Антонюк каже, що «Вокальна педагогіка - це система індивідуального навчання співу, що спирається на багаті виконавські традиції, досвід видатних педагогів та майстрів вокального мистецтва.» [2, с. 12].

Вокальна педагогіка еволюціонує разом з виконавством:

- від скромних, неутомливих, вільного дихання» до детальних методичних вказівок, заснованих на результатах інструментальних досліджень;
- від емпіричного наслідування голосу вчителя в середині діапазону до надскладних вправ в різних техніках, що охоплюють більше двох октав;
- від фальцетного голосу у верхньому діапазоні до потужного «прикритого» розвитку кульмінаційних тонів.

«Все дійсне є раціональним» (за Гегелем), і було б нерозумно для сучасного викладача сольного співу ухилятися від сучасних вимог, які ставлять до вокального виконавства нові національні композиторські школи.

В сучасній науці давні традиції української педагогіки завдяки фахівцям з вокального мистецтва отримали «нове життя» в галузі національного вокального мистецтва.

На відміну від ліберальної педагогіки Європи найважливішим принципом вокальної педагогіки був і залишається індивідуальний метод виховання.

На думку О. Д. Шуляра, сьогодні, коли мова йде про виховання творчої особистості особливо важливим та актуальним стає розвиток так званої «вокальної універсальності», яка в професійному виконавстві має не тільки теоретичне, але й практичне значення.

Загальновідомо, що творча особистість розвивається і формується в процесі діяльності та спілкування, і характеризується мірою її соціальної активності у сфері суспільних відносин.

«Вирізнення особистості співака як унікального синтезу художнього світосприйняття, особливої творчої форми буття, не тільки дозволяє визначити природні якості вокаліста і його схильність до того чи іншого виду діяльності (педагогічної, виконавської з її різновидами: камерної, оперної, естрадної), але й допомагає спрямувати ці природні нахили в русло максимально позитивних результатів.»[143, с. 198]

Природа творчої особистості виконавця знаходить своє відображення в психології, мистецтвознавстві, мистецтвознавчій педагогіці та філософії. При цьому, мистецтвознавчі, педагогічні, філософські і психологічні аспекти недостатньо пов'язані між собою.

Зазвичай, мистецтвознавці аналізують виконавську творчість співаків, не досліджуючи її психологічні механізми. З іншого боку, в психологічних дослідженнях з цієї проблематики бракує фахового, педагогічного та мистецтвознавчого аналізу.

О. Д. Шуляр підкреслює важливість впливу міжособистісного спілкування (викладач-учень) на загальний процес на уроці сольного співу: «можливості міжособистісного спілкування для створення сприятливих умов у процесі формування вокально-технічних і виконавських навичок є перспективною ланкою навчальної роботи у класі» .»[143, с. 200].

Взагалі національний характер вокальних шкіл визначається, насамперед, засобами життя кожного народу (народними традиціями; особливостями національних музики та поезії, народним вокальним мистецтвом; особливостями мовної фонетики), що притаманні і українській культурі.

«Вокальна педагогіка України розвивається двома напрямками: в структурі вокального виконавства (підготовка співаків-солістів оперного та камерно-концертного й естрадного жанрів) та підготовки кадрів, спеціалістів музично-естетичного профілю (педагогів, вчителів музичних закладів).» [143, с. 200]

За словами О. Д. Шуляра, процес вокальної підготовки фахівців музичного профілю у вітчизняних вищих навчальних закладах слід розглядати як специфічну освітню систему, яка має лише загальну спільну основу освітньої діяльності, тоді як нові тенденції у взаємовідносинах композитор – співак передбачають пошук нових технічних і виконавських прийомів, які поступово закріплюються в практиці, як традиції, та передаються наступним поколінням співаків через навчання.

Таким чином, українська виконавська школа завжди передує школі педагогічній, яка готує майбутніх співаків на основі минулого та теперішнього досвіду: «Педагогічні засади вокально-виконавської школи ґрунтуються на технології голосоутворення, набутої багатовіковою практикою багатьох поколінь видатних співаків, реформованої і пристосованої до сучасних вимог музичного виконавства.» [143, с. 201]

Влив української фонетики на вокальне виконання

Витоки пісенної та фольклорної традиції України лежать у тісному взаємозв'язку слова та співу, що нерозривно пов'язані смисловим інтонуванням.

Як зазначає А. М. Ковбасюк у своїй статті, присвяченій цьому аспекту ([vliyanie-fonetiki-ukrainskogo-yazyka-na-vokalnoe-ispolnenie.pdf](#)), синтетична природа вокального мистецтва вимагає як музикознавчого, так і філологічного

вивчення. Головним аспектом комплексного підходу на думку вченого є опора на специфіку лінгвістичної фонетики, генетичний зв'язок мови з музикою та мовленнєвою інтонацією. Саме мовленнєва інтонація допомагає розкрити художню індивідуальність та художню самобутність вокальної музики; сприяє усвідомленню співочих традицій та специфіки окремих стилів.

Таким чином, вокальні функціональні форми магічного компонента «мови» сприяли вибору слова, семантична цінність якого була репрезентована насамперед його магічним, а вже потім поетичним змістом.

Тому доцільно зосередити дослідницький задум на виявленні закономірностей фонологічного та інтонаційного аспектів мовленнєвого інтонування та його реалізації у вокальному виконанні.

Наразі сучасні дослідження в галузі фізіології та акустики голосоутворення розкривають низку цікавих процесів, що виникають під час мовлення та співу за допомогою сучасної апаратури. Ці дослідження дають змогу відповісти на деякі суперечні питання стосовно формування співацького голосу, а в деяких випадках навіть відкривають абсолютно нові шляхи розуміння формування співацького голосу.

Серед численних праць другої половини ХХ століття особливий інтерес на сьогодні викликають праці В. Антонюк [1, 2], Т. Мадисевої [69, 70] та Н. Гребенюк [23, 24], провідною темою яких є мистецтво академічного та вітчизняно-академічного співу.

Науково-методична література з сольного співу досить широка за тематикою і різноманітна за жанрами та напрямками. Розвиток української співацької педагогіки бере свій початок з кінця ХVІІ століття

Перші значні праці були створені за період 1668 – 1675 рр. В них було:

- систематизовано основні технічно-педагогічні прийоми й навички співу та етапи стильового розвитку»

- розкрито особливості фонетики національних мов;
- виявлено закономірності тоноутворення в сольному співі;

– широко використано результати фізіології, фонетики, фонології акустики та музикознавства.

Однак низький технічний рівень того часу та відсутність досконалої апаратури для вивчення явищ звукоутворення унеможливило повне розуміння процесу співу. Це позначилося і на вокальній техніці співу.

Протягом останніх двох десятиліть зусилля вокальних техніків як у нас, так і за кордоном були спрямовані на ретельне і багатогранне вивчення інтонації усного мовлення. Структурні та функціональні показники інтонації мовлення в різних мовах.

А. М. Ковбасюк підкреслює, що традиційно вивчення взаємозв'язку мовленнєвої та музичної інтонації ґрунтувалося на інтонаційному рівні мовлення, тоді як фонетична система мови включає систему фонем з певним звуковим складом і значенням.

Інтонаційна сфера є важливим фактором розвитку артистичної та вокальної особистості у співі. Інтонування – це втілення художнього образу за допомогою співу та інших видів вокального мистецтва.

Як у мистецтві, так і в мовленні. У музиці інтонація залежить від «правильності чи неправильності висоти записаного звуку під час співу...» [86, с. 45]. За формулюванням Д. Огороднова, «мовленнєва інтонація – це «це ритмомелодійний лад мови, який залежить від підвищення або зниження тону при вимові, а також манера вимови, що виражає почуття та ставлення до предмета висловлювання»» [86, с. 45].

Мовленнєва інтонація, як культурна категорія, об'єднала педагогічні зусилля, спрямовані на формування творчих вокальних особистостей різних за вокально-виконавським профілем та направленням.

За допомогою специфіки інтонаційних прийомів співацька практика підсилює жанрово-стилістичні тенденції, закладені в авторських творах. Взаємовплив традиційного та речитативно-декламаційного типів вокального інтонування призводить до виникнення нових, полістилістичних вокальних

музичних форм, виражально-інтонаційних засобів, які знаходяться на перетині жанрів.

Наукове осмислення цього явища дозволяє зробити висновок про те, що різниця між вокальним інтонуванням в пісенному та фольклорному репертуарі криється в дидактичному впливі на розвиток цих виконавських стилей.

Тому необхідність розвитку у співаків здатності до осмисленого інтонування пояснюється професійною потребою розвитку загального усвідомлення вокального твору, цілісного уявлення про нього як про акустичний об'єкт.

Це також вимагає розуміння інтерпретації художнього змісту в інтонаційних формах, адаптованих до слухового сприйняття жанру. Оскільки інтонація є універсальною категорією із зовнішньо-внутрішніми текстовими функціями у співі, її можна розглядати з точки зору єдиної позиції якості звучання.

На думку славетних музикознавців: музична інтонація – це процес втілення образного змісту в музичних звуках, прояв музичного мислення, що синтезує образну і смислову діяльність виконавського інтелекту. Форми її існування є візуальними (жести, міміка) та аудіальними (мова, спів, музика). Інтонація має біологічне значення інтонації та специфіку інтонаційної основи індивідів та етносів.

А. М. Ковбасюк зазначає, що визначення функцій інтонування у вокальному виконавстві не обмежується встановленням спорідненості між мовленнєвою та музичною інтонацією, а включає в себе все багатство музичних засобів (гармонія, мелодія, ритм та ін.), що реалізуються не лише при створенні вокального твору, а й при його активному виконанні [[vliyanie-fonetiki-ukrainskogo-yazyka-na-vokalnoe-ispolnenie.pdf](#)].

Феномен інтонації пов'язує між собою музичну творчість композитора – виконавське відтворення – слухацький вердикт. У зв'язку з цим постає

питання про національну специфіку, які, завдяки інтонаційній природі музики, проявляються на всіх етапах музикування.

Так наприклад, залежність виконавців народного репертуару від інтонаційного досвіду сучасного середовища впливає на їхню співочу манеру та імпровізаційну техніку.

У цьому контексті роль виконавця полягає в тому, щоб бути джерелом інформації для слухача, водночас техніка взаємодії імпровізації та інтерпретації є фундаментальним феноменом культурної етносфери.

Мистецтво народної пісні уможлиблює розвиток імпровізації, безперервність процесу мелодичного розвитку під час виконання, коли в контексті культурно-вокального образу присутні фольклорні інтонації.

Народна пісня – це, по суті, проста, доступна музика, заснована на природних мелодичних інтонаціях; у співацькій та педагогічній практиці вона допомагає професійному становленню співаків (на початковому етапі розвиває не голос, а художній смак, ритм, слух, емоційність вокальна культура загалом).

Саме «відмінності» мови створюють національний колорит і звучання мовленнєвої інтонації в цілому. Як відгалуження одного звукового потоку, мовленнєва інтонація, дарує унікальною можливістю виконавцю відтворити твір іншої лінгвокультури.

Таким чином, спів, завдяки специфіці звучання мови оригіналу, дозволяє повною мірою розкрити «живий голос музики».

Зазвичай у репертуарі оперних українських співаків переважають твори українською, німецькою, французькою та італійською мовами, тому вони вчать співати та набувають базових співацьких навичок на фонетичній основі цих мов.

В даному дослідженні ми обмежимося лише основними характеристиками фонетичної основи української мови.

Співучі приголосні особливо важливі для правильної та виразної дикції. Їх вимова має бути чіткою і ясною, оскільки неточність й нечіткість

вимови приголосних у комплексі з голосних та мовленням в цілому, позбавляє вокальну фразу енергії.

Вимова вокальних приголосних становить значні труднощі, оскільки відтворення приголосних за своєю суттю пов'язане із змикання та розмикання органів мовлення, різкий рух яких під час мовлення призводить до неправильної роботи гортані, та навіть нерівномірності дихальних хвиль.

При цьому голосові складки працюють нестабільно, часто роз'єднуються, що призводить до осиплості голосу.

В свою чергу активна вимова приголосних зменшує паузи в голосі та забезпечує стабільність та яскравість голосового тону.

Таким чином, людське мовлення – це не окремі звуки, а мовленнєвий потік поєднання звуків. Тому потрібно чітко розуміти комбінаторику звуків у мовленнєвому потоці, що відбувається завдяки взаємодії між сусідніми звуками, в результаті чого артикуляція наступного звука накладається на артикуляцію попереднього звука, а артикуляція попереднього звука відповідає артикуляції наступного звука (або навпаки) [[vliyanie-fonetiki-ukrainskogo-yazyka-na-vokalnoe-ispolnenie.pdf](#)].

У звуковій організації будь якої мови першочергову роль відіграє наголос слова, його характер (сила), Те, з якою інтонацією вимовляється слово, пояснює низку фонетичних явищ, які відображаються у вимові

Однією з особливостей української фонетики є те, що в українському співі не змінюються голосні, тобто їх фонетичний характер, їх акустичні характеристики, майже не залежать від позиції в слові.

Ненаголошені голосні вимовляються з тим самим розташуванням органів мовлення, що й ритмічні голосні. Це дуже посилює «вокалізацію» української мови.

Огляд літератури стосовно лінгвістичного аспекту вокального виконання підтверджує те, що вокальне виконання, що належить до фонетичної системи певної мови, природно включає в себе елементи цієї системи: фонеми, інтонації та закономірності, за якими вони функціонують.

Культура мови у співі базується на законах орфоєпії, які визначаються фонетичною природою даної мови.

Специфіка вокальної мови, слова, його залежність від вокально-музичних умов (регістру, темпу, висоти тощо) породжує низку фонетичних закономірностей, які не дозволяють автоматично переносити орфоєпічні закони сценічного мовлення на спів.

Дослідження втілення національного у музичному мистецтві є одним з актуальних напрямків музичної науки сьогодення. Воно може бути реалізовано крізь різні призми – історичну, соціокультурну, стильову, жанрову, композиторську, виконавську. Проте комплексного погляду на специфіку проявів національного в музичному мистецтві, що поєднувало б усі ці призми, не вдалося знайти. Причин тому є кілька. По-перше, дослідження національного в музиці стосується як проявів у професійному музичному мистецтві (з усіма його новітніми стильовими напрямками та жанрово-стильовими явищами на сьогоднішній день), так і у традиційній музиці національної культури, тобто у музичному фольклорі. В зв'язку з цим, як правило, вчені обирають для дослідження одну з цих музичних сфер (професійне музичне мистецтво або традиційна музична культура), а потім використовують або максимально широкий підхід, заснований на одній-двох призмах, згаданих вище, або вузький підхід з концентрацією уваги на проявах національного у конкретних творах окремих композиторів. По-друге, культурна ситуація у сучасному світі, позначена процесами глобалізації як певного мультикультурного універсуму, з одного боку, та національної специфікації як самозбереження культури, з іншого, сприяє величезній різноманітності проявів національного в музиці та активізації уваги до них на всіх рівнях буття музичного твору як артефакту культури та мистецтва.

Вивчення національних музичних традицій, як можна судити по наявним дослідженням з цієї тематики, є найбільш наочним на прикладах європейських країн, де шлях академічного музичного мистецтва має великі

часові параметри. Саме до таких музичних сфер належить українська музика, зокрема, вокальна. Вона користується незмінним успіхом у слухачів та має величезний виконавський та науковий потенціал, зокрема, в аспекті національної традиції.

Як ми бачимо, вивчення національних традицій саме у виконавському аспекті (як щодо інструментальної, та і щодо вокальної музики) практично не представлено у сучасній музикології і потребує окремої уваги. Це особливо актуально у світлі того, що сучасна музикологія залучає виконавську складову до процесу дослідження цілісної системи музичного мистецтва і робить її невід'ємною складовою аналітичного інструментарію сучасного музикознавця.

Українська музика вирізняється серед інших європейських музичних світів особливою за силою та глибиною взаємодією традиційної музичної культури (музичного фольклору) та професійного музичного мистецтва. Як відомо, практично у всіх країнах професійна музика виникала на основі народної, вбираючи у себе образність, інтонаційність, акустичність, притаманну традиційній культурі. У багатьох європейських країнах базою для академічного музичного мистецтва послужила церковна музика, при цьому і народні музичні традиції також впливали на ці процеси. Особливості історичного шляху української музики, пов'язані із загальною історією, позначені певним часовим «запізненням» і, відповідне, «прискоренням» основних етапів розвитку музичного мистецтва України, що немовби «наздоганяло» європейські країни. Придушення української мови, культури та різних її гуманітарних проявів, пов'язане з перманентним знаходженням України у складі багатьох імперій, постійно викликало сильний рух ментально-культурного спротиву, одним з проявів якого було збереження музичного фольклору. Музична його складова є надзвичайно потужною та масштабною. Провідним жанром традиційної української музики вважається народна пісня, і історичний її багаж є унікальним Українські народні пісні – надбання всього світу; згідно даних ЮНЕСКО, саме українці створили

найбільшу кількість народних пісень у світі, близько 15500. І саме українська пісенність стала основою вокальної професійної музики – інтонаційно, образно, стилістично. У жанровій системі академічного вокального мистецтва України українська пісня існує по більшості у жанрі романсу, або солоспіву. Стиль українських романсів може бути зовсім різним і в аспекті відповідності історичного стилю, і авторського. Проте дуже важливою є його жанрова складова.

Жанр романсу в українській музичній культурі, формування якого пов'язане з XVII – першою половиною XVIII століття, пройшов тривалий шлях еволюції, ознаменований образним та інтонаційним багатством створених музичних шедеврів. У XIX столітті романс набув характерних рис, властивих західноєвропейським аналогам. Значення камерно-вокально\ творчості фундатора української музики Миколи Лисенка представляється винятковим в даному процесі.

Камерно-вокальна музика Миколи Лисенка є найціннішою складовою творчої спадщини композитора. Саме в ній найбільш яскраво розкрилися в своєрідному «сплаві» романтичні тенденції західноєвропейської музичної культури XIX століття з рисами національної самобутності, привнесеної зі сфери української народнопісенної традиції.

Формування жанру романсу, як і інших жанрів музичного мистецтва, пов'язане із загальним розквітом культури в Україні в епоху бароко (XVII – перша половина XVIII століття). Жанр романсу ніколи не розвивався автономно. Для нього характерний органічний зв'язок з поезією, з фольклором, а також – внутрішньожанровий розвиток, який, в свою чергу, є наслідком міжжанрового взаємозбагачення.

Новаторські прагнення українських поетів того часу помітно впливали на формування жанрово-інтонаційних і структурних особливостей музичних творів. Серед них – автори текстів (а часто і музики) поширеного в епоху бароко особливого жанру народної псалми (або канта), такі як: Феофан Прокопович, святий Димитрій Ростовський (Туптало), Стефан Яворський,

Григорій Сковорода та інші. Даний жанр як багатоголоса духовна пісня релігійного змісту з віршованими текстами займає рубіжне положення між церковною та народною співочою традицією.

Саме в сфері камерно-вокальної музики з'явилася можливість широкої інтерпретації різноманітних тем, починаючи від інтимної лірики (в жанрі міської побутової пісні-романсу) і закінчуючи глибокими філософськими роздумами (в жанрі канта).

Сольна форма сприяла емоційній щирості висловлювання і втілилася в такому показовому жанрі, яким був поширена в той час міська побутова пісня. Як правило, це були сольні пісні з розвиненою ритмомелодичною стороною, і часто – широкого мелодійного діапазону, оскільки засновані на традиціях музикування міської інтелігенції. Значна їх кількість проявляється у підкреслено індивідуалізованій образності. Часто це пісні авторського походження (тексти і музика).

Особливу популярність в XVIII столітті завоювали пісні-канти Григорія Сковороди – знаменитого філософа, поета, музиканта. Його відомі пісні-канти «Всякому городу нрав і права», «Ой ти, птичко, жовтобоко», «Ах, пішли мої літа» відзначені широкою мелодійністю, переважанням мінорного ладу, ритмічної гнучкістю. В цілому пісні-романси, або солоспіви Г. Сковороди, в творчості якого помітно проявляються зв'язки українського фольклору з пісенною сферою барокової епохи, відображали нові риси в музичній мові, які, в свою чергу, затверджувалися в українській вокальній музиці. Це, перш за все, емоційна виразність, з'єднання широких інтервалів з короткими наспівами і типово ліричними такт як чесноти вокальної музики того часу.

Якісно новий етап в українській вокальній музиці представляє камерно-вокальна творчість М. Лисенка. Його солоспіви відрізняються від його попередників і сучасників новими жанровими особливостями, широким діапазоном образності і тематики, новими засобами виразності, новою інтонаційністю. Вірші, що мають пісенну природу, композитор часто

інтерпретує в формах, що наближаються до фольклорних. У творах оповідного характеру на перший план висуваються філософські проблеми, вокально-інтонаційний розгортання підпорядкований пошуку декламації, яка відображає не тільки емоційні зміни вірша, а й смисловий підтекст твору.

Солоспіви М. Лисенка, які композитор почав писати в кінці 1860-х років після тривалої роботи над обробками народних пісень, стали новим етапом у подальшій еволюції української камерно-вокальної лірики.

Камерно-вокальна творчість композитора представляє якісно новий етап в українській вокальній музиці. У ньому позначилися такі творчі тенденції, які визначають значення камерно-вокальної творчості М. Лисенка в контексті розвитку всієї української музичної культури. Перш за все, це зв'язок з жанрами пісенно-пісенної лірики зі своєрідним сентиментально-романтичним відтінком, а також домінуючими мелодійною стихією і гомофонно-гармонічною організацією звукової матерії.

На ці естетичні позиції спирається композитор у процесі остаточного оформлення національного стилю української професійної музики. Саме у вокальній музиці, яка становить домінуючу роль в творчому доробку М. Лисенка, найбільш яскраво розкрилися національна самобутність і авторська індивідуальність композитора.

В цілому, композитор збагатив музичну образну сферу жанру романсу лірико-психологічними, епічними, героїчними рисами, створюючи емоційно психологічні портрети. На прикладах вокальної творчості М. Лисенка можна простежити багату палітру образності: від ніжно-ліричних музичних образів до драматичного пориву і експресії.

Композитор писав вокальні твори на вірші українських поетів-класиків і своїх сучасників: Т. Шевченка, І. Франка, М. Старицького, Лесі Українки, О. Олеся та багатьох інших. Його приваблювали також поетичні образи поетів інших національностей: Г. Гейне, А. Міцкевича. Звідси широкий тематичний діапазон солоспівів: від філософського, героїчного, епіко-

драматичного характеру до психологічних, музичних замальовок природи, побуту.

В першу чергу, відзначимо солоспіви М. Лисенка, написані на вірші, які втілюють народні «жіночі» образи і в яких драматичні переживання героїнь розкриваються з психологічною глибиною («Ой, одна я, одна», «У тієї Катерини», «Плач Ярославни»). Інший пласт вокальних творів Н.Лисенко – ліричні пейзажні камерно-вокальні замальовки, які втілюють картини української природи («Садок вишневий коло хати», «За діброві вітер віє»). Починаючи з 1870-х років, М. Лисенко звертається до втілення героїчної і епічної образної сфери (історична, козака тематика). До таких зразків можна віднести твори «Ще як були ми козаками», «Гомоніла Україна», «До Хортиці». Серед камерно-вокальних творів композитора слід відзначити твір філософського напрямку «Понад полем іде». Широко представлена і особистісна інтимна лірика – «Минають дні», «Порвав струни», «Ти не моя, дівчино люба» і багато інших.

У вокальних творах М. Лисенка на слова сучасників найчастіше проявляється «лірико-психологічна» стильова домінанта романтичного типу. Більше 60 солоспівів композитор написав на вірші Т. Шевченка. Поезія видатного українського поета значно вплинула на стильові особливості солоспівів, їхню музичну образність, композицію. «Саме в піснях на тексти Т.Шевченка яскраво представлена «народна» лінія стилю композитора» [52? с.299]. С. Людкевич, видатний композитор і вчений Західної України (Галичини) ХХ століття, в своєму дослідженні [64] визначає три основні типи солоспівів у камерно-вокальній творчості М.Лисенка:

1) «пісні простонародного жанру», які за формою і змістом найбільш близькі до українських фольклорних зразків;

2) другий пісенний тип – це солоспіви, в яких композитор також спирається на українську народну мелодику, але в майстерній обробці, по стилю наближеною в різних західноєвропейських зразків музичної культури;

3) третій тип – це вокальні твори М. Лисенка на слова Лесі Українки, Г. Гейне і поетів інших національностей, в яких форма і фактура є «дуже далекою від українського народного жанру і проявляє в мелодиці, гармонії і манерах фортепіанного супроводу різні європейські зразки і впливу, які, однак, складаються у досить впізнаваний «лисенківський» тип» [64, с.357].

Безсумнівно, мовна інтонація впливає на емоційний характер музичної образності. Саме завдяки тонкому втіленню поетичного тексту в музиці простежується нерозривна єдність кантилени і декламаційної мелодики. Композитор в більшій мірі не повторює слів тексту, і членування в музичній формі збігається з поетичним членуванням. Закономірно, що при створенні солоспіву композитор враховує специфіку віршованій форми. Текстова сторона задає і обумовлює особливості музичного

М. Лисенко своєю творчістю, з одного боку, підсумував досягнення попередників XIX століття а, з іншого, відкрив нову епоху в розвитку національної музичної культури XX століття.

Тенденція до розкриття багатогранних явищ життя і характерів стала домінуючою у вокальних творах українських композиторів. Творчість української професійної композиторської школи може служити прикладом того, як ті чи інші риси індивідуальності ставали рисами школи, а та чи інша тенденція набувала значення естетичного принципу.

Проте важливо відзначити, що поняття української вокальної школи та української вокальної традиції не є тотожними, друге є складовою першого як більш широкого поняття, що включає багато теоретичних та практичних питань, пов'язаних із вокальною практикою (композиторською та виконавською) в історичному, жанровому, стильовому аспекті.

До таких слід віднести артикуляцію як засіб виразності. Ряд дослідників відзначають в українській та італійській мовах стійкість і визначеність артикуляційних укладів голосних, які тягнуть за собою милозвучність і співучість, призводять до зближення орфографії і орфоєпії. В

українській мові допускається наявність в одному слові другорядних наголосів, що також збільшує його повнозвучність.

Також тут слід говорити про особливу емоційну традицію української вокальної музики, що також генетично пов'язана з українською ментальністю, а саме поєднанням ліричного та драматичного світосприйняття [91]. Передумовою задушевності і щирості висловлювання – необхідного психологічного моменту при виконанні – може служити зібраність виконавця і володіння особистісними співочими здібностями. Виконання повинно бути пройняте безпосередністю, тоді воно прозвучить переконливо, а без простоти висловлювання неможлива особлива поетичність у виконанні. Спектр емоційних станів (поєднання в рамках одного твору, зазначеного стислістю масштабів і стислістю викладу) при виконанні повинен проявлятися не в розосередженні почуттів на загальному емоційному пориві, а, навпаки, у внутрішній сконцентрованості (як втіленні їх певної насиченості) і природності самовираження.

Посилення декламаційності, підвищення теситури, контрастне протиставлення акордової вертикалі мелодізірований партії фортепіано – всі перераховані засоби виконавської виразності є важливим драматургічним прийомом драматизації душевних почуттів ліричного героя. Таким чином, виконання українських романсів пов'язане з втіленням гострого особистого переживання, яке виражається в граничному емоційному напруженні. Фортепіанна складова замикає музичну форму, будучи, на рівні музичної драматургії, свого роду відходом в світ внутрішніх переживань і роздумів, з яких і виникає музичний образ, втілений у солоспіві.

Отже, прояви національного у професійній музиці як у композиторському, так і виконавському аспекті можуть бути охарактеризовані як втілення національного колориту чи використання певної стилістики, сприйматися як окремий знак певної системи – а саме національної культури як національної «культури світу», але часто вони є самою системою та її мовою, обумовленою національними традиціями як

акустично, так і образно, жанрово, семантично. Звісно, це не означає, що професійне музичне мистецтво «копіює» чи намагається зайняти місце традиційної музичної культури (музичного фольклору), але воно поряд з нею стає репрезентантом національного, національної традиції у широкому сенсі. Це і обумовлює у сьогоднішній полікультурній ситуації, в умовах глобалізації (як процесу універсалізації, якому протистоять процеси національної самоідентифікації культури) підвищену цікавість до національного у музиці композиторів, виконавців, слухачів та науковців.

Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект

У своїй монографії «Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект» [1] В. Антонюк підкреслює, що концептуальною основою української культури був і залишається системний національний ідеал, що споріднює її з іншими європейськими культурами, чиї рефлексії над національним ідеалом також знайшли відображення в різноманітних культурних актах, спрямованих на визначення свого народу як етнічної ознаки.

Вчена вважає, що культура кожного народу має свою домінуючу мистецьку систему. Стосовно співу це поняття вокальності національної мови, співучості етносу, які традиційно пов'язують з історичним феноменом переважно вокальної специфіки українського музичного мистецтва.

Найвагоміші досягнення національної культури відбуваються в рамках міжнаціональних діалогів. Так наприклад, Т. Адорно називав віденський діалект світовою музичною школою (яка через географічне розташування столиці розвивалася на перехресті етнокультурних шляхів), а також феноменом міжетнічної специфіки угорської музичної культури.

У цьому контексті важливою, на думку В. Антонюк, є етнокультурна місія України, оскільки її історична та геокультурна специфіка як центру міжкультурного обміну між Заходом і Сходом відводить значну роль вокальному мистецтву, яке значною мірою залежить від культурно-інтегративної місії, що посилюється з покоління в покоління.

В. Антонюк вважає, що сучасна Україна є етнічно поліетнічною державою: існує не лише багатонаціональна культура всередині країни, а й культура українців у світі. Проблема взаємодії та взаємовпливів національних культур є традиційною для Європи, але вона вимагає відповіді на питання про пріоритетність української культури в її системі (іншими словами, які культури, в який історичний час і яким чином вплинули на її формування і зробили її такою, якою вона є сьогодні, і навпаки).

О. Кульчицький, розглядаючи Україну як локус (у геополітичному сенсі – межу між Сходом та Заходом) серед європейських національних культур, акцентує увагу на тому, «що через її історичну периферійну роль щодо Європи вплив трьох культурних пластів (католицизму, Відродження та Просвітництва) на її художній світ був певною мірою слабшим, ніж їхній вплив на специфіку інтелектуального життя більшості європейських країн» [55, с. 50].

В. Антонюк особливу увагу приділяє специфічним обставинам історико-культурної ізоляції Київської Русі, що зумовили консервацію традицій церковного співу та визначили переважно вокальні особливості подальшого розвитку української музичної культури.

Відштовхуючись від етимології поняття «вокальна культура», вчена свідомо обмежується вивченням і систематизацією вітчизняних форм «наукового» художнього сольного співу, спираючись на ідеї діалогу, що виникли в епоху Просвітництва, але завжди є в контексті актуальних уявлень: «культура – природа».

Антропологічний підхід дозволив В. Антонюк охопити широкий спектр культурних явищ, а теоретичний аналіз та узагальнення фактичного матеріалу – здійснити емпіричний опис явищ української пісенної культури до феноменологічного опису та теоретичного узагальнення.

На думку музикознавці, у сучасній Україні змінюється процес суспільного культуротворення, що сприяє взаємодії з тенденціями

гуманізації, гуманітаризації та етнологізації системи освіти, особливо системи музичної та професійної освіти.

Це вимагає суттєвого переупорядкування історико-культурного розвитку в суспільстві, яке здатне актуалізувати смислове наповнення класичної тріади загальнолюдських цінностей: освіти, культури і науки.

У сфері професійного співу, особливо з точки зору наукового осмислення етнокультурних засад, недостатньо розробленою є специфіка національних співацьких шкіл.

Адже термін «школа» В. Антонюк вживає насамперед для визначення загальних характеристик професійного музикування в цілій країні, за умови, що воно має цілком виразний національний характер.

Особливо це стосується інтернаціоналізованих країн, де освіта є цілісним явищем. Вона тісно пов'язана з феноменом духовності, яка є головною умовою і творчою силою формування багатокомпонентної системи ціннісних орієнтацій в українському суспільстві та водночас – пріоритетною темою культурології, традиційним ядром сучасної педагогічної антропології.

Проблемна ситуація визначення актуальності етнокультурного та феноменологічного змісту української співацької школи на думку В. Антонюк, полягає у необхідності підвищення наукового інтересу до ролі національних та світових музичних традицій, сконцентрованих у культурно-історичному просторі України.

Зокрема, «до осмислення їх етнопології, що має ґрунтуватися на вивченні знакової специфіки функціонування масових та елітарних форм вокального мистецтва; сприяти більш різноманітному, етнологічно орієнтованому розумінню сучасної художньої картини світу в контексті діалогу культур, репрезентованому тут багаторівневою освітою, в межах якої відбувається міждисциплінарний діалог вокальних спеціальностей, парадигм і національних стилів, а також її етноінтегруючої функції у світобудові.» [1, с. 138].

Проблемним питанням сучасної культуротворчості на думку вченої є професіоналізація аматорських форм сольного співу, тобто відкриття нових спеціалізацій: «виконавець народної пісні» та «виконавець естрадної пісні» в українських вищих навчальних закладах культури і мистецтв.

Нагальною проблемою справжньої української співацької школи є відсутність єдиного власного навчально-дидактичного комплексу, зміст якого ідентифікував би її вираження як питомо національне. В. Антонюк досліджує існуючі та нові нетрадиційні шляхи етнологізації змісту вокальної педагогіки та науково їх уніфікує.

Значну увагу приділяє дослідниця й вивченню фольклорних етапів «наукового» співу: дидактичного змісту будь-якого виду процесу голосоутворення на українському народнопісенному матеріалі, що ілюструє вокальну комфортність для різних вокальних спеціальностей. Вирішення цього завдання безпосередньо пов'язане з розвитком інтелектуальної свідомості учнів української школи сольного співу, сприяє формуванню етнозначущих рис національної мистецької особистості.

Спираючись на концепції гомосфери та засади екології культури, В. Антонюк виводить цю концепцію у сферу професійного співу; іншою об'єднуючою константою в академічних, народних та естрадних співацьких дисциплінах є положення професійного співацького тезаурусу.

Адже професійне виховання співаків вимагає не лише знання правил орфоепії, а й ґрунтовного вивчення існуючої фахової термінології та наукового підходу до введення нових лексичних одиниць (неологізмів, метамовних особливостей).

Ці ж проблеми стосуються і вокально-художньої інтерпретації іноземних текстів у перекладі рідною мовою та їх виконання мовою оригіналу. Останнє передбачає не лише запам'ятовування фонетичних та орфоепічних особливостей «чужого» тексту, але й оволодіння технічними прийомами, пов'язаними з певною національною співацькою школою. Це

підтверджує семіотичний підхід, який інтерпретує явища національного співу як метакультурні феномени.

На думку В. Антонюк, семіотичні аспекти мистецтва сольного співу є важливими складовими, що сприяють реалізації соціокультурної місії мистецтва – багатофункціонального діалогу між особистістю та суспільством. Семіотичний тезаурус мистецтва співу – золотий перетин його теорії та культурології – дозволяє визначити його практичне багатоголосся як своєрідний соціокод, що фіксує загальноприйняті смисли даної культури, як канал зв'язку різних типів культур. Це в достатній мірі пояснює необхідність розглядати мову вокального мистецтва не тільки як мистецький феномен, але і як культурний.

«Етнокультурна проблема української співацької школи включає також шляхи універсалізації ситуативних ролей національного мистецтва, яке характеризується просторово-часовою спільністю багатьох положень суміжних дисциплін. Національна вокальна культура – це також світ артефактів: явищ, що співвідносяться з синергетичним, ситуативним і компаративним музичним змістом відповідно до культурно-антропологічної специфіки.» [1, с. 115].

Систематизуючи авторський досвід «вчених» вокальних шкіл, про що свідчить вавилонське багатоголосся в Україні, дослідниця здійснює культурологічне дослідження основ національної співочої школи, яка розвивалася в лоні загальноєвропейської співочої традиції.

Основні тенденції підготовки українських співаків розглянуті музикознавицею у просторово-часовій перспективі мультиверсуму, де внутрішня поліетнічність набуває ознак етнокультурного феномену.

В своїй монографії В. Антонюк розглядає етнокультурний зміст музики, досліджує ейдоси вокалу в художній творчості, проводить гносеологічний аналіз інтелектуальної спадщини видатних українських співаків, виявляє феноменологічні особливості українського вокально-виконавського архетипу, що інтерпретується в контексті авторської

концептуалізації теорії культури, розробленої К. Г. Юнгом (щодо ментально-архетипного змісту національних та діаспорних рефлексій вокальної метакультури).

Музикознавицею виявлені етнокультурні явища, що демонструють поступове зростання виконавських, творчих та педагогічних характеристик української співацької школи в різні історичні періоди:

- докласичний – давньоруське співацьке мистецтво (до XVI ст.);
- класичний – виникнення професійної хорової школи та розвиток в її контексті основ сольного співу (XVII – XIX ст.);
- посткласичний – становлення професійних академічних засад сольної (оперної) вокальної освіти в європейській традиції (кінець XIX – XX ст.);
- сучасний – період розквіту національних сольних вокальних шкіл.

Таким чином, напрямок основних шляхів розвитку вокального мистецтва передусім узгоджувався зі стильовими тенденціями та особливостями музичного мислення певного періоду в розвитку музичної культури суспільства; розвиток вокально-педагогічних принципів визначався як прояв загальних закономірностей розвитку культури етносу в певний період його історії.

У сучасній загальній педагогіці це явище називають специфічною закономірністю професійної педагогіки і характеризують як один із критеріїв розвитку освітньої системи, зокрема системи вокальної освіти.

Такий підхід є актуальним і своєчасним: він сприяє аналізу витоків і розвитку етнологічних параметрів української співацької школи, допомагає простежити етапи становлення її науково-методичних засад у багатовіковому зростанні традицій у низці етнокультурних систем Всесвіту.

На думку В. Антонюк, у західноєвропейській та американській етнологічних школах переважає орієнтація на пошук дослідницького матеріалу поза межами власного етнічного контексту; вітчизняна школа, що склалася на національному ґрунті, інтегрує історично сформовані культурні модальності поліетнічного характеру академічного співу, роблячи перші

кроки до створення системи порівняльних характеристик різних форм української вокальної традиції, з метою з'ясування теоретико-методологічної системи феномену української світової культури.

Кожна культура характеризується як автохтонними, так і гетерофонними чинниками, що відображають її внутрішній і зовнішній зміст. Проблема вокального мистецтва як культурного феномену збагачується розглядом його етнічної специфіки, яка зазнає певних змін у ході історичного розвитку, під впливом зростаючих зовнішніх зв'язків, ступінь проникнення яких визначається запитами самої культури.

Вокальне мистецтво, як елемент культурної метасистеми, ієрархічно підпорядковане системі явищ, які воно створює. Запропонована в монографії В. Антонюк типологія цих явищ сприяє вирішенню актуальних етнокультурних проблем і надає сенс конкретним феноменам художньої культури.

Професійний спів - явище, що історично розвивається, характеризується просторово-часовою мінливістю, але водночас і функціональною стабільністю.

«Український спів як явище, що історично розвивалося в контексті бінарних геокультурних систем – східнослов'янської та західноєвропейської, дозволяє стверджувати про його метакультурну значущість і водночас дозволяє моделювати українську вокальну школу як етнічну константу.» [1, с. 75].

На думку науковиці, проблематика українського вокального мистецтва створює полімерний процес формування етнічно орієнтованої творчої еліти, здатної відтворювати культурний контент та нові суспільні тенденції з інформаційно-семіотичним наповненням.

До символів, створених видатними носіями співочої етніки цього періоду національної культури, належать як імідж самих виконавців, так і жанри; мода на популярні шлягери та ін. Поєднання їх створює систему символічного інструментарію національної культури, яка акумулюється в

«текстах» багатьох суміжних галузей знань, що мають відношення до нашої проблематики.

Адже українська пісенна культура, як галузь зонокультурології, інтегрує наукові знання на перетині історії, філософії, мистецтвознавства, етнології, етнографії, етнографії, семіотики, лінгвістики, педагогіки, психології, політології та соціології. .

Отже, В. Антонюк вважає, що осмислення сучасних процесів етнологізації художньої творчості є пріоритетним напрямом розвитку української співочої школи, хоча й не єдиним у системі сучасних культурологічних досліджень. Його проблематика визначається ієрархічною співмірністю понять «українська вокальна школа» та «українська художня культура», що об'єднані в діалозі за етнокультурними інтересами, утворюють відкриту етнокультурну систему, яка презентує досягнення різних співочих шкіл світу та репрезентує українську співочу культуру у світі.

Висновки до Розділу 2

У процесі висвітлення особливостей розвитку основних академічних європейських вокальних шкіл у контексті прояву національних традицій з метою узагальнення їх еволюції та впливів, що був здійснений у попередньому розділі дисертації, були виокремлені певні закономірності, які так само спрацювали і у процесі становлення української вокальної школи в аспекті історико-культурної генези, яка впливає на кристалізацію ментального коду нації.

Окремими аспектами окресленої проблематики стали наступні:

- специфіка впливу української фонетики на вокальне виконавство. Її екстраполяція на романсову творчість М. Лисенка – фундатора української професійної композиторської школи, тісно пов'язаної з вокальним виконавством, – акцентує для китайської співачки мовно-стильовий акцент дослідницької інтерпретації;

- етнокультурний аспект, який дозволяє розглядати особливості сприйняття сучасного вокального мистецтва як роду мистецької діяльності в умовах глобалізації, де залучення національної традиції у певних проявах (інтонаційних, ритмічних, образних, акустичних тощо) стає певним внутрішнім інструментарієм, який у взаємодії з вже усталеними традиціями академічної вокальної музики дає нові художні можливості та нове розуміння місця та функцій знаків національного в музиці.

Вивчення проявів національної вокальної традиції (як у форматі «національна вокальна школа» в царині академічного мистецтва, так і у розмаїтті інших проявів вокального виконавства – як, наприклад традиційний народнопісенний спів) складає історичний, соціокультурний, жанрово-стильовий, виконавсько-інтерпретативний виміри вивчення цього феномену.

Таким чином, ми пропонуємо обґрунтування розуміння національних традицій як складової сучасного вокального мистецтва (як композиторської творчості, так і вокального виконавства).

Методологічно важливим є те, що тут ми маємо справу як з теоретичним (музикознавчим), так і практичним (композиторським та виконавським) досвідом. У системі координат «композиторство – виконавство – музикознавство» національна вокальна традиція постає комплексним об'єднуючим поняттям. Її зміст охоплює розмаїття мистецьких явищ, пов'язаних з правитоками традиційної культури певної нації (етносу) та їхніми проявами у подальшому розвої національно орієнтованої вокальної творчості.

Національна традиція у сучасному вокальному мистецтві, яке існує у глобалізаційних полікультурних, полістильових, поліжанрових тенденціях культури XXI століття, отримала новий статус та стратегію свого функціонування. Національна вокальна традиція у сучасному часопросторі культури постає складовою творчого процесу, яка у взаємодії з академічною

традицією живить вокальне мистецтво і має численні прояви, як композиторські, так і виконавські.

Щодо термінології, то визнано, що у новітньому музикознавстві більш вживаним є термін «вокальна школа», яким номінуються досить різні національно-історичні, педагогічно-методичні, ментально-психологічні явища. У строгому сенсі поняття «вокальна школа», як правило, пов'язане з європейським академічним мистецтвом, в межах якого сформувалися певні вокальні школи. Разом з тим, поняття вокальної школи застосовується як в системі національної культури, так і в більш локальному контексті – регіональному та особистісному (вокальна школа конкретного педагога).

Отже, співак має на основі індивідуальної творчості створити когнітивну ситуацію для усвідомлення та відтворення у своїй інтерпретації глибинних зв'язків між вокальним мистецтвом академічного зразку та традиційним підґрунтям у виконавстві народного типу культури. Теоретично цій настанові виховання співаків сприяє порівняльна характеристика явища «національна вокальна традиція».

Таким чином, національна вокальна традиція є комплексним поняттям, що характеризує систему мистецьких явищ, пов'язаних з правотоками традиційної музичної культури як **ментальним кодом нації** та його проявами у подальшому на всіх рівнях професійної діяльності композитора та виконавця. Показовим прикладом прояву означеного явища є запропоновані аналізи вибраних солоспівів фундатора української професійної музики М. Лисенка.

Українська співова школа є унікальною етнокультурною системою з власною національною ідентичністю, що характеризується постійним самооновленням, інтеграцією та зростаючим міжнародним авторитетом, про що свідчить високий мистецький попит українських оперних співаків у провідних оперних театрах світу та зростаюча присутність іноземців в українських навчальних закладах, яких приваблює можливість навчатися всесвітньовідомого співу та українського стилю *belcanto*.

РОЗДІЛ 3
СПЕЦИФІКА ПРОЯВІВ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ
У ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ А. ХІНАСТЕРИ)

«Традицію звично розуміти як щось незмінне.
Проте саме на неї орієнтується будь-яка новація»
(С. Грица) [26, с. 3].

**3.1 Вокальна творчість видатного аргентинського композитора
А. Хінастери: жанрово-стильовий аспект**

Для латиноамериканської культури ХХ століття увійшло в історію музики як час становлення професійної композиторської школи, позначений синтезом модерністських течій та аутентичного мистецтва. Першу третину минулого століття панівне становище займала національна романтична концепція, яка надалі виказала свою неспроможність через діяльність «Групи музичного оновлення» (заснована у 1929), куди увійшли Хуан Хосе Кастро (1895-1968), Хуан Карлос Пас (1901-1972) та інші. Їхня естетична позиція полягала в тому, що композитори не відмовлялися від опори на національні традиції, але критикували «фольклорний етнографізм». На жаль, відмінність поглядів між Кастро та Пасом (останній вбачав у будь-якому прояві «музичного націоналізму» відсталість і провінціалізм) призвела до появи іншого композиторського об'єднання «Нова музика», представники якої орієнтувалася на західноєвропейський авангард. Однак позиція «музичного націоналізму» не була повністю втрачена. Абсолютно нове трактування ця проблема знаходить на шляху синтезу національного та універсального у творчості Альберто Хінастери.

Творчості А. Хінастери присвячено певну кількість музикознавчих праць. Звісно, інформацію про композитора та його твори можна знайти у

історичних джерелах різного напрямку (історія латиноамериканської музики, історія зарубіжної музики, творчості композиторів-гітаристів). Тим не менш, існує кілька дисертаційних праць та монографій про А. Хінастеру, а також низка статей вітчизняних, так і зарубіжних музикознавців, присвячених окремим аспектам творчості композитора, або окремим творам.

Так, загальну інформацію про життєвий шлях та творчість композитора ми можемо знайти у книзі Н. А. Гаврилова «Історія зарубіжної музики» [10]. Автор пропонує досить докладну стильову класифікацію музики (за регіонами) та приділяє увагу творчості А.А. Хінастери у розділі 1 «Музична культура Америки ХХ століття. Розділ І. Латинська Америка». Звичайно, ця інформація має загальний ознайомлювальний характер.

У монографії Дебори Шварц-Катес «Альберто Хінастера: науково-інформаційний довідник» [46] представлено хронологічний опис усіх творів композитора з коротким аналізом кожного твору. Книга містить шість розділів, кожен з яких належить до різного періоду творчості композитора. Ця інформація дозволяє докладно та послідовно ознайомитися з творчою спадщиною композитора, його поглядами, і загалом розширити знання про композитора.

У дисертації В. Доценко «Історія музики Латинської Америки XVI—XX століть» (2010) предметом дослідження постає музична культура Латинської Америки: як народна музика, так і професійна композиторська творчість. Основною метою цієї праці є створення цілісного історико-хронологічного уявлення про основні етапи становлення та розвитку музичної культури Латинської Америки у взаємодії народних музичних традицій та професійної композиторської творчості від початку XVI до кінця XX століть [с. 6].

Праця В. Доценко «Історія музики Латинської Америки XIV—XX століть» (2010) містить повний опис музичної культури країн Латинської Америки (від зародження до становлення та розквіту) [с. 2]. Автор зробив спробу систематизації уявлень про народну музичну культуру Латинської

Америци та професійну творчість її композиторів, починаючи від початку XIV до кінця XX ст. У сфері уваги — твори найвидатніших латиноамериканських композиторів, і навіть низку творів, більшість яких раніше не ставала предметом вивчення музикознавчої науки.

Автореферат дисертації Кряжової І. «Музика Іспанії та Латинської Америки. Історичні начерки» містить комплексний аналіз розвитку музичної культури Латинської Америки. Пропонована робота ставить собі певну мету — висвітлити ряд маловідомих, але водночас яскравих і значних явищ історія іспанської і латиноамериканської музики, спираючись на хронологічний принцип, що послідовно витримується, від XVI століття до XX [с.4].

Додатковим джерелом пізнання послужили книги, зарубіжні дисертації та статті Л. Григор'єва та Я. Платека «У світі музики. Щорічник—панорама», Жилінської Т. Р. «Зарубіжна музика XX століття : напрямки та композиторські техніки, школи та творчі портрети композиторів академічної традиції», енциклопедія Пічугін П. А. «Культура Латинської Америки», Carlos A., Gaviria B. M. «Alberto Ginastera and the guitar chord: an alytical study», Emily Jo Riggs «The art song of south America: an exploration through performance» [184], YinJia Lin «Alberto Ginastera's piano sonatas: a performance guide». Кожне із цих джерел є додатковим до більш ґрунтовних вищеназваних праць про творчість композитора. Іноземні джерела надають інформацію про інструментальну, вокальну та фортепіанну спадщину А. Хінастери.

Отже, у наявній науково-джерельній¹ базі (як вітчизняній, і зарубіжній) представлено загальну характеристику творчості А.А. Хінастери та окремих сторін його творчості. Однак різним жанрам приділено далеко нерівноцінну увагу дослідників. Однією з таких мало висвітлених сфер його спадщини залишається камерно-вокальна музика. При цьому вона є надзвичайно популярною на батьківщині митця; тому безумовно, заслуговує не лише на яскраву сценічну долю в інших країнах (зокрема, у Китай та Україні), але й на глибоке вивчення у музикознавстві різних країн світу.

Альберто Хінастера (1916-1983) — аргентинський композитор, педагог, «класик ХХ століття» [16, с.52]. Композитор народився у Буенос-Айресі в сім'ї каталонських та італійських емігрантів. З дитинства музика була його пристрастю, особливо жанр опери. У 12-річному віці він вступив до приватної консерваторії Альберто Вільямс, а з 1936 по 1938 навчався у Національній консерваторії Буенос-Айреса. На жаль, ранні твори композитора, написані до 1936, не збереглися. Така доля спіткала їх через надмірну самокритику та підвищену вимогливість до себе. Його перша серйозна робота — балет «Панамбі» (1936), у якій простежується вплив неофольклоризму Стравінського. Цей твір окреслив чіткі національні орієнтири композитора. До творів 40-х років відносяться також пов'язані з національними традиціями балет «Естансія», «П'ять популярних аргентинських пісень», «Дванадцять американських прелюдій» для фортепіано. У цей період склалися дружні зв'язки з Мануелем де Фальєю (який з 1939 по 1946 роки перебував у еміграції в Аргентині) та іспанським гітаристом Андресом Сеговією.

Дворічне перебування в США (1945-1947), субсидоване фондом Гуггенхайма, мало істотний вплив на молодого композитора: він познайомився з практикою провідних американських університетів та музичних навчальних закладів (зокрема, Коплендівськими курсами композиції в Тенглвуді). Повернувшись до Буенос-Айреса, Хінастера активно займався педагогічною та громадською діяльністю. Він ініціював створення Ліги композиторів Аргентини, яка у 1948 році стала секцією Міжнародного товариства сучасної музики (ISCM). У тому ж році з його ініціативи було створено консерваторію Ла Плати, директором якої він був деякий час.

Наприкінці 50-х років А. Хінастера – декан музичного факультету в Аргентинському Католицькому університеті, а в 1962 році стає директором Латиноамериканського центру музичних досліджень Інституту Торквато ді Телья. 60-ті роки стали піком педагогічної активності Хінастери, коли з його

композиторського класу вийшла велика кількість музикантів, серед яких Астор Піаццолла (1921-1992) та Антоніо Таурелльяно (нар. 1931).

У 50-60-х роках композитором були створені концерти для фортепіано (№1), для скрипки, для віолончелі (№ 1), кантату «Магічної Америці». Проте найважливішою подією цього періоду сам композитор вважав звернення до оперного жанру. Перша опера «Дон Родріго» (1964) була написана на замовлення Муніципалітету Буенос-Айреса і поставлена в театрі Колон, друга опера «Бомарцо» (1967), створена на замовлення Оперного товариства Вашингтона і вперше там поставлена, здобувши міжнародну популярність.

На межі 1960-1970-х років життя композитора різко змінюється. Він вдруге одружується з відомою аргентинською віолончелісткою Авроре Натола. З 1971 року композитор постійно живе у Швейцарії. Останнє десятиліття життя – найбільш плідний період творчості, що приніс композитору світову славу та успіх.

1971 року відкриття Кеннеді-центру у Вашингтоні було ознаменовано прем'єрою його третьої опери «Беатріс Ченчі». Саме тоді творчі інтереси композитора відрізняються винятковою широтою. У новому контексті він відроджує старовинний іспанський жанр глоси, що відноситься до епохи Відродження. Для фестивалю Пабло Касальса в Пуерто-Ріко пише твір «Глоси на тему Пабло Казальса», яке існує у двох редакціях — для струнного оркестру та для симфонічного оркестру.

Не слабшає інтерес композитора і жанру інструментального концерту. У цей період написано два найбільш складні твори Хінастери — Другий концерт для фортепіано з оркестром (1972) та Другий концерт для віолончелі з оркестром (1981). У ці ж роки встановлюються творчі контакти композитора з М. Ростроповичем, який став першим інтерпретатором низки його творів, зокрема п'єси для віолончелі соло «Горянка», написаної до 70-річчя швейцарського диригента Пауля Захера (1976).

Рубіж 70-80-х років став кульмінацією творчої активності Хінастери. Так, 1980 року в місті Атланта (США) відбувся великий фестиваль його

творів. Особливо успішним був 1981, коли святкувалося 65-річчя А. Хінастери, який зі своєю дружиною Авророю Натолі здійснили світове концертне турне.

Нью-йоркська аудиторія оваціями зустріла прем'єру «Серенади на вірші Пабло Неруди», у виконанні басу Хустіно Діаса, віолончелістки Аврори Натолі (дружина композитора) та ансамблю під керуванням автора. Все це створювало передумови не лише для міжнародного визнання Хінастери — воно вже настало! — але й для віддання йому почесей, яких гідний цей класик музики ХХ століття. Однак невиліковна хвороба призвела до передчасної смерті композитора 25 червня 1983 року. За словами одного з провідних американських критиків Ірвіна Колодіна, «найбільшою втратою музичного світу після смерті Ігоря Стравінського — втратою чудової особистості, місце якої навряд чи можна буде заповнити» [16, с. 53]. Похований А.Хінастера на женеvському Цвинтарі Королів.

Спадщина композитора містить 55 завершених опусів, охоплюючи майже всі основні музичні жанри. Визначаючи стиль композитора, музикознавці визнають, що його творчий шлях так чи інакше був пов'язаний з національними традиціями. При цьому він залучав сучасні техніко-стильові засади: додекафонію, серіалізм, сонористику, алеаторику, мікроінтерваліку. Такий синтез — унікальне надбання аргентинського композитора, основа індивідуальності його музичного мислення та мови [10, с.386].

Стиль композитора, що ґрунтується на національних традиціях, склався не відразу. І. Кряжева, спираючись на книгу Н. Гаврилова, розрізняє три періоди у творчості митця. Перший — «об'єктивний націоналізм» — охоплює час із середини 1930-х до 1948 року і характеризується яскравими зовнішніми проявами національного музичного мислення. Це очевидно проявляється у назвах творів і в жанрових, структурних, мелодико-ритмічних елементах аргентинського фольклору. Хоча твори цього періоду містять не лише фольклорні, але й сучасні європейські техніки письма. Емансипація ударності метро-ритму, підкреслення його динамічних якостей, тяжіння до

діатонічних (зокрема, пентатонних) ладових структур, ускладнення гармонійної вертикалі, що звучить часом дуже жорстко, — все це свідчить про засвоєння ідей Б. Бартока та І. Стравінського.

Яскравим прикладом ранньої творчості є «Дванадцять американських прелюдій» (1944) – цикл з різнохарактерних коротких п'єс-портретів на честь Хуана Хосе Кастро, Віла-Лобоса, Аарона Копленда. Також у цей період написано два балети «Панамбі» та «Естансія», вокальний цикл «Пісні Тукумана».

Другий період композиторської творчості А. Хінастери – так званий період «суб'єктивного націоналізму» – позначений 1948-1958 роками. Зв'язок з фольклором залишається, але набуває статусу прихованої алузії, натяку. А. Хінастера практично повністю відмовляється від будь-яких зовнішніх програмних ознак і переходить до «чистої» (непрограмної) музики. Струнний квартет №1, Соната для фортепіано №1, Концертні варіації для оркестру мають своїм центральним мелодико-гармонічним елементом наслідування звукоряду «e-a-d-g-h-e». Будучи звуками ладу шестиструнної іспанської гітари (яка глибоко вкоренилася у фольклорі Латинської Америки, найбільшою мірою в креольській версії), це співзвуччя стало для композитора найважливішим звукосимволом національного в музиці. Форми прояву цього звукокомплексу є різноманітними, як у мелодичному, й у гармонічному варіантах. Композитор транспонував це співзвуччя то як політональний акорд, то у мелодичному прояву його діатонічних властивостей. Тобто це співзвуччя як основний структуроутворюючий елемент визначає кварто-квінтовий тип акордової вертикалі та відповідні інтервальні паралелізми.

Початок третього періоду, який прийнято називати «неоекспресіоністським», ознаменувала поява у 1958 році Другого струнного квартету. Починаючи з цього моменту, стиль музики А. Хінастери репрезентує яскраво індивідуальне явище, в якому асимільовані різні джерела, традиції та техніки. Причому ця асиміляція відбувається на основі

вільного застосування елементів додекафонії, серіалізму, інших технік композиторського письма. Разом з тим і в цьому періоді наявний національний первень, що виявляється, за І. Кряжевою, на двох рівнях:

1) *на рівні використання деяких узагальнених інтонаційно-тематичних формул, звукосимволів і жанрових прообразів.* (Наприклад, звукокомплекс «e-a-d-g-h-e» зберігає своє значення, хоча його застосування стає не настільки частим, більш прихованим. Характерне для композитора відтворення активної моторики фольклорних танців (типу маламбо – національний чоловічий танець, за допомогою якого гаучо доводили власну танцювальну звитягу) стикається зі сферою агресивної токкатності і в такому узагальненому вигляді найчастіше фігурує у фіналах сонатно-симфонічних циклів: фінали Першого та Другого фортепіанних концертів, Другого віолончельного концерту. Концерту для струнних, Другої та Третьої сонат для фортепіано).

Другий рівень прояву національного у творах А. Хінастери в неоексперіментальний період має більш узагальнений характер і пов'язаний з конкретними звуковими структурами або жанровими знаками. Йдеться про деякі загальні особливості мислення та світосприйняття композитора, які відбивають саме латиноамериканський національний менталітет.

Сутність творчого методу Хінастери полягає в тому, що композитор інтенсивно працює в звучному музично-історичному полі, поєднуючи прикмети різних історичних стилів європейської культури (Ренесансу, Бароко, Класицизму, Романтизму, навіть неокласицизму, неофольклоризму та авангарду), якими він вільно маніпулює, піддаючи їх переосмисленню та авторській переробці. Така ретроспективно-синтезуюча спрямованість творчості митця, безумовно, може бути осмислена як відображення *історизму* в художній культурі ХХ століття. При цьому вона має і своє національне підґрунтя, зумовлене синтетичною природою латиноамериканської культури, в просторі якої співіснують звукові реалії минулих етнокультурних музичних традицій.

У монографії Дебори Шварц-Катес [191] надано дві різні класифікації творів композитора. Перша з них — класифікація самого композитора за періодами творчості та характером творів (її цитують у своїх працях І. Кряжева та Н. Гаврилова). Відправною точкою розуміння композитором мовно-стилістичного розвитку власного творчого методу був тристоронній розподіл на: 1) період «об'єктивного націоналізму» (1937-1947) пов'язаний з пейзажністю аргентинського колориту і гаучо, який А. Хінастера ідеалізував як національний символ; 2) період «суб'єктивного націоналізму» (1947-1957), композитор продовжує спиратися на фольклор, однак використовуючи при цьому тональну та політональну мову, а також звуконаслідування національних символів; 3) період «нео-експресіонізму» (1958-1983), пов'язаний, зокрема, з додекафонією та серійністю, у яких роль національного відійшла на другий план [191, с. 23].

А. Хінастера запропонував цю класифікацію в 1960-х роках, але він ніколи її не переглядав, хоча продовжував писати музичні твори ще понад п'ятнадцять років. Незадовго до смерті композитор сказав, що його думки з цього приводу змінилися. Якось у інтерв'ю з піаністкою Ліліан Тан він визнав: «Я думаю, що у моїй творчості має бути не три, а два періоди. Перший я назвав би тональний і політональний, а другий — атональний. Але й зараз я еволюціую <...> повертаючись до примітивного (культура майя, ацтеків, інків). Цей вплив у музиці відчуваю, як фольклорне <...> якість метафізичне натхнення. Отже, те, що я створив, є відтворенням трансцендентних моментів стародавнього доколумбівського періоду [191, с. 24]. Коментар А. Хінастери викликав багато питань у музикознавців щодо класифікації його творчості, суперечки про яку тривають і до сьогодні.

Жанрова палітра творчості А. Хінастери

А. Хінастера одного разу сказав: «Є одна річ, якою я завжди пишався, і це — моє відчуття музичної форми» [191, с. 34]. Протягом усієї кар'єри композитор послідовно прагнув досягнення ясної і цілісної композиції, якої

він зміг досягти завдяки виразним засобам музики. Його ранні пісні та фортепіанні п'єси написані як двох- та тричастинні форми, а також як строфічні та наскрізні структури (хоча іноді доволі модифіковані). У своїй вокальній творчості Хінастера використав стилізовані вокальні жанри:

- milonga (мілонга — аргентинська народна пісня та танець, для якої характерна ритмоформула супроводу, загальна для хабанери та танго, пісенна форма мілонги була популярною в ХІХ ст.);
- vidala (видала — стародавній пісенний жанр андських горян, мелодика бачила переважно пентатонна в помірному темпі, тексти ліричного змісту, виконуються сольо, а також хором в унісон або паралельними терціями, у супроводі барабанів);
- triste (тристі — старовинна креольська сольна пісня, переважно любовного змісту, що виконується під акомпанемент гітари або арфи).

Наведемо коротку характеристику цих жанрів. Так, для мілонги характерними є помірно повільний темп і розмір 2/4, з основною ритмічною формулою «восьма з точкою та шістнадцятою з наступними двома восьмими»:



Яскравий приклад мілонги у творчості композитора — «Пісня про дерево забуття» ор. 3, № 1.

Бачила — повільна, меланхолійна пісня про кохання у потрійному метрі з частими подвоєннями на третій (слабкій) долі. Прикладом є четверта частина з «Дванадцяти американських прелюдій», яка зветься «видала», характерні риси якої використовуються композитором і в інших творах.



Яскравими прикладами тристе (у перекладі з іспанської «сумний») є романс «Triste» з циклу «П'ять популярних аргентинських пісень», а також «Дванадцять американських прелюдій» та балет «Естансія». Характерні риси тристе можна почути і в інших творах А. Хінастери. Як правило, тристе ґрунтується на повільному ритмі, розміром на 3/4 або 4/4, з виразним *parlando* (у перекладі з італійської — «говорячи») та ритмічною свободою.



Як пише Дебора Шварц-Катес, «...із середини 1940-х і до кінця 1950-х А. Хінастера тяжіє до великих жанрів, які домінували й у ранньому періоді його творчості. Він приділяє велику увагу камерній музиці, про що свідчить дует для флейти та гобою ор.13 (1945), два перші струнні концерти, «Пампеана» № 1-3 [191, с. 35].

У своїй інструментальній музиці 1960-х років Хінастер продовжив досвід опрацювання чотиричастинної (циклічної) будови, але явно уникаючи сонатної форми, оскільки вона підпорядкована тональноподібній драматургії. У його першому Фортепіанному концерті та Концерті для скрипки з оркестром основна тема була задумана спочатку як сольна каденція, після якої звучить серія варіацій, кожна з яких присвячена різним технікам та підтримується характерним оркеструванням.

Протягом 1960-х років композитор виявляв підвищений інтерес до великомасштабної структурної симетрії. Він почав використовувати непарну кількість частин, де середина слугувала «віссю», в якій зосереджувалася драматична кульмінація музики. В оперній творчості композитор почав використовувати структурну симетрію із ще більшою силою. Його перша драматична робота – опера «Дон Родріго» – є прикладом такої концепції.

Три дії опери «Дон Родріго» є експозицією, зав'язкою і розв'язкою драми. Кожна дія поділяється на три картини, які, у свою чергу, символізують експозицію, кульмінацію та результат кожної картини. Оперна дія досягає своєї кульмінації у центральній п'ятій картині; цей момент знаменує сутність драми, в якій фізична перемога Родріго обертається його моральною поразкою (як і те, що туга за Флориндою прискорила його смерть). Тотальна опора А. Хінастери на симетричність форми у поєднанні з динамікою та драматизмом музично-драматичном дії свідчать про його майстерність та відчуття краси форми як такої.

Відомий критик і музичний редактор «Washington Post» Пол Хьюм (1915—2001) написав так: «Своєю першою оперою “Дон Родріго” (1964), Хінастера утвердив себе як нове явище в оперному світі <...> Завдяки надзвичайно широкому діапазону мелодики – від витончених ліричних мотивів до григоріанських піснеспівів – Хінастер створив шедевр неперевершеної краси».

У пізніших творах, а саме у своїй другій опері «Бомарцо» (1966-1967) композитор використав такі жанри як рондо, мадригал, скерцо, ноктюрн та дует, на яких побудовані окремі сцени опери.

Справді, структурна симетрія виникла як визначальна ознака пізніх робіт композитора. Навіть тоді, коли музика тяжіла до більшого композиційного контролю, її автор прагнув зберегти відчуття спонтанності. Композитор тяжів до збалансованого використання суворих, ніби то замкнутих форм, з одного боку, а з іншого – мав постійний інтерес до алеаторики, непередбачуваності, несподіванки. З цього погляду опера

«Бомарцо» яскраво відобразила пошуковий характер творчості А. Хінастери. З тих тимчасових закономірностей, до яких композитор звертався у операх (особливий метроритм і темпоритм, алеаторика, поетичний ритм) лише в першому випадку композитор використав фіксовану систему ритмічної нотації, а також розширене оркестрове звучання (кластери, плями та угруповання) для виконання творів у техніці алеаторики [191].

У використанні вокальних технік (мова з просодичним ритмом, мелодекламація, традиційний спів) композитор відступав від усталених норм виконання та нотного запису. Спільно всі ці новації викликали до життя почуття свободи, що доповнювало та посилювало драматичні події на сцені.

У своїй останній опері «Беатріс Ченчі» (1971) Хінастера виявив ще більше почуття структурно-драматургійної гнучкості, максимальний відхід від традиційних форм, високий рівень свободи використання музичних елементів, особливо у драматургічно важливих моментах.

З 1970-х років Хінастера відійшов від принципів алеаторики і повернувся до традиційних форм. У своїх нових творах композитор продемонстрував інтерес до багаточастинних циклів для інструментів соло. Він створив дві сонати для фортепіано, одну для гітари та віолончелі, пізніше – інструментальні концерти. Зазвичай, ці твори беруть витоки з ранніх творів А. Хінастери. Як і в 1960-х роках, він уникає сонатної форми.

В останніх своїх творах, як і ранньому періоді творчості, композитор знову спирається на народні теми, взявши за основу індіанський танцювальний фольклор та пісенні жанри, що поширювалися від північно-західної Аргентини до Анд. Такими є:

- huayno (хуайно — традиційний колективний танець у розмірі 2/4);
- harawi (хараві — повільна лірична пісня про кохання);
- karnavalito (карнаваліто — енергійний круговий танець, пов'язаний із хуайно).

Перелічені музичні жанри виявилися також у творах Руреїна «Пам'яті Пауля Захера» для віолончелі № 2, у Другій сонаті для віолончелі та фортепіано ор.49 (1979).

Камерно-вокальна музика А. Хінастери

Вокальна творчість А. Хінастери не велике за своїм масштабом, але має вагомe значення для характеристики творчості композитора. На жаль, вітчизняні музикознавці не приділили належної уваги аналізу камерно-вокальної сторони творчості композитора.

Особлива увага композитора до мелодики надихнула його на створення репертуару для голосу. Дебора Шварц-Катес надає лише загальну характеристику всіх вокальних творів композитора.

1938 рік у житті композитора ознаменувався написанням двох циклів. Перший з них — вокальний цикл «Наспіві Тукумана», ор.4, написаний для голосу у супроводі арфи, флейти, скрипки та щипкових інструментів. Літературним джерелом стали вірші Рафаеля Санчеза про ідеальний пейзаж округу Тукумана на півночі Аргентини. Цикл складається із 4-х романсів:

- I. «Yo nací en el valle» (I Was Born in the Valley); «Я народився в долині»;
- II. «Solita su alma» (Her Poor Little Soul Was Alone) — «Самотність у моїй душі»;
- III. «Vida, Vidita, Vidala» (named after the refrain of an Argentine love song) — «Аргентинської пісні про кохання»;
- IV. «Algarrobo, algarrobal» (Carob Tree, Carob Grove) — «Ріжкове дерево, ріжковий гай».

Прем'єра циклу відбулася 26 липня 1938 року; вокальну партію виконувала Брігіда Фріз де Лопес Бучардо (сопрано) [191, с. 48].

Другий вокальний цикл також з'явився у 1938 році — «Дві пісні», ор.3. Твір містить дві пісні для голосу з фортепіано [там само, с.47].

- I. «Canción al árbol del olvido» (Song to the Tree of Forgetfulness) — «Пісня про дерево забуття»;

II. «Canción a la luna lunanca» (Song to the Moon) — «Пісня для місяця».

У своїй докторській дисертації Emily Jo Riggs надає коротку характеристику цього циклу: «Обе пісні циклу є чудовим прикладом поєднання неокласичного та народного початку. У романсі «Пісня про дерево забуття» використовується остинатна та контрапунктна основа, яка є елементом неокласичної тенденції, водночас дотримуючись суворої форми народної пісні бачила, яка є нагадуванням про національне коріння композитора». Літературним джерелом є вірші уругвайського поета Фернана Сільваса Вальдеса (1887-1975) [184].

Поетичний текст оповідає про кочовий спосіб життя гаучо та суворий ландшафт регіону, який простягається через північну частину Аргентини до південних місцевостей Уругваю та Бразилії. У другому романсі поет використовує грайливе зменшувальне слово «*nochecita*», яке описує широко розплющені очі перед «капризною молодого любов'ю». У перших двох фразах вірша йдеться про красу місяця. Поет обирає унікальні слова для образної характеристики, такі як «*el corral*», щоб описати навколишній обрій («*Al corral del horizonte*», «*In corral of the horizon*»), і те, як тепло місяця охоплює оточуючих («*En el corral de tus brazos*», «*In the corral of your arms*»). Вибір цих незвичайних метафор нагадує дитину, яка використовує знайомі слова для опису незнайомих подій та емоцій. Справжня чарівність цього вірша розкривається в останньому рядку: «*Ella para mí es la luna. Que abarca toda mi vida!*» («*She, for me is the moon. That covers all my life!*»), «Вона мій місяць, який охоплює все моє життя».

Читач усвідомлює, що всі характеристики, приписані місяцю, є якостями однієї жінки. Своє юнацьке кохання Хінастера зміг яскраво продемонструвати в грайливо ритмічному характері супроводу [184. с.18-19].

1943 рік в камерно-вокальній творчості А. Хінастери представлений циклами «*Cinco canciones populares argentines*», оп. 10 «П'ять аргентинських популярних пісень» та оп. 11. «*Las horas de una estancia*». Цикл «П'ять

аргентинських популярних пісень» зміцнив статус А. Хінастери як одного з найінноваційних та націоналістичних композиторів того часу.

Opus 10 складається з 5 романсів, три з яких відносяться до національних танців («Chacarera», «Gato», «Zamba») та актуальні до тепер у багатьох регіонах Аргентини. У цьому циклі простежується вплив Мануеля де Фальї з його циклом «Siete canciones populares españolas».

Для «Las horas de una estancia», op.11 літературним джерелом послугували вірші Сільвіо Окаего. Прем'єра відбулася 11 червня 1945 року у Монтевідео (Уругвай), вокальну партію виконувала Естела Барідон (сопрано). Цей цикл присвячений іспанській співачці (сопрано) та піаністці Консерсіо Badia Millàs (Кончіта Бадія 1897-1975) [191, с. 53-54].

Цикл складається із 5 романсів, написаних для голосу з фортепіано.

- I. «El alba» (Dawn) — «Світанок»;
- II. «La mañana» (Morning) — «Ранок»;
- III. «El mediodía» (Noon) — «Полудень»;
- IV. «La tarde» (Afternoon) — «Вечір»;
- V. «La noche» (Night) — «Ніч».

Цікаво, що тут присутні п'ять художніх образів з різним часом доби; два різні стани відповідають початку дня (світанок та ранок).

Починаючи з 1960-х років, композитор знову захоплюється камерно-вокальним жанром, в результаті чого з'явилися «Cantata para América mágica» («Кантата магічної Америці») op.27 (1960), присвячена Полю Фрому (канадському активісту) [191, с. 66-67]. Кантата написана для драматичного сопрано та перкусії; в інструментальному складі бере участь 53 ударні інструменти, у тому числі челеста, дзвіночки та два фортепіано, які тут трактуються як ударні з певною висотою звуку. У цій кантаті використовуються тексти доколумбової поезії ацтеків, майя, інків, складених за допомогою Мерседес де Торо. Композитор не йде шляхом прямої передачі їх змісту, але прагне символічного втілення чуттєвих образів, що лежать у праоснові людської природи.

Драматургічна лінія кантати (і її образний ряд світанок, любов, боротьба, смерть, пророцтво, що вибудовується через зміну окремих частин), в символічній формі відтворює історію початку, розквіту та загибелі доколумбової цивілізації. Прем'єра твору відбулася 30 квітня 1961 року, на другому Інтерамериканському музичному фестивалі у Вашингтоні (округ Колумбія). Вокальну партію виконувала Ракель Адонайло (сопрано).

Кантата складається з шести частин:

I. «Preludio y canto a la aurora» (Prelude and Song of Dawn) — «Прелюдія та пісня світанку»;

II. «Nocturno y canto de amor» (Nocturne and Love Song) — «Ноктюрн та пісня кохання»;

III. «Canto para la partida de los guerreros» (Song for the Warriors Departure) — «Пісня воїнів», що йдуть;

IV. «Interludio fantástico» (Fantasy Interlude) — «Інтерлюдія»;

V. «Canto de agonía y desolación» (Song of Agony and Desolation) — «Похоронна скорботна пісня»;

VI. «Canto de la profecía» (Song of Prophecy) — «Пророча пісня».

Через чотири роки Хінастера створює наступну кантату «Bomarzo», ор. 32 (1964). Кантата написана для оповідача, баритона, перкусії, арфи, клавесину, челести чи фортепіано та скрипки; присвячена Розмарі та Гарольд Співаке [191, с.72]. Літературним джерелом став історичний роман «Бомарцо» Мануеля Мухіка Лайнеса (1910-1984, аргентинський письменник, журналіст, перекладач). Прем'єра відбулася 1 листопада 1964 року у Вашингтоні (округ Колумбія); солісти — Роберт Статтель (оповідач), Роберт Мюррей (баритон).

Твір складається із 6 частин.

I. «Prose 1: The Horoscope» — «Проза 1: Гороскоп»;

II. «Canto 1: The Metaphysical Anxiety» — «Пісня 1: Метафізична тривога»;

III. «Prose 2: The Portrait» — «Проза 2: Портрет»;

IV. «Canto 2: In Search of Love» — «Пісня 2: У пошуках кохання»;

V. «Prose 3: The Monsters of the Sacred Forest» — «Проза 3: Монстри священного лісу»;

VI. «Canto 3: Eternity of Bomarzo» — «Пісня 3: Вічність Бомарцо».

Період 70-х років порадував шанувальників творчості композитора появою його струнного квартету №3, ор. 40 (1973) із соло сопрано, та «Серенадою» ор. 42 (1973). Прем'єра відбулася 4 лютого 1974 року у Далласі, штат Техас, вокальну партію виконувала Беніта Валенте (сопрано). Квартет написаний для голосу та струнного квартету (дві скрипки, альт та віолончель). Написаний на згадку про Джона Розенфілда (1924-2013, американський мистецтвознавець) [191, с. 80].

Програмною та текстовою основою для струнного квартету №3 слугували різні літературні джерела для кожної з частин (загалом у квартеті їх 5):

I. «Contemplativo» — «Споглядання», літературне джерело Хуан Рамон Хіменес, «Музика» («Musica»);

II. «Fantastico» — «Фантастика»;

III. «Amoroso» — «Кохання», літературне джерело Федеріко Гарсія Лорка «Пісня Беліси»;

IV. «Drammatico» — «Драматичний», літературне джерело Рафаель Альберті «Померти поодинці» (To Die under the Sun);

V. «Di nuovo contemplativo» — «Знову споглядання», літературне джерело Хуан Рамон Хіменес "Захід сонця".

Для написання «Серенади» ор.42 літературним джерелом стала поезія Пабло Неруди «Двадцять поем про кохання та одна пісня розпачу»; присвячена дружині композитора Аврорі Натолі-Хінастера [191, с. 81]. Прем'єра відбулася 18 січня 1974 року у Товаристві камерної музики Лінкольн-центру, Нью-Йорк, Аврора Натолі-Гінастера (віолончель, соло), Джастіно Діас (баритон, соло), Альберто Гінастера (диригент), перкусія, арфа, подвійний бас.

Твір складається із трьох частин:

- I. «Poético» (Poetic) — «Поетичний»;
- II. «Fantástico» (Fantastic) — «Фантастичний»;
- III. «Dramático» (Dramatic) — «Драматичний».

Композитор окрім циклів та кантат писав також і окремі романси, але, на жаль, інформацію про них знайти вкрай складно.

Уся камерно-вокальна музика Хінастери просякнута аргентинським фольклором. Ранні твори композитора спираються на пентатоніку, характерну для регіону Анд та північно-західної Аргентини. Композитор часто використовує у своїх творах також еолійську, міксолідійську та фригійську лади. У цьому інтонаційно мелодія слідує за текстом, відбиваючи всі аспекти як смислові, і емоційні [191, с.28]. Докладніше ми розглянемо це у наступному розділі нашої роботи на конкретному прикладі.

3.2 Виконавський аналіз вокального циклу А. Хінастери «П'ять популярних аргентинських пісень» у контексті національних традицій

У музиці А. Хінастери зустрічається багато новацій, як у галузі музичної форми, так і у сфері засобів музичної виразності та музичної мови. Одним із найяскравіших моментів є ставлення композитора до метроритмічної сторони музики. Це з кількома чинниками, зокрема обумовлено опорою на фольклорні музичні традиції латиноамериканської і аргентинської культури, де метроритмічна складова одна із найхарактерніших і відомих.

Ритм у творчості А. Хінастери займає одну із провідних позицій. Інноваційний підхід композитора у сфері ритмічних функцій є найбільш характерною рисою у роботах майстра. На думку Дебори Шарц-Катес [191, с.24], О.А. Хінастер розрізняв два типи ритмічних стилів:

- 1) сильний кінетичний підхід, що корениться в аргентинських танцях;
- 2) вільне *parlando*, характерне для національної пісенної традиції.

Таким чином, у музиці композитора утворюється два ритмічні джерела, пов'язані з народною традицією, одне з яких є танцювальною сферою, а друге пісенне.

Хінастера використовує ці два ритмічні стилі як фактор розмаїття у своїх творах, завдяки чому врівноважує їхню дуалістичність. Композитор часто використовує у своїх роботах термін *malambo* (танець, у якому два гаучо прагнуть перетанцювати один одного, виконуючи суворі танцювальні кроки) у поєднанні з першим типом ритму.

Основою цього танцювального жанру є швидкі, запальні рухи, такі як *zarateo* (похідне від іспанського слова, «*zarato*», що означає «башмак»).

Хінастер викликає образ *zarateo* за допомогою швидкого ритму, розміру 6/8 і постійного руху восьмих тривалостей. Крім того, композитор використовує ударні *ostinatos*, які переважають наприкінці фраз та розділів.

Проте жанр *malambos* має мало спільного з фольклорними моделями. У творчості А. Хінастери цей жанр постає як відтворення народного жанрового прототипу, в якому переважають швидкі ритми, складні гармонії та сміливі дисонанси. Цей жанр може включати різні ритми аргентинських народних танців, таких як самба, *chacarera*, і *gato*.

Другу ритмічну сферу (пісенну) Хінастер мислить як ще один засіб виразності. Як правило, твір починається з повільного ритму, потім середня частина трохи прискорюється та розширюється наприкінці. Ця вільна експресивна манера властива виконавській практиці аргентинської пісні. Композитор стилізував у своїх творах такі жанри як: мілонга, бачила, і *triste*.

Револьюційні події кінця 1930-х та початок 1940-х років зміцнили владу політиків, які зосередили управління музичним світом у руках невеликої групи консервативних музикантів. У цей час А. Хінастера об'єднується з аргентинською інтелігенцією та художниками проти політики Хуана Перрона та підписує маніфест на захист демократичних принципів та свободи творчості, через що був звільнений з викладацьких посад у державних університетах. У розпал цього протистояння А. Хінастера

повторив досвід Бела Бартока (який у 1924 році написав свою наукову працю «Угорська пісня»), створивши вокальний цикл «П'ять популярних аргентинських пісень», оп.10.

Вокальний цикл для голосу у супроводі фортепіано було написано у 1943 році. Це ранній період творчості композитора, який зветься «об'єктивним націоналізмом». Літературним джерелом, саме текстовою основою, послужив національний аргентинський фольклор. Твір присвячений подружжю Карлосу Лопесу Бучардо (аргентинський композитор, музичний педагог, у якого навчався сам А.). Хінастера) та Брігіде Фріас де Лопес Бучардо (відома аргентинська співачка, сопрано). Прем'єра циклу відбулася 17 липня 1944 року, вокальну партію виконувала Брігіда де Лопес Бучардо за роялем Артуро Луццатті.

Цикл складається із п'яти пісень:

- I. «Chacarera» (Argentine folk dance) — аргентинський народний танець;
- II. «Triste» (Argentine folk song) — аргентинська народна пісня;
- III. «Zamba» (Argentine folk dance) — аргентинський народний танець;
- IV. «Arrotró» (Lullaby) — колискова;
- V. «Gato» (Argentine folk dance) — аргентинський народний танець.

Кожен номер циклу поєднує у собі етнічний колорит різних регіонів Аргентини: як і раніше, у творчість композитора потроху входять нові тенденції музичного стилю. А. Хінастера підкреслює місцеву оригінальність народних елементів «з комбінаціями мелодичної простоти, що підкоряють, латинськими народними ритмами, що поєднані з гармоніями ХХ століття» (Девід Едвард Уоллес, кандидатська дисертація «Альберто Гінастера: аналіз його стилю та Техніка композиції», 1964). Попередній досвід багатьох видатних європейських композиторів (Бах, Малер, Барток, Брамс, Мануель де Фалья) був для Хінастери прикладом для наслідування на цій ниві. У своєму вокальному циклі Хінастера ставить особливі вимоги до віртуозності піаніста-концертмейстера, дозволяючи співаку передати емоції у зручній, не надто високій вокальній теситурі.

Віршований текст циклу поданий іспанською мовою. У своїй докторській дисертації Emily Jo Riggs [184] надає англійський переклад кожного вокального номера. Але для кращого сприйняття контексту дисертантка пропонує свій власний переклад п'яти пісень.

I. «Chacarera» (Argentine folk dance) — аргентинський народний танець, що глибоко укорінився в центральних пампасах північної Аргентини та провінціях Уругваю та Болівії. Це швидкий танець на тридольний метр для однієї (або двох) пари, який починається з ударів ногами по землі, тоді як гітарист виконує вступ. Для багатьох аргентинців chacarera — це своєрідний варіант «провінційного танго». Тут відбувається чергування розмірів 3/4 і 6/8, гармонія залишається в основній тональності C-dur куплета, що повторюється, з дисонансними звучаннями, що проходять тональностями із відхиленнями. Текст цього номера має подвійне значення. Незважаючи на те, що твір був присвячений родині Карлоса Лопеса Бучардо, тут зашифровано ім'я першої дружини А. Хінастери Мерседес де Торо, яку він називав «Nata», що у буквальному перекладі означає «курноса дівчинка».

Текст цього номера виглядає так (у трьох варіантах):

Іспанська текст (оригінал)

A mí me gustan las ñatas
 Y una ñata me ha tocado
 Ñato será el casamiento
 Y más ñato el resultado.
 Cuando canto chacareras
 Me dan ganas de llorar
 Porque se me representa
 Catamarca y Tuoumán

Англійська текст (Emily Jo Riggs)

I love girls with little snub noses
 And a snub-nose girl is what I've got.
 Ours will be a snub-nose wedding
 And snub-nosed children will be our lot.
 Whenever I sing a chacareras
 It makes me want to cry,
 Because it takes me back to Catamarca and Tucumán.

Український переклад (Ван Сіге)

Я люблю дівчат з маленьким кирпатим носиком
 І моя дівчина кирпата
 У нас буде курносе весілля
 І у нас буде багато кирпатих дітей
 Коли співаю чакаеру
 Я хочу плакати
 Тому що вона повертає мене до Катамарки та Тукумана

Можна згадати у зв'язку творчість Шумана та її коло пісень для голосу і фортепіано «Мирти», ор.25 (1840), присвячений Кларі Вік; можливо, це наштовхнуло А.А. Хінастер зробити своєрідний подарунок у вигляді цієї пісні з циклу своєї нареченій на весілля.

II. Triste (у перекладі з іспанської «сумний») — ностальгічна аргентинська народна пісня про нерозділене кохання. Цей тип пісні виник у племенах андських індіанців і дійшов до інших регіонів (південноамериканських етносів, включаючи Чилі, Болівію, Уругвай та Аргентину), змінюючи лише назву, але не зміст пісні. Найчастіше в цій пісні є розмір 3/4 або 4/4, немає певної форми-структури. Втім жанр характеризується повільним гітарним вступом; вокальна мелодія речитативного складу, зі скупим акомпанементом.

У своєму «Triste» А. Хінастера залишає більшу свободу для імпровізації виконавця-співака, що дає можливість максимально яскраво втілити емоції безнадійності та розпачу, відображені у фольклорному тексті. Мелодія поєднує діатонічні та пентатонічні елементи, характерні для народного ладу інків, з нотою G, що постійно повторюється. Скупий супровід наголошує на драматичності вокальної партії, змальовуючи картину безмежних рівнин та образ гаучо, який грає на гітарі у просторів пампасів. А. Хінастера використовує звуконаслідування відкритих струн гітари гаучо — висхідне арпеджіо тридцятьдружень за звуками «e-a-d-g-b-e». Цей акорд застосовується композитором на межі фраз, кожна з яких відображає новий

емоційний відтінок любовного стану, що проживається героєм, у такий спосіб ніби-то «очищаючи місце» для нової думки.

Іспанський текст (оригінал)

Ah!
 Debajo de un limón verde
 Donde el agua no corría
 Entregué mi corazón
 A quien no lo merecía.
 Ah!
 Triste es el día sin sol
 Triste es la noche sin luna
 Pero más triste es querer
 Sin esperanza ninguna.
 Ah!

Англійський текст (Emily Jo Riggs)

Ah!
 Beneath a lime tree
 Where no water flowed
 I gave up my heart
 To one who did not deserve it.
 Ah!
 Sad is the sunless day.
 Sad is the moonless night.
 But sadder still is to love
 With no hope at all.
 Ah!

Український переклад (Ван Сіге)

Ah!
 Під лимоном квітучим
 Де струмок струмує вільний
 Серце плаче від туги
 Мені її розбила ти.
 Ah!
 Сонце моє забрала
 І мені місяць не милий
 О, як жорстоке кохання
 Якщо вона без надії.
 Ah

III. «Zamba» — аргентинський народний танець, який не має нічого спільного з бразильською самбою і в перекладі з іспанської означає «витончений шарф». Аргентинська «замба» — танець XVIII століття перуанського походження. Вокальна партія з чотирьох тактів заснована на темі, що повторюється, з гітарним вступом і постлюдією. Меланхолійно ліричний стан А. Хінастер посилює зміною метрів – 6/8 на 3/4 і назад з синкопованим малюнком. У той час як вокальна мелодія підтримує основну тональність F-dur, фортепіанна партія заснована на F-dur та d-moll у манері, характерній для бімодальної аргентинської народної музики.

Іспанський текст (оригінал)

Hasta las piedras del cerro
 Y las arenas del mar
 Me dicen que no te quiera
 Y no te puedo olvidar.
 Si el corazón me has robado
 El tuyo me lo has de dar
 El que lleva cosa ajena
 Con lo suyo ha de pagar
 Ay!

Англійський текст (Emily Jo Riggs)

Even the stones on the hillside
 And the sand in the sea
 Tell me not to love you
 But i cannot forget you.
 If you have stolen my heart
 Then you must give me yours.
 He who takes what is not his
 Must return it in kind.
 Ay!

Український переклад (Ван Сіге)

Навіть каміння на скелі та пісок у морі
 Говорять мені не любити тебе,
 Але я не можу тебе забути

Якщо ти вкрала моє серце
 Тоді ти маєш віддати мені своє
 Той, хто взяв те, що йому не належить,
 Має бути досить сильним,
 Щоб повернути це назад.
 Ай!

IV. «Arrorro» — це традиційна колискова, національно-культурне походження якої було втрачено протягом століть. З усіх п'яти пісень циклу arrorro — це єдиний номер, у якому А. Хінастера залишив текст, ритм і мелодію оригіналу. Композитор пише її в мажорі, незважаючи на дуже статичний (остинатний) акомпанемент. Можливо, для написання фортепіанної партії цього романсу прикладом була колискова Мануеля де Фальї «Nana» із циклу «Siete canciones populares españolas» (1914-1915). Тут, як і в «Triste», основним є тон G — тоніка тональності G-dur, що підкреслюється допоміжними тонами. Існує й інша версія приводу для написання цього романсу — народження дитини у Хінастери та Мерседес де Торро.

Форма романсу — проста тричастинна репризна (ABA₁). Основні розділи A засновані на остинатному ритмі. В арпеджіо розділу B простежується вплив фортепіанної музики К. Дебюссі (див.: партію лівої руки із твору французького композитора «Beau Soir»).

Іспанський текст (оригінал)

Arrorró mi nene,
 Arrorró mi sol,
 Arrorró pedazo de mi corazón.
 Este nene lindo
 Se quiere dormir
 Y el pícaro sueño
 No quiere venir.

Англійський текст (Emily Jo Riggs)

Lullaby my baby,
Lullaby my sunshine,
Lullaby part of my heart.
This pretty baby
Wants to sleep
And that fickle sleep
Won't come.

Український переклад (Ван Сіге)

Добрий сон приходить,
Крихітка солодко спить.
Баю- бай моя крихта
Засинай моє сонечко
Засинай моє серце
Моя красуня хоче спати
І цей примхливий сон ніяк не прийде

V. «Gato» у перекладі з іспанської «кошка» або «котячий танець». Gato — традиційний аргентинський танець. Він народився раних американських колоніях з урахуванням іспанського романсу. Спочатку він був популярний у Чилі, Мексиці та Перу, але досяг найбільшого розквіту як у сільських, так і в міських районах Аргентини з кінця XVIII до кінця XIX століття. Жанр мілонга (і його відоміший міський нащадок, танго) не користувався популярністю в районах біля Буенос-Айреса, але знайшов нове життя в північних провінціях Аргентини та Болівії. Форма заснована на хореографії танцю із шести частин для однієї або двох пар:

- 1) гітарний вступ;
- 2) марш з кроком вальсу, обмін триметровими кроками для кожної людини;
- 3) zarateo — текстовий комплекс із 4-ох або 8-ми музичних фраз, під час звучання яких танцюрист тупотить черевиками на місці, тоді як жінка ходить навколо нього;
- 4) повторення маршу;

- 5) повторення zarateo;
- 6) фінал gato, який є жвавою прогулянкою пари навколо танцювального майданчика.

А. Хінастера у своєму романсі «Gato» певною мірою дотримується традиційної шестичастинної форми, пропонуючи фортепіанний вступ, за яким йдуть два розділи тексту, потім інструментальна інтерлюдія (повторення вступу), і знову два розділи тексту з енергійною інтерлюдією zarateo між кожною частиною.

Вокальна партія та фортепіанний супровід написані в тональності C-dur, але композитор додає дисонанси в мелодичній лінії по горизонталі, утворюючи таким чином політональність. Між інструментальними інтерлюдіями та вокальними строфами очевидним є використання бітональності. Як і у випадку з «Chacarera», у поетичному тексті «Gato» найвагомішу роль відіграє ритм – більш, ніж семантичний зв'язок слів.

Вокальна партія та rudo (у перекладі з іспанської «грубий, жорсткий, важкий») – партія правої руки акомпанементу, написана у розмірі 6/8, звучить різко і навіть грубо, партія лівої руки перебуває у постійному русі (у розмірі $\frac{3}{4}$).

«Gato» (як і в деяких моментах «Chacarera») набуває мужнього характеру, властивого танцювальному жанру malambo. Це найбільш очевидно в інтерлюдіях zarateo, в яких відгукується луна ритмічної інтенсивності балету «Le Sacre du Printemps» І. Стравінського, яку Хінастера вважав одним зі своїх ранніх і найсильніших музичних впливів. Композитор рекомендує використовувати «non legato», наголошуючи на першій долі кожного такту, щоб найкращим чином втілити моторику та енергійний ритм маламбо.

Іспанський текст (оригінал)

El gato de mi casa
Es muy gauchito
Pero cuando lo bailan,

Zapateadito.
 Guitarrita de pino
 Cuerdas de alambre.
 Tanto quiero a las chicas,
 Digo, como a las grandes.
 Esa moza que baila
 Mucho la quiero
 Pero no para hermana
 Que hermana tengo.
 Que hermana tengo,
 Sí, ponete al frente
 Aunque no sea tu dueño,
 Digo, me gusta verte.

Англійська текст (Emily Jo Riggs)

The cat of the house
 Is most mischievous
 But when they dance,
 They stamp their feet.
 With pine guitars
 And wire strings.
 I like the small girls
 As much as the big ones.
 That girl dancing
 Is the one for me.
 Not as a sister
 i have one already.
 I have a sister,
 Yes, come to the front
 i may not be your master
 But I like to see you.

Український переклад (Ван Сіге)

Кіт у будинку найбільш пустотливий.
 Коли він танцює, він тупотить ногами
 Соснова гітара із залізними струнами
 Мені подобаються молоді дівчата так само, як і дорослі
 Та дівчина, яка танцює мені подобається
 Не як сестра, у мене вже є одна
 Маю сестру
 Так, вийди вперед
 Можливо, я не твій пан
 Але хочу тебе бачити

2.2. Виконавський аналіз вокального циклу «П'ять найпопулярніших аргентинських пісень» А. Хінастери

Кожен твір композитора наповнений свободою та відчутним простором. Композитор неодноразово згадував у тому, що свобода особиста і творча йому дуже важлива. Цей життєвий принцип не оминув і його цикл «П'ять популярних аргентинських пісень».

Прості, але в той же час і складні мелодії романсів легко і невимушено «лягають на слух». Незважаючи на це, при виконанні циклу від вокаліста потрібна постійна емоційна зібраність, вокальна та тілесна свобода. Складністю під час виконання романсів для співака може стати постійна зміна вокальних технік. Своєрідне *parlando* у поєднанні з протяжною кантиленою надають можливість вокалісту імпровізувати, відчувати та думати. Виконання кожного романсу — це наче «*потік свідомості*», нових думок та почуттів, ніяк не пов'язаних між собою сюжетом.

Кожен із складників вокального циклу є окремим світом переживань і емоцій, як задержувато радісних, так і сумних. твір написаний у дуже зручній теситурі. Особливу складність у виконанні займають стрибки, які наявні у кожному романсі: це як невеликі стрибки, так і широкі (в основному квінти, сексти та октави), що вимагає від виконавця гарного дихання, опори, зміни регістрів (головного та грудного). Слід звернути особливу увагу виконавця на октавні стрибки, на яких будується мелодія кожного романсу, зокрема, у «Triste» та «Gato».

У «Triste» всі октавні стрибки не повинні звучати окремо, тому що може «розсипатися» емоційна складова. Ці стрибки — своєрідний плач, вигук про передчуття неминучості. Складності для виконавця додають окремі акапельні фрагменти, які потребують точності звучання, щоб не «з'їхати» з тональності, оскільки з боку фортепіано супровід слугує лише прозорим тлом, що будується в основному на арпеджіо та окремих акордах.

Романс «Gato» складний не тільки наявністю стрибків, але й тим, що вони заповнені квартсекстакордами у швидкому темпі, що потребує розподілу дихання, «проливу» звуку для того, щоб усі верхні ноти не «торчали» і не вигукувались; при цьому зберіглися чіткий ритм та вимова. Останній номер циклу закінчується на залигованій ноті «до» на динаміці *f* аж до останнього акорду в фортепіанному супроводі, що вимагає хороших вокальних навичок.

Варто звернути увагу на остинатні фрагменти романсів. В одному випадку вони побудовані на розмовній манері в дусі народного співу і не викликають особливої складності («Chacarega»). Однак у разі «Arrogo» остинато canto не повинно бути «рубаним»: це своєрідне замовляння, протяжне заколисування – пісня немовляті, яке не хоче спати. У момент виконання вокаліст зобов'язаний вносити в цю статичність певний рух, що надасть розвитку динамічності.

«Zamba» — своєрідний «романс-відпочинок», що не вимагає особливих технічних зусиль. У номері є кілька нескладних квінтових стрибків, які легко долаються «проливом» дихання.

Іспанська мова слугує справжнім помічником у виконанні, оскільки поетичний текст містить у собі кларитивну функцію, яка налаштовує вокаліста на характерний образ виконання. Текст вимагає гарної дикції та чіткості вимови. Іспанська завжди вважалася однією з найзапальніших і найпристрасніших мов; незважаючи на це, в ліричній частині циклу співацький голос має звучати ніжно і м'яко. Використовуючи всі агогічні вказівки композитора, слід передати чуттєвий світ кожного твору, який має підкорити слухача.

Загальної тональності в драматургії циклу немає. Постійні відхилення надають особливого колориту і характеру виконання. Часта зміна ритмів аж ніяк не впливає на виконавця, не створює перешкод, зберігається внутрішній метроритм.

Окрему увагу варто приділити фортепіанній партії, яка в основному побудована на синкопованому та змінному ритмі, що вимагає від піаніста чіткості ритмічного слуху для відповідного відтворення ритмічних малюнків та метричних схем. Безліч фортепіанних вступів дозволяє вокалісту та слухачеві відчувати настрій та образний характер твору, а фортепіанні програші допомагають співакам відпочити («розслабитися») у паузах між емоційними сплесками партії соліста.

У романсі «Chacarera» піаністичними труднощами для концертмейстера є складне співвідношення ритму та метра у партії правої та лівої рук. У вступі (тт. 1-12) проблема полягає в метрично рівному співвідношенні звучання тематизму в партіях обох рук. На тлі однакової ритмічної формули (в партії лівої руки) в правій звучать складні ритмічні фігури у вигляді синкоп, а також коротких мотивів на слабких долях (відносно лівої руки). Метрика правої та лівої руки, що звучить у різних партіях, не збігається. Починаючи зі вступу вокаліста, у лівій руці змінюється метрична структура з 6/8 на 3/4, тоді як партія правої руки продовжує метрично відповідати тактуванню на 6/8. Отже, сильні долі у партіях лівої та правої рук не збігаються.

Ще однією технічною складністю є широкі стрибки у лівій руці (тт. 13-20). Важким для виконання є пасаж (тт. 59-63), що побудований на октавних стрибках у лівій та правій руці; цей пасаж відрізняється від решти музичного матеріалу метричним співвідношенням.

Романс «Triste» складний тим, що вимагає від піаніста високого рівня володіння колористичними можливостями фортепіано, вміння розділяти темброво два звуки, що звучать поруч, тонкого володіння фарбами педалі, а також вміння швидко перемикатися з дуже гучного звучання на майже невловиме піаніссімо.

Особлива риса фортепіанної партії номера «Zamba» полягає у синкопах протягом усієї п'єси як у правій, так і в лівій руці. Певну складність є необхідність зберегти ритмічну формулу танцю в лівій руці, і побудувати на

її тлі праву. Також романс відрізняється своїм нестандартним гармонійним звучанням (з погляду класичної гармонії), вимагає від виконавця тонкого володіння педаллю, вміти використовувати її акуратно, щоб партія лівої руки залишалася ясною.

Романс «Агтого» вимагає від акомпаніатора вміння будувати фразу однакових інтонаційних формул. Досить важко зберігати нюанс «*p*», не втрачаючи звуки. Програш тт.14 -21 складний партією лівої руки, в якій пасаж будується не за акордовими звуками, а за різними інтервалами, що практично не належать до звичної гармонії. У тт. 21-30 потрібно звернути увагу на педаль, яка є «нашаровування», що дає можливість плавно і чисто змінювати гармонію.

«Gato» (у порівнянні з іншими номерів циклу) є найбільшим складним для концертмейстера. Основними завданнями є вступ (тт. 1-25), великий програш (тт. 62-82) і фінальний програш (тт. 118-126). Вступ характеризується стрибками в лівій руці, метричним і ритмічним співвідношенням партій правої і лівої руки, складними гармоніями, рухом акордами в швидкому темпі. Привертає увагу метрично складна акцентність у правій руці, а також фразування, що не збігається з матеріалом, викладеним для лівої руки, метрично рівно вираховане глісандо в 25 такті. У великому програші (тт. 62-82) для піаніста трапляються труднощі, ідентичні зі вступом. У тих фрагментах, де партія фортепіанно має функцію супроводу, складністю є повна інтонаційна та метрична розбіжність (поліметрія та поліритмія) лівої та правої рук. Так, фінальний програш містить складний пасаж (чотиризвучними співзвуччями у швидкому темпі зі стрибками між тактами у правій руці). Складність являє також акордова фактура у лівій руці та швидкому темпі на прискоренні, велика кількість стрибків. Загальною складністю є різний метр (у партії правої руки – 6/8, а лівої – 3/4).

Ансамбль двох виконавців – вокаліста та піаніста-концертмейстера – має бути чітко вивіреном, відгукуючись один на одного. Звучання виконавської інтерпретації – це взаємопов'язаний організм. При виконанні

циклу варто звернути особливу увагу на фразування як вокальної, так і фортепіанної партії, в яких закладено багато авторських підказок. Індивідуальний підхід до розуміння твору, злагожденість роботи вокаліста та піаніста надають виконанню відчуття легкості, невимушеності. При аналізі поетичного тексту вокалісту важливо визначитися з основними акцентами та знати дослівний переклад, що безпосередньо пов'язане із фразуванням та розумінням образного змісту.

При вивченні художнього потенціалу циклу А. Хінастери важливим матеріалом для розуміння та знаходження індивідуально-характерного слугували аудіо- та відеозаписи «П'яти популярних аргентинських пісень» Олівії Блекберн (сопрано, Англія), Мерседес Аркурі (сопрано, Аргентина), Таїсії Мадишевій (сопрано, Україна, романс «Triste»).

Найбільш яскравим, лаконічним і точним за національним характером виконання є аудіозапис 1994 року Олівії Блекберн у Лондоні. Легкість та польотність її голосу створюють невагомість та особливе відчуття простору. Цикл виконаний мовою оригіналу. Статичність, яка є у вокальній партії, в інтерпретації в цілому не відчувається. *Parlando* у виконанні Олівії Блекберн звучить м'яко, співуче. Синкопованість вокальної партії у більшості романсів менш помітна за рахунок точності розставлених акцентів. Тому виконавська версія Олівії Блекберн сприймається як більш «вокальна», хоча у композиторському тексті більш опуклою є «розмовна» якість. Гарна дикція, емоційний посил, розуміння поетичного тексту створюють повноцінну картину національного образу світу Аргентини.

Олівія Блекберн чітко дотримується всіх динамічних та ритмічних вказівок, але в моменти високої емоційної напруги дозволяє невеликі відхилення у вигляді фермат на певних словах, підкреслюючи цим важливість драматичної складової. Усі складнощі вокальної партії легко подолані виконавицею. Стрибки та зміни регістрів на слух не відчуваються. Особливу увагу автора дисертації у виконанні співачки циклу А.Хінастери

привернули два романси — «Triste» та «Gato», що звучать ніби абсолютні полюси.

«Triste» у виконанні Олівії Блекберн зачаровує. Відчуття польоту та невагомості не залишає слухача від початку до кінця. Усі стрибки та акапельні фрагменти виконані без поштовхів та затиску. Всі октавні ходи на слух сприймаються позиційно однаково, що створює почуття ширяння над тим, що відбувається, ніби спостерігаючи за всім з висоти.

Звуковий образ «Gato» з перших звуків сприймається як більш грайливий. Чіткість акцентів та наголоси на найважливіших словах повноцінно розкривають зміст пісні, навіть для слухача, який не знає іспанської мови. Фразування вокальної партії спрямоване вперед, що допомагає долати технічні складнощі. Партія фортепіано у цьому романсі трохи видозмінена порівняно з авторським текстом, піаніст скорочує програші між кожною частиною. Чим це було обумовлено в інтерпретації Олівії Блекберн — залишається загадкою, але при трактуванні цього номера автором дисертації було застосовано той самий варіант через те, що, що всі довгі програші призначені для демонстрування сценічного танцю. Таким чином, для більшого комфорту вокаліста та сприйняття слухачем твору як більш цілісного – програші фортепіанної партії були скорочені.

Фортепіанна партія Альберто Португез, як і партія вокаліста, звучить м'якше. Синкопованість у темі фортепіано виразніша, що й задає настрій усьому циклу, який передається співакці та слухачам. Піаніст чітко виконує вимоги композитора щодо ритмічного та динамічного планів. Спільний дует виконавця та концертмейстера звучить лаконічно та доповнює один одного.

Сопрано Мерседес Аркурі представляє власне – яскраво емоційне трактування циклу (створене у 2014 році). Гостра подача поетичного тексту сприймається на слух як розмова у швидкому темпі. При цьому не втрачається цілісність та розуміння сенсу твору. Усі ритмічні вказівки композитора враховані, а деяких моментах виконання навіть перевиконані. Драматичні кульмінації наповнені почуттями душевного переживання, веселі

образи циклу виконуються вільно, невимушено. В окремих моментах їм властива народна характерність, яку й мав на увазі композитор.

Фортепіанна партія (Ауреліо Вірібай), як і партія вокалістки, виконана чітко, з усіма агогічними вказівками А. Хінастери. Характерність ритму, дотримання мелодичної експресії та технічні складності долаються за допомогою майстерності піаніста. Отже, творчий тандем Мерседес Аркурі та її концертмейстера створив акцентовано динамічну виконавську версію циклу «П'ять популярних аргентинських пісень».

Одним із яскравих прикладів виконання романсів із цього циклу є інтерпретація української камерної співачки Таїсії Мадішевої, зробленої у 2013 році. У її виконанні романс «Triste» набув нових фарб. Цей номер циклу співається не на мові оригіналу, що заважає порівнювати з виконанням мовою оригіналу, оскільки без фоніки іспанської мови значно втрачається національно-ментальний колорит твору.

З першого тону звучання вокальної партії відчувається драматичність звукообразу. Професійне володіння вокальною технікою дозволяє Таїсії Мадішевій без жодних труднощів долати агогічні вказівки композитора. Переходи від *pp* до *p* блискуче передають тонкий план душевного світу людини з нерозділеним коханням. Усі кульмінаційні моменти (зокрема, октавні стрибки) сприймаються на слух начебто з додатковими прикрасами, не прописаними композитором у цьому творі, через унікальне тембральне забарвлення голосу співачки. Наприкінці романсу Таїсія Мадішева доповнює партію сопрано імпровізаційним вокалізмом (висхідна поспівка романсу), надаючи звучанню ще більшого драматизму. Остання нота «соль» звучить у другій октаві (в оригіналі нота «соль» виписана у першій октаві) в динамічному відтінку *ppp* як символ безнадійності, безповоротності почуття.

Існує виконання «П'яти популярних аргентинських пісень» не співачкою, а співаком. Однією з найкращих є інтерпретація **Еміліо Понса** (тенор, Мексика), що відбулась у 2012 році. Фортепіанну партію виконує Хавієр Дамі. У цій виконавській версії тенор звучить начебто в одноманітній

манері, але із застосуванням безлічі мовленнєвих акцентуацій. Динамічні відтінки є лише в №№ 2, 4: тут звучання набуває іншого характеру. Особливу увагу автора дисертації привернув романс «Arrogo» (№4) – колискова пісня в чоловічій інтерпретації звучить надзвичайно ніжно та м'яко. Цей номер циклу (що, як правило, виконують співачки) відкриває для слухача несподівану з боку чоловіків ніжність та чуттєвість.

Висновки до Розділу 3

Творча постать А. Хінастери багатогранна та неповторна. Проживши лише 67 років, композитор встиг залишити велику музичну спадщину. Геній свого часу зміг відродити та втілити у різножанрових творах етно-національний первень, надати фольклорним прообразам нове сучасне прочитання. Альберто Хінастера вважав, що процес твору музики подібний до архітектурної творчості: «У музиці архітектура розгортається в часі. І якщо після закінчення часу в музичному творі зберігається відчуття внутрішньої досконалості, вираженої через дух, ми можемо сказати, що композитору вдалося створити ту саму архітектуру» [4].

Становлення А. Хінастери як композитора пройшло кілька етапів. Як засвідчив він сам, його творчий шлях слід розглядати за такими періодами:

1. «Об'єктивний націоналізм» із середини 30-х до 1948 рр.;
2. «Суб'єктивний націоналізм» (1948-1958 рр.);
3. «Неоекспресіоністський» (1958-1983 рр.).

Тим не менш, після такої автоперіодизації власної творчості Хінастера запропонував її новий варіант, назвавши перший період — «тональний і політональний», а другий — «атональний». Таким чином, спочатку композитор класифікував свою творчість з позиції стилю мислення, а пізніше — з позиції композиторської техніки.

Жанрова палітра творчості композитора досить багата. Його перу належать балети, опери, кантати, симфонії, камерно-інструментальні ансамблі, струнні квартети, концерти з оркестром, романси, вокальні цикли. Його камерно-вокальна творчість також відзначена розмаїттям та своєрідністю: романси, кантати, вокальні цикли пов'язані з національно забарвленою поетичною основою, з яскравими, незвичними для європейського вуха образами, із незвичайним виконавським складом. При великій популярності та виконуваності цієї музики її наукове осягнення знаходиться на самому початку. Авторка намагатиметься зробити посильний внесок у справу популяризації камерно-вокальної творчості Хінастери як на сцені, так і у музичній науці Китайсткої Народної Республіки.

А. Хінастера не прагнув відкрити принципово нове в існуючих в музичному світі стильових тенденціях і напрямках. Він був наче *мандрівник*, який шукає своє місце серед розмаїття музичних жанрів, форм та стилів сучасності. У своїй творчості композитор органічно поєднав «універсальне» та «національне». А. Хінастера йшов своїм власним шляхом «спроб і помилок», завдяки чому зумів досягти бажаних результатів. Популярність Майстра за межами Аргентини надала можливість усьому світу відчувати національні музичні традиції Латинської Америки, оскільки композитор використав у своїх творах різні вокальні й танцювальні жанри фольклору Аргентинини та інших регіонів (Уругвай, Болівія, Куба).

Альберто Хінастера займає чільне місце серед «трійки великих майстрів» латиноамериканської музики — Ейтос Вілла-Лобос, Карлос Чавес та сам маестро. З цього приводу він висловився так: «Момент тріумфу, якщо про тріумф можна говорити, прийде того дня — через сто років після моєї смерті, — в який прозвучать мої твори. Художник має лише вічність».

Наведемо основні віхи розвитку вокальної творчості О. Хінастери. Так, у 1938 році композитор вперше звернувся до жанру вокального циклу, написавши чудові «Наспіву Тукумана», ор.4 після не менш цікавого опусу 3 під назвою «Дві пісні».

1943 рік в камерно-вокальній спадщині А. Хінастери позначений створенням циклів «Cinco canciones populares argentines», op. 10 та «Las horas de una estancia», op. 11.

У 60-ті роки композитор звернувся до жанру кантати і написав «Cantata para América mágica» («Кантата магічної Америці») op.27 (1960) та кантата «Bomarzo», op. 32 (1964).

Період 70-х років ознаменував появу струнного квартету №3, op. 40 (1973) із соло сопрано та «Серенади» op. 42, що вийшла друком того ж року.

В цілому, камерно-вокальна спадщина Альберто Хінастери ґрунтується на народних темах. Ранні твори спираються на пентатоніку, характерну для регіону Анд та північно-західної Аргентини. Композитор використовує також еолійський, міксолідійський, фригійський лади.

Кожен романс вокального циклу «П'ять популярних аргентинських пісень» — це окремий світ емоцій, що потребує для свого артистичного відтворення особливого індивідуального підходу. Не слід забувати, що цей світ своєю самотністю образів, оригінальним в мовно-стильовому відношенні, трактуванням пісенно-танцювальних жанрів зобов'язаний *національній вокально-виконавській традиції*, з притаманним саме для фольклору Аргентини комплексом засобів музичної виразності, що запам'ятовується з першого прослуховування.

Підсумовуючи результати виконавського аналізу обраного твору, зауважимо, що його інтерпретаторам варто звернути увагу на час написання, приналежність до певного період творчості композитора, у такий спосіб глибше осягаючи оригінальний авторський стиль, тонке відчуття Майстром специфіки музичної національної традиції. Для створення високохудожньої виконавської інтерпретації вокального циклу А. Хінастери «П'ять популярних аргентинських пісень» слід приділяти особливу увагу поетичному тексту, оскільки він автентичний і немає офіційного прийнятного (дослівного) перекладу, крім англomовного перекладу Emily Jo Riggs, представленого у дисертації [184].

Аналіз поетичного тексту призводить до висновку, що цикл призначений для чоловічого виконання. При перекладі з іспанської поетичного тексту переважної більшості романсів вокального циклу А. Хінастери фігурує звернення чоловіка до дівчини. Незважаючи на це, жіночих версій концертного виконання твору існує набагато більше.

Основними завданнями для співака при відтворення художньої цілісності проаналізованого вокального циклу є, на наш погляд, наступні:

— занурення у психологічний стан ліричного героя та втілення широкої гами його безпосередніх емоційних проявів;

— вивчити та репрезентувати у виконавській інтерпретації тонкощі національної музики регіону Латинської Америки;

— виявити та підкреслити виразність ритмічної організації тексту, обумовлену його мовленнєвою природою (*parlando*), характерним для вокальної вимови в національній латиноамериканській традиції (зокрема принцип ритмічного дроблення метричної одиниці, що вимагає від співака чіткої та виразної дикції);

— провести когнітивний аналіз образного змісту кожного романсу та циклу в цілому;

— перебувати у паритеті з піаністом (враховуючи необхідність подолання ритмічних складнощів як усередині вокальної та фортепіанної партії, так і між ними).

Як наслідок, виконавець засвідчить високий рівень вокальних та художньо-технічних можливостей свого професіоналізму.

При аналізі кожного романсу було враховано всі тонкощі як вокальної, і фортепіанної партії. Цикл містить багато фортепіанних програшів, де піаністу надається можливість сольо унаочнити свій технічний та інтерпретаційний потенціал.

У дисертації представлено кілька виконавських інтерпретацій, напрацьованих співаками різних країн (України, Англії, Мексики, Аргентини). Яскраве та індивідуальне трактування національних

звукообразів вокального циклу видатного композитора набувають як жіночі, так і чоловічі версії виконання.

Інтерпретація **Олівії Блекберн** на відміну від **Мерседес Аркурі** більш вокальна, ніж «розмовна». Гостра подача поетичного тексту Мерседес Аркурі сприймається на слух, як розмова у швидкому темпі. Таїсія Мадішева привнесла новий варіант виконання, оскільки вокальна партія «Triste» трохи видозмінена, це надало художньому образу більш сумний характер.

У новому світлі презентує цей цикл **Еміліо Понс**. Звукообрази циклу набувають у виконанні тенора більш мужнього, наполегливого характеру; в той же час окремі номери циклу звучать надзвичайно м'яко, хоча й драматично.

Порівнявши кілька виконавських версій обраного твору, можна стверджувати, що його композиторська концепція з її жанрово-стильовим рішенням надає вокалістам найбагатші можливості для творчої роботи та нових художніх потрактувань.

На завершення відзначимо серйозне значення інтерпретологічний досліджень у галузі вокальної музики не лише Аргентини, але й інших регіонів Латинської Америки. Різноманітність культурних жанрів і традицій, своєрідність і колорит цього континенту, що багато століть перебував під економічним і культурним впливом колонізаторів, зумовили пошуки власної національної музичної традиції. Багато композиторів цих країн були незаслужено забуті. Завдяки різним за тематикою та жанром дослідницьким працям можна привернути увагу виконавців та слухачів до популяризації музики Латинської Америки не лише у прилеглих до неї країнах, але й в європейському мистецькому часопросторі ХХІ століття (включаючи музичну культуру України).

ВИСНОВКИ

Інструментарій інтерпретативного та когнітивного музикознавства виявив нову дослідницьку стратегію в контексті осягнення проблем міжкультурного глобалізму в мистецькій практиці ХХІ століття. Запропонована дисертація містить обґрунтування концепції національної вокальної традиції як складової сучасного вокального виконавства, яке розуміється як рід музичного мистецтва.

Алгоритм з'ясування основної наукової проблематики та виконання поставлених завдань встановив логіку викладу історіографічного та аналітичного матеріалу, і як наслідок, структуру роботи. Заключне завдання – систематизувати отримані наукові результати у площині сучасного музикознавства та вокального виконавства – складає зміст загальних висновків, які мають підтвердити і новизну отриманих результатів, і їхню практичну значущість.

Мета дослідження (визначити явище національної традиції в контексті сучасного вокального мистецтва на основі характеристики його проявів в умовах різних національних музичних культур) досягнута на локальному матеріалі: порівнянні зразків з власного виконавського досвіду авторки запропонованої концепції. Критерієм відбору матеріалу була також історико-культурна паралель вокальної традиції виконавства досить віддалених від Китаю країн – України та Аргентини.

Так, у дисертації надано огляд наукових джерел, присвячених проблемі національного у вокальному мистецтві через кореляцію явищ «школа» та «традиції» (відповідно, співвідношення понять національної вокальної традиції та національної вокальної школи).

Висвітлено особливості розвитку основних академічних європейських вокальних шкіл у контексті прояву національних традицій з метою узагальнення їх еволюції та впливів, в тому числі на становлення української

вокальної школи в аспекті історико-культурної генези, яка впливає на кристалізацію ментального коду нації.

Окремий аспект проблеми становить специфіка української фонетики на вокальне виконавство. Її екстраполяція на романсову творчість М. Лисенка – фундатора української професійної композиторської школи, тісно пов'язаної з вокальним виконавством, – акцентує для китайської співачки мовно-стильовий акцент дослідницької інтерпретації.

Актуальним проявом *актуалізації національної традиції як одного з різновидів вокальної традиції* в сучасному світі став запропонований аналіз аргентинської вокальної музики на прикладі вокального циклу А. Хінастери «П'ять популярних аргентинських пісень». Аналогічно при вивченні вокального твору А.Хінастери аналіз поетичного першоджерела набуває семантичного значення для встановлення специфіки композиторського мислення та виконавської інтерпретації співаками різних вокальних шкіл, усвідомлення цього аспекту проблеми в дослідницькій діяльності. Виявлення композиторсько-виконавських засад вокального твору А. Хінастери підтвердило концепцію дисертації як приклад прояву аргентинської національної вокальної традиції. Її методологія поєднує праці, присвячені аргентинській музиці (Riggs; Schwartz-Kates), життєтворчості А. Хінастери (Carballo; Chase; Schwartz-Kates, Wylie), національній традиції у композиторстві (І. Ляшенко; І. Романюк; Kelly & Mantere & Scott), виконавському стилю (Ю. Ніколаєвська).

Вивчення проявів національної вокальної традиції (як у форматі «національна вокальна школа» в царині академічного мистецтва, так і у розмаїтті інших проявів вокального виконавства – як, наприклад традиційний народнопісенний спів) складає історичний, соціокультурний, жанрово-стильовий, виконавсько-інтерпретативний виміри вивчення цього феномену в сучасному музикознавстві України та Китаю.

Наукова концепція дослідження зумовила новизну отриманих результатів. Так, у музикознавстві вперше обґрунтовано розуміння національних традицій як складової сучасного вокального виконавства.

Методологічно важливим є те, що розроблена дефініція містить як теоретичний (музикознавчий), так і практичний (композиторський, виконавський) досвід. У системі координат «композиторство – виконавство – музикознавство» національна вокальна традиція постає комплексним об'єднуючим поняттям. Її зміст охоплює розмаїття мистецьких явищ, пов'язаних з правитоками традиційної культури певної нації (етносу) та їхніми проявами у подальшому розвої національно орієнтованої вокальної творчості.

Таким чином, у вокальній музиці національна специфіка виявляється на кількох рівнях: *композиторському* (інтонування, засоби виразності, стилістика), *стильовому* (історичний стиль), *національно-образному* (ширше – культурно-ментальному), *фонічно-артикуляційному*, що належить виконавському стилю. Вокальна творчість А. Хінастери на матеріалі опуса 10 унаочнила синтез композиторсько-виконавського переосмислення традиційної музики Аргентини, що є підґрунтям аргентинської вокальної традиції.

Отже, національна традиція у сучасному вокальному мистецтві, яке існує у глобалізаційних полікультурних, полістильових, поліжанрових тенденціях культури XXI століття, отримала принципово новий статус та стратегію свого функціонування. Національна вокальна традиція у сучасному часопросторі культури постає складовою творчого процесу, яка у взаємодії з академічною традицією живить вокальне мистецтво і має численні прояви, як композиторські, так і виконавські.

Щодо термінології, то визнано, що у новітньому музикознавстві більш вживаним є термін «вокальна школа», яким номінуються досить різні національно-історичні, педагогічно-методичні, ментально-психологічні явища. У строгому сенсі поняття «вокальна школа», як правило, пов'язане з

європейським академічним мистецтвом, в межах якого сформувалися певні вокальні школи. Разом з тим, поняття вокальної школи застосовується як в системі національної культури, так і в більш локальному контексті – регіональному та особистісному (вокальна школа конкретного педагога).

Національні вокальні школи відбивають ментальні риси співочої практики, що генетично пов'язані із традиційною (народною) музикою. Хоча не всі академічні вокальні школи (навіть з термінологічним уточненням «національна вокальна школа») виявляють ці риси *безпосередньо у техніці чи манері виконання*.

Отже, співак має на основі індивідуальної творчості створити когнітивну ситуацію для усвідомлення та відтворення у своїй інтерпретації глибинних зв'язків між вокальним мистецтвом академічного зразку та традиційним підґрунтям у виконавстві народного типу культури. Теоретично цій настанові виховання співаків сприяє порівняльна характеристика явища «національна вокальна традиція».

У дисертації також встановлено відмінність понять «національна вокальна традиція» та «національна вокальна школа». Остання є складовою національної вокальної традиції (в єдності академічного та фольклорного мистецтва) і представлена як музичними творами, так і концертною репрезентацією народнопісенної традиції, зокрема української національної, або регіональної (слобожанської²).

Таким чином, національна вокальна традиція є комплексним поняттям, що характеризує систему мистецьких явищ, пов'язаних з правитоками традиційної музичної культури як **ментальним кодом нації** та його проявами у подальшому на всіх рівнях професійної діяльності композитора та виконавця. Показовим прикладом прояву означеного явища є запропоновані аналізи вибраних солоспівів фундатора української професійної музики М. Лисенка.

² Знайомство саме з цією народнопісенною традицією в її концертній репрезентації відбулося завдяки навчанню авторки дисертації у ХНУМ імені І.П.Котляревського, в якому відбувається наукове обґрунтування слобожанської регіональної традиції в контексті різних наукових та мистецьких проєктів.

У жанрово-стильовому розмаїтті вокального мистецтва та виконавства сьогодення їх розвиток отримує *підкреслено національний «профіль» музично-культурного ландшафту певної країни* через мовно-інтонаційні, жанрово-стильові та змістовно-концептуальні якості та ознаки композиторської та виконавської творчості, яку в дисертації потрактовано як *рід інтерпретації*. У такий спосіб проявляється закономірна тенденція, зворотна означеному процесу міжкультурної глобалізації.

Вочевидь національні культури у конкретних проявах композиторсько-виконавської творчості чинять спротив всеохоплюючій глобалізації музичного мистецтва, яка може спричинити «стирання» національної специфіки культури певного народу, аж до «забуття» своєї національної пам'яті, формального дозволу на нерозуміння «національної картини» світу нащадками – новими генераціями виконавців та слухачів. Ось чому будь-які прояви національної специфіки в музичному мистецтві на всіх рівнях є важливим об'єктом підтримки з боку музикантів-практиків та музикознавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект [монографія : 2-ге вид.]. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Антонюк, В. Вокальна педагогіка (сольний спів): Підручник. Київ : ЗАТ “Віпол”, 2007. 174 с.
3. Бі Юй Хун. Китайські класичні та романтичні елементи в сучасній естрадній музиці. *Музичний час і простір*. 2012. №2. С. 55–56.
4. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 17 с.
5. Бойко А. Китайське естрадно-вокальне мистецтво початку третього тисячоліття. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2018. Вип.33. С. 449–456
6. Ван Дуаньгуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики Китаю та України: автореф. дис. ... кандидата мист. 17.00.03. Харків, 2019. 16 с.
7. Ван Сіге. Українська національна вокальна традиція: жанрова, стильова та виконавська проєкції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Вип. 62. С. 93–106.
8. Ван Юн Хуей. «Побудова» в традиційній китайській культурі естрадної музики (аналіз пісень Чжоу Цзе Луня в «китайському стилі»). *Музичні розвідки*. 2010. №3. С. 74–76.
9. Ван Ш. Жанри камерно-вокальної лірики європейського типу у китайській музиці 1920–1940 рр. *Сучасні проблеми науки та освіти*. № 2-1 (54). 2015. URL : <https://www.scienceeducation.ru/ru/article/view?id=20743>
10. Вей Дзюнь Філософські та релігійні засади традиційної народнопісенної культури Китаю. *Науковий вісник НМАУ імені П.ІЧайковського*. Вип. 47. Музичне виконавство. Книга 11. Київ, 2005. С. 136–160.

11. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мист-ва. 17.00.03. Київ, 2006. 24 с.
12. Вей Лімін. Формування сучасної вокальної культури України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 4'2018. Київ, 2018. С. 251–255.
13. Веркина Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
14. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. Київ : Юніверс, 2001. 288 с.
15. Ганзбург Г. Образ автора у музичному творі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2013. Вип. 38. С. 191–202.
16. Герасимова-Персидська Н. Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47.
17. Гіголаєва-Юрченко В. О. Співаки-кастрати і контртенори: вокально-фізіологічна специфіка виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 65. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків: ХНУМ, 2022. С. 65–82.
18. Гіголаєва-Юрченко В. Роль и специфіка вокально-виконавського універсалізму (на прикладі діяльності КП «Харківська обласна філармонія»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2019. Вип. 52. С. 188–200.
19. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва : підручник для вищих муз. навч. закл. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1997. 319 с.
20. Гончаров А. Неофольклор як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві. *Науковий вісник національної музичної академії України*. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 37–47.

21. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Л. М. Горелік; Одес. Держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
22. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–30.
23. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... доктора мистецтвознав.: 17.00.03. Нац. муз акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 39 с.
24. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2003. С. 155—165.
25. Гринь Л. О. Історичний аспект розвитку української вокальної школи ХХ сторіччя. *Вісник Запорізького національного університету*, № 1 (17). Запоріжжя, 2012. С. 45–49
26. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ-Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.
27. Грица С. Часові й територіальні нашарування в українській словесно-музичній епіці. Фольклор у просторі і часі. Тернопіль : Астон, 2000. 224 с.
28. Дедусенко Ж. В. Школа і традиція у виконавському мистецтві. *Культура України*. Вип. 7. Харків, 2000. С. 158–166
29. Дедусенко Ж. Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2005. Вип. 15. С. 64–70.
30. Довжинець І. Г. Музичне середовище: особливості і проблеми дослідження. *Fine Art and Culture Studies*, 2022. № 2. С. 65–73.
31. Довжинець І. Г. Соціально-культурні взаємодії та комунікації у процесі становлення музичного середовища Сум наприкінці ХІХ століття. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 48–57.

32. Драганчук, В. М. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії*. Вип. 18. Львів, 2008. С. 11–18.
33. Є Лінь. Вокальне мистецтво Китаю в період культурної революції. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти Київ, 2009. Вип. 8 (13) : Матеріали III Міжнар. наук.-практич. конференції «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти». С. 211–213.
34. Є Сяньвей. «Метелик» Сан Бо як національний оперний міф : автореф. автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Суми, 2019. 20 с.
35. Є Сяньвей. Вокальний цикл віршів з музикою у структурі опери Сан Бо «Метелик». *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2016. Вип. 21. С. 29–40.
36. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 19 с.
37. Жао Джін. Опрацювання давніх даоських пісень китайськими композиторами ХХ – початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2023. Вип. 43. С. 163–168.
38. Іваницький А. Історичний синтаксис фольклору. *Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики / передм. М.Жулинський*. Вінниця : Нова книга, 2009. 404 с.
39. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1990. 334 с.
40. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.
41. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підручник для вищих навч. закладів. Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. 320 с.
42. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями) : навч. посіб. для вищих навч. закл. культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації. Вінниця : Нова книга, 2008. 520 с.

43. Каблова Т. Б., Тетеря В. М., Цап Г. В. Гендерні складові китайського вокально-сценічного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2023. Вип. 43. С. 117–122.
44. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 5. С. 59–65.
45. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
46. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
47. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.
48. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Сполом, 2000. 284 с.
49. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. Київ : Наукова думка, 1969. 586 с.
50. Коменда О. Музика мови і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. *Яровиця*. Луцьк, 2014. № 1/2. С. 133–139.
51. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Харків, 2019. 41 с.
52. Корній Л. П. *Історія української музики*. Частина III. Київ–Харків–Нью-Йорк : Видавництво М. Коць. 2001. 480 с.
53. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів. До 100-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2011. 736 с.
54. Котляревська О. І. Біфункціональність музичного тексту у процесі пізнання художньої картини світу. *Наукові записки Тернопільського*

педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство». 1999. Вип. 2 (3). С. 5–9.

55. Кульчицький О. Свідчення українця. *Українська душа*. Відп. ред. В.Л. Храмова. Київ : «Фелікс», 1992. С. 48–65.

56. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Харків, 2019. 20 с.

57. Лі Цян. Особливості взаємовпливу італійської та китайської музичної театральної традиції в історичному розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2023. Вип. 67. С. 56–77.

58. Лю И. Образ родного края в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2017. Вип. 46. С. 233–246.

59. Лю Юйтен. Жанровов-стильова діалогічність камерно-вокальної творчості як предмет музикознавчого дискурсу. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2016. Вип. 24. С. 426–438

60. Лю Юйтен. Типологічні риси китайської камерно-вокальної лірики в світлі актуальних музикознавчих підходів. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 22. Одеса, 2016. С. 179–188.

61. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX століття : автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Одеса, 2018. 20 с.

62. Лю Ле. Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій: дис. ... канд. мист. 025. Київ, 2022.
URL : <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/165>

63. Людкевич С. Націоналізм у музиці. *С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1. Львів, 1999. С. 35–52

64. Людкевич С. Форма солоспіву у М. Лисенка. *С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Київ, 1973. Т. 1. С. 354–361.

65. Лянь Юнь. Пекінська опера як музично-естетичний феномен : автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
66. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка. 1991. 269 с.
67. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна. 1973. 326 с.
68. Ляшенко І. Ф. Етнологічні основи українського художнього культурознавства. *Українська художня культура*: навч. посіб. / за ред. І. Ф. Ляшенка. Київ, 1996. С. 12–32.
69. Мадішева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.02 / Т. П. Мадішева ; Київ. держ. конс. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 28 с.
70. Мадішева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія і практика : навч. посібник. Харків : Штрих, 2002. 160 с.
71. Маркова О. М. Питання теорії виконавства : матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. Одеса : Астропринт, 2002. 128 с.
72. Маркова О. Виконавський та композиторський принцип мислення як антитези екстатично-риторичного та композиторського творення музики. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 69, кн. 13. С. 6–14.
73. Маслова Ю. В. Еволюція вокальних шкіл України. *Вісник маріупольського державного університету серія: філософія, культурологія, соціологія*. 2015. Вип. 9. С. 82–88.
74. Міщенко М. М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. Серія : Філософія. Філософські перипетії. 2014. № 1130. Вип. 51. С. 90–94. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFLO_2014_1130_51_13

75. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*. Вип. 28 : *Музична україністика в контексті світової культури*. Київ, 1998. С. 48–53.
76. Москаленко В. Лекції з інтерпретології. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
77. Москаленко В. Про розуміння музичного твору. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 7 : Музичний твір: проблема розуміння. С. 3–13.
78. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 1999. Вип. 2 : *Проблеми музичної інтерпретації*. С. 4–15.
79. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Концептуальні питання сучасного музикознавства*. Київ : НМАУ, 2009. С. 106–111.
80. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
81. Ніколаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2017. Вип. 46. С. 94–110.
82. Ніколаєвська Ю. В. Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
83. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец.: 17.00.03. Харків, 2020. 517 с.
84. Новикова Л. І. Про історичну динаміку жанрового ряду слобожанського фольклору ХХ сторіччя. *Проблеми етномузикології* : зб. наук. пр. / упоряд. О. І. Мурзіна. Київ, 2004. Вип. 2. С. 284–293.
85. Новикова Л. І. Фольклор як аутентика і мімікрія. *Проблеми взаємодії*

мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Київ, 2001. Вип. 7. С. 89–93.

86. Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе: метод. пособие. Изд-е 3-е. Киев : Музыкальна Україна, 1989. 165 с.

87. Осадча В.М. Класифікація локальних фольклорних традицій у сучасній культурології та етномузикології: міждисциплінарний підхід. *Культура України* : зб. наук. пр. / заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2012. Вип. 38. С. 226–235.

88. Павлишин С. Музыка двадцатого століття : навч. посіб. Львів: БАК, 2005. 232 с.

89. Проблеми історії музики: Від бароко до сьогодення / ред.-упоряд. І. Є. Копоть і І. С. Драч. Житомир : Волинь, 1998. 80 с.

90. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. С. 46–56.

91. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури): автореф. дис. ... канд. мист-ва. Харків, 2009. 23 с.

92. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : Дис. ... канд. наук: 17.00.03. 2009. 205 с.

93. Романюк, І., Зінченко, В. Українська народна псалма як репрезентант національної картини світу. *Fine Art and Culture Studies*, 2022. 6. С. 22–28.

94. Рощенко О. Історико-соціальні типи функціонування музично-культурної спадщини в композиторській творчості : автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Київ, 1988. 20 с.

95. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: монографія / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 320 с.

96. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Київ : ДАКККіМ, 200 с.
97. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор — виконавець — музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2009. С. 94–104.
98. Серганюк Л. І. Стильові тенденції «нової фольклорної хвилі» в українській музиці. *Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2002. № 4. С. 54–74.
99. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура : від джерел до сьогодення. Харків : Основа, 2002. 400 с.
100. Сирятська Т. О. Виконавська інтрепретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ...канд. мист-ва. 17.00.03. Харків, 2008. 18 с.
101. Сікорська І. Опера. *Українська музична енциклопедія*. Редкол.: А. Калениченко, І. Сікорська, С. Василик. Т. 4. Київ, 2016. С. 429–456.
102. Смирна О. Ю., Гіголаєва-Юрченко В. О., Давидович Л. В. Основні аспекти формування вокальної компетентності здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво в умовах дистанційного навчання. *Академічні візії*. 2023. Вип. 16. <file:///C:/Users/%D0%98%D1%80%D0%B0/Downloads/%D0%A1%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BD%D0%B0+%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B0+%D0%AE%D1%80%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0.pdf>
103. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця : Нова книга. 2013. 176 с.
104. Сумарокова В. Традиції та новаторство у пошуках сучасної моделі виконавця. *Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій* : тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2000. С. 122–123.
105. Сун Яньін. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю: автореф. дис. ... канд. мист. Львів, 2016. 17 с.

106. Супрун Н. О. Гнат Хоткевич – музикант: Музично-теоретичне дослідження. Рівне : Ліста, 1997. 280 с.
107. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця : Нова Книга, 2014. 512 с.
108. Сучасна українська музика: зб. ст. / редкол.: Л. Б. Архімович, Н. О. Горюхіна, В. Д. Довженко. Київ : Мистецтво, 1965. 243 с.
109. Сюй На. Концертно-сценічний артистизм вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень: дис. ... докт. філософ. 025. Київ, 2023. 226 с.
110. Сяо Хуівен. Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннаня “Жаль за минулим”): наук. обґрунтування творч. проекту ... д-ра мистецтва. Київ, 2023. URL : https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwivyr-GkLGDAxX7cvEDHX2cCvAQFnoECAoQAQ&url=https%3A%2F%2Fknmau.com.ua%2Fwp-content%2Fuploads%2FXiao-Huiwen_Naukove_obgruntuvannya.pdf&usg=AOvVaw2VvK8529SZRsmtcPpeQFuz&opi=89978449
111. Тоцька Л. О. Вокально-виконавський стиль «bel canto»: історико-теоретичний аспект. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова*. Вип. 107. Київ, 2012. С. 208–217.
112. У Хун Юань. Китайская художественная песня: история и теория жанра. Монография. Киев: Лира, 2019. 223 с.
113. У Хунюань. Китайська художня пісня: теорія та історія жанру : дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Харків, 2016. 231 с.
114. Українська музика. Традиції та сучасність: зб. ст. / редкол.: Ю. Булка та ін. Львів : Вищ. держ. муз. ін-т ім. М. В. Лисенка, 1993. 172 с.
115. Українська тема у світовій культурі : зб. наук. ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2001. 354 с.

116. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття: навч. посібник. Харків : Регіон-інформ, 2003. 192 с.
117. Цао Хе. Специфіка композиторської інтерпретації у трилогії вокальних балад Шан Деї за мотивами прозаїчних творів Лу Сіня. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 3. С. 99–105
118. Цао Хе. Три пісні про розлуку в спадку Шан Деї: жанрові ознаки прихованого вокального циклу. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство. Харків, 2018. Вип. 61. С. 223–232
119. Цебрій І. Історія та теорія італійської вокальної школи. Старобільськ : видавництво «Формат+». 2021. 58 с.
120. Цзунжуй Чжан. «Модель-опера» ХХ століття в китайській музичній культурі. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2023. Вип. 43. С. 206–210
121. Ці Мінвей. Народна пісня як національний образ світу в умовах глобалізації музичної культури Китаю. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2018. Вип. 48. С. 116–129.
122. Цурканенко І. В., Ван Сіге. Національна вокальна традиція як актуальний об'єкт музикознавчого дослідження. *Аспекти історичного музикознавства*. 2022. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Вип. 27. С. 7–23.
123. Цю Діфань. Трансформація жіночих архетипів в китайській традиційній національній опері ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2023. Вип. 43. С. 200–205.
124. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
125. Чень Менмен. Герменевтичні глибини композиторської інтерпретації образів класичної китайської поезії у вокальних мініатюрах Хуан Цзи. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство. Харків, 2017. С. 174–182.
126. Чень Менмен. Приховані сюжети вокальної мініатюри Хуан Цзи «Що розповів західний вітер» на вірші Ляо Фушу. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх*

культурномистецьких втілень. Матеріали міжнародної науково-творчої конференції. ОНМА імені А. В. Нежданової. 30 квітня – 2 травня, 2020. Одеса, 2020. С. 254–258

127. Чень Менмен. Релігійно-філософська концепція пісні Хуан Цзи «Закони неба». *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство. Харків, 2018. Вип. 59. С. 101–110

128. Чень Менмен. Специфіка взаємодії змісту й форми у вокальній мініатюрі Хуан Цзи на вірші Лью Сиан «Ідучи снігом». *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство. Харків, 2018. Вип. 61. С. 233–241

129. Чень Менмен. Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва ХХ століття: дис. ...канд. мист-ва. 025. Одеса, 2021. 218 с.

130. Чень Менмен. Шляхи розвитку китайської вокальної культури 1920-1940 рр. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття. Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених 20-21 квітня 2017 р.* Харків, ХДАК, 2017. С. 140.

131. Чжан Юй. «Канал» Інь Цінь як перша оригінальна китайська національна монументальна опера. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2020. Вип. 37. С. 191–195

132. Чжоу Ї. Презентація образу Батьківщини в творчості сучасних китайських вокалістів. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. ХІХ–ХХ. С. 285–297

133. Чжоу Ї. Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. 21. С. 137–149

134. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Харків, 2012. 17 с.

135. Чжу Лін. Європейська камерно-вокальна музика в сучасній китайській виконавській практиці: кроскультурні взаємодії: дис. ... докт. філософ. 025. Київ, 2023. 232 с.

136. Чжу Лін. Творчість Лей Сюй у контексті проблеми історично інформованої виконавської інтерпретації європейської камерно-вокальної музики в Китаї. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. Вип. 21. С. 400–415
137. Шаповалова Л. Проблеми жанрової типології. *Музика*, 1984. № 3. С. 12–13.
138. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.
139. Шекера Я. Китайський романс доби Сун (X–XIII ст.): генеза та образотворення. Сучасний погляд. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 75. С. 337–348.
140. Шень Шуюе. Камерні вокальні твори на вірші старовинних поетів у доробку китайських композиторів: кваліф. роб. на зд. осв. ст. магістра. 025. Суми, 2021. 57 с.
141. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореф. дис. докт. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Київ, 2002. 42 с.
142. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва. Ч. I. Івано-Франківськ : видавництво «Плай» ПНУ ім. В. Стефаника. 2010. 352 с.
143. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва: Монографія: Ч. II. Івано-Франківськ : видавництво «Плай» ПНУ ім. В. Стефаника. 2012. 360 с.
144. Ян Фейюй. Сильові тенденції сучасного вокального виконавства. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2021. Вип. 39. С. 226–230.
145. Ян Цзяін. Особливості китайського вокального виконавства. *Психолого-педагогічні проблеми вищої і середньої освіти в умовах сучасних викликів: теорія і практика* : матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф., Харків, 16–18 берез. 2023 р. Харків, 2023. С. 310–312. URL : <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/11661>

146. Anfilova S., Mykhailova O. Naples As Seen by Musicians: Intus Et Extra Cultura. *Tarih kultur ve sanat arastirmalari dergisi-journal of history culture and art research*. 2020. Vol. 9. Issue 1. P. 236–248.
147. Applegate C. How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century. *19th-Century Music*. 21(3), 1998. P. 274–296.
148. Batovska O., Grebeniuk N., & Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Iss. 9 (4). 2020. P. 205–216.
149. Batovska O., Grebenyuk N., & Samoilenko O. C. Debussy's Vocal and Choral Music from The Aspect of Artistic Dialogue with The Traditions of Ancient Musical Art. *Journal of History Culture and Art Research*. 2022. 11(2), P. 17–27.
150. Batovska O., Grebenuk N. & Byelik-Zolotaryova N. Traditions and innovations in contemporary vocal and choral art. *Studia Ubb Musica*, LXVII, Special Issue 2, 2022. P. 73–98. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.06
151. Carballo E. Albeto Ginastera: The style(s) of an Argentine composer. *Latin American Music Review – Revista de Musica Latinoamericana*. 2011. Vol. 32. Issue 1. P. 151–155.
152. Chase G. Remembering Ginastera, Alberto. *Latin American Music Review – Revista de Musica Latinoamericana*. 1985. Vol.6. Issue 1. P. 80 – 84.
153. Cinco canciones populares argentinas.
URL :[https://en.wikipedia.org/wiki/Cinco canciones populares argentinas](https://en.wikipedia.org/wiki/Cinco_canciones_populares_argentinas)
154. Coulembier K. Elliott Carter's Structural Polyrhythms In The 1970s: 'A Mirror On Which To Dwell'. *Tempo*. 2012. Vol. 25. P. 12–25.
155. Dovzhynets I., Govorukhina N., Kopeliuk O., Ovchar O., & Drach I. Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art. *Amazonia Investiga*, 11(54). 2022. P. 256–263.
156. Erste Konferenz ueber Weltethos und traditionelle chinesische Ethik. *Allgemeine Erklarung der Menschenpflichten. Ein Vorschlag*. Hrsg. H. Schmidt. Muenchen, 1998. S. 105.

157. Facina A, Moutinho R. R, Novaes D, Palombini C. The Wrong that Turned Out Right: Deu onda, the Debate on Harmony and the Construction of the Beat in a Sao Paulo Production of Funk Carioca. *Opus*. 2018. Vol. 24. Issue 1. P. 222-263.
158. Frishkopf M. Forging Transnational Vocal Networks through Participatory Action Research: Responsibility to Protect via Musical Rehumanisation in Post-War Liberia. *World of Music – New Series*. 2018. Vol. 7. Issue 1-2. P. 107 – 133.
159. Gentilucci M., Ardaillon L., Liuni M. Composing Vocal Distortion: a Tool for Real-Time Generation of Roughness. *Computer Music Journal*. 2018. Vol. 42. Issue 4. P. 26 – 40
160. Gottlieb J. Comprehensive study explains that it is universal and that some songs sound ‘right’ in different social contexts, all over the world. Music everywhere. The Harvard gazette. Arts & Humanities. 2019, Nov. 21. URL : <https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/11/new-harvard-study-establishes-music-is-universal>
161. Gottlieb J. Music everywhere. URL : <https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/11/new-harvard-study-establishes-music-is-universal>
162. Grebenuk N., Batovska O., Kyrylenko Y., Tesler T., Hasanov R. Syncretic Trends in contemporary Western European Vocal and Choral Art: The Challenge of Today. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Vol. 66. Issue 2. 2021. P. 157–178.
163. Herrera E. Alberto Ginastera in Switzerland: Essays and Documents. *Latin American Music Review – Revista de Musica Latinoamericana*. 2019. Vol. 40. Issue 2. P. 2–24.
164. Hess C. A. Ginastera’s «Bomarzo» in the United States and the impotence of the Pan-American realm (Alberto Ginastera). *Opera Quarterly*. 2006. Vol. 22. Issue 3-4, P. 459–476.

165. Hess C. A. Alberto Ginastera: A Research and Information Guide. *Latin American Music Review – Revista de Musica Latinoamericana*. 2012. Vol.33 . Issue 2. P. 276-279.
166. Holm-Hudson K., Emerson Lake and Palmer's «Toccatà» And The Cyborg Essence Of Alberto Ginastera. *Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*. 2019. P. 265–274.
167. Jelenic M. Z. A Parody Of Mythical And Folklore In The Novel The Epic of Water By Enes Halilovic. *Folia Linguistica et Litteraria*. 2023. Vol. 44. P. 303–321.
168. Karas H., Serhaniuk L., Kazymyryv K., Bardashevskà Y., Maskovykh T. Diaspora art project as a factor to protect Ukrainian music culture in the modern transformational processes. *Asia Life Sciences. The Asian International Journal of Life Sciences*. Laguna, Philippines: Rushing Water Publishers Ltd, 2020. Volume Supplement 22. 2020. Issue 2. P. 201–214.
169. Kelly E. & Mantere M. & Scott D. Confronting the National in the Musical Past. London: Routledge. (Routledge Music Bibliographies). 2018. 226 p.
170. Knox D. Statistics show: Vocal music really is universal by the Office of Communications. URL : <https://www.princeton.edu/news/2019/11/21/statistics-show-vocal-music-really-universal>.
171. Kuss, M. Type, Derivation, and Use of Folk Idioms in Ginastera «Don Rodrigo» (1964). *Latin American Music Review – Revista de Musica Latinoamericana*. 1980. Vol.1. Issue 2. P. 176–195.
172. Lampert V. Notation and Performance in Bartok's Folksong Settings for the Piano and in His Vocal Music. *Studia Musicologica*. 2012. Vol.53. Issue 1–3. P. 285–309.
173. Meddegoda Ch. Moving and Moved Singers: Non-Vocal Embodiments of Vocal Expressions in the Era of Mass Media. *Oido Pensante*. 2019. Vol. 7. Issue 1. P. 119–144.
174. Nikolaievska Y, Shapovalova L, Mykhailova N, Romaniuk I, Khutorska A. Vocal and choir performance in the music and theatre university (psychological

- and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue. 2021. No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX). P. 141–146.
175. O'Brien O. Ginastera's Variaciones concertantes: double bass solo. *Strad*. 2011. Vol. 122. Issue 1455. P. 76–78.
176. Orrego-Salas J. A Recollection of Alberto Ginastera on the Occasion of the Centenary of his Birth in Buenos Aires on April 11, 1916. *Revista Musical Chilena*. 2016. Vol. 70. Issue 225. P. 105–107.
177. Parker R. A. The Artists Choice – Ginastera, Alberto, Athayde, Roberto, Vigas, Oswaldo, and Valdez, Luis – 4 Views. Review – Latin American Literature and Arts. 1980. Vol. 25 – 2. P. 130–135.
178. Peppercorn L. M. Ginastera, Alberto – German – Spangemacher. *Neue Zeitschrift für Musik*. 1985. Vol. 146. Issue 7 – 8. P. 82.
179. Picazo L. C. Visual Story Bird Spirit by Fredy Chinkangana. *Tercio Creciente*. 2022. P. 227–236.
180. Plesch M. Resisting the Malambo: On the Musical Topic in the Works of Alberto Ginastera. *Musical Quarterly*. 2018. Vol.101. Issue 2–3. P. 157–215.
181. Plesch M. The Topic of the Gato in the Early Works of Alberto Ginastera and the Disambiguation of «Peque(n)over-tildea danza». *Musical Topics and Musical Performance*. 2023. P. 176–199.
182. Pope W. S. The Composer-Publisher Relationship, Chronicle of A Friendship with Ginastera, Alberto. *Latin American Music Review – Revista de Musica Latinoamericana*. 1985. Vol. 6 Issue 1. P. 97–107.
183. Richards M Tonal Ambiguity in Popular Music's Axis Progressions. *Music Theory Online*. 2017. Vol. 23, Issue 3.
<https://www.semanticscholar.org/paper/Tonal-Ambiguity-in-Popular-Music%E2%80%99s-Axis-Richards/67542b71a4e83628291280c391629074>
184. Riggs E. J. The art song of south America: an exploration through performance: title of dissertation, doctor of Musical Arts / the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland. 73 p.

185. Ronyak J. Serious Play, Performance, and the Lied: The Stagemann Schone Mullerin Revisited. *Nineteenth Century Music*. 2010. Vol. 34. Issue 2. P. 141-167.
186. Roy Y. Folk dance - as part of the festive calendar ritual Ukrainian culture: a historical aspect. *NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS HERALD*. 2015. Vol. 3. P. 20–28.
187. Salter L. Dark Deeds In Bomarzo + Ginastera «Bomarzo». *Opera*. 1976. Vol. 27. Issue 11. P. 997–1001.
188. Samoilenko O., Osadcha S., Chernoiivanenko A., Grybynenko J., Ovsyannikova-Trel O. Musical composition as metonymy of culture and the subject of musicological studies. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary research*. 2022. Vols. 12, Issue 1, Special 25. P. 190–192.
189. Samoilenko O., Osadcha S., Ovsyannikova-Trel O., Chernoiivanenko A.. The concept of simplicity in determining the aesthetic and semantic intents of musical art (on the example of the style tendency of «new simplicity»). *Ad Alta-journal of Interdisciplinary research*. 2021. Vol. 11, issue 2, special 21. P. 197–203.
190. Schulz T. The universally valid new – Analyses of engaged music: Dessau, Eisler, Ginastera, Hartmann. *Neue Zeitschrift für Musik*. 2007. Vol.1 P. 82–90.
191. Schwartz-Kates D. Alberto Ginastera : a research and information guide. New York, 2010. 223 p.
192. Schwartz-Kates D. Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. *The Musical Quarterly*, Volume 86, Issue 2, 2002. P. 248–281.
193. Schwartz-Kates D. Alberto Ginastera, Argentine cultural construction, and the guachesco tradition. *Musical Quarterly*. 2002. Vol.86. Issue 2. P. 248–281.
194. Schwartz-Kates D. The Correspondence Of Alberto Ginastera At The Library Of Congress. *Notes*. 2011. Vol. 68. Issue 2. P. 284–312.
195. Schwartz-Kates D. The Published Writings of Alberto Ginastera. Alberto Ginastera: a Research and Information Guide. 2010. 108 p.

196. Schwartz-Kates D. The film music of Alberto Ginastera: An introduction to the sources and their significance. *Latin American Music Review – Revista de Musica Latinoamericana*. 2006. Vol. 27. Issue 2. P.171–195.
197. Serhaniuk L., Mykhailyshyn H. Bardashevskaya Y., Serediuk I., Mocherniuk O. The Use of the Term «Pattern» in Musical Culturology. *AD ALTA : Journal of Interdisciplinary Research*. 2020. Vol. 12. Issue 1. P. 159–162.
198. Serhaniuk L., Shapovalova L., Shehda L., Kazymyryv K., Kolubayev O. Portraits and Self-Portraits of Composers at the Musical Work. *AD ALTA : Journal of Interdisciplinary Research*. 2021. Vol. 11. Issue 1. P. 111–115.
199. Shapovalova L., Romaniuk I., Chernyavska, M., Shchelkanova, S. Early (AvantGarde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Musica. Studia Universitatis Babeş Bolyai Musica*, 2021. Vol. 66. Issue 1. P. 329–343.
200. Shapovalova L., Nikolaievskaya Y., Mykhailova N., Romaniuk I., Khutorska A. Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue. 2021. No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX). P. 141–146.
201. Smith C. S. Ginastera, Alberto «Duo For Flute and Oboe». *Latin American Music Review – Revista de Musica Latinoamericana*. 1985. Vol. 6. Issue 1. P. 85–93.
202. Stevens H. Concerto Per Corde, Op 33 – Ginastera, A. *Notes*. 1977. Vol. 34. Issue 2. P. 457–460.
203. Tabor M. Ginastera, Alberto Late Instrumental Style. *Latin American Music Review – Revista de Musica Latinoamericana*. 1994. Vol.15. Issue 1. P. 1–31.
204. Tarnow V. Magician of the Modern World Far more than just Argentina's National Composer: 100 Years of Alberto Ginastera. *Österreichische Musikzeitschrift*. 2016. Vol. 71. Issue 3. P. 59–62.
205. Vela M. The Dance De La Moza Donosa of Alberto Ginastera: An Analysis of Higher Level Students. *Artseduca*. 2022. Vol. 33. P. 71–85.

206. Wang Sige. National Vocal Tradition as a Synthesis of Composers' and Performance Art (On the Example of a Ginastera's Creativity). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Харків, Вип. 61. С. 162–178.
207. Whittall A. «Concerto For Strings» – Ginastera, A. *Music & Letters*. 1975. Vol. 56. Issue 2. P. 239–240.

ДОДАТОК

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Wang Sige. National Vocal Tradition as a Synthesis of Composers' and Performance Art (On the Example of a. Ginastera's Creativity). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2021. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Вип. 61. С. 162-178. [in English].

<https://intermusic.kh.ua/vypusk61/09Wang.pdf>

DOI: 10.34064/khnum1-6109

2. Ван Сіге. Українська національна вокальна традиція: жанрова, стильова та виконавська проєкції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Вип. 62. С. 93-106. [in Ukrainian].

https://intermusic.kh.ua/vypusk62/problem_62_6_van_sige.pdf

DOI: 10.34064/khnum1-6206

3. Цурканенко І.В., Ван Сіге. Національна вокальна традиція як актуальний об'єкт музикознавчого дослідження. *Аспекти історичного музикознавства*. 2022. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Вип. 27. С. 7-23. [in Ukrainian].

https://aspekty.kh.ua/vypusk27/aspekt_27_1_tsurkanenko_sige.pdf

DOI: 10.34064/khnum2-2701

Апробація отриманих результатів

«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.).