

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СУНЬ БО

УДК 78.071.1 (470) (092) : 784.3

**ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Г. СВИРИДОВА: ПАРАМЕТРИ
СПІВТВОРЧОСТІ ВИКОНАВЦЯ ТА КОМПОЗИТОРА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Сунь Бо

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор Шаповалова Л.В.

Харків – 2019

АНОТАЦІЯ

Сунь Бо. Вокальна музика Г. Свиридова: параметри співтворчості виконавця та композитора. Кваліфікаційна наукова праця. Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 2019.

Дисертацію присвячено вивченню співтворчості виконавця та композитора на матеріалі камерно-вокальної музики Г. Свиридова.

Актуальність теми полягає в обґрунтуванні двох позицій сучасної музикознавчої науки: 1) співтворчості як явища вокального мистецтва та концепту науки інтерпретології, зміст якого розкривається через суб'єктів виконавської та композиторської інтерпретації («переклад» поетичного першоджерела на інтонаційну мову авторського висловлювання); 2) системи параметрів співтворчості співака (природньо «прив'язаних» до виконавського мислення) та композитора, яка слугує відтворенню «картини світу» його творів у стильовій повноті, завдяки духовній рефлексії творчих особистостей (Я=Я).

Аналіз новітніх досліджень (монографії А.Сохора, О. Тевосяна, О. Александрової, кандидатські дисертації М. Лучкіної, В.Маториної, О. Федулової) та взагалі весь корпус джерел сучасного свиридовознавства не виявив прицільної уваги до проблем вокального інтонування та співтворчості співака та композитора як центральних, що мають вплив на творчий процес і авторську концепцію вокальних творів Г.Свиридова.

Матеріал дослідження. Розкриттю змісту концепції слугують обрані камерно-вокальні твори Г. Свиридова як стильова система («Шість романсів на вірші О. Пушкіна», «Петербурзькі пісні» та вокальна поема «Петербург» на поезію О. Блока); а також досвід інтерпретації цих зразків вокальної творчості видатними співаками Іриною Архиповою, Олександром Ведерніковим, Оленою Образцовою, Дмитром Хворостовським.

Методи дослідження. Вивчення вокальних стилів у світлі співтворчості композитора та першовиконавців зумовило вибір міждисциплінарної взаємодії різних підходів: *інтонаційний* – спонукає до верховенства практичного засвоєння вокальної аури творів, що вивчаються через діяльність співака; *жанрово-стилістичний* – сприяє розкриттю взаємодії жанрів вокальної творчості та стильового розмаїття її втілення в музиці Г. Свиридова; *семантичний* – увиразнює поетичні концепти музичного твору, що сприймаються як символи «національного образу світу»; *інтерпретаційний* – залучає механізми виконавської діяльності через синергію психології, технології та духовної сфери співацької життєтворчості.

У науковий обіг уведено концепт «співтворчість»; його зміст сформовано в інтерпретативному колі спілкування суб'єктів творчості «композитор-поет-першовиконавці» і скеровано на оцінку слухача-співрозмовника. Параметри співтворчості залежать від *тексту* (зафіксованої «матриці» стилю мислення митця) та *контексту* (історико-культурні умови буття твору). Співак виявляє приховані *підтексти* твору, що інтерпретується в іншому соціокультурному середовищі, і тому резонує новими смислами.

У момент творчої трансценденції співак стає alter ego Автора поетичного тексту і музики. Пошуком адекватної інтерпретації вокальних творів Г. Свиридова та відтворенням його стильової інтонації у співацькому мистецтві китайських вокалістів пояснюється проблемне коло дослідження.

Запропоновано методику аналізу співтворчості через характеристики сонорної аури вокального інтонування у вокальних циклах Г. Свиридова, яка свідчить про повернення в «інтонаційний словник» епохи ХХ ст. пісенного мелосу. На прикладі вокальної поеми «Петербург» розкрито зміст поняття «трансценденція співтворчості» – такої форми співавторства суб'єктів (композитор–поет–першовиконавці), яка охоплює усі етапи творення й становить для реципієнта унікальну цінність спілкування завдяки метафізичній Присутності всіх співавторів твору «тут і зараз».

У Висновках узагальнено результати дослідження, в якому на різних рівнях аналізу вокальної музики Г. Свиридова висвітлено «герменевтичне коло» співтворчості.

Розроблено методику системного аналізу співтворчості як феномена вокальної музики на основі характеристики звуко-сонорної аури вокального інтонування в камерно-вокальних творах Г.Свиридова. За її результатами зроблено висновок про відродження в умовах ускладненого «інтонаційного словника» ХХ ст. пісенно-романсової стилістики як ознаки естетики «нової простоти». Свиридов повертає слухачеві пісню і мелодію як підґрунтя музичної краси, водночас як в умовах засилля додекафонії та політістики слух homo cantor був поневічений авангардним письмом, а науковці поцінували лише концептуалізм великої симфонічної форми.

Визначено паралель «Свиридов–Шуберт» як «неошубертіанство» з пісенною інтонацією та стилем мислення: за геніальним відчуттям потреб людської душі, глибиною прочитання поезії через пісню; за мелодичним даром, чистотою і щирістю авторського висловлювання, за конгеніальністю втілення синтезу поезії та вокального мелосу. Вказано на успадкування стильової інтонації Свиридова від вокальної творчості М.Мусоргського. Надалі, через духовну висоту поезії О.Пушкіна, О.Блока, С.Єсеніна

композитор увиразнив «російську картину світу» як найвищий рівень співтворчості, як месіанство в соціокультурних умовах трагічного ХХ ст.

У процесі творення виконавського «буття» твору спостерігаємо «зустрічний рух» двох типів мислення – від виконавця до композитора та навпаки – який теж можна розглядати як мовно-стильовий параметр співтворчості, оскільки співак засобами вокальної технології має нагальну потребу «піднятися» до висоти розуміння духовного смислообразу в єдності поетичного тексту та його музичного втілення. Якщо мелодію втілює співак (носій Я-мислення), то без розуміння мислення самого Свиридова (новаторського за ладо-гармонічною, фактурно-тембровою, жанрово-поетичною мовою), його місія неможлива. Без урахування співаком інструментально-тематичного комплексу при виконавському «читанні» слова і музики *співтворчість унеможлиблюється*.

Вокальна інтонація творів Свиридова, наче «жива природа», органічно пов'язана з мовленням, завжди йде від серця. Спів, як любов, віддзеркалює ставлення художника до світу. Свиридов відкрив слухачеві ХХ століття, що російська культура генетично пов'язана з давньоцерковною співочою культурою, християнським світоглядом, від чого походить глибинне чуття соборності сприйняття життя. Саме так співає твори Свиридова Дмитро Хворостовський разом з концертмейстером Михайлом Аркадьєвим.

На прикладі інтерпретації вокальної поеми «Петербург» розкрито зміст поняття «трансценденція співтворчості» – такої форми співавторства суб'єктів (композитор–поет–першовиконавці), яка охоплює усі етапи творення й становить для реципієнта унікальну цінність спілкування завдяки метафізичній Присутності всіх співавторів твору «тут і зараз».

Ключові слова: вокальне мистецтво, авторська концепція, композиторсько-виконавська співтворчість, трансценденція співтворчості.

Основні наукові результати дисертаційного дослідження висвітлено в таких працях автора:

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Сунь Бо. Аура вокального інтонирования в произведениях Г. Свиридова (на примере песни на слова А. Блока «За горами, лесами...»). Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті : зб. наук. статей. Харків, 2017. Вип.4. С.231-238.

2. Сунь Бо. Фактурно-гармонический параметр вокально-исполнительского стиля (на материале творчества Г. Свиридова). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне

виконавство : зб. наук. статей. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків, 2018. Вип.49. С.157-171.

3. Сунь Бо. Авторская концепция вокальной поэмы Г. Свиридова «Петербург» как трансценденция сотворчества. Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті. Харків, 2019. Вип.1. С.104-108.

4. Сунь Бо. Параметры сотворчества композитора и поэта: исполнительский взгляд (на материале вокального цикла Г. Свиридова «Шесть романсов на слова А.С.Пушкина»). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. статей. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 76-88.

Статті, що входять до міжнародних наукометричних баз даних та зарубіжні видання:

5. Сунь Бо. Особливості вокальної музики у творчості Свиридова — хранителя національних традицій російського вокалу. *Північна музика*. 2017. № 15 (327). С. 72-73 (кит. мовою).

Статті в інших наукових збірниках:

6. Сунь Бо. О роли Г. В. Свиридова в развитии китайского вокального искусства. Свиридовские чтения: материалы XIII международной студенческой конференции. Курск, 2017. С. 308-312.

ABSTRACT

Contents of abstract

Sun Bo. G. Svyrydov's vocal music: the parameters of the co-creation of the performer and the composer. Qualifying scientific work. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky, 2019.

The present thesis is devoted to the substantiation of the co-creation of the performer and the composer as a phenomenon of musical culture based on the material of G. Svyrydov's vocal compositions. The parameters of the co-creation, considered in the conceptual framework of the theory of musical interpretation, have internal and external causality and are divided into mental, social and communicative ones.

The development of the concept of “the co-creation” in the circle of communication “composer – poet – first performer”, the meaning of which is aimed at the listener’s understanding, has been proposed.

The urgency of the topic is concluded in 1) substantiating the co-creation as a phenomenon of the vocal art, whose content is disclosed through the activities of the subjects of creation: a) composing ("translation" of the poetic text into the musical language); b) performing interpretation ("singer – artist – composition");

2) defining a new concept of interpretation science that considers the co-creation as a system of parameters of a singer's co-operation, naturally "tied" to his/her personality (I) and the composer (I=I); 3) finding external and internal mechanisms of the co-creation as patterns of the compatible composing-performing activity; 4) developing the methodology for studying vocal genres and styles demanded by singers of foreign nationalities in the system of the artistic education of Ukraine.

The material of the study is the chamber vocal music of the European tradition, and the subject is the co-creation of performers with the composer as a phenomenon of vocal creativity by G. Svyrydov, which manifests itself through a system of parameters. The material of the research is the chamber-vocal compositions for the baritone as a stylistic system ("Six Romances on the Verses by A. Pushkin", "St. Petersburg Songs" and the vocal poem "St. Petersburg" on the verses by A. Blok); as well as the experience of interpreting these selected opuses by the prominent singers O. Vedernikov, O. Obraztsova and D. Khvorostovsky. The methodology for studying vocal styles in the light of the co-creation led to the choice of interdisciplinary interaction of such approaches as: the intonation one; the phenomenological one; the genre-stylistic one; the semantic one; the interpretative one.

Into the scientific use, the concept of "the co-creation" was introduced for the first time as a system of interpretive connections among the subjects of the authorship of the musical composition: "poet – composer – singer – concertmaster". The parameters of the co-creation depend on the text (the fixed "matrix" of the style of thinking of its creator) and the context (historical and cultural conditions of "life" of the composition). The modern singer reveals the hidden implications of a composition interpreted in a different sociocultural environment while resonating with new meanings. At the moment of transcendence, the singer becomes the Author's alter ego.

For the baritone, the composer created a multi-genre palette of images in various chamber-vocal compositions of a cyclic type. G. Sviridov's creative work is distinguished by a deep national ground and the originality of the musical language. The composer inherited a connection with folk-song origins, harmonic expressiveness, vivid imagery, courage of harmonic principles of thinking. The texture-harmonic design of vocal parts is characterized by a combination of common European and folklore parameters. From the arsenal of the modern methods for composing techniques, he applies the phonic interpretation of the vertical, pays special attention to *timbre-intonation as a sound image*, speech declamation in the synthesis with song qualities.

The melody in G. Sviridov's vocal compositions is the leading factor of the style, influencing the texture-harmonic and timbre spheres of the sound image (the unity of vocal and instrumental intonation). Together with melos, instrumentalism constitutes artistic unity, expressed through the texture-harmonic complex. The substantiation of the concept of "texture-harmonic complex" in the context of *the singer's activities as a melodic self-identification* is important here.

The main parameters of the texture-harmonic complex in G. Sviridov's vocal compositions form the basis for the realization of the composer's vocal style. Hence there is the need to include the understanding of the foundations of the composer's text (melody, harmony, texture, texture) into the performing poetics (timbre, articulation, dynamics, agogics). The examples from certain compositions by G. Sviridov are given: like, "Spring" from the cycle "Four Songs" on verses by A. Blok as an example of poly-harmony (introduction of side tones into the chords of the mediant structure).

The melody of baritone romances is almost always strictly mono-harmonic or pentatonic. Typical is the stability of harmony, holding onto one tune or swinging around it, tinted by additional tones, comparisons or deviations with the dominance of the tonal basis. Sometimes the multipart tonic is complicated by side tones. Included into such consonance second "overtones" create the effect of a bell tower, a sense of spatiality. The approach to folklore as a special system of thinking emphasizes the national mentality of musical images (Eternity, House, Path, and Nature) of G. Sviridov's compositions, creating a "close-up" where the poet creates an objective lyrical-epic song on behalf of his I.

The conclusions about the revival of the song melos as "a new simplicity" aesthetics in the conditions of the complicated "intonation vocabulary" of the 20th century music have been made.

The parallel "G. Sviridov-Schubert" is being discussed and called neoschubertism by the criteria of the brilliant sensation of the needs of the human soul; for the melodious gift, for the purity and sincerity of the author's statement, for the congeniality of the embodiment of the synthesis of poetry and vocal intonation – precisely through the song.

The thesis is focused on the "counter-movement" from the performer to the composer (and vice versa), which is also a condition of the co-creation. The singer has an urgent need to "climb" to the height of understanding the spiritual meaning of both the poetic text and its musical embodiment. If the melody is embodied by the singer, then without the composer's pioneering thinking (in fret-harmony, genre and poetic language) his messiah mission is impossible. The vocal intonation of Sviridov's composition, like "the living nature", is organically linked with the speech, and it is always from the heart. The singing-love reflects the attitude of the

artist to the world. Svyrydov revealed to the listener that Russian music was genetically linked to the ancient church and the folk-singing culture, the Christian worldview, from which the sense of the cohesive unity comes. That's how the compositions by Svyrydov are performed by D. Khvorostovsky together with the concertmaster M. Arkadyev, with whom the composer worked out his long-term plan of "St. Petersburg". On the example of the interpretation of this composition, "the transcendence of the co-creation" is described – such a form of co-authorship of subjects (composer – poet – first performers), which covers all stages of creation and is a unique value of communication for the recipient due to their metaphysical Presence "here and now". For Chinese singers, the study of Svyrydov's vocal heritage only begins, and is perspective as the principle of unity of men, their inner life with the images of the nature is mentally close to the style of Svyrydov's worldview.

Key words: vocal art, author's concept, the composing-performing co-creation, transcendence of the co-creation.

LIST OF AUTHOR'S PUBLICATIONS

Research works in which the main scientific results of the thesis are published

1. Sun Bo. (2017). Aura of vocal intonation in the works of G. Sviridov (on the example of a song to the words of A. Blok "Beyond the mountains, forests). Traditions and innovations in higher architectural and artistic education. Issue 4, 231-238. Kharkiv [in Russian].

2. Sun Bo. (2018). Textured-harmonic parameter of the vocal-performing style (on the material of G. Sviridov's creativity). Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Cognitive performance. Issue 49, 157-171. Kharkiv: KhNUM imeni I.P.Kotliarevskoho [in Russian].

3. Sun Bo. (2019). The author's concept of the vocal poem by G. Sviridov "Petersburg" as a transcendence of co-creation. Traditions and innovations in architectural and mystical insights. Issue 1, 104-108. Kharkiv [in Russian].

4. Sun Bo. (2018). Parameters of the composer's and poet's co-creativity: a performing look (on the material of G. Sviridov's vocal cycle "Six romances for the words of A.S. Pushkin"). Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education. Issue 50, 76-88. Kharkiv: KhNUM imeni I.P.Kotliarevskoho [in Russian].

Research works

which certify the approbation of the materials of the thesis

5. Sun Bo. (2017). On the role of G.V. Sviridov in Chinese vocal art. Sviridov readings: materials of the XIII international student conference, 308-312. Kursk [in Russian].7). Features of vocal music in the work of Sviridov - the guardian of the national traditions of Russian vocal. North Music, 15 (327), 72-73 [in Chinese].

Research works which certify the approbation of the materials of the thesis

6. Sun Bo. (2017). On the role of G.V. Sviridov in Chinese vocal art. Sviridov readings: materials of the XIII international student conference, 308-312. Kursk [in Russian].

ЗМІСТ

ВСТУП	11
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ: КОНЦЕПТ СПІВТВОРЧОСТІ	20
1.1 Співдружність композитора з першовиконавцями: історіографічні свідоцтва.....	20
1.2. Моделювання параметрів співтворчості композитора та виконавців його творів: текст – контекст – підтекст.....	54
Висновки до Розділу 1.....	71
РОЗДІЛ 2. ПАРАМЕТРИ СПІВТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА, ПОЕТА ТА СПІВАКА: ТРАДИЦІЇ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	
2.1 Свиридов про вокальне мистецтво: <i>автобіографічний</i> параметр	74
2.2 Мелос та гармонія: <i>мовно-стильовий параметр</i>	90
2.3 «Шість романсів на вірші О.Пушкіна»: <i>рання зрілість</i>	98
2.4 «За горами, лесами...» на слова О. Блока: <i>аура вокального інтонування</i>	109
2.5 Вокальна поема «Отчалившая Русь»: <i>роль виконавця як співавтора- творця нової версії твору</i>	115
Висновки до Розділу 2.....	136
РОЗДІЛ 3. «ПЕТЕРБУРЗЬКИЙ ТЕКСТ» У ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ Г.СВИРИДОВА: ТРАНСЦЕНДЕНЦІЯ СПІВТВОРЧОСТІ	
3.1 « <i>Петербурзькі пісні</i> » : множинність спілкування тембро-образів.....	141
3.2 Вокальна поема «Петербург»: авторська концепція та виконавська режисура Д.Хворостовського – М.Аркадьєва.....	155
Висновки до Розділу 3.....	164
ВИСНОВКИ	170
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	174
ДОДАТКИ	197

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Вокальне мистецтво представляють усталені жанри та стильові напрями виконавства: від традиційно-пісенної культури до музичного мистецтва естради і джазу. На тлі домінування масової ерзац-культури у слухацькому колі небагато знайдеться класиків музичної культури другої половини ХХ століття, хто б залишив ексклюзивну вокальну спадщину, яка від зміни соціокультурної парадигми буття не втрачає своєї привабливості для нових генерацій слухачів.

Один з них – Георгій Васильович Свиридов. Його внесок в антологію шедеврів камерно-вокальної музики ще досі не визначений у багатовимірності культуротворчих чинників. Серед останніх вирізняється концепт *співтворчості як спілкування* композитора, поета, виконавців. Необхідність його розуміння стосується не лише фахівців співу або композиції: йдеться про філософське осмислення мистецького продукту в духовному просторі людської діяльності.

Для баритона композитор створив багатожанрову палітру образів у численних вокально-циклічних композиціях¹. Новації вокальної мови Г. Свиридова, обумовлені способом його художнього світобачення (мислення), нерідко склали оманливу простоту, а іноді, навпаки, «заважали» професійним амбіціям. Композитор вважав, що у роботі з виконавцями слід прагнути до повноти розуміння авторського задуму.

Право на першовиконання творів має той, хто здатний до проникнення в сутність музики через глибину виспівування слова-Логоса. У момент творчої трансценденції співак стає *alter ego* автора виконуваного твору. Наприклад, один з видатних майстрів вокалу, який був причетний до творчості російського композитора – Євген Нестеренко – виказав такі

¹ «Песни странника» (на слова давньокитайських поетів); «Шесть романсов на слова А. Пушкина», «Петербургские песни» (№ 1,4,7); цикл пісень «У меня отец – крестьянин» (№ 2,4,5); вокальні поеми «Отчалившая Русь» і «Петербург». Окремі твори Г. Свиридова також звучать у баритоновому виконанні: «Братья, люди!» (на слова С. Єсеніна), «Видение» (на слова О. Блока), «Юным» (слова В. Хлебнікова), «В Нижнем Новгороде» (на слова Б. Корнілова), «Рыбаки на Ладоге» (на слова О. Прокоф'єва), «За горами, лесами...» (з циклу «Девять песен на слова А. Блока» для мецо-сопрано).

роздуми про великого композитора-сучасника: «... Свиридов, як автор вокальної музики, близький Мусоргському. Його музика дуже легко співається. Я вважаю, що Мусоргський і Свиридов – композитори найзручніші для співу, тому що їх інтонації наближаються до мовленнєвих. Це не означає, однак, що художні завдання, що постають перед співаком, який виконує твори Мусоргського та Свиридова, простіше, ніж при виконанні музики інших композиторів. Художній зміст творів Свиридова надзвичайно об'ємний і незвичайно важкий для втілення» [84, с. 168].

Пошуком адекватного відтворення вокального стилю Г. Свиридова у новітньому виконавстві (в тому числі іншомовними співаками) пояснюється актуалізація інтересу до співтворчості як додаткова аргументація дослідницької вмотивованості виконавця-інтерпретатора². Слід визнати, що на сьогодні виконання творів митця може стати по-справжньому високим і проникливим лише за умов *співтворчості – глибинної виконавської рефлексії, зануренню в композиторський стиль як місце зустрічі (койнонії³)*.

Якщо враховувати специфіку вокальної творчості, обумовлену органічною співдією тембро-голосу, поетичного слова та інструментального звукообразу, то комунікативний простір койнонії об'єднує сім суб'єктів («ланок», або кроків-етапів спілкування), утворюючи їх синхронію у мистецькому часопросторі:

«поет-композитор-твір-співак-концертмейстер-адресат-дослідник».

² Автор дисертації – баритон, лауреат міжнародних конкурсів (Китайська Народна Республіка).

³ Койнонія (з грецької – зустріч) – назва семінару, який працює при філософському факультеті Харківського національного університету імені В. Каразіна, присвяченого філософії Іншого та богословію спілкування, де збираються філософи, культурологи, гуманітарії (під орудою доктора богословських наук О.С.Філоненка), до яких приєднуються і музиканти з метою формування в постсекулярному суспільстві єдиного духовного простору для вирішення спільних проблем метафізики, герменевтики, філософії культури та мистецтва. Йдеться про існування «харківського тексту» культури, що здійснюється зусиллями в тому числі науковців та виконавців Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського. Зокрема, тема міжнародної наукової конференції «Свиридов і Україна» [Додатки 1, 2] свідчить про творчу співтворчість вишу з Фондом Г.В.Свиридова у м. Санкт-Петербург, Курським музичним коледжем, яке носить ім'я композитора. До герменевтичного кола «свиридовців» приєднався і китайський співак, автор пропонуваного дослідження, поширюючи койнонію до вселенського масштабу різних континентів «Схід – Захід».

Стан вивченості проблеми взаємодії композитора з першовиконавцями в українському музикознавстві засвідчив, що параметри співтворчості мають множинні вектори прояву, по-різному розкриваючи її внутрішню та зовнішню причинність, і що вони дотепер не ставали предметом спеціального музикознавчого дослідження.

Комплексний погляд на взаємодію співака та інструменталіста вже пропонувався вітчизняними дослідниками, які за фахом є досвідченими концертмейстерами (дисертації Т. Молчанової, Г. Зуб, Н. Інюточкиної). Були й спроби визначення феномену «першовиконання» в царині виконавського мистецтва (праці Л. Опарик, О. Пилатюк). Втім факт участі саме вокалістів у співдружності з композиторами, їх роль у творенні кінцевого продукту духовного спілкування автора з мистецьким оточенням як *спеціальна проблема інтерпретології* залишається «на периферії» наукових зацікавлень. Нагадаємо слова О. Ведернікова про музику Свиридова: «...Свиридівська музика – мистецтво концентроване. Вона – сама природа, вона природна, завжди йде від душі. Умоглядного у Свиридова не буває. Його музична мова не “винайдена”, вона, як класична, як народна, що виникли із самого ладу російської мови, з її особливостей. Музика Свиридова завжди містить в собі глибокий зміст. Образний світ її багатогранний як діамант. Одна грань доповнює іншу. Всі грані для мене є однаково дорогими<...> Все, без чого художній образ може існувати, композитором забирається <...> Для мене особливо дорога музика Свиридова, яка мов би заповнює порожнечу в душах людей. Вона вимагає від виконавців високої майстерності. У співака повинні бути прекрасні звуковедення і дикція, артистизм, розвинена інтуїція, інтелект» [85, с. 163].

Отже, практики-співаки мають додати своє вагоме слово у розробку нового концепту теорії виконавства (інтерпретології).

Для вокаліста параметри композиторського тексту (мелос, ладо-гармонічний комплекс, ритміка, фактура) осмислюються та мають значення тільки через «верховенство» його тембро-голосу – сольної мелодичної лінії у

гомофонно-гармонічному багатоголоссі. Ладо-гармонічна будова твору та його фактурний виклад для соліста означають функцію інструментальної «рами» – іншого виміру (фортепіанного/оркестрового) звучання.

Разом із вокальним мелосом інструментальний *sonos* утворює композиторський стиль як світоспоглядання (за В. Медушевським), стиль як художню єдність (за С. Скребковим). Однак яким чином людський голос-тембр (носій слова-Логосу) поєднується із зовнішнім для співацького апарату інструментальним суголоссям – цей виконавський параметр становить для вокалістів «камінь спотикання», особливо в посткласичних умовах ускладнення «інтонаційного словника» ХХ століття.

Отже, **актуальність теми** для вокалістів нової генерації полягає у необхідності засвоєння системи параметрів співацької творчості як підґрунтя виконавського мислення, які мають внутрішню та зовнішню причинність. Окрему проблему становить «словоцентризм» вокальної творчості Г. Свиридова, який теж стає «камнем спотикання» для іноземних студентів, які, ясна річ, не обізнані в тонкощах російської поезії «срібної доби». Яким чином має відбуватися «входження» співака з інонаціональним менталітетом в національну характерність аури вокального інтонування Г.Свиридова? Так постає ще одна проблема творчого спілкування на геополітичному ландшафті «Захід – Схід», у діалозі культур різних етносів і націй. На диво, спасіння полягає у ментальних якостях вокальної творчості: іноземні співаки відчують російський (так само і український) текст не гірше, ніж італійський і досягають успіхів в царині вокального інтонування з відповідною стилевою інтонацією!

Таким чином, актуалізація проблемного кола теми дисертації полягає в:

- 1) обґрунтуванні співтворчості як явища вокального мистецтва, зміст якого розкривається через інтерпретативну діяльність суб'єктів творення:
 - а) композиторську («переклад» поетичного тексту, його омузичення);
 - б) виконавську («співак – твір – концертмейстер – адресат-слухач»);

2) визначенні нового концепту інтерпретології, яка розглядає співтворчість як систему параметрів співдії співака, природньо «прив'язаної» до його особистості та технології звуковибудування (Я-свідомість) та композитора (вокальний твір; зафіксований текст);

3) віднайденні зовнішніх та внутрішніх механізмів співтворчості як онтологічно закладеної присутності суб'єктів композиторсько-виконавської діяльності в єдиному синергійному колі духовного спілкування (койнонії);

4) виробленні методики вивчення вокальних жанрів і стилів в системі мистецької освіти України, затребуваних іншомовними співаками.

Вищезазначені аспекти мають загальне методологічне значення як наукове підґрунтя сучасної культури *homo cantor* і складають перспективу розробки та висвітлення теми на іншому жанрово-стильовому матеріалі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 7 від 28.01.2016 р.) та уточнено (протокол №6 від 31.01.2019 р.). Її проблематика відповідна комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017-2022 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 р.).

Мета дослідження – відстежити параметри творчої взаємодії виконавця та композитора в історико-стильовому контексті вокальної музики Г. Свиридова для обґрунтування феномену співтворчості в системі концептів теорії музичної інтерпретації.

Об'єкт дослідження – камерно-вокальна музика європейської традиції; **предмет** – співтворчість як феномен вокальної творчості Г. Свиридова, що проявляється через систему параметрів.

Завдання обумовили структурний алгоритм дослідження:

- узагальнити наукові уявлення про вокальний стиль як «герменевтичне коло» композиторської та виконавської співтворчості;
- обґрунтувати дефініцію концепту «співтворчість» через виявлення форм композиторської та виконавської інтерпретації;
- встановити внутрішні та зовнішні параметри співтворчості як методику аналізу композиторсько-виконавській співдії;
- надати характеристику звукообразної аури вокального інтонування творів Г. Свиридова та її «художнього відкриття» (термін Л. Мазеля) в контексті епохального стилю;
- дослідити фактурно-гармонічний комплекс стилістики вокальних творів Г. Свиридова з урахуванням їх ролі у співацькому процесі;
- визначити творчий підхід Д. Хворостовського до виконання творів Г. Свиридова.

Матеріалом дослідження слугує корпус вокальних творів Г. Свиридова для баритона, що складає багатожанрову палітру циклічних композицій, а також досвід виконавської інтерпретації знакових творів митця видатними представниками вокального мистецтва свого часу (О. Ведерніков, Є. Нестеренко, О. Образцова, Д. Хворостовський та ін.).

Методи дослідження. Вивчення вокальних стилів у світлі співтворчості композитора та виконавців зумовило вибір міждисциплінарної взаємодії кількох підходів:

- *інтонаційно-діяльнісний* – дає усвідомлення когнітивних законів вокальної творчості через практичну діяльність співака;
- *історико-культурологічний* – враховує загальний зміст соціоконтекстів суспільного буття музики, «духу епохи»;
- *феноменологічний* – містить вказівки на унікальні ознаки співтворчості Свиридова зі своїми першовиконавцями як віддзеркалення геніальної людини-митця;

- *жанрово-стилістичний* – розкриває взаємодію вокальних жанрів і розмаїття їх втілення в творах Г. Свиридова;
- *семантичний* – виявляє системний зв'язок поетичних звукообразів з їх музичним відображенням у вокальному творі (від інтонації до національного образу світу);
- *інтерпретаційний* – допомагає розумінню суб'єктивних проявів особистості співака, що розкриваються через досвід психології, технології та духовної аури творчості.

Теоретична база. Концепція співтворчості як трансценденції спирається на досвід сучасного музикознавства в його системних зв'язках з іншими гуманітарними науками:

- *філософія музики та поетика творчості* (Аристотель [15], Л. Акопян [2], М. Арановський [10-14], М. Бахтін [21], Н. Бекетова [22, 23], В. Васина-Гроссман [39-42], Г. Гачев [56], Н. Герасимова-Персидська [63-65], М. Каган [92], М. Лобанова [117], О. Лосєв [119], Ю. Малишев [126], О. Оголевець [163], О. Самойленко [204-206], І. Сніткова [230], В. Суханцева [258], О. Фрейденберг [267]; П. Флоренський [268], В. Шуранов [304]);
- *історія культури та методологія вокального мистецтва* (М. Блінова [29], І. Брянцева [35], Н. Говорухина [66], Н. Гребенюк [70], Л. Деркач [73, 74], І. Лаврентьєва [111], Т. Мадішева [124], І. Степанова [251]);
- *мистецтво концертмейстера, інтерпретація, першовиконання* (Н. Інютючкіна [91], Н. Корихалова [94], Л. Опарик [164], Т. Молчанова [141-144], В. Москаленко [145-147], О. Пилатюк [177], А. Хуторська [285], А. Юдін [307], Л. Шаповалова [300]);
- *музичний твір, жанр, композиторський стиль* (Б. Асаф'єв [18-20], В. Бобровський [30, 31], М. Бонфельд [32, 33], Н. Горюхіна [67-69], Л. Казанцева [93], І. Коханік [103-106], А. Кудряшов [108], Л. Мазель [125], В. Медушевський [132-137], М. Михайлов [139, 140], Є. Назайкінський [154-158], І. Пясковський [189-191], К. Руч'євська

- [196-200], Н. Савицька [202], С. Скребков [223-226], О. Соколов [233-235], В. Холопова [274-281], К. Царьова [286], В. Цуккерман [291-292], Л. Шаймухаметова [296], С. Шип [302], Л. Шаповалова [297; 299]);
- *семантика музичної мови та словесної творчості* (М. Алексєєва [8], В. Васіна-Гроссман [41], Л. Гаспаров [55], А. Денисов [72], Л. Казанцева [93, 94], Ю. Кон [98, 99], І. Котляревський [101, 102], М. Лобанова [118], Ю. Малишев [126], О. Оголевець [163], О. Фрейденберг [267]);
 - *свиридознавство* (М. Аркадьєв [16, 17], О. Александрова [3-7], О. Белоненко [24, 25], Н. Варавкіна-Тарасова [38], О. Верба [45-47], А. Вісков [49], А. Золотов [83-85], І. Земцовський [80-81], М. Елік [305-306], В. Кусакіна [109], М. Лучкіна [121], Т. Масловська [127-131], І. Нєстьєв [160], А. Ніколаєв [162], Г. Орджонікідзе [165-167], Ю. Паїсов [172], Л. Полякова [178-185], М. Рахманова [192], О. Тевосян [262], І. Тер-Оганезова [264], В. Цендровський [287-289], А. Юдін [307]);
- «Свиридовские чтения» [209-222].

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- узагальнені внутрішні та зовнішні чинники композиторсько-виконавської співтворчості як феномену життєтворчості Г. Свиридова;
- запропоновано визначення концепту «співтворчість», зміст якого відображає явище вокального мистецтва в різних аспектах його філософського та музикознавчого осмислення;
- обґрунтовані параметри співтворчості виконавця та композитора як системи, що характеризує рівень їх духовної спорідненості та стан мистецького середовища в цілому;
- розкрито авторську концепцію вокальних циклів Г. Свиридова для баритона у дзеркалі жіночих першовиконань (творчість І.Архипової, О. Образцової);
- надано характеристику сонорної аури вокального інтонування, яка репрезентує повернення в «інтонаційний словник» музики ХХ століття пісенно-романсового мелосу як ознаки естетики «нової простоти»;

- досліджено значення фактурно-гармонічного комплексу вокальних творів Г. Свиридова для виховання виконавського мислення;
- розкрито грані творчого діалогу між співаком і композитором на ґрунті порівняння авторської концепції та виконавського прочитання;
- визначено принцип співдії Д. Хворостовського і Г. Свиридова як «трансценденцію співтворчості» (на прикладі вокальної поеми «Петербург»).

Отримали подальший розвиток:

- ідеї О. Белоненка про повернення в епохальний стиль ХХ століття «нової простоти»; визначення М. Аркад'єва «композитор і трансценденція».

Практична значущість отриманих результатів полягає у можливості використання напрацьованих матеріалів як додаткових джерел у навчальних курсах «Методика викладання вокалу», «Історія сучасної музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація» для аспірантів, магістрів і бакалаврів вищих музичних закладів України.

Апробація роботи. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва» (Харків, лютий 2016 р.), «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (Харків, грудень 2016 р.); «Харківські асамблеї-24: До 100-річчя Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського» (Харків, жовтень 2017 р.); «Свиридовські читання» (Курск, грудень 2017 р.); «Рахманінов і Україна» (Харків, березень 2018 р.).

Публікації: 4 статті – у спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України; 1 стаття – у міжнародному періодичному виданні «Північна музика» (Китай), 1 – додаткова у тематичному збірнику наукових матеріалів.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох основних розділів (9 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (307 найменувань; 22 сторінки) та Додатків (3). Загальний об'єм дисертації – 199 сторінок; з них основного тексту – 167 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ВОКАЛЬНОГО СТИЛЮ. КОНЦЕПТ СПІВТВОРЧОСТІ

1.1 Співдружність композитора з першовиконавцями: історіографічні свідоцтва

*«...Виконання співака
знаходиться у колосальній залежності
від мови його часу. Тому багато
композиторів-класиків **співаків**
готували для себе самі<...>»*
Г.Свиридов [301, с.324]

Пісенна творчість, як своєрідне відгалуження музичного мистецтва, з точки зору теоретичного музикознавства нині може позиціонуватися як окремий, цілком самодостатній пласт академічної вокальної культури, в рамках якого свій вияв знаходять чисельні жанрово-стильові моделі: від солоспіву традиційної культури до його сучасних естрадних версій, від барокової арії – до еталонних зразків камерно-вокального музикування.

Як відомо, етимологія поняття «*пісенна творчість*», згідно усталеній думці, характеризується як соціокультурне явище, в основу якого закладено чітка орієнтація особистості в критеріях художньо-естетичної цінності не лише окремо взятого музичного твору, а усієї кореневої системи традиції співу попередніми генераціями народної та церковно-співочої традиції. Оскільки кожний музичний твір (в нашому випадку – вокальний твір), насамперед, розцінюється як специфічна форма вияву мистецтва, цілком допустимо припущення щодо існування певного алгоритму взаємовіддзеркалення мистецтва/культури та соціуму тієї чи іншої країни.

Впродовж кількох століть саме музичне мистецтво стає засадничим фактором розвитку соціокультурного та духовного становлення нації. Беручи до уваги факт наявності воістину безмежного розмаїття засобів художньої

виразності, що доступні митцям, саме цей критерій вигідно відрізняє музичне мистецтво з-поміж інших відгалужень мистецтва.

Завдання підрозділу – узагальнити уявлення *про автобіографічний вимір співтворчості виконавців та композиторів* як компендіум історичних фактів спілкування-співдружності в межах однієї вокальної культури; і потім на цій підставі виробити методологію дослідження феномену співтворчості у вокальному мистецтві, враховуючи його специфіку функціонування у системі музичної комунікації ХХІ століття.

Відомо, що окремі митці-композитори спілкувалися зі своїми першовиконавцями, які, зі свого боку, «стимулювали їх творчу думку». На цій підставі співтворчість має становити чільне місце в історичних контекстах вокального мистецтва та відігравати роль у структурі самосвідомості виконавської культури певної доби.

Походження умовного поняття *«пісенна творчість»* наразі кваліфікується як питання досить риторичне. Розв'язання означеного питання, насамперед, ускладнюється через відсутність належної кількості достовірних історичних відомостей та згадок, що, фактично повністю виключає можливість формулювання одностайної відповіді на поставлене питання. Проте в даному випадку у якості певної аксіоми виступає переконання відносно того, що явище пісенної творчості своїм корінням сягає глибокої давнини. Наразі, багатьма вченими висуваються сміливі припущення щодо своєрідної паралельності процесу розвитку мови та пісні.

Зародження та подальше становлення такого, дещо самобутнього явища як *«пісенна творчість»* практично завжди було сполучено з впливом соціокультурних факторів. З давніх часів саме пісенна культура стає невід'ємною складовою обрядово-культурних традицій. Лише згодом, впродовж багатьох століть у межах народної пісенності спостерігалися перші ознаки активізації певних метаморфозних процесів так званого *«омистецтвування»*, котрі, фактично, стають своєрідною предтечею формування майбутньої моделі художньо-вокального мистецтва.

Варто зазначити, що одним з ключових механізмів реалізації окресленого вище процесу «омистецтвування» пісенної традиції стає поява перших піонерів в галузі композиції. Надалі, за рахунок залучення композиторських знань пісенна традиція поступово трансформувалася (від автентичного співу до світського музикування), завдяки чому її художньо-естетична складова набувала цілком відмінних якостей. Допоміжним фактором, що в значній мірі сприяв каталізації своєрідного «окультурення» автентичної пісенності стає поява перших професійних виконавців-вокалістів. Таким чином, вихід на авансцену композитора та професійного виконавця-вокаліста, фактично, стає плідною основою на шляху до становлення традиції академічного вокалу.

Беручи до уваги вище зазначене, в контексті даного розділу особливої уваги, на наш погляд, заслуговує проблематика, пов'язана з висвітленням низки ключових аспектів взаємодії композиторської мови та виконавської майстерності, фіксація якої реалізується на рівні «*композитор = виконавець*».

Перші ознаки осмисленого створення вокальних композицій, в основі яких був закладений, переважно, світський характер, датуються другою половиною XV століття. Саме наприкінці XV ст. європейські країни знаходились під цілковитим впливом новітніх антропоцентричних віянь доби Відродження, як принципово нової культурної парадигми. Своєрідною кульмінацією світського вокального музикування стає утворення жанру «**мадригал**», структура якого повністю відповідає структурі традиційного жанру романс.

Поряд з мадригалом слід згадати й французький шансон, а також низку пісенно-танцювальних жанрів, серед яких на особливу увагу заслуговують наступні: фроттола, вілланелла, качча, канцона, вільянсіко, балада та інші. Безумовно, на перших етапах більшість жанрових композицій не вирізнялись особливою образно-драматургічною насиченістю (у порівнянні з сучасними уявленнями про психологію пісенно-ліричних зразків творчості останніх двох століть). Поява перших національних композиторських шкіл

(нідерландська, англійська, іспанська, італійська, німецька) зумовлювала подальше піднесення пісенних жанрів, що, в підсумку сприяло формуванню міцного фундаменту для утворення камерно-вокального виконавства як складової професіоналізації мистецтва академічного співу.

Починаючи з другої половини XVIII століття, *«романсом»* йменувався будь-який вокальний твір, в якому в якості поетичної першооснови в обов'язковому порядку застосовувалися суто французькі тексти, тим самим підкреслюючи іноземне походження вокального жанру. Відповідно як і вокальні твори, літературною першоосновою яких стає російськомовна поезія (історики назвуть цей різновид *«російською піснею»*). Лише згодом, насамперед, завдяки творчому внеску фундаторів російської композиторської школи (М. Глінки, П. Чайковського, М. Балакірева, М. Мусоргського та багатьох інших) романс трансформується у принципово новий вокальний жанр – російський романс.

На щастя, художнє надбання світового камерно-вокального мистецтва буквально рясніє розмаїттям жанрово-стильових, образно-драматургічних, а також художньо-виразних палітр. Разом з тим варто зазначити, що левову частку своєрідного «репертуару» світової вокальної скарбниці посідає творча спадщина російської та української композиторських шкіл.

Фундаторами російської композиторської школи, відомої під назвою *«Могутня кучка»*, творчість яких була тісно пов'язана з вокальною музикою, стають найвидатніші композитори свого часу – М. Балакірев (очільник *«Могутньої кучки»*), М. Римський-Корсаков, О. Бородін, М. Мусоргський, Ц. Кюї. Зусиллями цих майстрів широкого поширення набуває, можливо, найвизначніший жанр камерно-вокальної музики – **романс і пісня-романс**.

Проте в процесі поглибленого вивчення історичних і музикознавчих літературних матеріалів, нашу дослідницьку увагу привернув один цікавий факт. Сутність його полягає в наступному: певній кількості композиторів, що плідно працювали на вокально-композиторському ґрунті та самі володіли співацьким голосом, крім реалізації суто власних художніх задумів, було

властиве звернення до пошуків співаків як співавторів: автори музики вдавалися до залучення друзів-професійних вокалістів, виконавські навички та творчий потенціал яких повною мірою задовольняв би художні погляди творців музичного твору.

Отож, ґрунтуючись на викладеному вище, визріває цілком резонне питання: кому належить авторство першого російського романсу? Однозначної відповіді на поставлене питання, на жаль, найімовірніше, не існує, або її пошук потребує залучення виняткових зусиль. Оперуючи незначною кількістю наявних матеріалів, нами була виконана спроба порівняння хронологічних, а також деяких інших художньо-естетичних аспектів творчості композиторів та співаків-виконавців їх творів, з метою формулювання орієнтовно описового (історіографічного) нарису.

Одним з перших історично зафіксованих випадків написання вокальних творів для певного виконавця можна вважати романс М. Глінки *«Давно ли роскошно ты розой цвела»*, що входить до вокального циклу *«Прощание с Петербургом»*, на слова поета-прозаїка та близького товариша композитора Нестора Кукольника. Першим виконавцем романсу став молодий, неймовірно талановитий камерний співак А. Лодій⁴, котрий підтримував теплі дружні стосунки з композитором. Цікавий той факт, що М. Глінка, уперше почувши легкий та витончений тембр співака, запропонував останньому власну допомогу, зголосившись навчати вокальної майстерності, маючи на меті підготувати одарованого юнака як майбутнього оперного співака. М. Глінка вбачав ідеальне відображення художнього задуму композитора саме у тембральному забарвленні А. Лодія.

На жаль, здобути славу корифея оперного співу А. Лодію не судилося: згідно матеріалів авторитетного художньо-літературного видання⁵ *«тембральному забарвленню Лодія були властиві витончене інтонування, прекрасне декламування і, що найголовніше, дбайливе відношення до якості*

⁴ Андрій Петрович Лодій (1812-1871) – російський оперний та камерний співак (ліричний тенор), музичний педагог.

⁵ *«Всемирная иллюстрация»* – щотижневий художньо-літературний журнал, що публікувався в Російській імперії в період 1869-1898-х років у Санкт-Петербурзі.

передачі художнього задуму твору. Слід визнати, що позначені характеристики відповідають скоріш камерно-вокальному музикуванню.

Навряд чи існує композитор, чий внесок у розвиток та становлення російської пісенності зміг би затьмарити авторитет неперевершеного «наспівного» композитора О. Варламова. Його постать є уособленням славетної вокальної лірики першої половини ХІХ століття. Композиторська спадщина майстра налічує близько 200 творів, що представлені жанрами «російська пісня» та «романс», більшість з яких по праву визнані як надбаня світового вокального мистецтва. Такі романси, як «*Красный сарафан*», «*На заре ты ее не буди*», «*Поэт*», «*Оседлаю коня*», «*Белеет парус одинокий*» донині складають репертуар професійних виконавців.

Романс «*Внутренняя музыка*» – воістину зразок двоїстого захоплення автором двома митецькими геніями – О. Аляб'євим з його славетно відомим витвором «*Соловей*» та популярною співачкою П. Віардо⁶. Цікавий той факт, що ідея створення даного романсу багато в чому була продиктована абсолютно спонтанним бажанням віддячити молодій закордонній виконавиці. Справа в тім, що П. Віардо певний час шукала зустрічі з іменитим майстром романсів, і, нарешті, коли вони випадково зустрілись на одному з домашніх концертів, молода співачка під власний акомпанемент фортепіано одразу виконала «*Красный сарафан*» в присутності автора, а потім й милого серцю Варламова аляб'євського «*Соловья*», тим самим виявивши неприховане захоплення композиторським генієм Варламова. Зворушений до глибини душі подібним жестом, композитор в найкоротший термін створює романс, що також демонстрував би щире захоплення «*Соловьём*» А. Аляб'єва і відповідав витонченому виконавському смаку французької співачки.

Величезну повагу і захоплення викликають неперевершені романси М. Зубова, творча спадщина якого налічує понад 160 вокальних творів камерного жанру. Цікавий той факт, що у якості літературного джерела

⁶ Поліна Віардо-Гарсія (1821-1910) – іспано-французька співачка, композитор та вокальний педагог.

композитором доволі часто використовувалася власна поезія. В контексті даного дослідження особливої уваги заслуговує абсолютний шедевр, насправді еталонний зразок традиційного російського романсу – *«Не уходи, побудь со мною»*. Майбутня популярність даного романсу, можливо, була визначена ще з моменту доленосного знайомства композитора з популярною співачкою А. Вяльцевою⁷.

Будучи неймовірно обдарованою виконавицею, експресивність та насиченість тембру якої, поряд з чаруючою силою художнього втілення, що буквально полонили М. Зубова, А. Вяльцева на довгі роки стає духовним товаришем і натхненником автора. Завдяки цьому композитором були написані близько 20 романсів, кожний з яких мав присвяту саме А. Вяльцевій. Відзначимо, що декілька із згаданих вище романсів в майбутньому увійдуть до постійного репертуару співачки: *«С тобой вдвоём»* *«Молчи!»* *«Догадайтесь сами»* *«Под чарующей лаской твоею»* та інші. Історично підтвердженням є той факт, що А. Вяльцева впродовж довгих років була не тільки музою композитора, але ще об'єктом пристрасного, хоча й нерозділеного кохання. Витонченість та вишуканість мелодизму романсу *«Не уходи, побудь со мной»*, в поєднанні з сокровенністю інтимної поетичної лірики стають для автора своєрідною піснею-сповіддю.

Історія розвитку російської композиторської та виконавської школи другої половини ХІХ – початку ХХ-го століть налічує величезну кількість геніальних митців музичного мистецтва, чий внесок в становлення російської вокальної традиції практично неоціненний. Цікавим є той факт, що у рамках окресленого часового відрізка композиторська та виконавська творчість знаходились у стадії перманентного паралельного розвитку, завдяки чому скарбниця світової музичної спадщини поповнювалася прізвищами найкращих музикантів. Знаковою фігурою даного періоду, що являє собою

⁷ Анастасія Дмитрівна Вяльцева (1871-1913) – російська співачка, видатна виконавиця російських та циганських романсів, артистка оперети.

уособлення образу музиканта широкопрофільної діяльності, стає постать композитора Антона Рубінштейна⁸.

Варто зазначити, що перу А. Рубінштейна належить авторство понад 100 романсів, лєвова частка з яких використовується у якості регулярного концертного репертуару найперших майстрів камерно-вокального музикування. Отже, як і у більшості випадків, пов'язаних з створенням романсів тим чи іншим композитором, історія написання романсу «Осень» дотична до співпраці А. Рубінштейна з видатними оперними та камерно-вокальними виконавцями його доби. Зазначимо, що в процесі підготовки авторської опери А. Рубінштейна «Демон», композитор знайомиться з відомим оперним співаком імператорської опери **М. Михайловим**⁹, якого було запрошено у якості виконавця партії князя Синодала. Розкішний тенор М. Михайлова ряснів різнобарв'ям художньо-виразових засобів творчого самовислову і справив незабутнє враження на композитора, внаслідок чого на світ з'явився названий вище романс.

Постать Мілія Балакірєва в історії становлення російської композиторської школи є чи й не засадничою, адже його індивідуальний внесок, з точки зору аналізу його безпосередньої значущості, фактично зведений в абсолют. Водночас, на особливу увагу заслуговують його камерно-вокальні твори, зокрема, романс «Песня». Він був створений композитором спеціально для **Олександри Миколаївни Молас**, з якою автора пов'язувала тісна та плідна співпраця у рамках Балакірєвського гуртка, значно відомішого як «Могутня кучка». Щодо характеристики її вокальних здібностей найбільш влучно висловився авторитетний російський музикознавець Б. Асаф'єв: «Виразність співу і інтелектуально-психологічна правдивість кожної фрази підкорювали і змушували замислюватися над будь-яким виконаним нею романсом <...>. Співала вона завжди пристрасно,

⁸ Антон Григорович Рубінштейн (1829–1894) – російський композитор, піаніст, диригент, педагог, засновник Санкт-Петербурзької консерваторії.

⁹ Мойсей Іоакимович Зильберштейн (творч. псевд. Михайло Іванович Михайлов) (1858–1929) – видатний російський оперний співак (тенор), артист імператорського театру, оперний антрепренер і вокальний педагог.

темпераментно і з розумними, проникливими тонкощами щодо розуміння людської душі¹⁰» (переклад з рос.). Поряд з цим, Балакірева захоплював неймовірної широти діапазон О. Молаас, що в поєднанні з надзвичайними акторськими навичками та артистизмом, створювали образ еталонної оперної чи то камерної співачки тих років.

Втім схилився М. Балакірев і перед виконавським талантом ще однієї неймовірно одарованої та харизматичної камерної співачки, а саме Марії **Оленіної-Д'альгейм**¹¹. Зазначимо, що ця виконавиця користувалася чималим авторитетом як в колі виконавців, так і серед композиторів. Активна співпраця М. Оленіної-Д'Альгейм з найпершими величинами композиторської еліти періоду другої половини ХІХ століття (П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, О. Глазунов, М. Балакірев) сприяли розвитку та подальшому становленню її власної виконавської манери співу, завдяки чому ім'я М. Оленіної-Д'Альгейм в найкоротший термін посіло гідне місце в своєрідному «пантеоні» слави російського музичного суспільства. У прагненні примножити звитяги талановитої виконавиці М. Балакірев пише їй присвячує їй одразу два авторські романси, що згодом здобудуть загальносвітове визнання – *«Из-под таинственно холодной полумаски»*, *«Шёпот, робкое дыханье»*.

Шедевром камерно-вокальної музики М. Глінки прийнято вважати неймовірно зворушливий романс *«Сомнение»* на слова Нестора Кукольника, написаний спеціально для його *«<...> милой ученицы<...>»*¹², справжньої учениці М. Глінки, власниці безмежно глибокого контральто **Кароліни Колковської**¹³. Варто зазначити, що перший варіант акомпанементу налічував одразу два інструменти, і, що цікаво, до його складу входили скрипка і арфа. У рамках саме цього романсу композитору вдалося повною мірою розкрити творчій потенціал талановитої учениці, у такий спосіб

¹⁰ Витримка зі збірки статей «Встречи и раздумья» Б. Асаф'єва.

¹¹ Марія Олексіївна Оленіна-Д'альгейм (1869–1970) – російська камерна співачка (меццо-сопрано), фундатор російської традиційної школи камерного виконавства.

¹² Цитата з книги А. Розанова *«О Михаиле Ивановиче Глинке»*.

¹³ Кароліна Генрієтта Осипівна Колковська (1823–1857) – російська оперна співачка (меццо-сопрано).

сприявши вдосконаленню її художньо-естетичних поглядів. В умовах сьогодення широкого використання набула інша редакція даного романсу, де у якості акомпанементу композитор послуговується тембральним забарвленням традиційного для камерно-вокальних композицій музичного інструменту – роялю.

Аура російського романсу мала великий вплив на професійних композиторів. Таким був М. Мусоргський, який набув артистичної слави у Петербурзі 1870-х років своїм виконанням багатьох вокальних шедеврів, в тому числі популярних романсів П.Булахова, А.Дюбюка та ін. У благодійних концертах М. Мусоргський акомпанував Ю. Платоновій, М. Саріотті, Ф. Стравінському, Д. Леоновій та ін. Так само як М. Глінка, який присвячував свої вокальні твори провідним виконавцям, М. Мусоргський звертався до співтворчості із співаками. Зазначимо, що камерно-вокальна композиторська спадщина митця містить згадки декількох присвят першим виконавцям, серед яких необхідно згадати наступні: вокальний цикл «Пісні і танці смерті», в рамках якого одразу дві з чотирьох складових композицій мають присвяту прем'єрним виконавцям. Так відмічаємо присвяту «*Колыбельной*» улюбленій виконавиці та давній подрузі **Г. Петрової-Воробйовій**¹⁴; а також загадковий, дещо інфернальний романс «*Трепак*», що був присвячений одному з найвидатніших оперних співаків ХІХ століття – Й. Петрову¹⁵.

Саме для Г. Петрової-Воробйової композитор, будучи палким прихильником її таланту, негайно переписує й присвячує їй свій романс «*Сиротка*». Цей романс викликає зацікавленість одразу в декількох аспектах: по-перше, задля повноцінної реалізації зосередженого в рамках романсу композиторського задуму виконавець має досконало володіти як першокласною вокальною технікою, так і акторськими навичками; по-друге, заради тембру Г. Петрової-Воробйової композитор був змушений порушити

¹⁴ Ганна Яківна Петрова-Воробйова (1817-1901) – російська оперна співачка (контральто).

¹⁵ Йосип Опанасович Петров (1806-1878) – український оперний співак (бас), один з фундаторів української та російської вокально-сценічних шкіл.

своє професійне кредо, адже друга авторська редакція романсу «Сиротка» містить композиторську приписку: «Я – враг транспозиції. Ваш геній покорил мене і я транспонировал...»¹⁶.

Як зазначає Т. Щербакова, «... музика раннього етапу свідчить про вільну орієнтацію композитора у побутовому середовищі різних суспільних прошарків – сільської садиби і столичного салону, студентських вечірок і артистичного кружка. М. Мусоргський привніс у вокальне інтонування образну деталізацію, художньо переосмислюючи та естетично «підвищуючи» побут (повсякденне). Йдеться про внесення емоційно-колеристичних деталей суто музичної властивості (гра ладових фарб, гнучкість і колеристичність гармонічних засобів і фактурних фігурацій, регістрові перевлаштування тощо» [148, с.173]. Зазначені вище якості у майбутньому постануть ознаками вокального письма і Г. Свиридова.

Додамо ще кілька тез про специфіку мелосу Мусоргського, щоб наведеного було досдатньо для подальшого розуміння вокального стилю цього митця, його новаторської сили впливу на слухача. Зокрема, «<...> слух Мусоргського по-своєму широко охоплював інтонаційний фонд епохи» [149, с. 171]: селянську пісню, побут аристократичних салонів, де панувала танцювальна музика, говірка діалектів, циганський спів. На цьому підґрунті у майбутньому композитор створить мелос синкретичної природи, чутливий до театральності, народних ігор, яка охоплює багато типів мови/декламації. Мелос як «інтонаційна руда», яка містить у собі все головне для цілісної, художньо змістовної звукової матерії – інтонаційні малюнки, пульсацію ритму та гармонії, фактурні склади, колеристичність<...> все це ж и т т є в а, не класична мелодія» [149, с. 169]. Ці слова музикознавця Т. Щербакової про новаторство Мусоргського підходять для його послідовника у ХХ століття і наче сказані про Г. Свиридова (ясна річ, в інших соціокультурних умовах,

¹⁶ Як відомо, «... транспортування – це перенесення всіх звуків музичного твору на визначений інтервал вгору або вниз, внаслідок чого змінюється його тональність...Зокрема, за відсутності існування романсу у необхідній для співака тональності концертмейстер повинен зробити відповідне транспортування» [141, с.46].

але з тією ж доленосним завданням в контексті радянської музики II-ої половини XX ст.).

Композиторський геній П.Чайковського знаходив прояв універсалізації російського мелосу майже в кожному жанрі музичного мистецтва. Не були винятком і вокальні твори. Як палкий шанувальник романсової творчості О. Аляб'єва, О. Гурільова та М. Глінки, П. Чайковський прагнув до своєрідного наслідування їх традицій, не забуваючи між тим про реалізацію власних мистецьких ідеалів та уподобань.

Необхідність втілення художніх задумів на рівні виконавської майстерності примушувала П. Чайковського вдаватися до пошуку новітніх засобів художньої виразності, в тому числі за рахунок розширення тембральної палітри вокальної аури інтонування. Подібні пошуки увінчалися успіхом в особі примадонни італійської опери **Дезіре Арто**¹⁷. На жаль, події, що передували створенню цілого циклу романсів (ор. 65), присвячених Д. Арто, мали різко негативний підтекст. Спустошений нагальним розривом стосунків, П. Чайковський знаходить у собі мужність виконати останнє прохання Д. Арто¹⁸, в зв'язку з чим на світ народжується 6 романсів: «Серенада», «Разочарование», «Серенада», «Пускай зима», «Слёзы», «Чаровница». Варто зазначити, що кожен з зазначених вище вокальних творів наскрізь просякнутий лейтмотивом болючої втрати, адже вірші, що покладені в основу романсів, рясніють прихованими натяками на колишні стосунки. Даний цикл вважається «перлиною» інтимної камерно-вокальної лірики XIX століття.

Ще одним геніальним творінням П. Чайковського є неймовірно зворушливий романс «Корольки» (ор.28). Ідея його створення захопила композитора ще з часів знайомства та плідної співпраці з талановитим

¹⁷ Маргарита Жозефіна Дезіре Арто (1835-1907) – бельгійська оперна співачка (меццо-сопрано).

¹⁸ Д. Арто звернулася до композитора з проханням створити спеціально для неї прощальний романс, як уособлення дружніх відносин.

виконавцем **О. Додоновим**¹⁹. Уперше почувши витончену манеру співу О. Додонова, композитор одразу складає й присвячує йому майбутній шедевр, котрий за деякий час буде блискучо ним виконаний. Будучи тонким поціновувачем унікальних співацьких голосів П. Чайковський з особливою пристрасстю ставився до підбору індивідуального тембрального забарвлення кожної композиції, прагнучи відшукати в майбутніх виконавцях неповторні образно-виразні якості. Знайомство П. Чайковського з неперевершеним майстром камерно-вокального співу Д. Усатовим²⁰ відбулося у 1884 році, в рамках підготовки прем'єрного спектаклю *«Мазена»*. Оксамитовість та своєрідна кантиленність, що були властиві тембру Д. Усатова, буквально зачаровують композитора чистотою та прозорістю звучання. Бажання вкотре відчутти насолоду від звучання голосу видатного майстра спонукає П. Чайковського створити саме для цього тембро-голосу романс *«Смерть»* (ор.57). Адже у тембральному забарвленні Д. Усатова композитор вбачав можливість єдиновірного втілення образної драматургії твору, в тому числі за рахунок виняткової акторської гри. Розкішна манера співу разом з переконливістю театралізованого образно-емоційного відігрівання, беззастережно зводять чинник співтворчості до рівня знаку абсолютного «співацького ідеалу».

Друга половина XIX століття характеризується розквітом російського оперного мистецтва, поряд з чим все частіше лунають сміливі припущення відносно формування принципово нового жанрового відгалуження – «російської опери». Оперна спадщина П. Чайковського фактично не потребує характеристики, адже такі опери як *«Евгеній Онегин»*, *«Йоланта»*, *«Мазена»*, *«Лікова дама»*, а також *«Черевички»* донині користуються величезною популярністю, тим самим зміцнюючи статус Чайковського, як воістину геніального наступника оперної традиції, біля витоків якої стояли кращі композитори XIX століття – М. Глінка, О. Даргомижський, О. Бородин,

¹⁹ Олександр Михайлович Додонов (1837-1914) – оперний та камерний співак (тенор).

²⁰ Дмитро Андрійович Усатов (1847-1913) – російський оперний співак (лірико-драматичний тенор), концертний співак і вокальний педагог.

М.Мусоргський, М.Римський-Корсаков. Заручившись підтримкою імператора Олександра III, П. Чайковський отримав привілеї запрошувати висококласних виконавців для постановок власних опер. Саме під час підготовки прем'єрного показу опери *«Евгеній Онегин»* П.Чайковський знайомиться з виконавицею партії Тетяни О. Панаєвою²¹.

Виконавський талант молодій співачці був високо оцінений, внаслідок чого О. Панаєва впродовж кількох років активно співпрацювала з композитором, виконуючи його романси в супроводі автора. Як наслідок, П.Чайковський присвячує О. Панаєвій одразу 7 романсів (ор.47) кожен з яких, в майбутньому позиціонуватиметься як надбання славетної традиції російського романсу. До складу вокального циклу увійшли шедеври світової камерно-вокальної музики: *«Кабы знала я»*, *«Горними тихо летела душа небесами»*, *«На землю тихо сумрак пал»*, *«Усни, печальный друг»*, *«Благословляю вас, леса»*, *«День ли царит»*, а також *«Я ли в поле да не травушка была»*. Як і в більшості своїх вокальних творів, П. Чайковський дотримується традицій романтизму, тим самим максимально насичуючи драматургію творів лірико-психологічними переживаннями. Довершенням геніального композиторського задуму стає виконавський талант О. Панаєвої, яка зуміла розкрити душевний світ музики як прояв вищої вокальної співтворчості (трансценденції, за формулою Я=Я).

Навряд чи вокальна творчість С. Рахманінова як найбільшого мелодиста у світовій музиці може позиціонуватись у якості титульного жанру композитора. Проте її художньо-естетична значимість донині ототожнюється з еталонними творами камерно-вокального музикування. Чи не найбільш упізнаваним вокальним твором Рахманінова, що, фактично, стає візитівкою композитора, можна вважати неперевершений романс *«Вокализ»*. Історія створення даного романсу невід'ємно пов'язана з однією з найобдарованіших співачок кінця XIX – першої половини XX-го століть

²¹ Олександра Валер'янівна Панаєва (1853-1941) – видатна російська оперна співачка (сопрано).

Антоніною Неждановою²². Плідна співпраця на оперному терені в найкоротший термін зближує композитора зі співачкою, що в підсумку стане запорукою міцної дружби впродовж тривалого періоду.

Романси С. Рахманінова склали основу концертно-камерного репертуару А. Нежданова. Написання «Вокалізу» трактувалося автором, по-перше, як своєрідна подяка співачці; по-друге, як символ захоплення та глибокої поваги до виконавського таланту незрівнянної оперної діви. Як пізніше згадувала співачка, композитор, презентуючи їй рукопис «Вокалізу», був неймовірно збентежений та волів якомога швидше почути його у її виконанні. За словами останньої, вона висловила сумнів у зв'язку з відсутністю поетичного тексту в романсі, на що С. Рахманінов відповів їй: мовляв, своїм голосом і виконанням вона втілить його задум краще, ніж хто-небудь словами» [51].

Відомо, що творчі натури, тією чи іншою мірою пов'язані зі світом мистецтва, часом перебувають у стані перманентного пошуку художньо-естетичного натхнення, вияв якого, зазвичай, може реалізовуватися у цілком непередбачуваних формах. Втім, згідно усталеного твердження, одним з наймогутніших та дієвих факторів духовного натхнення прийнято вважати, можливо, найщиріше почуття – кохання. Саме кохання стає тим невичерпним джерелом, тією рушійною силою, яка здатна докорінно змінювати людську сутність. Можливо, у якості найкращої властивості цього почуття, в контексті аналізу його впливу на свідомість творців мистецтва, можна вважати цитату видатної української письменниці Ліни Костенко²³: «<...> кохання – це натхнення душі<...>». ²⁴ Не став виключенням і Сергій Рахманінов. З точки зору музикознавців, літературно достовірним фактом є особлива волелюбність композитора, який віддавався даному почуттю повністю. У якості своєрідного підтвердження цієї гіпотези можна навести

²² Антоніна Василівна Нежданова (1873-1950) – російська оперна і камерна співачка (лірико-колоратурне сопрано).

²³ Ліна Василівна Костенко (1930) – українська письменниця, поетеса-шістдесятниця, лауреат Шевченківської премії.

²⁴ Цитата з роману Ліни Костенко «Записки українського самашедшого»

афоризм самого С.Рахманінова: «Красива жінка, безумовно, є джерелом вічного натхнення²⁵». Одним з випадків прояву подібного принципу стає закоханість С. Рахманінова в талановиту виконавицю романсів Н. Сатіну²⁶. Молодий 20-річний композитор, знаходячись у стані абсолютної закоханості, створює і одразу присвячує Н. Сатині свій новий романс «*Не пой, красавица при мне*», який за кілька років стане визнаним шедевром, символом «східного» романсу в галереї жанрових різновидів камерної вокальної музики ХХ століття.

Знаковою подією у житті С. Рахманінова стає знайомство та подальша плідна співпраця з всесвітньовідомою співачкою **Н. Кошиць**²⁷, яка в у той період була солісткою Маріїнської опери. Виразність та легкість звучання сопранового тембру Кошиць, поряд з величезним діапазоном, стають «ковтком повітря» для С. Рахманінова, здатного привнести нових, різноманітних барв у палітру його власної творчості.

Написанню романсів Рахманіновим та їх присвяту геніальній Н. Кошиць передували два доволі насичені та з професійної точки зору абсолютно висококласні авторські сольні концерти С. Рахманінова, в рамках яких Ніна Павлівна брала безпосередню участь у якості виконавиці авторських романсів С. Рахманінова, під акомпанемент, власне, самого автора композицій. Відчуваючи нестримне бажання віддячити співачці за її виконавський геній, і, заразом, у такий спосіб висловити свої почуття до неї, С. Рахманінов спішно складає повноцінний вокальний цикл, до складу якого увійшли одразу шість романсів, кожен з яких має безпосередню присвяту Ніні Павлівні. Вокальний цикл (ор. 38) об'єднав неперевершені твори камерно-вокальної лірики, літературною першоосновою яких стає поезія сучасників Рахманінова: О. Блока «*Ночью в саду у меня*», А. Белого «*К ней*»,

²⁵ З листа до А. І. Єрмакова від 7 вересня 1973 року.

²⁶ Наталія Олександрівна Сатіна (1877–1951) – співачка, піаністка, двоюрідна сестра та майбутня дружина Рахманінова.

²⁷ Ніна Павлівна Кошиць (1892–1965) – українська оперна та камерна співачка (сопрано), що входить в список найвидатніших камерних співачок ХХ століття.

І. Сєверяніна «Маргаритки», В. Брюсова «Крысолов», Ф.Сологуба «Сон», К. Бальмонта «Ау».

Втім, далеко не завжди С. Рахманінов присвячував власні романси лише жінкам. Як своєрідний виняток можна навести авторський романс «Судьба», що був спеціально створений композитором та присвячений, можливо, найдорожчому товаришу – геніальному Федору Шаляпіну. Як зізнавався композитор, їх дружба тривала майже вічність. Розмірковуючи безпосередньо на предмет характеристики їх дружньо-ділових стосунків, С. Рахманінов наголошував: «Моя связь с Шаляпиным – это одно из самых сильных, глубоких и тонких переживаний моей жизни<...>»²⁸. Початок їх суто творчих взаємостосунків датується кінцем 90-х років XIX сторіччя, де в рамках підготовки показу опери М. Мусоргського «Борис Годунов», Федір Шаляпін вперше знайомиться з новоспеченим випускником Московської консерваторії, молодим С. Рахманіновим, щойно запрошеним у якості другого диригента приватної опери Мамонтова²⁹. З роками їх духовний зв'язок лише зміцнювався, наслідком чого в подальшому стала активнішу участь Ф. Шаляпіна в авторських концертах вокальної музики С. Рахманінова, під супровід, що характерно, самого композитора. Як згадував сам Ф. Шаляпін, знайомство з творчістю та, власне самим С. Рахманіновим, фактично стає для неймовірно обдарованого виконавця доленосною подією, що визначила його (Шаляпіна) подальший художньо-естетичний розвиток як артиста та становлення як висококласного майстра оперного виконавства та камерно-вокального XIX століття.

В україністиці факт впливу виконавця на композитора зазначений ще у часи діяльності М. Лисенка, якого вражав спів народних співців: Меланії Загорської, Явдохи Зуїхи, Максима Микитенка. К. Квітка теж закарбував думку, що видання збірок народних пісень – справа не лише М. Лисенка, а

²⁸ Прибиткова З. С. В. Рахманинов в Петербурге – Петрограде. *Воспоминания о Рахманинове* [51].

²⁹ Московська приватна російська опера – оперний театр у місті Москва, що функціонував з 1885 по 1904 роки. В колі музикантів значною мірою відомий як «Мамонтовська опера».

й усіх діячів української культури, які переймалися любов'ю до рідної пісні через її конкретних носіїв. Ясна річ, слід відчувати різницю між ХІХ століттям та професійними умовами вокального мистецтва ХХ ст. з його розгалуженою інфраструктурою мистецьких освітніх настанов, медіа-комунікаціями. Тим не менш, проблемне коло співтворчості усвідомлюється як актуальна присутність суб'єктів музичної свідомості: співтворчість – не лише життєвий факт; вона наново існує кожен раз в момент виконання («тут і зараз») як *духовна реальність*, як *територія спілкування історії культури* (коли творили поет і композитор) і *майбутнього* (віртуальна творчість співаків і слухачів нових поколінь).

Щодо вивченості концепту в контексті камерно-вокальної музики ХХ століття в Росії та України зазначимо, що існують лише нечисленні праці, де висвітлено творчі стосунки Б. Гмирі та Д. Шостаковича, Д. Шостаковича і Г. Вишневської, В. Губаренко та Є. Мірошніченко.

Серед історичних свідоцтв співдружності композиторів зі співаками-інтерпретаторами в творчій практиці ХХ століття наведемо лише два приклади. Перший – це досвід співпраці Д. Шостаковича та великого українського співака Б. Гмирі, описаний у книзі співавторів³⁰ [186]. «...Шостакович був не тільки добре обізнаний з творчістю Гмирі, а й у великому захваті від його таланту. З листів Шостаковича видно, що він почав писати вокальні партії для баса, бо саме Гмиря вплинув на те, що у вокальній творчості початку 50-х років композитор віддавав перевагу низьким голосам. У 1954 році впродовж трьох місяців він написав цикл романсів для баса. Згодом – партія баса у Тринадцятій симфонії, романси на вірші О.Пушкіна, які були вже безпосередньо розраховані на Гмирю і особисто йому адресовані. Листування Б.Гмирі та Д.Шостаковича – повноцінний акт творчого спілкування двох видатних митців» [194, с.90-91]. Цей приклад дає

³⁰ Принц Г., Копиця М., Цимбаліста Н. .Гмиря і Шостакович. 2006. 295 с. [186].

уявлення наскільки плідними бувають впливи голосу-тембру на творчий процес композитора.

Ще один приклад – з «харківського тексту» вокальної культури. Зокрема, йдеться про досвід доцента кафедри сольного співу Л. Деркач, яка була першовиконацею «Романсів на вірші Лесі Українки» на авторському концерті заслуженого діяча мистецтв України В. Золотухіна (Москва, «Дні української культури», 2002). Співачка пише: «<...> зустрічі з композитором в період підготовки нових творів до публічної прем'єри примусили зовсім по-новому усвідомити важливість духовної співтворчості у вокальному мистецтві. Цікаво, що Володимир Максович вимагав від співака не тільки професійної досконалості, а й творчої співдружності, при якій інтерпретатор бере на себе місію донесення до слухача авторського голосу. І на цьому шляху співак мусить виходити не лише за жанрові межі камерного світовідчуття, але й відповідно, міняти вокальні технології» [73].

Твори В. М. Золотухіна, з одного боку, досить складні та орієнтовані на високопрофесійні дані академічно вихованого співака; з іншого боку – потребує не стільки сила і гнучкості голосу, техніка співу, скільки духовного проникнення у сенс музики, щирість почуття, м'якість і тепло інтонування Слова-Логосу. В процесі виконання творів В. Золотухіна стало ясно, що його вибір не випадково прийшовся на великий оперний голос (як жінок, так і чоловіків), спроможний на динамічні градації від *pp* до *ff*, діапазон, енергетичну подачу звуку на велику аудиторію. При цьому не відмінюються закони «аури камерного хронотопу»: гнучке нюансування «деталей» авторського тексту та його осмислення, тонкий психологічний звукопис або відтворення музичного мовлення, чуття міри в інтимному спілкуванні з Іншим, котрі зустрічаються далеко не у кожного оперного виконавця <...>. В сучасному виконавстві склалася точка зору щодо диференціації двох основних форм вокального інтонування (як мислення) – камерно-вокального і оперного. На прикладі творчості В. Золотухіна відзначимо зворотню

тенденцію – вплив способу інтонування, характерних для оперного жанру, на трактовку камерно-вокального стилю [74, сс. 104, 107, 112].

З вищенаведеного прикладу можна зробити такий висновок: з одного боку, *прем'єра є формою автокомунікації* (де автор є лідером і співучасником виконання), а з іншого – для співака прем'єра стає місцем «ідеального спілкування», і цей момент у майбутньому (*після* прем'єри) слугує константою не тільки по відношенню до оцінки стилю виконання, а й стилю композитора. Безумовно, на такий результат здатні лише духовно й професійно сформовані особистості. Показовим є досвід творчої співдружності Д. Шостаковича і Г. Вишневської – геніальної першовиконавиці вокальної сюїти «Сім віршів О. Блока» [73].

Із новітніх досліджень творчості видатних співаків в аспекті їх співдружності з композиторами вкажемо на кандидатську дисертацію М.Касьяненко [94]. Зокрема, у підрозділі 4.3 «Школа ніжності (за аудіозаписом вистави моноопери В. Губаренка)» розглядається досвід роботи Є. Мірошниченко з автором оперного твору в аспекті створення власної інтерпретації образу героїні «Листів кохання». Авторка доводить, що всупереч усталеним поглядам критики на це виконання як невдале (мається на увазі вистава 1974 року з диригентом І. Гамкало), співачка репрезентувала індивідуальне бачення образу ніжності як шлях до очищення від страждання і зробила це на найвищому рівні професіоналізму. У цій інтерпретації жіночого образу «<...> розкрився унікальний дар Є. Мірошниченко» [94, с.13], примножений унікальним тембром голосу, що відгукається на найтонші відтінки психологічної «роботи душі». «<...> Шлях її героїні до всеохоплюючої ніжності, яка розчиняє в акварельній звучності всі перипетії нереалізованого у часі кохання, сприймається як очищення від зосередження на драматизмі власної долі» [там само].

Низку прикладів співдружності, надану на початку підрозділу 1.1, можна примножувати і надалі. Втім наведених історіографічних свідочств досить для того, щоб зрозуміти стратегічну думку про місію співака-

першовиконавця для подальшої долі вокального твору. Втім не існує системного дослідження співдії композиторів та виконавців на методологічному рівні – як певної закономірності, культурної універсалії. Тому вважаємо, що феномен співтворчості залишається явищем автобіографічним, контекстуальним, логічно непроясненим і несистематизованим, як того вимагає досвід концептуалізації та наукового моделювання творчості як авторства.

Перейдемо до методології дослідження співтворчості як спілкування виконавців з композитором-творцем, яке є не тільки **автобіографічним, а й трансцендентальним явищем** – таким, що виходить за межі розуміння людської свідомості, є Чудом, Таїною, а ніяк не повсякденності.

Отже, що таке співтворчість з точки зору онтології творчого процесу? Якою є її сутність? Звідси необхідність творчого кредо як свого роду епіграфу, який ми запозичили з книги записів та роздумів Г. Свиридова, в яких композитор проявив себе як філософ та духовний лідер. «...*Треба розуміти музику як складову льного духовного життя нації, а не як окреме ремесло*» [208, с.95] (Тут і надалі переклад мій – С.Б.).

З цього висловлювання виходить вадлива установка на те, що **концепт співтворчості** є фактом духовної культури, віддзеркаленням її *соборної природи*. У творчості Г. Свиридова традиції фольклорного пісенного мистецтва (зокрема, курського краю, який географічно межує зі Слобожанщиною) і давньоруського церковного співу мають величезне значення, так само як і пісенно-романсової побутової музики ХІХ століття, яке він добре вивчив (оскільки брав активну участь як член редколегії серії «*Памятники русского музыкального искусства*»³¹). Ними зумовлена і національна спрямованість його вокально-хорових творів (підґрунття для вироблення уявлень про національну картину світу його мистецтва в цілому).

³¹ Про це пише Є. Левашев. Зокрема, звертають на себе увагу Т.1. «Русская вокальная лирика XVIII века». М., 1972; Т.3: «Стихиры Федора Крестьянина». Публикация М.Бражникова».М., 1974. Знайомство з цими матеріалами мало вплив на художню свідомість митця.

Композитор писав: «Музика майбутнього, наша музика <...> стане мистецтвом духовного змісту, вона повернеться на новому витку до своєї первинної функції – бути виразником внутрішнього світу людини, його пошуку та прагнення до ідеалу <...> Така музика може стати супутником людини в її високих духовних пориваннях. Вона може стати мистецтвом “соборним”, що об’єднує людей довкола високого» [208, с. 214]. Виникає асоціативний «перегук меседжів» від попередників-філософів «срібної доби».

Спробуємо встановити паралелі духовних пошуків на початку та наприкінці культурного циклу ХХ століття в Росії, оскільки збіги є, і вони знаменні. Так, вислови М. Бердяєва можна екстраполювати в площину музичної творчості Г.Свиридова: «Зовнішніх ознак для соборності не існує, вони існують для організації в державі й суспільстві. Це є таємниче життя Духа <...> Соборність завжди визнає цінність і свободу особистості» [27, с.332]. А ось роздуми іншого релігійного філософа, близького до оточення С.Рахманінова та інших патріотів на Заході: «Культура твориться не однією людиною, – писав І. Ільїн. – Вона є надбанням багатьох людей, духовно об’єднаних між собою. Кожні двоє друзів утворюють у своєму спілкуванні певний культурний рівень і певний культурний сенс. Таке є в кожній родині, у кожному суспільстві, у кожній організації, у кожному стані й у кожного народу. Люди не випадково об’єднуються один із одним: їх вабить одне до одного схожість матеріальних і духовних інтересів; із цієї схожості виникає *спілкування*; тривалим спілкуванням посилюється взаємна подібність, і якщо *спілкування творчого характеру*, то посилюється і взаємний потяг, зміцнюється взаємозв’язок. Цей зв’язок закріплюється *традицією*, що передається з покоління в покоління. Так поступово виникає єдина, спільна для всіх культура» (курсив мій – С.Б.) [88, с. 311]. У цьому висловлюванні закладено розуміння співтворчості як онтологічної властивості творчої людини до взаємообміну в момент діяльності та самоусвідомлення функції творця як спілкування з Іншим-у-собі. Перед тим, як надати визначення

співтворчості в музичній діяльності, слід зрозуміти – якій системі вищого порядку він підпорядковується?

Судячи з етимону слова – творчості, яка, в свою чергу, є складовою культури *homo sapiens*. Тож важливо зрозуміти системні зв'язки «із середини» культури як уособлення системи. У загальному сенсі культура розглядається, по-перше, як базис корисної людської діяльності для творення блага: «Культура (від лат. *cultura*) – обробка і догляд за землею (лат. *agricultura*), для того <...> щоб вона могла слугувати людині» [266, с. 227]. По-друге, культура представлена як історичний процес, в якому розрізняються культура тіла, душі та духа: «В переносному сенсі культура – догляд, покращення, облагороджування тілесно-душевно-духовних схильностей і здатностей людини; відповідно існує культура тіла, культура душі та духовна культура (в цьому смислі ще Цицерон казав про *cultura animi*) [там само]. У широкому розумінні культура – це сукупність проявів життєвих досягнень і творчості народу. Тому духовну культуру необхідно розглядати з точки зору носіїв культури, які мають завжди пам'ятати про свою місію – залишатися відповідними сутності своєї національної культури (за принципом Образа і Подоби). Безумовно, у наведених загальних визначеннях не закладено специфіку проявів художнього (музичного) змісту духовної культури. Ці проєкції мають робити фахівці.

Представляється актуальним розкриття унікальності музики як складової духовної культури, в проясненні її особливого статусу (онтологічного способу буття та комунікативної специфіки функціонування). «У сфері духовного виробництва формується духовна культура. Продукт духовного виробництва слід оцінювати та аналізувати з толчки зору його новизни, зв'язку з традицією, художньою, моральною, науковою цінностями тощо. У ньому формується духовний світ суспільства (курсив мій. – С. Б.) та людини», – пишуть автори енциклопедії із сучасної соціології [250, с. 115].

У творчості як складовій духовного виробництва відтворюється внутрішня потреба творця (автора) проявити свої здібності, майстерність,

настрої. Творчість композитора, як і духовна діяльність у цілому, має складний зміст і будову, тому є об'єктом вивчення різних культур, філософського і спеціального знань. Якщо композиторська творчість здійснюється в певному соціокультурному середовищі, тоді її слід розглядати як **різновид духовного виробництва**, який має свою специфіку і стратегічне призначення. Воно є свідченням певного рівня духовності, гуманності автора. Як продукт духовного виробництва композиторська творчість містить сукупність духовних ідеальних утворень, таких як філософські та поетичні ідеї, художні образи, світоглядні переконання, віросповідання, етико-естетичні норми, духовні цінності. На нашу думку, композиторська творчість починається із освоєння очевидних духовних цінностей (через успадкування, заперечення, оновлення, збагачення), що створює можливість комунікації у духовній діяльності, звільняє від суб'єктивного свавілля, забезпечує певний професійний рівень.

Передумовами духовного виробництва у композиторській творчості є феномен особистості творця, його стиль мислення, що відбивається в музичній мові та системі ціннісних установок, яка має синтезувати досвід не тільки сучасників, але й попередніх поколінь творців національної культури. Ось чому значну роль відіграє **культурна традиція!**

Музика поєднує в своїх витворах міцну «пам'ять Минулого» («генокод» традиції, кореневу систему), витлумачує Теперішнє (закарбовує дії, чуття, думки через семантику мови/мовлення) та стає фундаментом Майбутнього, прогножуючи ідеї та тенденції. При цьому відповідальність художника (композитора) є надто великою. Він має нести відповідальність перед нащадками за кожне слово, мати право на показ Істини. Творення як процес – це єдність автобіографічних та мистецьких подій, дій та самопрояву як підґрунтя для передачі людям більш цінного – духовного світу, який є невидимим. Тонкощі душевних переживань, втілених у музиці композитора, становлять предмет його спілкування зі слухачем.

Музичний твір з точки зору філософії, соціології належить до продуктів духовного виробництва. У своїх кращих зразках музичний твір втілює духовне життя суспільства, пов'язане з розвитком різних форм суспільної свідомості, яке, в свою чергу, виступає не індивідуально-психологічним, а суспільно-історичним фактом.

Зміст поняття «духовність» визначається за трьома позиціями: 1) як «вищий рівень розвитку і саморегуляції зрілої особистості, коли основними орієнтирами її життєдіяльності стають невмирущі людські цінності»; 2) як «орієнтація особистості на дії задля блага оточення, пошук моральних абсолютів»; 3) як «супідрядність людини в своїх вищих устремліннях з Богом (з християнської точки зору)» [229, с. 96-97]. Душа характеризується як «глибоко особистісне начало в людині, її внутрішній світ як унікальне ціле<...>» [там само].

Розуміння сучасної оцінки феноменів культури – проблема *історична* (оскільки мотивує людину розрізняти суспільство і культуру, культуру і людину, суспільство і особистість) і водночас *філософська* – через досвід екзистенції її сенсу для осмислення буття і місця у ньому сучасної людини. У новітній енциклопедії з «Культурології» міститься наступна дефініція: духовність – це «<...> індивідуальна здатність світо- і самопізнання, орієнтованість особистості на діяльність „для інших”, пошук нею моральних абсолютів; індивідуальне вираження в системі мотивів особистості двох фундаментальних потреб: ідеальної потреби пізнання і соціальної потреби жити, діяти «для інших». <...> З категорією “духовність” співвідноситься потреба пізнання світу, себе, сенсу і призначення свого життя. Людина духовна такою мірою, якою вона замислюється над цими питаннями і прагне отримати на них відповідь. Втрата духовності означає втрату людського (людяності)» [109, с. 79]. Як бачимо, в цьому тлумаченні дещо «завуальовано» зв'язок з християнським світоглядом, який необхідний для обговорення феномену вокального стилю Г. Свиридова та методів пізнання

його інтерпретацій (виконавських, дослідницьких, ціннісно-критичних у слухачів). Г. Свиридов написав такі слова: «<...> культура є живим, духовним, творчим змістом, дорогою вгору до святині, до досконалості людини» [732, с. 592].

Отже, цей вислів – синонім до християнського концепту «духовний путь сходження», який має пряме відношення до розуміння творчості в аспекті християнської аскези та Божого Дара і Подяки (Богу за все). Переходимо до короткого огляду російських філософських систем мислення, в яких, як відомо, онтологічною дихотомією є «Бог – людина» (Творець – тварна природа, подібна за Образом до самого Творця). Наприклад, до висловлювань російського філософа, публіциста ат письменника ХХ століття І. Ільїна (які, на нашу думку, співзвучні із роздумами Г. Свиридова), який, живучи на Заході, писав: «<...> людська культура може бути оновлена тільки живим променистим серцем. Люди повинні зрозуміти, що їхня доля визначається тим, що вони самі *випромінюють у світ*. Для цього потрібне *духовне очищення*» (курсив мій – С.Б.) [88, с. 412].

«Культура твориться не однією людиною, – писав І. Ільїн. – Вона є надбанням багатьох людей, духовно об'єднаних між собою. Кожні двоє друзів утворюють у своєму спілкуванні певний культурний рівень і певний культурний зміст. Таке є в кожній родині, у кожному суспільстві, у кожній організації, у кожному стані й у кожного народу. Люди не випадково об'єднуються один із одним: їх вабить один до одного схожість матеріальних і духовних інтересів; із цієї схожості виникає *спілкування*; тривалим спілкуванням посилюється взаємна подібність, і якщо *спілкування творчого характеру*, то посилюється і взаємний потяг, зміцнюється взаємозв'язок. Цей зв'язок закріплюється *традицією*, що передається з покоління в покоління. Так поступово виникає єдина, спільна для всіх культура» (курсив мій – С.Б.) [89, с. 236-541].

Розмірковуючи про «дух», «натхненність», «духовну релігійність», І. Ільїн брав до уваги не будь-які метафізичні теорії, не Дух Божий, а саме людську духовність – ту внутрішню спрямованість і відповідне їй життя, яке надає людській душі й усій людській культурі вищого виміру, вищого значення й цінності. «Людина як **духовна** істота, – зазначав І. Ільїн, – завжди шукає кращого, бо якийсь таємничий голос кличе його до **досконалості**. <...> голос **виразний** для неї і **владний** над нею; і саме бажання відгукнутися на цей заклик і знаходження шляхів досконалості підносять в людині гідність **духу**, насичують її життя **духовним сенсом** і відкривають її можливість творити справжню **культуру** на землі» [88, с. 261].

Ще раніше таких ж думки щодо феномену культури мав М. Бердяєв – один із найвідоміших на Заході філософів, чий спадок належить європейській самосвідомості ХХ століття: «<...> у житті громадському духовний примат належить культурі» [27, с. 162]. Основною проблемою філософії є проблема духовної культури людини, адже людина створена за образом і подобою Бога: людина є точкою перетину двох світів. І як образ і подоба Бога, вона є особистістю. На переконання М. Бердяєва, культура духовна є символічною: «Культура має релігійні основи <...> культура символічна за своєю природою. Народилася з культу, витoki її сакральні. Навколо храму зачалася вона й в органічний свій період була пов'язана з життям релігійним. Символізм свій вона отримала від культової символіки. У культурі не реалістично, а символічно втілено духовне життя. Усі досягнення культури за природою своєю символічними. У ній представлені не буття, а лише символічні його знаки. Культ – “прообраз здійснених божественних таємниць”» [27, с. 699].

М. Бердяєв вбачав у культурі генетичний зв'язок із символікою культу: «...культура є культом предків, заснованим на священному переказі. І чим древнішою є культура, тим вона важливіша та прекрасніша. Культура завжди пишається давністю свого походження, нерозривним зв'язком із видатною минувшиною <...> Культура, як і церква, понад усе шанує свою

спадкоємність» [там само, с. 525]. Філософ порівнював культуру й з цивілізацію з точки зору витоків: «Цивілізація – мирського походження, вона народилася в боротьбі людини з природою. Поза храмовим культом. Культура є явищем глибоко індивідуальним і неповторним, <...> у культурі є душа» [там само, с. 160]. Необхідною умовою формування духовності філософ уважав звернення людини не лише до зовнішнього, чуттєво-матеріального, а й до свого внутрішнього досвіду.

Отже, культура має предметні та суб'єктні форми втілення. Звідси духовну культуру поділяють на *внутрішню* (особистісні втілення) та *зовнішню* (символіка природи та реального світу) – форми проявлення. Культура просякає в усі без виключення галузі соціального життя. Вона містить інформаційний аспект, коли соціально значуща інформація регулює діяльність, поведінку та спілкування людей. Ця інформація являє сукупний історично розвинений соціальний досвід, який усвідомлюється, хоча частково може і не усвідомлюватися людьми.

Передача культурної інформації з покоління в покоління можлива лише завдяки її закріпленню в знаковій формі у якості змісту різних семіотичних систем, в тому числі – музичного мистецтва. Якщо предмети культури «<...> є засобом збереження і передачі соціально значущої інформації» [89, с. 478], тоді й твори мистецтва є носіями – *феноменами культури*. Їх творці – суб'єкти творення музичного універсуму, який складає духовну реальність. Е ній перебуває «історична пам'ять культури», що потребує від нових поколінь її носіїв зберігання своїх духовних скарбів, їх спадкоємної репрезентації. Цей процес невпинний, як механізм вічності мистецтва *homo cantor*.

Сформулюємо методологічні позиції обґрунтування співтворчості в контексті життєтворчості Свиридова на матеріалі вокальної спадщини композитора та виконавської інтерпретації його творів першовиконавцями (завдання заключного етапу підрозділу 1.1).

У сучасному свиридовознавстві композиторський стиль митця активно вивчається як практиками (співаками, викладачами, концертмейстерами), так

і музикознавцями, критиками. Так, в монографії А. Сохора аналіз творів присвячений висвітленню біографічних даних і творчої діяльності. Гармонічне мислення Г. Свиридова аналізували В. Цендровський [287-289].

Голова Фонду Свиридова, кандидат мистецтвознавства, професор Олександр Сергійович Белоненко доклав чимало зусиль для популяризації музики видатного митця [23-25]. Стратегію творчості митця він визначив у такий спосіб: «...наприкінці минулого століття важко знайти ще одного такого композитора, який так послідовно відстоював би ідею національної самобутності і духовної самостійності російської музики, як Свиридов. Це була його принципова позиція, незважаючи ні на які доводи на користь процесу глобалізації, ідею музики як універсальної мови загальнолюдського спілкування або думки про естетичний плюралізм, мультикультуру та ін. Він, як старовір, стояв на своєму до останнього. Стояв на смерть» [23, с. 39].

Цікаво, що молодий Свиридов у роки другої світової війни, знаходячись в евакуації, написав великий вокальний цикл для баритона з симфонічним оркестром «*Песни странника*» (1944) на вірші давньокитайських поетів, який і досі не надрукований, оскільки партитура є сильно пошкодженою. На етапі завершення семантичного аналізу вокальних творів пізнього Свиридова цікаво прослідкувати наявність паралелізму символічного мислення китайської картини світу (за поетичними джерелами Давнього Китаю) та символізації музичної мови російського митця на матеріалі «петербурзького тексту» О.Блока – Г. Свиридова (див. Розділ 3). Це порівняння відкриває перспективу інтерпретативного аналізу співтворчості на наймасштабнішому рівні ментальності різних культур – порівняння в системі «Схід – Захід» (для китайських вокалістів) і «Захід–Схід» (для дослідників оригінального стилю вокальної творчості митця – й відповідно «російської картини світу») ³².

³² Цей концепт розглядається у докторській дисертації О. Александрової, в якій міститься духовно-семантичний підхід до аналізу вокально-хорового стилю Г.Свиридова [4-6].

Плідними для осмислення духовних і мистецьких засад життєтворчості композитора є науково-публіцистичні праці М. Аркадьєва – музиканта, піаніста та диригента, оригінального мислителя, який був першовиконавцем творів пізнього етапу життєтворчості митця як піаніст-концертмейстер, спілкувався з ним безпосередньо на рівні обговорення авторської концепції вокальної поеми «Петербург». Метафоричні визначення «композитор і трансценденція» [16] та «ліричний всесвіт Георгія Свиридова» [17] запропоновані М. Аркадьєвим, нині поширилися серед свиридовців. Тому їх також буде покладено у розробку методології аналізу співтворчості як музичної універсалії.

Філософсько-музикознавчий дискурс. Висловлювання композитора Г. Свиридов, який писав: «<...> культура є живим, духовним, творчим змістом, дорогою вгору до святині, до досконалості людини» [707, с. 592] є співзвучні філософії культури І. Ільїна, із погляду якого, «<...> людська культура може бути оновлена тільки живим променистим серцем. Люди повинні зрозуміти, що їхня доля визначається тим, що вони самі випромінюють у світ. Для цього потрібне духовне очищення» [327, с. 412].

У розвиток методології духовного аналізу музики В. Медушевського, в харківській музикознавчій школі запропоновано і впроваджено у музикознавчий обіг категорія «духовна реальність», яка апробується по відношенню до музичного твору і, зокрема, духовних творів Г. Свиридова (див. дослідження Н. Варавкіна-Тарасової [38]).

У статті «Музика Г. Свиридова як духовна реальність» музикознавець Л. Шаповалова продовжує розробку концепту через диференціацію суб'єктів, які творять духовну реальність та специфіку її змісту для музичної творчості як спілкування: «<...> Метод осягнення та наукового опису феномену музики Свиридова полягає у сфері духовно-синергійної інтерпретації та аналізу, скерованих на входження в духовну реальність та перебування у ній» [220, с. 60]. Дефініція №1: «Духовна реальність музичного твору – це розширений горизонт творчої свідомості в момент трансценденції (виходу

людини, яка музикує (інтерпретує), „із самої себе” для отримання повноти зв’язків світу (видимого – невидимого, земного – небесного)» [там само, с. 61]. З точки зору виконавця духовна реальність музичного твору, яку він об’єктивує своєю діяльністю, постає дещо іншою: «це перебування в особоому вимірі, завдяки чому здійснюється фундаментальне тяжіння людини (особистості музиканта) відповісти на заклик Творця, у свободному бутті-дії закарбувати свою причетність до вищого буття, через співтворчість озученого Тона – Образа – Логосу та обмін енергіями життя, трендентуючись з часу Теперішнього у час Майбутній – вічність» [там само, с. 64]. Якщо визначення духовної реальності спроектувати на проблему композиторсько-виконавської співтворчості, можемо отримати духовний хронотоп спілкування – койнонії³³. З цих позицій композиторська професія є Подякою, Благодарінням за Дар, який є служінням, а написання музики – актом трансценденції. При такому підході людина, згідно визначенню С. Хоружого, становить «<...> енергійно-подієвий центр, фокус реальності, де здійснюється зв’язок усіх горизонтів» [283, с. 18]. У подальшому викладі концепції співтворчості співака та композитора будемо спиратися саме на *синергійний погляд на творчість* (як сукупно-діяльнісний і сакральний через Богоспілкування) у площині музичного мистецтва Новітнього часу.

Деякі науковці-свіридовознавці намагаються осмислити феномен музики Свиридова не стільки через духовність (яка є очевидно-конфесійною цінністю на етапі написання «Піснеспівів і молитов»), скільки через світоглядну еволюцію поглядів. Автор цієї інтерпретативної концепції творчості Свиридова Іван Вишневський наводить культурологічні паралелі між творчим методом композитора і відбитками на нього соціуму через втілення «трьох стовпів» російської ментальності в історичній ході ХХ ст. – «язичництво»³⁴ – православ’я – комунізм». Він пише: «... Свиридов не був

³³ Схему духовної реальності як хронотопу співтворчості-койнонії див. на сторінці 169. В ній сконцентровано унаочнено концепцію співтворчості у широкому методологічному сенсі.

³⁴ Язичництво – від слова «язик, мова». «Язык» – це «народ». Язичництво – просто народність [220, с. 23]. Як приклад, І. Вишневський вказує, що мелодія «*Небо - как колокол*» являє собою давній пентатонічний наспів, що походить «... з самого раннього російського народного календаря, який наскрізь релігійний»

композитором, який складав музику заради самої музики. Коли композитор починає висловлювати своє внутрішнє “я”, яке представляється йому значніше Бога, Народу, Рода і Природи, тоді виходить ідея прямо сатанинська <...> Це те, з чим реально боровся Свиридов у всіх своїх іпостасях – **і як язичника, і як комуніста, і як православного**. Ідеєю Свиридова, заради якої він жив, творив <...> була безумовно Росія, міф про Росію. Це була його мета. Все інше вторинне – ноти, музика, мелодії, форми <...> Свиридов, без сумніву, є одним з центрів російської національної ідеї, найбільшим російським національним ідеологом» [220, с. 22] (підкреслено мною – С.Б.).

I. Вишневський наводить ексклюзивний приклад із сумісної співпраці з композитором на всеросійському радіо: «...під час нашої зустрічі в 1988 році Свиридов наговорив велике слово про *«Поэму памяти Есенина»*. Зокрема, він висловив щодо фіналу *«Небо – как колокол»* такі думки (цитата подається мовою оригіналу з метою розуміння авторської думно-мовленнєвої інтонації Свиридова-співрозмовника): «<...> *это ведь громадный колокольный звон! Это бессмертие! Как бы поэт, душа которого взлетает в небо, и он бьет в этот огромный небесный колокол мироздания (замечание в скобках – это же было написано и звучало в 1954-56 годах!)*<...> *Это преобразование. Вознесение поэта. Вознесение творчества. Бессмертие творчества*³⁵<...> *Мне хотелось это передать. Там такие вихри космические* <...> *какая тут может быть радость? Это не радость <...>, трагедия ведь не может кончиться унынием никогда. Трагедия потому<... >, что это слишком великое<...>, понимаете, жертва принесена. Плакать над этим нельзя. Такие события, как революция, гражданские войны – это события слишком большие*<...> *Поэтому*

[там само]. За свідченням О.Белонька, Свиридов дуже любив українську колядку «Щедрик», яка також відноситься до цього ж фольклорного пласта великої слов'янської культури та не любив музикознавчої вигадки «нова фольклорна хвиля».

³⁵ Для порівняння згадаємо вокальну сюїту Д.Шостаковича на слова Мікеладжело, у якій засадничою ідеєю буття Поета теж було обрано концепт Безсмертя. Однак з точки зору загальнонародського звучання й глибинного віддзеркалення теми, на наш погляд, свиридовський твір «перемагає», оскільки є дійсно соборним, вселенським по звукообразу та враженню на слухачів.

последняя часть – это мне хотелось сделать <...>, поэтому и музыка такая, лапидарная хоровая партия на одних нотах. Это как древняя молитва знаменного распева. Тут нельзя было уже ни песню делать, ни романс, ни какие-то такие формы<...>. Вот у Есенина много в поэзии элементов церковных, как во всем русском искусстве. Потому что русское искусство в своей основе – это христианское искусство<...>, у меня есть и молитвы, и вместе с тем есть богоборческие разные вещи – как в нашем времени это все, все перемешалось» [там само, сс. 22-23].

Дослідник робить висновок про «<...> поліфонічність і грандіозність свиридівської творчості, яка представляє Росію в повноті <...>. У цьому тільки одному творі “Небо как колокол” зіткнулися три релігійних оспівування: космізм комуністичний, космізм язичницький, а також християнський, бо цю жертву можна розуміти і як євангельську. Як це в Свиридова вміщувалося? А ось так, як ми чуємо <...>» [220, с.23].

На останок нашого попереднього «вбивання методологічних кілків» поставимо питання щодо специфіки вокального мистецтва та його носіїв. Для цього ми обрали для цитування позиції концепції кандидатської дисертації Л. Деркач, доцента кафедри сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського. Зокрема, в її працях вказано на *синергійну стратегію* творчості співака, яка пояснює синтетичну природу вокально-психологічних, індивідуально-стильових, жанрово-комунікативних механізмів інтерпретування. «В музично-виконавському процесі синергія означає духовне єднання творців (поета + композитора) з виконавцем твору, направлений на духовний контакт зі слухачем <...>. Синергія як духовний вимір виконавської діяльності затребує семантичної чутливості та «присвоєння» чужого досвіду – автокомунікації (Я=Я-Інший; автор – виконавець)» [42].

Вивчення музичної семантики твору (=текст) допомагає співакові створити уявлення про стильовий еталон твору, що виконується і стає часткою його творчої автобіографії. «Співтворчість Автора та Інтерпретатора

– це стадія кристалізації індивідуального прочитання «чужого стилю» як власного першовідкриття на основі звуковибудування (*techne*)), – вказує дослідниця. Таким чином, формування виконавської концепції співака на ґрунті вивчення авторської концепції музичного твору має відповідати не лише історично усталеному досвіду (*традиції*), але й світосприйняттю нових поколінь слухачів – актуалізація твору в новому соціокультурному контексті.

Співакові слід виявити власні інтерпретологічні підтексти та відтворити свої рефлексії в сфері концертно-камерного співу через його історично усталені онтологічні моделі:

1) **пісню** як генетичний виток камерно-вокальної лірики в західноєвропейській музиці (лінія австро-німецької традиції – шубертіанство);

2) **романс** як історико-стильовий індикатор російсько-української вокальної культури, її музично-ліричної ментальності духовно-релігійної «закваски».

Розмірковуючи над значенням традиції, соціального досвіду композиторсько-виконавської свідомості, виникає питання: чи є вони внутрішніми параметрами оцінки вокального твору, чи, навпаки, обумовлені зовнішніми причинами? Яким чином іноземному співакові вивчати ці тексти та контексти? Відповідь така: без їх єдності виконавець не зможе «піднятися» над проблемою розуміння **творчості як Іншого-в-собі**, щоб репрезентувати особистісне Я композитора через свій вокально-технічний та психологічний досвід і виробляти власні підтексти. І ця єдність внутрішнього та зовнішнього є необхідною умовою співтворчості.

Тепер щодо значення прем'єрного досвіду співака, маємо вирізнити два критерії оцінки діяльності співака на концертній сцені:

– *горизонтальний вимір комунікації* – донесення інформації до слухача, творення аури вокального інтонування, щоб «взяти у полон» душу свого слухача, відтворити Присутність автора-творця музично-поетичного твору;

– *вертикалізація* – рух духовного зусилля від людини-творця до Бога-Творця.

Іншими словами, існує онтологічна (небесна) дихотомія «горне – дольне; верх – низ; Бог – людина», яка прийшла на місце картезіанським дихотоміям:

«об’єктивне – суб’єктивне», як прояв взаєобумовленості «зовнішнього – внутрішнього» (стосовно форми, яка дорівнює змісту) в музично-виконавському мистецтві. Тож слід враховувати цей закон для розуміння структурування співтворчості як явища вокальної творчості та формування наукового концепту інтерпретології (див. далі підрозділ 1.2 та його апробацію у Розділі 2).

Надметою співтворчості є відтворення краси і духовної сили музичного буття людей як специфічної форми спілкування, яка потребує вироблення спільної мови для розуміння суб’єктів у розширеному онто-комунікативному просторі: «поет+композитор – співак+концертмейстер – адресат».

Якщо враховувати специфіку вокальної творчості, обумовлену ансамблевою співдією тембро-голосу, поетичного слова та інструментального звукообразу, то комунікативний простір койнонії об’єднує сім суб’єктів (відповідно, ланок спілкування):

«поет-композитор-твір-співак-концертмейстер-адресат-дослідник».

1.2 МОДЕЛЮВАННЯ ПАРАМЕТРІВ СПІВТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦІВ ЙОГО ТВОРІВ

*<...>Кожна епоха, кожний історичний час має свою мову і свою мовленнєву манеру. І композитор в своїй вокальній музиці закарбував мовлення свого часу<...>
Олена Образцова [301, с.212].*

У контексті академічної культури ХХ століття Г. Свиридова можна вважати вокальним композитором №1, оскільки в його спадщині велике значення, поруч з хоровими творами, посідають опуси для голосу і фортепіано. У творчій лабораторії митця зв’язок з майбутніми виконавцями завжди був рухомою силою. Багаторічні творчі взаємини пов’язували Г. Свиридова з

видатними вокалістами його епохи О. Ведерниковим, І. Архиповою, Є. Нестеренком, О. Образцовою, Д. Хворостовським. Всі вони відзначали, як непросто було працювати з композитором, як він регулював буквально кожну ноту, до нескінченності змушував «шукати» потрібні інтонацію, образ, характер звуку. Г. Свиридов пояснював новизну і складність своїх вокальних творів тим, що вони походять від мовленнєвої інтонації, і саме її слід відчутти, а потім відтворити у повноті змісту. Через те виникає потреба у виконавці-співавторі – креативному, чутливому до музичного тексту та авторської ідеї, яка у композитора завжди суто індивідуальна. Музична мова як відображення процесу «мислення музикою» постійно змінюється і вдосконалюється. Тому зрозуміло, що традиційна виконавська манера – академічна – для вокальних творів Г. Свиридова часто не підходить.

Крім творця музики – композитора (автора) для екзистенції його творчого продукту (музичного твору) необхідний медіатор – провідник (сталкер), який поєднує Автора з адресатом його дій – слухачем: і цією зв'язуючою ланкою є виконавець (першовиконавець).

Суб'єкт творчості – це засадничий концепт інтерпретології, що вказує на феномен особистості homo musicus (співака, інструменталіста, творчий колектив), який володіє своїм технічним апаратом і психо-інтелектуальним станом для служіння Автору-композитору щодо відтворення первинних композиторських текстів у концертних умовах. Іншими словами, митець-композитор при творенні вокальної композиції **розраховує на співавторів**, які додають у його авторський задум свої об'єктивно закладені акценти, «ритми», волю до креативної співтворчості.

Психологічні механізми формування стильових основ музичного мистецтва вказують на унікальний механізм передачі духовного змісту музичного твору – *синергію, що виникає між виконавцем і публікою*. Синергійність підхід як один з об'єднавчих механізмів пізнання онтології та інтерпретації твору допомагає привернути увагу до осмислення духовної природи виконавської творчості.

Отже, складовими музично-комунікативної системи у вокальному мистецтві є:

- суб'єкт діяльності – співак-інтерпретатор (першовиконавець);
- об'єкт – художній світ музики (в сукупному бутті музичних творів вокального мистецтва);
- виконавська концепція як результат їхнього спілкування (виконавська версія – згідно термінології В.Москаленка).

На вищому етапі сформованості виконавської концепції відзначаємо народження нової якості музичної комунікації – її вертикалізацію, набуття сакральної повноти спілкування комунікантів. При синергійному розумінні мистецтва установки класичної (картезіанської) і нової (метафізичної) онтології ХХІ століття «примирюються»: суб'єкт і об'єкт стають причасниками не лише один одному, а й цілому світові. Спілкування суб'єкту та об'єкту (в межах мистецтва) виступає в якості одного з вищих, ціннісно-значущих критеріїв буття, яке еволюційно розгортається.

Вважаємо щойно обговорену систему музичної комунікації неповною, яку слід розширити за рахунок *концертмейстера як співтворця та функції першовиконавця* (по-перше), а також статусу і місії слухача як адресата музичного повідомлення при спілкуванні (по-друге).

Таким чином, у пропонованому дослідженні духовна комунікація, що починається від зустрічі поезії та музики у свідомості митця, з відбору ним поетичного тексту, спирається на співпрацю центральних суб'єктів творчості=койнонії – *співака та концертмейстера*, від яких залежить розуміння месіанської природи вокального співу. Зрештою, повідомлення від співака та концертмейстера сприймає слухач і розцінює, як своє власне спілкування із Автором – поетом і композитором. Так «обертається» навколо постаті авторів герменевтична система «ланцюжкових взаємин» і перетворюється на соборний загальний синергійний відчуття Часу Історії, самих себе. У цьому – сила творчого впливу вокальної творчості на людину Майбутнього.

Спробуємо окреслити системні зв'язки суб'єктів співтворчості та внутрішніх та зовнішніх чинників, що впливають на характер творчої співдії співака та композитора, побачити їх стосунки в певних історичних умовах як певну закономірність. У цьому полягає завдання цього підрозділу.

За нашою гіпотезою, поетапне розкриття життєвих фактів «зустрічі» *композитора і поета* (в метафізичному сенсі), згодом *композитора та співака як співавтора* – виявляє духовну природу законів співтворчості, які відчуюються «на слух», в процесі сприйняття й піддаються аналізу (науковій рефлексії слухачів, дослідників, власне співака).

За критеріями віддзеркалення співтворчості в різних сферах композиторсько-виконавської діяльності будемо розрізняти:

— **структурні** параметри, як результат онтології та семантики творчості (які, відповідно, слід розподілити на внутрішні та зовнішні);

— **комунікативні**, відмінність яких полягає у розподілі на висхідний етап творення – *композиторська інтерпретація* (спілкування автора музики та поета) та етап *виконавської інтерпретації* (спілкування співака із композитором через його твір).

Визначені параметри мають, на нашу думку, загальне значення, хоча і обґрунтовані завдяки висвітленню життєтворчості Г. Свиридова (за матеріалами щоденникових записів в книзі «Музыка как судьба» (див.2.1).

Внутрішня форма (структура співтворчості).

Як відомо, вокальна природа музики обумовлена художніми якостями співу як *способу інтонування*³⁶. Для нього притаманні закономірності, відзначені професором С. Скребковим [226]. У процесі виявлення жанрових джерел музичного тематизму світських вокальних творів західноєвропейської традиції вчений вказує на такі стилі, як мовленнєвий, моторно-руховий та *вокальний* (або *аріозно-пісенний*, як найбільш пізній (курсив мій – С.Б.) [226, с. 17].

³⁶ *Ін*-тонація – рух співочого голосу у часі – з тону в тон.

Співоче мистецтво стає провідним через народження *опери та співацького стилю bel canto*. Його ознаки, які легко розпізнає слух, втілюють уявлення європейця про естетичні засади музичної Краси: широте дихання і фразування, характерні висхідні стрибки (на чисту квінту, велику та малу сексту, октаву) з поступовим заповненням у протирусі. Цей тип вокального мелосу орієнтований на психічне переживання; в його основі лежить профіль «хвилі» (що має точку «золотого перетину»), типовий для романтичних жанрів вокальної творчості XIX ст. – пісні, романсу, циклу мініатюр. Зокрема, німецькі композитори Франц Шуберт і Роберт Шуман – творці пісенної лірики у жанрі Lied, яка наразі складає класичну спадщину сучасного вокаліста. Тому культуро творчі паралелі «Свиридов – Шуберт» будуть неодмінно виникати як аспект обговорення концепту співтворчості.

З іншого боку, китайські співаки у своїй професійній діяльності на системній основі (завдяки навчальним програмам та репертуарним уподобанням) цікавляться слов'янською пісенною традицією (українською, російською) та послідовно вивчають її.

Факт співдружності творця музики та першовиконавця завжди був наявним: в історії музики є тому відомі численні приклади (про це вже йшлося у підрозділі 1.1. Наприклад, у життєтворчості Ф. Шуберта був співак Фогль, завдяки якому пісні стали поширеними як зразкові для австро-німецької культури Lied; інший приклад – М. Мусоргський, чиї вокальні цикли чудово представила публіці виконавиця Марія Оленіна-д'Альгейм).

У кожного композитора мають бути першовиконавці не випадкові, а начебто його духовні родичі, споріднені за духом alter ego. Для Свиридова – ними стали Олександр Ведерніков, Ірина Архипова, Олена Образцова (згодом – Д. Хворостовський) – великі майстри вокального мистецтва, інтерпретатори багатьох творів, що стали високою класикою для співаків XX століття.

Наведемо кілька зізнань О. Образцової про ставлення до доленосної зустрічі із композитором Свиридовим. «<...> З Георгієм Свиридовим мене багато що пов'язує. Я дуже полюбила його музику – російську, класичну, народну, музику надзвичайно великих емоцій і дивовижної тонкощі» [84, с. 91]. Співачка зазначала, що композитор довго шукав виконавця для своїх творів, які у нього могли лежати роками в очікуванні; і вона була горда, що автор дав їй свої твори для першовиконання. «Він співає свої твори так, що після нього вже дуже важко що-небудь додати у виконання, а копіювати теж неможливо» [84, с. 91].

Композитор запропонував співачці стати першою виконавицею його циклу «Петербурзькі пісні». Прем'єра відбулася в Малій залі консерваторії і пройшла з великим успіхом; Г. Свиридов залишився дуже задоволений. Після цього він захотів продовжити творчу роботу зі співачкою. За два роки вони підготували цілий сольний концерт. Під час гастролей в різних країнах світу – Японії, Угорщини, Франції, Іспанії та інших – співачка включала твори Свиридова до своїх програм, і вони завжди знаходили живий відгук у слухачів, їх виконання супроводжувалося незмінним успіхом [84, с. 92]. «Вокальні твори Свиридова виявилися доступними та близькими людям різних національностей, які представляють різні культури сучасної цивілізації» [там само, с. 91-92]. Співачка зізнавалася, що до музики Свиридова вона прийшла не одразу: «Я дуже довго опиралася їй. Вона мені здавалася надто простою. Але, відчувши цю музику, я зрозуміла, що в такій простоті дуже багато глибини і фантастичної музикальності. При уявній простоті виконувати твори Свиридова дуже складно, так як в його музиці не можна фальшивити, а раз не можна фальшивити, значить, вона справжня, істинна і прекрасна».

Із зазначеного вище зрозуміло, що співтворчість належить не тільки митцю – вона актуалізується завдяки співакові на потребу свого часу. Тому перейдемо до обговорення зовнішніх чинників, що обумовлені

соціокультурним середовищем та світоглядно-ідеологічними засадами суспільства.

Зовнішня форма – це соціокультурні чинники та контекстуальна (тобто певної історичної доби) музична мова, що впливає на свідомість, як усталена традиція, до якої у композитора-початківця може виникати супротив. Водночас, коли музичний світ був скерований на пошук авангардних технік письма та захопленням великими симфонічними формами, Свиридов в соціокультурних умовах другої половини ХХ століття успадкував пісенну лінію, як «неошубертіанець» – за геніальним відчуттям щирості й чистоти людської душі, глибоким прочитанням поетичного змісту, за мелодичним даром, конгеніальним втіленням синтезу поезії та музичної інтонації.

Безумовно, існує генетичний зв'язок мелосу з національною традицією російської вокальної культури XVII-XVIII ст. Свиридов у сфері камерно-вокальної творчості постає наслідувачем класичних традицій М. Мусоргського. Безумовно, синтез мелодії (монодії, що походить ще з давніх часів від візантійського співу) та декламаційно-мовленнєвої інтонації складає багатоукладний предмет вивчення. Найбільш типовий з боку генези «свиридовської інтонації» чинник «художнього відкриття» (за крилатим виразом Л. Мазеля [125]) – міська культура ХІХ століття та її побутова пісня-романс у всіх його різновидах: любовний («*Утро туманное*», «*Ах, ты душечка*»), циганський («*Очи черные*»), «народна пісня в обробці – «тип руського бельканто» (Т. Щербакова) [148, с.171].

Якщо **пісня** має зв'язок із кореневою системою культури Минулого (образи природи, національні архетипи), то **романс** свідчить про зміну історичних пріоритетів вокального мистецтва: від сільського буття і світовідчуття – до оспівування міста як демократичного, мобільного соціуму. Традиція єднання сільського і міського зберігалась в «пам'яті російської пісенної культури» як принцип діалогу (за М. Бахтіним) – синтезу пісні та романсу. Цю жанрово-стилістичну синхронію мислення відродив у другій

половині ХХ ст. композитор Георгій Свиридов, на свій лад відтворив у хоровій та вокальній музиці, в супереч кризису мелодичної інтонації, котрий переживав *homo musicus* ХХ століття.

Визначимо **структурні параметри** явища співтворчості, яким позначено життєтворчість Г.Свиридова у камерно-вокальному жанрі (за критеріями внутрішньої та зовнішньої явленості під час виконавського процесу «входження» в авторський текст).

Внутрішні (ментальні) параметри артефакту, що звучить, – «живого» виконавського тексту складаються з таких рівнів онтологічної будови твору:

- *аура вокального інтонування*: артикуляція, мовленнєвість, темпо-ритм, агогіка, динаміка;
- *вокальне письмо*: мелос, ладо-гармонія, особливості ритміки, синтаксису, фактурно-тембровий комплекс, ритмо-темп «дихання форми» тощо;
- *єдність вокальної та інструментальної партій* для відтворення цілісності музично-поетичного смислообразу (авторський текст);
- *першовиконання* як результат особистісного спілкування співака та композитора, активна співдружність у формуванні композиторської концепції твору;
- *авторська концепція твору як композиторська інтерпретації* поетичних першоджерел (творчість О. Пушкіна, О. Блока та інших).

Соціокультурні (комунікативні) параметри, на перший погляд, видаються похідними від внутрішніх, втім саме через них відбувається співпраця виконавця та слухача як історичний, автобіографічний (а іноді метафізичний) акт зустрічі (койнонія) :

1) концептуальні протиріччя, що виникають між розумінням поетичного твору під час його написання (час історії, наприклад, «час Блока») в нових соціокультурних умовах, яке породжує нові смисли та їх тлумачення композитором («час Свиридова»); 2) національний образ світу як параметр

художньої концепції твору; 3) діалог культур як вияв «зустрічного руху» в системі вокального виконавства на сучасному етапі; історизм мислення та відчуття Часу своєї доби – невід’ємні чинники вокального стилю Георгія Свиридова, якого можна вважати одного з творців «інтонаційного словника» ХХ ст.;

Духовність як результат музичної співтворчості у комунікації «композитор – виконавець – слухач» – останній чинник соціальної зумовленості співтворчості, його інтеграл.

У вокальній музиці звукообраз творить мелодія. Мелодією керує слово (=Логос)³⁷. Поетичне слово слугує «проекцією» на підґрунтя музичної символіки, а також формотворчим фактором (синтаксис, метро-ритмічна «матриця», строфічна форма є похідними від поетичного віршування).

У цілому, вокальний стиль позначений жанровою еволюцією: від фольклорних праобразів музичної архаїки «Курських пісень» через вокалізацію інструментально-симфонічної музики («*Метель*») і перетворення пісенних «гібридів» (балади) у театральному жанрі – до створення справжніх шедеврів високої академічної музики – вокальних циклів на слова О. Пушкіна, С. Єсеніна, поеми «Петербург» О. Блока, які на сьогодні є класикою ХХ століття.

Гармонічний стиль мислення композитора має органічні зв’язки як з народно-фольклорними витоками (опора на трихордовість, перемінний метр, модальність), так і з церковно-співочою традицією (монолія, обіходний звукоряд; дзвони).

«Розшифруємо» складові зовнішньої форми вияву співтворчості виконавця та композитора, які так чи інакше проявляються при вивченні, виконанні та концертному відтворенні вокального твору (в нашому випадку Г.Свиридова):

³⁷ Слово-Логос в структурі вокального твору – це осмислений співаком процес відтворення вербального тексту художньо-технічними засобами вокального інтонування.

- «живе» спілкування співака та композитора, активна співдружність під час формування авторської концепції твору;
- аура вокального інтонування: артикуляція, мова/мовлення, темпоритм, агогіка, динаміка, темброва окраса, регістрові барви;
- першовиконання – прем'єрний показ музично-поетичного твору як «верхівка айсберга» творчого спілкування, територія метафізичної Присутності всіх співавторів задля отримання слухацької оцінки. Все зазначене залежить від вміння композитора відшукувати «своїх» виконавців – духовно споріднених друзів – артистів вищого ґатунку.

Голос-тембр. Ставлення Г. В. Свиридова до людського голосу особливе, трепетне: «Який музичний інструмент вціліє? Швидше за все, – *людський Голос, він завжди при людині і не потрібно спеціально вчитися, щоб грати на ньому. Відчувши душевну потребу в музичних звуках, людина повинна заспівати*» (курсив мій. – С.Б.) [208, с. 357]. У Свиридова навіть інструментальні твори просякнуті мелодійним верховенством, до прикладу, «*Маленький триптих*». Але головне для композитора – це звучання людського голосу, і, відповідно, вокальна музика.

Стосовно голосу-тембру, слід зауважити, що Свиридову не було байдуже, який тембр має озвучувати його вокальний твір. Видатна радянська співачка І. Архипова зазначала унікальну якість композитора, який думав про виконавський склад своїх творів, тобто *чув конкретний тембр, певний голос і знав можливості кожного співака чи співачки*. Більш того, зі спогадів можна стверджувати, що він надавав переваги не новачкам, а вже зрілим, добре підготовленим до першовиконання співакам з красивими і сильними за гучністю, резонаторним ефектом голосами, і контакти з ними зберігав надовго. З найулюбленішими з тих, хто ставав співтворцем його творів, Свиридов співпрацював десятки років. Творець музики завжди опікувався своїми виконавцями. В ансамблі з ними замечательно висвітлювались кращі риси і якості його музики. Якби не їх співтворчість, то невідомо, як би

розвивався композиторський талант виконавців надалі, і невідомо, чи з'явилися твори композитора на світ!

Одним із ідеальних спів-інтерпретаторів для композитора був **голос-тембр О. Образцової**: *«Я могу говорить о Свиридове без конца и с трепетом, с глубоким уважением, потому что влюблена в его музыку и считаю Свиридова самым выдающимся композитором»* [84, с. 92]. Одного разу, під час праці над премєрою нової авторської програми з творів Г. Свиридова Олена Образцова запитала, в чому полягає, на думку композитора, виконавський секрет циклу *«Песни и пляски смерти»* М. Мусоргського? У відповідь Свиридов висловив своє «кредо» по відношенню до мистецтва (див. епіграф до підрозділу).

Наведемо ще одне визнання. Олександр Ведерніков пояснював свою любов до музики композитора так: *«Чому я співаю Свиридова? Тому що його музика відповідає моїм ідеалам, моєму розумінню мистецтва <...>. Сам час ніс у собі щось нове, і відгомін цього нового я знайшов для себе в музиці Свиридова»* [44, с.81. Співак залишався до останнього подиху (а помер він у 2017 році), вірним «своєму Свиридову». Для нових поколінь співаків ХХІ століття він залишається зразком служіння ідеалам вокального мистецтва. Його внесок у співтворчість виконавця та композитора дорівнює ототожненню з Автором (що під час прослуховування записів з його виконанням обумовлює ефект Присутності чуда-таїни: наче зустрівся з самим Свиридовим).

Голос фортепіано. Кілька роздумів стосовно ролі фортепіано як парадигмального складника вокального образу. «Акомпанемент може бути побудований на одній гармонії, наприклад До мажор (в арії, без зміни майже!). Це як єдиний фон, тобто одного кольору, наприклад, золотого в старих іконах, особливо візантійського письма або пронизливо-синій фон (з зірками! Як небо в Провансі - ось звідки він це взяв!) у Ван Гога в портретах. На такому тлі має бути намальовано обличчя сильної виразності або, ще

краще, Божественний лик. У музиці це – мелодія, символ душі Божественної або людської, подібно до того, як особа є символ душі» [208].

«Спів (мелодія) — тяжіє до простоти, чіткості, до формули, до символу. Інструмент — тяжіє до до вигадки, хитрування, варіантності (варіації), нескінченної зміни < ...>, набряклий оркестр вийшов весь з акомпанементу, з супроводу головного – мелодії, виразної мови. Супровід – підсобне, що доповнює і прикрашає, яке посилює виразність, але все ж не головне – поступово ставав саме головним, але разом з тим залишилося другорядним. Ось парадокс! Пояснити його не беруся, не можу, а разом з тим це так! Але хто повірить в це з музикантів, адже виховані вони всі по-іншому» [208].

Яким чином звучав рояль під пальцями Свиридова, краще за всіх визначив О. Ведерніков. На питання, яким піаністом був композитор, він відповів так: «... Я такого піаніста більше в житті, навіть який би поруч міг зрівнятися, просто не зустрічав. Це був воістину грандіозний виконавець на цьому інструменті. Рояль у нього звучав, як ніби це був ящикок, наповнений безліччю різних інструментів. Яким він дивом витягував ці звуки, я навіть не знаю<...>» [43]. Вкажемо на улюблений символ інструментального наслідування засобами фортепіано – це дзвони, корінням пов'язані із православною вірою (лінія М.Мусоргський – С.Рахманінов).

Додамо кілька цитувань стосовно процесу творення авторського тексту Г.Свиридовим як новатором, який начебто в своїх пісенних формах втілює «матрицю» власного композиторського стилю, разом з тим – його «генеральна інтонація» (В. Медушевський), жанрові форми складають емблематику російської картини світу ХХ століття. І усе разом віддзеркалюється в самосвідомості виконавської культури співаків ХХІ століття, і тому має вивчатися на системній науковій основі, в тому числі через концепт співтворчості. Свідчить сам Г.Свиридов: «Питання форми зараз найважливіше для музики. *Симфонізм остаточно омертвів*. На зміну йому – додекафонія або пісня, коротка форма. Симфонізм, опера, великофігурні композиції – все це зовсім "мертве"» [220, с. 38]. «<...>

Пошуки форми (у справжнього художника) походять від необхідності знайти таку форму, яка не повинна відчуватися, а цілком повинна бути поглинена змістом» [208, с. 97].

М. Друскін, учень Б.Асаф'єва, одразу після прем'єри «Поєми пам'яті Єсеніна», порівнюючи її зі «Страстями» Баха, вимовив фразу, яка запам'яталася Свиридову: «Час соціальної теми минув. Майбутнє в мистецтві належить релігійній ідеї» [220, с. 40]. В іншому контексті О. Вульфов зауважив, що «<...> сам Свиридов визначив свою поему як «серію ліричних картин», про котрі написав так: «Не плутати виражальність із образністю».

І знов О. Вульфов: «Концентрація виразності в музиці Свиридова походить від дбайливого ставлення до звуку. Звук для нього має величезну цінність. Ось від цього початкового відношення до головного елементу творчої матерії – звуку – виходить найвища ємність його мови, а звідси ємність всієї форми. Свиридов вкрай чутливий у ставленні до звуку – і при цьому до слухача, поважаючи його час і сприйняття<...>. Звідси дуже сильна образна напруга всякого його твору. Крім того, на це впливає і пісенність – форма, в якій сам жанр <...> визначає необхідність чіткості, ємності викладу. <...> Кожна річ у нього трохи як притча, а притча не передбачає довгого сюжету» [220, с.18].

У виконавській практиці іноді виникають протиріччя або додаткові конотації між розуміння поетичного твору в момент його написання («час Блока») та слухачами нових поколінь, в інших історико-соціокультурних умовах («час Свиридова»), котрі у іншомовних співаків породжують певні труднощі. Однак вони легко долаються завдяки наявності культуротворчих порівнянь з китайською картиною світу («мій Свиридов»).

Для цього є музичні підстави: краса вокального мелосу, ангемітонні структури (з російської народно-ладової системи), церковні піснеспіви, архаїчні пісенні зразки, спорідненість символіки поезії стародавнього

Китаю³⁸ з пошуками великої вокальної форми (у першому значному опусі 1944 року *«Песни странника»* на слова давньокитайської поезії Ван Вея, який, на жаль, не зберігся) та музичною емблематикою «срібної доби» російської культури початку ХХ ст. (О. Блок), відлуння якого ще довго відчували на собі композитори петербурзької школи.

Якщо впроваджений в даній дисертації науковий обіг термін «сонорна аура вокального інтонування» є категорією музичної семантики (для означення єдності вокалу та інструменталу)³⁹, то концепт співтворчості є базовим з точки зору нової онтології виконавства – адаптації китайського співака до ментальності «російської душі» вокальної музики Свиридова. Наприклад, «нова простота» (О. Белоненко) як ознака стилю останньої третини ХХ ст. визначається за такими суто «свиридівськими» рисами, як: поспівки мело-формул, що «нанизуються» одна на одну, на широкому диханні; ритмічна пружність та активна пульсація; остинатність, що утворює напругу в численних проявах; підголоскова фактура; ладове багатство за рахунок розширення мажора і мінора за рахунок народної діатоніки (лідійський, міксолідійський), синтезом 2-3-х ладових структур; сонорна терпкість акордової вертикалі (за рахунок секундових/квартових «вкраплень»); багатотембровий колорит «образу фортепіано», з потужним асоціативним «зарядом» інструментальних тембрів (дзвони, флейта, арфа, ударні), їх імітація в партії фортепіано для об'єктивації зв'язків людини з природою та навколишнім буттям.

³⁸ Проведемо ще одну проекцію співтворчості – культурологічну паралель «Схід–Захід» щодо подальшого исмилення спорідненості російської та китайської любові до символів та символізації. Китайська дослідниця Ма Цзяцзя пише: «Поезія Бо Цюю багата на образний паралелізм і символіку, пов'язану із природою та філософією дао. На цій основі формується семантика сконцентрованого музичного втілення поетичних архетипів, з притаманним культурному «генокоду» цієї нації психо-ментальним комплексом (тяжіння до гармонії «усередині себе», відмова від соціуму, магія слова та звуку у зв'язку з їх відношенням до вищих вібрацій). Звідси містико-трансцендентні мотиви, що виявилися спорідненими з європейською свідомістю» [].

³⁹ Див. підрозділ 2.4

Тепер кілька міркувань стосовно «койнонії» вищого рівня (за межами вказаної структури та комунікації музичної творчості одного митця) – йдеться про діалог культур «Схід – Захід» в контексті вокального виконавства як реалія сучасного освітянського процесу в Україні.

З інтерв'ю з професором кафедри сольного співу Наталею Олегівною Говорухіною: «Концертмейстери та педагоги вважають, що китайські співаки володіють сильною інтуїцією та здатністю швидко «вживатися» у музичний образ через виконання мелодії. Важливо не «зациклюватися» на вивченні італійської оперної класики XVIII–XIX сторіч, але й активно відтворювати сучасну інтонацію. Камерно-вокальні жанри у їх стильовому розмаїтті допомагають в цьому» (див. Додаток).

Входження іншомовних співаків до аури вокальної інтонації (=стилю) супроводжується «розширенням горизонту» свідомості. Це відбувається, як результат співтворчості – *метаної* (в термінології християнської антропології). Її осмислення потребує залучення як філософського, так і музикознавчого термінологічного інструментарію.

Глибинним рівнем спілкування співака з вокальними артефактами «чужої» культури є *національна ментальність* як система слухових уявлень людини про побут, психологію, світогляд та ідеали. Поняття «національна картина світу» є філософським концептом музичної ментальності, яка завжди знаходить інтонаційне втілення в тому чи іншому творі. Вважаємо, що саме ця категорія (разом із «інтонаційним образом світу», за Ю. Чеканом) стануть у нагоді в момент виконавсько-дослідницької рефлексії стосовно розуміння вокальної творчості російського класика світового рівня, яка ще чекає на своє розповсюдження у музично-розвинених країнах Сходу.

Спорідненим до «національного образу світу» є поняття «національна модель світорозуміння» – «Космо-Психо-Логос», запропоноване Г. Гачевим. Основний його постулат: «<...> тип місцевої культури, характер людини і національний розум знаходяться у взаємній відповідності та додатковості», [56, с. 6]. Праця і культура, вважає вчений, в ході історії заповнюють те, що

не дано країні від природи. Космософія досліджує мудрість природи: ті ідеї та цілі, на які вона наводить свій народ. Як посередницьку «метамову» між матерією і Духом дослідник використовує давню натурфілософську мову чотирьох стихій: «земля», «вода», «повітря», «вогонь». Ця символіка є спорідненою до китайської картини світу. Г. Гачев пише, що «<...> в оркестрі світової культури кожна національна цілісність дорога всім іншим і своїм унікальним тембром, і гармонією з усіма»; «кожен народ бачить Єдине улаштування Буття (інтернаціональне) в особливій проекції. Національний образ світу – це варіант інваріанта (єдиної світової цивілізації, єдиного історичного процесу)»; нарешті, «всяка національна цілісність є Космо-Психо-Логос, тобто єдність національної природи, складу психіки і мислення»; природа і Культура знаходяться в діалозі: і в тотожності, і в додатковості; Суспільство і Історія покликані заповнити те, чого не даровано країні від природи. З цієї точки зору національне – і позаду, і попереду» [56, с. 11]. І Минуле, і Майбутнє становлять для митця однакову цінність, якщо він хоче бути для свого народу потрібним в теперішній час (актуальним). Такою була позиція національних геніїв російської культури в різних сферах гуманітарної діяльності: О. Пушкіна, М. Мусоргського, Ф.Достоевського, Г. Свиридова.

«Національне самопізнання, – пише Г. Гачев, – невіддільне від роботи пізнання інших народів. Своя мірка применшується, бачиться вже не як загальна, а особлива (курсив мій – С.Б.)» [56, с. 12]. Через це виникає проблема розуміння іншої національної ментальності, що «національна цілісність є особливою системою взаємовідносин елементів» [там само]. Образ, як здатність зв'язувати різнорідне, виявляється при цьому адекватною гносеологічною формою для пізнання національної цілісності. Філософ підкреслює, що дослідник національної цілісності «повинен зняти з себе строго логічні закляття і заборони і дозволити собі самому вдаватися до образного мислення» [там же, с. 15]. Зокрема, є можливість поміркувати через конкретний інтонаційно-діяльнісний процес виконання творів

Г. Свиридова в класі сольного співу з переходом до науково-дослідницької діяльності співака, наскільки далекими (чи навпаки, досить спорідненими) є слов'янський менталітет вокальної музики Г. Свиридова та рідна для китайського вокаліста «національна картина світу»? Який сенс його використання у творчій практиці вокалістів і вокальних педагогів при вивченні стилю музики? По-перше, для взаєморозуміння «букви і духу» авторського тексту. Чутливість до «чужої» інтонації втілює внутрішній духовний світ співака та здатність до адаптації інших світів вокальної культури. По-друге, співак має правильно уявляти індивідуальність композитора, проживати досвід його душі (пропускати «через себе») і потім втілювати у своїй виконавській інтерпретації для слухача, котрий, відповідно, має відчутти духовний світ композитора як власне свій (Інший=Я).

Наведемо конкретний приклад, яким чином китайський вокаліст сприймає музику Свиридова. Ангемітоніка, що складає ладову своєрідність стародавніх образів Русі (фольклорний прототип), подібна до пентатоніки – ладової будови китайської пісенної традиції. Наприклад, звучання 8-ї частини вокального циклу «*Отчалившая Русь*» будується на пентатонічному звукоряді, що складається з трихорду в кварті та формули-гойдалки. В контексті мелосної стилістики Свиридова китайський співак впізнає цей звукорядний устрій, що для нього звучить як ознака «рідної мови».

Інший приклад паралелізму слов'янської та китайської картини світу в системі національної ментальності – це міфо-поетичні символи. На першому місці і для слов'ян, і для китайців стоїть архетип *Землі, батьківщини*. На другому – *природа у вигляді стихій* (вогонь, сонце, воздух – простір, в якому живуть душа, дух) і *пори року* (синонім психологічного стану). Сонце є символом світла, місяць – темряви, зла. Осінь – самотність; весна – відродження; зима – смерть.

Висновки до Розділу 1

1. Першою умовою народження *співтворчості як феномену* вокальної музики постає автобіографічний факт зустрічі композитора з таким співаком, чий тембро-голос «заціпає» його потаємний нерв і мотивує на створення майбутнього твору. Така зустріч відбувається не у кожного митця, в ній є щось містичне... Тому ми визначили простір зустрічі у Часі двох видатних митців – співака і композитора – запорукою творчої вдачі, або **койнонія** (у філософському сенсі).

2. Щодо світоглядної системи Г. Свиридова як вокального композитора вважаємо наступне. Його творчість належить духовній культурі всього людства: характерні для його музичної думки висота польоту, широта поглядів, нетривіальність висловлювань і сміливість музичних пророцтв – усе це пов'язане з ментальними якостями російської культури – народно-пісенної, композиторської (М.Глінка, О.Даргомижський, М.Мусоргський, Д.Шосткович), літературно-поетичної (О.Пушкін, О.Блок, С.Єсенін та ін.). Додамо ще й релігійно-духовні традиції (філософські тексти М.Бердяєва, І. Льїна) та давньоцерковні піснеспіви православного Богослужіння.

Завдяки публікації щоденників композитора («*Музыка как судьба*») вдалося з'ясувалося, що Георгій Васильович Свиридов був послідовником лінії І. Льїна – філософа, який за своїм творчим духом належав до споконвічно усталеної спадковості православних традицій. Філософськими працями І. Льїн підтверджував вірність традиціям російської культури, підіймаючи власне життя на найвищий рівень релігійно-філософського осягнення.

У синергійному єднанні усіх вищеназваних світоглядних засад національної російської культури полягає *один із критеріїв співтворчості* композитора з виконавцями, оскільки вони тонко відчували внутрішній (ментальний) зв'язок із його музикою як причасники російської культури.

3. Співтворчість композитора і виконавця являє собою єдиний організм, в якому на системній основі поєднані творчі дії вокаліста і піаніста-концертмейстера для досягнення **звукового ідеалу** та творення адекватної інтерпретації вокальних творів Г. Свиридова.

Свиридов став творцем **унікального мелодичного стилю**, який спирається на зазначені вище стильові принципи (єдність слова-Логоса і інтонації, метро-ритму та гармонії, звуконаслідування через темброво-фактурний комплекс). «Свиридовська інтонація» – це синтез слова та мелодії, який закарбував душевно-духовну організацію людини трагічного ХХ століття у всій складності та повноті подій. Тому для розуміння творів Свиридова, як і їх відповідно «стильного» виконання важливо дослідити не лише іманентно-музичні, а й психологічні закони творчості, пов'язані з ментальністю художнього мислення поетів О. Пушкіна, О. Блока, С. Єсеніна. Музичний образ більший, ніж його поетична основа: в ньому багато значень, і вони примножуються з кожним новим поколінням виконавців та слухачів.

У музиці Г. Свиридова – як учня і послідовника Д. Шостаковича, відчувається дух свободи, людської гідності, сили духу, які допомагають любити життя та у страшних умовах долати смерть. Пісні та романси Г. Свиридова – прекрасний матеріал для збагачення інтонаційного мислення, розширення співацької свідомості, свободи співацького апарату!

В широкому сенсі параметри співтворчості залежать від *тексту* (зафіксованій «матриці» стилю мислення митця) та *контексту* (історико-культурні умови буття твору). Співак, зазвичай, виявляє приховані *підтексти* твору, що інтерпретується в іншому соціокультурному середовищі, і тому резонує новими смислами.

Для розуміння китайськими співаками «чужої» вокальної мови засадничою є мелодія – інтонаційне ціле; мотив – одиниця музичного тексту; інтонація – як продукт слухового досвіду осягнення світу, «мислення музикою» (вираз М. Бонфельда). Завдяки співацькій звукотворчості

розкриваються закони психології душі іншого народу, вивчаються його історія та культура.

Отже, доцільним є впровадження в теорію вокальної співтворчості понять, що діє в умовах глобалізації ХХІ века, – «образ світу» і дотичне до нього «національна картина світу»⁴⁰. Вони тісно пов'язані з національними архетипами культури, до якої належить митець, з його відчуттям стилістики поетичного слова, яке розкриває образний зміст твору. Його ставлення до поетичного образу відбивається у структурі музичного образу як «духовна рефлексія» [299], обумовлена особистісними враженнями композитора від прочитаного та пережитого.

Образне та мовно-стильове мислення Свиридова як вокального композитора є суто співочим, що означає: мелодія породжує у сприйнятті образ пластичної лінії, будучи «траєкторією виразного, осмисленого руху» (на думку Є. Назайкінського [154, с. 221]), яке вибудовує власний часопростір. У вертикальному просторі храму звук відбивається від купола, завдяки чому створюється враження звука, що ллється зверху, що дорівнює світлу з неба. Про такий спів у Т.Чередниченко народилася чудова метафора «спів під дзвонами»

При всій вивченості, на перший погляд, особливостей вокального стилю Г.Свиридова «<...>його внесок в загальну картину камерно-вокальних жанрів ХХ століття і досі залишається не дослідженим до кінця» (думка належить музикознавцю з Санкт-Петербургу Марині Чорній, яка висловила її на міжнародній конференції у м. Курськ) [222, с. 179].

⁴⁰ Концепт І. Сніткової [230]; в подальшому будемо розуміти «картина світу» як специфічно-інтонаційну модель світу, яка моделює образ мислення автора (поета-композитора) на території койнонії – абсолютної Присутності усіх причасників інтерпретативної діяльності «тут і зараз» – співтворчості .

РОЗДІЛ 2

ПАРАМЕТРИ СПІВТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА І ПОЕТА: ТРАДИЦІЇ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1 Свиридов про вокальне мистецтво

<...>Георгій Васильович – справжній артист, великий художник, чуйний партнер: все людське йому зрозуміле і близьке
<... >Коли Георгій Васильович акомпанує собі на естраді, він йде за співаком, як би всупереч собі: він залишається художником, він відчуває серцем. **І тоді виконавець стає співавтором.** Концерт у Великій залі московської консерваторії в січні 1980 року це довів».
І. Архипова

Від історіографічних свідоцтв, що підтверджують важливість заявленої теми, що розробляється як «проблемна зона» інтерпретології, перейдемо до історико-теоретичних узагальнень стосовно вокальної музики Свиридова, яка постає як найкращий матеріал для апробації методики аналізу параметрів співтворчості, її суб'єктів як умови народження справжнього мистецтва.

Час звернутися до головного суб'єкта концепції співтворчості співака та композитора – Георгія Васильовича Свиридова, чия життєтворчість обрана матеріалом дослідження – до геніального музиканта, непересічної особистості, яка піднялась над часом, своєю творчістю вказала шлях з подолання духовної кризи російського суспільства (кінець 70-х – початок 90-х років минулого століття). Складні відповіді на питання «чому і коли вступає в силу ірраціональність койнонії – *місця та часу зустрічі митця зі своїм виконавцем* – можна віднайти на ґрунті філософських систем і концепцій культурології ХХ століття (християнська антропологія, герменевтика, філософія спілкування; синергійна антропологія).

Виконавський процес «входження» в авторський текст – особлива проблема, що вміщає духовно-психологічні та технологічні проблеми творчості. На першому місці за ступенем важливості «зустрічі-койнонії» виконавця з композитором знаходиться атрибуція авторства – феномену

їхньої особистості, національного «генокоду» та системи творчих поглядів, відображених у творах у формі «концептуальної матриці» – картини світу.

Завдання підрозділу – на основі інтерпретаційного аналізу виокремлених параметрів розкрити зміст феномена творчої взаємодії композитора, поета в аспекті виконавсько-композиторської поетики, як досвід наукової рефлексії співака.

Феномен авторства. Краще формулювання М. Аркадьєва щодо феномена Авторства в контексті вивчення вокальної музики Г. Свиридова важко віднайти: «Феномен творчості – в його здатності створювати не з матеріалу, не з звуків, фарб, слів (це доля буденного і прикладного мистецтва), але ніби з тієї ж точки, звідки був створений Світ – з Ніщо. Художник здійснює тим самим небезпечний крок, але його зухвалість обмежена як самої людяністю майстри, так і його відповідальністю і утихомирення, перед трансценденцією. Саме тут, в точці зустрічі, він сильний і абсолютно слабкий одночасно. "Не я, але через мене", – ось внутрішній досвід творчої свідомості. І трагічний в своїй силі, суворий і досконалий за втіленням ліричний Всесвіт Георгія Свиридова відкритий для світу. Він з'являється як свідчення, як досвід чистоти і полум'я, таємниці смерті і таємниці безсмертя» [17, с. 3].

Наведемо співзвучну думку А. Золотова, відомого дослідника музики Г. Свиридова, яка починається з того ж концепту: «<...>феномен свиридівської особистості і сьогодні перебуває в імпульсивному розгортанні, непередбачуваному розвитку і несподівано яскравих, незабутніх проявах своїх в різних сферах життя людського духу і різних, часом далеких один від одного сферах творчого буття. Зіткнувшись з особистістю Свиридова, починаєш чути свиридівську музику як би цілком зсередини, вгадуєш в ній його живі риси, його голос» [85, с. 12].

Свиридов на етапі професійних занять музикою в класі свого наставника – професора Д. Д. Шостаковича цікавився різними сферами культурного буття СРСР – історії, літератури, і поезії, філософії та науки;

пізніше це були і духовна поезія, і давньоцерковні співи. Разом з тим митець залишався цілісною натурою: «У моїй музиці втілилися пошуки російської душі», – писав композитор [208, с. 23]. Цей пошук визначив центральну ідею його творчості, яку на сьогодні слухач усвідомлює як роздуми про долю свого народу та його культури, яка в радянській державі була поневічена. Звернемось до авторитетної думки свиридовознавців, які близько спілкувалися з композитором у професійних справах, були його учнями та однодумцями. Так, зокрема, О. Вульфів на міжнародній конференції в м. Курськ, присвяченій 100-річчю з дня народження композитора, надав наступну оцінку історичному контексту і ролі Свиридова, який «піднявся» над ним, своїм часом і офіційною ідеологією в сфері мистецтва. «<...>З урахуванням процесів інтернаціоналізації і глобалізації музики в європейському академізмі ХХ століття, які супроводжувала, в першу чергу, обструкція мелодії та впровадження афункціональності, а відповідно й знищення увиразненого мелодизму і ладовості, Свиридов у другій половині ХХ століття *єдиний в світі* (у всякому разі, на такому естетичному рівні) на тлі минулого століття, по суті, повторив, точніше, заново здійснив те, що зробили колись творці *національних музичних шкіл* Глінка і Сметана, Гріг і Шопен – композитори, у яких музичні звуки стали не тільки естетичним, а й *смісловим образом-символом цілих країн і народів* <...>. Жоден західноєвропейський композитор другої половини ХХ століття не залишив настільки глибокий, настільки зримий, яскравий, відвертий художній *образ своєї країни, свого народу*, як Свиридов (курсив мій. – С.Б.) [220, с.16-17].

У 60-70-ті роки – час загального відсторонення від духовно-релігійних цінностей національної спадщини – Г. Свиридов звертався до джерел народної культури, розкриваючи через національну специфіку обрядів, психології, міфів та пісенних традицій загальнолюдську духовність, яка пронизує всі рівні організації вокальних творів композитора.

Безумовно, Д. Шостакович як наставник та геніальний митець сучасності вплинув на весь творчий процес і все життя Свиридова (Чого варта історія, що сталася за часів перебування у евакуації, коли Свиридов смертельно захворів; ліки від хвороби знайшов тільки Вчитель, користуючись своїм положенням автора Сьомої симфонії). Саме в цей час Д. Шостакович написав романс із присвятою улюбленому учневі, талант якого він оцінив одразу і завжди стежив за його художніми відкриттями.

Але учень відійшов від творчих методів Вчителя, як тільки він усвідомив свій шлях в існуючій реальності⁴¹. Знайдений Свиридовим стиль «нової простоти» з його пісенною в основі мелодикою йшов в повному протирусі до тієї генеральної лінії, яка утворилася в цей час в радянській музиці. Друга половина 60-х років знаменується в радянській музиці, з одного боку, активним запозиченням досвіду нововіденської школи і післявоєнного музичного авангарду, а з іншого – наслідуванням різних індивідуальних стилів композиторів-класиків ХХ ст., зокрема, досвіду І. Стравінського і Бели Бартока» [220, с.39].

Зазначену думку підтверджують записи, які він почав вести з початку 70-х років. Наприклад: «Питання форми зараз найважливіше для музики. *Симфонізм остаточно омертвів*. На зміну йому – додекафонія або пісня, коротка форма. Симфонізм, опера, крупнофігурні композиції – все це зовсім "мертве" » [220, с. 38]. <...> Пошуки форми (у справжнього художника) походять від необхідності знайти таку форму, яка не повинна відчуватися, а цілком ме бути поглиненою змістом» [208, с. 97].

Цікаво, що саме від Шостаковича Свиридов успадкував таку якість звучання фортепіано-рояля, як *оркестровість*. Свиридов-піаніст вражав своїх першовиконавців, з якими працював над вокальною партитурою

⁴¹ «Світ ловив, але не впіймав мене» (вираз Сквороди, який цілком підходить до положення Свиридова в системі композиторів СРСР і ширше – європейської та трансатлантичної спільності). Додамо, Свиридов вивчав сучасний йому музичний авангард. У роки навчання він грав партитури А.Шенберга, Берга, слухав твори А.Веберна, В. Лютославського, К.Пендеревського, вивчав твори О.Мессіана, П.Булеза; бував в студії П.Шеффера (1961). Проте він йшов своїм шляхом, лише опосередковано, задіявши для своїх композицій лише деякі прийоми (темброві, динамічні, ритмо-фактурні), а деякі з них випередив раніше за інших (мінімалізм).

(Є.Нестеренко), різнобарвністю звучання інструмента, який начебто забарвлювався тембрами інструментів симфонічного оркестру. Кантабіле під пальцями Свиридова-концертмейстера було по-оркестровому величним, в паралель лаконічному та загостреному лінійно-поліфонічному викладу. І хоча Шостакович і Свиридов були діаметрально протилежними художніми натурами в світлі «віддзеркалення» великої історії свого часу. Втім обидва розуміли **творчість як месіанство** і служили йому кожний в своєму жанрі.

Якщо Д. Шостакович працював над збереженням та оновленням симфонічної форми⁴² (знаменною є спроба запровадити до художньої структури жанру слово, отже і вокал – йдеться про 13-у і 14-у симфонії), то для Г. Свиридова концептуально значущою стала не симфонія, а пісня, хоровий спів. Місце концептуального жанру симфонії у Свиридова посіла ораторія і кантата. Виконання пісні потребує, з одного боку, демократичності, конкретності, психологічного реалізму; з іншого боку, існують певні протиріччя із критеріями академічного звуковибудування, загальної манери поведінки (іміджу) для відтворення авторського задуму під час виступу на сцені.

Свиридов-концертмейстер – тема, яка заслуговує на окрему увагу. Вона представляє не тільки суто історичний інтерес, а й також і вкрай корисна і навіть необхідна, насамперед, виконавцям його музики – вокалістам і піаністам. Через ширину діапазону й фонічну універсальність фортепіано, обов'язковим явищем для будь-якого композитора є володіння навичками гри на цьому інструменті. Інше питання – це вже професійний рівень піаністичної майстерності. Далеко не кожен композитор може продемонструвати навички високого піанізму. Не варто забувати, що піаністичні амплуа дещо різняться між собою. Йдеться про роль, яку через особистісні інтереси або життєві обставини виконує піаніст: сольний

⁴² Про це в дещо різкій формі протиставлення Свиридову з його ментально-вокальними пошуками пише О.Вульфрв: «Творчість Шостаковича – це скоріше геніально виражена драма і страждання індивідуальної душі на тлі епохи, або кінематографічний зліпок історичних подій, але не втілення докорінної, глибинної, самотньої суті народу і його історії (курсив мій – С.Б. [220, с. 17]).

виконавець, учасник камерно-інструментального ансамблю, вокальний концертмейстер.

Творчий процес у композитора починається з мелодії та співу. Свиридов складав музику за інструментом, при цьому співав, випробуючи то одне, то інше. І тільки потім він заносив твір на папір. Внаслідок чого залишилися ще не розшифрованими записи, які очікують на подальшу роботу і публікації. У зберігачів його спадщини існують касети, які свідчать про це.

Говорячи про піанізм Г. В. Свиридова, ми вступаємо у коло проблем не тільки співдружності «композитор-виконавець», але, насамперед, провідної ролі композитора-концертмейстера. У нашому випадку (у дослідженні вокального стилю Свиридова) терміни «концертмейстер» і «акомпаніатор» не тотожні. Робота акомпаніатора полягає в супроводі вокальної партії, всіляко їй підкорюючись.

Роль концертмейстера ж значно глибша з точки зору занурення у процес. Концертний виступ, в якому концертмейстер допомагає солістові вибудувати й розкрити драматургію твору, є лише «верхівкою айсберга» його професійної діяльності. Основний масив роботи випадає на передконцертну діяльність, де роль концертмейстера часто головніша за роль педагога. Навіть якщо мова йде про професійних музикантів, то в цьому випадку саме концертмейстер виконує роль «головного інженера», оскільки саме він володіє всією партитурою твору.

У взаємовідносинах Свиридова і його першовиконавців-вокалістів, композитор цілком забрав «кермо влади» собі, виступаючи концертмейстером-диктатором. Про це свідчать численні висловлювання співаків, з якими довелося співпрацювати Свиридову. Перш за все, це пов'язано з тим, що автору було вкрай важливо розтлумачити виконавцю і донести до нього всі тонкощі і нюанси його власних творів. Свідчить Є.Нестеренко:

«Є композитори, які надають повну свободу виконавцю в плані інтерпретації творів. Але є й інші: вони створюють в своїй уяві абсолютно певний ідеал звучання музики, і до нього вони намагаються підвести кожного конкретного виконавця. Такий Свиридов. Художній образ свого твору він прекрасно може розкрити і словесно, і власним виконанням. Він навіть може заспівати твір, ясно і захоплююче показати, чого хоче добитися. Робота зі Свиридовим іноді буває вкрай важкою, займає багато часу, забирає багато сил, зате *дозволяє співакові реалізувати всі свої можливості*. Іноді робиш навіть більше того, що, здавалося б, можеш зробити» (курсив мій – С.Б.) [84, с. 168].

У своїх спогадах І. Архипова також написала влучні зауваження: «<...>Золота міра звуку в акомпанементі Свиридова, його почуття паузи і вміння передати атмосферу романсу слухачам – явище рідкісне, явище великого таланту! Здатність же залучити виконавця в процес високої творчості, усвідомлення значущості того, що співаєш, що ти «спираєшся на міцний фундамент», спокою на ньому і можеш вибудувати прекрасну будівлю музики – ця **здатність Свиридова є унікальною**» [59, с. 89].

Відомо, що Свиридов виконував не тільки власну музику. Та це скоріше виняток і данина поваги композиторам – попередникам творчого методу духовного реалізму в музиці.

Незважаючи на те, що Свиридова належить до композиторів-мелодистів, його піанізм складно назвати романтичним. Як піаніст, він досконало володів всіма необхідними видами техніки. Крім технічної віртуозності він майстерно володіє педаллю, яка виконує колористичну функцію у багатьох його піснях і романсах. Якщо говорити про тип піанізму, якого вимагає майстерність виконання творів Свиридова, то, на нашу думку, **стиль фортепіанної гри самого митця як піаніста-інтерпретатора вокальних творів слід визначити як інтелектуально-реалістичний** (враховуючи домінанти його фортепіанного мислення – духовну зосередженість особистості музиканта-філософа, багатотемброве

(оркестрове) трактування реєстрів фортепіано та звукообразну символіку музично-поетичної мови). Перебуваючи за інструментом, його тіло спокійне, мінімум рухів корпусу, тотальний контроль над усім, що відбувається. Іноді навіть спостерігається емоційна скутість вокаліста, повністю пригніченого імперативом фортепіанної партії.

Незважаючи на явну пісенність, простоту й народність вокальних мелодій, партія фортепіано нерідко трактується як ударний інструмент, який, насамперед, націлений на підтримку ритмічної пружності. Свиридов-піаніст **неймовірно природно володіє часом**, що дозволяє йому вибудовувати «драматургічний профіль» твору з переконливою логічністю і не залишає співакові ніякої маневреної свободи. Це свідчить про те, що створений композитором твір цілісно збудований в його свідомості, і по-іншому його виконати просто неможливо. Тому він з такою принциповою суворістю вимагав від вокаліста повного підпорядкування авторській волі.

Окремої уваги заслуговує те, як він поводить з акордовою вертикаллю. Всі звуки фортепіанного викладу ладо-гармонічної вертикалі ідеально збалансовані з акустичної точки зору; більшості вокальних творів переважає акордова (іноді гетерофонна, підголоскова) фактура. Велику роль відіграють органні пункти (на кшталт візантійських ісонів). Тематична робота з музичним матеріалом спирається на методи варіантної повторності, остинатності, поспівок. З огляду на ставлення Свиридова до християнської православної традиції, в гармонічній мові його вокально-інструментальної музики бачимо прояв хорового мислення композитора.

Проаналізуємо піаністичні принципи Свиридова, спираючись на спогади його сценічних партнерів і збережені записи виконань самого композитора, окремі спостереження фахівців у нечисленних наукових джерелах⁴³.

⁴³ Див. матеріали: 1) «Георгий Свиридов поет и играет поэму "Петербург"»

<https://www.youtube.com/watch?v=EeThzCGYpfc&list=PLXJ60rkGy3rIvVYz6QoN9hCdlCBLOZnuW>;

1) Елена Образцова. Романсы и песни Георгия Свиридова. 1976 год.

<https://www.youtube.com/watch?v=GvGYRVnaNhs>

2) 3) «Георгий Свиридов и его певцы: Александр Ведерников»

Почнемо зі статті А. Юдіна⁴⁴. Автор вирізняє, насамперед, такі якості Свиридова-концертмейстера: 1) виступи у якості акомпаніатора не лише своїх, а й чужих творів (улюбленими були романси і пісні М. Глінки та М. Мусоргського);

2) Свиридов вважав співака і акомпаніатора рівноцінними учасниками мистецького акту в момент виконання (прем'єрних і не лише).

Разом з тим композиторська воля –Я-автора – в ньому переважало над виконавською; тому не дивно, що багато хто з критиків приписували Г. Свиридову, що в ролі концертмейстера він не давав солістам свободи інтерпретації того чи іншого твору. А. Юдін характеризує це, як «<...>відсутність належної виконавської гнучкості при роботі в ансамблі та надмірна принциповість композитора, що часто пригнічувала індивідуальність соліста». Іншими словами, існує думка, що композитор під час роботи із першовиконавцями і навіть на концертній естраді, безпосередньо під час виступу був «диктатором»: «Все говорить про те, що Свиридов не тільки був безумовним лідером під час передконцертної роботи зі співаком, а й залишався їм на естраді. Більш того, своє становище “ведучого” він використовував до такої міри, що міг міняти “трактування образів” безпосередньо під час виконання».

«Георгій Васильович був людиною непростюю і багато в чому суперечливою. Нерідко його висловлювання по відношенню до солістів мали грубий характер. У деяких питаннях, що стосуються музичної трактування того чи іншого фрагмента музичного твору, він був нетерпимий, не завжди вмів вислухати соліста» [208]. Втім голосів, які твердять про геніальне відчуття роялю Свиридовим значно більше. Процитуємо у якості

<http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/yakovenko-music/11368-georgij-sviridov-i-ego-pevtsy-aleksandr-vedernikov>

3) «Свиридов и Образцова: композитор и идеальная исполнительница»

<https://www.epochtimes.ru/sviridov-i-obraztsova-kompozitor-i-idealnaya-ispolnitelnitsa-99022795/>

4) Конференция «К 100-летнему юбилею великого композитора Г.В.Свиридова. https://sviridov.music.mos.ru/upload/medialibrary/83d/sviridov_pianist_o_partii_fortepiano_v_vokalnykh_tsiklakh_sviridova.pdf

⁴⁴ Юдин А.: <https://cyberleninka.ru/article/n/g-v-sviridov-akkompaniator-uroki-kontsertmeisterstva>

підтвердження їхньої позиції кілька прикладів. «Рідко доводиться чути таке досконале виконання фортепіанної партії» (Рубін В. [194]).

«Піаніст він прекрасний, постійно імпровізуючий», – думка співака Владислава Пьявкі, який працював із Свиридовим над пушкінським циклом романсів. Він згадував, що: «<...>у нього невпинно йшов творчий процес, він весь час складав, тобто кожен раз міг змінити гармонію, причому, за твердженням співака, такі речі він міг робити навіть на концерті [59, с.182].

«Піаністом Свиридов був видатним» (А.Золотов) [84].

Критик М. Леонідов в рецензії на концерт Є.Нестеренка, О.Образцової, Г. Писаренко, Є. Кибкала і Г. Свиридова в газеті «Советская культура» від 02.11.1973 року висловився наступним чином: «У його виконанні особливо відчутною була роль партії фортепіано як найважливішого компоненту музичного образу. Ставало зрозумілим, що кожна нота, кожний інтервал, кожний акорд у нього мають величезну смислову навантаженість: то розкриваючи психологію героя, то відтворюючи жанрову сценку, то "малюючи" картину російської природи» [цит. за: 112].

З платівки фірми «Мелодія», на якій зафіксовано гру Свиридова, який акомпанує О. Ведернікову: «Свиридов сідає за рояль начебто в якості простого акомпаніатора, супроводжує виконання <...>романсів Глінки і Мусоргського. Але це – непростий акомпанемент. Звичайно, Свиридов не береться транскрибувати класиків. Стриманий Ведерников і дуже точний Свиридов трактують Мусоргського – по-мусоргському, а Глінку – по-глінківськи. І це відповідно до духу їх і нашого часу. Свиридов дивиться на музичну спадщину великих попередників через призму свого творчого досвіду» (текст А.Касимову «Композитор за роялем». Вечерня Уфа. 10.06.1974).

М. Сабініна так відреагувала на свої враження від концерту, де співпрацювали Г. Свиридов та співаки О. Ведерников і А. Масленнікова: «... не можна замовчати роль Свиридова-аккомпаніатора, властиво направляючого, а іноді м'яко та непомітно ведучого за собою вокаліста, з

великим тактом підтримуючи його і чутливо співрозмірюючи звучання» [203, с. 71].

Свиридов з великою майстерністю використовує багато піаністичних прийомів, необхідних для розкриття колористичної палітри твору. «За визнанням О. Ведернікова, він співав цикл Мусоргського «Пісні і танці смерті» впродовж багатьох років і кожного разу його вражало звучання рояля. Свиридов блискуче справлявся зі складною партією фортепіано, що несе на собі величезну смислове навантаження» [59, с.115].

У бесіді Сергія Яковенка з Олександром Ведерніковим співак так обговорив свої враження щодо неймовірної сили образотворчості фортепіанних партій у виконанні Свиридова. Артист був вражений тим, яких фарб на звичайному роялі міг досягти Свиридов. З-під його пальців можна було почути цілий оркестр, тембри окремих інструментів (наприклад, лютні чи колокола), а часом і наочну картину руху залізного потягу (йдеться про «*Попутную песню*» М. Глінки). Як висновок звучить таке визнання співака про його досвід співдружньої діяльності з композитором: «*Немає ніякого акомпанементу, є голос, є рояль, дуже складні, самостійні партії*» (курсив мій – С.Б.) [82, с. 34].

Ю. Шендерович звертає увагу на педалізацію композитора, відзначає пріоритет густої педалі. За його словами, педаль стає одним з головних виразних засобів в створенні дивовижного «свиридовського» колориту фортепіанного звукопису. Піаністична палітра Свиридова просякнута великою кількістю тембрів, колористичністю. Однією з головних завдань для композитора є багат шаровість і багатотемброве звучання фортепіано»⁴⁵.

Володіючи якостями першокласного піаніста, Свиридов з граничною строгістю вимагав такої ж віддачі, заглибленості й професіоналізму від співаків. Ходять легенди про те, з якою прискіпливістю він вимагав виконувати не тільки суто музичні завдання, а й текстові. Словесна точність

⁴⁵https://sviridov.music.mos.ru/upload/medialibrary/83d/sviridov_pianist_o_partii_fortepiano_v_vokalnykh_tsiklakh_sviridova.pdf

була одним із пріоритетних принципів у роботі над вокальними творами. Однак не можна сказати, що в його творчості музика підкоряється слову. І словесний, і музичний текст виступають у синтетичній єдності. Тому так необхідно, щоб і співак, і піаніст, виконуючи музику Свиридова, усвідомлювали важливість спільної роботи, що межує із сакральністю, коли **співтворчість осмислено як концептуальне підґрунтя інтерпретативного буття музики.**

Таким чином, у творчості Г. Свиридова (як в пісенному, так і в інструментальному) є своя, добре впізнавана свиридовського інтонація.

Феномен Свиридова розкривається в універсалізмі його особистості: його можна розглядати як Автора (вокального твору) і водночас як співавтора – під час прем'єрних виконань з О.Ведерніковим, О.Образцовою та багатьма іншими співаками. Свиридову вкрай важливо було донести до співака, як саме необхідно було виконувати його музику. Найменше, що може зробити сучасний виконавець, – це, складаючи данину поваги великому композитору, слідувати його принципам: текстова точність і онто-семантична рівновага партій.

З точки зору духовного аналізу вокально-хорової спадщини Г. Свиридова багато почув і записав у своїй «Книзі про Свиридова» А. Тевосян, з якої можна запозичити фактологію при розгляді загальної методології проблеми «творчої співпраці».

Вже обговорювалися спогади співаків-інтерпретаторів вокальних творів композитора, які також вказують на феномен «співдружності» як необхідної умови народження феномена співтворчості. У цьому можна вбачати певну «обернення» на європейську складову співтворчості, яка закладена в творчості Ф. Шуберта. Звідси доречним буде така цитата, зі спогадів О. Белоненка. Під час «роздумів вголос» про співака О. Ведернікова, Свиридов заговорив про німецьку пісню в репертуарі російського співака, романтичних Lied в його виконанні. «<...> Саме романтизм відродив національне мистецтво на противагу ідеям вселюдства, проголошених

Французькою революцією, що швидко себе вичерпали. Саме твори Шуберта, Шумана, Карла Леве, Роберта Франца, Й. Брамса, Вольфа – все це чудово, аж до пісень наших днів <...>. Я глибоко переконаний, що ХХ дасть нам розквіт саме пісенного мистецтва, подібно до того як тисячу років тому після 1000-го року мистецтво трубадурів, труверів, мейстерзангерів склало цілу епоху великого мистецтва Середньовіччя» [220, с. 36].

У зв'язку з терміном «шубертіанство» необхідний невеличкий екскурс до часів фундатора європейської пісні (Lied) Франца Шуберта, щоб з'ясувати, які чинники та параметри складають змістовність цього феномену. Щоб не бути голослівними, будемо спиратися на концепцію Дитриха Фішер-Діскау, видатного співака-шубертіанця та дослідника його вокальної творчості. У своїй книзі [див.: 265] він сконцентровано охарактеризував унікальні обставини, що народили в добу мистецтва німецького романтизму «всплеск» пісенного жанру, який, в свою чергу, обумовив формування умов для виокремлення камерного співу як родової «гілки» європейської співочої традиції.

У пісенному жанрі/ творі (=способу мислення) завжди є першоїдея – це поетичний текст, або за нашою термінологією, – **Слово-Логос**. Це відразу ж відзначає Д.Фішер-Діскау. Зокрема, відзначається, що у Шуберта «... завжди присутня повнота єднання з текстом...кожна його деталь тонко відзначена музичною інтонацією, і тим самим ніколи не створюється враження, ніби то композитор – раб поетичного тексту; навпроти, окреслено поворот до інтимного авторського співчуття» [265, с. 205].

Дійсно, співак-дослідник правий, коли пише, що Франц Шуберт перетворив у музики цілий всесвіт сучасної німецької поезії. Він підняв пісню на небачену раніше височиньЯк і Свиридов, він звертався до тих текстів, які були йому внутрішньо близькими, і водночас, віддзеркалювали ауру романтичної свідомості всієї доби. Він, як музикант-поет був «Божою дудкою» (за крилатим виразом С.Єсеніна). Цей вираз має сенс лише тоді, коли ми пояснемо – навіщо бути «Божою дудкою»? Для кого писав Шуберт?

Відповідь дуже проста – для свого товаристського оточення: друзі – літератори, музиканти – були адресатами творчості митця, який відчував себе «душею» зібрань, що отримали назву «шубертіади». Життя композитора підкорялося його духовним пошукам у творчості, яка була формою його буття як особистості. Як пише Д. Фішер-Діскау, «...все його життя ставало реальністю тільки під дахом творчості; не дивно, що навколишній світ існував для нього умовно. Пісенні тексти були автобіографічними і через них можна відчутти велику долю життєвих і душевних переживань. Разом з тим, дослідник вважає, що «духовний хліб, який Шуберт надав своїм сучасникам, до сих пір залишається потрібних для їхніх потомків... Не зважаючи на часову дистанцію, горе і щастя, покора і протекст, скромність і гародість, роздуми і пристрасть звучать і торкають серця слухачів з великою силою» [265, с.176] (переклад мій – С.Б.).

Відзначимо ще дів деталі, які дозволять проводити паралель – «Шуберт – Свиридов». Німецький романтик мав гарний голос і чудово володів фортепіано. Іншими словами, він був не лише автором, а й спів-автором. Він сам виконував свої твори і співпрацював зі співаками; отже відчував людський голос, пристосовувався до його потреб, більш того – він виховував свого співака. І друга позиція: він став реформатором фортепіанної партії, яка віднині – не простий акомпанемент! Виразність, експресія інструментальної партії доповнює Слово як смисл співу: фортепіано у Шуберта емансипується!

Повернемося до щоденників Г.Свиридова і порівняємо деякі позиції композитора щодо пісенної творчості в аспекті її антропологічних та духовних засад.

Знаходимо наступний вислів – свого роду творче кредо Г. Свиридова: «Художник покликаний служити, в міру своїх сил, розкриттю Істини світу. У синтезі Музики і Слова може бути укладена ця істина. Музика – мистецтво несвідомого <... >. На своїх хвилях (несвідомого) вона – музика – несе Слово і розкриває таємний сенс цього Слова. Слово ж несе в собі Думку про Світі

(бо воно призначене для вираження Думки). Музика ж несе Відчуття, Душу світу. Всі вони утворюють Істину Світу» [208, с. 125].

Духовні засади творчості. Відродження духовної культури Г. Свиридов пов'язував із православ'ям (його тріадою «Віра – Надія – Любов»). Він зазначав, що мистецтву в цілому його співвітчизники надають особливого значення, і підкреслював: «Ми віримо в його духовне призначення, уславлену на перетворюючу силу» [208, с. 60]. Митець зізнавався: «Коли я думаю про музику, мені згадується, що вона виконувалася в соборах і церквах. <...> Мені хочеться, щоб до неї було таке ж святе, таке ж трепетне ставлення, щоб наш слухач у ній шукав, а головне віднаходив відповіді на найважливіші, найпотаємніші питання свого життя, своєї долі» [208, с. 66].

Таким чином, бачимо, що проблема духовності мистецтва є однією з центральних тем роздумів композитора. Ставлення до мистецтва та творчості як до піднесеного, ритуального акту робить кожне художнє висловлювання Г. Свиридова по-справжньому вагомим і значущим: «Творчість – зовсім не є умисним винаходом нових слів, “систем” або “засобів”» [208, с. 175]; «... мистецтво є таке ідеальне зображення життя, яке приводить людину в стан напруженого бажання ідеального, тобто краси, духовної чистоти й добра» [там само, с. 152].

Г. Свиридов повернув в радянський час духовний смисл мистецтва. Він писав: «<...> мистецтво – не лише мистецтво. Воно є частиною релігійної (духовної) свідомості Народу. Коли мистецтво перестає бути цією свідомістю, воно стає “естетичною” розвагою. Люди, яким не близька ця духовна свідомість народу, не розуміють суті мистецтва, його сакраментального сенсу» [208, с. 415]. Г. Свиридов багато розмірковував про долю російського мистецтва та його творців, незмінно доходячи думки, що «мистецтво, у якому присутній Бог як внутрішньо пережита ідея, буде безсмертним» [там само, с. 101]. «Велике, духовно самостійне, надзвичайно самобутнє музичне мистецтво Росії – загальнолюдське», – ці слова, сказані

композитором, можна вважати ключовими у вивченні теми духовності в російській музиці.

«У мистецтві, – стверджував композитор, – потрібний стихійний пошук, натхнення, осяяння» [208, с. 19]; воно повинне мати «глибину <...>, душу, сенс, значення, Божественне» [там само, с. 32]; «порятунок мистецтва у вірі в диво Воскресіння, тобто в ідеї, що лежить поза самою музикою» [там само, с. 60]. «Завдання мистецтва, – писав у своєму щоденнику Г. Свиридов, – відкрити, розкрити людську душу» [там само, с. 121].

Забігаючи наперед, оцінюючи життєвий і професійний шлях, співдружність із першовиконавцями в момент композиторської діяльності Свиридова, його творчі настанови (з мемуарів співаків), зробимо **висновки**.

Співвідношення «автор – інтерпретатор» не є самодостатнім, оскільки це – наступна «ланка» музичної комунікації композитора, який поспілкувався з поетом і тепер шукає співрозмовника з особливим тембром-голосом. Звідси виникає актуалізація «потрійної рефлексії», що утворює герменевтичне коло проблеми творчої *співпраці як зустрічі*. Тема впливів поета – духовного двійника композитора, який звернувся до текстів з іншої історичної висоти, – і композиторського суголосся, відбитого в аурі вокального інтонування поетичного першоджерела, – є «епіцентрами» розробки проблем виконавської інтерпретології.

Переходимо до аналітичної доказової бази пропонованої концепції – власне до апробації визначених рівнів прояву співтворчості та вивчення форм інтерпретативного спілкування суб'єктів інтерпретації (композитор-поет-першовиконавець). Кожен з обраних нижче зразків отримує парадигмальний аспект музикознавчого осмислення семантики вокального твору та його виконавської інтерпретації.

2.2 «Мелос та гармонія: мовно-стильовий параметр»

Завдання цього підрозділу – висвітлити взаємозв'язки композиторських принципів мислення, які формують сонорну ауру вокального твору як єдність і *canto musica instrumentalis*.

Мелодика вокальних творів Г. Свиридова тісно пов'язана із гармонією, ритмікою вірша та відчуттям тембрової краси співацького голосу. Ладогармонічна інтонація, «проростаючи» з мелодичного зерна, набуває функції параметру композиторського стилю. Тому дослідити мелодичний і фактурно-гармонічний комплекс стилістики вокальних творів Г. Свиридова з урахуванням їх ролі у співацькому процесі складає одне з перманентних завдань концертмейстера, який вивчає твори російського класика ХХ століття з молодими співаками, у яких не виставає інтелектуальної та слухової культури.

Свиридов порівнював свою техніку письма з технікою письма А. Веберна: «він йде від інструментальної інтонації, у нього ущільнена форма, як кристал, музика без розвитку, антисімфонічна. Те ж роблю і я, тільки я йду від вокалу і прийшов до гранично стислої форми – пісні» (курсив мій) [7, с. 41].

У зошиті 1978-1983 композитор зазначив фактори, які, на його думку, «мають художнє значення, крім сепї інструментального»: це – *«поетичне образне мислення, самобутність мови, своєрідність стилю <...>. Руський колорит, мелодизм, гармонійне багатство і своєрідність, закінченість форми»* [7, с. 229].

У своїх щоденникових записах він постійно повертався до мелодії, таких висловлювань можна знайти багато. Наприклад: «інтонаційна сфера, почуття мелодії – є головною, хоча, звичайно, зовсім не єдиною силою музичної виразності» [там само, с. 112]. Це для Свиридова основний фактор оцінки сучасного композиторської творчості, до того ж як в контексті

еволюції музичного мистецтва в цілому, так і по відношенню до конкретних композиторів: «Якщо музика хоче втілювати душу людську, її печаль і радість, її потаємні прагнення – вона повинна повернутися до мелодії. Іншого шляху, здається, немає» [там само].

Творчість Г. Свиридова вирізняється глибокою національною ґрунтовною, самобутністю музичної мови. Композитор успадкував зв'язок з народно-пісенними витоками, ладову виразність, яскраву зображальність, сміливість гармонічних принципів мислення. Фактурно-гармонійне оформлення вокальних партій характеризується сукупністю російських і загальноєвропейських, фольклорних та індивідуальних рис. З арсеналу сучасних прийомів композиторської техніки він застосовує фонічне потрактування акордової вертикалі, приділяє підвищену увагу темброінтонації як звукообразу, мовній декламаційності в синтезі з пісенністю.

Своєрідне перетворення в творчості Г. Свиридова отримали полігармонічні прийоми, широко використовувані композиторами ХХ століття. У музикознавстві термін «полігармонія» розглядається в двох аспектах: у вузькому – як «вертикальне поєднання різних гармонійних утворень у вигляді акордів або двузвучій» [11, с. 114], і в широкому – як «сфера дії поліаккордов, багат шарових співзвуч» [5, с. 40].

Творчо оновлюючи фольклорну традицію, композитор використовує різні звукові утворення, характерні для народного багатоголосся, перш за все – плачі, причети, частівки. За допомогою фольклорної полігармонії і діатоники Г. Свиридов втілює яскраві картини народного життя, російської природи; створює народно-епічні, ліричні, жанрово-побутові, архаїчні образи. Композитор широко використовує діатонічні лади (фригійський, дорійський, лідійський, міксолідійський тощо), які застосовує як сучасне письмо.

Діатоніка є засобом як створення національного колориту, так і яскравим образотворчим засобом (гармошечні наспіви в романсі «Гармоника

играет...» на слова О. Прокоф'єва, дзвонівість – у вокальній поемі «Отчалившая Русь» на слова С. Єсеніна). Теми, засновані на діатоніці, вирізняються простотою і лаконізмом: це і тріхордові поспівки, і пентатонні звороти. Прикладом слугують такі номери з вокального циклу «*У меня отец – крестьянин*»: «Увечері» – пентатоніка; «Берізка» – дорійський лад.

Нерідко фактурно-гармонійний параметр вокальних творів композитора складається із з'єднання мелодійних горизонталей (від народного багатоголосся). Ці горизонталі ніяким чином не становлять гомофонну фактуру, а являють собою цілі пласти, породжуючи своїм рухом складні гармонійні співзвуччя.

Типовий випадок фактурної багаточаровості у Свиридова – прийом дубльованого голосоведення, що містить паралелізм кварт, квінт, акордів. Іноді таке дублювання одночасно в двох пластах фактури (у високих і низьких голосах), викликані потребою у тембровій барвистості, реєстровій доцільності, використовується як спосіб створення звукового простору.

Полігармонія – введення побічних тонів в акорди терцієвої структури – широко застосовується в творчості Г. Свиридова⁴⁶. Яскравим прикладом слугує пісня «*Весна*» з циклу «*Четыре песни*» на слова О. Блока. Інші різновиди полігармонії виникають внаслідок багатоплановості фактури, використання різних видів органних пунктів, витриманих звуків, остинатної фігурації. Інтонційну тканину утворюють контрастні фактурні елементи в значенні контрапунктних голосів. Як результат таких нашарувань утворюються гостродисонантні поєднання - квартові та секундові співзвуччя, складні багатотерцові структури (типу нонакордів, ундецімакордів).

Нерідко зустрічаємо і ангемітонні полігармонічні комплекси, прообрази яких зустрічаються в російському та українському народному багатоголоссі як результат поєднання діатонічних голосів і підголосків. Така багатоплановість зустрічається в третій пісні «*Берёзка*» з циклу «*У меня отец*

⁴⁶ Вперше акорди такого типу використав О. Бородин в романсі «Спящая княжна» та в другій частині Другої симфонії.

– *крестьянин*». Впродовж усього твору композитор може зберігати один тип фактури, в якому педальні звуки стають основою для утворення цілого ланцюга акордів. У ролі педалі може виступати один звук, інтервал і навіть акорд. Композитор часто витримує твір в одному характері, прагне до тривалого перебування в одному настрої, розкриття всіх аспектів музично-поетичного образу. Прикладом може слугувати пісня «*Сани*» з вокального циклу «*У меня отец – крестьянин*».

На новаторство гармонії вокального стилю Г. Свиридова вплинули творчі принципи М. Мусоргського і О. Бородіна. Спільність з гармонією російських класиків спостерігається, насамперед, у використанні Свиридовим діатоніки, збагаченої хроматики. Застосування різних видів органних пунктів, остинатних фігурацій продовжує традиції російської класичної музики. Спільною рисою є також створення гармонійними і темброве-фактурними засобами імітації інструментального звучання традиційних народних інструментів (гармошечний, балалаечний, сопілковий тембри).

Чимало спільних рис можна знайти в музиці Г. Свиридова з імпресіоністичною гармонією, зокрема, К. Дебюссі. Наприклад, в широкому застосуванні діатонічних ладів, особливо, пентатоніки і целотонних систем (у К. Дебюссі – це «*Колокола сквозь листву*», «*Сады под дождём*», «*Девушка с волосами цвета льна*»); у Г. Свиридова (вокальний цикл «*У меня отец – крестьянин*») спостерігаємо своєрідний колорит, гармонічні засоби як колористичну функцію. Роль колористичного звучання відіграють паралелізми інтервалів, акордів як у К. Дебюссі («*Мёртвые листья*», «*Затонувший собор*»), так і у Г. Свиридова («*В сердце светит Русь*», «*Вечером*» з циклу «*У меня отец – крестьянин*»).

Стильовою ознакою композиторського письма Г. Свиридова є мінімалізація засобів виразності (мінімум засобів – максимум виразності). Мелодія баритонових романсів – майже завжди строго одноладова або пентатонічна. Типова стійкість гармонії, що тримається одного ладу або

коливається біля нього, до деякої міри забарвлена додатковими тонами, поліфункціональністю, порівняннями або відхиленнями при превалюванні тональної основи. Іноді багатоскладова тоніка ускладнюється побічними тонами. Вхідні в таке співзвуччя секундові «призвуки» створюють ефект дзвонів, відчуття просторовості.

Дзвони як ментальний образ російської музики (традиція М. Мусоргського і С.Рахманінова) пронизує всю творчість Г. Свиридова. Ефект дзвонів досягається, насамперед, засобами фактурно-гармонічного комплексу: один звук, інтервал, тризвук, акорди з побічними тонами, септакорди, полігармонічні співзвуччя. За допомогою церковних дзвонів композитор підсилює семантику вокальних творів з їх російською картиною світу. Так, в поемі «Отчавившая Русь» дзвони мають в своєму розвитку внутрішній план – від окремих церковних дзвонів до потужного святково-урочистого передзвону і трагічного набату, що підкреслює загальну драматургічну спрямованість циклу. Уже в першій частині циклу нисхідні кварта, виписані половинними тривалостями, імітують віддалене звучання погребального дзвону. Ритмо-формули восьмих тривалостей в швидкому темпі в другій частині поеми асоціюються з тривожним дзвоном дзвіночків.

Квінти, які мірно звучать на тоніці в повільному темпі в третій частині циклу, знову нагадують трагічні дзвони. У сьомій частині композитор зображує дзвін-маятник: щільні акорди, виписані половинними і цілими вартостями, охоплення широкого регістрового діапазону, передають удари великого дзвона. Святковий передзвін в високому регістрі («малиновий дзвін») слугує фоном для вокальної партії одинадцятої частини. Урочисто-трагічний сполох відчутний в останній частині поеми. Його створює складний фактурно-гармонічний комплекс. Це і глибокий бас у вигляді інтервалу або акорду, виписаний цілими і половинними длительностями, і тривожний передзвін акордів восьмими і шістнадцятими длительностями зі стійкою ритмоформулою, підкресленою посиленням динаміки від *pp* до *fff*.

Діатоніка, витримана в одній тональності або забарвлена пентатонікою, представлена в маленькій кантаті «Деревянная Русь» (для тенора, хору та симфонічного оркестру).

Для гармонії в вокальних творах Г. Свиридова характерними є сміливі тональні співвідношення, акорди з додатковими тонами, підсумовані тризвуки, поліфункціональність, новизна регістрових рішень (широке розташування акордів по всьому діапазону, пошук гомофонно-фарбового колориту), ладова гра. Гармонія реагує на смислові відтінки вірша; вона багата на незвичні акордові співвідношення. Для кожного варіанту композитор знаходить свої оригінальні акордові засоби, завдяки чому вокальні твори в цілому характеризуються гармонічним різнобарвленням.

Про взаємодію вертикалі і горизонталі свідчать часті остинато. У наведеному прикладі на тонічній органному пункті або чергуються, або накладаються один на одного дві великі терції: від першого і другого ступенів. Отримане біфункціональне співзвуччя секундової будови в поєднанні з широким розташуванням створює відчуття широти «дзвонного» простору. Цей прийом зустрічається і в маленькій кантаті для тенора, хору і симфонічного оркестру «Деревянная Русь».

У творах Г. Свиридова полігармонія виявляється з фольклорною стилістикою при використанні ладової змінності, типової для російської народної пісенності. Полігармонічні співзвуччя утворюються шляхом злиття акордів або двозвучностей (частіше терцових і квінтових), що належать змінним тональностям. Наприклад, в піснях «Берізка» і «Сани» з вокального циклу «У меня отец – крестьянин» відбувається злиття звуків тонічних тризвуків паралельних тональностей. У співзвуччя можуть об'єднуватися не тільки тоніки, а й акорди інших функцій змінних тональностей.

У гармонічному вирішенні вокальних творів Г. Свиридова звукообразність часто виступає образно-емоційним фоном – так звана «співаюча гармонія». Фонізм акордів домінує і підпорядковує інші засоби

стилістики. Органні пункти, на тлі яких звучать акорди, витримані унісоном (ісоном), що прийшли з глибини століть, народження мелодії з розспіваних тонів гармонії і речитация на одному звуці – все це відгомони давньоцерковного стилю (псалмодії).

Вокальне письмо Г. Свиридова є переважно інтонаційно-мотивним. Найкоротша мело-формула виступає цілісним знаком для осмислення музичного образу, сутності авторського задуму твору. Композитором часто використовується принцип «єдиного звукового складу горизонталі і вертикалі». Нерідко акорди гостро дисонансного звучання народжуються внаслідок мелодійного розвитку голосів, вільно втілюючи принцип підголосковості.

Мелодика вокальних творів Г. Свиридова ґрунтується на принципі модальної організації наспівів народно-пісенної і церковно-співочої традицій, для яких характерний унісонний або гетерофонний виклад (останнє – з фольклорною традицією). Модальність проявляється в нівелюванні функціональних зв'язків між акордами гармонійної вертикалі, в тяжінні до поліладовості та поліфункціональності. Зокрема, в басовій лінії переважають секундово-терцієві ходи, зумовлені вибором певних акордових звернень. При цьому навіть на тлі кварто-квінтових ходів в басовому голосі, зазвичай, в поєднанні верхніх голосів представлені акорди секундово-терцієвого співвідношення. Серед функціональних зв'язків панують медіантові та плагальні (наприклад, медіантовий зворот VI – t в основі співзвуч у 1-й частині поеми).

Автентичні звороти представлені менше, до того ж вони позбавлені своєї функціональної характерності: переважають звороти з натуральною (мінорною) домінантою або з домінантою без терції (в тому числі D₇, D₉). Завдяки цьому послаблюється тяжіння VII щабля, що в кінцевому підсумку «розмиває» відчуття тоніки.

У вокальних творах Г. Свиридова представлено три типи фактурно-гармонічної організації: гетерофонний, гомофонно-гармонічний, бурдонний.

У гомофонно-гармонійної і бурдонній організації зберігається відносна тотожність звукового складу вокальної мелодії та її гармонічного супроводу. Здебільшого, в акордовій вертикалі «зібрані» всі (або майже всі) тони мелодичної лінії.

Стильовою прикметою фактурної організації вокальних творів Г. Свиридова є принцип гармонічної економії. Він полягає в тому, що ладо-гармонічний зміст зводиться до однієї-двох послідовностей, які можна назвати «гармонічними формулами»⁴⁷.

Зокрема, у другій строфі першої частини поеми «Русь, що відчалила» («Осінь») в якості стійкої гармонічної «прикмети» («генеральної стильової інтонації», за В. Медушевським) вирізняється терцквартакорд II ступеня з ундецимою в басу, що переходить в тонічний терцквартакорд. Цей зворот звучить тричі, змінюючись іншим, який слід розглядати як варіант попереднього (секундакорд VI підвищеного шаблю, що переходить в терцквартакорд II шаблю).

У другому реченні другої строфи ця стильова інтонація постає зміненою: на початку строфи представлений нонакорд VI шаблю з секстою, а в кадансових зоні тонічний терцквартакорд переходить у септакорд. Відзначимо також, що перша частина поеми обрамляється однієї і тією ж гармонічною інтонацією (тонічна квінтоктава – тризвук без терції, що переходить в тонічний секундакорд з квартою, потім в субдомінантовий

⁴⁷ На прояв принципу використання формули на фактурно-гармонійному рівні творів Г. Свиридова вказує М. Лучкіна: «<...> немає певної закріпленості за конкретною мелодичною формулою конкретного гармонійного звороту. У той сам час обумовленість гармонічного змісту мелодикою очевидна. При цьому можна відзначити <... > відособленість (у структурному відношенні) і повторюваність окремих функціонально-гармонічних зворотів, які можна співвіднести з „гармонічними формулами”; їх варіантний розвиток; можливість виявлення „гармонійних архетипів”» [4, с. 196].

квінтсекстаккорд з ноною), котра на завершення частини звучить в дзеркальному відображенні.

У цілому для вокального стилю Г. Свиридова характерним є прагнення до максимального лаконізму. На рівні найменшої смислової одиниці (мотиву) проявляється спрямованість до глибинних першооснов мистецтва, коли семантичним навантаженням наділяється кожен елемент музичного тексту. Композитор виходив з якоїсь першооснови, називаючи її «пралад», в значенні найпростіших найдавніших ладів [7, с. 48]). Різні види ангемітонового звукоряду (який лорівнює пентатоники) створюють передумову для втілення образів вічності, непорушних законів природи і світобудови [7, с. 48]).⁴⁸

Для створення адекватної інтерпретації вокальних творів композитора співакам слід відтворити «ауру» вокального інтонування, що миттєво запам'ятовується й упізнається слухачем як сучасна. При тому, що провідним засобом музичної семантики у творах Г. Свиридова є мелодія, співак має формувати «пам'ять» про ладо-гармонічний контекст його партії. Вокальний мелос звучить «зі середини» фактурно-тембрової «партитури» циклу. В умовах ускладнення інтонаційної мови в практиці ХХ ст. єдність вокального та інструментального складає сутність проблеми співтворчості (особливо у разі першовиконання). Без урахування співаком інструментального комплексу співтворчість не відбудеться.

2.3 «Шість романсів на вірші О.Пушкіна»: рання зрілість

Ще до початку навчання у Ленінградській консерваторії, Г. Свиридов заявив про себе як композитора вокального способу мислення. У 1935 році він звертається до поезії О. Пушкіна та планує вокальний цикл з шести

⁴⁸ Наприклад, в кантаті «Курські пісні» Свиридов використовує «курсський звукоряд», який складається з чотирьох звуків, що утворюють три цілих тони в межах тритону – збільшеної кварта.

романсів⁴⁹. Робота над ним відбувалася впродовж року. Відразу після закінчення романси були надруковані й мали великий успіх (по радіомовленню часто звучав голос композитора і співака М.Чишка, який був першовиконавцем цього циклу). У 1937 році, з нагоди 100-річчя з дня смерті О. Пушкіна, цикл був виконаний, увійшов до репертуару видатних виконавців і приніс визнання молодому композитору.

Концепцію циклу склали окремі твори поета, написані в період 1825-1828 рр. у селі Михайлівське. Про це перебування на засланні поет писав: «Самота моє абсолютно <...>. Сусідів біля мене мало <...>. Увечері слухаю казки моєї няні – оригіналу няні Тетяни ... Вона єдина моя подруга – з нею мені не нудно»⁵⁰. Вибрані композитором вірші належать до філософської лірики, в них містяться роздуми поета про красу природи, про самотність і кохання. Не всі вони використані композитором повністю (в романсі «Зимовий вечір» кілька рядків були вилучені).

На перший погляд, романси пов'язані не стільки сюжетом, скільки музичними ремінісценціями від імені Автора-поета. Композитор вперше проявив тут властиве йому уміння – на основі окремих, не пов'язаних між собою віршів, створювати цільну вокальну композицію (про це вперше написав А. Сохор [240]). Багато років по тому, в щоденнику 1987 року композитор запише: «1935 год. “Пушкинские романсы” – переменили мою жизнь» [208, с. 248]. Подібно до того, як Перша симфонія 19-річного Шостаковича показала світу майбутнього великого симфоніста, так і перший вокальний цикл 19-річного Свиридова передбачив велич і силу звучання національної інтонації у вокальному жанрі.

⁴⁹ Композитору було лише 19 років, коли він створював ці романси на слова О. Пушкіна, завершив він їх в Курську, коли приїхав до рідних поправити здоров'я. Після його повернення до Ленінграду вони були видані, виконані на радіо, згодом увійшли до репертуару видатних виконавців С. Лемешева, О. Пирогова, С. Мігая. Можливо, саме тому критики відносять появу цих романсів до ювілейного року. Цикл романсів існує в трьох редакціях – для високого, середнього та низького голосів.

⁴⁹ цитування за виданням: Пушкин А. Избранные сочинения : в 3 томах. Москва-Ленинград, 1949. Т.1

Г. Свиридов підійшов до інтерпретації поетичних образів О. Пушкіна з тонким розумінням законів його віршування і разом з тим психології Поета в різних його іпостасях. Мелодика романсів підкреслює виразність тексту, відповідає його лаконічній формі. Свиридов в своїх творах дещо вільно розпоряджався поетичним текстом: міняв місцями слова, переставляв або прибирав рядки, навіть цілі строфи, поєднував фрагменти текстів різних творів в нове ціле доти, доки видозмінений поетический текст не почав відповідати ідеальному задуму композитора.

Можна віднайти й інший авторський роздум, датований пізніше: *«Пушкинский цикл. Одна из лучших моих вещей. Его бы надо назвать “Бедная юность”. Именно такой была моя юность. Бедная, нищая (с той поры я навсегда смирен с нищетою, никогда на нее не обижался, не сетовал), бесприютная, бездомная. Такой стала вся моя жизнь и жизнь всей России, всего русского народа, лишившегося дома, крова над головою каждого человека. Надежды сулила лишь сама жизнь, судьба, бессознательная надежда на Бога<...>. Вьюга за окном тихая, негромкая (скрытая сила), буря жизни окружает человека со всех сторон. Образы Пушкина – от Русской природы и сходной с ней жизни. Жизнь всякого человека связана с Природой, со сменой времен года, со сменой дня и ночи (а в России много ночи, много ночного)»* [208, с. 356].

Торкаючись проблеми інтерпретації циклу, важливо правильно оцінювати всі структурно-функціональні та жанрово-стильові параметри твори з метою розуміння виконавських параметрів, які безпосередньо пов'язані з філософсько-естетичним підтекстом авторської концепції. Розглянемо романси циклу під цим кутом зору: **текст – контекст – підтекст**. Визначимо концепти музичного втілення національної картини світу в обраному вокальному циклі на основі виконавської версії Яна Лейше (баритон) і Марата Губайдулліна (ф-но) БГФ імені Х. Ахметова 2015.10.05⁵¹.

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=0GrIwQIpEA>

Послідовність романсів в драматургії цілого вивірена самим Свиридовим, хоча кожен романс являє собою закінчений сюжет, ланки якого зчеплені між собою образом Поета і його роздумами на тлі картин природи. Відкриває цикл романс монолог-роздум «*Роняет лес багряный свой убор*» – рефлексії молодого Поета. Тема інструментального вступу та голосу кружляє довкола єдиного кварто-квінтового комплексу. Далі з'явиться хроматичний контрапункт та мала секста (ознака романсової культури ХІХ ст.). За прозорим осіннім пейзажем («*сребрит мороз увянувшее поле*») розкривається підтекст – філософська думка («*минутное забвенье горьких мук*»), сум прощання з друзями («*печален я, со мною друга нет*», «*воображение вокруг меня товарищей зовёт*»), стан самотності («*пылай камин в моей пустынной келье*»). Ритмічний виклад підкреслює вільну течію думки, плинність часу (вказемо на перемінний метр, що за традиціями М. Мусоргського супроводжує імітацію російської побутової мови).

Цю ж тему, але вже на тлі холодного, зимового пейзажу продовжують романси «Зимова дорога» і «До няні». Разом з тим, перед музикантами-виконавцями, які виконують цикл цілком, постає проблема конструкції цілісної драматургічної концепції. Для того, щоб вибудувати наскрізну лінію розвитку, яка об'єднує всі романси, важливо усвідомити смислові взаємозв'язку образів циклу.

Семантика *cis-moll*, розмірений ритм кроку, унісонне звучання вокальної та фортепіанної партій створюють аскетичний, «північний» колорит з яскравими внутрішніми емоційними спалахами. Після двотактового вступу, побудованого на мелодії перших рядків тексту, композиція складається з двох строф. Друга строфа в точності повторює першу, змінюючи динаміку та артикуляцію. Саме ці параметри формують смислове навантаження слів і фраз.

У другому романсі («Зимова дорога») представлено мотив шляху, типовий звукообразальний фон – для показу стану занурення в себе (одноманітний пейзаж, туга на серці, яка може бути тимчасовою, в ній

відчувається надія на швидку зустріч). Обидві партії є досить віртуозними, вимагають метро-ритмічного і артикуляційного ансамблю. У вокальній темі переважають інтонації оспівування, навіть стогону, звернення-благання.

Третій номер («До няні») являє собою звернення в думках до рідної людини, спогад про няню. Мелодика декламаційного типу, що підкреслює зміна метру (чотиридольник на п'ятидольник). У партії фортепіано фактурно-гармонічні елементи мають звуконаслідувальний характер і становлять основу для створення символізації поетичних образів (рух часу, плач дзвоника, колоподібне кружляння, наче веретено в руках старенької).

«Зимовий вечір» (№4 циклу) оголює психологічний «нерв» – мрія наяву; фортепіано змальовує снігові завірюхи, на тлі якої ведеться розмова поета. Мелодична лінія має замкнений малюнок, символізуючи безнадію.

П'ятий романс «Передчуття» – образ біди, що насувається на героя. І тільки заключний романс «*Подъезжая под Ижоры*» становить вихід з елегійно-поміркованої рефлексії Поета, його повернення у реальний світ – це життєдайний фінал, в якому тема прощання розкривається через здоровий гумор.

Г. Свиридов майже ніколи не використовував в назвах своїх творів формулювання «на вірші поета», завжди: «на слова». У свиридівській версії справді використовуються лише слова (будь-якого автора), а змістовне наповнення (і, часом, зовсім інше, ніж у поета), вони отримують за рахунок музики. Про це пише музикознавець М. Елік: «<...> У Свиридова – навпаки: в ціле твір, зазвичай, складається лише після того, як написано багато, набагато більше музики, ніж входить потім у цикл, для якого відбираються найнеобхідніші номери. Задум таким чином формується поступово, остаточну форму твір набуває на завершальному етапі роботи, де найсуттєвіше – “кристалізація” драматургії (це нагадує роботу Мусоргського над "Хованщиною")» [307, сс. 108-109].

Георгій Свиридов – композитор-мелодист, він сприймав світ крізь спів, яким є мелодія. Все, що відбувається має ритм, має інтонацію. «Я пишу

музику, підкоряючись внутрішній ідеї і намагаючись відчутти і висловити ту божественну тривогу, яку завжди несе в собі мистецтво» [цит. за: 85, с. 9]. У своїх щоденникових записах він постійно повертався до мелодії, таких висловлювань можна віднайти багато [85, с. 9]. Або: «*Нет своей интонационной сферы — нет личности* (курсив мой. – С.Б.)» [208, с. 425].

Свиридов інтуїтивно «вхопив» загальну тенденцію, характерну для музики кінця ХХ ст. Він прийшов до малої однотемної форми без тематичного розвитку, з дуже яскравою мелодією, до обмеженої тональності, іноді доходить до монотонікальності, або до віднайдені ним як звукової основи терцієвого ряду, своєрідного ладу-акорду – мінорному нон-або ундецимакорду (f-as-c¹-es¹-g¹-b¹)» [220, с. 38].

«Що стосується вокальних творів, то в них композитор застосовує чисто пісенні форми. Правда, вони не такі прості, як можуть здатися. Пісенна форма у Свиридова незвичайно різноманітна як за стилем, так і за своєю будовою» [220, с. 39]. Таємниця свиридовської мелодики полягає в незвичайному мистецтві різноманітного продовження – розвитку мелодійної лінії. Не кажучи вже, що свиридовська пісня несе в собі значний *духовний зміст* [там само]. Не важко помітити збіги та перегуки з наведеними у підрозділі 1.1. думками російських філософів ХХ століття щодо духовного змісту мистецтва та його ролі у самоототожненні мистецтва з ідеями свого часу та історії.

У процесі виконавської інтерпретації важливо усвідомлювати (поряд з образно-символічними зв'язками) і музично-мовні закономірності, закладені в текст композитором: інтонаційні, тональні, фактурні, ритмічні. Вони розкриваються на рівні таких виконавських параметрів, як артикуляційний (мелодичний), метроритмічний (темпоритм, агогіка), динамічний.

Резюме. Музика Г. Свиридова «говорить» сучасною російською музичною мовою. Його мова – гранично ясна, вільна від надмірностей, відкрита для розуміння, звернена до відкритих сердець. У передмові до книги

«Музыка как судьба» О. Белоненко сказав про композитора словами О. Блока – «потонув в народній душі» [208, с. 5].

Композитор «розробив» один з варіантів національної картини світу, де в основі художніх образів покладено не історичні факти, а їх поетичне переосмислення. «Поетичний реалізм» – одне з визначень стилю художника (зокрема, щодо «Курских песен»). Головне, що почерпнув він у південно-російському фольклорі – це не тільки закономірності мелодико-ритмічної організації, а саме принцип поетизації життя.

У музичному змісті багатьох романсів циклу переважає діатоніка, опора на висхідні кварто-квінтові ходи. Є коло інтонацій, які пронизують всі номери циклу. Фонетичну особливість російської мови, її розспівність Г. Свиридов органічно увібрав і втілює у своїй творчості. У цьому – глибокий зв'язок композитора з національними витоками російської культури.

У фортепіанній партії стійкі фігурації шістнадцяті створюють звуконаслідування – монотонність сніжної хуртовини.

У циклі присутній фактор тональної семантики: в основному всі романси написані у мінорі, і лише перший і п'ятий в одній тональності – сіс-толl (філософська тональність, забарвлена теплою дієзною сферою), що створює відчуття логічної арки. Нагадаємо, що після п'ятого романсу звучить заключний шостий, в якому переосмислюється тема розлуки – вона отримує нову оптимістичне і, разом з тим, елегійне забарвлення. Таким чином, об'єднання романсів з першого по п'ятий підкреслено тональним рішенням.

Майже у всіх романсах присутня метрична змінність, що надає їм епічності, характеру вільної течії думки. Чітка метрична квадратність часто втілює рух, прагнення; а «розмиті» кордони непарних розмірів занурюють у світ роздумів і мрій.

Гармонічний стиль деталізує смислове навантаження окремих слів і фраз, має не стільки функціональне, скільки колористичне навантаження. Прагнучи підкреслити смислові доміанти тексту, композитор у багатьох

випадках виокремлює їх тонально – до прикладу, в п'ятому номері зіставляючи мінор і мажор (cis-moll – E-dur). Мінорна сфера характеризує горе і відчай, а мажор - надію і віру в краще. Іноді гармонія забарвлюється політональними ефектами – поєднується стійкий органний пункт з різнофункціональними акордовими нашаруваннями (у заключному романсі, № 6 «Подъезжая под Ижоры»).

Таким чином, зміст авторської концепції твору молодого Свиридова виявлено через інтерпретативно-стильові та інтонаційно-мовленнєві параметри «національного образу світу», що слугує інструментарієм аналізу сонорної аури для іншомовних співаків.

Аналіз музично-поетичної драматургії твору свідчить про повернення в «інтонаційний словник» музики ХХ ст. пісенно-романсових інтоном і наявність професійної майстерності, яка увиразнила високий рівень духовної рефлексії через осягнення поезії О. Пушкіна як автобіографічного документу («рання зрілість», за Н. Савицькою).

Ірина Костянтинівна Архипова – еталон музикантського вокального інтелекту для слухачів 60-70-х років минулого століття. Кілька міркувань про творчий метод І.Архипової як першовиконавиці цього твору. Співачка була добре знайома з творчістю Г. Свиридова, слухала його романси, ораторіальні і симфонічні твори, намагалася їх виконувати. Але те, що призначалося композитором для мецо-сопрано, співачці здавалося написано не для її голосу (низько). Її любов до музики Свиридова свідчить про серйозне ставлення до співу та вибору власного репертуару як духовної співпраці з митцем.

І. Архипова виявила чуйне проникнення в світ поезії, що надихала композитора, одразу відчуваючи глибину змісту його музики. Як відомо, вона була виконавицею «Шести романсов на стихи Пушкина», циклу «Из поэзии Аветика Исаакяна», романсів на слова О. Блока. За її словами, «<...> тенорові твори нестримно тягнули до себе, але текст якось аж занадто

йшов від чоловічої статі<...>» [59, с. 86]. Вона вважала, що вони не зовсім підходять для її голосу. Однак після підготовчої роботи, виконала їх більш ніж переконливо і дуже яскраво. Про І. Архипову Свиридов казав так: «Яскраво виражена російська співачка за складом свого темпераменту, за характером почуттів, за самим голосом і співочою манерою. Архиповій властиве прекрасне відчуття слова і його виражальних можливостей. Вона добре відчуває природу російського вірша, природу поетичної мови»⁵².

Як відомо, у творчому житті І. Архипова ніколи не йшла на жодні компроміси. Але метод роботи композитора з виконавцями над своїми творами привернув її увагу. Для неї стало відкриттям той факт, що музика може народжуватися в процесі єдиного творчого пориву автора і виконавця: «<...>Свиридов працює творчо, гаряче, “на ходу”змінюючи і ритм, і ноти, і акомпанемент, <...> його музика – жива, немов народжується на очах» [59, с. 86].

І. Архипова володіла майстерністю вокального інтонування, вміла виспівувати слово як в кантиленних, так і в речитативно-декламаційних епізодах музичної драматургії вокальних творів. Співачка зізнавалася, що вона відмовляється від чужої інтерпретації, якщо вона не є близькою її баченню і відчуттю. Цикл, що вже неодноразово виконувався іншими виконавцями, привернув увагу Архипової можливістю попрацювати над ним з автором. І сила переконання композитора сприяла народженню яскравих інтерпретаційних версій кожного романсу циклу. Ансамбль двох глибоких і сильних митців містив творчий характер – музичні шедеври щоразу знаходили нові виконавські фарби і деталі. І все це дуже тонко відчувала Ірина Архипова.

Ставлення Свиридова до тембру звуку мотивувало його до пошуку конкретного виконавця: композитора захопив тембр співачки. І. Архипова була переконана, що зміст музики можна втілити тільки через сценічну

⁵² *Корифеи русской оперной сцены* <https://books.google.com.ua>

майстерність і спів, а не нотний запис, і дуже засмучувалася, що студійний запис не повною мірою відповідає живому концертному виконанню. З книги *«Музыка как судьба»*: «<...> смак – це з'єднання простоти і виразності, драматизм без крику, сердечність, душевність без сентиментальності, страждання душі без “фізіологізмів”, скорбота без ниття, природність у вимові слова, почуття міри у всьому» [208, с. 436]. Забігаючи наперед, зазначимо: саме ці його вимоги до музичного смаку підходять як до інтерпретацій його творів І. Архиповою, так і Д. Хворостовським. Обидвом виконавцям було призначено втілити на життєвому шляху Свиридова вищу форму співтворчості – трансценденції.

І. Архипова вважала, що традиція виконання творів Свиридова тільки-но розпочинається: «<...> Георгій Васильович думає про співаків, які можуть співати його музику сьогодні, які будуть співати її завтра. Він прагне підібрати виконавські склади для “Петербурзьких пісень”, соліста для “Поєми пам'яті Сергія Єсеніна”, виконавця для дванадцяти пісень на слова Сергія Єсеніна “Отчалившая Русь”, для нових, ще не заспіваних творів, турбується про те, щоб музика його була вірно інтерпретованою» [59, с. 88].

Високі вимоги композитора до рівня партнерства сприяв зверненню до його творчості все нових виконавців. Архипова зазначала, що Свиридов в житті – проста людина, а в творчому спілкуванні, в роботі – дуже різнобічний, емоційний і вміє захопити своєю творчістю; хороший творчий партнер, відчуває виконавські особливості та людські якості співаків.

У процесі спільної роботи були знайдені ще незаспівані романси Свиридова, про які співачка говорила так: «Скільки прекрасних мелодій, глибоких образів і думок в цих романсах, в цих піснях! Скільки любові в цій музиці – не тільки до мелодії, а й до слова, до віршів, скільки глибини і широти!» [59, с. 86]. І. Архипова відзначала, що інтерес до музики композитора розкривався в тій ситуації, в якій композитор був цілком розкутий, там, де був вільним і говорив, що хотів. Заняття проходили в неофіційних обставинах; в такому процесі могли спонтанно виникати нові

творчі рішення. Співачка зізнавалася, що після занять з нею композитор поєднав ряд окремих творів у цикл пісень «З поезії А. Ісаакяна» [там само, с. 183].

Часто у композитора виникали суперечки з вокалістами з питань вокальної техніки. Про такий випадок розповіла І. Архипова: «<...> дуже часто виникали суперечки з питань вокальної техніки». Коли на концерті Архипова переплутала слова, Свиридов зупинився і не став їй грати, що засвідчує його вимогливість до виконавця.

В. П'явко також зазначав, що «<...> у Свиридова немає поганої деспотичності, – то було своє бачення» [59, с. 181]. «<...> Дуже часто виникали суперечки з питань вокальної техніки».

Щодо виконання «Шести романсов на слова А. Пушкіна». Ірина Архипова на стриманих, м'яких інтонаціях досягала більшої чуттєвої виразності, намагалася не використовувати грудний регістр, економно використовувати низькі ноти. У неї був свій ідеал звуковидобування, якому співачка приділяла особливу увагу. Свиридов поважав такі якості співачки як пристрасть і інтелект, глибока емоційність і продуманість виконання, високо цінував голос – вражаючої сили і, одночасно, її дуже гнучкий і глибокий. За силою звуку голос Архипової міг змагатися як з симфонічним оркестром, так і втілювати найдрібніші відтінки піанісімо; тембр його знаходився в прямій залежності від виконуваної партії (від бархатистого до мідного). Звуковедення і чистота інтонування вважалися ідеальними.

Стосовно іншого дару І.Архипової – педагогічного – слід зазначити наступне (оскільки він теж пов'язаний із Свиридовим). Саме вона дала путівку у життя багатьом сучасним російським співакам. Багато з тих, хто сьогодні виблискує на світових сценах, включаючи найяскравіші імена (Хворостовський, Бородіна, Гулегіна, Нетребко), пройшли крізь серце і руки Архипової – саме вона на конкурсах Глінки або Чайковського, жюрі яких очолювала впродовж багатьох років, відзначала, підтримувала молоді дарування, які перетворилися згодом на прекрасних артистів. Така риса

вказує на її здатність *слухати і чути велике мистецтво*, що було притаманним і Свиридову. І в цьому ми теж вбачаємо онтологічний прояв співтворчості на одному з вищих рівні його осмислення. **Педагогіка не існує поза співтворчістю Вчителя і учня** (навіть, якщо учень виявиться геніальніше за вчителя).

Резюме. Свиридов як автор своєї музики відчував, який саме голос, конкретний тембр йому потрібен; він знав виконавські можливості конкретного співака або співачки. У Свиридова – «невгамовна композиторська думка і вічне прагнення зробити краще вже написане» [59, с. 86]. Однак так грати свою музику поки що може лише сам Свиридов: в темпі, в ритмі, в метрі укладено часом все настрої, стан героя, в них б'ється пульс твору» [там само].

Співтворчість безпосередньо зі Свіридовим є, на думку співачки, єдино правильною інтерпретацією. Звідси і особливості інтерпретації І. Архипової – логіка висловлювання, особлива подача голосних звуків, фразування, ансамбль вокаліста і концертмейстера.

2.4 «За горами, лесами...» на слова О. Блока: аура вокального інтонування

Г. Свиридов добре знав і поцінував російську літературу та поезію XIX – XX століть. О. Белоненко зазначає, що «<...> імпульс свиридовської творчості йшов, зазвичай, від поетичного слова» [2, с. 16]. Композитор чуйно реагував на стиль і стилістику російської поезії. Сучасники відзначали, що він мав абсолютний поетичний слух. У щоденникових записах він пише: «<...> я ж упереджений до слова (!!!) як до начала начал, потаємної сутності життя і світу. <...> Найбільш дієвим з мистецтв представляється мені синтез слова і музики» [208, с. 58].

Завдання підрозділу – зробити жанрово-стилістичний аналіз пісні «*За горами, лесами...*» з вокального циклу Г. Свиридова на слова О. Блока задля осягнення звукообразної аури вокального інтонування, що свідчить про

повернення в «інтонаційний словник» музики ХХ ст. пісенно-романсового мелосу, як ознаки стилю «нової простоти».

Під час відбору поетичних текстів і жанрів Г. Свиридов спирався на три джерела. Перше – народні пісні, насамперед, Курської області (він був родом з міста Фатеж). Другим джерелом була російська поезія ХІХ – початку ХХ століть (О. Пушкін, М. Лермонтов, М. Некрасов, О. Блок, С. Єсенін, М. Ісаковський, О. Прокоф'єв). Третє джерело – духовні тексти, запозичені, переважно, з православних богослужбових книг, духовних песень. Для композитора тексти, до яких він звертався, були важливим свідченням національного духу та засад творчості.

У 70-і роки Г. Свиридов написав вокальний цикл *«Девять песен на слова А. Блока»*, який був призначений для конкретної виконавиці з чудовим тембром голоса – Олени Образцової (меццо-сопрано). За свідченням О. Белоненко, композитора й співачку пов'язували довгі роки творчої співдружності. Г. Свиридов знав можливості та особливості її тембру, її артистичний темперамент. Тому свої вокальні твори для низького жіночого голосу створював під неусвідомленим впливом талановитої співачки.

У драматургію вокального циклу було покладено вірші Олександра Блока з різних збірок. Між піснями немає образно-тематичного зв'язку. Поєднання різних віршів набуває цільності лише завдяки музичному втіленню образу Автор=поета. Цьому сприяє переважання ліричного модусу в образному прочитанні пісень Блока, стилістична єдність інтонаційної мови (лад, ритм, гармонія).

Вокальний цикл складався поступово. Первинною основою слугував міні-цикл з трьох пісень (*«Флюгер»*, *«За горами, лесами...»*, *«Утро в Москве»*), виданий у 1974 році. Вже у 1975 р. були надруковані *«Четыре песни на слова А. Блока»*. І лише у 1979 р. збіркармансів вийшла друком під назвою *«Семь песен на слова А. Блока»*. Остаточна редакція за життя композитора була надрукована в 1981 році під назвою *«Девять песен на слова А. Блока»*. Отже, пісня Г. Свиридова *«За горами, лесами...»* була

написана в 1972 році і вперше вийшла друком у 1974 році. Вірш О. Блока слід розглядати як конгеніальне втілення його поезики в жанрово-стилістичній аурі вокального інтонування Г. Свиридова. Стиль пісні можна визначити як «квінтесенцію» його вокального стилю в цілому, що, відповідно, постає «енциклопедією» уявлень щодо світовідчуття О. Блока в музичних звукообразах.

*За горами, лесами, за дорогами пыльными, / За холмами могильными
под другими цветёшь небесами... / И когда забелеет гора, дол оденется
зеленью вешнею, / вспоминаю с печалью нездешнею / всё бывшее моё как
вчера... В снах печальных тебя узнаю / и сжимаю руками своими /
чародейную руку твою, / повторяя далёкое имя.*

Композитор застосовує для прочитання цьєз поезії метричний тип вокалізації вірша з кількісними акцентами на ударних складах. Зустрічний ритм з'являється в силабічному розпіві, який в умовах гранично повільного темпу торкається не тільки ударних, а й більшість ненаголошених складів поетичного тексту. Силабічний розпів є основним, часто єдиним різновидом розпіву у вокальних творах Г. Свиридова, що дозволяє семантиці тексту бути озвученою мелодично виразно та ясно.

Наявність ритмічного інваріанту рядків сприяє цілісності вокальної партії, водночас створює небезпеку монотонності руху. Ця небезпека долається ритмічними особливостями оригіналу – різномасштабних поетичних рядків. При дуже повільному темпі, який обирає композитор, різна величина музичних рядків до певної міри зникає.

О. Блок змінює тип завершення від першої строфи до наступної, а в останній строфі також і спосіб римування (якщо у першій та другій – рима кільцева, то у третій – перехрестна). Композитор чутливо реагує на фонетичні, синтаксичні, ритмічні особливості поетичного першоджерела, варіює основну ритмоформулу, досягаючи відчуття абсолютної природності звучань. Все паузи всередині рядка, тріольний ритм з'являються на кордоні слів. Пунктирний ритм четвертого рядка полегшує вимову слів з

повторюваною фонемою «д» («под другими») і разом зі звуковисотними обрисом мелодії постає засобом образної модуляції. Все наголоси поетичного тексту відзначені музичними акцентами. Інтонування слова «всѣ» у восьмому рядку отримує особливий емоційний акцент, для передачі гостроти психологічного переживання героя (біль втрати).

Пісня написана у варіантно-строфічній формі. «Драматургічний профіль хвилі» (зростання зі спадом у точці «золотого перетину») створюється завдяки мелодичному розвитку в вокальній партії та динамічній партитурі, в цілому співпадаючи зі структурою вірша. Поступове зростання динаміки (від *pp* в партії фортепіано та *p* у вокальній партії до *mf* в інструментальному супроводі в кульмінації вокаліста) відповідає зазначеним фазам «хвилі»: тихе звучання в експозиції, динамічний контраст і кульмінація у другій строфі з поступовим емоційним спадом до висхідного рівня – у третій строфі.

Інтонаційний розвиток перших трьох рядків відповідає епічного зачину вірша. Тоническая квінта звучить відкрито. У четвертому рядку, як і в віршованому тексті, відбувається інтонаційна модуляція, різко обриває неквапливість наративу. Мелодія «відривається» від мовного прообразу: пунктирний ритм і висхідний рух секстакордом надають їй енергії, що поступово сходить, а хроматичної рух наділяє болісно-пристрасної інтонацією. Ця інтонація стає ключовою в музичному розвитку другої строфи («вспоминаю с печалью нездешнею всѣ бывшее моѣ как вчера»).

Композитор відмовляється від можливостей контрастного принципу розвитку, зазначеного в поетичному оригіналі: образ весни жодним чином не позначений в музиці. Три перші рядки утворюють неухильний підйом до кульмінації. Відштовхуючись від варіанту висхідного звороту пісні, кожен рядок в своєму розвитку зберігає низхідний хроматичний хід, до того ж кожний наступний звучить зі зміщенням догори, голосніше, все з більшим внутрішнім зусиллям. Особливою експресією наділяється звук «до» у другому рядку, що порушує сформовану інерцію (в двох попередніх рядках

вже відбувався рух донизу) і утворює різке «перебіг» зі звуком до-бемоль попереднього акорду в партії фортепіано.

Хроматична інтонація, на якій будувалася наростання в перших двох строфах, в третій строфі повністю зникає з вокальної партії. Визначальним символом звукообразної аури заключної строфи виявляються тритон і рух по звуках зменшених акордів. З'явившись в першому рядку, тритонова інтонація звучить м'яко, елегійно, як і навколишні застигли педалі. У третьому і четвертому рядках за участі збільшеною секунди і зменшених септакордів звороти знаходять свій таємничий і сумний характер.

Кульмінаційний четвертий рядок (кінець другої строфи, точка золотого перетину) містить граничну емоційну напругу, поєднуючись звуковисотно та динамічно з контуром п'ятої строфи, втілюючи доволі швидкий спад (нисхідна мелодична лінія має ламаний малюнок, гучна динаміка поступово повертає висхідне *p*). Смысловий акцент на слові «*всё*» (чвертка, залігована з вісімкою з точкою, утворює цезуру), надаючи відчаю і сприяючи зняттю цезури на межі рядків (єдиний раз впродовж усієї пісні!).

Гармонічний супровід пісні складається з дисонантних вертикалей, колористична експресія яких переважає над функціональними зв'язками акордів. Тональною ясністю вирізняються від інших співзвуч три минорних тризвуки: два в *b-moll* (перший з них народжується з послідовності прими та терції) та тризвук тональності *as-moll*, на закінчення першої строфи. Виразальні якості окремих дисонансів значною мірою залежать від мелодичного контексту. Акорди у динамічному діапазоні від *pp* до *mp* звучать таємничо.

Деякі акорди більш автономні щодо своєї виразності: привертають увагу фонізмом і сполученням із субпідрядними вертикалями. Наприклад, на слові «*другими*» наприкінці першої строфи з'являється нонакорд IV-го щаблю – яскравий, насичений, як спалах світла. Наступний за ним акорд в цілком іншому строї звучить гостро, уїдлимо (не випадково виписаний «дієз»,

використаний лише один раз!), а його розв'язання у тризвук *as-moll'* сприймається як ознака глибокого розчарування – світло згасло!

У кульмінації пісні композитор виокремлює слово «*всё*» не лише часовим параметром (тривалістю складу), а й різким зміщенням від попередніх скандуючих вертикалей донизу, до відчаю, що лунає у малому мажорному квінтсекстакорді (з подвоєною терцією та застосованою секстою). Заключний акорд звучить наче три крапки, завдяки побічним тонам і м'яккій звучності, що тане на *ritenuto*, *diminuendo* та *pp*.

Акордова фактура в інструментальному супроводі зберігається впродовж композиції, поєднуючи усі строфи єдиним образним змістом. У цей одноплановий стан вкраплення є рідкими, втім вони мають бути добре прослуханими. Зокрема, наприкінці першої строфи терція *des – f* «подорійському» висвітлює трагічну однозначність мінорного тризвуку, а тихий октавний «спалах» звучить наче зойк жалю. Динамічно посилена октава, поряд з іншими засобами виразності, скеровує рух до кульмінації. Безсило звучать полутонові мотиви, не зовсім точно дублюючи вокальну партію наприкінці другої строфи.

У розкритті поетичного образу фортепіанна партія підтримує вокальну, підкреслюючи рельєфність самої мелодії, її емоційні підйоми та спади. У першій строфі всі вертикалі «проростають» з тематичного ядра – терції *des-f*. Бас рухається півтонами донизу, віщуючи про появу хроматичного ходу й у вокальному мелосі.

Поступовий рух від інтервалів до шостизвучних вертикалей розширює простір, увиразнюючи пейзажність поетичного тексту. Лише одного разу (в кульмінації першої строфи – на слові «*цветёшь*») первісна терція зникне з акорду, але повернеться на її завершенні. «Зависання» акордів під звуком *добемоль* у другій строфі посилює ефект подолання руху мелодії до кульмінації, що підтримана найвищими яскравими акордами, з котрих верхній звук дублює мелодію. Статика акордів в останній строфі відтворює стан зачарованості.

2.5 Вокальна поема «Отчалившая Русь»: роль виконавця як співавтора-творця нової версії твору

Про вокальну поему «Отчалившая Русь» музикознавці писали достатньо багато, акцентуючи увагу на особливостях музичної мови/мовлення та композиційно-драматургічних закономірностях. При цьому питання вокального стилю, зокрема, аспекти інтерпретації вокальних творів Г. Свиридова досі не досліджені. Виняток становить стаття В. Кусакіної, у якій йдеться про смислове наповнення в різних виконавських інтерпретаціях, порівнюється друга і третя редакції з точки зору авторських і виконавських ремарок. Разом з тим у вищезазначених джерелах концепт «співтворчості» на всіх рівнях її трансценденції (мелосу, ладогармонії, композиційної форми та виконавської драматургії), що мають значення для формування виконавського мислення співаків (зокрема, з Китаю) представлений недостатньо системно, і тому має стати предметом спеціальної наукової рефлексії практиків вокального мистецтва з метою розкриття таїни цього феномену.

Завдання підрозділу – порівняти творчий підхід співаків до втілення авторської концепції вокальної поеми «Отчалившая Русь».

Поема «Русь» на вірші С. Єсеніна була написана в 1976-1977 роках за доволі короткий термін під впливом сильних особистих переживань з приводу передчасної смерті А. Сохора, близького товариша та автора першої монографії про творчість Г. Свиридова (на титульній сторінці є присвята «Пам'яті Арнольда Наумовича Сохора»).

Як відомо, стимулом для написання вокальної поеми послужив феномен співочого голосу Владислава П'явка. «Коли слухаєш його спів, створюється враження, ніби прорвало греблю і звідти хлинув потужний потік звуків, що змітає все на своєму шляху <...>» [].

Всебічний аналіз поеми вокальних особливостей поеми «Отчалившая

Русь» представлений у дослідженні Лю Ніна (зокрема, порівняльна характеристика різних виконавців, тональних планів в композиторській версії для тенора та фортепіано). Процитуємо найбільш вдалі за чіткістю висновки щодо жанрово-інтерпретативного аналізу з подальшими спостереженнями над природою першовиконання О.Образцової та Д.Хворостовського: «Вокальний стиль Г. Свиридова вимагає від виконавця вміння на ґрунті бездоганної відповідності при втіленні мовної інтонації «утримувати» традицію «осмислено-правдивої мелодії», що походить від естетики О. Даргомижського, М. Мусоргського...О. Образцова та Д. Хворостовський відтворюють рельєфні поетичні образи віршів через темброво-динамічні контрасти [123, с.152].

Порівняльний аналіз семантики тональних планів дає підставу вважати, що Г. Свиридов у своїй другій редакції поеми не просто автоматично транспонував тематичний матеріал пісні (по відношенню до першої редакції), а відчув необхідність іншого варіанту тональних зв'язків. Вочевидь, композитор мав чіткі уявлення про «сміслову ауру» кожної окремо взятої тональності, важливої в процесі ре-інтерпретації образу для іншого тембру. Цей глибинний зв'язок музично-поетичної семантики із тембровою колористикою людського голосу (того чи іншого виконавця) мав відповідати вибору саме тої тональності, яка стане для нього *зручною*, що врешті-решт обумовлювало різну логіку драматургічної спрямованості художнього цілого [123, с. 154].

Таким чином, вокальній мові проаналізованого твору Г. Свиридова, відповідно як і рефлексійним полотнам пізнього Шостаковича, притаманна *сміслова поліфонія* – значущість кожного тону, продуманість кожної маленької деталі звукового образу, які вибудовують складну партитуру.

А. Леман⁵³ писав, що композитор володів «інтелектуальною витонченістю» та «своєрідним аристократизмом<...>, задум завжди точно

⁵³ Альберт Семенович Леман – російський композитор, педагог, професор Московської консерваторії, завідувач кафедри композиції (1971-1997). Див.: Творчество Свиридова как направление. *Музыкальный мир Георгия Свиридова* : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва : Советский композитор, 1990. С. 4.

втілений», а твори характеризує «бездоганна виконаність». Цій характеристиці ідеально відповідає виконавська версія Д. Хворостовського – М. Аркадьєва. Спів-автори демонструють у своїй інтерпретації поеми «удивительный<...> слух на прекрасное», «острейший слух на любые звуко-смысловые значения, на любой, самый незначительный “поступок” звука в общей системе произведения, слух на содержательное, целостное...» [там само].

Відрефлексувавши авторський задум Свиридова, вони ніби наново створили твір, як озвучування власної долі, як факт автобіографії – геніальний витвір вплинув на їх власну долю, яка була присвячена музиці (парафраз на назву книги щоденникових записів митця «Музика як доля»).

Порівняння виконавських інтерпретацій поеми Г. Свиридова виявляє головне: вони не спотворюють авторський задум і жанрове зміст, які залишаються незмінними. Проте кожен виконавець відкриває нові смислові грані авторської концепції, роблячи більш рельєфними той чи інший тематичний мотив або лінію. Завдяки вражаючому внутрішньому слуху співаків-інтерпретаторів вокально-поетичної ідеї «Отчалившей Руси» Єсеніна-Свиридова і В. П'явко, і О. Образцова, і Д. Хворостовський втілили широку «гаму» переживань людської душі.

Відзначимо індивідуальні особливості виконання, які базуються на тонально-тембровому вирішенні, з урахуванням манери звуковидобування і ставленням до свиридовської концепції. Якщо виконання В. П'явко вирізняється монументальністю (драматизація образів свідомо збільшена, що пояснюється його голосовими даними та оперною манерою подачі звука), то О. Образцова пропонує гендерний підхід до трактування – персоніфікацію Поета від імені жінки, посилюючи ліричну сутність поезії С. Єсеніна. Образ Поета домінує, навіть об'єктивні образи знаходять суб'єктність через показ авторського ставлення до них.

У виконавській концепції Д. Хворостовського переважає режисерський підхід до розуміння музичної поеми, коли наскрізне розгортання вихідних

образів виявляє приховані філософсько-релігійні смисли. Поєднання тонкої деталізації з масштабним охопленням цілого надає загальній концепції твору панорамності – режисерський «погляд згори» (звідти і визначення «ре-інтерпретація»). З точки зору гендерного аспекту рефлексії у співака переважає *маскуліний тип виконання* (його ознаки – інтелект, сила – фізична та психологічна), подекуди – агресивність, якщо того вимагає образ).

Серед інших найважливіших параметрів виконання (темпо-ритму, артикуляції, динаміки) виявлено значну роль семантики тональних планів. Відмінності тембрової і тональної семантики пояснюють смислові зміни в трактуванні образу. Вони продиктовані не лише регістровим потенціалом співацького голосу (тенор, бас, мецо-сопрано), а й музично-поетичною модуляцією образу: в бік оперної драматизації (В.П'явко), гендерно-психологічної рефлексії (О. Образцова), або художньої синергії – через показ суб'єктивного (особистісного – образ Поета) і об'єктивного (образ містерії) – в інтерпретації Д. Хворостовського-М. Аркадь'єва.

Отже, музичне зміст поеми «Отчалившая Русь» висуває складні завдання перед виконавцями: як технічні, так і образно-емоційні. Потрібно віртуозне володіння голосом, тому що задіяний повний діапазон в складній теситурі, поряд з частим використанням крайніх регістрів. Вкрай важливим є паритет вокала та фортепіано. Співак має відчувати «із середини» монументалізацію пісенного жанру, надаючи образам піднесену узагальненість. Складним завданням є просякнення в поезику «словоцентризму» музики Г. Свиридова. Образно-емоційні, тематичні, фактурні, темброві зв'язки стають опуклими завдяки виявленню ритму та мотивних перегуків.

Поема складається з 12-ти частин, у відповідності з драматургічним розвитком циклу, дві «хвилі»: I – №№ 1-6, II – 7-12. Перший етап демонструє зав'язку сюжету і призводить до першої драматичної кульмінації – № 6 «Симон, Петр... Где ты? Приди...».

Друга кульмінація трагічного характеру – в № 9 «Трубит, трубит погибельный рог!», який трубить про неминучу катастрофу. Загрозлива тема року з'являється на тлі церковного набату. Інтонія чистої кварта (семантика поклику) поєднується у мелодії зі скандуванням на одному звуці - характеристика неминучості майбутньої катастрофи.

Третя кульмінація-розв'язка здійснюється в останній частині № 12 «О, батьківщина...» і характеризує оновлену і перетворену Русь.

Кульмінаційні точки ведуть до вершини – останнього номеру циклу. Тональності обираються за принципом підвищення в дієзну сферу – від мі-мінору в до-дієз мінор. У другому розділі поеми затверджується *cis-moll*, шляхом різкого тонального зсуву на тритон *g-moll* (№ 7 «Где ты, где ты, отчий дом ...») – *cis-moll* (№ 8 «Там, за Млечными холмами...»).

Перехід з бемольної сфери в дієзну здійснюється через нестійкий інтервал, котрий в музичному відношенні символізує зло.

Шлях пошуку втілено в № 8: «Там за Млечными холмами»: тут знаходиться і батьківський дім, але вже «трубит погибельный рог»; і лише Віра може допомогти подолати себе та оновитися духом.

Г. Свиридов чітко виклав свій задум (цитуємо мовою оригіналу): «Первые две вещи – пейзаж и лирика. С №3 начинается символика. №3-4 – символическая лирика. Важный символ лошади. Лошадь – сказочный легендарный конь, символ поэтического творчества. №4 – извечный путь художника, путь человека.

«Отчалившая Русь» – образ России. Русь в виде летящей птицы. Россия в ее космическом полете, в образе летящего лебедя. «Симоне, Петр» – отрывок древней легенды.

«Где ты, отчий дом» – картина революционных потрясений, гибель родного дома.

«Там, за млечными холмами» – космическая картина; космос, в котором души предков летают в вихре космического огня.

Отрывок из поэмы «Сорокоуст» («Трубит, трубит, погибельный рог!») – это явление железного гостя. Трагический монолог. Трагическое ощущение гибели патриархального крестьянского уклада.

«По-осеннему...» – опять поэт. Извечность поэзии, извечность появления поэта.

«О, верю, верю, счастье есть». «Звени, золотая Русь!» Бесконечная вера в Родину, в ее лучшие, духовные, творческие силы. Торжественный гимн венчает сочинение. Вера в приобретение Родины. Две последние части сочинения носят торжественный, гимнический характер. Они наполнены верой в Родину, в ее могучие, духовные, творческие силы. Это музыка торжественного, светлого, гимнического характера, похожая на древние гимны. Широкая мелодия гимнического напева сопровождается развитой фортепианной партией, к концу сочинения достигающей грандиозного звучания в своей светлой, торжественной колокольности ...» [208, с. 335-336]. Таким був задум композитора.

Третя редакція (з виконавськими ремарками і коментарями) побачила світ в 1996 р. завдяки М. Аркадьєву і Д. Хворостовському, які представляли поему не тільки в Росії, а й в країнах Європи та США. На прохання виконавців викристалізувалася нова версія твору, з правками композитора. Сміслові розгортання єдиної звукообразної енергії як *ідея поемної драматургії* склалося в процесі роботи поступово. Так музиканти відкрили нову форму співтворчості – *режисерське виконавство*.

В основі змісту поеми покладені роздуми про долю поета. Цей образ є узагальненим: з одного боку, він орієнтує слухача на особистість Сергія Єсеніна, з іншого – на сина своєї рідної землі, яка його виховала і веде. Звідси і християнські мотиви, невіддільні від менталітету російської культури. К. Руч'євська вбачає глибоко особистісну тему поеми, переводить її в «епічний план», в якому образи есенінської біблії в музичному втіленні можна зрозуміти і в аспекті реквієму» [200, с. 98].

М. Аркадьєв визначив нову версію твору «Отчалившая Русь» як поему-

містерію [17]. З цим визначенням був згоден і композитор. Треба зазначити факт великої поваги композитора до особистості піаніста М. Аркадьєва, у виконанні якого прозвучали твори Г. Свиридова. Спільно з Д. Хворостовським він виконав і записав цей твір в новій виконавській інтерпретації, яка була схвалена автором. Ноти поеми для баритона і фортепіано містять виконавські примітки Михайла Аркадьєва. Сміслові поле поеми є багатозначним і унаочнюється через низку факторів:

- 1) гіперболізацію головної ідеї – оновлення і перетворення Русі;
- 2) наявність семантичних зв'язків, пов'язаних з християнською тематикою;
- 3) багатство емоційних станів образів – ліричного, трагічного, жанрово-побутових і піднесених.

Виконавська інтерпретація має чітко передавати і враховувати ці чинники. При цьому їх глибина і філософська спрямованість дозволяють доповнювати авторський задум особистісними психологічними підтекстами, здатними поглибити розуміння семантичного простору музики Свиридова.

Ми не зазчили, що спершу поема «Отчалившая Русь» була написана для тенора і фортепіано; її першими виконавцями стали Владислав П'явко і Аркадій Севідов. Прем'єра відбулася в лютому 1986 року (у Великій залі Московської консерваторії). Виконання цього дуету вирізняється хорошим ансамблем, єдиним емоційним устремлінням. Особливо виразно після двох кульмінацій звучить ліричний номер «По-осеннему кычет сова...», наповнений не просто елегійними тонами, а щемливої тугою. Знаменно, що саме ця пісня виконувалася «на біс». Загалом виконання В. П'явка вирізняється широтою дихання, плакатністю штриха, монументальністю: від *mezzo voce*, *piano* і *pianissimo* до потужного і насиченого багаторазового *forte* з удаваними безмежними верхніми нотами.

Втім композитор був незадоволений невідповідністю того, що стало художнім результатом, і тим, чого він очікував. Більше він не звертався до цього дуету. І згодом переробив свій твір «під інший тембро-голос».

Йдеться про другу авторську редакцію твору для мецо-сопрано. Її прем'єра відбулася 25 квітня 1983 року в виконанні Олени Образцової та автора в Москві, у Великій залі консерваторії. У новій композиторсько-виконавській версії найбільш вирізняються своєю проникливою теплотою ліричні епізоди поеми. Тонке нюансування, наприклад, *portamento* на *piano* в першому номері «Осінь» і в шостому на два *piano* «Симоне, Петро ... Де ти? Прийди ... », сприяє глибокому розкриттю ліричних і біблійних образів.

Таким чином, дві виконавські редакції створені разом з композитором. Третя редакція (з авторськими ремарками і коментарями) побачила світ в 1996 році завдяки Михайлу Аркадьєву і Дмитру Хворостовському, які два роки поспіль з величезним успіхом виконували поему не лише в Росії, а у концертних залах Західної Європи та Сполучених Штатів Америки.

У цьому творчому союзі відкрystalізувався версійний твір, з правками композитора на прохання виконавців. У передмові до цієї композиторсько-виконавської редакції [25] зазначено, що дует «Д. Хворостовський і М. Аркадьєв» був скерований на те, щоб твір звучало саме як поема, де смислове розгортання засноване на єдиному емоційному розвитку, просякнуто єдиною драматургічною лінією. Рішення поставленого завдання було неможливим без розуміння драматургії циклу поемного типу, яке склалося в процесі роботи саме у виконавців.

(Показова таблиця тональних змін запозичена зі статті Лю Ніна [123]).

№	Назва	В. Пьявко тенор	О. Образцова мецо- сопрано	Д. Хворостовський баритон
1.	Осень	e-moll	c-moll	c-moll
2.	«Я покинул родимый дом»	d-moll	c-moll	a-moll
3.	«Отвори мне, страж заоблачный»	d-moll	c-moll	c-moll

4.	Серебристая дорога	e-moll	cis-moll	cis-moll
5.	Отчалившая Русь	D-dur	Cis-dur	C-dur
6.	«Симоне, Петр... Где ты? Приди»	g-d-a	a-e-h	fis-cis-gis
7.	«Где ты, где ты, отчий дом»	g-moll	fis-moll	f-moll
8.	«Там, за Млечными холмами»	E-dur	D-dur	C-dur
9.	«Трубит, трубит, погибельный рог!»	cis-moll	cis-moll	b-moll
10.	«По-осеннему ...»	gis-moll	fis-moll	f-moll
11.	«О верю, верю, счастье есть!»	H-dur – gis-moll	A-dur – fis- moll	As-dur – f-moll
12.	«О родина, счастливый и неисходный час!»	cis-moll	h-moll	b-moll

Порівняння семантики тональних планів трьох виконавських версій розкриває драматургічні функції вокальної партії та вказує на те, що композитор думав і про зручність голосового діапазону співаків, а не лише про «високий стиль». Як зауважив М. Аркадьєва, «<...> зміна тональностей для баритона в чомусь змінювала також і авторську концепцію внутрішніх зв'язків в поемі. Довелося шукати нові концепційні рішення, дещо по-іншому вирішувати задачу форми і проблему емоційного потоку» [17].

Драматургія становлення у виконанні Д. Хворостовського багато в чому спирається на виявлення жанрової семантики пісенних номерів як вокальної поеми: лірична розповідь (№№ 1, 2, 8); монолог-роздум (№№ 4-10); драматичний монолог (№ 7); алегорична розповідь (№ 8); молитовний речитатив (№№ 3,11); трагічна сценка-діалог (№ 6, християнська тематика); трагічний монолог-роздум (№ 9, християнська тематика: хвалебна пісня (№ 5,11) і благовіст (№ 12)). Філософський підтекст у цій інтерпретації

посилюється в пісенних номерах з християнською тематикою, чия інтонаційність містить ознаки церковних піснеспівів (молитва, благовіст, хвала).

Щоб довести новаторську місію Свиридова у творенні жанру вокальної поеми як концептуального виміру камерно-концертного співу, зробимо відхилення до його історії в європейській музиці.

В перекладі з грецької мови термін «поема» означає «творіння». Літературна поема являє собою ліро-епічний твір, написаний віршами і оспівує будь-які значні події, видатні діяння героя. Свідченням музикальності жанру є пісня (рапсодія), що стоїть біля витоків його генези та складає його структуру, одиницею якої власне була пісня як завершений смислообраз. Поема являла собою цикл пісень, що дозволяє говорити про глибинний генетичний зв'язок пісні таї поеми, як в літературній, так і музичній творчості.

Епічна поема (від грецької – «епос», що значить «розповідь») відображає багатовікову еволюцію в змістовному наповненні жанру: від оповідання про навколишній світ (поеми Гомера) – до виливів поета про те, що відбувається в душі людини (Байрон, Пушкін, Лермонтов). Описуючи внутрішній світ своїх героїв, поет сам переживає ті почуття, які їх характеризують (або навпаки, особисті почуття автори переносять на психологію поведінки своїх героїв). Звідси підвищений суб'єктивно-особистісний тон розповіді, навіть автобіографічність як відображення рефлексії Автора, творця тексту – однієї з наскрізних тематичних ліній у масштабній композиції, як ліричного герою всередині наративу.

У музиці, як відомо, поема з'явилася в епоху романтизму, в симфонічній творчості Ліста. Романтичним образам його поем притаманні такі ознаки організації музичного цілого, як панування лірико-психологічного начала, впровадження національних народно-жанрових і пісенних елементів, контраст образних планів. Романтики перевершили попередників щодо відображення ліричного Я в музиці, за силою і

досконалості втілення в звукообразів людського серця, найтонших відтінків настрою і духовних злетів⁵⁴.

Принцип поемності, запозичений з літератури, дозволив композиторам реалізувати тягніння до свободи викладу і розвитку музичного тематизму, спонтанності та імпровізаційності висловлювання. Крім того, в поемі реалізувався синтез різних мистецтв, перш за все, – слова і музики. У цьому сенсі *поемність як принцип побудови твору* можна віднайти в різних жанрових контекстах, навіть в мініатюрі (наприклад, фортепіанні поеми О. Скрябіна зрілого і пізнього періодів творчості; див також історію жанру «мелодія» у французькій музиці).

Іманентна якість поеми – всеосяжність змісту, космізм проблем, які він здатен підняти; звідси і масштаб композиції-форми. Процес композиторської творчості в романтиків уподібнюється вільному творінню - тобто поемі у вищому сенсі слова. Більш того, в етимон слова закладено подвійність: адже творіння належить не тільки творцеві-композитору, а й тому, хто його відтворює для слухача – спів-творцяю-виконавцю! В цьому полягає онтологічний сенс жанру.

Більш вузьке значення жанрової семантики поеми – розповідь, оповідання монологічного типу. Характерно, що фортепіанних творів з назвою «поема» у Ліста ми не знайдемо, тільки в симфонічному жанрі, тобто концептуальному. Зате дуже затребуваний виявився сюжет мандрів, вельми актуальний для романтичної поезії, яка сфокусувала цей концепт в музичній спів-творчості слова і звука.

Однак якщо генеза жанру в фортепіанній музиці (а в ХХ столітті – і у хоровій) вивчений досить добре, то для вокальної музики ситуація дещо інша. Поема як жанрове ім'я є синонімом до його літературного побратима, або метафорою, в будь-якому випадку – похідним від того, що не головне для

⁵⁴ Слова Чайковського підходять до опису своєрідності драматургії поеми: «Як переказати ті невизначені відчуття, через які проходиш, коли пишеться інструментальне твір без певного сюжету? Це чисто ліричний процес. Це музична сповідь душі ... яка по суті своїй виливається за допомогою звуків, подібно до того, як ліричний поет висловлюється віршами (з листа до Н.Ф. фон Мекк від 17 лютого 1878 р.).»

втілення поетичного тексту – музичної драматургії. Наприклад, вокальний цикл – сформовані позначення європейської традиції (від Бетховена і романтиків) – можна визначити як поему лише в певних драматургічних умовах.

Зробимо посилання на авторитетну думку А.Сохора в його міркуваннях про вокальну музиці В. Гавриліна, яка стосується і пошуків власне свиридова, який пройшов цей шлях раніше, ніж Гаврилін: «...театралізуючи форму вокального циклу, об'єднуючи в ньому наспіви без супроводу з симфонізованими сценами і скріплюючи ланки цілого смисловими музичними і текстовими зв'язками, Гаврилін стверджує новий жанр <...> *пісенно-симфонічну поему*, побудовану за законами драматичного сюжету»⁵⁵ (курсив мій – С.Б.).

М. Елик в контексті міркувань про вокально-симфонічні жанри пише про їх затребуваності в контексті 60-х років минулого століття і побічно свідчить про прояв жанрового принципу поеми в тих історичних умовах. «...Пошуки нових драматургічних рішень ведуться в усіх напрямках. З ними пов'язано прагнення композиторів дати інші жанрові позначення ораторія і кантат, відмінності між якими значною мірою стерлися. Так, з'являються поема «Пам'яті Сергія Єсеніна» Г. Свиридова, ораторія-поема В. Салманова «Дванадцять» <...> Поширений жанр “одночастинна вокально-симфонічна поема” таїть в собі невичерпні можливості своєрідних і яскравих творчих рішень ... » [«*Советская музыка*». 1963. №1 с.23]. Важливою прикметою поемного драматургії є монтаж різнорідних текстів не заважає ні цілісності враження, ні відчуття єдності стилю. При відсутності зовнішнього драматичного сюжету все «скріплює» сюжет внутрішній, який виправдовує вибір засобів ... – говорити про високий просто, а в простому бачити високе<...> 9 пісень блоковського циклу – це 9 сцен, правдиво втілюють особливості душевного складу і поведінки людини»⁵⁶.

⁵⁵ Див. про це: «Песне – сценическое прочтение». *Советская музыка*. 1985. №7. С. 43-47.

⁵⁶ *Советская музыка*. 1963. №1. С.44

Резюме. Поема як цикл пісень стає основною жанровою структурою вокальною творчості в практиці ХХ століття. Її вплив поширився на творчість національних композиторських шкіл (в тому числі в Росії та навіть в Китаї. Є конкретний приклад: твір Чжао Цзіпіна «*Восемь песен на стихи древнекитайских поэтов*», 2011 року написання»).

Композиторському стилю Г. Свиридова властива смислова значимість кожної ноти та найдрібнішої деталі звукової матерії. А. Леман підкреслював, що композитор був «інтелектуально відточений» і вирізнявся «своєрідним аристократизмом» [116, с. 4]; у нього «задум завжди точно втілений», а твори характеризуються «бездоганною зробленістю» [там само]. Виконавська версія Д. Хворостовського та М. Аркадьєва цілком відповідає цій характеристиці, адже в своєму виконанні поеми обидва музиканти демонструють «дивовижний, особливий слух на прекрасне», «найгостріший слух на будь-які звуко-сміслові значення, на будь-який, найнезначніший «вчинок звука» в загальній системі твору, слух на змістовне, цілісне <...>» [там само]. Музиканти виступають в ролі співавторів, започатковуючи тим самим новий напрям виконавсько-композиторської співдружності – «режисерське виконавство».

Музичний зміст поеми «*Отчалившая Русь*» висуває перед виконавцями складні завдання – як технічні, так і образно-емоційні. Потрібно віртуозне володіння голосом, оскільки задіяний повний діапазон у складній теситурі, поряд з частим використанням крайніх регістрів. Вкрай важливим є ансамбль вокальної та фортепіанної партій, що звучать майже рівноправно в межах єдиної інтонаційної драматургії. Найбільш складним завданням є проникнення в звукообразну ауру вокальних творів Г. Свиридова і донесення її сенсів до слухача.

Численні внутрішні зв'язки – образно-емоційні, тематичні, фактурні, темброві – унаочнюються за допомогою ритму, мотивних перегуків, тематичних передбачень. Мотивне скріплення на близьких і далеких

відстанях має образно-сміслову і формоутворюючу значення. Співак повинен відчувати «із середини» певну монументалізацію пісенного жанру, надаючи образам більшої узагальненості. Необхідно усвідомити емоційний підтекст і вибудовувати мелодичну лінію, іноді монолітну фразу, що має і жанрові, і звукообразальні наслідки, асоціації. Точне відчуття ритму вірша сприяє точному втіленню ритму мелонаспіву. Всі темпо-ритмічні, артикуляційні, темброві, динамічні прийоми мають бути скеровані на відтворення філософсько-етичного змісту авторської концепції твору.

В основі поеми лежить принцип, притаманний вокальному стилю композитора, – паралельне співіснування двох ліній (об'єктивної і суб'єктивної) в цілісній монодраматургії поеми. Її мелодика характеризується пластичним розпівом, декламаційною експресією, що презентує, зазвичай, велично напружену думку, в якій кожен склад тексту є вагомим. Від виконавця вимагається вміння бездоганної передачі мовленнєвої інтонації, що походить від традиції М. Мусоргського (щодо «осмисленої, виправданої мелодії»).

Початковий етап музичного твору (ключова висхідна «програма») задає характер усього подальшого викладу. Багато випадків особливої турботи композитора про перші «акорди» свого твору підтверджують вищезазначене. Перший номер («Осінь») виконує функцію вступу (прологу), невеликого за обсягом, але дуже важливого в смисловому плані, наче епіграф до поеми. Періодичний синтаксис в неквапливому темпі відтворює рівне та спокійне дихання, яке додає характеру відсторонено-епічної оповідальності, важливої для розуміння стильової інтонації твору.

Таким чином, через порівняння творчих підходів співаків до композиторської концепції та інтерпретологічні акценти в виконавських версіях обраних творів Г. Свиридова доведено, що співтворчість творчих особистостей митця та співака (Я=Я) завдяки духовній рефлексії розкривається як система параметрів, слугує «розширенню свідомості»

співака через відтворення «національної картини світу» творчості митця у бажаній повноті композиторського стилю та історичних контекстів.

Усі три виконавські версії органічні: кожна з них – по-своєму цікава і в цілому висвітлює нову грань виконавської рефлексії в діалогах співака і композитора, спрямовану на *розуміння мистецтва як спілкування*, а вокального твору – як художньої синергії співака і композитора» – пише китайський дослідник Лю Нін [123, с.157-158].

Порівняння трьох тембрових версій однієї авторської концепції доводить їх паритетний характер. Зокрема, О. Образцова і Д. Хворостовський рельєфно втілюють поетичні образи різноманітними динамічними контрастами. Опукла, збільшена подача тексту в першому номері «Осінь» створює пісенно-розповідний характер ритмічного малюнка. Ударним складам тут відповідають використані двічі більше тривалості, ніж у складах ненаголошених. Музичне фразування у виконанні цих співаків вирізняється співучістю, плинністю, близькою до розспіву протяжною ліричної пісні (пейзаж «дерев'яної Русі», з долею якої пов'язаний ліричний герой С. Єсеніна).

Втім «тембро-звуковим ідеалом» для втілення «єсенінського» тексту, на нашу думку, слід вважати Олену Образцову (1939-2015). (Подарунок долі, як метафорично висловився Георгій Васильович)⁵⁷. Слід надати коротке есе про співтворчість геніального тандему «Свиридов – Образцова».

Знайомство композитора зі співачкою відбулося, коли та закінчила третій курс Ленінградської державної консерваторії імені М. Римського-Корсакова. На той час вона вже отримала високу нагороду – перша премія міжнародного конкурсу імені М.Глінки. Її відразу запросили до складу *Большого театру*.

⁵⁷ «Подарок мне от судьбы на старости лет» (з передмови О. Белоненка до нотного видання вокальної поеми «Петербург»; 2011 [25]).

Коли слухаєш романси Г. Свиридова у виконанні О. Образцової та автора, то мимоволі потрапляєш під чари їх неперевершеного ансамблю. Жіночий голос рідкісної краси та унікального діапазону у кожному новому творі немовби непомітно міняє свій тембр, миттєво й контрастно забарвлюється, вбираючи в себе усю душевну повноту та багатогранну еспресію, тоді як рояль під руками генія видає колористику звучання органу або оркестру, чи то зовсім ніжно переливається дзвонами.

Композитор високо цінував творчу індивідуальність О. Образцової, її інтепретаторську гнучкість та органіку, тонкість й глибину сприйняття, вміння природно вживатися у пропонований образ. Та найбільш цінував її неперевершений тембр, наділений особливою магнетичною силою: у верхньому регістрі голос був ангельськи чистий, свіжий, дівочий, насичений ліризмом та щирістю, у середньому регістрі відчувалася земна драма та душевні блукання, а у нижньому регістрі царувала таємна магія та могутні глибини [2].

Під час їх творчої роботи над творами Г. Свиридов був дуже суворий та занадто прискіпливий, не прощав співакці навіть дрібних похибок, особливо які стосувалися поетичного матеріалу. Для нього була неприпустимою навіть найменша помилка, незалежно від того, чи то просто репетиційний процес чи виступ на публіці. Документальним підтвердженням став концерт 25 грудня 1976 року у Великій залі Московської консерваторії, де композитор, під час виконання романсу «*Березка*» на вірші О. Блока, виправив О. Образцову, оскільки вона переплутала лише одне слово.

Для спільного концерту, який увійде в історію радянського вокального мистецтва, композитор обрав пісні та романси різних періодів творчості: чотири романси з раннього циклу на слова О.Пушкіна, пісні з циклу на слова С. Єсеніна «*У мене – отець крестьянин*» (написаний у 60-ті роки); а також прозвучали інші вокальні композиції, наче «випробування на саму високу планку», – це різні пісні на слова А.Ісаакяна, Ф.Тютчева, О.Блока.

Г. Свиридов не просто обожнював російську поезію. Глибоким переконанням композитора було те, що саме в поезії розкривається вся сутність споконвічної російської душі, і слово, в даному випадку, відіграє роль путівника. За спогадами сучасників Г.Свиридов висловився про співачку так: «<...> Образцова надзвичайно чуйна до інтонаційного строю музики, вона розуміє: щоб домогтися художньої правди, треба в музику вжитися, розкрити сутність кожного слова, кожної фрази. Проте *над цим, безумовно, слід багато-багато працювати!*» (курсив мій – С.Б.) [301].

Не випадково у свиридівських творах, присвячених народній тематиці (або написаних на народні тексти), чітко прослуховуються барвіста пейзажність й справжня «жива» народна мова. Тоді як вірші О. Пушкіна, С. Єсеніна, О. Блока, набувають самобутнього музичного звучання, зберігаючи найтонші стилістичні нюанси поетичного слова. За словами композитора, під час роботи над вокальними творами, він є ірраціональним та довіряє лише музичній інтуїції: наспівує майбутній мотив власним голосом, намагаючись знайти потрібну інтонацію, близьку до примарної, яка надасть слову природньо-музичного огранювання: *«Я нахожу в русской поэзии много своих мыслей и чувств в отношении к миру, к природе, к людям, к истории, к будущему, наконец. И вдруг так получается, что это у меня звучит! Я отношусь к числу людей, не отрицающих вдохновения. Доверяю первоначальным импульсам и всегда стараюсь дать им волю. Люблю, когда непонятно почему в какие-то дни эти слова вдруг во мне начинают звучать. И я не могу объяснить, как это получается. А вот на прозу не могу писать музыку»* [301, с. 116].

Співпрацюючи з О. Образцовою, Г. Свиридов неухильно вимагав від неї зберігати в своїх творах мовну стилістику поетичного тексту. Композитор не дозволяв співакці спотворювати слово заради краси звука. Воно повинно було завжди природньо звучати незалежно від теситури – ось головне «зерно» вокальної драматургії та стилю виконання романсів Г. Свиридова. Під час роботи над творами композитор відкрив О. Образцовій нову і

незвичну для неї (як академічної співачки) манеру співу – виразну мелодекламацію, яку раніше вона не використовувала. Згодом вона усвідомила цей досвід, зазначивши: *«Кожна епоха, кожний час має свою мову оповіді, власну мовленнєву манеру. Мова змінюється не так швидко, як мовлення! <...>. Виконання співака знаходиться в колосальній залежності від мовлення його часу»* [301, с. 111].

Г. Свиридов пояснював Олені Василівні, що виконавець його музики, в першу чергу, має пов'язувати себе із живим музичним процесом, співати не академічно або стилізувати, а звучати по-новому, сучасно, тоді мова його під час співу буде природньою. *«Поэтому подлинно даровитый, подлинно замечательный артист – тот, кто ищет живую речь<...>»* [301, с. 111]. О. Образцова й сама розуміла, що музика Г. Свиридова настільки багатогранна, що відкриває для неї необмежені виконавські можливості та потребує постійної професійної роботи над собою. У кожному свиридівському творі співачка вибудовує повноцінну вокальну драматургію. Це вимагає від неї величезної інтелектуальної, вокально-технічної, духовної роботи, пошуку нових необхідних засобів музичної виразності. Наведемо ще один вислів самого Свиридова, зміст якого свідчить про вимоги до співтворчості з виконавцем-вокалістом, які є не суто технічними, а смисловими, жанрово-інтерпретативними. Працюючи над піснею на слова О. Блока *«Не мани меня ты, воля»*, композитор надав такий коментар: *«<...> ця річ у нас поки ще не виходить <...>. Може, Ви поки в настрої не увійшли. Ви співаєте трохи романсово, оперно, монологічно, а треба – простіше, узагальненіше, наблизити до народного, але при цьому співати високоінтелегентно. Гармонія підкреслює інтелегентність блоківського вірша, а мелодія залишається в народному ладу. Це як мова. Все має бути просто! Але простоту не можна придумати. Вона вишукана тому, що її вишукуєш в душі»* [301, с.25].

Задля органічного інтепретаторського перевтілення О. Образцова сміливо експериментує з голосом, знаходить нові вокально-технічні прийоми, що йдуть у розріз із прийнятими канонами якісного академічного вокалу. Слід зазначити, що і Г. Свиридов при всій творчій принципіальності брав до уваги інтереси виконавиці та намагався створити найбільш комфортні умови для співтворчості. Композитор високо цінував зустріч з такою артисткою.

Творча співпраця і дружба двох великих музикантів формувалися не один рік та подарували на певних життєвих етапах цікаві творчі плоди. Під час роботи Г. Свиридов та О. Образцова обмінювалися цінними судженнями про музику, приділяли особливу увагу роботі над якістю вокальної інтонації. Композитор часто активно ділився своїми спогадами. Це дозволяло співачці глибше відчувати внутрішній склад його думок і почуттів, природу свиридівського таланту. О. Образцова неодноразово відзначала найвищу ерудицію композитора в різних сферах мистецтва – живописі, літературі та театрі.

Співачка прагнула до максимального усвідомлення кожного слова Г. Свиридова, щоб ще тонше відчувати його музику. Їй було важливим не просто заспівати, а органічно влитися в цю музику, озвучити всю її музичну палітру своїм потужним, самобутнім, неперевершеним, багатогранним голосом і виявити глибинну сутність вокальної драматургії свиридівського творів. Зі спогадів співачки: *«Свиридов был требователен и строг. Наши беседы, а порою и споры, были продолжительными. Когда мы стали работать, я поняла, что петь свиридовскую музыку очень трудно. На вид это очень простая музыка, но простота ее обманлива. Народная распевность сочетается с изысканностью. Как-то в беседе я призналась ему: „Знаете, я к вашей музыке не сразу пришла, долго ей сопротивлялась. Но когда ее почувствовала, поняла, сколько в этой видимой простоте глубины и фантастической музыкальности, сколько правды!”»* [301, с. 11].

Завдяки неординарному драматичному таланту і вокальній віртуозності, О. Образцова вміло перевтілювалася, створюючи в кожному

романсі Г. Свиридова насправді «живі» гендерні образи. Заради ралізації композиторського задуму, співачка намагалася проникнути в сутність свиридіських творів, знайти нові правильні вокальні інтонації, координально змінювала звичну класичну вокальну манеру та свідомо жертвувала природною красою голосу. Співачка зізнавалася, що знайшовши особливу вокальну манеру для виконання творів Г. Свиридова на народні тексти та вірші С. Єсеніна, змогла заспівати твори «Слеза», «Русская песня», «Русская девчонка», «Песня под тальянку» особливим емоційно-відкритим, доступним й зрозумілим, духовно близьким кожному звуком. Так, у вокальній інтепретації пісні «Сережа» на вірші С. Єсеніна замість звичного образцовського «масочного» поставленого голосу, який в цьому творі показав би лише виконавську фальш, чуємо умисний наспів, що проникає просто в серце й розкриває всю глибину есенівської поезії. Співачка розуміла, що нова музика вимагає вживання, її так швидко заспівати не можна. *«Один день я думаю о стихе, другой день – о музыке, на третий день я нахожу верную интонацию, окраску голоса»* [301, с. 11]. Тому саме вона вважається еталонною виконавицею щодо відтворення есенінського тексту в творчості Г.Свиридова. Вживаючись в його музику, О. Образцова не припиняла займатися самоосвітою, оскільки вважала – щоб виконувати кілька пісень на вірші О. Блока або С. Єсеніна, потрібно знати, як жили і поет, і композитор, кого любили, що їх хвилювало, від чого вони страждали. Намагалася зрозуміти сутність їх душі, інтелектуальний досвід як **територію спілкування** з сучасною та класичною культурою. *«Я должна проникнуться и настроением авторов и очень много нафантазировать сама, – говорила певица, – хотя в окончательный вариант войдет, может быть, одна сотая моих фантазий».* [301, с. 9].

Г. Свиридов неодноразово наголошував на особливій духовній та творчій близькості з Оленою Василівною. Із глибоким почуттям вдячності композитор неодноразово зізнавався співачці: *«Всем, кто исполнял мои сочинения, я благодарен! Всем-всем! Но есть артисты, которым я особенно*

благодарен. Вы по своей человеческой природе подходите к моей музыке. У меня есть вещи, которые лучше Вас, пожалуй, никто и не поет... Не в смысле нот, сольфеджіо<...> в вас <...> глубина есть, вы все чувствуете нутром и никогда не сходите с этого! И в моей музыке Вы стараетесь извлечь ту глубину, какая в ней есть<...>». [1, С. 7]. У відповідь Олена Василівна відповідала: «Свиридова может исполнять только человек, который живёт поэзией и музыкой» [301, с. 9]. Яскравим підтвердження думки про внутрішню спорідненість цих митців як особистостей та творців своєї національної культури свідчить той факт, що Свиридов написав спеціально для співачки вокальний цикл «Десять песен на стихи Александра Блока».

І на закінчення ще одне визнання від О. Образцової: вона стверджувала, що музику Свиридова треба співати так, як говориш, необхідно знайти особливу манеру співу. Багаторазові повтори з виконанням творів митця в різних аудиторіях і навіть країнах, дали їй щастя вжитися в музику, як в саму себе. Тому вона своїм служінням творчості свого великого сучасника заслужила на такий комплімент від нього: «У Вас, Олено Василівно, спершу щось народжується в серці, а потім йде в голову. А не навпаки. Чесно кажучи, мені це є особливо близьким в вас. Ви намагаєтеся проникнути в суть музики, в її таїну. І цю таємницю не намагаєтеся розгадати! А якось лиш наблизитися до неї і донести відчуття цього наближення до слухача. Музика повинна нести в собі таємницю, про яку не можна розповісти, слів не найдеш. А інакше вона не потрібна. І добре, що Ви це розумієте» (курсив мій – С.Б.) [301, с. 326].

На нашу думку, цей вислів може слугувати усім виконавцям-свиридівцям як творче надзавдання. Не випадково ми почали цей Розділ з роздумів про місце символічного мислення у вокальній музиці ХХ століття. Концепт «таїни», про який каже духовидець-композитор – теж з його «ліричного Всесвіту» (М.Аркадьєв). Тому ми намагалися віднайти оцю «тонку» матерію теоретичної рефлексії – перехід від філософсько-релігійних

підтекстів поетичного тексту російської «срібної доби» (і не лише), що складають **внутрішню форму** музично-вокального твору, — до ролі виконавських першовиконань (інсайт, підтверджений публічно і тому ми його віднесли до **зовнішньої форми**), мета яких, за словами композитора, донести присутність таїни до свого слухача «тут і зараз». Результатом такої співпраці-творчості стає онтологічний (небесний) вимір вокального виконавства, яке продовжується в нескінченній духовній реальності музики.

Висновки до Розділу 2

1. У підрозділі 2.1 йдеться про значення всього контексту життєтворчості, яка встановлює системну ієрархію вивчення історії, епохи та особистості митця: це і родинний генокод, і роки навчання, коло мистецьких та професійних інтересів (композиторська школа, оточення друзів, постать Вчителя), і зустрічі з виконавцями – вся ціннісна шкала впливів на композитора та його вимоги до носіїв виконавської культури.

Феномен особистості Г. Свиридова визначено як «рефлексивний художник, лірик і філософ», духовна висота якого залишається неперевершеною. «Пианістом Свиридов був видатним» (А.Золотов), про що свідчать висловлювання всіх співаків, кому пощастило співпрацювати з ним (І. Архіпова, О. Ведерніков, О. Образцова, Є. Нестеренко, М. Касрашвілі, Д. Хворостовський). Авторські роздуми митця (з щоденникових записів «Музика як доля») сприймаються як свідцтво вагомості композитора у формуванні не лише комунікацій мистецтва з публікою, а й у формуванні самосвідомості людини ХХ ст. та її культури, «національної картини світу» та образу Поета: від стану романтичної юності («Шість романсов на слова А. Пушкіна», 1935), через досвід громадянської й духовної рефлексії («Отчалившая Русь») – до християнської метаної («Богоматерь в городе», «Петербург»), 1996).

2. Творчість Свиридова стоїть на міцному фундаменті історичних традицій російської музики. «Вокальне мистецтво Свиридова є успадкованим

в академічному мистецтві. Але при цьому практично у всіх жанрах Свиридов проявляє себе як анти-традиціоналіст» (О.Вульф; 220, с.18), оскільки в кожному з них він пише принципово по-іншому: маленька кантата, поема як пісенна ораторія («Поема пам'яті Єсеніна»), вокальний цикл в супроводі симфонічного оркестру (як продовження лінії Г. Малера «*Песни о умерших детях*»). Мелодика в вокальних творах Г. Свиридова є провідним стилеутворюючим чинником, що впливає на фактурно-гармонічну і темброву зону музичного звукообразу. Наведені приклади підтверджують важливість фактурно-гармонічного параметру в процесі формування мелодійного слуху в творчості іншомовних співаків. Підхід до фольклору як особливої системи мислення підкреслює національну ментальність музичних образів (Вічність, Дім, Шлях, Природа) у вокальних творах Г. Свиридова, створюючи «великий план», де в особистісної формі – від імені *Я* – звучить об'єктивна епічна оповідь.

Гармонія – основа композиторського мислення: колористичність фактурних і вертикальних комплексів визначає інструментальний фонізм (фортепіано), немов «раму» для соло-голосу. Звідси необхідність глибинного осягнення композиції (мелодики, ладо-гармонії, фактури) через виконавську специфіку (артикуляція, динаміка, агогика). Розглянувши параметри фактурно-гармонійного комплексу в вокальних творах Г. Свиридова, можна стверджувати, що без розуміння їх ролі при відтворенні образності співаком неможлива справжня висота інтерпретації.

3. Вокальний твір Г. Свиридова «*За горами, лесами...*» в пісенному жанрі репрезентує багатовимірність авторського задуму, тонке просякнення в образну структуру поетичного першоджерела. Пісенні інтонації Г. Свиридова легко запам'ятовуються та сприймаються як чисто блоківські. Іншими словами, інтонаційна символіка песенного мелосу Г. Свиридова походить від поетичного тексту. Рівень експресії обумовлений психологічним підтекстом художнього завдання – відтворити пейзажність музичними засобами – має

сміслову динаміку: від пасивного споглядання, об'єктивного погляду — до безпосереднього активного співчуття.

Велику роль відіграє гармонія спільного (вокального та інструментального) тематизму, в якій створені передумови до просторово-слухових асоціацій у слухачів. Образи краси пейзажу очима ліричного героя поезії О. Блока примножені музикальністю Г. Свиридова. За рахунок духовної енергетики слова і проспіваної інтонації філософсько-поетичні концепти світоспоглядання поета-символіста – **природа і душа** –отримують в музиці композитора вишукану гармонію. Читаючи вірші О. Блока, починає співати музика Г. Свиридова...

4. Жанрово-стилістичний аналіз вокальних творів Г. Свиридова в аспекті осягнення виконавських завдань по відтворенню сонорної вокальної аури дає підстави для подальших аналітичних екскурсів в сферу виконавської творчості. У концертній та навчальній практиці вишів України відбувається інтерпретування звукообразної символіки вокальних творів Свиридова, яке отримує свою об'єктивацію у виконавській практиці китайських співаків, сприяючи популяризації творчого спадку видатного Майстра. Завдяки жанрово-стилістичному аналізу виявлено успадкованість звукообразної символіки О.Блока, яка не є ментально відчуженою від інтонаційної мови китайських вокалістів. В обраному жанрово-виконавському ракурсі інтерес представляють й інші романси з вокального циклу *«Девять песен на слова А. Блока»* Г. Свиридова (*«Флюгер»*, *«Весна»*, що перейдуть у пізній вокальний твір *«Петербург»* (див.Розділ 3).

5. Чуття духовної сили людини, батьківської землі та вболівання за долю простої людини – ці риси музики у якості цілісної національної картини світу дозволили композитору створити через проспіване поетичне слово вишуканий світ звуко-образності, що впізнається як відродження («повернення») естетики «нового пісенного стилю» (за висловом О. Белоненка) в контексті останньої третини ХХ століття за такими суто «свиридовськими» ознаками письма, як:

- поспівковість мело-формул, що «нанизуються» одна на одну, утворюючи мелодію з виходом за межі розміреної кантилени – мовленнєвість, декламаційну характерність – «живу мову»;
- ритмічна пружність внутрішнього мелодичного розвитку; вихід за межі тактової метру (звідси – безакцентність, структурна асиметрія, мікро- і макроритм) і, як наслідок, «розчинення» ритму в мелосі, ствердження нового ритмічного словника вокальної виразності;
- остинатність в численних проявах, у різних голосах фактури, що утворює напружений і активний темпо-ритмічний пульс;
- ладова своєрідність та багатство за рахунок розширення мажора і мінора можливостями ладів народної музики (лідійський, міксолідійський), а також синтезу двох-трьох різних ладових будов;
- гармонічна терпкість акордової вертикалі (за рахунок секундових і квартових «вкраплень» в терцієву структуру);
- тембровий колорит людського голосу, з міцним асоціативним «зарядом» інструментальних тембрів (дзвони, флейта, арфа, ударні), їх імітація в партії фортепіано (або оркестру) для замальовки навколишнього буття, реакцій ліричного героя, взаємозв'язки душевних станів людини з природою, якими насичені поетичний ряд музично-вокальних творів.

Знайдений Свиридовим стиль «нової простоти» з його пісенною в основі мелодикою йшов в повному протирусі до генеральної лінії, яка утворилася в цей час в радянській музиці. Друга половина 60-х років знаменується в радянській музиці, з одного боку, активним запозиченням досвіду нововіденської школи і післявоєнного музичного авангарду, а з іншого – наслідуванням різних індивідуальних стилів композиторів-класиків ХХ ст., зокрема, досвіду І. Стравінського і Бели Бартока» [220, с.39].

6. На думку дослідників [173], максимально поринути у свирідівську музику та подарувати по-справжньому еталонне звучання багатьом його романсам, найбільшою мірою наближених до свирідівської стильової інтонації, вдалося І. Архиповій та О. Образцовій, видатним радянським

співачкам, вокальним педагогам і діячам. У процесі творення виконавського «буття» твору спостерігаємо «зустрічний рух» двох типів мислення – від виконавця до композитора, який теж можна розглядати як мовно-стильовий параметр співтворчості. Оскільки співак має нагальну потребу «піднятися» до висоти розуміння духовного смислу як поетичного тексту, так його музичного втілення (сміслообразу). Якщо мелодію втілює співак (носій Я-мислення), то без розуміння мислення Свиридова (новаторського за жанрово-поетичною, ладо-гармонічною, фактурно-тембровою мовою), його місія неможлива. Без урахування співаком інструментально-тематичного комплексу при виконавському «читанні» слова і музики співтворчість унеможлиблюється.

РОЗДІЛ 3

«ПЕТЕРБУРЗЬКИЙ ТЕКСТ» Г. СВИРИДОВА – О. БЛОКА: ТРАНСЦЕНДЕНЦІЯ СПІВТВОРЧОСТІ

3.1 Вокальний цикл «Петербурзькі пісні» на слова О. Блока:

множинність спілкування тембро-образів

*Свиридов приніс раніше нечувану естетичну ауру –
ауру гідності й масштабу людини,
пов'язаної зі своїм етносом і через
нього з таємницею надособистісного Буття.
Тут поєднуються <...> проблеми – архаїка,
неоромантизм, фундаментальна ностальгія.
М. Аркадьєв [44].*

Причиною актуалізації параметрів співтворчості у вокальному мистецтві ХХ століття стало оновлення драматургії вокального циклу, зокрема, романтичний принцип монологічного висловлювання поступово осмислюється як діалог або полілог героїв ліричної драматургії. Одним з перших на цього шляху був досвід вчителя Г. Свиридова – Д. Шостаковича («*Семь романсов на стихи А. Блока*»). Жіночий голос (першовиконавиця – солістка Г. Вишневічська), за авторським задумом, має спілкування не лише з поетичними символами: до їх суголосся додаються інструментальні тембри скрипки та віолончелі як уособлення персонажів ліричного універсуму Д. Шостаковича. В чому полягає новизна такого підходу до трактування монотембрового романтичного циклу, фундаторами якого стали представники австро-німецької культури (Шуберт, Шуман)?

У вокальній музиці символізація авторського висловлення залежить від поетичного першоджерела, способу художнього світовідчуття поета як автора «ліричного універсуму». Знаменним є збереження фундаментальних предметностей, що стають способом пізнання символічної свідомості музики: людина і природи, життя і смерть, Бог, культурні артефакти. Особлива привабливість символу в музичній творчості заснована на тому, що

його смислова багатошаровість і множинність примножує все нові різні інтерпретації.

Символічність музики Г. Свиридова, багатозначність її художніх образів особливо яскраво виявилась в вокальних творах через талант композитора до «супідрядності інтонаційного строю поетичного тексту з мелодичним інтонуванням» [вираз Є. Левашева; див.: 220, с.42]. Назвемо цю властивість вокального мислення Г. Свиридова «аурою вокального інтонування», до якої додається темброва диференціація співацького голосу та сонорність інструментального супроводу.

Завдання підрозділу – виявити інтерпретаційні особливості музично-поетичних символів О. Блока у творчості Свиридова в аспекті тембрової множинності, що дозволить відповісти на питання: у чому полягає новація композитора, яка підкреслює спосіб спілкування ліричного героя із різними суб'єктами світобудови. Так твориться не моно-цикл, не театралізована сюїта (Д. Шостакович), а новий спосіб драматургічного мислення вокальними засобами – вокальна поема.

Як відомо, цикл «Петербурзькі пісні», написаний композитором у 1961-1963 роках і вперше виконаний у Малій залі Московської консерваторії 11 грудня 1969 р., одразу став об'єктом досліджень музикознавців 70-х років. Найбільш вагомі дослідження – М. Елік, Є. Левашева, Л. Полякової, А. Сохора та ін. Вкажемо також на матеріали виступів аспірантів і студентів «Свиридовських читань» [220], в яких часто аналізується саме цей твір митця під новим кутом зору.

Кожного з нас, а тим більше поета, Бог веде якимись таємними шляхами, і на них може відкритися істина, і вона відкривається, але лише тоді, коли людина вільна у своїй щирості, коли вона не живе ілюзіями, а бачить себе й не боїться говорити про життя відкрито. Лірика О. Блока – це дивовижне свідчення життєвого шляху людини: через любов та печаль, через внутрішній біль, самотність, катастрофу вона виходить до справжніх цінностей.

Складні поетичні образи містять відкритий, не завжди вловимий сенс, складний підтекст, де, зазвичай, розкривається ідея вірша. «Вірші – це світогляд», – стверджував О. Блок. Отже, втілювати поезію Блока в музиці – це сягати суті його творів, бути близьким до філософського світу поета.

О. Блоку було властиве високе почуття Батьківщини, усвідомлення невід'ємності від неї своєї долі – поета й людини. Йому було притаманне також почуття *народного*, що відрізняло поета від митців його кола й надавало його творчості іншого масштабу. Він твердив: «Геній, передусім, народний»⁵⁸. Поезія О. Блока абсолютно не вичерпана часом, вона звучить у наші дні з приголомшливою силою, спрямовуючись у майбутнє.

У поетичному доробку О. Блока виразно проступають три категорії музичних образів. Перша пов'язана з вокальним началом, *співом* як проявом людських почуттів через мистецтво інтонації. Друга – із *танцем* як стихією пластичних рухів, за допомогою яких також виявляються різні емоційні стани. Третя – це сфера інструментальних звучань, де тембри стають компонентом художнього образу.

У музичному світі поета провідну роль відіграє пісенність. Пісня та спів органічно панують у більшості віршів поета, його драматичних творах.

Вокальний цикл «Петербурзькі пісні» для чотирьох співаків-солістів, фортепіано, скрипки й віолончелі об'єднав вісім віршів, написаних О. Блоком у різний період. Чотири з них стали драматургічними центрами свиридівського твору (№№ 1, 5, 7 і 8) – з блоківського циклу «Міщанське життя», два (№№ 2 і 4) – із циклу «Арфи й скрипки» і ще два (№№ 3 і 6) – з «Різних віршів». Цей період у творчості композитора позначений поемним принципом роботи з обраним поетичним текстом.

Поезія О. Блока просякнута духом музики. Пісня – провідний жанр і у творчості Г. Свиридова, природа якої – пісенна. Він писав: «Мій жанр – пісня» [208]. Використовуючи вокальну інтонацію, як сполучну ланку між словом поета і музикою Свиридова, митець повертає пісні духовну силу й

⁵⁸ Показовим є той факт, що Г. Свиридов цитує це висловлювання поета у своєму щоденнику [208, с. 99].

установку символічної свідомості О. Блока на зв'язок двох світів – долішнього й горішнього, внутрішнього людини і Неба.

Сім віршів О. Блока композитор об'єднав героїв свого циклу прихованими сюжетними відносинами. Сюжет не розвивається послідовно, і принцип персоніфікації проводиться не строго: від перших двох ліричних пісень – до трагічних, таких, у яких йдеться про загибель бідних закоханих («На горищі» й «У жовтні»), і до епілогу («Ми зустрілися з тобою в храмі»). У цю лінію вплітаються колоритні жанрові епізоди («Вербоньки», «На Великдень», «Колискова»). Найбільш виразна з них – пісня «На Великдень», яка якраз і не пов'язана з основним сюжетом, а є сценкою-діалогом «мужика невмитого» (баритон) і верткої «панночки»-покоївки (сопрано). Бас і мецо-сопрано виконують функцію «оповідачів».

Композитор прагне схарактеризувати якомога точніше, передавши і місце, і час, у якому розвивається сюжет. Засіб для цього – «інтонаційний світ» петербурзької околиці початку ХХ століття, частиною якого були і циганський романс, що його так любив О. Блок, і фабрична пісня, і тужливі мелодії шарманки. Із усього цього й народжується характерний тематизм, який слухняно «працює» і як характеристика часу й середовища, і як персоніфікація героїв.

Темброва драматургія вокальних і інструментальних «голосів» відіграє у творенні вокальної поеми важливу роль. Композитор спирається на семантику вокальних тембрів співацького голосу з урахуванням поетичних смислообразів. Так, наприклад, тембр сопрано асоціюється із образом коханої жінки, яка з'являється у № 1 (реприза); пізніше цей тембр звучить у номерах – 3, 4, 6; образ Героя переданий через тембри баритона (№№ 1, 7) і баса (№№ 5, 8) із цілком уловимою часовою градацією: герой сьогодні й на останньому етапі життєвого шляху. Суттєва роль відведена мецо-сопрано: це і «погляд збоку» в №№ 2, 4, і образ матері в «Колісковій» (у поєднанні з дзвоновістю як символом Богоматері). Наприкінці «Коліскової» виникає важливий у сюжетному плані дует сопрано й мецо-сопрано як символ

об'єднання жіночих образів Нареченої й Матері. Перед нами чітко побудована персоніфікація вокальних тембрів у циклі. Як символ духовного єднання виступає ансамбль голосів у «великодньому» № 4.

Перша пісня («Перстень-страждання») репрезентована тембром барітону. Йдеться про оповідь самотньої, покинутої світом людини, яка безцільно блукає нічним містом. Її жалоба утілена в одноманітному обертанні мелодії тужливо замкненої в терцевих послідуваннях, ритмічно статичною, із сумно ослабленими закінченнями фраз; кожна така фраза – немов тяжкий стогін. Мелодика рефлексивного типу не містить природного для жанру романса вокалізованого розспіву, а будується на однотипних за побудовою, мовленнєвих формулах.

Простий акомпанемент майже всюди дублює вокальну партію, підкреслюючи образ самозанурення. Аналогічний прийом ототожнення вокалу з інструментальним супроводом вже відзначалась як стильова ознака раннього вокального циклу *«Шість романсов на стихи А. Пушкина»*. Ми вбачаємо в цьому тяжіння композитора до аскетизму як філософсько-релігійної ознаки авторського слова і його приналежності до російської картини світу. Цей прийом буде зустрічатись у майбутньому, доводячи спільне підґрунтя принципу поємності як стильової новації в вокальному жанрі.

Контраст середнього розділу пісні спровокований появою героїні: незнайома молода швачка за роботою виконує сумну пісеньку про коханого. «Дзвонове» звучання акордів в партії фортепіано психологічно точно передає стан раптового повернення від нав'язливих похмурих дум до реальних турбот дня. Звернемо увагу на роль тональної семантики, дуже важливої для Свиридова.

Тризвучний *до-діез*-мажорний акорд уводиться прямим зіставленням із *ля*-мінором експозиції, викликаючи колористичне мерехтіння відтінків ладів – суто романтичне зіставлення тональностей. За контрастом з ясною мінорною ладовістю першого розділу особливою зображувальною

характерністю позначений цілотновий звукоряд, на якому засновані мелодичні інтонації й супровід другої фрази («*Уж утро клубится*»). При цьому фортепіано відокремлюється від співу, утворюючи виразний контрапункт до декламаційної мелодії сопрано.

Примітним є і власне композиційне зрушення в розвитку: строфічна статичність експозиції (два схожі куплети) поступається місцем досить вільному мелодико-речитативному розгортанню, що розкриває сутність драматургії поемного типу. Реприза містить мало істотні зміни: дослідники вказують на «подвійну» транспозицію. Перехід в *сі-бемоль* мінор після *ля*-мінору в експозиції привносить до тридольного «ритму ходьби» відтінок скорботної печалі. А зміщення інтервального строю мелодії й цілком зводить нанівець у ній первинний мажорний елемент (великі терції замінені на малі). Порівняно з експозицією посилена суб'єктивно-романсова інтонація: з'являються характерні підголоски-вторі, секстові звороти, «щемлячі» тритони – цим, зокрема, досягається варіювання музичної строфи другого куплета – композиційно важлива деталь, що порушує структурну статичність експозиції. Проте скорботна барва музики зберігає в собі ніжне поетичне світло й насамкінець розряджається в урочисто-просвітленому звучанні *соль-бемоль* мажору, цією єдиною в пісні функціонально затвердженою мажорною тональністю.

Друга пісня доручена за своїм змістом в драматургії цілого мецо-сопрано: це – схвильвана розповідь про вірність любові, про розлуку й тугу за коханим «*Як прощалися, пристрасно присягалися*». Пісня не позбавлена емоційних і стилістичних рис жанру циганського романсу, темпераментно підкреслених тембром мецо-сопрано (у самій манері виконання: йдеться про артикуляцію, звукоутворення). Основна тема пісні звучить у *сі-бемоль* мінорі. Важливим є драматургічний момент: перші три куплети завершуються яскравою «свиридівською» дзвоноюю тонікою (мажорним тризвуком із квінтою й мажорною секстою – лейтгармонія з прологу). Цей

зв'язок особливо значущий у другому куплеті, що модулює в *соль-бемоль* мажор («усієї душі захват») і тим самим повторює тональний план репризи прологу.

Мелодичний зміст позначений підвищеною експресією. Звичні романсові інтонації залучені до широкої лірико-драматичної кантилени, окремі мотиви, що спрямовані вгору, ніби суперечать загальному низхідному руху мелодії. Звідси внутрішньо контрастний, емоційно збуджений склад наспіву. Він посилений затактовим пунктирним злетом до ладово-напружених мелодичних опор, що загострюють і типово романсові звороти: мінорні сексти й терції, тритони, октавні ходи (що особливо вражає на початку третього куплета – кульмінації пісні). Специфічної напруженості надають і ладогармонічні барви: альтерація в мелодії, дисонанси в супроводі. Фортепіано часом імітує звучання гітари, зображально реагуючи на сюжетні повороти в тексті. При цьому в усьому панує висока стриманість та культура любовного переживання. Композиція пісні украй проста – цілком звичайна для побутового романсу строфічна форма (із чотирьох куплетів-періодів) – водночас просякнута різноманітною динамікою варіантів.

Так, у романсі «*Вербочки*» композитор звертається до світлого, подитячому невинного образу вірша О. Блока. Весна – символ духовного оновлення. Весна – оновлене світосприйняття, характеризується застосуванням тих чи інших словесних, музичних і колірних виражальних засобів – фонетичних, фактурних, динамічних, а також просторових рішень. Так, у поезії образи розкриваються на двох рівнях – через мікроелементи (фонеми) й макроеlementи (лексеми). Образи природи в пісні «*Вербоньки*» – вітерець, верби, дощик – втілюють динаміку оновлення світу, яка розкривається, насамперед, через особливе відчуття простору. О Блок потрактовує вісників весни через суб'єктивно чуттєве світосприйняття. Так, образ вітру в його вірші «*Хлопчики й дівчатка*» повертає слухача до юності і наївного дитинства. Подих вітерця сприймається і як християнський символ

– присутність Святого Духа. Сміслові значення слів «*Ветерок удаленький / <...> не задуї огня*» можна зрозуміти як звернення до Бога з проханням про збереження надії. Темп вірша О. Блока дещо сповільнений, його зміст закликає до вдумливого читання й занурення в медитативно-зосереджений стан. Релігійні символи – вогонь (вогники), свічечки, верби, «перехожі хрестяться», «неділя Вербна». Отже, «*Вербочки*» разом із попереднім пісенним №2 утворюють «малий цикл» у циклі: це найсвітліші сторінки «*Петербурзьких пісень*», послідовно зближені одна з одною й за часом дії: Вербна субота – Великдень. «*Вербонькам*» буде співзвучний музично-поетичний стрій «*Колискової пісеньки*» №.

Стан молитви, образ людини, що молиться, розкривається в «Петербурзьких піснях» через узагальнені засоби музичної виразності. Це зумовлено зверненням до поетичного, а не канонічного тексту, що істотно споріднює камерно-вокальну музику Г. Свиридова з релігійним підтекстом його хорових духовних творів. Це не сама молитва, а підготовка до неї, вона втілюється в тихій динаміці й помірному темпі. Пом'якшено-імпресіоністське звучання партії фортепіано дублює вокальну лінію, імітуючи тим самим обертонові призвуки. Увесь комплекс виражальних засобів романсу спрямований на передачу хисткості, крихкості й одночасно благоговійності, щастя й гармонії. Надзвичайно важлива особливість музичної мови Свиридова полягає в його роботі над музичним часом і, здебільшого, над його мікроструктурою. З одного боку, це засвідчує прагнення композитора до максимальної простоти висловлювання, але при цьому в його творах відчувається прихована тонка, часом філігранна робота з матеріалом.

Переважна діатоніка вносить у звучання відчуття чистоти, непорочності й цнотливості образу. Від музики залишається враження «недоторканної» весняної свіжості й молитовної зачарованості життя. Так у цьому творі стан очікування виражений через духовно-інтелектуальний контекст.

У музиці й поезії втілення емоційних станів людини досягається разом із гармонічними і фонетичними засобами виразності, через процесуальне начало драматургії й темпу. Повільні темпи характеризують пробудження природи або споглядальний, благоговійний настрій ліричного героя, а також суворий пейзаж і важкі думи; швидкі темпи та поривчастий рух у різних її проявах – захоплено-тріумфуючий або відчайдушний настрій.

Драматургія пісень циклу спрямована на передачу насиченості переживань людини й змін у природі. Так, споглядальним образам відповідає монодраматургія («Як прощалися, пристрасно присягалися», «Вербоньки», «Колискова пісенька»), динамічним – крещендююча («У жовтні», «Ми зустрілися з тобою в храмі») чи контрастна («Перстень-страждання», «На Великдень», «На горищі»). Символ Весни у світосприйнятті традиційно асоціюється із чистими почуттями, радістю зароджуваного життя, молодістю й силою. Подібне оптимістичне, життєствердне трактування символу бере початок у фольклорі.

Пісня-сценка «На Великдень» будується на почерговому вступі солістів (бас – мецо-сопрано – баритон – сопрано). Це єдиний номер «Петербурзьких пісень» за участю ансамблю чотирьох співаків. Характерними і пояснювальними є вказівки автора для піаніста: «імітуючи дзвін», «наслідуючи гармоніку» задля творення звукосонорного рефрену у цій імпровізованій рондоподібній формі.

Репліки учасників сценки інтонаційно близькі, проте в головних героїв (баритон і сопрано) вони індивідуалізовані більше, на відміну від «коментаторів збоку». У вокальних партіях тонко збережені декламаційно-мовні інтонації. Подібно до творчого методу М. Мусоргського, музична мова персонажів Свиридова сповнена характерно-побутової акцентності.

Загальна кульмінація «Петербурзьких пісень» – пісня-монолог «На горищі». Вона вступає відразу, без «передмов» – різко трагічним, конфліктним контрастом до попередньої жанрової замальовки. Композитор вилучив у вірші три строфи (четверту, шосту й сьому), пов'язані із

психологічно-пейзажною лірикою, і вміщені поетичні повтори, – перший із небагатьох випадків скорочення блоківського тексту в циклі. Уся увага й усі душевні сили слухача прикуті до трагедії на «світлому горищі». Пісня звучить у тональності *до-дієз* мінор (улюбленої композитором в сфері рефлексивної лірики: згадаємо, пушкієнський романс «*Роняет лес багряный свой убор*»), однойменній до тональності попереднього мажору: центральні пісні циклу протиставлені один одному за психологізмом і тональною логікою.

Психологічний контраст пісні закладений уже на самому початку розспіву: мелодія досягає своєї вершини в першому такті (у напруженому октавно-секстовому сходженні до терцевого тону, з динамічним продовженням зупинки в ньому: «*Что на свете<...>*») і на слові «*выше*» в прямому, здавалося б, протиріччі з його сенсом повертає назад і обривається на паузі. У мелодії лірико-романсового складу містяться інтонації номера №2 «*Як прощалися, пристрасно присягалися*». Типова висхідна секстова поспівка в мінорі (загострена октавним «розмахом») із наступним поступінчастим сходженням відтворює той самий інтонаційний малюнок, що був розсосереджений раніше в прихованому двоголоссі.

Атмосфера гнітючої безвиході, безповоротної розірваної свідомості передана також низкою інших засобів: після *forte* початку розспіву – майже суцільне *pianissimo*; услід за фактурно-насиченим супроводом – глухі унісо-ни або трепетні, подібні до нерівного биття серця, одноголосні штрихи-хроматизми, чи нерухомо повислі «порожні» комплекси із сумними затриманнями; замість «епічних» плагальних гармоній, ладо-функціонально цілком визначених, – переважання психологічно гострих гармонічних домінант, поява моторошно-холоднуватих звучань; замість епічно-стверджувальної інтонації – мінорна сфера (модуляція в *соль-дієз* мінор). Ця експозиційна пара побудов видозмінено проводиться ще двічі.

В цілому утворюється наскрізна варіантно-строфічна форма їх трьох внутрішньо контрастних розділів, за схемою АВА₁В₁А₂В₂, де А – початковий розспів, В – декламаційний епізод. Динаміка композиційного руху неухильно зростає – на тлі майже нестихаючого погребального дзвону (набат *do-diez*), досягаючи рідкісного для камерно-вокального жанру драматизму. Для всього розвитку характерна послідовна інтонаційна драматизація розспіву. Так розспів обидва рази з'являється у вигляді того, що варіює початкові чотири такти – пісенно найбільш насиченої й напруженої своєї ділянки (кульмінаційна строфа).

Наступний розвиток драми – пронизлива реакція приголомшеної свідомості, що залучає героя до єдиного потоку-відчаю. Між тим збережена музикою контрастність станів також походить від поетичних контрастів. З патетичними зверненнями героя «зовні» до одуховлених ним стихій (вітер, снігова північ, завірюха, снігова труба) чергуються (у подібному до експозиційного розділу чергування розспіву й речитативу) моменти суб'єктивно-скорботної й дещо урочистої лірики. Усім цим досягається напрочуд чутливе розкриття емоційної системи вірша, що своєю чергою невимовно збагачена музикою. Цим же зумовлена висока композиційна єдність монологу, де психологічні контрасти виступають рушійною силою драматизму й загальної драматургічної дії.

Безпосередній перехід від загострено трагедійної, особистісної лірики до пасторально-казкової замальовки – драматургічна знахідка композитора. У «Колисковій пісеньці» відкривається небо над людиною – ліричним героєм «Петербурзьких пісень», і струмує довкола нього ласкаве тепло нічного повітря, і співчутливий голос природи: він дає серцю, що настраждалося, надію на «ясний день».

Прозорий *re*-мажор одразу розряджає напруженість «горищного» номера: *do-diez* - мінор – тональність сьомого ступеня – тут же розв'язується в нову тональність. М'який одноманітний акомпанемент з обережними квартовими похитуваннями в басовому голосі й з дзюркотливими вгорі

розкладеними тризвуками, що ніжно колишуть діатонічні поспівки в мелодії із зупинками на кінцях мотивів і фраз, змальовують атмосферу зачарованої тиші, дитячих казкових образів.

Передостання пісня «У жовтні» – продовження «горищної» драми і водночас трагічне завершення теми самотності в циклі. Строфічна композиція пісні, що доручена баритону, будується з п'яти куплетів (типово романсова структура куплету – проста двочастинна форма з другим періодом, що розвивається; відповідно по дві поетичні строфи в кожному куплеті) без усіляких змін майже до самого кінця. Подібної композиційної одноманітності не отримує жодна інша пісня свиридівського циклу.

Емоційний тон визначається вже в короткому фортепіанному вступі – легкі, стакатно «повітряні» акорди, імовірно, навіяні образом сніжинки, «легкою пушинкою» (*мі-бемоль* мінор, головна тональність пісні), що пурхає на вітру. Основний наспів, ритмічно рухливий, елегійно-витончений, сполучає в собі широко розповсюджені романсові ознаки (секстові звороти, ходи звуками тризвуччя, типова модуляція в субдомінантову тональність – *ля-бемоль* мінор наприкінці першого куплету) з характерно свиридівським елементом (дроблення синтаксичної лінії вірша з виокремленням найважливіших інтонаційно-сміслових відтінків – наприклад, епітет «*хмурая*» підкреслений виразною зупинкою після означуваного слова «*столиця*»).

Із тонким поетичним чуттям в пісні помічені внутрішні блоківські ритми, і музика змушує вповні відчувати їх скромну і разом із тим граціозну мелодику. У четвертому куплеті з'являється одноголосна партія скрипки, що більше вже не замовкає в пісні. Нетематичний (фоновий) скрипковий підголосок поетично пов'язаний з образом ваблячої зірки, що виникає в сп'янілій свідомості горищного романтика. Цей зображальний засіб – випробуваний прийом лірико-драматичної фантастики, що здавна наділяв звучання скрипки рисами таємничої спокуси. І в п'ятому, кульмінаційному, куплеті, що змальовує запаморочливий політ п'яного невдахи, – «*середь вихря*

и огня», музика та ж, що й раніше, проте гострим відчуттям її драматичного зламу.

Матеріал чотирьох двовіршів, багаторазово утверджений раніше в чотирьох реченнях, що послідовно звучать, несподівано концентрично «перевернутий»: речення друге – третє – перше – четверте. Сам же політ за зіркою, що падає в безодню, позбавлений будь-якого пафосу. Лише захоплений вигук (висхідний акцентований стрибок на *forte* – «*Vom* *вскрикнул*») та спрямована донизу мелодія видають незвичність і моторошну правду цього польоту.

У фінальній пісні – «Ми зустрілися з тобою в храмі» – сплітаються й частково набувають нового розвитку найважливіші ідейні й сюжетні мотиви, а також і деякі характерні музично-виразні сторони «Петербурзьких пісень». Знову, як і в усіх інших номерах циклу, особиста, лірична драма невід’ємна від теми загальної соціальної біди. Люди, що кохають одне одного, які колись зустрілися у світлому храмі й «жили в радостном саду», тепер під гнітом обставин «зловонными дворами пошли к проклятью и труду» – подібно до безлічі своїх побратимів по нещастю. Пісня (соло баса; *мі-бемоль* мінор – головна тональність попередньої пісні) до кінця витримана в дусі зосередженого, епічно суворого гімну-ходу з гнучко заломленими рисами романсової лірики. Образ непохитної рішучості збережений уже в розміреній ході початкових дзвонових акордів, що урочисто «несуть» в собі пісенно насичену партію скрипки (скромна роль віолончелі як гармонічного голосу залишається майже незмінною в усій пісні, значення ж скрипки обмежено в подальшому дублюванні вокальної партії; загалом «вокальне» трактування інструментальних тембрів – найхарактерніша особливість свиридівського стилю). Інструментальний вступ повторюється наприкінці пісні. Головний наспів – суцільно діатонічний, із рисами суворої культової декламаційності, – узагальнює інтонаційні прикмети майже всіх пісень циклу, особливо сьомої («У жовтні»), п’ятої («На горищі») і другої («Як прощалися, пристрасно присягалися»). Так, початковий ліричний зворот (затактовий секстовий

підйом до мінорної терції з наступним плавним спуском) тут і надалі розвиває мелодичну ланку другої й п'ятої пісень. А в четвертому репризному проведенні куплету відкрито виявлена основа романсової поспівки, яка добре запам'яталася нам за її рельєфними «обігруваннями» у зазначених двох піснях. Увесь епілог звучить в одній мінорній тональності, яка лише ненадовго освітлюється *соль-бемоль* мажором у схожих крайніх куплетах.

Герої останньої пісні *«встретились <...> в храме и жили в радостном саду»*, поки не відчували, що *«счастье – праздная забота»*, коли ця турбота тільки про себе, тоді як інші люди страждають – *«прокляли друг друга люди, убитые своим трудом»*.

Поетичні образи демонструють любов-служіння, вони залишають радісний сад, щоб *«жить под низким потолком»* і працювати. «Радісний сад» – символ особистісного благополуччя, натхненного щастя, що дарує привабливість і красу буття. Соборність душ виявляється в жертвності героїв, які усвідомлюють згубність особистого щастя, прихованого за високим парканом. Порятунком і єдиний вихід – праця, її символ – молот.

Резюме. Духовно-поетичні символи передаються живою мовою музичного мистецтва, у формально-динамічних схемах «музичної форми як процесу» (за Б. Асаф'євим) і в образно-змістовій частині музичних творів.

У музичній тканині духовні символи можна зафіксувати «над текстом» або «під текстом» у великих тенденціях музичної процесуальності, що складаються з виражальних засобів, але існують немовби над ними (за В. Медушевським ця «надтекстова» смислова голограма – протоінтонація [134]. М. Арановський закликав звертати пильну увагу на лінію опорних звуків музичної тканини й поле «неопор» [14]. У русі опорних тонів може виразно читатися архетип (духовний символ) та сама протоінтонаційність, за В. Медушевським, а в полі мелізматики й прикрас – стилістика його особливого образного прочитання.

У вокальному циклі «Петербурзькі пісні» втілювалося прагнення композитора до аскетичної точності письма і разом з тим конкретної

індивідуалізації узагальненого образу, що висувають перед виконавцями завдання надзвичайної технічної складності: усе на видноті, неможливо сховатися ні за якими візерунчастими хитросплетіннями. Крім того, художня палітра композитора безмежна за кількістю часом діаметрально протилежних барвистих засобів.

Кожен пісенний образ в наскрізній поемного типу драматургії рясніє додатковими асоціативними коннотаціями. І, нарешті, найголовнішими засобами є об'єм, маса вокального звучання, які можуть бути досягнуті лише шляхом ретельного добору першокласних за природними якостями співацького голосу. Більшою мірою музика Г. Свиридова залежить від рівня і якості виконання.

3.2 Вокальна поема «Петербург»: авторська концепція та виконавська режисура Д.Хворостовського – М.Аркадьєва

*Виконання співака знаходиться у колосальній залежності від мовлення його часу. Наприклад, Шаляпін<...> У мистецтві багато копій, а справжнє прочитання та індивідуальність зустрічаються рідко<...>
Г.Свиридов*

Досвід аналізу співдружності композитора і інтерпретатора розглянемо на прикладі творчого дуету: Д. Хворостовський – М. Аркадьєв. Сміслові поле останнього вокального творіння Свиридова (1995) має глибинний «культурний код» – так званий «петербурзький текст». Наявність «наскрізних мотивів» християнства в художній концепції поезії О. Блоку змушує співаків-іноземців шукати шляхи його адекватної трансценденції. Цикл завершується глибоким авторським роздумом, в трагічній тональності (b-moll), залишаючи у свідомості домінанту концепції – образ Богородиці, що символізує світло Христа.

Завдання підрозділу – виявити авторську концепцію поеми «Петербург» на основі вивчення досвіду творчої співдружності композитора і інтерпретаторів останнього вокального опусу Г. Свиридова.

Антон Вісков, який близько співпрацював з композитором, так сформулював якості, котрими має володіти виконавець його музики: «<...> щоб співати Свиридова, треба мати російську душу, російське серце, нести в собі “трагізм російської долі і життя “» [49]. Це твердження потребує уточнення в зв'язку зі зміною статусу «постсвиридівської» культури. Справа в тому, що співаки – представники інших національностей, тяжіючи до краси вокального стилю Г. Свиридова, зупиняються перед бар'єром – розумінням музично-поетичної концепції його творів, як «російської картини світу», позначеної трагізмом і катаклізмами ХХ століття.

Прикладом слугує вокальна поема для голосу і фортепіано «*Петербург*» на слова О. Блока, що з'явилася в 1995 році як наслідок тісної співпраці Георгія Свиридова зі співаком Дмитром Хворостовським і піаністом Михайлом Аркадьєвим. Сміслові поле цього дивного творіння має глибинний «культурний код», що висуває перед виконавцями завдання досягнути авторську концепцію і доповнити її особистісними інтенціями. Цінність музики Свиридова полягає в багатстві її змісту, укладеного в складну гаму почуттів поетичної натури.

Г. Свиридов зафіксував свою думку щодо виконавського мистецтва Дмитра Хворостовського в одному з зошитів «Різних записів». Цей запис – один з останніх в його житті (цитата мовою оригіналу): «1997 год. 16 июля. Два дня у меня был Д. А. Хворостовский, проездом из Красноярска, где он дал сильный концерт: I отделение – шесть романсов П. И. Чайковского, а также четыре песни из цикла «Песни странствующего подмастерья» Г. Малера. Во II отделении «Петербург» – целиком. Слушали этот концерт в записи вместе с М. Аркадьевым. *Исполнение в целом близкое к совершенству* (підкреслено – С. Б.)» [208].

Наявність в поезії О. Блоку «наскрізних мотивів» з Біблії мотивує іноземних виконавців вокальних опусів Г. Свиридова шукати шляхів творчої співпраці як трансценденції, адекватної до авторської концепції. Для нових поколінь послідовників ідей Г. Свиридова актуальною є установка на спів-

творчість: стосунки композитора зі своїм виконавцем, їх духовна спорідненість знаходять не тільки конкретно-історичний (подієво-біографічний), скільки метафізичний, трансцендентний сенс. Його розумінням займається інтерпретологія, що вивчає роль виконавця в контексті феноменів музичної творчості (персоналій, артефактів).

Для розуміння глибини авторського задуму вокальної поеми «Петербург» необхідно знати ставлення Г. Свиридова до поезії О. Блока. Композитор писав: «Я поезію Блоку дуже любив змалку, як тільки познайомився з його віршами. <...> це був завжди мій найулюбленіший поет. Блок на мене завжди справляв величезне враження і не тільки як поет своїм поетичним творчістю, а й як особистість (підкреслено мною - С. Б.) своїми статтями < ...> щоденниками» [208, с. 310].

Жанр, позначений автором як «вокальна поема», – не випадковий. Композитор свідомо йшов до нього ще у хоровій творчості. У вокальній поемі Г. Свиридов з'єднав найважливіші для себе теми поезії О. Блока, дав їм нове життя, і, осмисливши в сучасному для свого часу ключі, підняв їх на позачасовий духовний рівень. Єдина композиція об'єднує в собі різнопланові жанри: лірику і епос, драматичну сцену і пейзаж.

Виконання Хворостовським і Аркадьєвим це чітко передає, хоча єдиного сюжету у творі немає: кожна пісня – самостійна за темою, образом, настроєм. Проте, «Петербург» вирізняється підвищеною органікою внутрішньої цілісності. Як зазначає О. Белоненко, після успішного світового турне з поемою «Отчалившая Русь» М. Аркадьєв та Д. Хворостовський звернулися до композитора з проханням написати що-небудь спеціально для них. У відповідь композитор сказав: «Так, я про це думав. Це буде Блок» [3]. Разом з автором обговорювали загальну структуру і тональний план майбутнього твору. Наслідком піврічної роботи стала композиція з дев'яти пісень.

1. «Флюгер». *С движением* ♩ = 106-108 – Des dur

2. «Золотое весло». *Неторопливо* ♩ = 88 – b-moll (es-moll)

3. «Невеста». *С движением, но не спеша* ♩ = 46 – b-moll
4. «Голос из хора». *Медленно*. ♩ = 40 – cis-moll — Attacca
5. «Я пригвожден к трактирной стойке». *Весьма медленно* ♩ = 40 – e-moll
6. «Ветер принес издалека». *Медленно, тихо*. ♩ = 52 – H-dur — Attacca
7. «Петербургская песенка». *Очень быстро и возбужденно* ♩ = 100 – h-moll
8. «Рожденные в года глухие». *Очень медленно* ♩ = 42-44 – b-moll – Attacca
9. «Богоматерь в городе». *Мерное движение* ♩ = 92 – b-moll.

Назву «Петербург» запропонував М. Аркадьєв, що збіглося з давніми задумами Г. Свиридова. У його щоденникових записах за 1985 рік є відмітка («Блок = величезний цикл “Петербург” = все туди – “глиба”») [6]). Глибина авторського задуму вокальної поеми за своїм масштабом не поступається симфонічному жанру. В основі авторської концепції лежить принцип двосвіття, або «образний паралелізм» – характерний для символістського показу двох реальностей: фізичної (місто, гріх, смерть) і метафізичної (любов, покинуті, спогади). Трагізм, посилений есхатологією зрілого Блоку, викликає паралель з Шостою симфонією П. Чайковського, чия пізня творчість вважається однією з передвісником містичних інтенцій «срібної доби».

Поема відкривається піснею «Флюгер», в якій виконавці відчули подих вічності та відтворили її внутрішній пульс через остінатність фортепіанного ритмічного руху, дзвіницю басів. Тембральні барби і теплота голосу відтіняють стан містичного заціпеніння та символіку «чужого міста» («*Тихо. И будет всё тише*», «*Небом в полнеба раскинут, дымом и солнцем взволнован, бедный петух очарован, в синюю глубь опрокинут*»).

За «Флюгером» звучить «Золотое весло» (первісна назва «*Мы встречались с тобой на закате*» відповідала першому рядку вірша О. Блока). Нову назву запропонував М. Аркадьєв. «Золотое весло» – заключні слова твору, що увібрали в себе все найважливіше: дівочий стан і звуки панихиди, біле плаття та витонченість мрії, вечірні свічки, блакитну тиша і золоте світло. Музичний звукопис відтворено тонким нюансуванням на *piano*,

наспівним *legato*, унісоном злагодженого дуету голосу і фортепіано. Мінімалізм засобів не відволікає від основного смислообразу. Інструментальна семантика створює глибину звукового простору, що досягається висхідними прозорими пасажами на *ppp* (на словах «*у берега рябь и камыш*»).

«Петербурзька пісенька» – зразок любовної лірики, чия трагічна іронія передана завдяки використанню мелодики міського побутового романсу «під шарманку». Ліричний герой «по-гоголівськи» приземлений, проте це «<...> не робить його нерозділене кохання предметом глузування з боку автора», за влучним спостереженням А. Белоненко [25].

Центральне місце в поемі посідає тріада пісень: №3 «*Невеста*», №4 «*Голос из хора*» и №5 «*Я пригвожден к трактирной стойке*». Тут сконцентровані найбільш значимі теми «петербурзького тексту» Блоку, які вже давно хвилювали композитора-духовидця: тема втраченої душі, «втомленої, вечірньої людини» (Ніцше) – мешканця «чорного міста»; апокаліптичне бачення холоду і мороку майбутнього («Голос з хору»); тема очікування Христа («Ось Жених гряде») в «Нареченій» і №8 «Народжені в роки глухі». Такий образний контраст в драматургії циклу: з одного боку – Дольний світ (різкий вітер, сльози, чорне місто), з іншого – Присутність в ньому Божої Матері і хлопчика-Христа («*в белой шапке/ улыбнулся на тебя*»).

Образ ікони втілений в пісні «Невеста» («*Божья мать “Утоли мои печали” перед гробом шла, светла, тиха*»). Завдяки вокальній інтонації глибинний трагізм долається просвітленням, надією. В бесіді з Андрієм Золотовим Д. Хворостовський зізнається: «*Каждый раз для меня<... >очень большая ответственность исполнять музыку Свиридова. Я человек, любящий контрасты. Здесь есть контрасты, очень большие! Предельная простота и кристальность. Абсолютное погружение<...?>*» [див. документальний телевізійний фільм «*Чистая музыка бытия. Россия. Свиридов*»]. Звідси просякнення загальної звукової аури «Петербурга»

Блока – Свиридова молитовним духом.

Багатозначність семантики вокальної поеми Г. Свиридова виявляється через: 1) гіперболізацію головної ідеї – преображення Душі; 2) символізацію музичної мови/мовлення; 3) синтез емоційних станів – ліричного, трагедійного та жанрово-побутових образів. Інтерпретація Д. Хворостовського-М. Аркадьєва враховує ці концепти, доповнюючи авторський задум особистісною співучастю, глибиною її виявлення виконавськими засобами. До прикладу, в заключній пісні «Богоматір в місті» виконавці вибудовують трифазну драматургію з яскравою кульмінацією в середньому розділі. За рахунок підкресленої артикуляції, в динаміці, що зростає, постає трагічне питання («<...> для чого в мой черный город ты Младенца принесла?»), що висне у повітрі на мелодичній вершині, в остинатному *marcato* дзвонів.

Реприза – післямова від автора: глибокі роздуми залишає в свідомості сум і одночасно надію. Чи можлива вона в контексті скорботного сі-бемоль мінору, тональності Голгофи? Від присутності Богородиці, яка символізує світло. «Синій морок», хлопчик-Христос в «білій шапці» – коло символів і кольорова гама філігранно передані темно-масляними темброво-фактурними планами, динамічними і артикуляційними нюансами точно продуманої виконавської партитури.

Численні внутрішні зв'язки (образно-тематичні, інтонаційні, фактурно-темброві) вокальної поеми наочно проступають за допомогою остинатного биття, тематичних перегуків. Мотивні «скріпи» на близьких і далеких відстанях композиційного цілого мають приховані зв'язки.

Мелодика, вирізняючись розпівом, пластичністю і разом з тим декламаційно-мовленнєвими акцентами, презентує, зазвичай, напружену думку через почуття. Виконавець повинен вміти бездоганно втілити синтез мовної та кантиленної інтонацій в «осмисленій, виправданій мелодії» (традиція О. Даргомижського і М. Мусоргського).

Музична семантика поеми «Петербург» передбачає складні психологічні завдання. Потрібно віртуозне володіння голосовим апаратом, оскільки задіяний повний діапазон в складній теситурі, а також часте використання крайніх регістрів.

Надзвичайно важливим є ансамбль вокальної та фортепіанної партій, паритет теплого баритона і всеосяжного інструменталізму (від церковного гулу землі в «Флюгері» до космічної відкритості «Богоматері в місті»). Найбільш складне завдання – осягнення авторської концепції як **єдиної образної системи**, її донесення до слухача через виконавську трансценденцію.

Аналіз стилю першовиконання поеми «Петербург» виявив, що смислове розгортання дев'яти пісень складає єдину лінію драматургічного розвитку. Д. Хворостовський і М. Аркад'єв рельєфно втілюють багатство і багатовимірність блоківського Петербурга з допомогою артикуляційно-смислових і темброво-динамічних нюансів. Наприклад, опукла, перебільшена подача вербального тексту в пісні «Народжений в роки глухі» створює медитативно-розповідний тон. Ударним складам відповідають тривалості вдвічі більше, ніж ненаголошені.

Музична фраза наповнюється наспівними інонаціями, характерними для протяжної ліричної пісні. Гул набату, про який розповідається в поетичному тексті, імітується в партії фортепіано. «Фатальна порожнеча» чуйно відтворена за допомогою кластера в високому регістрі. Слова *«Те, хто достойней, Боже, Боже, да узрят Царствие Твое»* звучать наче молитва (на тлі дзвонів в супроводі).

Таким чином, Д. Хворостовський і М. Аркад'єв створили нове буття – інтерпретацію «теми Петербургу», на прикладі якої проблема спідружності автора і першоінтерпретаторів отримала унікального вирішення. Усі засоби виконавської поезики (темпо-ритм, артикуляція, тембровість, нюансування, агогіка) скеровані на втілення символіки музично-поетичного твору.

В цілому версію Д. Хворостовського-М. Аркадьєва позначено *інтелектуально-режисерським концептуалізмом мислення*, що допомагає слухацькому розумінню філософсько-релігійних підтекстів авторської концепції твору.

Констатуємо, що виконання музики Г. Свиридова може стати посправжньому високим і проникливим завдяки трансценденції – глибинному зануренню у текст, адекватному досвіду інтонаційного втілення (за формулою Я=Інший). Співак має відчутти **лірико-епічну природу поемного жанру**: вокальним інтонуванням «розширити» психо-ауру поетичного тексту, надаючи символічним образам більшої конкретності і узагальненості через внутрішнє проживання, чуття «дихання» широких мелодичних ліній. Точне відчуття ритміки вірша сприяє адекватній передачі ритму наспіву. Фортепіанний супровід, відповідно, містить фактурно-темброві засоби для «витлумачення» звуко-поетичної символіки.

Щодо еволюції вокального стилю композитора у світлі блоківської поезії варто наголосити, що «петербурзький текст» як складова спадщини Г. Свиридова постає серед інших («пушкінський», «есенінський»), як один з найвагоміших і найскладніших, оскільки через символіку Блока композитор звертається до трагедійних подій Історії як можливості латентної рефлексії на сучасне Теперішнє.

У відтворенні образів Міста, безумовно, присутня еволюція стилю художнього мислення митця; разом з тим відчутні тематичні арки та стильові алюзії при порівнянні ранніх та пізніх творів (природні стихії, іпостасі Поета). Замість монологічності авторської рефлексії в ранніх композиціях в «Петербурзьких піснях» панує багатство вокального і інструментального суголосся – ознака соборного світовідчуття зрілого стилю Г. Свиридова.

На такі висновки надихає інтенціональний стиль виконання «Петербурга» Д. Хворостовським – М. Аркад'євим: їхній спосіб «співати під дзвонами»⁵⁹ зворушує *душу, преобразуючи духовним вогнем любові до*

⁵⁹ Вираз Т. Чередниченко про музику Свиридова, сказаний в дещо іншому контексті.

мистецтва, яке є відповіддю на Божий заклик – співтворчість! Ось чому цей життєприклад слугує ідеальним зразком для вивчення феномена творчої співдружності автора і першовиконавців (=співавторів).

Завдяки співтворчості виконавців вокальної поеми «Петербург» композиторська трансценденція «згорнута» у спів-переживання «тут і зараз» – для Іншого. Можливість, засвідчена в музиці Г. Свиридова, ставить питання про роль «національного генокоду» в структурі виконавської творчості. Однак чим позначені національні кордони вокального стилю, який в іноземних виконавців пов'язаний з поетикою чужої мови-Логосу? Яку роль при цьому відіграють глибинні парадигми культури, паралелі з поетичним словом, філософією, психологією? Відповіді, можливо, дасть виконання геніальної музики Свиридова майбутніми поколіннями співаків в різних країнах і континентах світу.

Наявність «наскрізних мотивів» християнства у художній концепції поезії О. Блока примушує співаків-іноземців відшукувати шляхи його трансценденції у світ виконавської інтерпретації. Цикл завершується глибоким авторським роздумом, у трагічній тональності (b-moll), залишаючи в свідомості домінанту художньої концепції його авторів – образ Богородиці, який символізує світло Христа.

Першовиконавці мають розуміти твір як «режисерський проект, де кожний звукообраз є фактом «роботи душі», особистої біографії. Певні перетворення не зруйнували концепції твору: в процесі виконавської трансценденції він отримав особистісних відтінків, що раніше були прихованими. Усі прийоми – темпо-ритмічні, артикуляційні, темброві та динамічні – віднайдені особисто, задля втілення філософсько-релігійної символіки релігійного тексту О.Блока. Спосіб «співати під куполом дзвонів», за влучним виразом Т. Чередниченко (а саме так співає Д.Хворостовський!) вражає, потрясає душу, преобразує її духовним світлом любові, надає розуміння, що мистецтво – це відповідь на Божий заклик, тобто між людиною і Богом – теж співтворчість!

Різні грані спілкування автора з виконавцями дають різну якість відчуття синергії, тої Присутності, яка твориться співаком «перед очима» слухача і бере у полон його душу. Кінцевий художній результат має не просто співпадати з авторською концепцією твору: очікується *трансценденція співтворчості* – така форма співавторства суб'єктів (композитор–поет–першовиконавець), яка становить для реципієнта абсолютну цінність спілкування через унікальну Присутність усіх учасників в метафізичному просторі («тут і зараз»).

Свиридівський стиль «нової простоти» визначено як *неошубертіанство* – за конгеніальністю втілення синтезу поезії та музичної інтонації, відчуттям потреб людської душі, глибинного прочитання поезії; за мелодичним даром, чистотою духа, щирістю авторського слова.

Висновки до Розділу 3

Завдяки вражаючому внутрішньому слуху кожен з виконавців (В.П'явко, І. Архипова, О. Образцова і Д. Хворостовський) втілюють багату гаму нюансів руху людської душі, закладених у свиридівському творі.

Відзначимо особливості виконання кожного з них на основі розкриття внутрішнього сенсу, заснованого на тонально-тембровом вирішенні і з урахуванням індивідуальної манери виконань кожного з них:

1) Виконання В. П'явка вирізняється монументальністю штрихів, що йдуть від оперної манери виконання і голосової подачі звука; перебільшеною, оперною драматизацією образів (дехто називає цю виконавську манеру «епічністю»);

2) О. Образцова глибиною перевтілення в музичний образ відкриває *гендерний підтекст* щодо трактування авторської концепції, що посилює ліричну сутність поезії С. Єсеніна. «Жіноча» душа поета домінує, об'єктивні образи набувають суб'єктивного забарвлення (в нашій термінології – це койнонія);

3) Д. Хворостовський (разом з піаністом М. Аркадьєвим) демонструє режисерський підхід до трактування поеми, наскрізне розгортання основної ідеї, яка осмислюється з філософсько-релігійного боку; тонка деталізація поряд з масштабним охопленням цілого створює поемний часопростір виконання, забарвлений особистісними рефлексіями. Ефект спілкування – вища форма трансценденції.

2. Поема для голоса та фортепіано «Петербург» містить багатозначну інтонаційну систему звукових символів, що дозволяє виконавцям доповнити авторський задум деталями власного творчого бачення. Це свого роду «режисерський проект»: в новій концепції кожний звукообраз стає «вчинком душі», фактом особистої біографії. Першоінтерпретація не скривдила авторський задум: він залишився незмінним у своїй основі, проте заблищав екзистенційними акцентами, які роблять більш рельєфним той чи інший тематичний мотив, драматургічну лінію. Кожна найдрібніша деталь вокально-сонорної матерії «Петербургу» характеризується смисловою вагомістю. Інтелектуальна наповненість поетичного тексту віддзеркалена в музичній інтонації.

В результаті Д. Хворостовський і М. Аркадьєв ре-інтерпретували «семіотику» музичного звучання міста Петербург. Музиканти продемонстрували розуміння нової образної системи, «режисерського проекту, де кожний звукообраз є фактом «роботи душі», особистої біографії. Першоінтерпретація не скривдила авторського задуму твору: в процесі виконавської трансценденції він загравав особистісними барвами, розкривши смислові акценти, тематичні лінії, що раніше були прихованими. Усі прийоми вокальної поезики – інтонаційні, темпо-ритмічні, артикуляційні, темброві, динамічні – мають бути скеровані на втілення філософсько-релігійної символіки. На цю думку наштовхує інтенціонально-означений стиль виконання «Петербургу» Д. Хворостовським – М. Аркадьєвим: знайдений ними спів наче «під куполом дзвонів» (Т. Чередниченко) потрясає душу, наповнюючи духовним світлом любові до мистецтва, яка є відповіддю

на Божий заклик – співтворчість! Духовна висота першовиконання Д. Хворостовського – М. Аркадьєва дозволяє вважати «Петербург» Блока–Свиридова проявом трансценденції «культурного тексту» Минулого, його актуалізацією в «пам'яті культури» Майбутнього. Завдяки вражаючому слуху на «генеральну стильову інтонацію» Блока в «ліричному космосі» Свиридова Д. Хворостовський і М. Аркадьєв відтворили багату гаму рухів людської душі в трагічні хвилини буття, розставили свої смислові акценти в трансценденції авторської думки. Виконання дев'яти пісень музикантами вибудовано як наскрізне розгортання музичних образів, що пов'язані у поему про життя Поета, з чутким слухом «на майбутнє». Як результат, сучасний слухач в музичних рефлексіях пізнього Г. Свиридова отримує втрачені в радянську добу філософсько-релігійні інтенції поезії О. Блока. При цьому спостерігаємо «художній сплав» тонкої деталізації з масштабним охопленням цілого: перед слухачем розгортається панорама образів Петербургу як символу Росії, в минулому та Теперішньому часі.

3. На тлі глобалізаційних тенденцій мистецтва ХХІ ст. все чіткіше усвідомлюється цінність *національного* виміру культуротворчих процесів як митцями, так і співаками. Перетин китайської та слов'янської «картини світу» відбувається завдяки наявній у вокальній музиці Свиридова символізації музичної мови, яка багато в чому споріднена до символіки поетичних текстів давньокитайських авторів (Лі Бо, Бо Цю-І). Лірико-філософський «код» творів Г. Свиридова на поезію О. Блока з його символістським світобаченням «накладається» **на структуру ментального психотипу** китайських музикантів, з дитинства вихованих на прикладах класичної давньокитайської поезії, співпадає з принципами єднання людини з образами рідної природи (як давньої епохи Тан, так і сучасної народно-песенної). Це дає підстави порівнювати вокальний стиль Свиридова з «китайською картиною світу». Обов'язковою умовою співтворчості виконавців та композитора на сучасному етапі є діалог культур як прояв «зустрічного руху» Сходу і Заходу.

Складним завданням є просякнення в поезику «словоцентризму» музики Г. Свиридова. Образно-емоційні, тематичні, фактурні, темброві зв'язки стають опуклими завдяки виявленню ритму та мотивних перегуків. Таким чином, через порівняння творчих підходів співаків до композиторської концепції та інтерпретологічні акценти в виконавських версіях обраних творів Г. Свиридова доведено, що співтворчість творчих особистостей митця та співака (Я=Я) завдяки духовній рефлексії розкривається як система параметрів, слугує «розширенню свідомості» співака через відтворення «національної картини світу» у бажаній повноті композиторського стилю та історичних контекстів.

Узагальнемо усі можливі дефініції співтворчості як музичної універсальї (від найширшого – до спеціалізованого):

1) Співтворчість – це **спосіб спілкування** композитора, поета, виконавців, механізм комунікації в просторі життєтворчості митця (*автобіографічний та комунікативний дискурс*);

2) співтворчість – актуальна ознака культуротворчого процесу ХХ–ХХІ століття, що входить у багатовимірну структуру професійного середовища з певними історичними традиціями, і є **показником інтерпретативної діяльності людини-творця** (*соціокультурний дискурс*);

3) у *метафізичному* сенсі співтворчість – умова для вияву глибинної виконавської рефлексії, зануренню в композиторський стиль як місце зустрічі (койнонії) з Іншим-у-собі; абсолютній цінності спілкування з минулим і майбутнім через актуалізацію власного авторства по відношенню до «чужого» тексту, який можна «привласнити» з метою втілення музичного повідомлення Вічності (Богу-творцю) як Благодаріння за його дари (талант);

4) Співтворчість як явище вокального мистецтва розкриває свій зміст через інтерпретативну діяльність суб'єктів творення: а) композиторську («переклад» поетичного тексту на мову співу); б) виконавську (де учасниками є «співак – твір – концертмейстер – слухач») як *інтонаційно-діяльнісний вимір* обговорення проблеми.

Співтворчість усвідомлюється як актуальна присутність суб'єктів музичної діяльності в творчому акті, і не лише як життєвий факт. Вона наново існує кожен раз в момент виконання «тут і зараз» як *духовна реальність, як територія спілкування історії культури* (коли творили поет і композитор) і *майбутнього* (віртуальна зустріч співаків і слухачів нових поколінь) через посередництво співаків - виконавців.

Отже, творчість є месіанство, служіння людям для Віри, Надії, Любові, що стає можливим лише за умов співтворчості. **Співтворчість – це творення духовної реальності, синергії людини з Богом.**

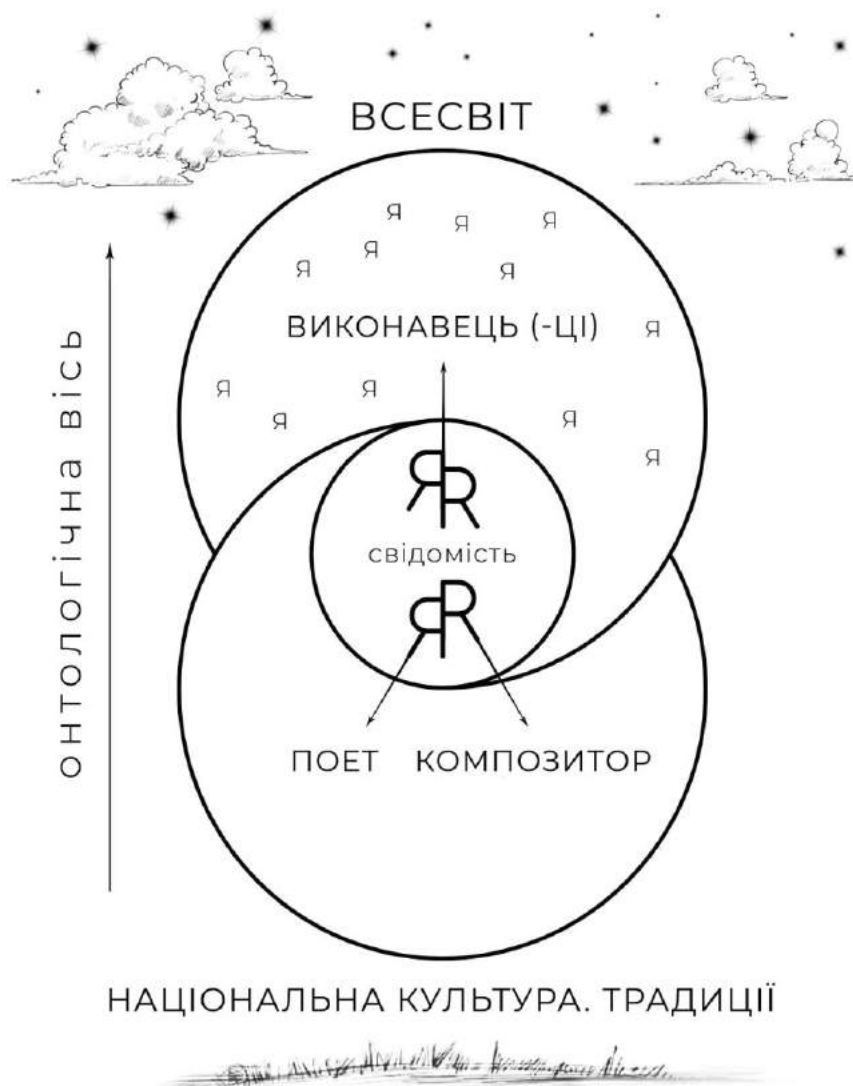
Перетин китайської та слов'янської «картин світу» у свідомості виконавців відбувається завдяки наявній у вокальних творах Свиридова символізації музичної мови. Зокрема, для китайських дослідників залишається поза увагою вплив виконавця на композитора, авторську концепцію твору, ширше – всю систему вокальної культури в її взаємозв'язках.

Окремий аспект дослідження – ладові «перегуки»: ангемітонні звороти, що нагадують пентатоніку китайських пісень. Вільне трактування ритму, що не залежить від тактової риси. Прийом культурологічного паралелізму – відкриття, яке потребує подальшої розробки та аргументації. Загальна картина проявів співтворчості у композиторсько-виконавській діяльності охоплює усі рівні онтології (буття), психології (синергійної дії) та комунікації вокального твору (спілкування).

Загальний висновок: співтворчість осмислено як концептуальну засаду музичної діяльності, як об'єктивну даність інтерпретативного буття музики. Іншими словами, **творчість без співтворчості не існує**. Остання є її онтологічною передумовою. Про це свідчить і християнський дискурс розуміння співдружності митців у вокальному мистецтві, який можна визначити, вслід за І. Зізіуласом так: **БУТТЯ – ЯК СПІЛКУВАННЯ ЗА ОБРАЗОМ І ПОДОБОЮ.**

Схема 3.1

Духовна реальність койнонії у вокальній творчості



ВИСНОВКИ

Проведене дослідження параметрів *співтворчості як духовної форми спілкування виконавців та композитора*, актуальної ознаки культуротворчого процесу в ХХ–ХХІ ст. дозволило дійти наступних висновків.

1. Вокальна творчість Г. Свиридова посідає одне з провідних місць в репертуарі іноземних співаків, тому вибір творів саме цього майстра ХХ ст. для розробки концепту співтворчості видається закономірним. У той час як композитори СРСР «вшановували» велику симфонічну форму, авангардні техніки, в умовах засилля додекафонії та полістістики, Свиридов повертає слухачеві пісню і мелодію як істини музичної творчості. Саме він відкрив слухачеві атеїстичної доби, що національна вокальна інтонація генетично пов'язана з церковноспівочою культурою, християнським світоглядом. Звідси глибинне чуття соборне сприйняття життя. Велика місія лежить на тому співакові, котрий бере на себе інтерпретацію вокальних творів Свиридова!

2. Порівняння вокальних творів Георгія Васильовича з «шубертовською» пісенною інтонацією (європейський «ген») – з одного боку, а з іншого – з мовленнєвою природою словомислення М. Мусоргського виявило історичну місію Свиридова. В соціокультурних умовах другої половини ХХ ст. він відродив роль пісенної інтонації і підняв її на концептуальний рівень через лірико-містичний зміст поезії О. Пушкіна, О. Блока, С. Єсеніна, увиразнивши духовну реальність культури свого часу, що відповідає християнській антропології – **творчість є месіанство!** Вокальна інтонація Свиридова, наче жива природа, своїм корінням пов'язана з російською мовою/мовленням, завжди йде від серця, здорового й чутливого сприйняття буття. Спів як любов віддзеркалює позицію художника, його духовну звитягу. Саме так співає твори Свиридова Дмитро Хворостовський.

3. У дисертації запропоновано концепт «співтворчість» виконавця та композитора, який вперше введено у науковий обіг інтерпретології. Зміст співтворчості як музичної універсалії сформовано в інтерпретативному колі

спілкування суб'єктів «композитор-поет-першовиконавці». Критерієм суголосся композитора та виконавця (Я=Я) слугує слухацька подяка: багаторазове примноження/прослуховування творів композитора «живить» їх буття у хронотопі Майбутнього.

4. Обґрунтовано, що співтворчість є органічною складовою вокального мистецтва, як «території спілкування» суб'єктів інтерпретації: композитор – поет – першовиконавці – слухачі». Співтворчість виявляє свою сутність і органічну присутність в світі співацького мистецтва через параметри виконавського мислення при відтворенні авторського тексту – носія інтонаційного «образу світу» певного твору. На прикладах мовно-стильового аналізу камерно-вокальних циклів Г. Свиридова розкрито зміст концепту «співтворчість». Надмета співтворчості у її трансцендентальних формах – залучення до духовної рефлексії, якою за визначенням є співтворчість композитора, поета, першовиконавців, слухачів ($1+1+1\dots=1$).

5. Система внутрішніх та зовнішніх параметрів складає зміст авторської методики аналізу явища «співтворчість» для співаків – інтерпретаторів вокальних творів Свиридова. Наприклад, характеристики сонорної аури вокального інтонування в камерно-вокальних циклах Г. Свиридова, або рівні жанрової стилістики засвідчили повернення в ускладнений «інтонаційний словник» ХХ ст. пісенного мелосу як естетики «нової простоти».

Досліджено «зустрічний рух» двох типів музичного мислення (від співака до композитора і навпаки), який теж можна розглядати як мовно-стильовий параметр співтворчості. Мелодію втілює співак (носій Я-свідомості), однак без розуміння мислення композитора (яке у Свиридова є новаторським за ладо-гармонічною, фактурно-тембровою і жанрово-інтонаційною мовою) – його місія є неможливою.

6. Розкрито зміст виконавської інтерпретації вокальних циклів Г. Свиридова у дзеркалі інтерпретації першовиконавців. У творчості Д. Хворостовського спостерігаємо режисерський підхід до трактування

драматургії циклу як поеми: про це свідчать наскрізне розгортання образу Поета, який постає як філософ; тонка деталізація не заважає епічності сприйняття «картини світу» цілого. Серед інших параметрів виконання (темпо-ритм, артикуляція, динаміка) виявлено роль семантики тональних планів, що складають поемний тип драматургії. Концептуальні зміни відбивають регістрові характеристики співочого голосу, впливаючи на слухацьке сприйняття: рефлексійне «відстороненн», чи драматизація, навіть гендерне перевтілення (виконання О. Образцовою циклу «Отчалившая Русь»).

7. У продовж багатьох років творчого життя Георгія Васильовича Свиридова завжди оточували високопрофесійні вокалісти, які мали прекрасний музичний смак, яскравий та самобутній талант – Ірина Архипова, Владислав П'явко, Олександр Ведерников, Євген Нестеренко, Маквала Касрашвілі, Олена Образцова, Дмитро Хворостовський та ін. Кожен із них створив свою неповторну виконавську версію романсів Георгія Свиридова:

- вишуканий вокал Ірини Архипової, з його філігранним нюансуванням та бездоганною вокальною інтонацією неповторно звучить у романсі «Зимняя дорога»;

- емоційну експресію та потужне звучання у творі «Отчалившая Русь» презентує Владислав П'явко;

- академічну манеру співу романсу «Подъезжая под Ижоры» у майже народний заспів у творі «Как яблочко румян» майстерно перевтілює Олександр Ведерников;

- вражаюче-гучно і драматично звучить монолітний бас Євгена Нестеренка в «Голосе из хора»;

- у романсі-дуєті «Колыбельная песня» два жіночих голоси: кришталево сопрано Маквали Касрашвілі та густе, бурхливе мецо-сопрано Олени Образцової чарівно доповнюють один одного (наче небесне разом і з земним);

- довгоочікувана поема «Петербург» у шедевральному першовиконанні оксамитового баритону Дмитра Хворостовського загалом стає справжньою музичною подією виконавської світової культури кінця ХХ століття (враховуючи гастролі виконавців у Лондоні, США).

8. У царині пісенної лірики Свиридов наново розкривається як композитор світового значення. Його вокальний стиль синтезував два культурних хронотопи в самосвідомості музики ХХ ст. Перший – **Минуле**: показ давнини, фольклорних обрядів («Ночь под Ивана Купала», 5-а частина «Поэмы памяти Сергея Есенина»), життя людини на природі («Курские песни», «Отчалившая Русь», 8-я часть «Там за млечными холмами»). Другий – світ **Теперішнього**: герой його вокальних творів (навіть, якщо він говорить мовою Пушкіна, Блока, Єсеніна) – завжди сучасна людина, яка вболіває за все, що відбувається у світі. Втім трансценденція співтворчості дає унікальну можливість для рефлексій щодо «пам'яті культури» (територію спілкування композитора і поета), і як наслідок – реальне право творця на **Майбутнє**, на що завжди сподівається людина, яка співає (homo cantor).

Для виконавців із Китаю лірика та пісня становлять «ментальний код» «входження» в «іншу» культуру з метою оволодіння її «інтонаційним фондом» для відтворення в інтегративному колі співтворчості «Захід – Схід». Для Свиридова найвищим рівнем співтворчості було спілкування і роздуми над словом, яке він конгеніально втілює як «національну картину світу». Принцип єднання людини з образами рідної природи, притаманний і для китайської культури (як давніх епох, так і сучасності), ментально споріднює вокальну музику Свиридова з іншими сферами людського буття homo cantor, в тому числі з «китайською картиною світу».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аврелий Августин. Шесть книг о музыке / пер. с лат., комент. и исслед. Е.М.Двоскиной. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. 360 с.
2. Акопян Л. О. Музыка как отражение человеческой целостности. *Музыка как форма интеллектуальной деятельности* : сб. ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский. Москва : URSS КомКнига, 2007. С. 70–81.
3. Александрова О.А. Вокально-хоровое творчество Г. Свиридова как классическое наследие музыкальной культуры XX века. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків: «С.А.М.», 2014. Вип. 41: Класика в сучасній культурі. С. 195–206.
4. Александрова О. А. Духовный реализм как метод познания музыки Г. Свиридова. *Время Г. В. Свиридова в культурном континууме* : сб. ст. по материалам междунар. форума, 10–15 дек. 2015 г. Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. С. 23–38.
5. Александрова О. О. Світське і релігійне у вокальній поемі на вірші С. Єсеніна «Отчалившая Русь». *Культура України. Сер. Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 96–105.
6. Александрова О. О. Вокально-хорова творчість Г.В. Свиридова: жанрова поетика та її духовні основи: монографія. Харків : ФОП Андреев К. В., 2016. 295 с.
7. Александрова О. О. Вокально-хоровий стиль Г.Свиридова: взаємодія світського та релігійного аспектів : дис. ... доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2018. 570 с.
8. Алексеева М. В. Музыка и слово на пути автономного развития и семантических взаимосвязей. *Философия и культура* : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2008. Вып. 175. С. 151–183.
9. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие для муз. вузов / Е. А. Ручьевская и др. Ленинград : Музыка, 1988. 349 с.
10. Арановский М. Г. Интонация, знак и «новые методы». *Советская музыка*. 1980. № 10. С. 99–109.
11. Арановский М. Г. Интонация, отношение, процесс. *Советская музыка*. 1984. № 12. С. 80–87.

12. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
13. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. / ред., сост. М. Арановский. Москва : Музыка, 1974. С. 90–127.
14. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / редкол.: В. В. Задерацкий (ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост.). М., 1987. Вып. 6. С. 5–44.
15. Аристотель. Поэтика. Риторика / вступ. ст. и коммент. С. Ю. Трохачёва ; пер. с древнегреч. В. Г. Апельрота, Н. Платоновой. СПб. : Азбука, 2000. 349 с.
16. Аркадьев М. К музыке Георгия Свиридова (композитор и трансценденция). *Музыкальная академия*. 1996. № 1. С. 3–4.
17. Аркадьев М. Лирическая вселенная Георгия Свиридова [Электронный ресурс]. *Израиль XXI* : муз. журн. Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Lirika.htm> (дата обращения: 28.03.2016). – Загл. с экрана.
18. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
19. Асафьев Б. О музыке XX века. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1982. 199 с.
20. Асафьев Б. В. Речевая интонация. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1965. 136 с.
21. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус. – 416 с.
22. Бекетова Н. В. Концепция преображения в русской музыке. *Музыкальная культура христианского мира* : материалы междунар. науч. конф. / Ростов. гос. консерватория им. С. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2001. С. 104–132.
23. Бекетова Н. Новая педагогическая ситуация и возможности мифо-символического метода анализа музыки. *Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве* : сб. ст. / Ростов. гос. консерватория им. С. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2005. С. 31–48.
24. Белоненко А. С. Из чего рождается гармония. *Музыка как судьба. Георгий Свиридов* / сост., авт. предисл. А. С. Белоненко. Москва : Молодая гвардия, 2002. С. 5–56.
25. Белоненко А. Петербургский текст Георгия Свиридова. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 15. Искусствоведение. Санкт-Петербург. Т. 7. Вып. 1. 2017. <https://cyberleninka.ru/article/n/peterburgskiy-tekst-georgiya-sviridova>

26. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. 2-е изд., доп. Ленинград : Музыка, 1985. 238 с.
27. Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. Москва : Искусство : Лига, 1994. Т. 2. 510 с. (Серия «Русские философы XX века»).
28. Бердяев Н. А. Русская идея : Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. М. : АСТ : ФОЛИО, 2004. 615 с.
29. Блинова М. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград, 1967. С. 170–190.
30. Бобровский В. Драгоценная простота. *Советская музыка*. 1965. №12. С. 23-33.
31. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
32. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки. Ч. 1. Москва : ВЛАДОС, 2003. 252 с.
33. Бонфельд М. Ш. Музыка : Язык. Речь. Мышление : опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 648 с.
34. Бочкарёва О. О некоторых формах диатоники в современной музыке. *Музыка и современность* : сб. ст. Москва : Музыка, 1971. Вып. 7. С. 221–246.
35. Брянцева И. «Шесть романсов на слова А. С. Пушкина» Свиридова. *Вопросы музыкальной педагогики* : сб. ст. / ред.-сост. Е. М. Царева. Москва, 1981. Вып. 3. С. 212–218.
36. Валькова В. Б. Тема. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1982. Т. 5. С. 487–488.
37. Валькова В. Тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1993. 161 с.
38. Варавкіна-Тарасова Н. П. Духовний зміст музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03, Харків. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 20 с.
39. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Кн. 1. Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 150 с.
40. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1978. Кн. 2. Интонация. 366 с.
41. Васина-Гроссман В. А. Музыка и проза. К изучению наследия Мусоргского. *Типология русского реализма второй половины XIX века* : сб. / отв. ред. Г. Ю. Стернин. Москва : Наука, 1979. С. 10–34.

42. Васина-Гроссман В. О поэзии Блока, Есенина и Маяковского в советской музыке. *Поэзия и музыка* : сб. ст. / сост. В. А. Фрумкин. Москва : Музыка, 1973. С. 97–136.
43. Ведерников А. Размышления и высказывания о Свиридове и его произведениях. *Книга о Свиридове* : Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А. Золотов. Москва : Советский композитор, 1983. 282 с.
44. Ведерников А. Чтоб душа не оскудела (заметки певца). Москва : Сов. Россия, 1989. 181 с.
45. Верба О. А. Вариантность: внестилевой и стилевой аспекты функционирования. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип. 13. С. 54–61.
46. Верба О. А. Г. В. Свиридов – композитор-философ XX ст.: жанрово-семантический аспект творчества. *Свиридовские чтения* : «Г. В. Свиридов и пути развития современной русской музыки» : матер. V всерос. науч.-практ. конф. Курск, 2009. С. 17–20.
47. Верба О. А. И. Ильин и Г. Свиридов: духовные связи в русской культуре. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: «С.А.М.», 2010. Вип. 29: Когнітивне музикознавство. С. 201–221.
48. Веселов В. Звёздная романтика. *Музыкальный мир Георгия Свиридова* : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва, 1990. С. 19–32.
49. Висков А. «Любовь святая» (Свиридов, Юрлов и «юрловцы»). *Наши современники*. № 1. 2005. <http://nash-sovremennik.ru/p.php?y=2005&n=1&id=3>
50. Время Г. В. Свиридова в культурном континууме: сб. ст. по материалам междунар. форума, 10–15 дек. 2015 г. / науч. ред. и сост.: М. Р. Черная, Е. Н. Яковлева. Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. 314 с.
51. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. М. Советский композитор, 1980. 341 с.
52. Вязкова Е. В. К вопросу о типологии творческих процессов. *Процессы музыкального творчества* : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 1999. № 155. Вып. 3. С. 156–182.
53. Гаврилин В. Годовой круг. *Музыкальный мир Георгия Свиридова* : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва : Советский композитор, 1990. С. 32–39.
54. Гаврилин В. А. Заповедный мир музыки Свиридова. *Г. В. Свиридов в современной музыкальной культуре* / ред.-сост., авт. предисл. Е. Н. Яковлева. Москва : Петруруш, 2010. С. 200–204.

55. Гаспаров Л. М. Стопа. *Краткая литературная энциклопедия* : в 9 т. Москва : Советская энциклопедия, 1972. Т. 7. С. 207.
56. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. Москва : Прогресс – Культура, 1995. 480 с.
57. Г. В. Свиридов в современной музыкальной культуре : сб. / ред.-сост., авт. предисл. Е. Н. Яковлева. Москва : Петраруш, 2010. 356 с.
58. Георгий Васильевич Свиридов. Романсы и песни для голоса с фортепиано. Т. 11. Москва : Музыка, 1975, 235 с.
59. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / сост. и коммент. А. Б. Вульфова ; предисл. В. Г. Распутина. Москва : Молодая гвардия, 2006. 763 с.
60. Георгий Свиридов : полный список произведений : нотогр. справ. / сост. А. Белоненко. Москва ; Санкт-Петербург : Нац. Свиридов. фонд, 2001. 141 с.
61. Георгий Свиридов : сб. ст. / сост. Р. Леденёв. Москва : Музыка, 1979. 460 с.
62. Георгий Свиридов : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. Москва : Музыка, 1971. 424 с.
63. Герасимова-Персидская Н. А. Монодия как символ сакрального. *Музыкальная академия*. 1999. № 4. С. 158–162.
64. Герасимова-Персидская Н. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. ст. Київ, 2003. Вип. 27 : Слово, інтонація, музичний твір. С. 3–11.
65. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / ред. И. Тукова. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.
66. Говорухина Н. Жанровая стилистика как основа вокально-исполнительской практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти* : зб наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. І. В. Цурканенко]. Харків, 2007. Вип. 19. С. 76-86.
67. Горюхина Н. Композиція музичного твору. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. ст. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. С. 16–30.
68. Горюхина Н. А. Музыкальное становление. Методика анализа. *Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования* : сб. ст. / Киев. гос. консерватория. Киев, 1988. С. 3–10.

69. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. 112 с.
70. Гребенюк Н.С. Вокально-вокальна творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
71. Гулеско И. Музыкальная поэтика Георгия Свиридова как новый тип художественного мышления. *Свиридовские чтения : «Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин»* : материалы II всерос. науч.-практ. конф. Курск, 2006. С. 14–16.
72. Деркач Л.А. Стилевые механизмы исполнительской интерпретации вокальной лирики (на материале произведений Д.Шостаковича, А.Чайковского, В.Золотухина)». – Харьков, ХНУИ им.И.П.Котляревского, 2012. – 178 с.
73. Деркач Л. Принципы композиторской интерпретации поэзии А. Блока в творчестве Д. Шостаковича. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2011. Вип. 32. С.289–300.
74. Деркач Л. Лирика Леси Украинки в камерно-вокальном творчестве В. Золотухина. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. Харків, 2009. Вип. 24 : Постаць митця у художньому просторі міста. С. 104–112.
75. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.03. Одеса, 2003. 20 с.
76. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка* : зб. наук. ст. Львів : СПОЛОМ, 2008. Вип. 18. С. 11–17.
77. Ефимова И., Воробьева Т. «... И музыка и слово...» : (о творческом методе Г. В. Свиридова) : монография / Краснояр. гос. ун-т. Красноярск, 2002. 164 с.
78. Живов В. Л. Вокально-хоровая музыка Георгия Свиридова. Москва : Изд-во МГТУ им. Н. Э. Баумана, 2005. 272 с.
79. Захаров Ю. К. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 – «Музыкальное искусство» / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 1999. 321 с.

80. Земцовский И. О методологической сущности интонационного анализа. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 24–29.
81. Земцовский И. О народном у Свиридова (к методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка. *Георгий Свиридов* : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. Москва, 1971. С. 384–398.
82. Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты: избр. ст. Киев : ТОВ «Задруга», 2007. 616 с.
83. Золотов А. Живая музыка. *Книга о Свиридове* : Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А. Золотов. Москва : Советский композитор, 1983. С. 207-209.
84. Золотов А. «Звук привычный, звук живой...». *Книга о Свиридове* : Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А. Золотов. Москва : Советский композитор, 1983. С. 203–207.
85. Золотов А.А. Чистая музыка из русской жизни: к Свиридову: избранные страницы / авт., сост., общ. ред. А.Золотов. Курск : Комитет по культуре Курской области, 2018. 324с.
86. Зуб Г.О. Концертмейстер-піаніст в контексті еволюції виконавського мистецтва : автореф. ... канд. мистецтвознавства / Галина Олександрівна Зуб. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків, 2012. 17 с.
87. Ильин И. А. Основы христианской культуры. *Собрание сочинений* : в 10 т. / сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М. : Рус. кн., 1993. Т. 1. 316 с.
88. Ильин И. А. Собрание сочинений : Письма. Мемуары (1939–1954) / сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы ; худ. Л. Ф. Шканов. М. : Рус. кн., 1999. 512 с.
89. Ильин И.А. Поющее сердце. Книга тихих созерцаний. М.: Русская книга, 1994. С. 236-541.
90. Іваницький А. Українська народна музична творчість : посібник для вищих та середніх учбових закладів. Київ : Музична Україна, 1990. 334 с.
91. Інюточкіна Н.В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.) : автореф. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 / Харківський державний університет імені І.П.Котляревського/ Ніна Валентинівна Інюточкіна. Харків, 2010. 19 с.
92. Каган М. Морфология искусства. Москва : Искусство, 1972. 346 с.
93. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1998. 348 с.

94. Касьяненко М.А. Життя та творчість Євгенії Мірошніченко: джерелознавчий аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 / Харківський державний університет імені І.П.Котляревського. Харків, 2018. 18 с.
95. Кинаш Л. А. Философско-культурологические основания музыкального творчества Г. Свиридова : дис. канд. фил. наук. : 24.00.01 – теория и история культуры. Белгород, 2015. 163 с.
96. Книга о Свиридове : Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки / сост. А. Золотов. Москва : Советский композитор, 1983. 282 с.
97. Кожин В. В. Поэзия и проза. *Краткая литературная энциклопедия* : в 9 т. М. : Советская энциклопедия, 1972. Т. 5. С. 928–933.
98. Кон Ю. Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык». *От Люлли до наших дней: к шестидесятилетию со дня рождения Л. А. Мазеля* : сб. ст. / сост. В. Конен. Москва : Музыка, 1967. С. 93–104.
99. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработок в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208с.
100. Костарев В. Строфичность и вокальное формообразование. *Советская музыка*. 1978. № 12. С. 99–102.
101. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования* : сб. ст. Київ : Музична Україна, 1989. С. 28–34.
102. Котляревський І. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. ст. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. С. 31–34.
103. Коханік І. Інтерпретація музикального стилю: беспредельные возможности или возможные пределы? *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* / упоряд. В. Г. Москаленко : зб. статей. Київ, 2011. Вип. 95. Проблеми музичної інтерпретації. С. 153-163.
104. Коханік І. К проблеме смысла в стилеобразовании. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : збірник наук. ст. Київ, 2004. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 67–79.

105. Коханик И. О возможностях когнитивного подхода в изучении музыкального стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29 : Когнітивне музикознавство. С. 164–174.
106. Коханик И. Слово как фактор стилеобразования в музыке В. Сильвестрова. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 27. Слово, інтонація, музичний твір С. 189–198.
107. Крылова А. В. Вокальный цикл : вопросы теории и истории жанра. Москва : МГПИ, 1988. 48 с.
108. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв. Санкт-Петербург : Лань, 2006. 432 с.
109. Кусакина В. Поэма «Отчалившая Русь»: опыт исполнительской интерпретации. *Культурная жизнь Юга России*. № 3 (41). 2011. <http://www.belcanto.ru/or-sviridov-rus.html>
110. Культурология XX в. : энциклопедия в 2 т. Т. I : СПб. : Университетская книга, 1998. 447 с.
111. Лаврентьева И. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке. *Вопросы музыкальной формы* : сб. ст. Москва, 1977. Вып. 3. С. 254–269.
112. Леонидов М. Статья о концерте Е. Нестеренко, Е. Образцовой, Г. Писаренко, Е. Кибкало и Г. Свиридова. *Советская культура*. 02.11.1973.
113. Левина И. Некоторые приёмы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова. *Георгий Свиридов* : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. Москва : Музыка, 1971. С. 149–187.
114. Легостаев Е. Д. Образный строй и характерные стилевые особенности хоровой музыки Г. В. Свиридова : монография. Курск : КГПУ, 2001. 190 с.
115. Леденёв Р. Музыка Свиридова в Малом театре. *Советская музыка*. 1974. № 9. С. 83–86.
116. Леман А. Творчество Свиридова как направление. *Музыкальный мир Георгия Свиридова* : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва : Советский композитор, 1990. С. 4–13.
117. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.
118. Лобанова М. Н. Об отражении интонационной структуры стихотворной речи в вокальном произведении : дис. канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва, 1984. 167 с.

119. Лосев А. Ф. Строеие художественного мироощущения. *Форма. Силь. Выражение*. Москва, 1995. С. 297–320.
120. Лотман Ю. Структура художественного текста. Ленинград : Искусство, 1972. 384 с.
121. Лучкина М. М. Миф о России в творчестве Г. В. Свиридова : автореф. дис. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 / Моск. гос. ин-т искусствознания. Москва, 2012. 30 с.
122. Лю Нин. Рефлексія у вокальному мистецтві ХХ століття (на прикладі творчості Д.Шостаковича і Б. Лятошинського) : автореф. ... канд. мистецтвознавства ... спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків : Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 2018. 18 с.
123. Лю Нин. Исполнительская рефлексия как диалог певца и композитора (на материале вокальной поэмы «Отчалившая Русь» Г. Свиридова). *Аспекти історичного музикознавства – XII*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2018. Вип. 13. С. 158-174.
124. Мадишева Т.П. Співак і мова. Х.: ШТРИХ, 2002. 160 с.
125. Мазель Л. А. Эстетика и анализ. *Статьи по теории и анализу музыки*. Москва, 1982. С. 3–54.
126. Малышев Ю. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки). *Музыкальный современник* : сб. ст. Москва : Советский композитор, 1986. Вып. 6. С. 265–281.
127. Масловская Т. Ю. «Жизни строй и вечности огни...». *Музыкальный мир Георгия Свиридова* : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва : Советский композитор, 1990. С. 78–92.
128. Масловская Т. Ю. О национальной сущности произведений Г. Свиридова : автореф. дис ... канд. искусствов. : 17.00.02. Ленинград, 1989. 24 с.
129. Масловская Т. О стиле и национальной сущности произведений Свиридова. *Георгий Свиридов* : сб. ст. / сост. Р. С. Леденев. Москва : Музыка, 1979. С. 34–69.
130. Масловская Т. Об эпической сущности вокально-симфонических произведений Свиридова. *Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки* / сост. А. Золотов. М. : Советский композитор, 1983. С.151-164.

131. Масловская Т. Самобытно развивая традиции (заметки об эпической драматургии Г.Свиридова). *Советская музыка*. 1980. №2. С. 17-23.
132. Медушевский В. Духовный анализ музыки. Москва : Композитор, 2014. 420 с.
133. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование Москва : Композитор, 1993. 262 с.
134. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. ... д-ра искусств. : спец. 17.00.02 / Моск. гос. консерватория. Москва, 1983. 43 с.
135. Медушевский В. В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник* : сб. ст. Москва, 1984. Вып. 5. С. 5–17.
136. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа* : сб. ст. Киев, 1988. С. 5–18.
137. Медушевский В. Онтологическая теория коммуникации как объяснительный принцип в музыкознании. *Музыкальная академия*. 2010. № 3. С. 55–68.
138. Мейлах Б. С. «Философия искусства» и «художественная картина мира». *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения*: сб. ст. 1983. Ленинград, 1983. С. 13–25.
139. Михайлов М. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы. *Критика и музыкознание* : сб. ст. Ленинград, 1975. С. 51–76.
140. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
141. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів: Ліга-прес, 2015. 558 с. іл., рис.
142. Молчанова Т.О. Джерелознавча база вивчення проблематики спільного виконавського процесу та мистецтва піаніста-концертмейстера. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство* [ред. рада: В.Грещук та ін.]. Івано-Франківськ, 2012–2013. Вип. 2–27. С. 187–197.
143. Молчанова Т.О. Инвариантность параметров совместного исполнения пианиста-концертмейстера и солиста. *ГЭНЖ: Музыковедение и культурология*. №1 (9). Тбилиси : Тбилисская государственная консерватория им. Вано Сараджишвили, 2013. С.104–108.

144. Молчанова Т.О. Міра і пропорційність виконавського тандему «піаніст-концертмейстер-соліст». Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О.Смоляка. № 2. 2014. С. 3–9.
145. Москаленко В. Аура слова в музичній інтонації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*: зб. ст. Київ, 2003. Вип. 28 : Семантичні аспекти слова в музичному творі. С. 3–14.
146. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 48–53.
147. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : ТОВ Типографія «Клякса», 2012. 272 с.
148. М.П.Мусоргский и музыка XX века. Москва : Музыка, 1990. 269 с.
149. Музичний стиль : теорія, історія, сучасність : зб. наук. статей / упоряд. В. Г. Москаленко. Київ : Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. Вип. 38. 280 с.
150. Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования : сб. науч. тр. / Киев. гос. консерватория. Киев, 1988. 112 с.
151. Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва : Советский композитор, 1990. 224 с.
152. Муха А. И. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования). Киев : Музична Україна, 1979. 269 с.
153. Мятлева Н. Композитор и исполнитель в контексте культуры новейшего времени. *Дом Бурганова. Пространство культуры*. М. : Изд-во Музей классического и современного искусства «Бурганов–Центр», 2010. С.199-205.
154. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
155. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
156. Назайкинский Е. Понятия и термины в теории музыки. *Методологические проблемы музыкознания* : сб. ст. Москва : Музыка, 1987. С. 151–177.
157. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пос. для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Владос, 2003. 248 с.
158. Назайкинский Е. В. Термины, понятия, метафоры. *Советская музыка*. 1984. № 10. С. 70–81.
159. Назаров Х.И. Взаимоотношения композитора и исполнителя. *Проблемы современной науки и образования*: Искусствоведение. М. : ООО «Олимп», 2018. С.50–52.

160. Нестьев И. О Свиридове. *Музыкальный мир Георгия Свиридова* : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва : Советский композитор, 1990. С. 13–18.
161. Николаев А. О творчестве Свиридова : рец. на сборник. *Советская музыка*. 1972. № 5. С. 104–107.
162. Николаев А. «Петербургские песни» Г. Свиридова. *Советская музыка*. 1970. № 5. С. 51–55.
163. Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. Москва : Музгиз, 1960. 524 с.
164. Опарик Л.М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03/ Лариса Николаївна Опарик. Львівська державна музична академія імені М.В.Лисенка. Львів, 2007. 17 с.
165. Орджоникидзе Г. О диалектике национального и интернационального. *Советская музыка*. 1975. № 12. С. 8–21.
166. Орджоникидзе Г. Проблема личности в музыке Свиридова. *Георгий Свиридов*: сб. ст. / сост., общ. ред. Д.Фришман. Москва: Музыка, 1971. С.30-57.
167. Орджоникидзе Г. Роль творческой индивидуальности в становлении национального стиля. *Советская музыка*. 1971. № 9. С. 13–29.
168. Орлов Г. Семантика музыки. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. Москва, 1973. Вып. 2. С. 434–479.
169. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. Москва : Музыка, 1985. 368 с.
170. Очеретовська Н. Музичний образ як інтонаційно-художня цілісність. *Музика*. 1973. № 6. С. 24–26.
171. Очерки по истории гармонии в русской советской музыке / ГМПИ имени Гнесиных. Москва : Музыка, 1989. Вып. 375 с.
172. Паисов Ю. Блок в прочтении Свиридова. *Музыкальная жизнь*, 1980. № 21. С. 20–21.
173. Паринов А. Елена Образцова: Голос и судьба. СПб.: Аграф, 2009. 110с.
174. Пасхалов В. «Пушкинский венок» Георгия Свиридова. *Музыкальная жизнь*. 1979. № 19. С. 15.
175. Петриков С. М. Роль драматургии в композиционном процессе. *Советская музыка*. 1987. № 4. С. 77–79.
176. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление. *Музыкальная академия*. 1993. № 2. С. 113–116.

177. Пилатюк О.Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : автореф. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 / Олена Борисівна Пилатюк. Київ : Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, 2006. 17 с.
178. Полякова Л. Вокальные циклы Г. Свиридова. 2-е изд. Москва : Советский композитор, 1971. 100 с.
179. Полякова Л. Заметки о сочинениях 60-х годов. *Георгий Свиридов* : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. Москва, 1971. С. 272–311.
180. Полякова Л. Заметки о стиле Г. Свиридова. *Советская музыка*. 1960. № 10. С. 43–56.
181. Полякова Л. Курские песни Г. Свиридова. М. : Советский композитор, 1970. 68 с.
182. Полякова Л. Неизреченное чудо. *Музыкальная академия*. 1993. № 4. С. 3–6.
183. Полякова Л. Некоторые вопросы творческого стиля Георгия Свиридова. *Музыка и современность* : сб. ст. М., 1962. Вып. 1. С. 183–243.
184. Полякова Л. Образ и судьба поэта. *Советск. музыка*. 1956. №8. С.3–11.
185. Полякова Л. Свиридов как композитор XX века. *Музыкальный мир Георгия Свиридова* : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва, 1990. С. 40–55.
186. Принц Г., Копиця М., Цимбаліста Н., Гмиря і Шостакович. 2006. 295 с.
187. Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановский. Москва : Музыка, 1974. 336 с.
188. Протопопов В. Методы анализа современной музыки. *Музыкальные культуры народов* : сб. ст. Москва, 1973. С. 210–217.
189. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления. Киев : Музыка, 1987. 182 с.
190. Пясковский И. Символическая логика как инструмент исследования логико-конструктивных принципов музыкального мышления. *Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования* : сб. ст. / Киев. гос. консерватория. Киев, 1988. С. 24–30.
191. Пясковський І. Феноменологія музичного мислення. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*: зб. статей. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. С. 46–56.
192. Рахманова М. Высокое художественное обобщение (о музыке Г. Свиридова к спектаклю «Царь Фёдор Иоаннович»). *Музыкальная жизнь*. 1974. № 23. С. 5.
193. Рубин В. Георгий Свиридов. *Музыкальная жизнь*. 1975. № 23. С. 6–7.

194. Рубин В. Пронизано светом любви (о концерте Е.Нестеренко и Г.Свиридова). *Советская культура*. 23.12.1975.
195. Русская философия : малый энциклопедический словарь. Москва : Наука, 1995. 624 с.
196. Ручьевская Е. «Интонационный кризис» и проблема переинтонирования. *Советская музыка*, 1975 № 5, с. 129-134.
197. Ручьевская Е. А. Мелодия сквозь призму жанра. *Критика и музыковедение* : сб. ст. и материалов / сост. О. Коловский. Л., 1980. Вып. 2. С. 35–53.
198. Ручьевская Е. А. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере вокальных произведений В. Гаврилина, С. Слонимского и Л. Пригожина). *Поэзия и музыка* : сб. ст. и исслед. / сост. В. А. Фрумкин. Москва, 1973. С. 137–185.
199. Ручьевская Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения. *Критика и музыковедение* : сб. ст. Л., 1987. Вып. 3. С. 69–96.
200. Ручьевская Е. Поэма «Отчавившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова. *Музыкальный мир Георгия Свиридова* : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва : Советский композитор, 1990. С. 92–123.
201. Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Цикл как жанр и форма. *Форма и стиль* : сб. науч. тр. Ленинград, 1990. Ч. 2. С. 129–174.
202. Савицька Н. Феномен пізнього композиторського стилю. Методологічний ескіз проблеми. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 34. С. 127–136.
203. Сабинина М. Заметка о концерте А. Ведерникова, А. Масленникова и Г. Свиридова. *Советская музыка*. 1967. № 5. С. 70-73.
204. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монографи. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
205. Самойленко А. Музыковедение в контексте культурологии. *Культурологические проблемы музыкальной украинистики* : сб. науч. тр. Одесса, 1997. Вып. 3 : Вопросы музыкальной семантики. С. 3–7.
206. Самойленко А. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 37. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 3–13.
207. Самсонидзе Л. О взаимоотношении художественного слова и музыкально-интонационного мышления. *Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования* : сб. ст. / Киев. гос. консерватория. Киев, 1988. С. 48–53.

208. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост. А. С. Белоненко. Москва : Молодая гвардия, 2002. 798 с.
209. Свиридовские чтения : «Г. В. Свиридов и пути развития современной русской музыки» : материалы V всерос. науч.-практ. конф. Курск : ФГУ «Курский ЦНТИ», 2009. 263 с.
210. Свиридовские чтения : «Г. В. Свиридов и современная отечественная и мировая культура» : материалы III всерос. науч.-практ. конф. Курск : ФГУ «Курский ЦНТИ», 2007. 118 с.
211. Свиридовские чтения : «Г. В. Свиридов и современность : сб. науч. ст. по материалам VII всерос. студ. науч.-практ. конф. Курск : ООО «РАСТР», 2011. 328 с.
212. Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов и судьбы русской культуры (к 10-летию со дня смерти композитора) : материалы IV Всерос. студен. конф. / редкол. : Л. И. Чунихина, М. Ю. Артемов, Р. Ю. Григорьян, Е. Н. Яковлева. Курск : Изд-во ФГУ «Курский ЦНТИ», 2008. 260 с.
213. Свиридовские чтения : Духовно-нравственные основы русской музыкальной культуры : материалы межрегион. студен. конф. / под ред. М. Ю. Артемова (отв. ред.), Л. И. Чунихиной, Р. В. Белецкой). Курск : Изд-во Ин-та повышения квалификации и переподгот. работников образования, 2004. 137 с.
214. Свиридовские чтения: «Значение творческого наследия и жизненного пути Г. В. Свиридова для современной отечественной культуры» (к 95-летию со дня рождения композитора) : сб. науч. ст по матер. VI всерос. науч.-практ. конф. Курск : ФГУ «Курский ЦНТИ», 2010. 280 с.
215. Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов. Композитор. Мыслитель. Христианин : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. Курск : ФГУ «Курский ЦНТИ», 2006. 136 с.
216. Свиридовские чтения : Место творчества Г. В. Свиридова в русском и мировом музыкально-историческом процессе : материалы всерос. науч.-практ. конф. Курск : ООО «Курский Мечта», 2005. 175 с.
217. Свиридовские чтения: «Пути развития музыкального искусства XXI века в системе мировоззрения Г. В. Свиридова» : сб. науч. ст. по материалам XII междунар. студ. науч.-практ. конф. Курск : ООО «ПЛАНЕТА+», 2016. 332 .
218. Свиридовские чтения : «Родная земля: образ и идея русской культуры : сб. науч. ст. по материалам VIII всерос. студ. науч.-практ. конф. Курск : ИП Чемодуров, 2012. 300 с.

219. Свиридовские чтения: «Судьбы русской культуры в XX веке» : сб. науч. ст. по материалам IX всерос. студ. науч.-практ. конф. Курск : ООО «РАСТР», 2013. 448 с.
220. Свиридовские чтения: «Творческое наследие Г. В. Свиридова в контексте русской истории и культуры» : сб. науч. ст. по материалам XI междунар. студ. науч.-практ. конф. (к 100-летию со дня рождения Г. В. Свиридова). Курск : ООО «МНОЖИТЕЛЬ», 2015. 370 с.
221. Свиридовские чтения : «XX век: изломы русской истории и русское искусство : сб. науч. ст. по материалам X всерос. студ. науч.-практ. конф. Курск: ООО «РАСТР», 2014. 336 с.
222. Свиридов и русская хоровая музыка: материалы междунар. науч.-практ. конф. Курск Курский государственный университет, 2012. 281 с.
223. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1958. 328 с.
224. Скребков С. С. Интонация и лад. *Советская музыка*. 1967. № 1.
225. Скребков С. С. Формы вокальной музыки. *Анализ музыкальных произведений*. Москва : Музыка, 1958. С. 267–317.
226. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
227. Скребкова-Филатова М. Об организующей роли фактуры в современной музыке. *Современное искусство музыкальной композиции* : сб. ст. Москва, 1985. Вып. 79. С. 67–81.
228. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке : Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка. 1985. 285 с.
229. Словарь-справочник по педагогике / авт.-сост. В. А. Мижериков ; под общ. ред. П. И. Пидкасистого. М. : Сфера, 2004. 448 с.
230. Сниткова И. Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки). *Музыка в контексте духовной культуры* : сб. ст. / ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1992. Вып. 120. С. 8–31.
231. Современный философский словарь / под общ. ред. В. Е. Кемерова. – М. : Акад. Проект, 2004. 780 с.
232. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / ред. Ю. Е. Семенов. Одесса : Моряк, 2007. 276 с.
233. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов высш. учеб. заведений. Москва : ВЛАДОС, 2004. 231 с.

234. Соколов А. Громкостная динамика как предмет анализа. *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа* : сб. ст. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 1994. Вып. 132. С. 107–137.
235. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества : исследование. Москва : Музыка, 1992. 228 с.
236. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века* : сб. ст. Горький, 1977. С. 12–58.
237. Соловьёва П. О церковно-певческих истоках гармонического стиля Свиридова. *Музыкальная академия*. 2008. № 4. С. 55–62.
238. Сохор А. Большой художник современности. *Советская музыка*. 1975. № 12. С. 22–26.
239. Сохор А. В союзе с поэтическим словом. *Советская музыка*. 1973. № 8. С. 2–10.
240. Сохор А. Георгий Свиридов. М. : Советский композитор, 1972. 328 с.
241. Сохор А. Друзья-соперники. *Поэзия и музыка* : сб. ст. / сост. В. А. Фрумкин. Москва : Музыка, 1973. С. 5–17.
242. Сохор А. Есенин в музыке. *Музыкальная жизнь*. 1974. № 22. С. 8–9.
243. Сохор А. Интонация. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия / Советский композитор, 1974. Т. 2. С. 550–558.
244. Сохор А. Музыка как вид искусства. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Музыка, 1970. 192 с.
245. Сохор А. О взаимодействии вокальных жанров в творчестве советских композиторов. *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. ст. Ленинград : Советский композитор, 1962. Вып. 1. С. 186–205.
246. Сохор А. Свиридов и русская культура. *Георгий Свиридов* : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. Москва : Музыка, 1971. С. 5–29.
247. Сохор А. Традиции и новаторство в творчестве Свиридова. *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. ст. Ленинград : Советский композитор, 1971. Вып. 10. С. 60–100.
248. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки* : сб. ст. Вып. 2. Ленинград : Советский композитор, 1981. С. 144–158.
249. Сохор А., Элик М. Песни о России (Блок в творчестве Г. Свиридова). *Блок и музыка* : сб. ст. / сост. М. Элик. Ленинград ; Москва : Советский композитор, 1972. С. 178–213.

250. Социология : энциклопедия / сост. А. А. Грицанов [и др.]. Минск : Книжный Дом, 2003. 1312 с.
251. Степанова И. В. Слово и музыка: Диалектика семантических связей. Москва : Книга и бизнес, 2002. 288 с.
252. Сунь Бо. Особливості вокальної музики у творчості Свиридова — хранителя національних традицій російського вокалу. *Північна музика*. 2017. № 15 (327). С. 72-73 (кит. мовою).
253. Сунь Бо. Аура вокального інтонирования в произведениях Г. Свиридова (на примере песни на слова А. Блока «За горами, лесами...»). *Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті* : зб. наук. статей. Харків, 2017. Вип.4. С.231-238.
254. Сунь Бо. Фактурно-гармонический параметр вокально-исполнительского стиля (на материале творчества Г. Свиридова). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне виконавство* : зб. наук. статей. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків, 2018. Вип.49. С.157-172.
255. Сунь Бо. Авторская концепция вокальной поэмы Г. Свиридова «Петербург» как трансценденция сотворчества. *Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті*. Харків, 2019. Вип.1. С.104-108.
256. Сунь Бо. Параметры сотворчества композитора и поэта: исполнительский взгляд (на материале вокального цикла Г. Свиридова «Шесть романсов на слова А.С.Пушкина»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С.29-38.
257. Сунь Бо. О роли Г. В. Свиридова в развитии китайского вокального искусства. *Свиридовские чтения*: сб. докладов XIII международной студенческой научно-практической конференции. Курск, 2017. С. 308-312.
258. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи Вселенной – к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с.
259. Тактакишвили О. Певец русского поэтического слова. *Советская музыка*. 1975. № 12. С. 27–31.
260. Тактакишвили О. Слово и музыка. *Советская музыка*. 1962. № 2. С. 11–14.
261. Тараева Г. Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации : автореф. дис. ... докт. искусств. : 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на/Д., 2013. 40 с.

262. Тевосян А. Т. Книга о Свиридове. Воспоминания. Документы / ред.-сост. В. Н. Никитина. Москва : НИЦ «Московская консерватория», 2016. 224 с.
263. Текст музичного твору: практика і теорія: зб. ст. / упоряд. В. Г. Москаленко. Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2001. 282 с. (Київське музикознавство ; вип. 7).
264. Тер-Оганезова И. А. Исаакян и поэма Г. Свиридова «Страна отцов». *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. Москва : Советский композитор, 1973. Вып. 2. С. 150–176.
265. Фишер-Дискау Дитрих. По следам песен Шуберта. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Вып.9 / сост., ред., коммент. и вступит. статья Я.И.Мильштейна; пер. с франц. Г.М.Когана и О.А.Серовой-Хортик; с нем. Л.С.Товалевой. М. : Музыка, 1981. С.169-248.
266. Философский энциклопедический словарь [ред.-сост.: Е. Ф. Губский, Г. В. Кораблёва, В. А. Лутченко]. М. : ИНФРА-М, 1997. 576 с.
267. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста, общ. ред. Н. В. Брагинской. М. : Лабиринт, 1997. 445 с. (Философия риторики и риторика философии).
268. Флоренский П. А. Христианство и культура. М., 2001. 664 с.
269. Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки* : сб. ст. Москва : Музыка, 1985. Вып. 6. С. 130–151.
270. Холопов Ю. Метрическая структура периода и песенных форм. *Проблемы музыкального ритма* : сб. ст. / сост. В. Н. Холопова. М. : Музыка, 1978. С. 105–163.
271. Холопов Ю. Н. Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений. *Современная музыка в теоретических курсах ВУЗа* : сб. ст. / Гос. муз. пед. ин-т им. Гнесиных. Москва, 1981. Вып. 51. С. 119–141.
272. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] / подг. текста В. Ценова. Режим доступа : <http://www.twirpx.com/file/423247/>. – Загл. с экрана.
273. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия. *Вопросы философии*. 1993. № 4. С. 106–144.
274. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие для музыковедов консерваторий. Москва : Лань, 2000. 320 с.
275. Холопова В. Н. Музыкальный ритм : очерк. Москва : Музыка, 1980. 71 с.

276. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм. Москва : Музыка, 1983. 88 с.
277. Холопова В. О природе неквадратности. *О музыке : проблемы анализа* : сб. ст. Москва, 1974. С. 73–106.
278. Холопова В. Русская музыкальная ритмика. Москва : Советский композитор, 1983. 281 с.
279. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. Москва : Прест, 2002. 31 с.
280. Холопова В. Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке* : сб. ст. Москва, 1982. С. 158–205.
281. Холопова В. Н. Фактура : очерк. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
282. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
283. Хоружий С. Феноменология аскезы. М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. 352 с.
284. Художні та наукові картини світу ХХ століття : колект. моногр. на честь 110-ї річниці народження Максима Рильського / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Укр. комітет славістів ; упоряд. В. О. Захаржевська ; ред. І. М. Юдкін. Київ : 2006. 185 с. (Комплексне дослідження духовної культури слов'ян; вип. 2).
285. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харківський держ. університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
286. Царёва Е. М. Стиль музыкальный. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 282–289.
287. Цендровский В. О гармонии Свиридова. *Музыка и современность* : сб. ст. Москва, 1967. Вып. 5. С. 118–159.
288. Цендровский В. Обновляя традиции классики. *Советская музыка*. 1966. № 10. С. 36–40.
289. Цендровский В. Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова. *Георгий Свиридов* : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. Москва : Музыка, 1971. С. 125–175.
290. Ценова В. К теории современной музыкальной композиции (на материале советской музыки). *Советская музыка*. 1991. № 9. С. 81–86.

291. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва : Музыка, 1980. 296 с.
292. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
293. Чебан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
294. Черкашина М. Поэтика музыкальных жанров и социально-исторический процесс. *Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования* : сб. ст. / Киев. гос. консерватория. Киев, 1988. С. 17–24.
295. Черная Г. Песне сценическое прочтение. *Советская музыка*. 1985. № 7. С. 43–47.
296. Шаймухаметова Л.Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики. *Музыкальное содержание: наука и педагогика*. Материалы первой Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г. / отв.ред-составитель В.Н.Холопова/ Московская государственная консерватория имени П.И.Чайковского. Москва-Уфа. РИЦ УГИИ, 2002. С.84-101.
297. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40 : Когнітивне музикознавство. С. 11–32.
298. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? *Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. : (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової) / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29 : Когнітивне музикознавство. С. 549–566.
299. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. канд. искусств. : спец. 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1987. 23 с.
300. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
301. Шейко И.П. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги. М. : Искусство, 1994.
302. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.

303. Шостакович Д. К 50-летию Г. Свиридова. *Советская музыка*. 1965. № 12. С. 5.
304. Шуранов В. Об онтологических основах музыкальной поэтики. *Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения* : сб. тр. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 1998. Вып. 144. С. 7–25.
305. Элик М. «Петербургские песни» Г. Свиридова. *Музыкальная жизнь*, 1970. № 23. С. 20-21.
306. Элик М. Свиридов и поэзия. *Георгий Свиридов* : сб. ст. / сост., общ. ред. Д. Фришман. Москва : Музыка, 1971. С. 58–124.
307. Юдин А.Н. Г. В. Свиридов-аккомпаниатор: уроки концертмейстерства. 2014. СПб. <https://cyberleninka.ru/article/n/g-v-sviridov-akkompaniator-uroki-kontsertmeysterstva>

«СВИРИДОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ХАРЬКОВЕ»
(научно-творческий семинар)
СОВМЕСТНЫЙ ПРОЕКТ
кафедры хорового дирижирования
и кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковского национального университета искусств
имени И.П. Котляревского

2 ноября 2013 года (воскресенье)

Ведущая – доктор искусствоведения, профессор Л.В.Шаповалова

14.00 час.

Малый зал (ауд.58)

Выступление **Белоненко** Александра Сергеевича, Президента национального Свиридовского фонда, Заслуженного деятеля искусств России, директора Свиридовского института, кандидата искусствоведения, лауреата премии мэра Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург)

«Творчество Г.В. Свиридова и современный музыкальный процесс»

Гулеско Инесса Ивановна, профессор, кандидат искусствоведения, кафедра хороведения и хорового дирижирования Харьковской государственной академии культуры (содокладчик, 30 мин.)

«Хоровая поэтика Г.В. Свиридова и новый историко-культурный контекст»

Александрова Оксана Александровна, кандидат искусствоведения, докторант ХНУИ имени И. П. Котляревского

«Музыка Г.В.Свиридова как объект современной музыкальной науки»

Месмер Кристина, студентка магистратуры ХНУИ имени И.П. Котляревского. Научный руководитель – И.С. Драч, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе ХНУИ имени И.П. Котляревского

«Поэзия псалмов в хоровой музыке Г. Свиридова»

АФША ЮВІЛЕЙНОГО КОНЦЕРТУ ПАМ'ЯТИ Г.В.СВИРИДОВА У
ХАРКІВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ МИСТЕЦТВ

імені І.КОТЛЯРЕВСЬКОГО

20 апреля 2016

Министерство культуры Украины
Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского
БФ «Харьковские ассамблеи»

18.00

Большой зал

Свиридовский венок

Концерт из сочинений Г. Свиридова
К 100-летию со дня рождения композитора

Программа

Фортепианное трио ля минор
Вокальные циклы:
«Петербург» и «Петербургские песни»
на слова А.Блока
Хоровые сочинения из циклов:
«Пять хоров на слова русских поэтов», «Песнопения
и молитвы», «Патетическая оратория»

Исполнители:

Анастасия Быка, Инна Успенская, Артем Литовченко,
Виталий Лашко, Мария Винцерская, Елена Яструб,
Александра Кузьмина, Александр Смирнов
Хор студентов ХНУМ им. И. П. Котляревского
Художественный руководитель хора – заслуженный
деятель искусств Украины Сергей Прокорьев
Хормейстер – кандидат искусствоведения Анна Са...
Партии фортепиано: дипломанты международных
конкурсов Светлана Клебанова, Елена Рукина

Художественные руководители концерта:
Жанна Дедусенко, Светлана Клебанова, Сергей Прокорьев

Ведущая концерта – кандидат искусствоведения
Оксана Александрова

Благотворительный взнос 200 грн

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Сунь Бо. Аура вокального інтонирования в произведениях Г. Свиридова (на примере песни на слова А. Блока «За горами, лесами...»). Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті : зб. наук. статей. Харків, 2017. Вип.4. С.231-238.
2. Сунь Бо. Фактурно-гармонический параметр вокально-исполнительского стиля (на материале творчества Г. Свиридова). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне виконавство : зб. наук. статей. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків, 2018. Вип.49. С.157-171.
3. Сунь Бо. Авторская концепция вокальной поэмы Г. Свиридова «Петербург» как трансценденция сотворчества. Традиції та новації у вищій архітектурно-мистецькій освіті. Харків, 2019. Вип.1. С.104-108.
4. Сунь Бо. Параметры сотворчества композитора и поэта: исполнительский взгляд (на материале вокального цикла Г. Свиридова «Шесть романсов на слова А.С.Пушкина»). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. статей. Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 76-88.

Статті, що входять до міжнародних наукометричних баз даних та зарубіжні видання:

5. Сунь Бо. Особливості вокальної музики у творчості Свиридова — хранителя національних традицій російського вокалу. *Північна музика*. 2017. № 15 (327). С. 72-73 (кит. мовою).

Статті в інших наукових збірниках:

6. Сунь Бо. О роли Г. В. Свиридова в развитии китайского вокального искусства. Свиридовские чтения: материалы XIII международной студенческой научно-практической конференции. Курск, 2017. С. 308-312.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва»: відкрита звітня наукова конференція (Харків, 11 лютого 2016 р.);
2. «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (Харків, 9-11 грудня 2016 р.);
3. «Ф.Мендельсон-Бартольдї: культурні ініціативи та художні пріоритети» (Харків, 13 жовтня 2016 р.);
4. «Свиридівські читання» (Курск, 14-16 грудня 2017 р.);
5. «Рахманінов і Україна» (Харків, 23 березня 2018 р.).
6. Мистецькі школи в історико-культурному процесі» (Харків, 7-10 грудня 2017)