

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

Кваліфікаційна наукова праця

На правах рукопису

КАУШНЯН ЯНА МИКОЛАЇВНА

УДК: 784.087.6: 78.035.9 (477)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВОКАЛІЗ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ:
ТРАДИЦІЇ ТА ЖАНРОВО - СТИЛІСТИЧНІ НОВАЦІЇ**

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
Каушнян Я. М. _____

Науковий керівник:

Гребенюк Наталія Євгеніївна,

доктор мистецтвознавства, професор

Харків - 2019

АНОТАЦІЯ

Каушніян Я. М. Вокаліз в українській музиці: традиції та жанрово-стилістичні новації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво» – Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків, 2019.

Робота присвячена проблемам виявлення специфіки «співу без слів» в українському вокальному мистецтві другої половини ХХ століття на ґрунті системного вивчення його витоків і жанрово-стилістичної еволюції.

В дисертації досліджується жанр вокаліз як особливе явище мистецтва сольного співу. У зв'язку з цим розглядаються наступні питання: характеристика стилю вокалізу; розкриття характеру зв'язку вокальної та інструментальної інтонацій у вокалізі; вплив на вокаліз інших жанрів вокальної та інструментальної музики; співвідношення інструктивного (вокальні етюди) і художнього (вокаліз як вокальна п'єса-мініатюра) початків в семантиці та синтаксисі вокалізів; проблема вокалізу як великої концертної форми (концерт для голосу з оркестром). Виявлено, що для вирішення цих питань необхідний у першу чергу логіко-історичний підхід до витоків і еволюції вокалізу в його соціокультурному і художньо-технологічному значеннях.

Розглянуто генетичні основи музики, у першоджерелі пов'язаному і навіть синонімічної таким категоріям, як «гра» і «спів». Простежуються витoki музики, що виникла як вид мистецтва саме на ігровій основі. Зазначається, що категорія «гри» зберігається як вихідна для характеристики будь-якого різновиду виконавського мистецтва. Вказується на можливість «безтекстового» застосування голосу в якості «інструмента гри», що є теоретично новим підходом до вивчення вокального мистецтва у таких його жанрах, як вокаліз і концерт для голосу з оркестром.

Визначено, що жанр вокалізу, з одного боку, входить у сімейство вокальних жанрів, що мають спільні константи, об'єднані в зв'язку з поняттям співочого голосу і його інтонаційних властивостей. З іншого боку, вокаліз є самостійним різновидом вокального мистецтва, «матрицею» особливого роду. Її ознаками є окреслені вище особливості, пов'язані як з характером вокального інтонування (спів без слів), так і з жанровим стилем і формою, де «безтекстовий спів» накладає свій відбиток на семантико-композиційну структуру відповідного вокального твору.

Була запропонована наступна комплексна (зведена) дефініція: *вокаліз – це жанрова форма музичного мислення, виокремлена з сукупності мовленнєвих прообразів та іманентно-музичних інтонацій, що забезпечує уявлення про образний зміст виконуваного твору.*

У межах функціонування вокалізу як закінченого твору, пов'язаного з використанням безтекстового співу, було виділено три жанрові різновиди: *вокаліз-етюд, вокаліз-мініатюра, власне художній вокаліз* як жанровий різновид сольного-вокального мистецтва

Поряд із жанровою стилістикою, в даній дисертації виділені національно-ментальні аспекти вокалізів, пов'язані з функціонуванням різних шкіл співу. Вокально-технічні вправи, як і власне вокалізи, завжди містять у собі національно-стилістичний компонент, це стосується збірок українських авторів, які проаналізовані в даній роботі (методичні збірки В Луканіна, К. Маслій, П. Голубєва). Можливість «складеного» характеру вокалізних добірок, в яких можуть бути сусідами методичні вправи з авторськими коментарями, цитати з художніх зразків, спеціально складені вокалізи (авторські). Дидактичний «ухил» вокалізів даної групи передбачає дію в їх циклах-вибірках принципу «від простого до складного», що становить суттєвий момент і у визначенні характеру організації «вокалізного циклу», який складається з п'єс-вправ.

У дисертації відзначено, що інструктивні вокалізи не однорідні за своєю стилістикою і можуть бути представлені як: *вокалізи-вправи, вокалізи-*

етюди; вокалізи-сольфеджіо; вокалізи-п'єси. У свою чергу, художні вокалізи поділяються на: *вокалізи-романси; вокалізи-арії; вокалізи-концерти* та інші. До того ж, часто важко виявити межу між вокалізами технічного і художнього зразка, що дозволяє запропонувати поняття «*інструктивно-художній*» вокаліз – вперше вводиться в даній дисертації. Такі вокалізи існують у вигляді закінченого невеликого вокального твору (п'єси для голосу з фортепіано) і містять у собі певні технічні завдання (одне або декілька).

Відзначено, що стилістичні засоби у вокалізі інструктивно-художнього типу, зразки якого належать, в основному, до другої половини і кінця ХІХ ст., виявляються у тенденції до змішування національних вокально-інтонаційних елементів всередині окремих п'єс, а також в жанровій різноманітності витоків вокальних інтонацій, покладених в основу технічної розробки засобами голосу співака.

Виявлено, що головним критерієм класифікації інструктивних вокалізів, є співвідношення «технології» і «художності». Крім цього, важливі такі параметри, як «етюдність», представлена в двох видах – на один і той самий вид техніки і на різні види техніки. Вокалізи останнього різновиду за жанром наближаються до п'єс-мініатюр, які близькі до художніх зразків. Упровадження художнього начала в інструктивні вокалізи може здійснюватися і каналами складеного принципу, де використовуються цитати з музичної літератури, представлені як моделі для технічного опрацювання. Автори і укладачі інструктивних вокалізів відображають свої методичні принципи в заголовках, поданих окремих зразках, що дозволяє в кожному випадку провести класифікаційний аналіз стилістики «вокалізного» твору. Крім того, практика створення збірок вокалізів інструктивного типу показує, що вони є найчастіше комплексними методичними посібниками, що містять не тільки музичні тексти, а й теоретичні замітки, а також методичні вказівки щодо виконання музичного матеріалу (збірки І. Вілінської, М. Завалішиної, І. Фарафонової та В. Портного, В. Крохмалю, К. Медко та інші).

За винятком спеціальних «технологічних» вокалізів, що межують з «розспівуванням» та іншими подібними вокально-інтонаційними вправами, більшість вокалізів навіть дидактичного типу, не кажучи вже про концертні твори, за стилістикою охоплюють різноманіття музичної інтонаційності, при чому не тільки вокальної, а й інструментальної. У вокалізах в результаті можуть бути репрезентовані всі музичні жанри камерно-ліричної сфери.

Вперше проаналізовано зразки художніх вокалізів в українській музиці другої половини ХХ століття в аспекті стильового мислення митців, які оновили та збагатили жанр. Одним з таких творів є «Поєма» для голосу з оркестром В. Губаренка. Вокаліз синтезується з такими жанрами як прелюд, соната, концерт для голосу з оркестром; самостійні вокалізні номери (чи розділи вокальних номерів) у опері чи вокальному циклі є привнесенням засобів вокалізу в ці жанри.

Подібне поєднання отримало досить широке поширення та активний розвиток до наших часів (М. Жербін «Прелюд-вокаліз», С. Людкевич «Старовинна пісня», Ю. Мейтус «Танець Гюльнар» з опери «Махтумкулі», В. Соляніков «Вокаліз № 1, «Вокаліз № 2» та інші). У цьому полягає історичне значення вокалізів в плані асиміляції в них жанрових систем, епох, періодів, національних шкіл, композиторської виконавської практики в цих системах.

Відзначено, що відродження художнього вокалізу було пов'язане з новими тенденціями у вокальній педагогіці. Педагоги-вокалісти, використовуючи цей жанр у практиці навчання молодих співаків, ставилися до нього двояко: з одного боку, вокаліз визнавався корисним і необхідним, з іншого боку, надмірне захоплення вокалізами позбавляло навчальний процес художньої спрямованості. Подальший розвиток вокалізу за національно-стилістичною ознакою був пов'язаний із найбільшими національними школами – оперними і педагогічними, до яких, разом із класичною італійською, відносяться французька, німецька, російська, чеська, українська та інші. Кожна зі шкіл створює своє стилістичне трактування жанру вокалізу

в його двох основних проявах – дидактичному і художньому, що можна конкретно простежити, вивчаючи практику створення та використання вокалізів у цих школах.

Таким чином, «національні» вокалізи створювалися за моделями «інонаціональних», а потім самі отримали інтернаціональний статус. При цьому жанр вокалізу в галузі стилістики розвивався під глобальним впливом історичних стилів, кожен з яких вносив у нього свої корективи.

Ключові слова: вокаліз, музика, гра, спів, мистецтво сольного співу, голос вокаліста, «текстовий» і «безтекстових» спів, український інструктивний та художній вокаліз, концерт для голосу з оркестром.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Каушнян Я.М. Переломлення жанру вокалізу в стилістиці творів // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. ст. / Луганська державна академія культури і мистецтва. Луганськ, 2013. Вип. 25. С. 77-86.
2. Каушнян Я.М. Вокальная музыка «без слов»: истоки, пути эволюции // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. ст. / Луганська державна академія культури і мистецтва. Луганськ, 2014. Вип. 29. С. 70-81.
3. Каушнян Я. М. . Мистецтво сольного співу в світлі єдності та відмінностей категорій «музика» і «гра» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 43. С. 268-278.
4. Каушнян Я. М. К модели «национального» и «интернационального» (на примере вокализов С. Павлюченко, М. Завалишиной, О. и Р. Ворониных) // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. /

Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018.
Вип. XIII. С. 141-153.

5. Каушнян Я.М. Вокализ как музыкальный жанр: возникновение, основные разновидности // Центр дослідження білоруської культури, мови та літератури НАН Білорусії / Питання мистецтвознавства, етнології та фольклористики. - Мінськ, 2016. Вип. 20. С. 195-201

ABSTRACT

Y. M. Kaushnyan Vocalization in Ukrainian music: traditions and genre and stylistic innovations. –Scientific qualification work on the rights of manuscript.

Dissertation for the degree of candidate in Art studies (Doctor of Philosophy), specialty 17.00.03 – “Music Art” (02 – Culture and art). – Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv, 2019.

The dissertation deals with the problems of “singing without words” specification in the Ukrainian vocal art of the second half of the twentieth century on the basis of a systematic study of its origins and genre and stylistic evolution.

The dissertation explores the genre of vocalization as a special phenomenon of solo singing art. In this regard the following issues are covered: characterization of vocalization as a genre style; disclosure of the connection between vocal and instrumental intonations in vocalization; influence of the other vocal and instrumental music; correlation of instructive (vocal sketches) and artistic (vocal as a vocal play-miniature) beginnings in semantics syntax; problem of vocalization as a large concert form (a concert for voice and orchestra). It is found out that logical and historical approach is necessary to solve these issues to the origins and evolution of vocalization in its social and cultural and artistic and technological values.

The work studies the genetic foundations of music which is considered to be a synonym to “playing” and “singing”. It traces the origins of music that appeared as a kind of art on a playing ground. It is noted that the category “playing” is original for the performance of any performing arts. “Text-free” voice application as a “playing instrument” is mentioned and it is a theoretically new approach in vocal art study in such genres as vocalization and orchestra concert for voice.

It has been determined that the vocalization genre is, on the one hand, a part of the family of vocalization genres that have common features combined in connection with the concept of the singing voice and its intonation properties above. On the other hand, vocalization is an independent form of vocal art, “a matrix” of a special kind. Its features are the features mentioned above which are related to the character of vocal intonation (singing without words) as well as to the genre style and form where “singing without words” imprints on the semantic and compositional structure of the corresponding vocal composition.

The definition of vocalization as a genre type of vocal music has been published in the work for the first time. *Vocalization is a genre form of musical thinking, revealing the speech images and immanent and musical intonations which provide the realization of the sense of a text.* It is an idea of vocalization in different manifestations and hypostases.

There are three genre types of vocalization if speak about it as a complete piece of work connected with “singing without text”: etude vocalization, miniature vocalization and artistic vocalization as a genre type of solo and vocal art.

Along with the genre style this dissertation highlights national and mental aspects of vocalization associated with different singing schools functioning. Vocal exercises as well as vocalization always include a national and stylistic component; this applies to the collections of Ukrainian authors analyzed in this paper (methodological collections by V. Lukanin, K. Masliy and P. Golubev). The “composite” character of vocalization is revealed in the work, where methodical tasks stand close with author’s comments and quotations from art samples are followed by vocalizations which were created specially (by an author). The

didactic “nature” of vocalizations of this group involves the principle “from simple to complex” in their cycles, which is a significant moment in determining the nature of “vocalization cycle”, which consists of plays exercises.

Thus, the thesis states that the instructional (didactic) vocalizations are not homogeneous in their style and can be represented as: 1) vocalization-exercise; 2) vocalization -etude; 3) vocalization-solfeggio; 4) vocalization-play.

In turn, artistic vocalizations are divided into: 1) vocalization-romance; 2) vocalization-aria; 3) vocalization-concert. In addition, it is often difficult to determine the border between technical and artistic vocalizations, which allows us to offer the concept of “instructional and artistic” vocalization – first introduced in this dissertation. Such vocalizations exist in the form of a small complete vocal work (plays for voice with piano) and contain certain technical tasks (one or several).

It is noted that stylistic methods in vocalization of instructive and artistic type, the specimen of which belong to the second half and the end of the XIX century, are revealed in a tendency to mix national vocal and intonational elements within some plays as well as in a genre diversity of the origins of vocal intonations, which are the basis for the technical development by the singer’s voice.

It is found out that the main criteria for the classification of instructive vocalizations is a correlation of “technics” and “art”. In addition, there are such important things as “etudeness” (presented with two types –for the same kind and for different kinds of technics). Vocalizations of the second type are close to plays –miniatures which in their turn are close to artistic samples.

Implementation of artistic beginning in instructional vocalization can be carried out by the compound principle where the quotations from musical literature are used, presented as models for technical study. The authors of instructive vocalizations reflect their methodological principles in the headings given as individual sample which allows to conduct classification analysis of the genre style of “vocalization” piece of work. In addition, the practice of creating vocalization collections of instructive types shows that they often turn out to be complex

methodological guides that contain not only musical texts but also theoretical notes as well as methodological notes for performing musical materials (collections by I. Vilinskya, M. Zavalishina, I. Farafonova, V. Portnoy, V. Krohmal', K. Medko, etc.)

With the exception of special “technological” vocalizations which border on singing out and other similar vocal and intonational exercises, the majority of vocalizations even of didactic type, cover a variety of musical intonations with why not only vocal, but also instrumental. In the vocals as a result all the genres of chamber and lyric music, program music, miniatures and large forms of instrumental practice can be represented. For the first time samples of artistic vocalizations in Ukrainian music of the second half of the XX century have been analyzed in the aspect of stylistic thinking of the artists who have updated and enriched the genre. One of such works is “Poem” for the voice with the orchestra of V. Gubarenko which is one of the brightest achievements in the sphere of this genre. In addition to a concert for the voice and the orchestra, there are other examples of synthesizing vocalization with other genres: a sonata, a suite, a vocal cycle, an opera, etc. Such a combination became widespread and has been actively developed till nowadays (M. Zherbin “Prelude vocalization”, S. Lyudkevich “An ancient song”, Y. Meytus “Gulnar Dance” from the Makhtumkuli opera, V. Gubarenko “Vocalization” from “Poem” for voice with Chamber Orchestra No. 21, V. Solyanikov “Vocalization No. 1”, “Vocalization No. 2”, etc.). This is the historical meaning of vocalization if we speak about assimilation of genre systems, periods, national schools and composer’s practice in these systems.

It is noted that the revival of artistic vocalization is connected with new tendencies in vocal pedagogy. Vocal educators, using this genre while teaching young singers treated it in two ways: on the one hand, vocalization was recognized to be useful and necessary while on the other hand, excessive fascination of vocalization deprived the educational process of artistic orientation. Further development of vocalization in national and stylistic sense was connected with the largest national schools – opera and pedagogical, which include Italian, French,

German, Russian, Czech, Ukrainian and others. Each school creates its own stylistic interpretation of vocalization in its two versions –didactic and artistic, which can be easily seen if you study the appearance and practice of vocalizations in these schools.

“National” vocalizations were created by the models of “foreign” and then became “international”. Meanwhile the vocalization genre was developing under the influence of historical styles and each of them had an impact on it.

Key words: vocalization, music, playing, singing, art of solo singing, voice of vocalist, “text” and “free-text” singing, Ukrainian instructional and artistic vocalization, concert for voice with orchestra.

LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE THESIS TOPIC

1. I. M. Kaushnyan The refraction of vocalization genre in the stylistics of works // Contemporary problems: the art, the culture, the pedagogy: collection of scientific articles / Lugansk State Academy of Culture and Art. Lugansk, 2013. Issue. 25. P. 77-86.
2. I. M. Kaushnyan Vocal musical “without words”: sources and the ways of evolution // Contemporary problems: the art, the culture, the pedagogy: collection of scientific articles / Lugansk State Academy of Culture and Art. Lugansk, 2014. Issue. 29. S. 70-81.
3. I. M. Kaushnyan The art of solo singing from the points of unity and distinctions between the categories “music” and “playing” // Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice in education: collection of scientific articles / I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. Kharkiv, 2015. Issue. 43. P. 268-278.
4. I. M. Kaushnyan To the models of “national” and “international” (by the vocalizations of S. Pavlyuchenko, M. Zavalysyna, O. and R. Voronnyh) // Aspects of historical musicology: collection of scientific articles. I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. Kharkiv, 2018. Issue. XIII. P. 141-153.

5. I. M. Kaushnyan Vocalization as a musical genre: occurrence and the basic types // The center of studies of the Belarusian culture, language and literature NAS in Belarus / Questions of art, ethnology and folklore. -Minsk, 2016. Issue. 20. P. 195-201.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ВОКАЛІЗУ ЯК «СПІВУ БЕЗ СЛІВ»	
1.1. Вокальна музика без слів: витоки, шляхи еволюції.....	21
1.2. «Музика», «гра», «спів»: спільність і відмінності.....	31
1.3. Вокаліз як музичний жанр західноєвропейської культури: виникнення, основні різновиди.....	39
1.4. Переломлення жанру вокалізу у стилістиці вокальних творів.....	50
Висновки до Розділу 1.....	60
РОЗДІЛ 2. ІНСТРУКТИВНИЙ ВОКАЛІЗ: РИСИ НАЦІОНАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ	
2.1. Критерії класифікації вокалізів інструктивного типу.....	69
2.2. Вокально-інтонаційні вправи як різновид інструктивних вокалізів (методичні збірки П. Луканіна, С. Маслій, П. Голубєва).....	75
2.3. «30 вокалізів на основі народних пісень» О. та Р. Вороніних: стилістика «національного» та «інтернаціонального».....	90
2.4. Проблема комплексної вокально-технічної підготовки: на матеріалі вокалізів І. Вілінської.....	98
Висновки до Розділу 2.....	105
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІЙ ВОКАЛІЗ: ВИТОКИ, ЕВОЛЮЦІЯ, ЖАНРОВО- СТИЛІСТИЧНІ РІЗНОВИДИ	
3.1. Художній вокаліз як жанрово-стилістичний феномен: визначення, основні різновиди.....	112
3.2. Вокалізи В. Крохмалю: поєднання інструктивних і художніх функцій..	116
3.3. Хорові та ансамблеві вокалізи українських авторів (на прикладі перекладень І. Фарафонової та В. Портного).....	126
3.4. Утілення жанрової стилістики художнього вокалізу в творах українських композиторів (на прикладі творів В. Губаренка, М. Жербіна, С. Людкевича, Ю. Мейтуса, В. Солянікова.....	131

Висновки до Розділу 3.....	147
ВИСНОВКИ.....	153
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	160
ДОДАТОК А.....	175
ДОДАТОК Б.....	211

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Вокальне мистецтво являє собою розгалужену систему музичних родів і видів, об'єднаних у єдине ціле голосом людини – природним інструментом, призначеним для інтонаційного пізнання і самопізнання. Теза «голос – це людина» (Є. Назайкінський) визначає сутність вокального мистецтва в усі часи його існування. Усередині цього мистецтва здавна склалися і функціонують донині жанрові й стилістичні підрозділи, серед яких не тільки такі, як оперний і концертно-камерний спів, а й глибші, інтонаційно вихідні, як «спів зі словами» і «спів без слів».

Процеси переходу від мови до співу, характер їх спільного функціонування – питання, які для вокального мистецтва мають засадниче значення. Якщо тема «слово і музика» вже досить давно отримала своє теоретичне обґрунтування (праці Б. Асаф'єва, В. Васіної-Гроссман, Ю. Малишева, В. Морозова, В. Костарева, А. Шенберга, Ф. Ніцше, А. Хуторської, Т. Мадішевої), то «спів без слів» досліджено далеко не достатньо. На сьогоднішній день однією з небагатьох теоретичних робіт за цією темою є дисертація А. Гусевої, де розглядається історія, теорія і практика жанру вокалізу. Основні ж відомості про вокаліз як репрезентанта «співу без слів» розосереджені в працях педагогів-вокалістів, які переслідують мету навчити співаків вокально-технічним навичкам (Д. Аспелунда, Л. Дмитрієва, В. Морозова, Б. Яковлевої, П. Голубєва, І. Колодуб, К. Маслій, В. Луканіна, Б. Гнидя, Е. Закржевського). Окремі відомості про вокаліз містяться в роботах з оперології (П. Луцкера, І. Сусідко, М. Черкашиної-Губаренко, І. Драч, С. Тишка).

Разом з тим, ряд питань методологічного та методичного порядку, пов'язаних зі «співом без слів» і жанру вокалізу, вимагає подальшого висвітлення. Зокрема, практично не дослідженим є український вокаліз у двох його різновидах - інструктивному і художньому, що становить важливий чинник актуальності заявленої теми.

Таким чином, **актуальність** пропанованої теми визначається наступними причинами:

- суттєвим значенням «співу без слів» та його репрезентанта – жанру вокалізу – у практиці вокального мистецтва;
- недостатньою вивченістю теоретичних основ цієї практики в аспекті еволюції музичного мислення;
- необхідністю заповнити «лакуну» у вивченні жанру вокалізу на матеріалі зразків створених українськими авторами.

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

Дисертація виконана на кафедрі теорії музики відповідно до плану науково-дослідної та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, згідно комплексної теми «Методологічні проблеми та методичні засади сучасного музикознавства: теоретичні, естетичні, соціологічні та психолого-педагогічні аспекти» на 2012-2017 роки (протокол № 4 від 29.11. 2012 року). Тему дисертації затверджено (протокол № 4 від 26.11.2015 року) та уточнено (протокол № 2 від 26. 09. 2019 року).

Мета дослідження – виявити специфіку «співу без слів» в українському вокальному мистецтві другої половини ХХ століття на ґрунті системного вивчення його витоків і жанрово-стилістичної еволюції.

Визначена мета обумовила наступних дослідницьких завдань:

- охарактеризувати методологічні засади вивчення «співу без слів» та запропонувати його характеристику в системі «музика – гра – спів»;
- надати визначення вокалізу та його специфіки в системі жанрів вокального мистецтва;
- обґрунтувати історичні етапи розвитку жанру вокалізу в західноєвропейській та вітчизняній традиціях;
- розглянути інструктивні вокалізи та споріднені їм вокально-інтонаційні вправи в практиці світової та української вокальних шкіл;
- визначити основні риси стилістики вокалізів художнього типу;

- охарактеризувати різновиди художнього вокалізу в українській музиці другої половини ХХ ст.

Об'єкт дослідження – вокаліз як своєрідне явище західноєвропейської і вітчизняної музики.

Предмет дослідження – його традиції та жанрово-стилістичні новації в українській вокальній музиці.

Матеріал дослідження склали зразки жанру вокалізу та споріднених вокально-інтонаційних вправ у світовій і українській вокальній культурі другої половини ХХ століття.

Методи дослідження. Для обґрунтування теми у дисертації використані загальнонаукові й спеціальні музикознавчі підходи до її вивчення:

- *історичний* - дозволяє виявити глибинні витoki співу без слів та його подальшу еволюцію у вокальному мистецтві;
- *дедуктивний* - визначає спрямованість дослідження від загального (система «музика, гра, спів») особливого (жанр вокалізу) і конкретного (вокаліз в українській музиці);
- *компаративний* – необхідний для порівнянь видів співу без слів представлених у двох типах вокалізу, – інструктивному та художньому, а також у стилістиці жанру;
- *жанрово-стильовий метод* – використовується при розгляді зразків вокалізу різної стилістики;
- *виконавський* – спрямований на розкриття вокально-технічних та вокально-виконавських ресурсів досліджуваних творів.

Теоретична база. Для розкриття концепції дисертації використано положення, дослідження, праці з фундаментальних напрямків сучасного музикознавства:

- *теорія, історія та методика мистецтва співу, зокрема, концертно-камерного співу* (А. Асатурян [8], Д. Аспелунд [14], Б. Гнидь [34], Л. Горелик [39], Н. Гребенюк [40-41], Л. Дмитрієв [50-51], Т. Мадишева

[89], В. Морозов [101], Г. Панофка [115], Н. Полікарпова [116], А. Помпеєва [117], І. Присталов [119], Е. Приходовська [120], А. Стахевіч [131-133], Р. Юссон [166], R. Bing [171], G. Duprez [175], R. Husson [176]);

- *теорія стилю і жанру в музиці, зокрема, вокальні жанри і форми* (Т. Адорно [2-3], М. Арановський [6], Б. Асаф'єв [9-12], Л. Березовчук [17], В. Валькова [20], В. Васіна-Гроссман [21-22], Н. Говорухіна [35-37], Л. Жигачева [58], І. Земцовський [62], Г. Ігнатченко [64-65], Л. Казанцева [68], Л. Кияновська [73], В. Костарєв [76], Т. Куришева [79], Л. Мазель [90-92], Ю. Малишев [93], В. Медушевський [97], М. Михайлов [99], Є. Назайкінський [102-103], О. Самойленко [123], С. Скребков [125], О. Соколов [127], А. Сохор [129-130], С. Тишко [141], В. Холопова [148-152], А. Хуторська [153], В. Цуккерман [154], Л. Шаповалова [160], G. Adler [168], Н. Besseler [169], C. Dahlhaus [173], D. Keane [177], Z. Lissa [178]).

Специфіка вивчення безтекстового співу затребувала наукової рефлексії щодо *жанру вокалізу і споріднених йому вокально-інтонаційних вправ*, а також творчості авторів обраних творів (О. Авер'янова [1], Л. Архимовіч і І. Мамчур [7], В. Брянцева [18], Н. Ваккаї [19], Й. Волинський [29], О. і Р. Вороніни [30], П. Голубєв [38], А. Гусєва [42-46], В. Довженко [52-53], І. Драч [54-55], В. Жаркова [57], М. Загайкевич [59], Е. Закржевський [60], Г. Зейдлер [31], Л. Казанцева [69], А. Казарінова [70], І. Колодуб [75], Дж. Лаурі-Вольпі [82], І. Ліцвенко [85], В. Луканін [86], Б. Лютген [61], К. Маслій [94], К. Медко [95], І. Нєстьєв [108], С. Павлішин [114], Л. Скафтімова [124], Р. Стецюк [134], А. Терещенко [136], В. Федотов [144], Н. Халемський [146], А. Хоффман [152], М. Черкашина-Губаренко [156-158], О. Шепшельова [162], D'Antoni [172]).

Наукова новизна отриманих результатів. В українському музикознавстві *вперше* :

- охарактеризовано вокаліз в системі «музика – гра – спів», що актуалізує методологію вивчення жанру;
- запропоновано дефініцію вокаліза як жанрового різновиду вокальної музики;
- розглянуто інструктивні вокалізи і споріднені їм вокально-інтонаційні вправи в практиці української вокальної школи;
- проаналізовано зразки художніх вокалізів в українській музиці другої половини ХХ століття в аспекті стилізового мислення митців, які оновили та збагатили жанр;
- запропоновано базу вокалізів в українській музиці другої половини ХХ століття, завдяки чому «співу без слів» обґрунтовано у якості музичного жанру.-

Уточнено:

- історичні етапи розвитку жанру вокалізу в західноєвропейській та вітчизняній традиціях;
- стилістику художнього вокалізу в аспекті специфіки образної драматургії творів.

Практичне значення отриманих результатів. Положення і висновки дисертації можуть бути використані в подальшому вивченні феномену «співу без слів» і його відображенні в жанрі вокалізу. Матеріали роботи можуть бути складовими навчальних курсів «Аналіз музичних творів», «Історія світової музичної культури», «Музична інтерпретація», «Історія вокального виконавства», «Основи вокальної методики» для бакалаврів і магістрів вищих музичних навчальних закладів України. Матеріали роботи можуть стати у пригоді й для навчальної та виконавської практики при зверненні до різних форм співу без слів і жанру вокалізу.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження

відображені в доповідях на науково-практичних конференціях різних рівнів: «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 2015, 2016, 2018), «Дні науки» (Одеса, 2015, 2016, 2017, 2018), «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Мінськ, 2018).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 5 статей, з яких 4 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України і 1 у фаховому періодичному зарубіжному виданні (Білорусь).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів з висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел, двох Додатків. Загальний обсяг роботи – 212 сторінок, із них основного тексту – 160 сторінок. Список використаних джерел – 179 позицій.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ВОКАЛІЗУ ЯК «СПІВУ БЕЗ СЛІВ»

1.1. Вокальна музика «без слів»: витоки, шляхи еволюції

Витоки вокалізу, які в найзагальнішому плані можна визначити як «спів без слів», слід шукати в галузі музичного мислення. Найкоротші формулювання музичного мислення, за Т. Чередниченко, – це «свідомість слуху» або «слухова свідомість» [155, с. 40]. Музичне мистецтво як мистецтво звуків у часі слугує потребам слуху, але слуху особливого – осмисленого, вміє витягувати сенс із того чи іншого звучання.

Свідома діяльність слуху, що протікає на розумовому рівні (внутрішній слух), виражається зовні через інтонування – озвучування слухових уявлень. Процес «озвучування» може мати дві форми: спів і гра на інструментах. Між цими формами вираження слухової інтонаційності існують як відмінності, так і зв'язки.

У найширшому сенсі методологічною основою вивчення будь-яких музично-художніх явищ є інтонаційна теорія Б. Асаф'єва, викладена ним у книзі «Музична форма як процес» [10]. При всіх різноманітних формулюваннях глобального терміна «музична інтонація», що містяться в працях Б. Асаф'єва, їх загальна суть гранично проста. І перше ж, про що говорить засновник інтонаційної теорії, стосується смислового, змістовного рівня музичного вираження: «Перше, що зазвичай вважають, – це що думка може бути висловлена тільки словом. Друге, що в музиці – зміст сам собою, а всі елементи, складові музики – самі собою. З них на основі незмінних правил і технічних керівництв утворюються “деякі форми” (...) і в форми вноситься зміст. Такий “поділ праці”, що дійшов до абсурду і смислових зв'язків у музичному мистецтві впливає і на ставлення до музики людей» [10, с. 273].

Б. Асаф'єв мислив інтонацію як насамперед комунікативний феномен, що слугує передачі смислу, який виражається через звукову мову. У

художньому плані цю якість представлено в музичному творі, який, за Б. Асаф'євим, «... є те, що чується, і що слухається, – в одних із переважань чуттєвого тону, у інших – інтелекту. Музика і полягає й існує в єдності й співвідношенні творчості, виконавства і «слухацтва» через сприйняття» [10, с. 494-495].

У системі «композитор – виконавець – слухач» генетично первинним був останній елемент – «слухач». Слухове сприйняття, слух як джерело не лише практичної «буттєвої» інформації, але і в спілкуванні людей як спосіб передачі її емоційного сенсу, був основою для формування специфічних «музичних слів», які зовсім не обов'язково були пов'язані з вербальною мовою. Це означає, що музичне мислення і пов'язане з ним музичне інтонування формувалися не тільки по каналах мовної інтонації, де словам, що вимовляються, надавалися певні емоційні відтінки, а й автономно, наче «без слів» - через систему звукових вигуків, сигналів, а потім – через наспівування без тексту вже освоєних пісень та інструментальних мелодій. Зразків подібного безтекстового інтонування багато в народно-пісенних жанрах, які мали прикладне значення (наприклад, приспиви на склади в колискових, обрядових, хороводних та інших жанрах пісенної творчості).

Ф. Шопен, один із найбільш яскравих представників музичного романтизму, писав майже виключно фортепіанну музику, але втілював у ній найрізноманітніші вокальні інтонації. Він вважав, що вербальна і музична мови породжені якоюсь спільною звуковою матерією. Як зазначає Л. Касьяненко, «... про це свідчать висловлювання композитора, що збереглися в його рукописних чернетках: “вираження наших думок за допомогою звуків”, “вираження наших почуттів за допомогою звуків”, “вираження думки звуками”, “слово народилося зі звуку”» [72, с. 25]. У нарисах до своєї незавершеної фортепіанної «Методи» Ф. Шопен висловився ще відвертіше, вважаючи що «звук існував перед появою слова», що «слово є певним родом звуку» [179, с.7].

Ідея первинності звуку над словом і музикою зовсім не здається такою вже абстрактною. Адже саме музичне мистецтво в витоках було синкретичним і включало в обов'язковому порядку танець і гру, а в основі всього цього лежала культова магія. Як зазначав з цього приводу Й. Хейзинга, «... відправлення будь-якого справжнього культу відбувається в співі, танці, грі. Нам, носіям пізньої культури, ніщо не здається здатним до такої міри пронизувати нас якоюсь свідомістю священної гри, як музичне переживання. Навіть безвідносно до словесного вираження релігійних уявлень у насолоді музикою зливаються воедино відчуття прекрасного і почуття священного, і в цьому злитті зникає протиставлення гри і серйозності» [147, с. 222]. І музика, і поезія при цьому тісно пов'язані з грою, яка в культовому вираженні набувала самозначущості і символічного (міфологічного) смислового навантаження. Не випадково, як зазначає Й. Хейзинга, «... від істоти поезії (...) елемент гри настільки невіддільний, і будь-яка форма поетичного здається настільки пов'язаною зі структурою гри, що їх внутрішнє взаємопроникнення було б назвати майже нерозривним, а терміни гра і поезія при такому взаємозв'язку виявилися б під загрозою втратити самостійність приписуваного їм значення» [там само, с. 221].

Те саме стосується і музики, причому ще більшою мірою. Умовно кажучи, якщо поезія є «гра словами», то музика – «гра звуками». При цьому для музики, як, частково, і для поезії, часто не суттєво, чи виражається гра словесно-музично або чисто музично. Інакше кажучи, сутність музично-поетичного вразу (поезія і музика були у витоках невіддільні) полягає саме в звуці, у звучанні, в інтонації, які тільки і здатна передати музична мова, що починається там, де слово, як говорив творець музичного імпресіонізму К. Дебюссі, «безсиле», дослівно: «Музика починається там, де слово безсиле. Музика створена для невимовного» (цит. за: [179, с. 384]).

Якщо вокальна музика є складовою музичного мистецтва, а голос людини є особливим інструментом, даним йому від природи, то виконання музики голосом або на будь-яких винайдених людиною інструментах є ні

чим іншим, як грою. Не випадково, Й. Хейзинга зазначає, досліджуючи ігрові форми мистецтва, в тому числі й музики: «... в низці мов виконання на музичних інструментах зветься грою: це, з одного боку, арабська, з іншого – германські й деякі слов'янські мови, а також французька. Цей факт може вважатися зовнішньою ознакою глибокої психологічної підоснови, що визначає зв'язок між музикою і грою ... » [147, с. 221].

Музика, як і гра, «... лежить поза розсудливістю практичного життя, поза сферою необхідності або користі (...). Дієвість її форм, її функція визначаються нормами, які ніяк не залежать ні від логічних понять, ні від зорових або відчутних образів. Лише власні, специфічні найменування могли б підійти цим нормам, найменування, однаково підходять і музиці, і грі, – *ритм і гармонія*» [там само, с. 222].

Вокальна інтонація, якщо її розуміти як інтонацію музичну, містить ці ж складові, вираз яких, хоча і має деякі специфічні відмінності, в цілому однаковий і в співі з текстом, і в безтекстовому вокалізі, що зближує вокальну мову з інструментальною з того моменту, коли вони стали існувати окремо. Голос, який відтворює (виробляє) музику, також є музичним інструментом. Його специфіка полягає в генетичній первинності вокальної інтонації, яка безпосередньо пов'язана з організмом людини і виробляється безпосередньо, без залучення штучних органів фонації, якими є музичні інструменти.

Формула «голос – це людина», запропонована Є. Назайкінським [102, с. 81], увиразнює сутність питання про вокальне інтонування, яке спочатку спрямоване на самовираження співака. Однак це «самопортретування» в художній творчості невіддільне від необхідності спілкування з адресатом – слухачем, до якого скероване вокальне «повідомлення». Продовжуючи характеристику зв'язку голосу з людиною, Є. Назайкінський пропонує поетичну розшифровку своєї формули – мається на увазі «... людина в усій повноті – фізичній, духовній, інтелектуальній, емоційній, громадській ... А її голосовий апарат (теж голос) – є всього лише внутрішнім світильником, що

освітлює своїм мерехтінням, спалахами, променями, що рухаються, душу і тіло людини, та так, що все в ньому стає прозорим, починає світитися, приковує увагу, стає вираженим» [102, с. 81].

Первинні звуко-мовні інтонації самі собою є чисто фонематичними, що найприроднішим чином підтверджується звуками дитячого голосу, дослідженого в роботі Р. Тонкової-Ямпольської [137, с. 60]. Звуки, що видаються немовлям, не є в повному розумінні словесними або музичними, проте вони пов'язані з інтонацією як способом передачі, відтворення, копіювання певних емоційно-психологічних станів або найпростіших фізіологічних і фізичних потреб. Все це втілюється в різних відтінках «позамовної» і «позамузичної» інтонації, але відтворюється голосом, його звуками, що володіють, таким чином, первинним інтонаційним змістом.

Досліджуючи проблему мовної та музичної інтонації як засобу комунікації між людьми, А. Соловйова зазначає: «Людський голос є серією частотних, часових та інтенсивних модуляцій. Вкладаючи певний сенс в мовний сигнал, людина створювала (історично і соціально-біологічно) систему мовної інтонації» [128, с. 159]. У Середньовіччі музику, яка була переважно вокальною, акапельною, не випадково називали «мистецтвом модуляції». Це поняття – «модуляція» – трактувалося, як зміна параметрів вокально-звукового сигналу в усіх його характеристиках і відтінках, в тому числі й власне голосовому.

Факт наявності звукової первинності, не пов'язаної зі словом, доводиться навіть існуванням двох груп вербальних мов: «Існують нетональні мови, такі, як англійська, німецька, російська та інші, які відрізняються від тональних мов, таких, як китайська, хауса тощо тим, що в останніх від сили і частоти звуку змінюється лексичне значення, яке обмежене фонемами або морфемами» [128, с.159].

Ще Б. Асаф'єв, досліджуючи проблеми мовної інтонації, звернув особливу увагу на принципи взаємодії мови і музики, мовного і музичного інтонування, підкреслив, що «... мовна інтонація дає композитору матеріал,

тісно пов'язаний із проявами психічного життя людини, інакше кажучи, в ній відбувається «... вичавлювання з живої мови мелодійного соку» [10, с. 18]. Власне вокальне інтонування використовує низку мовних інтонаційних форм, що виділяються Б. Асаф'євим у книзі «Мовна інтонація», з якої взята наведена вище цитата.

Інтерпретуючи асаф'євський «ряд» проявів мовної інтонації, Є. Назайкінський виокремлює наступні її форми в напрямку від найпростіших, власне мовних до музично-опосередкованих, що пішли далеко від первинних витоків вербальної мови: «мелодекламація, скандування, читання співуче, псалмодія, жартівлива частівкова скоромовка, оперний речитатив, аріозни спів, кантиленна арія, протяжна народна, особливо, російська (ширше – східно-слов'янська. – Я. К.) пісня, побутовий романс, циганський спів і, нарешті, камерна вокальна лірика концертного плану» [102, с. 150].

«Від слова – до музики» – так можна умовно визначити шлях руху вокальної інтонації в її трьох жанрових виразах (засадах) – речитативності, декламаційності, оповідності. За Є. Назайкінським, «... декламація (...) є внесення музики в мову (в мелодекламації навіть у прямому сенсі). Речитація ж, навпаки, є впровадженням мовного відтінку у виконання» [102, с. 160]. Відбувається свого роду повернення музики і слова «на круги своя», тобто до звуку як первинної основи й мови, і музики. У вокальному інтонуванні в його «вищих формах», таких як арія, концертно-камерний спів, вокальна інтонація існує певною мірою відокремлено, виражається не прямо через слово, а через музику, причому, не конкретно даного слова, а лексику музичної мови, обсяг якої був накопичений до того чи іншого часу в музичному мисленні-інтонуванні.

Цей процес має своє генетичне коріння, проявляючись по-різному, але досить постійно на всіх етапах еволюції західноєвропейської музики як виду мистецтва, пов'язаного зі звуком. Психологічно генезис цього явища був описаний О. Леонтьєвим: «Здається, що тональні відмінності виникли ще в

кінці неандертальського періоду (...) і вже у Гомо Сапієнс лягли в основу формування функціональної системи звуковисотного слуху. Завдяки тому, що ця система склалася, стало можливим відділення музики від мови – перехід від речитативного типу до мелодійного, відбулося розширення діапазонів вироблених звуків, знаходження якісних відмінностей тонів тощо. Ймовірно, коли необхідність використання тонів для сенсу розрізнення відпала, вони взяли на себе емоційне навантаження – так і виникла музика» [83, с. 63].

Мовне (вербальне) і немовне (власне музичне) в вокальному інтонуванні, що становить природну основу інтонації в її різних асаф'євських розуміннях, йдуть, якщо можна так сказати, пліч-о-пліч в історії еволюції музичного мислення. Критерієм оцінки правомірності й актуальності для тієї чи іншої епохи, жанру, стилю двох способів вокального інтонування є, за Б. Асаф'євим, слуховий досвід. Це відображено в висхідному положенні інтонаційної теорії, сформульованому автором в його головній книзі «Музична форма як процес» (1940). Ось це положення: «У музиці нічого не існує поза слуховим досвідом, (...) без інтонування і поза інтонуванням музики немає. (...) Неорганізоване людською свідомістю акустичне середовище не складає музики. (...) Поза людської свідомості немає і не може бути інтонування, інтонує тільки людина, висловлюючи в процесі інтонування свої почуття, думки і своє ставлення до навколишнього світу» [10, с. 163].

У цій же праці Б. Асаф'єв виділяє властиву кожній епосі «систему інтонацій», що існує «... не в статиці, а в безперервній еволюції, (...), в живій практиці, в історично даних формах музикування» [там само, с. 164]. Використання поняття «музикування» означає зв'язок інтонації як категорії слухового досвіду й творчості з формами суспільного буття музики. У цьому сенсі і «вокальне інтонування» є «вокальним музикуванням», яке такою самою мірою схильне до кризових змін, як і будь-яка інша форма громадського «інтонування-музикування», наприклад, та ж інструментальна

сфера. Сутність музичної інтонації полягає в тому, що вона “зрозуміла” без слів, хоча мовний початок в його різних жанрових нахилах – речитативності, декламаційності, розповідності – ніколи не зникав із практики громадського музикування, а лише переінтонувався в ході формування «інтонаційного словника» (Б. Асаф’єв) різних музично-історичних епох і періодів.

Ставлення до слова у вокальній музиці також було різним. На архаїчній стадії синкрезису музика і спів складали єдине ціле, а тому існування музики «без слів» в античності фактично заперечувалося, про що писав ще Платон. Філософ вважав, що при відсутності слова музика не тільки втрачає сенс для розуміння, але і втрачає «форму і стиль». З часів виникнення так званої «опусної» (композиторської) музики, що має авторство (Ренесанс), і одночасним формуванням автономного вокального та інструментального виконавства питання про співвідношення «мовного» і «музичного» вирішувалося по-різному. Наприклад, оперне мистецтво виникло на основі принципу *dramma per musica*, де за основу був узятий «речитативний стиль» (*stile recitativo*), під яким розумілася модель античної монодії, але реалізована на основі гармонічного мислення, представленого в інструментальному супроводі акордами. Тут панувало слово, якому було підпорядковано становлення музичної інтонації, а відтінки мови визначали лінію вокальної партії з одночасним формуванням типового лексичного, вже власне музичного, фонду оперної практики наступних епох (інтонації подиху, питання, скорботи тощо).

Розвиток стилю *bel canto* в італійській класичній опері був пов’язаний із протилежною тенденцією – з концертною інструменталізацією мовно-музичної вокальної інтонації в аріях *da capo*, що були, на думку Б. Асаф’єва, «найпершою концертною формою» [13, с. 219], де в рамках «загнаного вгору» двохрегістрового інтонування співаків-кастратів (О. Стахевич [134, с. 8]) формувалося нове ставлення до виспівування слова, яке замінювалося при імпровізаційних повторах складами на голосні звуки, представленими у віртуозних фіюритурх. Подібна практика і породила звернення до вокалізу

як спеціального жанру вокального мистецтва, який грав тоді, в основному, техніко-допоміжну роль у навчанні співаків. Однак, як це впливає з усіх практик публічного музикування, будь-яка навчальна музика завжди базувалася і базується на художніх зразках, будучи перенесенням їх типових інтонаційних формул у педагогічний репертуар згідно з тим чи іншим типом виконавських спеціалізацій.

Подальший розвиток вокальної практики в галузі співвідношення «слова-мовлення» і «слова-музики» йшло в двох різних напрямках, з акцентуванням або одного боку (слово), або іншого (музика). У цих умовах старовинна практика вокалізів-фіоритур зберігалася лише в моделях італійської класичної опери, а в інших жанрах і стилях йшла інтенсивна розробка різних співвідношень музики і поетичного тексту у їх спільній образно-художній екзистенції. Головною проблемою тут була категорія сенсу, що виражається через вокальне інтонування. Дане питання в теоретичному плані досліджене в дисертації Ю. Малишева [93].

Розглядаючи проблему аналізу та класифікації вокальної музики, автор, слідом за А. Сохором [129], доходить висновку, що для подолання «черезсмузжя» (вираз А. Сохора [129, с. 194]) необхідно «... утвердження єдиної теоретичної концепції вокальних жанрів (...) з огляду на всі можливі аспекти їх аналізу, обрати одну певну основну точку зору, з якої розкривалися б найбільш суттєві специфічні особливості вокальної музики ...». [93, с. 6] Такою точкою зору, на думку Ю. Малишева, «... може стати вивчення» діалектичного становлення (...) двох керівних чинників – слова і музики» [93, с. 5].

Слово – так званий іконічний знак, що містить в собі прямий зв'язок із конкретним предметом або явищем, хоча цей зв'язок може бути і багатозначним, а також конвенційним (різні слова в різних мовах відображають одні й ті самі предмети і явища). Однак інтоноване слово, якщо воно озвучується (вимовляється, проспівується) несе в собі й чисто музичний, т. зв. аіконічний сенс, що зафіксував О. Лосєв, розділяючи в

словесному мистецтві поняття «образного» і «музичного» [93, с.380]. Це відображено в самій поезії, а в разі її «перекладання» на музику ці два фактори смисловираження взаємодіють ще більш складно. На цій підставі Ю. Малишев доходить висновку, що «... вокальна музика пізнається зі спостережень за її змістом, що розкривається у вивченні діалектичного становлення двох керівних чинників – мистецтва поезії і мистецтва музики» [93, с. 6]. Автором встановлюються дві основні тенденції в співвідношенні цих видів мистецтва, при яких перша позначається як спрямованість «... до конкретної деталізації образної структури, внутрішньої контрастності, структурної розімкненості (наскрізний, сюжетний і образний розвиток)», що більш властиво поетичним структурам, «... які висувають відповідні вимоги до музичних форм, що втілюють поетичний зміст» [89, с. 8].

Друга тенденція спрямована «... до образної узагальненості, структурної замкнутості (повторність, репризність)», що більш властиво музиці, хоча спостерігається і в поетичних структурах [там само]. У зв'язку з цим автором наводиться цитата з В. Васіної-Гроссман: «У цій, властивій музиці (...) силі узагальнення полягає сенс з'єднання двох мистецтв – в одному, у вокальній музиці» [21, с. 149].

Беручи за основу два основних роди сольної вокальної музики – пісню і романс, Ю. Малишев спочатку встановлює їх подібність і відмінності, а потім класифікує три складові вокального твору, виводячи на цій основі загальнонародову типологію жанрів вокальної музики, в якій діє загальна формула «Т + М + С», де «Т» – поетичний текст, «М» – вокальна мелодія, а «С» – інструментальний супровід. Як зазначає автор, ці складові, як правило, існують разом, проте «... якщо один з основних елементів відсутній, створюється ще три самостійних особливих типи творів: Т + М = пісні (в основному народні) без інструментального супроводу; М + З = вокальні твори без тексту (вокалізи); Т + С = декламація з музичним супроводом (мелодекламація) [93, с. 12].

Вокальна музика без тексту, що є органічною складовою мистецтва співу, потребує окремого вивчення. Йдеться не тільки про визначення вокалізу як жанру, класифікації його різновидів, але і про історичну генезу та форми буття цього явища, що зберігає своє значення до наших днів. Розкриття сутності вокалізу як підсистеми в системі вищого порядку (вокальній музиці) вимагає осмислення її теоретичних позицій, оскільки спів такого роду є багатофункціональним, сформованим у тісному зв'язку з іншими складовими музики, в першу чергу, – з грою.

1.2. «Музика», «гра», «спів»: спільність і відмінності

Завдання цього підрозділу є початковий взаємозв'язок і семантичні різновиди таких фундаментальних понять як «музика», «гра», «спів». Вище вже згадувалося дослідження Й. Хейзинги про ігрові форми мистецтва, де музика прямо зв'язується з грою через фактори ритму і гармонії [147, с. 222]. Автор зупиняється на витоках музики як гри, відзначаючи не тільки зв'язок музичного вираження з поезією і танцем на початковому етапі формування мистецтва музики, а й на різних значеннях самого поняття гри, яке в архаїчних культурах позначало низку функцій.

Й. Хейзинга відзначає, що грецьке слово «...*найдіа*, що позначає гру, в силу свого етимологічного походження є невіддільним за значенням від дитячої забавки, дрібниці; (...) більш високі форми гри знаходять своє вираження в таких односторонньо обмежених термінах, як *агон* – змагання, *схолодзейн* – проводити дозвілля, *діагоге* – буквально проведення» [там само, с. 223-224]. При цьому музика, що виникла з форм вираження гри, містить і ще одну функцію – наслідування (мимесис). Це поняття відображає широке коло явищ, які музика відтворює (міметує) в термінах своєї мови. А якщо розуміти музику як мову, то його призначення, на відміну від вербальних мов, – це відтворення чистої гри, що і дає підставу Й. Хейзингі умозаклучити: «По суті, характер всякого музикування – це гра» [там само, с. 227]. І далі, розвиваючи свою думку, автор зазначає: «Ця явна даність,

нехай навіть вона і залишається невисловленою, в загальному визнається всюди. Чи призначена музика для радості й розваги, чи прагне вона висловити піднесену красу або має священне літургійне призначення, вона завжди залишається грою» [там само].

Формулюючи свою думку, дослідник не випадково вживає в зв'язку з «грою» термін «музикування». Це поняття досить часто зустрічається в музикознавчій літературі й зазвичай позначається як «практика громадського музикування», але чіткого визначення цього феномену, наскільки відомо, немає. Мабуть, воно відсутнє тому, що практика сприймається як саме собою зрозуміле явище, а між тим, саме вона є генезисом будь-якої музичної теорії.

Довгий час панувало уявлення про музику як про композиторське творіння, але завдяки вивченню витоків музики як гри, це вдалось подолати за рахунок підвищеної уваги до виконавства, до різних аспектів інтерпретації музичного твору, відбитих у досить молодій науці (розділі музикознавчої теорії) під назвою «музична інтерпретологія».

В основу інтерпретаційних підходів до музичного мистецтва може бути покладено уявлення Арістотеля про сутність музики, призначення якої – сприяти духовному відпочинку і знанням (*фронесіс*). В результаті досягається життєва мета, за Арістотелем, насолода, яку отримують лише «найкращі люди з найбільш благородними сподіваннями». Коментуючи Арістотеля, Й. Хейзинга відзначає, «... що для проведення вільного часу слід у чомусь утворювати себе, чомусь вчитися, а саме тих речей, яким люди вчаться або вирощують в собі не з необхідності, не для роботи, але заради себе самих» [147, с. 225]. Вищим виразом цієї насолоди, за Арістотелем, є музика.

Думка Арістотеля перетинається «... з іншим переконанням, яке покладає на музику дуже певну технічну, психологічну і моральну функцію. Вона вважається міметичним або наслідувальним мистецтвом, і вплив цього наслідування збуджує етичні почуття позитивної або негативної властивості» [там само]. Якщо розуміти музику в її синкретичному початковому стані,

тобто як гру, спів і танець, то «... кожен наспів, лад, танцювальна поза щось представляють, щось показують, щось зображують, і в залежності від того, добре це чи погано, прекрасно або ж потворно, на саму музику переходить якість хорошого або поганого. У цьому полягає її висока етична і виховна цінність. Слухати її наслідування – значить будити в собі почуття, що відповідають тому, що вона наслідує» [там само].

Музичне виконавство містить у собі всі функції музики як гри, але спосіб виявлення цих функцій у кожній конкретній виконавській сфері є різним. Виконавське мистецтво, що виділяється в окрему галузь морфології мистецтв М. Каганом, відноситься до музики і театру, де виконавець (музикант або актор) необхідний для втілення задуму і форми твору, створеного композитором або драматургом [67].

Разом з тим, точка зору на виконавське мистецтво історично змінювалася. Це відображено в самому терміні «виконавець», яке з часів панування авторського тексту (т. зв. опусна музика) вважається, на думку того ж автора, вторинним [67, с. 43].

Розмірковуючи про місце виконавця в музичній культурі, Г. Орджонікідзе зазначає, що «... серед музичних термінів немає більш невдалого, ніж виконавець. У самому цьому слові пригнічується можливість дії з власної волі, з власної ініціативи, заради індивідуальної мети. Інтерпретатор – термін більш вдалий, але не до кінця. Інтерпретація – роз'яснення змісту об'єктивно вже суцього. Інтерпретатор – це музикант, який більшою чи меншою мірою осягає сенс вже створеного» [112, с. 64].

Питання про виконавське мистецтво стало вирішуватися на справді науковому рівні лише останнім часом. Визнаючи той факт, що «... виконавство – одна з можливостей реалізації об'єктивно суцього матеріалу», Г. Орджонікідзе зазначає: «Твердження, що виконавець відштовхується від нього, недостатньо точно визначає сам процес виконання. Точніше було б сказати, що інтерпретатор перебуває в музиці, надає їй відчутність, вносить в неї подих реальності, відновлює живі зв'язки музики з дійсністю, по-новому

осмислює ці зв'язки, так як володіє своїм власним досвідом, він привносить у музику власне розуміння життя» [112, с. 64–65].

Музика давніх часів завжди була наділена функцією «... благородної і піднесеної соціальної гри, найвищим щаблем якої часто вважали вражаючі досягнення при демонстрації технічних навичок» [147, с. 228]. Довгий час сама музика сприймалася як дивертисмент, а «... захоплення, у всякому разі, що виражається в слух, приписувалося насамперед віртуозності виконавців» [там само]. Високі запити мистецтва музики, його глибина і серйозність усвідомлювалися поступово. Це стосується перш за все творинь композиторів, які ще XVIII ст. «... абсолютно не сприймалися, як ніщо святе й недоторканне. Вільними каденціями користувалися настільки нескромно, що доводилося ставити цьому перешкоди. Так, Фрідріх II, король Пруссії, заборонив співакам змінювати композицію власними прикрасами» [там само, с. 228-229].

Виконавство в сфері вокального мистецтва як в генезі (спів як гра), так і подальшому розвитку залишалося пріоритетною галуззю. Для його вдосконалення застосовувалися найрізноманітніші способи, в числі яких історично першим був чинник змагання співаків і музикантів інших профілів. Висловлюючи цю думку, Й. Хейзинга відзначає, що «... ні в одному виді виконавської майстерності, починаючи з поєдинку між Аполлоном і Марсієм і до наших днів, фактор змагання не був настільки очевидний, як в музиці» [147, с. 228]. Серед прикладів більш пізнього часу Й. Хейзинга називає «вокальні поєдинки», зокрема «... епоху Sangerkrieg (Війни співаків) і мейстерзінгерів (...). У 1726 р. змагання італійських співачок Фаустини і Куццони викликало справжній переполох у лондонському суспільстві, спів переривався оплесками і свистом» [там само, с. 229].

В історії опери «агон» (змагання як синонім «гри») приводив навіть до формування «партиї»: XVIII ст. повний чварами між партіями, що підтримують той чи інший напрямок у музиці: Бонончіні проти Генделя, Буффон проти Гранд Опера, Глюк проти Піччіні» [там само].

Як зазначає в результаті Й. Хейзинга, лише «... романтизм, у настільки багатьох відносинах спонукав нас усвідомити наші естетичні оцінки, сприяв визнанню у все більш широким колах високого художнього змісту і глибокої життєвої цінності музики. Однак це не усунуло жодної з її колишніх функцій або оцінок. Також і агональні якості музичного життя залишаються такими ж, якими вони були завжди» [там само].

Дух змагання, який існував і існує дотепер, творчої конкуренції між музикантами, зокрема, вокалістами, не міг не відбитися на сфері технічної майстерності, виконавської віртуозності в її двох якостях: а) високій художності, «стильної виразності» співу; б) техніки володіння голосом, «гри» цим досконалим апаратом музичного вираження, даними людині від природи. Визначені якості вокальної майстерності, до яких можна додати ще й акторську складову, завжди діяли у творчому синтезі. Однак *«техніка» як концепт творчості* поступово стала виокремлюватися із загального контексту вокального мистецтва, набуваючи самостійного статусу.

Професійне вокальне мистецтво Європи розвивалося на перших етапах у формі колективного (хорового) співу. Як зазначає Є. Назайкінський, «..в Європі середніх віків та Відродження вже існував хорист-професіонал. Зараз важко судити про деталі вокальної професії тих часів, хоча ясно, що вона була пов'язана з колективним співом». Втім з часом утворюється певна система вокальних шкіл західноєвропейського мистецького простору, з їх вокально-педагогічними установками, різними методологіями і методиками, що були скеровані на вдосконалення голосу співака. Індивідуальні якості голосу в системі «тренінгу» для окремих співаків не враховувалися. Від них була потрібна лише одне – неухильне дотримання вказівок, що містяться в композиторському «опусі», грамотність у розшифровці текстових знаків, вміння володіти диханням, необхідним для виконання мелодійних фраз. Такі питання, як теситурний обсяг, філіровка звуку, штрихова артикуляція, динамічні й алогічні прийоми, в методиках того часу ще не могли враховуватися. Усі ці характеристики голосу стали відпрацьовуватися лише з

початку XVII ст., коли розвиток мистецтва сольного співу затребував формування вокальної педагогіки. Голос, залишаючись, як і в усі попередні часи, «органом живого інтонування» (Є. Назайкінський), в умовах професіоналізації та індивідуалізації вимагав особливої «огранки», що і становило сутність вокальної методології та методики. Як зазначає Є. Назайкінський, «... професіоналізм стимулював в ньому (в голосі співака. – Я. К.) формування якостей майже інструментальних. Найбільш явними вони були в колоратурному співі, в аріях, де голос змагався з флейтами або будь-яким іншим віртуозним інструментом, у спеціальних вправах. Однак європейська культура прийшла до інструменталізації співу навіть у самих кантиленних його формах» [106, с. 72].

У нових умовах голос вимагав спеціального технічного «вироблення». Щоб змагатися з інструментальним звучанням, вокалістам-солістам необхідні були такі навички: 1) вирівнювання звуку по всьому співочому діапазону; 2) маскуванню переходів з регістра в регістр; 3) розвиток сили звуку, обумовлений співом у великих оперних і концертних залах, що вимагало «... особливої носкості, політності звучання» [там само]. У комплексі всі ці завдання вирішувалися на основі вокально-педагогічного поняття «постановка голосу».

Постановочні моменти складають основу вокально-співочої фонації, але види і методики цих постановок у принципі можуть бути різними. Перший підрозділ, якщо не брати до уваги відмінностей у жанрах народної, «третьопластової» (побутової, розважальної) і академічної вокальної музики, стосується оперного та концертно-камерного співу. Орієнтуючись на професійну постановочну базу, сучасний вокаліст-професіонал, однак повинен вміти виконувати музику будь-яких жанрів і пластів. Тому «... поняття постановки може бути віднесено до будь-якої сфери, в якій існує відома професіоналізація співу, – до позаєвропейських культур, до легкої музики тощо. У кожному разі діє своя постановка голосу. На її основі, а також в залежності від жанрових, культурно-історичних детермінант у цих

галузях музикування і в культурі в цілому складається система голосових типів» [там само, с.73].

Не дивлячись на видиму спільність професійно-постановочних моментів (з урахуванням їх відмінностей у різних жанрових і культурно-історичних умовах), академічна постановка голосу залишається в принципі однієї й тією самою. Її основна специфіка була вироблена в європейській культурі бельканто, що виникла в італійській оперній традиції. Там же сформувалася і ключова вокально-педагогічна школа, що вплинула на весь наступний розвиток професіоналізованого вокального мистецтва у всіх країнах і регіонах світу. Тому зупинимося на короткій характеристиці стилю бельканто, в якому, по суті й виникли перші зразки співу без тексту – як художньо імпровізаційного, так і інструктивно постановочного видів.

Як зазначає Л. Дмитрієв, термін «бельканто» (італійською *Bel canto* – прекрасний спів) означає «...блискучий, легкий і витончений стиль співу, характерний для італійського вокального мистецтва середини VII – першої половини XIX століття; в більш широкому сучасному розумінні – співучість вокального виконання. Бельканто вимагає від співака досконалої техніки володіння голосом: бездоганної кантилени, філірування, віртуозної колоратури, емоційно насиченого красивого співочого тону» [50, с. 400].

Розвиток стилю *bel canto* від початку одночасно розвитку шкіл і технік сольного співу, що було пов'язано з появою опери, коли сольний спів не тільки стає одним із найголовніших компонентів музично-драматичної дії, але й вимагає спеціально підготовлених вокалістів-солістів, які володіють всіма якостями, необхідними для відтворення оперних персонажів.

Робота над розвитком голосу професійних співаків-солістів стає диференційованою в низці аспектів. Серед них – проблема типізації, вироблення голосових типів. На це впливали, в першу чергу, «... канонізовані системи образності, які відбивалися, наприклад, у театральних масках, у співочих і акторських амплуа, у впливі на голоси типології афектів» [51, с. 73].

Жанром, «що вміщує» в себе ці системи образності, стає арія, яку Б. Асаф'єв не випадково називав «найпершою концертною формою» [12, с. 219]. У аріях *da capo* формується концертний стиль вокаліста-соліста, тісно пов'язаний зі сценічною дією, але поступово звільняється від її впливу. Далеко не метафоричним було твердження супротивників італійської опери про те, що вона стає «концертом у костюмах». Сценічна гра і підпорядкованість сольного співу загальному процесу театральнo-драматичної дії через техніку «бравурного стилю», що був привнесений у раннє «патетичне» мистецтво італійської опери до кінця XVII ст. і проіснував до першої чверті XIX ст., був «блискучим віртуозним стилем, в якому переважала колоратура» [50, с. 401].

Як зазначає далі Л. Дмитрієв, «... мистецтво співу в цей період було підпорядковано головному образному завданню виявлення високо розвинених вокально-технічних можливостей співака – тривалості дихання, майстерності філірування, вміння виконувати найскладніші пасажі, каденції, трелі (їх налічувалося 8 видів); співаки змагалися в силі й тривалості звуку з трубою та іншими інструментами оркестру» [там само].

Одночасно в аріях *da capo*, що розрізнялися за характером (арії помсти, співучі арії, елегійні, бравурні та ін.), була потрібна спеціальна імпровізаторська майстерність співака, який повинен був «... варіювати другу частину, а кількість і майстерність виконання варіацій служили показником його майстерності; прикраси арій належало міняти при кожному виступі» [там само].

Як зазначає Л. Дмитрієв, в італійській опері це тривало «... до появи опер Дж. Россіні, який сам став складати всі каденції і колоратури»; в результаті «... до кінця XVIII ст. італійська опера стає оперою «зірок», цілком підкоряючись вимогам показу вокальних можливостей співаків» [там само].

Музика, гра, сценічна репрезентативність в опері концентрується в сольному співі, що зажадало, в свою чергу, розробки системи співочих голосів, яка, на думку Є. Назайкінського, не могла б існувати, «... якби

останні і самі собою не виступали як органи виявлення індивідуальності людини. Так народжувалися поняття буффонного басу, ліричних і драматичних тенорів і сопрано, складалася клавіатура професійної європейської типології голосів – такий собі гігантський інструмент вокальної культури» [106,с. 73].

Спів, який штучним шляхом віддалявся від жанрової стилістики опери як музично сценічного феномену, синтезу музики, драми і сольного співу з танцем, театральним антуражем тощо, стає суто технологічним засобом, складним інструментом, подібним до «невокального» інструментарію.

Так само, як і інструментальне мистецтво, вокальна творчість як майстерність володіння голосом, починає інтенсивно «обростати» різними методологіями і методиками, типами техніки, а це значить, за Є. Назайкінським, «... що відтепер (як тільки людина вступає на шлях вокаліста) голос його повинен служити не одному тільки природному виявленню творчої індивідуальності та особистісної характерності, а й тому комплексу ролей, набір яких підносить йому музична культура» [106, с. 74].

Спів, що вийшов з сінктезиса поезії музики і танцю стає «високотехнологічним» мистецтвом володіння голосом, вмінням не тільки його вигідно піднести, а й пристосувати до будь-яких образно-художніх і технічних труднощів, які містяться в тексті виконуваного вокального твору.

1.3.Вокаліз як музичний жанр західноєвропейської культури : виникнення, основні різновиди

Усередині системи вокальних технологій і методик, а також у зв'язку з художньою практикою, де в завдання вокалістів входила імпровізація на заданий композитором текст (арія da capo), формується спеціальний жанр вокаліз – особливе явище мистецтва сольного співу. У зв'язку з його вивченням виникає низка дослідницьких питань, зокрема:

- характеристика жанрового стилю вокалізу;

- розкриття зв'язку вокальної та інструментальної інтонацій у вокалізі;
- вплив на вокаліз інших жанрів вокальної та інструментальної музики;
- співвідношення інструктивного (вокальні етюди) і художнього (вокаліз як вокальна мініатюра) первнів у семантиці й синтаксисі творів;
- вокаліз як велика концертна форма (концерт для голосу з оркестром).

Для вирішення цих питань необхідний у першу чергу логіко-історичний підхід до витоків і еволюції вокалізу в його соціо-культурному і художньо-технологічному значеннях. Частково ці питання вже ставилися вище, коли спів, як «текстовий», так і «безтекстовий», розглядався в контексті початкового синкрезису «музика-гра» або «гра-музика».

Мистецтво володіння голосом як інструментом вокального інтонування є принципом музично-слухового мислення, а вокаліз як жанр, його типологія і конкретні семантико-композиційні ознаки виступають лише як конкретизація такого явища і поняття, як «жанровий стиль вокаліз». Категорія «жанровий стиль», введена в музикознавчий обіг А. Сохором [129], відображає взаємозв'язок двох основних семантикоутворюючих явищ і понять музики – жанру і стилю – в їх відмінностях та взаємозв'язку. Жанр – категорія – екстраверт, існуючий у взаємозв'язку зі стилем як категорією-інтровертом. Пропонуючи ці формулювання, В. Холопова [148, с. 222], відзначає, що в жанрі завжди відображене типове, загальне, а в стилі, навпаки, індивідуальне, неповторне. Якщо вважати жанр і стиль породженням практики публічного музикування, то вони співвідносяться в соціокультурному плані як «попит» і «пропозиція».

За влучним висловом В. Шкловського, «жанр – це кристал, через який аналізується життя» [163, с. 321]. Це означає, що жанр у мистецтві, в тому числі й у музиці, наче максимально занурений у життя, реальну дійсність із

тими її особливостями, які характерні для тієї чи іншої епохи, історичного періоду, країни й регіону.

Жанр (французькою Genre – рід, вид) сам собою абстрактний і синонімічний таким поняттям, як «варіант», «сімейство», «клас», «група».

«Узагальнення через жанр» (термін А. Альшванг [5, с. 99]) означає виділення на перший план жанрового змісту, який реалізується через впізнаваність того чи іншого жанру (або його ознак) у споживачів музичного мистецтва – слухачів у широкому сенсі цього слова, від «масового» слухача до слухача-професіонала. У будь-якій жанровій системі діють дві різноспрямовані тенденції, пов'язані зі ставленням до жанру як в однині і множині.

Визначаючи ці тенденції (одночасно – аналітичні підходи) до жанру в музиці, Є. Назайкінський пропонує два визначення музичного жанру (жанрів). Перше з них являє собою функціональну дефініцію, де відображений варіант множини – «жанри»: «Жанри – це історично сформовані відносно стійкі типи, класи, роди і види музичних творів, що розмежовуються за низкою критеріїв, основними з яких є: а) конкретне життєве призначення (громадська, побутова, художня функція), б) умови і засоби виконання, в) характер змісту і форми його втілення» [106, с. 94].

У даному визначенні основне слово – «функція», що означає як конкретне призначення жанрового «роду» і «класу» в практиці суспільного музикування, так і умови виконання музики даної жанрової групи, які в сукупності впливають на зміст і форму жанрів, що входять у цю групу.

Друге визначення, запропоноване Є. Назайкінським, відноситься до «жанру» в однині. Ця позиція дослідження визначається автором як дедуктивна, яка відрізняється від попередньої – індуктивної: «Жанр – це багатоскладова, сукупна, генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, по якій створюється те чи інше художнє ціле» [там само, с. 94–95].

У цьому визначенні головне слово – «генна структура», що дозволяє простежити витоки та еволюцію кожного окремого жанру як елемента тієї чи іншої жанрової системи і, одночасно, як самостійної структури, що утворює свою внутрішню підсистему.

Щодо жанру вокалізу, з одного боку, він входить у сімейство вокальних жанрів, що мають спільні константи, об'єднані в зв'язку з поняттям співочого голосу і його інтонаційних властивостей. З іншого боку, вокаліз самостійний різновид вокального мистецтва, є «матрицею» особливого роду. Її ознаками є окреслені вище особливості, пов'язані як з характером вокального інтонування (спів без слів), так і з жанровим стилем і формою, де «безтекстовий спів» накладає свій відбиток на семантико-композиційну структуру відповідного вокального твору.

У науково-методичних джерелах про вокаліз відзначається, що «... довгий час наукове уявлення про нього було пов'язано переважно з маючими практичне значення інструктивними творами» [43, с. 3]. Як зазначає далі автор цих слів – А. Гусева, не досліджений повною мірою зміст самого поняття «вокаліз» «як чисто жанрова категорія», а також «структура і семантика інструктивного вокалізу і вокалізу – художнього феномену»; не вивчені належною мірою також історія виникнення та етапи розвитку вокалізу в його обох варіантах [там само].

Авторка цієї дисертації ставить проблему розкриття змісту поняття «вокаліз» як жанрової категорії, що формується на перетині музичного і позамузичного начал, пропонується «типологія жанру», який етимологічно походить від латинського *vocalis* – голосний звук, що звучить, співає.

Ознаки жанру вокалізу автор розглядає за наступними критеріями: 1) функцій у практиці музикування; 2) типу комунікації й виконання; 3) стійких засобів музичної виразності; 4) композиційної будови; 5) типу «узагальнення змісту» [43, с. 9]. Однак зведеного визначення вокалізу як «жанру-елемента» в системі вокальних жанрів автор не пропонує, а обмежується лише вивченням окремих ознак жанру.

Для того, щоб підійти до формулювання зазначеної дефініції, необхідний облік двох факторів, що впливають із природи жанрів у музиці, – функціонального (спосіб виконання, склад учасників, роль жанру в практиці того чи іншого виду музикування); семантико-композиційного (втілення жанру в композиційній формі твору). У визначенні вокалізу як «співу без слів» врахована тільки зовнішня ознака жанру, але не розкриті його функції в плані семантики і композиції твору, створеного в цьому жанрі. Подвійна специфіка вокалізу, яка полягає в його первісному розподілі на інструктивні й концертно-мистецькі зразки, є неповною, односторонньою і не охоплює цілісності, необхідної для визначення того жанру.

З'єднати «ознаки» вокалізу в одному визначенні можна тільки в єдності історичного і логічного підходів до цього особливого жанру вокального мистецтва. Тому необхідно хоча б у загальних рисах окреслити витоки та еволюцію вокалізу, який на різних етапах свого існування, залишаючись у статусі жанрової константи, виконував різні функції в системі жанрів вокального мистецтва (за С. Назайкінським, «жанрів» у множині).

Перш за все, якщо визначати вокаліз як «твір для голосу без слів», то слід звернути увагу на суто технічне походження цього жанру, пов'язане з «вокалізацією». Як уже зазначалося, вокалізація – невід'ємна складова будь-якого співу зі словами. Вона може виникати в художньому співі як розспів складів або голосних звуків у тексті (внутрішньоскладовий розспів, характерний для фольклорних зразків). Вокалізація – не зовсім точний термін в тому випадку, якщо йдеться про показ через віртуозні безтекстові вокальні каденції ресурсів голосу професійного співака. Тут технічна сторона хоча і превалює, але має особливий художній сенс, оскільки тембр і техніка голосу виконавця у вокальному творі є художніми компонентами.

Разом з тим, розвиток сольного вокального виконавства, починаючи з XVII ст., на початку якого народилася опера, викликав до життя феномен вокальних шкіл, де основне завдання полягало у виробленні в молодих співаків відповідної техніки співу, в той час – техніки стилю *bel canto*. За

формою і жанровим типом подібні вправи не були власне художніми творами, хоча їм могли надаватися риси певної музичної форми.

Саме у вокальній музиці склався такий жанр, як «етюд», який розуміється як інструктивно-художня п'єса, спеціально спрямована на розвиток будь-якого компонента виконавської техніки (як у виниклих пізніше інструментальних етюдах).

У вокалізах-етюдах раннього зразка ставилися два взаємопов'язані завдання:

1) вироблення рівності теситурно-реєстрових переходів голосу співака з одночасним розширенням теситури, причому, як правило, вгору;

2) прищеплення навичок рухливості голосу.

Вокалізи-етюди часто навіть не записувалися, а виконувалися в системі вокально-інтонаційних вправ, т. зв. «розспівок», яка існує до цього дня як форма занять з класу сольного співу, де вокалісту необхідно «розігріти» голосові зв'язки, включитися у відчуття вокального інтонування як з боку слуху, так і власне співочого апарату.

Подібні «вокалізи-розспівування» були аналогічною вокально-інтонаційною вправою в практиці такої дисципліни, як сольфеджіо. Ця дисципліна донині визначається як «спів по нотах», що, в принципі, лише поверхово визначає її завдання. Однак спів аретинськими складами – важлива складова комплексного завдання сольфеджіо як «психотехніки слуху» [71], де важливий не принцип співу по нотах як такий, а «спів нотами», що означає слухове уявлення співаючих про абсолютну звуковисотність в умовах ладотональності.

У практиці вокальних шкіл, що виникли в Італії XVII ст., широко застосовувалося попереднє сольфеджування вокальних партій художніх зразків, що дає можливість виділити ще один вид вокалізу – вокаліз-сольфеджіо, близький вокалізу-етюду, але вже заснований на художньому матеріалі. Ставлення до вокалізу як до дидактичного матеріалу поступово долається, чому сприяла оперна практика, а також все частіше

практикувалися концертно-камерні виступи співаків-солістів з концертами поза оперної сцени.

Тому до створення вокалізів, в тому числі і навчальних, підключаються професійні композитори, переважно, композитори-вокалісти, які добре знають специфіку співочого голосу. З'являються «акомпановані вокалізи», що стали важливою частиною навчального репертуару. Як наголошується в статті Е. Закржевського, «... неможливо уявити собі становлення молодого співака без вокалізів Дж. Конконе, Н. Ваккаї, Ф. Абта, Г. Зейдлера, Г. Панофки» [60].

Наявність «акомпанованих вокалізів», де поєднувалися конкретні інструктивні завдання і художнє оформлення п'єс, визначала і докорінна зміна ситуації з вокалізом як з жанром, яка відбулася ближче до ХІХ ст. Художній вокаліз був відроджений у практиці на основі інтересу композиторів-романтиків, а також неокласиків ХХ ст. до його ранніх зразків у творчості французьких оперних майстрів ХVІІ ст. – перш за все Ж.Б. Люллі, Ж. Ф. Рамо.

Характерно, що у педагогів-вокалістів ставлення до вокалізу завжди було неоднозначним. З одного боку, вони визнавали значення цього жанру і виду практики розвитку голосу співака, з іншого боку, вважали його штучним і цілком замінним традиційними «розспівуваннями». З цього приводу можна навести слова одного з фундаторів харківської вокальної консерваторської школи – професора П. Голубєва: «Значення вокалізів у системі технічного та музичного розвитку співака надзвичайно велике, якщо застосування їх не носить формального характеру» [38, с. 11].

Під формальним ставленням до вокалізу професор П. Голубєв мав на увазі «гонитву за їх кількістю». Досвідчений педагог-вокаліст відзначав, що «... не слід прагнути пройти велику кількість вокалізів, так як робота над ними в спеціальному класі сольного співу має характер не розвитку слуху і навички співу по нотах (сольфеджування), а внеску в розвиток техніки поліпшення якості звуку, розвиток діапазону голосу, витривалості голосу в

співі на певній теситурі, почуття музичної фрази, володіння динамічними відтінками загального музичного розвитку» [там само].

У цьому формулюванні перераховані функції, що відрізняють інструктивний вокаліз від «сольфеджійного» вокалізу. У першому випадку йдеться про виховання співочого голосу, а в другому цільовим завданням є за допомогою «співу нотами» виробити навички слухової звуковисотної орієнтації. Однією з проблем роботи над вокалізами в класі сольного співу, на думку П. Голубєва, є все ж слухова настройка співака. Професор, наприклад, спеціально з цього приводу задає питання, «... треба під час співу вокалізів (...) підігравати учневі мелодію» [там само, с.12].

Відповідаючи на це питання, педагог-вокаліст вважає, що в тих випадках, коли інтонація в учня нестійка або голос його мало рухливий, мелодію підігравати можна, але одночасно «... слід привчати учня до самостійного звуковедення»; (...) «тимчасове підігрування вокаліз допомагає учневі швидше засвоїти мелодію і отримати навички м'язових відчуттів у звукоутворенні» [там само].

П. Голубєв в співі вокалізів виділяє дві форми їх використання в навчальній практиці: 1) спів із вимовою назви нот; 2) спів на окремі голосні. Обидві ці форми, на думку професора, повинні «... чергуватися в залежності від необхідності виправляти ті чи інші недоліки в учня» [там само, с. 12]. Так, у випадках твердої або недостатньо еластичної гортані слід застосовувати спів із назвою нот, оскільки «... прагнення учня дати чітке слово змушує гортань приймати більш природне положення, розвиваючи необхідну їй гнучкість»; тому «... млява артикуляція і пов'язана з нею недостатньо чітка дикція також виправляються тривалою і наполегливою роботою над сольфеджуванням вокалізів» [там само].

Це відноситься і до голосів глухуватого тембру, т. зв. «далеко лунаючих», для яких сольфеджування є, на думку П. Голубєва, «корисним методичним прийомом». Що стосується використання у виконанні вокалізів окремих голосних, то основне їхнє призначення – тренування на професійну

витривалість голосового апарату співака. При цьому, як зазначає професор, необхідно стежити, «... щоб при співі вокалізів на окрему голосну учень не відчував втоми, особливо в області гортані» [там само].

Йдеться про те, що спів на одну і ту саму голосну викликає одноманітне положення гортані, що необхідно чергувати або зі зміною голосних, або переходити на сольфеджування. В даному випадку маються на увазі інструктивно-художні вокалізи, які являють собою закінчені твори дидактичного призначення, а тому вимагають, як каже П. Голубев, доведення до граничної «впетості», вивчення напам'ять, при якому висуваються вимоги «... не тільки до якості звучання голосу, але і до музичного виконання» [там само].

Це означає, зокрема, виведення подібних «вокалізів-творів» з галузі чисто дидактичних зразків у художню площину, де важливо не тільки дотримуватися звуковисотності і фразування, а й «... свідомо ставитися до всіх відтінків, зазначених автором вокалізів, і ретельно їх виконувати» [там само]. Серед «класичних» вокалізів П. Голубев виділяє дві групи – чисто технічні, які можна модифікувати, виконувати, наприклад, в поступово прискорюваному темпі, і художні (вокалізи-п'єси), в яких такі методичні «вторгнення» недоречні.

Таким чином, навіть інструктивні вокалізи покликані не тільки вирішувати технічні завдання, але і поєднувати їх, як каже П. Голубев, з тими, що стоять за ними, – художніми та емоційно-змістовними. Спостереження автора як вокаліста і педагога-практика над вокалізами інструктивного типу істотні в тому плані, що, якщо йдеться не про «розспівування», то вони «вокалізи» представляють собою в будь-якому варіанті невеликий вокальний твір, що сполучає певні види техніки співу з художніми завданнями і прийомами. Це – суттєве доповнення до традиційної класифікації вокалізів на групи інструктивних і художніх, між якими, як бачимо, існує тісний зв'язок.

Переходячи до питання про художні вокалізи, необхідно підкреслити вже згадуване значення прийому вокалізації (французською - Vocalization, італійською - Vocalizzazione). Як наголошується в енциклопедичній статті І. Ліцвенко, «... найпростішим видом вокалізації є виспівування якоїсь голосної чи слогу поетичного тексту двома і більше звуками, аж до колоратурних пасажів». І. Ліцвенко наводить цілий перелік творів (або їх частин), де постійно, від початку до кінця виспівує склади одного і того ж слова. Найчастіше це такі слова, як «alleluia» («Alleluia» В. А. Моцарта), «amen» (заклучний хор з ораторії «Месія» Г. Генделя), «слава» (партії корифеїв з фінального хору «Слава» в опері «Іван Сусанін» М. Глінки). Відзначається також, що «... прообразом таких творів є середньовічні юбіляції». Тут і зароджувався академічний спів без слів, тобто власне вокаліз. Автор припускає, що «... він застосовувався в вокальній поліфонічній музиці XIII - XV ст., у XVI – з'явилися твори, партії яких могли за бажанням виконуватися на інструментах або вокалізуватися» [там само].

Принцип переходу на вокалізацію у виконанні зразка, що має поетичний текст, – звичайне явище в побутовому співі. Це робить природною вокалізацію на окремі склади, на окремі голосні або склади з приголосних і голосних у практиці академічної творчості. У ньому виявляється три етапи (найзагальніших) у становленні жанру вокалізу:

1) попередній, спонтанний, пов'язаний із вільними переходами в процесі співу від «текстового» до «безтекстового»;

2) контекстний, тобто такий, коли вокалізація без тексту є складовою загального цілого у вигляді вокального твору з текстом (яскравий приклад подібної контекстності – тропи);

3) спеціальний художньо-інструктивний, пов'язаний із розвитком вокальних шкіл і одночасним формуванням навчального репертуару, який вже залежить від потреб оперно-концертного музикування і повинен безпосередньо підводити початківців вокалістів до професійної практики.

У рамках функціонування вокалізу як закінченого твору, пов'язаного з використанням безтекстового співу, можна виділити три жанрових різновиди:

1) вокалізи-етюди, які поєднують ознаки дидактичного і художнього (як етюди на розвиток техніки у інструменталістів, де дотримуються нормативів у побудові певної музичної форми;

2) вокалізи-мініатюри художнього типу, які становлять закінчені вокальні твори, як правило, вже не несуть певних технічних завдань, а спрямовані на оволодіння вокалістами виконавською формою твору з метою передачі його образно-емоційного змісту;

3) власне художні вокалізи як піджанри сольного-вокального мистецтва; вони включаються в групи вокальних жанрів, таких як романс (романс-вокаліз), поема (поема-вокаліз), концерт (концерт-вокаліз) і функціонують як вищий етап у розвитку мовної інтонації, пов'язаної з перетворенням словесної інтонації в її своєрідний музичний еквівалент.

Вокалізи останнього роду є розгорнуті вокальні «пісні без слів». Вони здатні нести в собі глибокий філософський і психологічний зміст, впливати на свідомість слухачів навіть глибше, ніж за допомогою розспівуваного слова. Зразками таких вокалізів служать твори класиків сольного-вокальної лірики, починаючи від п'єс-вокалізів французьких майстрів XVI-XVII ст., майстрів вітчизняної школи, творчості композиторів XX ст., які зверталися до особливого роду вокального інтонування – співу без слів.

Процеси формування та різні жанрово-стильові метаморфози вокалізу, як досить стійкого жанру мистецтва сольного співу (до речі, вокалізація без тексту часто-густо застосовується в Новітній музиці і ансамблях і хорах, наприклад, у вигляді співу закритим ротом у кантаті «Весна» К. Дебюссі, створеної ще в 1880-ті роки), особливо виразно виявляються в XX столітті з його стильовим плюралізмом і полістілістичними тенденціями. Більше того, в XX ст. (у його перші десятиліття) активно заявляє про себе мистецтво

несвропейських регіонів і націй, серед яких виділяється джаз, який прийшов в Європу з Нового Світу.

Еволюція джазу, що має в основі пісенні теми-стандарти, йшла шляхом поступового витіснення вокальних «саунд», блюзів, балад, інструментальними звучанням. Вокальна складова джазу, хоча і збереглася, але швидко перейшла від співу з текстом на скет-імпровізацію – «інструментальний спів» на певні склади, що імітують ті чи інші інструменти, – трубу, саксофон тощо.

Поряд з інструментальним скетом існував і розвивався скет не інструментальний (О. Федорченко), близький традиції вокалізації в обрядово-побутовій і культовій сферах (різні вигуки, «естетика крику», характерні для багатьох оперних і концертно-камерних стилів музики Новітнього часу, а також для релігійних піснеспівів типу Спірічуелз і Госпел в американській традиції).

Упровадження нових форм вокалізації у вигляді безтекстового співу можна вважати ще одним, четвертим етапом у становленні жанру вокалізу в його сукупному художньо-естетичному значенні як жанрової форми вокального мистецтва. В результаті запропоновано власне дефініцію: *вокаліз – це жанрова форма музичного мислення, виокремлена з сукупності мовленнєвих прообразів та іманентно-музичних інтонацій, що забезпечує уявлення про образний зміст виконуваного твору.*

1.4. Переломлення жанру вокалізу у стилістиці творів: теорія питання

Вокаліз, що генетично відображає особливий спосіб співу без слів, виступає як жанр у практиці суспільного музикування, а тому відразу «наповнюється» стилістичними моментами, які позначають його приналежність до певного жанрового стилю (термін А. Сохора) [130]. У цьому понятті зосереджено розуміння жанру в його стильовій репрезентації,

що прокладає «місток» між жанровою «матрицею» музично-художніх явищ і конкретними творами, які належать до даної жанрово стильової групи.

Жанру вокаліз у його стійкій специфіці (константі), характерні ті ж закономірності стилістичних інтерпретацій, що і для інших жанрів музики. Для того, щоб розкрити характер і природу цих закономірностей, необхідно провести екскурс у теорію питання про стилістику вокалізу.

Термін «стилістика» має різні значеннями, про які йдеться у відповідному розділі вже згадуваної книги Є. Назайкінського «Стиль і жанр у музиці» [106]. Автор зазначає, що похідність «стилістики» від категорії «стиль» достатньою мірою умовна. Якщо стиль рядопокладений жанру як глобальній семантико-утворюючій категорії музичного змісту і форми і становить з ним єдине двохкомпонентне ціле, то стилістика – більш окреме явище, в якому концентруються моменти художньої мови твору.

Разом з тим, стилістика містить в собі як властиві жанру моменти узагальнення, так і властиві стилю чинники конкретизації (індивідуалізації). У певному сенсі стилістика займає проміжне положення між стилем і жанром, стикаючись з тим та іншим у своїй семантичній сутності.

Звичайні уявлення про стилістику як про «зовнішній», «технологічний» бік художнього тексту, в даному випадку – тексту вокального твору, не вичерпують суті питання. Навіть якщо вважати стилістику результатом втілення всіх семантик стилю в конкретному творі, то залишиться відкритим питання про жанровість, яка, на думку Є. Назайкінського, завжди в набагато більшому ступені цікавила композиторів, ніж стиль у вузькому розумінні (стиль як манера письма) [106, с. 149].

У сучасній теорії музичного стилю виділяється уявлення про нього як про ієрархічну систему, де в порядку супідрядності об'єднані стилі історичні, національні, жанрові, видові, індивідуально-особистісні, навіть стилі окремих епохальних творів [148, с. 223]. Вибудовуючи в напрямку «зверху-вниз» дану стильову «драбину», В. Холопова підкреслює далі в стильовому змісті музичного твору певну подвійність, а точніше – багатозначність.

Це пов'язано, на думку автора, з дихотомією філософсько естетичного порядку, укладеною в самій категорії «стиль». Стиль – це «дволикій Янос» (вислів В. Холопової [148, с. 227]), що означає подвійність його змісту. З одного боку, стиль за своєю природою завжди тяжіє до неповторного, оригінального, нетипового (особистісний фактор стилю, виражений у знаменитому афоризмі Ж. Бюффона: «Стиль – це людина»). З іншого боку, стиль містить в собі і певний рівень узагальнення, оскільки його носій – художній суб'єкт (композитор, виконавець, слухач) – завжди знаходиться в конкретній інтонаційній ситуації, яка визначається як екстрамузичними, так і інтрамузичними факторами (це, на думку В. Холопової, – «збірний шар стильового змісту музичного твору» [там само]).

Індивідуальне і типове, що з'єднуються в стилі, породжують стилістику музичного твору, який залежить від багатьох моментів, що визначають задум даного твору, втілений через його мову і форму. У стилістичний комплекс музичного твору входять, згідно з концепцією Є. Назайкінського, моменти типізованого і ситуаційного порядків. Перші визначаються жанровими властивостями твору в єдності його функціональності (спосіб виконання, життєве призначення) і композиційно-художніх особливостей (семантико-композиційний рівень жанровості, згідно з концепцією І. Тукової [139-140]).

«Творчість у жанрі» передбачає і «жанротворчість» (вираз І. Тукової), що стосується і питання про жанрову стилістику вокалізу. З одного боку, існує велика сфера співу без слів, в рамках якої на певному історичному етапі виник жанр вокалізу як вокального твору, що виконується на вербальні фонемі або склади зі слів поетичного тексту. З іншого боку жанр, що склався, починає модифікуватися «зсередини» в творчості композиторів і виконавців, які створюють й інтерпретують подібний вид вокальної музики.

Так виникають жанрові інтерпретації, що ведуть до утворення всередині певної жанрової системи жанрів-варіантів або піджанрів як елементів даної жанрової системи. Усередині жанрової стилістики, про яку в

даному випадку йдеться, здійснюються з тим або іншим ступенем інтенсивності інтерпретаційні процеси, спрямовані своїми векторами в протилежні боки: 1) жанр прагне зберегти свою корінну специфіку, особливо, в галузі свого функціонального рівня; 2) жанр завжди «заломлюється», а його генезис (за термінологією Є. Назайкінського – жанровий початок і прототипи [106, с. 126]) Стає в конкретній інтерпретації вторинним, третинним, четвертинним (тощо) (вислів Є. Назайкінського).

Так, зокрема, відбувається з жанром вокалізу, який в своїх стилістичних заломленнях набував різних видових форм – інструктивно-дидактичних з внутрішньою диференціацією на вокалізи-вправи, вокалізи-етюди, вокалізи-сольфеджіо, вокалізи-п'єси і власне художні (вокалізи-романси, вокалізи-арії, вокалізи-концерти). Генезис вокалізу як жанру в тому і в інших випадках зберігається: це – «спів без слів» як відображення музичної сутності інтонаційно голосового апарату людини (голос як інструмент інтонування, музикування).

Стилістичні модифікації жанру здійснюються і по інших каналах, наприклад, що особливо важливо, через національну музичну ментальність. В галузі вокального мистецтва, його академічної гілки, зокрема еталоном, і зразком для наслідування була і залишається донині італійська вокальна школа, міцно пов'язана з оперою та іншими жанрами сольо-вокального виконавства, що групуються фактично навколо опери.

Вокаліз за своєю природою належить до допоміжних жанрів вокальної сольої практики. Про це свідчить його використання в навчанні співу, а в галузі стилістики тут мала першорядне значення італійська система, яка і визначила вихідну національну стилістику вокалізу.

Подальший розвиток вокалізу за національно стилістичною ознакою був пов'язаний із найбільшими національними школами – оперними і педагогічними, до яких, разом із класичною італійською, відносяться французька, німецька, російська, чеська, українська та ін. Кожна зі шкіл створює своє стилістичне трактування жанру вокалізу в його двох основних

проявах – дидактичному і художньому, що можна конкретно простежити, вивчаючи практику створення та використання вокалізів у цих школах.

Окремим питанням тут є співвідношення національної та інтернаціональної стилістики. Зокрема, «національні» вокалізи створювалися за моделями «інонаціональних», а потім самі отримали інтернаціональний статус. При цьому жанр вокалізу в галузі стилістики розвивався під глобальним впливом історичних стилів, кожен з яких вносив у нього свої корективи.

Шлях руху жанрово-стильового комплексу вокалізу виглядає як семантичне переосмислення в рамках видового сольо-вокального стилю (оперного, концертно-камерного, а через нього – самого жанру вокалізу в його стилістичних особливостях (національних, індивідуально-творчих).

Розглядаючи етапи історичного функціонування жанру вокалізу, А. Гусева, [43, с. 8] пов'язує перший етап зі становленням нової гомофонно-гармонійної системи, яка, власне, і породила вокаліз як самостійний жанр. У юбіляціях ренесансної епохи вокалізація була лише художньо-технічним прийомом в рамках «текстового» хорового співу.

Автор зазначає, що саме стиль *bel canto* як історичний стиль в царині сольного співу, який мав італійські національні витоки, вплинув на творчість композиторів, виконавців і педагогів в галузі створення і використання вокалізів обох груп – дидактичної і художньої. Називаються, зокрема, імена А. Джанчіто, Л. Лео, Г. Монтуолі, Н. Порпора, Дж. Каччіні, Дж. Манчіні, П. Този [там само].

Італійські вокалізи ґрунтувалися на: а) оперних лексемах, характерних для арій різних типів, різних кабалетта, аріетта, романсів, каватину, поширених в оперному стилі італійських майстрів XVIII-XIX ст. Разом із тим, питання про національну специфіку є істотним навіть для вокалізів інструктивно-художнього типу. Це підтверджується відмінностями в самих методиках навчання оперному співу, де діяв і продовжує діяти принцип відповідності цих методик тому музичного матеріалу, який створюється в

національній оперній школі (концертно-камерний спів тут можна вважати «другим ешеленом» національного вокального стилю).

Розглядаючи стилістичні способи у вокалізі інструктивно-художнього типу, зразки якого належать, в основному, до другої половини і кінця ХІХ ст., можна виявити тенденції до змішування національно-ґрунтових вокально-інтонаціональних елементів всередині окремих п'єс, а також жанрову різноманітність у витоках вокальних інтонацій, покладених в основу технічної розробки засобами голосу співака.

У стилістичному плані вокалізи-мініатюри навчального характеру містять в собі не тільки виразно технічний прийом (за методикою того часу – класичної італійської опери і шкіл викладання вокалу – інтерваліку, фіоритури, арпеджіо, темпи, декламація, кантилена тощо), але і «над завдання» показу національно-характерного. Багато вокалізів тому містять навіть тексти, які можна виконувати, а можна і не виконувати, обмежуючись співом на голосні звуки або сольфеджованням.

Пояснюючи логіку національно-стилістичних процесів у вокалізах, можна спертися на загальні зауваження Є. Назайкінського з приводу національного в операх і інструментальних творах. Автор зазначає, резюмуючи свої думки з приводу національного і інонаціонального, що «... при всьому різноманітті форм національної стилістики в ній, якщо розглядати її з точки зору ступеня віддаленості, ясно виділяються три сфери: *далека, близька, своя* («вони-ви-ми»))» [106, с. 213-214]. Виділяючи аспект національної стилістики у вокалізах, слід мати на увазі всі компоненти цих тріад.

Так, перша з них, де зіставляються «далеке», «близьке», «своє», означає втілення в даному жанрі: а) глибинних основ співу без слів («далеке»); б) наявних зразків такого співу в практиці актуального музикування певного й історичного періоду («близьке»); в) створення і використання оригінальних вокалізів самими авторами, що орієнтувалися на витоки і найближчі втілення жанру («своє»).

Розглядаючи вокаліз під кутом зору історичної стилістики, можна говорити про панівний в ньому принцип стилізації, що означає «підлаштовування» під певний стиль, найчастіше, жанровий стиль, меншою мірою, індивідуальні творчі стилі, оскільки навчально-художній вокаліз повинен володіти достатньою мірою інтонаційної узагальненості. Як зазначає, тезисно викладаючи теорію музичної стилістики Є. Назайкінський, «... повною мірою історична логіка проявляється при стилізації під старину» [там само, с. 215].

По відношенню до музичних жанрів, в тому числі й до вокалізу, «старина» позначає стійкі семантичні прийоми співу, перш за все, співу кантиленного, що йде від мелодійної природи співочого голосу, в якому декламація і речитація в кінцевому підсумку узагальнюються мелосом. В цьому плані будь-який вокаліз містить у собі пісенний прообраз в його «вторинному», «третинному» і т.д. вираженні (Є. Назайкінський). Жанровий виток «пісні», якщо вона – фольклорна, наприклад, старовинна італійська, привносить у вокаліз художньо-інструктивного типу елемент історичної стилістики, що наочно відчувається виконавцями тих же вокалізів Дж. Конконе.

Слід звернути увагу і на ще одну особливість дидактичних вокалізів, оформлених під невеликі п'єси з фортепіанних супроводом. Ця особливість – циклізація вокалізів подібного виду, що об'єднуються в збірнику з відповідними рубриками всередині них і часто зустрічаються подвійними назвами подібних п'єс – власне програмним (п'єска-картинка, наприклад, «На море» і технологічних (наприклад, «Квінти»). У результаті в збірнику інструктивно-художні вокалізи розміщуються, як правило, у вигляді т. зв. опусних циклів і включають групу різнохарактерних і різножанрових п'єс на різні технічні прийоми. У свою чергу, виникнення вокалізів як циклів відкриває нові грані пануючого в них принципу стилізації, про що Є. Назайкінський зазначає наступне: «Стилiзацiя в циклiчних формах може

поєднуватися і з чергуванням декількох історично різних стилів» [там само, с. 216].

У межах навчальних зразків вокалізи-цикли, природно, не будуть містити історично різного стильового матеріалу, проте його наявність досить чітко простежується. Основну роль тут відіграють жанри вокально-пісенної творчості, кожен з яких має свою окрему, добре відому історичну «нішу».

Ще один стилістичний компонент, що характеризує вокаліз розглянутого тут художньо-дидактичного виду, – персональний. Музика, в тому числі й вокальна, – це мистецтво виконавського профілю, що вимагає «посередників» між авторами та слухачами. Разом з тим, виконавець як носій і «розповсюджувач» авторської композиторської звукової ідеї виступає в плані історичної стилістики своєрідною «живою» детермінантою створюваного композитором твору і «образів» цього твору, що виникає в свідомості слухача.

Вокалізи завжди несуть в собі «персональність» їх творців і виконавців, які, до того ж найчастіше були однією й тією ж самою особою (це стосується практично всіх авторів збірок вокалізів, перерахованих вище). Як зазначає Є. Назайкінський, характеризуючи в галузі стилістики музичного твору такі категорії, як персона і персонаж, в ній, на відміну від інших видів мистецтва, є своя музична специфіка: «Музика, як рід мистецтва переважно ліричного, має дивовижну здатність поєднувати в єдине ціле художні душі автора, виконавця, слухача» [там само, с. 218]. Пояснюючи цю думку автор далі зауважує, що «... чиста музика вже з епохи бароко виробляла свої специфічні прийоми персональної стилістики, пов'язані і з автором, і з виконавцем, і з самими музичними фігурами» [там само, с. 218].

Вокалізи інструктивно-художнього образу – унікальні зразки «портретування» їх авторів – вокальних композиторів, образи яких відображені у відповідних прийомах співу, а також фігурах музичної мови, характерних для епох, національних шкіл і загальної ситуації вокального мистецтва, яке в цих умовах складалася.

Сказане вище про інструктивні вокалізи з деякими поправками на стильовий зміст даного жанру відноситься і до художніх (або концертних) вокалізів. Останні відрізняються різноманітністю форм, масштабів і функціонально-комунікативних характеристик, але відносяться до сфери програмної музики. Як наголошується в дисертації А. Гусевої, «... вокаліз як частина музичної культури відноситься до сфери лірики, «жанровий генотип» якої відображений у назві. Так, в епоху романтизму і постромантизму в заголовку дається установка на настрої і емоції Ліричного героя, в тому числі зі сфер таємничого, поетико-піднесеного і чуттєво-емоційного з поетизацією образів ночі, смерті, самотності ... » [43, с. 22].

Наявність у концертному вокалізі програмних установок виражається, відповідно до класифікації, запропонованої А. Гусевою, в наступному:

- 1) твори з інваріантною назвою «вокаліз» (як інструктивні, так і художні);
- 2) твори самостійних жанрів, які прямо не відносяться до вокалізу (арія, пісня без слів, ламенто тощо);
- 3) твори, що містять у заголовках поєднання авторських вказівок на інваріант жанру і будь-який, прирівняний до нього жанр (арія-вокаліз, вокаліз-балада, соната-вокаліз) [там само, с. 20].

Стилістика вокалізу тяжіє в його концертних варіантах до досить повного охоплення жанрів, типових для інструментально-концертної практики. Це пов'язано, на думку А. Гусевої, з подвійністю призначення вокалізу, «... спрямованого на розкриття віртуозно-технічного та художнього потенціалу голосу ...» [там само]. Дана подвійність вокалізу концертного типу виявляється в авторських заголовках двох типів:

- 1) які позначають зв'язок вокалізу з іншими вокальними жанрами (арія, пісня);
- 2) вказують на наявність в авторському задумі моторно-пластичного початку, властивого будь-якій музичній віртуозності: як вокальній, так і

інструментальній (вокаліз-етюд), який розуміється як віртуозна п'єса на різні прийоми вокальної техніки [там само, с. 21].

Жанрова стилістика концертного вокалізу може охоплювати як первинну сферу жанровості в її прикладних значеннях, так і жанри вторинного, третинного тощо типів, що визначаються термінами «підносимі» Г. Бесселер [169] або «концертні» (А. Сохор) [129]. В результаті, разом із вокалізом-піснею, вокалізом-арією, вокалізом-баладою, вокалізом-вальсом, виникають великі вокальні концертні форми – сюїта-вокаліз, концерт-вокаліз, поема-вокаліз, соната-вокаліз.

Жанрова стилістика концертного вокалізу може бути класифікована на дві групи творів: 1) вокалізи-мініатюри у вигляді окремих невеликих концертних п'єс; 2) вокалізи-цикли, що складаються з низки частин і мають жанрові ознаки сюїти, концерту, сонати. Вся ця жанрово-змістовна різноманітність у вокалізах концертного типу запрограмована їх авторами як у вербальних роз'ясненнях (заголовки посвяти, епіграфи, подвійні жанрові назви), так і в лексиці музичної мови, де проглядаються стильові та інгредієнти – історичні, національні, індивідуальні.

Комунікація концертних вокалізів розкривається через низку «розпізнавальних» знаків і існує в своєрідному латентному стані, який визначається вербально. Цей процес виявлення програмного змісту «підносимих» вокалізів А. Гусева характеризує наступним чином: «Ув'язнений у вербальних компонентах “згорнутий” контекст містить інформацію про час і місце проживання жанру, його національну специфіку. Він формує ланцюг психологічних очікувань, які оцінюються тільки *post factum* » [там само, с. 21].

Таким чином стилістичний зміст вокалізів обох типів – інструктивних і концертних-детермінованих загальними для всіх музичних жанрів установками історично-епохального, національно-регіонального та індивідуально стильового рівнів. Двоїстість призначення вокалізів як – а) концертних п'єс певного жанрового змісту, б) віртуозних вокальних етюдів –

фіксується екстрамузикально (вербальні характеристики, дані авторами) і інтромазукально (власне стилістично, через мову і форму конкретних творів).

Вокалізи концертного типу вбирають у себе досить широкий діапазон жанрів, близьких їм за первинними ознаками, а також «надбудовуються» над ними додатково. Звідси впливають класифікації концертних вокалізів за заголовками, присвятою, епіграфом, тобто за вербальними характеристиками, що визначає програмний характер їх музики, а також за музичними властивостям, що містяться в самій вокальній мові і інструментальному супроводі.

За винятком спеціальних «технологічних» вокалізів, що межують з «розспівуванням» та іншими подібними вокально-інтонаційними вправами, більшість вокалізів навіть дидактичного типу, не кажучи вже про концертні твори, за стилістикою охоплюють різноманіття музичної інтонаційності, при чому не тільки вокальної, а й інструментальної. У вокалізах в результаті можуть бути репрезентовані всі музичні жанри камерно-ліричної сфери, програмна музика, мініатюри і великі форми інструментальної практики.

Якщо врахувати, що всі ці жанри народжуються в опері (вокальна музика) і симфонії (інструментальна музика), то вокаліз стає універсальним вокально-інструментальним жанром в галузі вокального мистецтва, його автономної сфери, не скутим владою вербального тексту. У цьому полягає історичне значення вокалізів в плані асиміляції в них жанрових систем, епох, періодів, національних шкіл, композиторської виконавської практики в цих системах.

Висновки до Розділу 1

Вокальна музика без тексту – відносно самостійна галузь мистецтва співу вимагає окремого вивчення. В дисертації простежено генезис вокальної музики без слів у зв'язку з такими глобальними проблемами музичного мистецтва, як втілення мовної інтонації і співвідношення слова і музики.

Відзначено, що процес співу без слів не можна зводити до вокалізу як специфічного жанру, заснованого цілком на цьому способі співу. Питання про виконання голосом людини інтонаційних мелодійних обертів, які не мають або спочатку позбавлені вербальної основи, має вирішуватися методологічно на рівні музичного мислення в його витоках і подальшій еволюції.

Музичне мислення, що характеризується як «свідомість слуху» або «слухова свідомість» (Т. Чередниченко) спочатку формувалося на основі адаптації слухом людини звукових образів, які прийшли з навколишнього світу. Первинність звуку по відношенню до слова і музики (Ф. Шопен) доводить, що зачатки співу як інтонування голосом були саме безтекстовими. Поява слова витіснила багато інтонаційних відтінків «безсловесної мови» (О. Леонтьєв). З цього моменту починається процес взаємодії слова і музики в вокально-мовному інтонуванні, в якому мовний початок, пов'язаний вже з вербальними звучанням незспівуваних слів, поступово перетворюється в звучання музично словесне.

Про це свідчить низка форм прояву мовної інтонації, шлях якої в історико-стилістичному відношенні проходив від мелодекламації, через різні форми речитації до аріозності співу, а в підсумку – до вищої форми прояву вокального в мові – академічного концертно-камерного співу. В сфері співвідношення слова і музики центральною проблемою вокальних жанрів є досить стійка формула, яка визначає зміст класико-академічних вокальних зразків в сфері таких жанрових начал і прототипів (Є. Назайкінський), як декламаційність, речитативність, оповідальність, пісенність. Цю формулу можна представити у вигляді майже аксіоматичного твердження – «слово конкретизує, музика узагальнює» (Ю. Малишев).

Вокальне мистецтво в галузі сольного співу формувалося досить довго і пройшло в цьому формуванні кілька етапів, серед яких:

1) його «вбудованість» у синкретизм у вигляді нероздільної тріади «музика, гра, спів» (Й. Хейзинга);

2) розвиток колективних форм вокального інтонування, які були одночасно анонімними (мистецтво хористів у музиці епохи Ренесансу та раннього бароко);

3) становлення як такого сольного-співочого мистецтва, що бере своє коріння з практики як фольклорної пісенності, так і Античності, яку музичні діячі епохи Ренесансу вважали еталоном і зразком для наслідування.

Опера, що виникла в 1600 р., спочатку була власне сольним-вокальним твором, де музика і спів були першорядними. Це було «перекладення» драми на музику, що викликало відповідні форми стилістики в співвідношенні речитативу як основної форми голосового інтонування і гомофонно-гармонійного інструментального акомпанементу. У підсумку, завдяки швидкій еволюції опери з виділенням в ній арії як «найпершої концертної форми» (Б. Асаф'єв), спів, що вийшов із синтезу поезії, музики і танцю, стає «високотехнологічним» мистецтвом володіння голосом. Йдеться не тільки про вміння його вигідно піднести, а й пристосувати до будь-яких образно-художніх і технічних труднощів, що містяться в тексті виконуваного вокального твору. Таке завдання вирішувалося в практиці вокального мистецтва шляхом з'єднання композиторських і виконавських засобів створення певної інтонаційної моделі, яка, з одного боку, була б високохудожньою та актуальною для свого часу за технікою композиції, з іншого боку, несла б у собі «набір» виконавсько-інтерпретаційних засобів, вироблених до даного часу в вокальних школах і методиках.

Розгляд сольних-вокальних співочих феноменів, подібних вокалізу, прямим чином пов'язаний з виконавством у його різних значеннях, зокрема, в сфері віртуозності як предмета спеціальної естетичної властивості, яка була потрібна від співака в першу чергу. Виконавець як творча постать в його престижному («зоряному») значенні – надбання епохи Романтизму. Це відноситься і до вокалістів-виконавців, які віталися публікою лише як майстри віртуози, здатні збагатити композиторський текст своїми власними фіоритурами, які для форми-композиції та драматургії мали найчастіше

негативне значення, зупиняючи дію. Опера перетворювалася в «концерт у костюмах», проти чого були спрямовані багато оперних реформ у різних країнах і регіонах. Лише на початку ХІХ ст. опера знову знайшла свій споконвічний статус музично-театрального синтетичного твору.

Пов'язана з усіма цими процесами автономізація і «технологізація» мистецтва співу втілилася у формуванні співочих шкіл, де готувалися професійні вокалісти-солісти. В академічному співі нормативом і еталоном стають мистецтво співу бельканто, що відрізняється ретельно продуманою постановкою голосу співака, чіткими правилами у виробленні дихання, спрямованістю до освоєння високих теситурних зону мистецтві бельканто, яке до цього дня є зразком для наслідування і основою вокальних методик, однією з істотних сторін була практика імітації інструментальних звучань, що у аспекті, який нас цікавить, (у зв'язку зі співом без слів) істотно вплинула на формування вокалізу, точніше – вокалізації у вигляді співу на голосні звуки або склади з приголосних і голосних.

Усередині системи вокальних технологій і методик, а також у зв'язку з художньою практикою, де в завдання вокалістів входила імпровізація на заданий композитором текст (арія *da capo*), формується спеціальний жанр вокалізу.

У зв'язку з його вивченням виникає низка питань, в числі яких:

- характеристика жанрового стилю вокалізу;
- розкриття характеру зв'язку вокальної та інструментальної інтонацій у вокалізі;
- вплив на вокаліз інших жанрів вокальної та інструментальної музики;
- співвідношення інструктивного (вокальні етюди) і художнього (вокаліз як вокальна мініатюра) початків в семантиці і синтаксисі вокалізів;
- проблема вокалізу як великої концертної форми (концерт для голосу з оркестром).

У наявній літературі про вокаліз виділяється комплекс його специфічних особливостей в рамках систем «зміст і форма», а також «стиль і жанр» музики. До їх числа відносяться: функції в практиці музикування; тип комунікації і виконання; стійкі засоби музичної виразності; композиційна будова; тип «узагальнення змісту» (А. Гусєва).

Разом з тим, вокаліз як жанрова форма, що визначається комплексом засобів вокально-мовного мислення, не отримав загальновизнаного визначення, а також більш-менш стійкої системи критеріїв його класифікації.

Вокалізація – не зовсім точний термін у тому випадку, якщо йдеться про показ через віртуозні безтекстові вокальні каденції ресурсів голосу професійного співака. Тут технічна сторона хоча і превалює, але має особливий художній сенс, оскільки тембр і техніка голосу виконавця у вокальному творі є художніми компонентами.

У практиці вокальних шкіл, що виникли в Італії XVII ст., широко застосовувалося попереднє сольфеджування вокальних партій художніх зразків, що дає можливість виділити ще один вид вокалізу – вокаліз-сольфеджіо, близький вокалізу-етюду, але вже заснований на художньому матеріалі. Ставлення до вокалізу як до дидактичного матеріалу поступово долається, чому сприяла оперна практика, а також все частіше практикувалися концертно-камерні виступи співаків-солістів із концертами поза оперної сцени.

До створення вокалізів, у тому числі й навчальних, підключаються професійні композитори, переважно, композитори-вокалісти, які добре знають специфіку співочого голосу (Дж. Конконе, Н. Ваккаї, Ф. Абт, Г. Зейдлер, Г. Панофка). У практиці вокального мистецтва закріплюється ще один вид вокалізу – акомпанований вокаліз, що займає проміжне місце між етюдним і художнім. З того часу в навчанні співаків вокалізи, в основному, цього виду, розраховані на певний вид техніки або інтонаційних труднощів, займають постійне місце (Е. Закржевський).

Наявність «акомпанованих вокалізів», де поєднувалися конкретні інструктивні завдання і художнє оформлення п'єс, визначала і докорінна зміна ситуації з вокалізом як із жанром, яка відбулася ближче до XIX ст. Художній вокаліз був відроджений у практиці на основі інтересу композиторів-романтиків, а також неокласиків XX ст. до його ранніх зразків у творчості французьких оперних майстрів XVII ст. – перш за все Ж. Б. Люллі, Ж. Ф. Рамо.

Відродження художнього вокалізу було пов'язане і з новими тенденціями у вокальній педагогіці. Педагоги-вокалісти, використовуючи цей жанр у практиці навчання молодих співаків, ставилися до нього двояко: з одного боку, вокаліз визнавався корисним і необхідним, з іншого боку, надмірне захоплення вокалізами позбавляло навчальний процес художньої спрямованості.

Подібна точка зору збереглася і донині, про що свідчить, наприклад, думка одного з фундаторів Харківської вокальної школи, професора П. Голубєва, викладена ним в якості поради молодим педагогам-вокалістам.

Сутність використання вокалізів професор бачив у переході від технологічних завдань до художньо-образних. Цей же шлях пройшов вокаліз як жанр, точніше, повернувся до художності після тривалого періоду інструктивного використання.

У жанрі вокалізу слід бачити поєднання трьох співочих завдань:

1) суто технологічних, пов'язаних зі звукодобуванням, постановочними моментами, технікою дихання, фразуванням, динамікою, освоєнням теситурних зон тощо;

2) вироблення слухового налаштування співака як основи чистої вокальної інтонації, необхідної як у ладовій системі налаштування, так і в інтервальній, неладовій координації слуху;

3) вирішення суто художніх завдань на основі вокалізів комплексного типу – акомпанування вокальних мініатюр (іноді вони давалися авторами в двох варіантах – без тексту і з вербальним текстом).

Безтекстові варіанти етюдних, сольфеджійних і акомпанованих вокалізів у практиці навчального виконання існує в двох формах:

1) співи на аретинські склади;

2) співи на приголосні або склади з другим приголосним звуком.

Педагоги-практики надають перевагу тій чи іншій формі виконання вокалізів в залежності від діагностики вад голосу конкретного співака. Зокрема, сольфеджійна форма виконання вокалізу сприяє виробленню природного положення гортані й правильної дикції.

Сольфеджійні вокалізи особливо корисні для глухих голосів, що звучать наче здалеку, а спів на голосні сприяє виробленню витривалості, необхідної в художній співочій практиці, у голосів всіх типів (П. Голубєв).

Інструктивно-художні функції вокалізу в практиці сольного співу відображені і в етапах еволюції цього жанру, вихідним пунктом якої є прийом вокалізації. Цей прийом йде від фольклору, потім переходить в юбіляції, відбивається в каденціях арій *da capo*, тобто існує паралельно з жанром вокалізу, будучи при цьому його генетичною основою. Через вокалізацію пролягає історично і «місток» між інструментальним і вокальним звучанням, про що свідчить практика музики пізнього Ренесансу та раннього бароко, де одні й ті самі мелодії могли за бажанням виконуватися голосом або на інструментах (І. Ліцвенко).

Вокалізація в побутовій практиці співу – прийом, який замінює спів з текстом: будь-яку пісню з текстом можна виконати без нього, що робить природним і закономірним широке поширення жанру вокалізу (і прийомів вокалізації в цілому) в Новітній музиці.

Таким чином, у нашому дослідженні на основі узагальнення відомостей, що є в літературі з вокального мистецтва, запропонована наступна періодизація розвитку жанру вокалізу, що включає 3 етапи:

1) первинний, спонтанний, пов'язаний з вільними переходами в процесі співу від «текстового» до «безтекстового» (від внутрішньоскладового розспіву до версій виконання однієї і тієї самої вокальної мелодії);

2) контекстний, тобто такий, коли вокалізація без тексту є складовою загального цілого у вигляді вокального твору з текстом (від юбіляцій до каденцій-імпровізацій в аріях *da capo*);

3) спеціальний художньо-інструктивний, пов'язаний із розвитком вокальних шкіл і одночасним формуванням навчального репертуару, який вже залежить від потреб оперно-концертного музикування і повинен безпосередньо підводити початківців вокалістів до професійної практики (вокалізи-п'єси Ж. Ф. Рамо, Ж.Б. Люллі, акомпановані художньо-інструктивні вокалізи авторів італійської школи, аж до вокалізів-концертів у творчості представників Новітньої музики – кінця XIX ст. і дотепер).

Безтекстовий спів – явище більш широке, ніж власне жанр вокалізу, в якому втілена його субстанціональна сутність. У музиці Новітнього часу жанрові форми безтекстової вокалізації займають особливе місце, оскільки, по-перше, в цей період значно розширюється коло використовуваних композиторами і виконавцями форм вокально-мовного інтонування, по-друге, змінюється саме ставлення до безтекстового співу, який виступає як повноцінна художня заміна співу з текстом. Тому вокаліз і вокалізація в Новітній музиці можуть бути розглянуті як окремий, четвертий етап в історії цих інтонаційних явищ, що відрізняється, з одного боку, різноманітними стилізаціями під минулий час, з іншого боку, метаморфозами самих принципів і художніх завдань цих видів співу (наприклад, скет-вокал у джазі, мелодекламація, спів закритим ротом в академічному вокальному мистецтві та багато іншого).

Поряд із зазначеними «третьопластовими» впливами вокаліз у XX столітті зберігає і свій академічний статус у двох його «вимірах» – художньому та інструктивному. У зв'язку з цим характерний особливий інтерес композиторів-академістів до концерту вокалізів (Див.: Рис. А 11) про які К. Медко каже, як про жанр, де відсутність поетичного тексту сприяє загальному спілкуванню, а людський голос привносить «виразність і теплоту, неприбутану ніякому іншому інструменту» [95, с. 5]. .

З'являються твори вокально-концертного репертуару, серед яких широку популярність і затребуваність отримав: «Вокаліз» С. Рахманінова, «Концерт для голосу з оркестром» Р. Глієра, «Соната-вокаліз» та «Сюїта-вокаліз» М. Метнера, «Три сольфеджіо» Р. Щедріна, «Сумна пісня» С. Людкевича, «П'ять вокалізів для голосу з фортепіано» А. Кос-Анатольського, «Арія-вокаліз» К. Сорокіна, «Прелюд-вокаліз» М. Жербіна, «Поема» для голосу з оркестром В. Губаренка.

Триває практика створення і інструктивних вокалізів: тільки серед українських авторів тут можна назвати вокалізи І. Вілінської, В. Крохмалю, К. Медко, О. і Р. Вороніних, М. Мельницької, С. Павлюченко, І. Францескевич, перекладання вокалізів для ансамблю і хору І. Фарафонової і В. Портного тощо.

Також були написані композиторами навчальні вокалізи, які стали великим надбанням серед художніх творів – «колекція А. Геттіха» професора Паризької консерваторії, для його учнів писали такі великі композитори, як Ф. Пуленк, К. Шимановський, М. Равель, Г. Форте та інші. У ХХІ столітті композитори створюють вокалізи для людського голосу і комп'ютера, яскравим прикладом, є «Соло Плавалагуни» Е. Серра, твори Дж. Крамба тощо.

Таким чином, можна запропонувати наступну комплексну (зведену) дефініцію: *вокаліз – це жанрова форма музичного мислення, виокремлена з сукупності мовленнєвих прообразів та іманентно-музичних інтонацій, що забезпечує уявлення про образний зміст виконуваного твору.*

РОЗДІЛ 2.

ІНСТРУКТИВНИЙ ВОКАЛІЗ: РИСИ НАЦІОНАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

2.1. Критерії класифікації вокалізів інструктивного типу

Сама назва інструктивні вокалізи означають «інструкцію», яка виступає у вигляді певних вправ, призначених для навчально-тренувальних цілей. На думку А. Гусевої, подібні вокалізи, що з'явилися в стилі *bel canto* XVII ст., можуть бути класифіковані як «начерки», «ескізи», «екзерсиси», основні функції яких «... полягають у формуванні технічної оснащеності вокального апарату і розвитку його виразно-художніх можливостей» [43, с. 116].

Вокалізи інструктивного типу в італійській школі, а слід за нею – у французькій і російській, розглядалися як «ескізи» (найчастіше, подібні начерки картин в живопису, де акцентувались певні вокальні завдання. Серед них, на думку згаданого вище автора, – становлення співочого тону, напрацювання м'язової пам'яті на основі інтонування різних інтервалів, розвиток кантилени і рухливості голосу, які, розглядалися, як «... дві рівноцінні якості *бельканто*» [43, с. 10]. Істотним у вокалізах-вправах є і момент освоєння мелізматики різних видів, що в стилі *бельканто* було чи - не першорядним завданням.

Вокалізи-вправи створювалися і створюються донині переважно педагогами-вокалістами, які могли керуватися в цілому двома завданнями, які розв'язуються в навчанні співу *бельканто*. Як зазначає А. Гусева, одні з них «... більшу перевагу віддають вправам, націленим на формування рухливості голосу («Щоденні вправи» Б. Лютгена). Інші основний акцент роблять на розвитку кантиленного звучання (Дж. Конконе «Двадцять п'ять уроків співу») [43, с. 116].

Від вокалізів-ескізів (вправ на вокальну техніку) слід відрізнити вокалізи-п'єси, які стосуються жанру музичної мініатюри. Серед цього класу

інструктивних вокалізів виділяються твори, які відрізняються закінченістю, але мають і ознаки жанрової неоднорідності. В цілому тут утворюється дві групи «піджанрів» (мініатюр) «...що починаються від власне вокальної орфоепії та близьких за інтонуванням і типом тематизмом до інструментальних етюдів» [там само].

Подібні вокалізи, побудовані за семантикою етюдів, повною мірою відображають і внутрішній підрозділ у цьому жанрі, про який йдеться в статті О. Соколова [127], де зазначається двоїста морфологічна природа етюдів: з одного боку, його «... спрямованість на якесь одне технічне завдання» [127, с. 32], з іншого боку, прагнення авторів етюдів до художності, що відображає особливість цього жанру, народженого на «стику» виконавства і педагогіки, але такого, що увійшов і в розряд автономної композиторської творчості.

Група інструктивних вокалізів-етюдів характеризується близькістю до інструментальних зразків цього жанру, який виступає в двох видах:

1) етюдах на один технічний прийом або засіб; 2) етюдах на кілька технічних завдань. Чим ширше коло останніх, тим ближче етюд, в тому числі й вокальний, до художньої якості музичної мініатюри, де спочатку запрограмовані технічні прийоми, наче повернуті в русло художньої образності.

До етюдів першої групи відноситься вже згаданий вище збірник Дж. Конконе «Двадцять п'ять уроків співу», а до етюдів другої групи – «П'ятдесят вокальних етюдів» А. Трояновської і М. Черьомухіна, в яких А. Гусева виділяє, окрім технічних завдань, і «позначення завдань з художньої інтерпретації» «вибудовування» емоційно налаштованого мелодійного руху, грамотної і виразної артикуляції фразування [44, с. 14].

У сучасних вокалізах-етюдах особливим різновидом слід вважати вокалізи з використанням цитат. Найчастіше вони являють собою оригінальні фрагменти з оперних або концертно-камерних творів, які виконуються без тексту. До подібних «вокалізів-цитат» можуть у конкретних

збірниках приєднуватися і створені за їх зразком каденції, що належать авторам збірника, як це відбувається в згаданому вище виданні А. Трояновської і М. Черьомухіна «П'ятдесят вокальних етюдів».

Відзначимо, що включення в збірники вокальних етюдів цитат із музичної літератури служить двом цілям: 1) показати вокалістам і педагогам, у яких вони навчаються, правомірність створення вокального етюдів на той чи інший прийом або засоби; 2) прокласти «місток» між хрестоматійним художнім текстом і вправами, що створюються за його зразком. Така практика в вокальних вправах йде від інструментальних етюдів, зокрема, фортепіанних «шкіл гри», де, наприклад, такий відомий піаніст і педагог, як К. Черні, використовував в якості вихідного матеріалу «фактурні цитати» з Бетховенських фортепіанних сонат.

Що стосується вокальних етюдів цитатного типу, то, на думку А. Хоффмана, «... в основі всіх орнаментальних вставок, лежать ті ж фігури, що і у вправах» [152, 14]. Йдеться про те, що цитати у вигляді каденцій або спеціальних «розспівок», узятих з художньої літератури, у вокалізах-етюдах можуть бути вмонтовані безпосередньо в тексти п'єс. Тут важливо, щоб вони не виходили за межі інструктивного завдання, що міститься в даному зразку. Подібні вставки «.. не є самостійними і здатними утворити цикл інструктивних вокалізів компонентами, оскільки у всіх виданнях присутні в ролі додаткових, максимально наближених або взятих із самої музичної практики вокальних творів» [44, 116].

Ще однією характерною рисою збірок вокалізів-етюдів, доповнених часто хрестоматійними вставками, є тенденція до циклізації п'єс. Принцип циклу (гр. *Kyklos* буквально означає «коло») – глобальний і всеосяжний, як в онтологічному, так і в художньому плані. Циклізація виступає як комунікативна стратегія в будь-яких проявах художньої культури (Л. Яницький [167]), що відноситься і до вокалізів розглянутого типу.

У тлумачних словниках «цикл» і похідна від нього «циклічність» трактуються в декількох значеннях, головним з яких є «сукупність

взаємопов'язаних явищ, процесів, робіт, що утворюють закінчене коло розвитку протягом будь-якого проміжку часу» [78, 680]. Виключаючи такі трактування семантики циклу, як «виробничий цикл», «цикл (груп) наукових дисциплін або предметів, що вивчаються», наведемо визначення циклу, що відноситься до творів мистецтва або ширше – до будь-якої діяльності в сфері мистецтва: Цикл – «... закінчений ряд будь-яких творів, чого-небудь, що викладається. Виконуваний, наприклад, цикл новел, ліричний цикл, цикл передач радіо, цикл концертів» [там само].

Інструктивні вокалізи-етюди в широкому сенсі відносяться до розряду вокальних циклів опусного різновиду, хоча і мають свою специфіку. Разом з тим, у них відображені характерні закономірності вокального циклоутворення, про які йдеться в дисертації і статтях Н. Говорухіної ([35-37]). Автор пропонує наступне визначення вокального циклу, яке в основних своїх параметрах може бути застосовано і до циклу вокалізів-етюдів: «Вокальний цикл – це сюжетоподібна музично-поетична композиція, тип якої визначається характером її зв'язку з поетичним суб'єктом і реалізується в обумовленому їм художньо-текстовому просторі-часі, що має всі ознаки циклічності і завершеності – від архетипу буттєвої циклізації до специфічних музичних засобів її втілення в «термінах мови» музики [35, с. 48].

Зрозуміло, інструктивні вокалізи можуть містити лише деякі риси вокального циклу як художнього цілого. Разом з тим, принцип об'єднання малих форм в більш велике ціле, об'єднане якоюсь спільною ідеєю, – характерна риса всіх без винятку вокальних циклів, в тому числі й інструктивних. Першою відмінною рисою циклів (збірників, хрестоматій, добірок та ін.) вокалізів інструктивного типу є їх складовий характер. Це відноситься і до тієї групи вокалізів, які об'єднуються в цикл-збірник не їхнім безпосереднім автором, а упорядником, що комбінує свою добірку номерів із різноманітних джерел.

«Складові» вокалізи (термін А. Гусевої) [44] будуються зазвичай не спонтанно, а за певною логікою. Як правило, сам складовий принцип в них

реалізується через зіставлення «вокалізів-вправ» (або «вокалізів-сольфеджіо») з «вокалізами-п'єсами». У першому випадку відпрацьовується якесь одне методичне завдання, пов'язане з постановочними або теситурно-діапазонними моментами, співочим диханням, артикуляцією, інтонуванням окремих елементів музичної мови – інтервалів, акордів, ритмічних груп тощо.

До числа подібних збірок інструктивних вокалізів відносяться такий широко вживаний у вокальному навчанні, як «Мистецтво співу» Ж. Дюпре. Збірка складається з трьох частин, з яких «Частина перша. Теорія», «Частина друга. Практика» і третя теоретична частина «Зошит вправ». Характеризуючи цю збірку А. Гусєва, зазначає, що «... каденції і арії включаються в цикл інструктивних вокалізів зі збереженням своєї жанрової структури за типом складеної структури “текст у тексті” (Ю. М. Лотман) і утворюють “жанр в жанрі”» [там само, с. 116].

Така природа «збірного тексту» характерна для методичного початку, який в інструктивних вокалізах є провідним. При цьому автори і упорядники подібних збірок зобов'язані враховувати зв'язок трьох «піджанрів» інструктивних вокалізів – вправ, сольфеджіо та етюдів-п'єс, до яких приєднуються підібрані у вигляді хрестоматій-ілюстрацій художні зразки на той чи інший вид методичного навчального завдання. Ці принципи лежать і в основі відомої збірки вокалізів Г. Панофки з показовою назвою «Практика співу». Ця назва відображає спрямованість збірника лише «в загальних рисах». У першій частині автор розглядає питання теорії вокальної фонації, «... що стосуються анатомічної і фізіологічної будови голосу. Друга частина містить результати особистого педагогічного досвіду Г. Панофки» [там само].

Вибудовуючи систему виховання співака, Г. Панофка в своєму методичному посібнику (саме так за жанром можна визначити його «Практику співу»), визнав за необхідне дати спеціальний «вокалізний» розділ, що завершує збірник. Цей розділ автор назвав «Довідником співака» і

включив в нього комплекс спеціально підібраних за дидактичним принципом «від простого – до складнішого» зразків, що представляють собою своєрідний синтез вокалізів-вправ і вокалізів-етюдів.

Поєднання теорії, практики і методики – друга характерна риса інструктивних вокалізів-циклів. Як правило, це відображено в назвах збірок, хоча ці назви не завжди відповідають реальному змісту, пропонуваному автором (або упорядником) матеріалу. Аналізуючи подібні заголовки, А. Гусєва, зазначає, однаковості – «... вони більшою мірою позначають лише найзагальнішу жанрову ознаку – приналежність до вправ, етюдів з вербальним компонентом ...» [43, с. 116]. Під «вербальним компонентом» тут мається на увазі наявність заголовка, який в кожній п'єсі може позначати її образний характер і емоційний настрій, а також вказувати на певний вид виконуваного елемента («квінти», «апожеотури», «гами» та інші).

Переходячи до аналізу зразків інструктивних вокалізів, створених українськими авторами, необхідно підбити деякі підсумки. Як було показано вище, головним критерієм класифікації всередині групи інструктивних вокалізів, є співвідношення «технології» і «художності». Крім цього, важливі такі параметри, як «етюдність», представлена в двох видах – на один і той самий вид техніки і на різні види техніки. Вокалізи останнього різновиду за жанром наближаються до п'єс-мініатюр, які близькі до художніх зразків. Упровадження художнього початку в інструктивні вокалізи може здійснюватися і каналами складеного принципу, де використовуються цитати з музичної літератури, представлені як моделі для технічного опрацювання. Автори і укладачі інструктивних вокалізів відображають свої методичні принципи в заголовках, поданих окремих зразках, що дозволяє в кожному випадку провести класифікаційний аналіз жанрової стилістики «вокалізного» твору. Крім того, практика створення збірок вокалізів інструктивного типу показує, що вони є найчастіше комплексними методичними посібниками, що містять не тільки музичні тексти, а й теоретичні замітки, а також методичні вказівки щодо виконання музичного матеріалу.

2.2. Вокально-інтонаційні вправи як різновид інструктивних вокалізів (методичні збірки П. Луканіна, С. Маслія, П. Голубєва)

У мистецтві співу, як і в будь-якому іншому вигляді художньої діяльності, головним і визначальним є творчий аспект. Як наголошується в фундаментальному дослідженні Н. Гребенюк, «... вокально-виконавська творчість є особливим видом художньо-творчої діяльності, що характеризується низкою загальних закономірностей, так і специфічними особливостями, що лежать в основі складного процесу творчого перевтілення вокаліста-виконавця в художника-інтерпретатора шляхом розвитку професійного мислення співака» [40, с. 236].

Дослідниця визначає етапи зазначеного процесу, характеризуючи їх наступним чином (йдеться про переростання «виконавства» в «інтерпретаційність» у діяльності співака):

1) перший етап – «ознайомлення», – що характеризується двома взаємопов'язаними процесами визначається автором як «формування вокально-технічних і вокально-виконавських навичок і постановкою нових завдань» [там само, с. 240];

2) другий етап – «вспівування» – включає три процеси: формування вокально-технічних і вокально-виконавських навичок; нових прийомів і нових вокально-технічних і вокально-виконавських навичок; удосконалення сформованих вокально-технічних і вокально-виконавських навичок;

3) третій етап – «виконання» – характеризується як «...процес синтезу старих, нових і удосконалення вокально-технічних і вокально-виконавських навичок, що взаємодіє» [там само, с. 241].

Неважко помітити, що в наведеній вище характеристиці етапів творчого процесу вокаліста-виконавця присутні два взаємозалежних моменти – вокально-технічний і вокально-виконавський. Співвідношення цих моментів визначає і жанрову систему вокалізу як, з одного боку, «інструменту» формування техніки голосу співака, з іншого боку,

художнього твору, в якому вже важко виділити грань між «технікою» і «виконавством» як двома сторонами вокально-виконавської творчості.

Додамо також, як це робить і Н. Гребенюк, що обидві іпостасі вокально-виконавської творчості – технічна і художня – формується через педагогічні методики, в процесі оволодіння якими і досягається шуканий результат у вигляді виконавської аргументованої інтерпретації вокального твору.

Робота над вокальною технікою має самостійне творче значення у справі вироблення потрібних вокально-технічних прийомів для пошуку шляхів виконання вокально-технічних завдань. Творче мислення є необхідним для знаходження найвдаліших у психофізіологічному відношенні прийомів голосотворення, так і для пошуку виражальних засобів, найбільш адекватних змістові й стилю твору.

Відомо, що починаючи роботу над вокальним твором чи оперною партією, виконавець має певний «запас» вокально-технічних і вокально-виконавських навичок, уже вироблених у раніше (назвемо їх «вироблені навички»). Буває так, що прийом, відомий співакові, потребує лише деякого трансформування, пристосування до нових виконавських завдань. Але найчастіше для виконання нового твору необхідні й нові вокально-технічні й виконавські навички. Зустрічаються і зовсім незнайомі співакові види техніки (наприклад, каденція в кінці арії, або технічний епізод в окремому творі, або ж стрибок на високу ноту з незручною голосною буквою), тоді на деякий час вокально-виконавські завдання відступають на другий план, бо з'являються необхідність у кропіткому тренуванні цього прийому.

У процесі історичного розвитку вокальної педагогіки принципи виховання виконавця і способи втілення їх у життя весь час удосконалювалися. Однак у центрі уваги був єдиний у своїх суперечностях творчий процес підготовки співака-виконавця, а лише його окремі гіпертрофовані частини. За часів співаків-кастратів, наприклад, переважали зовнішні фактори вокально-виконавського процесу (різноманітні каденції, які

складали самі співаки, замилювання своїм голосом, технікою та віртуозністю). Пізніше, коли став позначатися вплив анатомії та периферичної фізіології, мали перевагу елементи анатомічного аналізу. Але центральний фактор вокально-виконавського процесу – психічний – фігурував лише стихійно, і йому в педагогічних та методичних працях приділялося, ясна річ, випадкове місце. І лише з кінця ХІХ сторіччя починається розробка цього кардинального питання.

Метою формування вокально-технічних або рухових навичок співака мають бути саме вокально-технічні образи, що зберігаються в слухових уявленнях. Це зовсім не виключає необхідності удосконалювати вже набуті вокально-технічні навички; складний процес утворення виконавських завдань полягає саме в тому, що способи втілення художньо-виконавських завдань і є способами виконання саме цих рухових прийомів. Відомо, що виконати будь-який вокально-технічний прийом можна різними способами (в цьому процесі першорядну роль відіграє психофізіологічна будова апарата співака), але важливо, що головна мета - музично-вокальний образ – завжди залишається керівною для всіх голосотворчих рухів, яким би чином вони не виконувались.

Вокально-технічні навички мають більший ступінь автоматизму, то, як наслідок, методика їх засвоєння має бути спрямована на поступове досягнення дедалі меншої участі свідомості в цьому процесі. Відповідним використанням розспівувань, регулюванням їх кількості, добиранням посильних творів і методів роботи над ними педагог досягає поступово переміщення уваги студента з рухів на інші об'єкти. Тобто контроль свідомості замінюється на контроль рухових, м'язових, вироблюється динамічний стереотип. На зміну свідомості прийде визначене вокальне відчуття, звільнивши її для іншої роботи.

Якщо ж вокально-технічні навички співака більш складні і, як наслідок, частково або повністю усвідомлені, той методи роботи над ними змінюються; домагатися усунення свідомості від участі в рухах, напевно, не

слід, треба досягти одночасного контролю і над рухами, і над художнім змістом виконуваного. У кожний момент виконання усвідомлюється лише ті рухові дії, котрі та той момент найважливіші для реалізації виконавського задуму. У практиці вокального виконавства це означає, що рухи голосового апарата співака тісно пов'язані із змістом твору, перебувають у полі уваги разом з художнім образом твору. Ці рухи виконуються автоматично, і увага переключається на них лише в разі порушення автоматизму.

Тому в вокальному виконавстві істотно все, починаючи з так званих розспівок, під якими розуміється ціла система інтонаційних вправ, які не є за формою закінченими музичними творами. У цьому полягає головна відмінність «розспівок» від вокалізів різних видів, як інструктивних, так і художніх. Однак між ними (вправами і вокалізами) існує і певний зв'язок, такий самий, як між етюдами в інструментальних жанрах і технічними формулами покладеними в їх основу, які в них розробляються.

Як вже зазначалося, в основі кожного вокалізу лежить характерний прийом співу або кілька таких прийомів. Ступінь же художності вокалізів «збірного» типу (вокалізів-етюдів) або (вокалізів-стилізацій) завжди індивідуальний і залежить від композиторського обдарування їх авторів. Слід відзначити в цьому зв'язку і ще один момент, пов'язаний, з одного боку, з класифікацією завдань, поставлених авторами конкретних вокалізів, з іншого боку – з особливостями методики роботи над вокалізами як закінченими музичними творами.

У найзагальнішому плані, якщо взяти за основу вокальну методику як науку, присвячену навчанню співу, вокалізи знаходяться наче між художнім репертуаром співака і системою вокально-технічних вправ. Це означає, що в кожному вокалізі можна виявити основне методико-технічне «ядро», яке будучи взяте окремо, становить вид того чи іншого вокального розспівування.

Виділяючи систему вокальних вправ із комплексу вокально-технічних і вокально-виконавських навичок, В. Луканін зазначає, що «... вправи, які

застосовуються вокальними педагогами в класі, є важливою частиною педагогічних традицій, що залишилися нам від старих майстрів. (...) Кожна вправа має свою спрямованість, служить якійсь певній меті: одні сприяють розвитку кантілени, інші – виробленню рухливості голосу, треті – зміцненню дихання тощо» [86, с. 26]. Як зразок пропонованих ним вправ В. Луканін бере «класику» – педагогічний метод М. Глінки, який поєднує в собі «... постановку звуку, вироблення вокальної техніки і оволодіння художнім виконавством на основі глибокого проникнення в зміст твору» [там само, с. 27].

Пропонуючи систему таких вокальних вправ (всього їх 45, включаючи і вокалізи Ф. Абта і Г. Панофки) відомий педагог-вокаліст В. Луканін [86] ділить їх на кілька груп (Див.: Рис. А 1 та А 2). Керуючись принципами концентричної системи, запропонованої свого часу М. Глінкою, автор систему цих вправ пропонує починати зі «становлення голосних на протяжних нотах», після чого слідує «становлення голосних на коротких нотах» [86, с. 28]. Ці вправи складають першооснову для вироблення початкових навичок кантілени, після чого йде вправа зі «Знаменитого листка Порпори», а далі – комплекс вправ для вироблення співу на піано і перехід від гаммоподібних інтонацій до пентатонічних [там само].

У цілому 45 вправ, пропонованих В. Луканіним, закономірно призводять до вокалізів, в якості зразків яких він використовує відомі й апробовані зразки жанру – етюди М. Глінки, вправи Карузо, «Листи Порпори», вправи Ф. Абта і вокаліз №6 Панофки зі збірки «24 прогресивних вокалізи» твір 85 [там само с. 34-41].

Окремим питанням, яке має важливе методичне значення, є питання про спосіб виконання вокалізів, так само як і технічних вправ, що ведуть до них. З цього приводу В. Луканін зупиняється на двох суттєвих, на його погляд, моментах:

- а) застосуванні фортепіанного супроводу при виконанні вправ;

б) впровадженні в них характерних інтонаційно-емоційних нюансів, які допомагають потім у роботі над художнім текстом.

Що стосується використання фортепіано, то автор зазначає його в цілому допоміжну роль при співі вправ: «Значну частину вправ змушую співати без гармонійного супроводу рояля, щоб уважніше стежити за тембровою чистотою звуку і точністю інтонації. Супровід роялю додаю тим вправам, які мають характер невеликого вокалізу, а також у тих випадках, коли доводиться вимагати від студента більшої активності, більшої енергії в звуковидобуванні» [86, с. 27].

Вокальні вправи, як і вокалізи інструктивного типу повинні спочатку, на думку В. Луканіна, відрізнитися за характером музики. Тому виникає другий момент у методиці роботи над ними – характер виконання пропонованого педагогом матеріалу. Як зазначає з цього приводу автор, доцільно після декількох рухомих вправ пропонувати співучі. Крім того, пропонується і своєрідне емоційне нюансування у виконанні вправ – «... деякі вправи іноді змушую співати то весело, то сумно, то захоплено, то болісно. Такі вимоги зацікавлюють студента, привчають його до досягнення виразності тільки засобами тембрового забарвлення, без допомоги слів» [там само].

Далі слідує загальний висновок щодо методики роботи над вокально-технічними вправами: «Я спостерігаю, щоб кожна вправа виконувалася не формально, а виразно, емоційно» [86, с. 27]. Такий принцип поширюється на всі компоненти виконання вправ, у тому числі, на такі важливі, як дихання співака, а також нюансування звуку. Щодо цих компонентів В. Луканін в своїй методиці пропонує «... брати дихання там, де це зазначено. Якщо сила звуку не позначена – співати на весь голос» [там само]. Важливо також, щоб дотримувалися і гігієни голосу, для чого на паузах між вправами автор рекомендує «розслаблення всього організму» [там само].

Система вправ, пропонована автором, включає, два «блоки» – дві групи розспівок кантиленного і моторного характеру. Перша група (до №23

включно) характеризується середнім рівнем складності. При цьому, на думку педагога, такі вправи «... є основними, вони можуть бути застосовані на всіх етапах навчання співу» [86, с. 28]. Автор описує і порядок використання пропонованих ним вправ, які необхідно проспівувати «... не всі відразу. Необхідно вибрати певний час, приблизно місяць, і співати кілька вправ, різних за характером, тобто протяжних, плавних і рухливих (відповідно до можливостей даного учня). У міру їх засвоєння скласти нову групу, і так далі, поступово охоплюючи всі вправи» [там само].

Як «класичні» зразки розспівок, що завершують першу групу вправ, В. Луканін використовує вправу Е. Карузо (№22) і «Етюд» М. Глінки (№23). У відомій «інтервальній» розспівці Е. Карузо, виконуваний на голосні «а і о автор пропонує “... точно і твердо брати кожен ноту, зберігаючи чистоту інтервалу. Уважно виконувати вказівки, що стосуються дихання”» [там само, с. 33]. У виконанні «Етюдів» М. Глінки, яку сам композитор вважав «важкою» і зазначав, що вона «найбільше сприяє рівнянню голосу; вона вимагає надзвичайної уваги, щоб брати другу ноту рівну за силою з першою .. » [55, с. 11], В. Луканін звертає увагу на збереження рівності звуку, «... не послаблюючи і не посилюючи його протягом усієї вправи» [86, с. 33]. Дана розспівка виповнюється на склад «ла -а» тільки в тональності до-мажор і вимагає обов'язкового взяття дихання перед кожним тактом, що і становить основні труднощі цієї вправи.

Як бачимо, вправи, пропоновані В. Луканіним у першій групі розспівок, спрямовані, в основному, на вироблення в учнів навичок правильного звукоутворення, які становлять важливу частину постановки голосу. Як зазначає автор з приводу другої групи вправ, вони розраховані «... вони даються більш просунутим учням після того, як вони опанують основи звукоутворення» [86, с. 33]. Далі автор позначає і цілі вправ цієї групи: «Ці вправи призначені для подальшого поліпшення кантилени, зміцнення дихання і розвитку рухливості голосу» [там само]. Педагог підкреслює і системний характер вокальних вправ, які представляють собою єдиний

комплекс і можуть бути використані не тільки в пропонованій ним послідовності, але і «в розкид» – «... вправи другої групи на кожному занятті передують вправам першої» [там само].

Друга група вправ, до того ж, в ряді випадків представляє собою ускладнені варіанти розспівок і з першої групи. Так, №24 представляє собою більш важкий варіант №4 з першої групи розспівок; № 25 – подібний варіант №4 з «Листка Порпори»; №26 – одна з вправ Е. Карузо, призначена для «розвитку рухливості голосу і зміцнення дихання» [86, с. 34], яка слідує після двох попередніх кантиленних розспівок. Наступні кілька вправ (до №29) призначені для закріплення навичок співу «гам у ритмі» і являють собою варіанти розспівування Е. Карузо, показані в №26.

Ряд пропонованих далі вправ спеціально призначені для вироблення правильного дихання і вмілого його використання, наприклад, №30, пропонована в добірці В. Луканіна, повинна виконуватися «... на голосну а чи склад ре, обов'язково дотримуючись вказаного дихання, яке треба брати наче «скидаючи» ноту і, витративши на вдих мінімальну кількість часу, наче відразу «наступивши» на наступну ноту» [86, с. 35].

Після двох спеціальних номерів, присвячених тріолям (№№ 31-32) пропонуються розспівування у вигляді арпеджіо (№33-35). При співі арпеджіо автор рекомендує орієнтуватися на поєднання моторики і кантилени: №33 повинен виконуватися «швидко, активно», а два наступних номери – «... легато протяжно, уникаючи різких тембрових стрибків і поступово округлюючи, а потім прикриваючи звук у міру підвищення звукової лінії, ні на секунду не забуваючи про тембри» [там само]. Всі вправи на арпеджіо співаються по півтону вгору і вниз у межах діапазону, що є у конкретного учня.

Вправи №36, 37 спеціально призначені для вироблення кантиленного співу мінорних і мажорних гам (№36 гармонійна мінорна гама, № 37 гармонійна мінорна, а потім мажорна гама) поєднання цих ладових нахилів допомагає активізації слухових уявлень учнів, а технічні моменти полягають,

на думку автора, в співі legato на склади «ла-о», «ре», № 37 —«ма-о-а-о» або «ре» з правильним розподілом дихання по всій мелодійній лінії.

Наступні вправи № 39-41 спеціально спрямовані на вироблення швидкості голосу при незмінному положенні гортані, що означає за образним висловом В. Луканіна, «... співати швидко, але плавно, наче “одним смичком”» [там само, с. 37]. Окремим зразком слід вважати лаконічний і ефектний №42, заснований на октавному зльоті на склади «фійор, ре, ля-а» з наступним швидким низхідним заповненням. Виконується через паузу на одному диханні в межах наявного діапазону.

Завершує цикл вправ зібраних і перероблених В. Луканіним, добірка з «класики». № 43 – являє собою відому вправу Ф. Абта на спів гам у рамках діатонічної тональності (за формою – це фактично вокаліз у супроводі витриманих акордів фортепіано); №44 представляє собою ще один «міні-вокаліз» Ф. Абта, призначений для вироблення аналогічної техніки (обидва зразки можуть бути транспоновані в кілька тональностей – *соль, ля-бемоль та ля мажор*).

Вокаліз №45 призначений для «розвитку швидкості й гнучкості голосу» (№6 зі збірки «24 прогресивних вокалізи», твір 85). Включаючи вокаліз як фінальний номер в свою добірку вокально-інтонаційних вправ, педагог-методист демонструє, поряд з логікою системного розподілу «розспівочного» матеріалу, його тісний зв'язок з інструктивними вокалізами.

На цій підставі в нашій роботі і робиться висновок про необхідність включення подібних вправ у систему вокалізів інструктивного типу, для якої окремі розспівування і вправи складають своєрідний інтонаційний фонд. В цьому плані інструктивні вокалізи можуть підрозділятися не тільки за жанровістю своїх художніх компонентів, але і за ознаками поставлених у них технічних завдань. У більшості випадків, як уже зазначалося, ці завдання позначені в назвах вокалізів даного виду, але іноді їх доводиться виявляти безпосередньо самим педагогом і учнем.

У найзагальнішому плані, якщо врахувати відсутність методичних «програм», вокалізи-етюди діляться на два типи: 1) містять певний і стабільний вид техніки; 2) засновані на декількох різних видах техніки. Як правило, при цьому враховуються і три основні боки співу- звукоутворення, дихання, техніка кантилени і швидкості виконання при стабільному положенні гортані співака. У системному вигляді все це вкладається в техніку бельканто, яка є методологічною основою світового вокального мистецтва, що і відображено в академічному навчально-педагогічному репертуарі співаків, що включає вокальні вправи і власне вокалізи інструктивного зразку.

У кожній національній вокальній школі формуються, поряд з базовою основою академічного співу, в ролі якої виступає бельканто, свої підходи до вокально-художнього і вокально-технічного боку мистецтва співу. Це відноситься і до української вокальної школи, для якої характерний, як зазначає І. Колодуб, глибокий внутрішній зв'язок із фольклорними і академічними художніми традиціями: «Мистецтво співака більше за інші види музичних мистецтв пов'язане з життям народу і є відгуком на його насущні потреби» [75, с. 83]. В системі вокальної творчості національний аспект найяскравіше відображається в репертуарній галузі, але проникає, у міру поглиблення національної специфіки та вдосконалення методики викладання вокалу, в усі складові мистецтва співу, результуючись у підсумковій виконавській моделі (термін Ж. Дедусенко [49]). На попередньому і репетиційному етапі роботи співака також присутній національно-характерний початок, що спостерігається в жанрі вокалізу, а також у пов'язаних із ним вокальних вправах. Вокальна педагогічна практика показує, що національні елементи у вокалізах і розспівуваннях завжди є, хоча і не підкреслюються спеціально. У вокальних вправах вони визначають скоріше емоційний характер виконання, ніж конкретний «поспівковий фонд» таких вправ, хоча останнє також спостерігається.

Для прикладу звернімося до добірки вправ, запропонованої в навчальному посібнику К. Маслій призначеному, на думку автора, «... для студентів інститутів культури. Вона може бути також використана для підготовки фахівців у середніх навчальних закладах культури, в роботі молодих педагогів-вокалістів» [94, с. 2]. Це означає, що пропонована автором добірка вокальних вправ розрахована на початківців вокалістів і не містить серйозних технічних труднощів, таких, як в проаналізованому вище посібнику В. Луканіна.

Разом з тим, і в добірці К. Маслій дотримуються загально методичних принципів у вигляді руху від простого до складнішого, врахування індивідуальних особливостей голосового діапазону співака, орієнтації на середній регістр як основу для теситурних розширень.

Автором пропонується більше 20-ти оригінальних вправ із короткими коментарями до кожної з них. В їх основу покладено двох-, трьох-, чотиризвучні поспівки, які виспівують спочатку в низхідному секвенціюванні й у середньому діапазоні з використанням найбільш зручної для розспівок голосної «а». Автор пропонує також звернення до співу закритим ротом, «...що дає відчуття головного резонування» [там само, с. 96]. В якості одного з елементів для розспівок, корисного для вироблення чіткої дикції, пропонується вправа для всіх голосів, побудована на повторі одного звуку, виконуваного на чергуванні голосних «а, е, і, о, у» або складів «мі, ме, ма, мо, му» [там само, с. 96].

Пропонована К. Маслієм вправа з'єднує два види артикуляційно-штрихової техніки – *staccato* і *legato*. Як зазначає автор, для їх правильного виконання «... потрібно вслухатися в звучання свого голосу, щоб зберегти єдину співочу позицію при співі *staccato* і *legato*» [там само]. Низка пропонованих автором вправ, побудованих на чергуванні звуків в швидкому темпі, що «... звільняє голосовий апарат від скутості» [там само, с. 98], а також вироблення правильного співочого тону у вигляді виконання

висхідного тетраходу мажорної гами, кожен звук якого відділяється паузами [там само, с. 99].

Остання з вправ виконується вже із застосуванням транспорту на півтони вгору і вниз, що дозволяє проводити діагностику теситурних можливостей голосу учнів (для цього К. Маслій застосовує різні тональності в зразках своїх вправ, розрахованих в основному, на середній і високий чоловічі голоси, але можливі і для жіночих голосів при відповідному транспорті з урахуванням можливості і професійної підготовки учнів (в даному випадку, студентів інститутів і училищ культури), автор запропонувані ним вправи дає з простішим фортепіанним акомпанементом у вигляді оборотів Д-Т.

Кілька наступних розспівок [там само, с. 100-103] автор пропонує використовувати для вироблення навичок кантиленного співу. Їх необхідно співати «...“легато” без поштовхів і під’їздів, домагатися рівності звучання всіх голосних в єдиній позиції» [там само, с. 100]. Ці вправи виконуються як на вільний підбір голосних, так і на певну словесну конструкцію з італійських слів і морфем – *mia rose*» у першій їх вправі та «*мі-е-а-о-у*» - у другій [там само, с. 101]. Завершують добірку К. Маслія три підсумкові вправи, засновані на гамах [там само, с. 104-106] з поступовим розширенням теситури від октави до децими і квартдецими. Ці вправи виконуються в основному на *legato*, іноді з підключенням *staccato* в помірному і швидкому темпі, і призначені, на думку автора, для «... розвитку рухливості голосу» [там само, с.105].

Із українських педагогів, які розробили і впровадили систему оригінальних вокально-інтонаційних вправ, слід виділити основоположника Харківської консерваторської вокальної школи П. Голубєва (Див.: Рис. А 3). У своїй методичній роботі «Поради молодим педагогам-вокалістам» [38] видатний педагог вводить спеціальний розділ, «Анотації до індивідуальних вправ, що застосовуються на уроках сольного співу» [38, с. 75-86]. Всього автором пропонується і описується 13 вправ, а також загальної підготовчої

вправи без нумерації, [38, с. 75] розраховані на чоловічі й жіночі голоси. Крім системного підбору самого матеріалу, важливо відзначити, що П. Голубев дає аргументовані коментарі та поради до кожної вправи, що представляє не тільки практичний, але і науково-методичний інтерес у зв'язку з досліджуваною в даній дисертації проблемою.

В якості підготовчої вправи композитор пропонує спів тризвуку закритим ротом на приголосну «м». Автор зазначає, що «... ця вправа корисна і відчутно ефективна, коли учень виконує її на щільно зімкнутих губах із відчуттям легкого позіхання, при якому порушується м'яке піднебіння» [там само].

Вправа №1 представляє собою спів пентахорду мажорної гами, розрахований на виявлення «примарного тону» після чого, як зазначає П. Голубев можна «приступати до навчання правильному звукоутворенню за принципом узгодженої роботи основних компонентів голосового апарату: дихання, гортані, резонаторів» [там само, с. 75-76]. Для пошуку «найкращої якості тембру» цю вправу пропонується пробувати співати на різні голосні по два рази на одному диханні в темпі ларго [там само, с.76].

Вправа № 2, заснована на поєднанні «розкладених» тонічного тризвуку і домінанттерцквартакорду, репрезентує новий, більш складний рівень складності. Вона розрахована на спів по два рази на одному диханні, переважно на голосні «а» і «о», «стежачи за плавним переходом від однієї ноти до іншої в однаковому за характером звучанні» [38, с. 76]. Наступну вправу №3 [с. 76-78] автор визначає як «класичну і постійну, незалежну від рівня технічного розвитку учня» [там само]. П. Голубев розписує далі особливості застосування даного гамо образного розспівування для кожного типу голосу, роблячи в кінці загальний висновок про те, що «при млявості вдиху і слабкості м'язів гортані, а також часто пов'язаної з ними неточної інтонації, вправу цю слід співати перший раз на стакато, а другий раз легато на одному диханні» [там само].

Вправа №4 являє собою варіант попередньої розспівування із захопленням ноти при співі гами. П. Голубев, як і у вправі №3, описує особливості її застосування для всіх голосів, а також дає рекомендації щодо техніки її виконання, відзначаючи важливість точного інтонування другого звуку при співі зверху вниз, від чого залежить точне інтонування всіх інших звуків в діапазоні октави. Для вироблення цієї точності автор пропонує помірний темп, необхідний для «... досягнення якості звуку згладжування реєстрів» [там само, с.77].

Вправу №5 автор характеризує як «... одну з улюблених вправ вокалістів», оскільки «..в ній немає такого акценту і тієї витримки на високому звуці, як у вправі №2. У ній високий звук є прохідним, і перехід до верхнього реєстру проходить гладше, ніж у попередній вправі» [там само].

Вправа №6 демонструє ускладнений варіант попередніх розспівок, зокрема, «за тривалістю виконання їх на одному диханні. Основними вокальними властивостями її є: поступовий розвиток тривалого співочого дихання з комбінацією прискорених і уповільнених темпів, еластична рухливість і гнучкість у виспівуванні чергуються зі звуками без поштовхів зі збереженням їх плавного зв'язку і гранично точної інтонації» [32, с. 81]. Цю вправу автор пропонує співати на італійське слово «amore», як і наступну за нею вправу №7, яка містить ускладнений за тривалістю одного дихання варіант розспівування №6.

Вправа №8 – сумарний варіант всіх попередніх вправ – має на меті досягнення максимальної рухливості голосу на верхній ділянці діапазону. Вона повинна застосовуватися, за рекомендацією професора, «... в плані поступового прискорення темпів, що не порушують частоту інтонації» [там само, с. 83].

Вправи № 9 і 10 утворюють зіставлення двох різних вокально-технічних прийомів. У першій із них використано спів гами в діапазоні ундеціми, що можливо, на думку автора, вже за умови оволодіння учнями рівного півтораоктавного діапазону. Сутність даної вправи полягає «... в

охопленні двох перехідних моментів у діапазоні учня: від головного регістра до медіума і від медіума до ділянки головного звучання» [38, с. 83].

Вправа № 10 присвячена виробленню рівності співу повторюваних звуків діатонічної гами на голосні (а, о, е, і, у), які можуть чергуватися в різному порядку. Ця вправа може бути застосована на всіх етапах навчання та сприяє, на думку автора, виробленню в учня слухового контролю при співі голосними «... без поштовхів і без різко підкресленої артикуляції» [там само, с. 84].

Вправу № 11 автор виділяє особливо, як «оригінальну», спеціально спрямовану на «досягнення гладкого переходу від грудного регістру до центру» [там само, с. 84]. Особливо корисною є ця вправа для мецо-сопрано, «у яких в характері звучання від грудних звуків помітний різкий перехід у звуці» [там само]. Автор пропонує кілька ладових варіантів цієї вправи, виконуваних на голосний звук, як проміжний «а» і «о» з підкресленням акценту третин ноти чотиризвучного мотиву (діапазон секвенціювання може бути обмежений октавою).

Вправа №12 являє собою «універсальний» варіант співу спадної гами в октавному діапазоні. Вона виконується як з назвою нот, так і на склад «а»; як легато, так і стакато. Основною метою тут є формування високої позиції звуку «... яку треба утримати до кінця гами» [там само].

Заключна вправа №13 узагальнює попередні вокально-технічні завдання, в основному, по закріпленню півтораоктавного діапазону і легкості співу в ньому. Вона заснована на русі по звуках тоніки і доманантсептакорду в звуковому обсязі дуодецими і призначена в основному для високих голосів – тенора і сопрано. Автор пропонує виконувати дане розспівування, комбінуючи легато і стакато, що сприятиме «легкості звукоутворення», а, «... коли голос має вже зміцнілі ноти верхнього діапазону, то на граничному верхньому тоні цієї вправи можна допустити фермато ...» [38, с. 86].

2.3. «30 вокалізів на основі народних пісень» О. та Р. Вороніних: стилістика «національного» та «інтернаціонального».

Вокалізи – інтернаціональний жанр, в якому за кілька століть його існування асимілювалися різні музично-мовні витоки і прийоми співу, що йдуть від них. У вокалізах, що відносяться до різних національних шкіл, втілені не тільки «свої» музично-ментальні особливості, що йдуть від ґрунтового фольклору і професійної творчості, а й «чужі», що прийшли з витоків інонаціональної стилістики (далеке, близьке, своє; «вони - ми - ви », якщо згадати тріади Є. Назайкінського) [106, с. 54].

Якщо звернутися до історіографії українського інструктивного вокалізу, то тут слід назвати низку робіт в цьому жанрі. Вони створювалися протягом тривалого періоду, але найбільш плідними тут були 1960–1980-ті роки, коли, після заснування видавництва (1961) «Музична Україна», з'явилася можливість їх публікації. У числі вокалізів, створених в ці два десятиліття, слід назвати збірку «Вокалізи» С. Павлюченко (1971), куди увійшли 15 зразків разом з підготовчими вправами, даними практично до кожного з них. Як зазначає автор у передмові, метою створення цієї збірки було поповнення наявного «вокалізного» репертуару класичного зразка навчальними п'єсами-мініатюрами, в інтонаційності яких, зокрема, в сфері ладогармонії, присутні особливості нової вокальної музики, створюваної сучасними авторами [113, с. 4]. В галузі вокальної техніки вокалізи збірки покликані, на думку їх автора, з'єднати співочу «нетемперованість» із «фіксованим» звукорядом, представленим у сучасній вокальній музиці на кшталт інструментальної, що вимагає від виконавців вміння «перебудувувати свій слух у гармонійному і ладотональному відношенні й підпорядковувати свій голос цій слуховій перебудові» [там само].

Поєднання вокально-технічних і вокально-виконавських (художніх) завдань характерно для збірок вокалізів М. Завалишиної. Це – чотири збірки різного цільового призначення, розраховані на високий жіночий голос –

сопрано і колоратурне сопрано. Перша збірка «Вокалізи радянських композиторів: для високого голосу з фортепіано» (1968) представляє собою своєрідну хрестоматію, що включає оригінальні зразки таких авторів як М. Мельницька, А. Кос-Анатольський, А. Стирча, Н. Раков, А. Мосолов. За своїми особливостями дані вокалізи відносяться скоріше до художніх, ніж до інструктивних, оскільки їх автори – не вокалісти, а професійні композитори, які звертаються до даного жанру. Разом з тим, сама добірка вокалізів, розпочата М. Завалишиною, дозволяє говорити про методичну спрямованість збірника, побудованого за принципом «від більш простого до більш складного» в плані вокально-технічних труднощів і виконавських прийомів.

Друга збірка того ж року створення «Вокалізи для високого голосу (з супроводом фортепіано)» має вже більш явну інструктивну спрямованість. У ній М. Завалишина виступає не тільки як композитор, автор вокальних-п'єс мініатюр, а й як професійна співачка і вокальний педагог, що створив системну добірку навчальних зразків (Див.:Рис. А 9). У них, тим не менше, вирішуються і художньо-виконавські завдання, що визначає різноманітність характеру представлених у збірнику п'єс. Це – лірична кантилена, швидка бравурна музика, з мелізмами. В галузі вокальної техніки п'єси збірника ґрунтуються на відпрацюванні різних типів і обсягів дихання і артикуляції техніки вокаліста. Всі вокалізи збірки автор рекомендує виконувати на голосні і їх поєднання, а також як варіант сольфеджіо на аретинські склади.

Ще один – третій збірник вокалізів М. Завалишиної «Чотири вокалізи для голосу з фортепіано», створений автором рік поспіль, є, по суті зразком художнього втілення жанру, він включає чотири досить розгорнутих вокалізів-романсів, об'єднаних у вигляді циклу, де номери чергуються за принципом контрасту від початкового анданте до заключного алегрето. У збірнику явно присутні риси циклу, що відображено не тільки через жанрові контрасти (елегія 6/8 в №1, тридольний вальс в № 2, пісня на 2/4 в № 3, чотиридольний танець-гра в № 4), але і в тональному плані . Останні частини дано в однойменних тональностях (d-moll - D-dur), друга частина містить

більше терцове барвисте зіставлення з першої і подана в тональності в-moll, третя частина в А-dur, являє собою своєрідний домінантовий предикт до репризної частини в D -dur. Поряд із художніми, в даному збірнику-циклі вирішуються і деякі технічні завдання. Це відображено, зокрема, в сфері теситури, обсяг якої послідовно розширюється від першої до четвертої п'єси. У першій п'єсі це - децима (e1-g2), у другій -ундецима (des-ges2), в третій -дуодецими (d1-a2), в четвертій – квартдецима (cis1-h2).

Завершує вокалізну добірку М. Завалішиної збірник оригінальних інструктивних п'єс «Вокалізи для лірико-колоратурного сопрано з фортепіано» (1969 р.). Тут автор, орієнтуючись на власний тип голосу пропонує 16 інструктивних образів, кожен з яких розрахований на певний технічний прийом – власне вокально-артикуляційний (*legato*, *staccato*) або мелодико-ритмічний, включаючи мелізматику (групето, стрибки, форшлагги, трелі, морденти, хроматика, синкопи), а також на їх поєднанні (*legato* на стрибках, *staccato* на арпеджіо тощо).

В українській вокальній педагогіці представлені практично всі різновиди інструктивного вокалізу, засновані на наведених вище класифікаційних критеріях. Разом з тим, тут слід враховувати і особливості національної вокальної школи, а також індивідуальний стиль авторів і упорядників подібних збірок – педагогічний, а також композиторський та виконавський. Тому, перед тим, як перейти до характеристик окремих збірок та зразків українських вокалізів, необхідно зупинитися на питанні національних особливостей жанру.

Як уже зазначалося, стиль національної вокальної школи виступає як сумарне естетичне явище і відбивається в усіх сферах вокального мистецтва. Йдеться про вокальні стилі національних авторів, тісно пов'язані з особливостями вербальної мови («музика» і «слово» як ключова проблема вокального інтонування), а також про відображення цього стилю у виконавській творчості, де виробляються синтези інонаціональних традицій і корінних особливостей співу, пов'язаних зі своєю національною культурою.

Аспект національної стилістики поширюється і на таку складову вокального стилю, як педагогіка. У цій сфері національно-особливе проявляється, перш за все, в інтонаційності матеріалу, який залучається для навчання співаків. У сучасній мовній ситуації аспект музичної «лінгвістики» пов'язаний із визначеним типом і національною формою мови-мовлення, постає, на думку Г. Гачева, у вигляді «стереоскопічного зору», який супроводжує будь-який «білінгвізм», чи словесний, чи музичний» [32, с. 37]. На думку автора, це поміщало художників в особливу ситуацію, коли «їх власна мовна формула ґрунтувалася не так на будь-якому з двох мов окремо, не на їхній сумі, а на третій, що знаходиться між мовами і традиціями і не заперечує ні одну з них, але і не є замкнутою – як замкнута у власній чистоті монологічності» [там само]. Наводячи ці міркування, Г. Гачева, М. Ржевська застосовували їх до української музичної практики. Автор зазначає, що ця «третя мова» виникла на основі системи діалогу, взаємного впливу і глибин взаємозалежності...», характерної для української культурної ситуації періоду «Злам часів» [32, с. 72].

Діалог мов у вигляді традицій і національної музичної лексики представлений і в українському вокалізі, що відноситься навіть до його інструктивних варіантів. Адже в осягненні мистецтва сольного співу одна з провідних ролей належить вокалізації, з якої починається навчання співака-академіста і яка ґрунтується на відповідних інтонаційних вправах і більш-менш закінчених за формою зразках, які прийшли в вокальну педагогіку з традицій академічної та фольклорної практики – світової і національної.

Як наголошується в магістерській роботі О. Мірошніченко, присвяченій жанру вокалізу в його історичній ретроспективі, «... вокалізи українських авторів побудовані на музичному матеріалі, близькому до інтонацій українських народних пісень. Ці вокалізи мають безумовні музичні переваги і дуже корисні для студентів. Їх українська пісенна природа служить відмінним матеріалом для співу українських романсів і арій» [100, с. 28]. Зрозуміло, немає необхідності проводити прямий зв'язок між художніми

зразками національної вокальної музики і підготовкою до їх виконання на основі виключно українських вокалізів. Йдеться лише про те, що різноманіття прийомів постановки і розвитку голосу включає і обов'язковий національно-специфічний компонент, а він виробляється в практиці національної співочої школи і ґрунтується спочатку на здійсненні фольклорних інтонацій у вокалізації, що трактувалася в навчальному плані.

Відзначаючи національну специфіку інструктивних вокалізів, не слід забувати про те, що цей жанр за своєю природою є традиційним і сходиться історично до класичних шкіл співу, перш за все, до італійської. Тому творці українських інструктивних вокалізів, орієнтуючись на ґрунтову інтонаційність, з'єднують її з прийомами співу, що йдуть від італійського бельканто. Таким чином, виділяється ще одна загальна риса для італійської та української вокальної стилістики, про яку говорять багато українських педагогів–вокалістів, зокрема представники Харківської вокальної школи – П. Голубєв, М. Михайлов, Н. Гребенюк, Т. Мадішева.

Справа в тому, що вокалізи в своїй жанровій специфіці завжди відображають особливості вокальної музики з текстом, де національна мова накладає на мелодику і ритм, а також на гармонію («Гармонія солоспіву» Б. Фільц) [145] свій відбиток. Українська «солов'їна мова», що відрізняється плавністю переходів від слова до слова, особливою роллю виспівування голосних, емоційністю в інтонаційному піднесенні слів, близька багато в чому до італійської мови, в якій представлені ті ж особливості. Тому в українських вокалізах завжди відчутна присутність двох цих мовних початків, хоча й представлених в невербальних формах, через вокалізацію, що відносяться як до інструктивних, так і до художніх зразків.

Багатоаспектність завдань, що стоять перед педагогами і учнями в інструктивних вокалізах, відбивається в певних спеціалізаціях, на основі яких створюються ті чи інші збірники та добірки. Класифікація цих спеціалізацій зводиться до таких основних моментів, як призначеність для:

- того чи іншого типу голосу;

- того чи іншого рівня підготовки співаків;
- конкретних кафедр та відділень навчальних закладів;
- визначених вікових груп.

У більш широкому плані весь «масив» дидактичних вокалізів ділиться за ознаками:

- національних шкіл;
- історичних етапів у розвитку вокального мистецтва;
- особистих методик авторів збірників і добірок, вправ;
- опори на інтервальну або артикуляційно-штрихову техніку інтонування;

- використання:

- а) сольмізації (вокалізи-сольфеджіо),
- б) співу на голосні звуки («а», «о», «і»),
- в) склади з голосних та приголосних («ма», «мі», «ля», «да» тощо),
- г) спів із текстом (вокалізи-співи).

Для освоєння різнонаціональної стилістики в жанрі вокалізу необхідний відповідний матеріал, в якості якого широко використовуються педагогами-вокалістами обробки народних пісень. Практика таких обробок становить базову основу створення національної музичної мови, а інтерес композиторів-обробників до пісень інших народів дозволяє розширити цю мовну базу.

Якщо звернутися до самого жанру обробок народних пісень, то можна скористатися класифікацією, запропонованою Е. Алієвою з приводу обробок кримськотатарських народних пісень, де автор виділяє три наступні різновиди жанру: 1) обробки-гармонізації; 2) обробки-стилізації; 3) обробки-інтерпретації [4, с. 8]. У сфері вокалізу типовим зразком обробки народної пісні є, як показує практика, перший – обробки-гармонізації. У них зберігається в незмінному вигляді оригінал народного мотиву, а зміни вносяться лише в акомпанемент і виступають через гармонію і фактуру, а

також кошти «виконавського центру» (термін В. Холопової) [148, с. 227] – динаміку, артикуляцію, агогіку.

Якщо взяти методичний бік проблеми, тобто прикладну функцію інструктивних вокалізів, покликаних готувати співаків до виконання концертно-камерної та оперної музики різної національної приналежності, то в якості цікавого досвіду створення збірок вокалізів на народно-пісенній основі можна назвати «30 вокалізів на основі народних пісень», створених київськими педагогами-вокалістами О. і Р. Вороніними (1991 р.) (Див.: Рис. А 5). У передмові до збірки зазначається, що збірник має достатньо широке призначення, включаючи професійне навчання вокалу в музичних вузах і училищах, а також художню самодіяльність. У числі основних завдань своєї роботи автори бачать: «... виховання художньо-виконавських і вокально-технічних навичок у співаків-початківців на основі ладів-інтонаційної структури, особливостей гармонії і інших елементів музичної мови народних пісень, а також формування слухових уявлень про інтонаційний лад і стилістику народної пісні» [30, с. 3].

Заснованість на народних піснях дозволяє віднести даний збірник до групи вокалізів, що містять цитати. Якщо це запозичення з фольклору, то їх вирашність у підготовці співаків-початківців полягає, як вважають автори збірника, у виробленні «готовності» до співу, при якій учні та студенти, а також співаки-аматори виявляють мотивацію до даного виду діяльності і легше опановують професійні навички на цій основі [там само].

Вокалізи збірника побудовані за дидактичним принципом зростання складності. Це стосується, зокрема, теситур, які підібрані «по зростаючій», що і визначає послідовність номерів. Цікавий також підбір цитованого матеріалу. Третю частину збірки (10 вокалізів) складають вокалізації українських пісень різних жанрів – від колискової («Ой, ходить сон»), обрядових («Веснянка»), трудових «Чоловік сіє жито» до протяжних-ліричних «Вийду я на гіронецьку», танцювальних («Щебетала пташечка»).

До збірки входять також вокалізи на матеріалі 3 російських пісень («Дві тетері», «Загуляв я, молодець», «Ой, якби Волга-матінка назад та назад побігла»), 3 чеських «Не поспішай бігти, доріжка», «Летів сокіл», «Анчо, Анчо», 2 німецьких «Весна», «Любов звела нас із нею», 2 французьких «Співай про любов, волинко», «Примхлива Мюзетта», 2 словацьких «Спи, моя мила», «Що ж ти не йшов », сербської « Як затихне все навкруги», англійської «Веселий мірошник», таджицької «Погляд твій я ловлю», шведської «Дівчина в парі з коханим», хорватської «Під віконцем твоїм», литовської «Тихо, тихий тече Німан», азербайджанської «Весна», італійської «Закоханий моряк».

У характеристиках вокалізів, створених на основі цього матеріалу, важливі три моменти: 1) сам спосіб обробки народної теми; 2) теситура оброблюваних мелодій; 3) темпова, динамічна і артикуляційно-штрихова сторони виконання (ремарки з приводу виконання, які також входять в коло оброблювальних засобів).

Що стосується способу обробок, то він зводиться до типу гармонізацій (термін «обробка-гармонізація» пропонують у дисертації Е. Алієвої [4, с. 8]). Це означає використання в фортепіанному акомпанементі гармонійних засобів, що впливають із змісту першоджерела і мінімальний ступінь їх фактурного збагачення. Використовуються, в основному, акордові вертикалі (перші куплети пісень), а також підголосно-поліфонічне варіювання (другі куплети). Подібна будова з двох куплетів характерна для всіх інструктивних мініатюр, представлених у збірнику.

Слід звернути увагу і на такий момент, як наявність або відсутність фортепіанної підтримки народних мелодій. Автори вважають за краще спочатку дублювати наспів у верхньому голосі фортепіанного акомпанементу, а потім уникати його дублювання, вводячи при повторах навіть прості колористичні засоби (наприклад, в №2, заснованому на матеріалі пісні «Дві тетері»). В інших випадках фактурно-гармонійні формули акомпанементу відразу представлені як фігурації, як це

відбувається в №3 на матеріалі німецької пісні «Весна» і в низці інших вокалізів.

Характерно, що співвідношення вокальних партій і акомпанементів в більшості випадків компенсаторне: мелодії з невеликим теситурним обсягом, наприклад у межах квінти (№№ 2, 3, 4, 8, 22), супроводжуються досить розвиненим акомпанементом; мелодії в діапазонах від сексти і ширше (інші номери) обрамляються акомпанементом, заснованим найчастіше на аккордах-«стовпчиках».

Відзначимо, що крім вирішення вокально-технічних завдань, обробки збірки О. і Р. Вороніних готують початківців співаків до роботи з художнім матеріалом, до якого входять і обробки справжніх народних пісень, виконані композиторами-професіоналами, що становлять важливу частину навчального і сольоно-концертного репертуару .

2.4. Проблема комплексної вокально-технічної підготовки: на матеріалі вокалізів І. Вілінської.

Практика складових вокалізів широко поширена і в українській вокальній педагогіці. У цьому плані показовими стали збірники вокалізів відомого одеського педагога-вокалістки І. Вілінської (1920-1986 рр.), короткий жанрово-семантичний і виконавський аналіз яких пропонується далі.

І. Вілінська є автором шістьох збірок вокалізів, виданих, відповідно, у 1952 р. («Вокалізи для високого голосу з фортепіано»), 1961 р. («Вокалізи для середнього голосу»), 1962 р. («Вокалізи для низького голосу»), 1969 р. («Вокалізи для високого голосу»), 1971 р. («Вокалізи для співака-початківця»), 1989 р. («Вокалізи для середнього голосу»). Вокалізи І. Вілінської згадуються в статті І. Трунова в числі найбільш відомих і дидактично цінних вокалізів, поряд із вокалізами таких корифеїв вокалу, як

Дж. Конконе, Ф. Абта, Г. Зейдлера, Н. Ваккаї, А. Варламова, Г. Панофки, Дж. Россіні та інші. [138, с. 839].

Перша зі збірок вокалізів І. Вілінської повністю базується на українському і російському фольклорному матеріалі. Визначаючи головну мету цього методичного посібника, автор зазначає: «Метою цієї роботи є створення вокалізів, заснованих на народних інтонаціях» [23, с. 3]. Вона не звертається до прямого цитування конкретних народно-пісенних зразків, а відбирає інтонації і окремі обороти, які можуть служити методичною підмогою для початківців-вокалістів. Необхідно відзначити, що І. Вілінська також є автором збірки обробок українських народних пісень для басу і фортепіано (1967 р.).

Отже, за жанром перша збірка відноситься до етюдно-складеного типу вокалізів, але містить і риси цитатного різновиду жанру, в зв'язку з чим його загальний жанровий тип можна визначити як стилізовано-цитатний. Збірник написаний для високого сопрано, різновиди якого сама І. Вілінська перераховує в «Передмові», вказуючи на відповідні номери частин. Вокалізи №№ 2, 3, 4, 5, 8 можуть виконуватися не тільки високими голосами (драматичним, лірико-драматичним, ліричним, лірико-колоратурним сопрано і драматичним, лірико-драматичним і ліричним тенором), а також середніми голосами (меццо-сопрано, баритон).

Ряд вокалізів збірки має суто спеціалізоване призначення, вони написані для певного типу голосу (№№ 12, 14, 16, 20, 21 для лірико-колоратурного і колоратурного сопрано). Все вокалізи цієї збірки покликані, як зазначає автор, «... виробляти свободу, гнучкість і такі елементи техніки, як стакато, трелі тощо, що є необхідним для кожного співака» [там само]. Що стосується кантилени, то вона є основою при розучуванні всіх вокалізів, навіть тих, які подані в швидких темпах. Автор рекомендує розучувати їх, поступово додаючи темп (починаючи з більш повільного і досягаючи потрібної темпової градації), і так само «..не зловживаючи силою звучання голосу» [там само].

Орієнтований цей збірник на початківців вокалістів – учнів музичних училищ і студентів молодших курсів консерваторій. Також І. Вілінська визначає і низку інших методичних принципів в побудові даного збірника, метою якого вона бачить «... методику удосконалення голосу співака, допомагаючи співаку або співакові-студенту в його роботі над основним вокальним репертуаром» [там само]. Автор відзначає також, що присутність в вокалізах даного збірника народно-пісенних інтонацій «..готує молодого співака до виконання національного репертуару, в тому числі, й сучасного українського» [там само].

Наступний, у хронологічній послідовності, збірник вокалізів для середнього голосу (1961 р.) також містить передмову автора, в якій не тільки вказується на мету його створення, але і задекларовані методичні завдання, які вирішуються за допомогою пропонованих зразків. І. Вілінська зазначає, що збірник розрахований на середній голос, хоча низка номерів (№№ 1, 2, 7, 10, 11, 13, 14, 16, 18, 24, 25) може виконуватися і високими голосами. Допускаються також застосування транспонування в іншу тональність з метою пристосування пропонованого вокалізу до індивідуальних особливостей співака (Див.: Рис А 7).

Визначаючи мету цієї збірки, І. Вілінська зазначає, що намагалася «... надати співакам музичний матеріал для розвитку і вдосконалення голосу і слуху, для вироблення різнобічних вокально-технічних і музично-виконавських навичок і прийомів співу, а також бути допоміжним засобом в проходженні художнього матеріалу» [24, с. 5].

Необхідно підкреслити, що класифікуючи номери вокалізів на групи, слід керуватися авторськими вказівками на цей рахунок. Для розвитку кантилени автор рекомендує №№1, 2, 3, 6, 8, 10, 11, 14, 20, 21 (всі вони написані в темпових градаціях від *Andantino do Largo* і *Lento*). Друга група вокалізів (№№4, 7, 9, 13, 16, 19) призначена для «... вироблення голосової гнучкості, прийомів швидкості й рухливості в співі» [там само]. Ці вокалізи написані, в основному, в рухливих темпах – від *Allegretto* до *Allegro* (виняток

– №16, темп якого позначений як *Largo*, але за рахунок дрібного ритмічного руху восьмих і хвилеподібної будови мелодійних фраз забезпечується зазначене автором завдання розвитку гнучкості голосу співака).

Ряд вокалізів призначений для розвитку нижньої теситурної ділянки голосового діапазону виконавців. Це вокалізи №№ 5, 6, 22, в яких перевага віддана звукам нижнього тетраходу першої октави і верхнього тетраходу малої октави, що входять у робочий діапазон середнього голосу, але досить складні для виконання більш високим голосом (наприклад, ліричним сопрано). Особливо це характерно для номера №22, написаного в темпі *adagio* в межах півтораактавного діапазону від As малої октави до De другої октави.

Особливий інтерес представляють в даному збірнику вокалізи, стилізовані під східну манеру співу, які спеціально виділяються автором: «У збірці є вокалізи, побудовані на східних інтонаційно-мелодійних оборотах і хроматизмах (№№ 5, 9, 15, 20, 22, 24, 25), проходження яких є корисним для підвищення інтонаційно-слухового сприйняття співака» [24, с. 5].

Окремо виділяються за жанровою стилістикою і вокалізи №№ 12, 20, 25, які автором визначаються як зразки, «...за своєю фактурою наближаються до жанру романсу» [там само]. Тут представлені три види вокально-фортепіанної фактури. У вокалізі № 12 використана аккордика в партії правої руки піаніста з контрапунктичними октавними дублюваннями в партії лівої руки, на тлі яких звучить виразна вокальна пісенно-романсова мелодія, що складається з невеликих фраз, поділюваних диханням. У №20 в фортепіанному акомпанементі представлений інший тип фактури, який можна визначити як арфоподібний. В середньому ж розділі цієї форми він змінюється акордовим рухом, а в репрізі повертається до свого початкового стану. На тлі фігурованих гармоній акомпанементу вільно розвивається вокальна мелодія імпровізаційного характеру, що містить характерну східну мелізматичку в кінці фраз.

Заключний вокаліз №25 в даному збірнику репрезентує не тільки жанр лірико-драматичного романсу з детально розробленою і динамічною фактурою фортепіанного акомпанементу, а й є своєрідним фіналом в даному збірнику-циклі. У цьому вокалізі синтезуються всі попередні художньо-інструктивні елементи, що послідовно викладаються автором за дидактичним принципом «від простого до складного». І. Вілінська цей момент спеціально підкреслює в авторській передмові: «Проходження вокалізів, їх засвоєння рекомендується у поданій автором послідовності, в процесі систематичної вокально-навчальної роботи» [там само].

Далі, якщо класифікувати вокалізи даного вище збірника за жанровою ознакою, то вони відносяться до вокалізів-етюдів. Зміст цих етюдів досить автономний, у зв'язку з чим вони можуть являти собою окремі музичні мініатюри і виконуватися поряд з іншими, в тому числі й художніми номерами навчальної програми. Разом з тим, у «складеній» побудові даного збірника вокалізів автор враховує і структуру цілого, організовуючи всі 25 номерів за принципом циклу.

Це відображено в низці моментів:

- у принципі контрасту між сусідніми вокалізами, перш за все, темповому;
- у зв'язаному з цим жанровому контрасті, оскільки вокалізи в повільному і помірному темпі тяжіють до арій і кантиленних романсів, а швидкі вокалізи репрезентують техніку співу, пов'язану з моторикою і навіть танцювальністю;
- в угрупованні вокалізів, яке визначається на основі трьохчастковості; це відноситься до можливості виконання посліпль трьох вокалізів (в циклі утворюється 8 таких груп), а також заключного фінального вокалізу, як самостійної вокально-фортепіанної п'єси);
- в трьохчастковій будові форми вокалізів (проста тричастинна форма з контрастною серединою), що дає можливість показати

один і той самий технічний або образно-художній елемент у різних інтонаційних заломленнях.

У збірнику вокалізів 1962 р. («Вокаліз для низького голосу з фортепіано») І. Вілінська пропонує особливу версію безтекстових вправ, розраховану на низький голос, перш за все баритон або високий бас (Див.: Рис. А б). У зв'язку з цим призначення істотно змінюється, в порівнянні з першою збіркою, і компоновка темпів і характеру музики вокалізів. Всього їх в цьому збірнику 15, з яких більшість дано в помірних і повільних темпах – *Andante*, *Lento*, *Adagio*, *Grave*, *Andantino*. Лише чотири номери дані в рухливих темпах: №4 – *Allegretto*, №11 – *Allegro*, №12 – *Agitato*, №15 – *Allegro animato*. У повільних і помірних по темпу вокалізах переважає напевно кантиленна мелодика, заснована на гамообразних рухах, з досить короткими фразами, що дозволяють співаку контролювати витрату дихання. У мелодиці початкових вокалізів поєднується спадний рух із висхідним, при якому перше виступає як первинне (№№ 1, 3, 6, 7, 9), а друге – як вторинне, більш складне для виконання (№№ 2, 5, 10, 14).

Поступово здійснюється і перехід від гамообразного руху до його поєднання зі стрибками на різні інтервали, з яких первинними є висхідні квартали і спадні квінти, а також висхідні сексти і октави переключають теситуру в інші реєстрові площині.

Більшість вокалізів-етюдів даної збірки написані в простій тричастковій формі репризного типу, де середні розділи відрізняються більш динамічним характером, але не містять інтонаційного контрасту, що є дуже зручним для вокалістів-початківців.

Особливо слід вказати на наявність розгорнутих концертних вокалізів-п'єс, до числа яких відносяться №12 і №15. № 12 (*Agitato*) побудований на контрасті темпів і характеру інтонованого вокалістом матеріалу, який спочатку є пісенно-романсовим (*Andante cantabile*), але поступово перетворюється в патетичну декламацію (*piu molto*) із запланованою кульмінацією на високій теситурі (мі першої октави, яка в разі необхідності

може бути заміненою на ля малої). Об'єднуючим моментом в організації форми цього і подібних вокалізів-етюдів збірки служить фортепіанний акомпанемент, в якому переважає гармонійна фігурація восьмими тривалостями, найчастіше тріолями. Як і в попередньому збірнику, заключний вокаліз виступає тут в ролі фінального резюме, в якому поєднані всі попередні вокально-інтонаційні труднощі.

Вокаліз №15 виділяється тим, що його вокальна партія побудована на основі гамообразних розспівок шістнадцятими, причому їх темп зберігається від початку до кінця, що створює для низького голосу істотні труднощі. В якості своєрідного перепочинку для вокаліста тут є розділ, що передує репризи, в якому гама з вокальної партії перенесені в фортепіанну партію, а співакові дані арпеджіо восьмими, що утворюють перекличку з інструментальним звучанням. Навчання цьому прийому дає можливість попередити труднощі каденцій в оперних аріях Г. Доницетті, Дж. Россіні.

Дві інші збірки вокалізів І. Вілінської (відповідно, 1952 р. – для високого голосу і 1961 р. – для середнього голосу), побудовані за тією ж жанро-стильовою моделлю, що і проаналізовані вище. Так, збірник вокалізів-етюдів 1952 р. (всього їх 14) побудований у досить вільному темповому і жанровому угрупованні номерів (Див.: Рис. А 8). Всі вони можуть бути самостійними вправами художньо-інструктивного плану. Об'єднуючим моментом у побудові збірки в цілому є послідовне ускладнення завдань, перш за все теситурних. Початкові номери обмежуються «робочим» діапазоном сопрано, типовим для вокалістом-початківців: це діапазон, що не перевищує октаву, а іноді й сексту в межах теситури першої та нижніх нот другої октави (№1- від мі першої октави до мі другої; №2 - фа першої до ре другої і т.д.). Підвищення теситури і розширення діапазону до півтораоктав відбувається лише в деяких вокалізах, починаючи з №6 (до першої октави - соль другої октави). Зсув всієї теситури вгору в межах інтервалу, меншого, ніж октава, характерний для №13 (сі першої – ля другої).

Заключний №14, спеціально моделює жанр пісні-вальсу (*Andantino moderato (tempo di valse)*) представляє собою підсумок теситурних труднощів, представлених у збірнику. Тут діапазон перевищує півтори октави і охоплює теситуру від «до» першої до «ля» другої, при чому найвища точка береться октавним стрибком, що вимагає від співачки вміння швидко переключатися з низького на високий регістр.

Висновки до Розділу 2

Інструктивні вокалізи представляють собою своєрідний письмовий варіант вокально-інтонаційних вправ, з практики яких вони і виникали історично. У зв'язку з цим відзначено, що між вокалізами розглянутого типу і «усними» вокально-технічними вправами існує тісний зв'язок. Іноді це реалізується навіть в оригінальних перехідних формах, при яких «розспівування» виступають майже у «вокалізному» оформленні, тим більше що вони можуть супроводжуватися акомпанементом фортепіано, а також комбінуватися (поєднання декількох розспівок в одній вправі).

Зазначено, що значення вокально-технічних вправ як «передумов» вокалізів розкривається через етапи вокально-творчого процесу, що включає: а) «ознайомлення», б) «вспівування», в) «виконання» (Н. Гребенюк). Ці етапи мають глобальний характер і охоплюють будь-які форми співочої діяльності, включаючи і навчальні вокалізи, а також всілякі підготовчі вправи до них і до художніх зразків. У всіх випадках тут присутні два взаємозалежних моменти, що мають відношення і до вокалізу, який представляє собою не тільки «інструмент», за допомогою якого здійснюється «вспівування», а й власне об'єкт попередніх ознайомлювальних процедур – музичний твір особливого інструктивного виду.

Між двома сторонами вокально-творчого процесу – вокально-технічною та вокально-виконавською, а також «всередині» роботи над ними,

стоять різноманітні допоміжні форми, в яких переважає або «технічна» (розспівування), або «виконавська», оформлена у вигляді твору (вокалізу).

Тому не випадково в працях з методики навчання сольного співу (Л. Лілі Леман, О. Стахевича, В. Луканіна, П. Голубєва, К. Маслій, І. Колодуб) в обов'язковому порядку містяться розділи, присвячені вокально-інтонаційним вправам і вокалізам як їх підсумку. Аналіз деяких із цих розділів, вперше зроблений у даній дисертації, показує як загальні установки в підборі і компонуванні матеріалу, так і індивідуально-педагогічні «симпатії» авторів, які пропонують свої варіанти розспівок або їх модифікацій (вибірки і нове планування наявних класичних зразків Ф. Абта, Г. Панофки, М. Глінки, вправ Е. Карузо, вправ із «Листка Порпори»).

Так, В. Луканін пропонує систему вправ, розділяючи їх на дві групи (всього їх 45, включаючи і вокалізи Ф. Абта і Г. Панофки). Це основні вправи, розраховані на середні труднощі, а також більш складні розспівування, розраховані на професійних співаків. У кожній вправі при цьому вирішуються цільові завдання, основними з яких є: 1) вироблення рухливості голосу; 2) розвиток кантилени; 3) зміцнення дихання. Ці завдання комбінуються і постають вже в комплексному вигляді в зразках підвищеної складності, близьких інструктивним вокалізам (тут широко застосовується фортепіанний акомпанемент).

У дисертації відзначено, що вокально-технічні вправи, як і власне вокалізи, завжди містять у собі і національно-стилістичний компонент, що відноситься, зокрема, до добірки таких вправ, запропонованої українською вокалісткою та педагогом К. Маслій. Орієнтуючись на усталені зразки, автор в їх виконанні і навіть в окремих поспівкових елементах використовує характерні риси українських «солоспівів».

Вправи (всього їх понад 20) розраховані на середній рівень підготовки співаків, а тому прийоми їх виконання та основна стилістика не містять підвищений рівень складності. Завдання, яке вирішується автором, полягає, в основному у виробленні правильного дихання в кантилені й моториці,

вільної і чіткої орієнтації в мотивно-фразировочній області, гнучкості переходів у теситурних зонах, розширюваних за концентричним принципом.

Спеціальний розділ, присвячений вокальним вправам, міститься і в роботі одного з фундаторів Харківської вокальної школи П. Голубєва. Автор виділяє групу основних вправ (всього їх 13), пропонуючи досить розгорнуті анотації до кожного з них. Типовість цих вправ визначає не тільки їх вокально-технічну сторону, але і підкреслювану П. Голубєвим вокально-виконавську потенційну призначеність. Кожна вправа певною мірою «універсальна», і відображає, по-перше, можливість застосування як для чоловічих, так і для жіночих голосів, по-друге, потенційну спрямованість на ті чи інші моменти в художніх зразках, для інтерпретації яких вони у кінцевому підсумку і призначені. Єдність технічної та художньої сторін – характерна риса відношення автора до вправ «розспівкового» типу, які сам автор вважає близькими до вокалізів по закладених у них завданнях виховання голосу співака.

Це відноситься в цілому до вокалізів інструктивного типу, які, разом з близькими їм за функцією технічними вправами, завжди містять у потенціалі тісний зв'язок із вокальною творчістю як інтерпретацією художніх зразків.

У зв'язку з розглядом стилістичних аспектів вокалізу в єдності його інструктивних, інструктивно-художніх і власне художніх завдань, в дисертації здійснено екскурс у теорію музичної стилістики з виявленням низки властивих вокалізу стилістичних нахилів – історичних, національних, власне жанрових, технологічних.

Визначаючи стилістику як галузь функціонування мови і форми музичного твору (Є. Назайкінський), по відношенню до вокалізу слід виділити ряд істотних моментів його специфікації. З'являючись на перетині жанру і стилю стилістика вокалізів містить риси цих глобальних музично-художніх феноменів у вигляді типізації (жанр) і індивідуалізації (стиль). Крім цього, стилістика вокалізу має і свою власну іманентну якість, поєднуючи в собі художній і інструктивно-дидактичний боки вокального твору.

На основі методології вивчення національної стилістики в музиці, що базується на тріаді «далеке, близьке, своє», «вони, ви, ми» (Є. Назайкінський), в дисертації запропоновані наступні характеристики вокалізів за даним критерієм: 1) глибинних основ співу без слів («далеке»); 2) наявних зразків такого співу в практиці актуального музикування певного історичного періоду («близьке»); 3) створення та використання вокалізів самими їх авторами і «споживачами» – педагогами і вокалістами-виконавцями, що орієнтуються на витoki і найближче їм за часом втілення жанру («своє»).

Формування всіх родів і видів вокалізів йшло історично за законами жанрово-стилістичної системи, у зв'язку з чим художні та інструктивні вокалізи об'єднувались між собою в засобах виразності й виконавських завданнях. Історія вокалізів показує, що обидві родові групи цього жанру розвивались синхронно, відображаючи двоєдність завдань вокального інтонування. Будучи «вправою», «екзерсисом», «начерком», «ескізом» вокаліз вбирає в себе не тільки вокально-етюдну техніку, а й систему вправ, які застосовуються як в інструментальній, так і у вокальній практиці (гами, арпеджіо), їх комбінації в особливих вправах-формулах не є власне художніми творами.

Слід зазначити також можливість «складеного» характеру вокалізних добірок, в яких можуть бути сусідами методичні вправи з авторськими коментарями, цитати з художніх зразків, спеціально складені вокалізи (авторські). Дидактичний «ухил» вокалізів даної групи передбачає дію в їх циклах-вибірках принципу «від простого до складного», що становить суттєвий момент і у визначенні характеру організації «вокалізного циклу», який складається з п'ес-вправ.

Виділені і систематизовані вище ознаки вокалізів інструктивно-мистецької групи розглянуті в даній дисертації на прикладах з української вокально-методичної практики. Проаналізовано три збірники вокалізів відомого педагога-вокаліста І. Вілінської (1959, 1961, 1962 рр.), збірник

«Вокалізи» (2004 р.); перекладення вокалізів Дж. Конконе і Ф. Абта для ансамблю і хору зі збірки І. Фарафонової і В. Портного «Панує музика над світом» (2016 р.) (всього понад 100 зразків).

Перша зі збірок І. Вілінської (25 номерів) побудована на матеріалі українського та російського фольклорного мелосу і класифікується в даній дисертації, як поєднання рис вокалізів етюдно-складеного типу і цитатного різновиду жанру, в зв'язку з чим її загальний тип визначається як стилізовано-цитатний.

Разом із тим, в «складеній» побудові даного збірника вокалізів І. Вілінська враховує і структуру цілого, організовуючи всі 25 номерів за принципом циклу, що відображено в:

- 1) контрасті суміжних номерів, перш за все, темповому;
- 2) пов'язаному з цим жанровому контрасті: повільні ноти романсів; швидкі – пісенно-танцювального типу;
- 3) внутрішньої мікроциклізації вокалізів, які діляться на вісім груп по три з заключним фіналом, що наближається до концертно-художнього типу;
- 4) однотипному структурному вирішенні (проста тричасткова форма з контрастною серединою), що дозволяє опрацювати один і той самий конструктивно художній елемент або прийом у різному показі.

Збірник 1962 року, призначений для низького голосу (15 номерів), побудований за іншим принципом: через теситурну специфіку, а точніше через темброво-теситурну специфіку переважають вокалізи в повільному і помірному темпі, побудовані на кантиленній мелодиці та призначені для відпрацювання широкого дихання, лише 4 номери (№№4,11,12,15) дані в рухливих темпах і демонструють жанровість пісенно-танцювального типу, причому один з них – фінал (№15), узагальнюючий кантилену і моторику збірника в тричастинній репризній формі.

Два інших збірники вокалізів І. Вілінської (1952 і 1961 рр.) побудовані за моделлю вільного «не циклічного» типу, як і попередній збірник. Зокрема, в збірнику 1952 р., розрахованому на високий голос, кожен вокаліз може

бути використаний окремо, причому з урахуванням індивідуальних здібностей і рівня підготовки учня, можна використовувати і групи вокалізів, оскільки в збірнику 1952 р. є і об'єднуюча ідея – дидактичний принцип «від простого до складного»: початкові вокалізи (№1-5) побудовані у вузькому теситурному обсязі, що охоплює «робочий» діапазон сопрано в межах першого і нижнього тетраорду другої октави. Починаючи з №6 відбувається розширення діапазону і півтораоктав, а також зсув всієї теситури на «колоратурний» регістр (№13, 14), що завершує збірник.

Таким чином, у дисертації відзначено, що інструктивні (дидактичні) вокалізи не однорідні за своєю стилістикою і можуть бути представлені як: *вокалізи-вправи; вокалізи-етюди; вокалізи-сольфеджіо; вокалізи-п'єси.*

У свою чергу, художні вокалізи поділяються на: *вокалізи-романси; вокалізи-арії; вокалізи-концерти.* До того ж, часто важко виявити межу між вокалізами технічного і художнього зразка, що дозволяє запропонувати поняття «*інструктивно-художній*» вокаліз – вперше вводиться в даній дисертації. Такі вокалізи існують у вигляді закінченого невеликого вокального твору (п'єси для голосу з фортепіано) і містять у собі певні технічні завдання (одне або кілька).

Разом із з жанровою стилістикою, в даній дисертації виділені національно-ментальні аспекти вокалізів, пов'язані з функціонуванням різних шкіл співу. Провідною серед них була і залишається італійська школа бельканто, в рамках якої і зародився як такий жанр вокалізу. На формування вокалізу як жанрово-стилістичного комплексу вплинула опера, завданню якої і було підпорядковане вироблення всіх співочих навичок – як вокально-виконавських, так і вокально-технічних.

Відзначено, що вокалізи інструктивно-художнього типу спрямовані на вирішення низки вокально-технічних завдань, серед яких:

- 1) вироблення правильного співочого тону;
- 2) інтонування різних інтервалів з метою вироблення м'язової пам'яті виконавця;

- 3) розвиток кантилени;
- 4) розвиток рухливості голосу (А. Гусєва).

Особливим завданням у «вокалізації», як видається, слід вважати виконання мелізмів і різних аподжіотур, які в системі вокально-технічних навичок позначають і репрезентують віртуозність співу.

Наявність у вокалізів даної групи ознак музичної мініатюри неминуче веде до їх циклізації у вигляді збірників, хрестоматій, добірок, що дозволяє виділити ще один «піджанр» – інструктивний або інструктивно-художній цикл вокалізів. Закономірності вокальної циклізації виражаються тут у зв'язку з особливою специфікою жанру, а і мають низку спільних рис із художнім вокальним циклом. Це, в першу чергу, принцип контрасту, що визначає структуру збірників-циклів подібних вокалізів.

Вокалізи – інтернаціональний жанр, в якому за кілька століть його існування асимілювалися різні музично-мовні витоки і прийоми співу, що йдуть від них. Для освоєння різнонаціональної стилістики в жанрі вокалізу необхідний відповідний матеріал, в якості якого педагогами-вокалістами широко використовуються обробки народних пісень. Практика таких обробок складає базову основу створення національної музичної мови, а інтерес композиторів-обробників до пісень інших народів дозволяє розширити цю мовну базу.

Якщо взяти методичну сторону проблеми, тобто прикладну функцію інструктивних вокалізів, покликаних готувати співаків до виконання концертно-камерної та оперної музики різної національної приналежності, то в якості цікавого досвіду створення збірок вокалізів на народно-пісенній основі можна назвати «30 вокалізів на основі народних пісень», створених київськими педагогами-вокалістами О. Вороніним та Р. Вороніною.

Підбиваючи підсумки, слід зазначити національну специфіку інструктивних вокалізів. Тому що цей жанр за своєю природою є традиційним та походить від класичних шкіл співу, перш за все - італійської.

РОЗДІЛ 3.

ХУДОЖНІЙ ВОКАЛІЗ: ВИТОКИ, ЕВОЛЮЦІЯ, ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ РІЗНОВИДИ

3.1. Художній вокаліз як жанрово-стилістичний феномен: визначення, основні різновиди

Вокаліз як жанр музично-творчої практики, як і будь-яке інше жанрове утворення, являє собою поєднання «системи» і «елемента» цієї системи, що забезпечується зв'язком елементів між собою і з системою. В цьому плані вокаліз в його різноманітних «елементах» (різновидах) являє собою одночасно цілу «систему», що формулюється в даній дисертації як «спів без слів».

У цій системі можуть діяти і реально діють різні цільові установки, а також їх комбінації і синтези. Вище були розглянуті інструктивно-дидактичні принципи освіти «вокалізів-творів» і «вокалізів-вправ» [100, с. 34]. У ряді випадків подібні вокалізи можуть наближатися за своєю стилістикою (мови і форми), до вокалізів іншої великої групи, яка визначається як «концертні» або «художні». Між ними можуть знаходитися і перехідні форми вокалізів, що визначаються нами як «художньо інструктивні». Таке розуміння системи «співу без слів» є найбільш правомірним, оскільки в будь-якій техніці завжди присутнє художня надзавдання, а в будь-якому художньому контексті повинні бути представлені віртуозно-технічні елементи, спрямовані на виявлення виконавського потенціалу твору.

Висуваючи термін «концертні вокалізи», А. Гусева має на увазі, перш за все заголовки і підзаголовки, дані авторами відповідних творів, а також їх (цих творів) семантику і синтаксис. Дослідник за відправну точку бере сам принцип концертності, в основі якого лежить ідея діалогу, розглядаючи реалізацію цього принципу в специфічному варіанті «концерту для голосу» [44, с. 45].

Особливе місце у сучасній вокальній педагогіці належить жанру вокалізу. Впродовж тривалого часу наукові дослідження та виконавські напрями про жанр вокаліз були пов'язані з його практичним значенням, яке втілювалось в вправах. У вокальній педагогіці до сьогодні не був визначений зміст поняття вокаліз як жанру. Також в українському музикознавстві не виявлені структурні особливості прикладів інструктивного вокалізу. Треба зауважити, що в процесі концертного функціонування вокаліз перетворюється на мистецький «феномен». Окрім цього у сучасному вокальному мистецтві недостатньо проаналізована генеза цього жанру та основні риси його розвитку.

Інструктивні та концертні вокалізи, їх художні можливості та конкретика інтерпретації потребують додаткового дослідження, яке дасть можливість з'ясувати засоби музичної виразності, умови вокальної інтерпретації, що з'єднуються у єдиний жанровий рід.

Як наголошує у своєму дослідженні О. Мірошніченко: «Займаючи певну “нішу” у вокальному виконавстві, вокаліз, випрацьовуючи кращі властивості вокального голосу, тим не менше, в повній мірі не оцінений педагогами-практиками. Однак, саме робота над вокалізами дозволяє співаку оволодіти різноманітною технікою звукоутворення та звуковедення, доказуючи, що голос – це інструмент, що може бути “налаштований” на будь-яку частоту при вірно поставленій системі навчання.» [100, с. 35].

Дослідження концертності вокалізу дає право наголосити на низку специфічних факторів, які дають можливість розвитку цього жанру за такими ознаками: орієнтованість на великі концертні зали, різномайття інструментальних складів чи один інструмент, наголос на вокально-художні навички.

В процесі розвитку концертності вокалізу, ознаки, що були позначені вище - модифікувалися, набувши нових особливостей. Концертний вокаліз пройшов певні етапи: від домашнього виконавства до концертних зразків

сучасного монологу. Таким чином, художній вокаліз стає не просто технічною справою, а вокальним твором з характерною вокальною технікою.

В художньому вокалізі мова набуває іншої різноманітної функції, що наближує його до програмних творів і виявляє специфіку жанру. Авторські коментарі, заголовки, що представлені вербальними компонентами встановлюють співтворчість композитора, виконавця і слухача. Ці компоненти пов'язані з засобами виразності та виконавськими завданнями.

Інтенаційна своєрідність художніх вокалізів спрямована на технічні орієнтири, які висвітлюються у хроматизмах, поліфонії, ритмічній регулярності та тощо. Незалежно від цього виявляються ще дуже цікаві ознаки вільного формотворення: тембральні-регістрові нюанси голосу та фортепіано, розвиток технічного матеріалу, який поєднує в собі як техніку, так і виконавство. Таким чином технічна природа концерту у вокалізі підпорядкована музично-вокальній логіці, яка виконує різноманітні функції для поєднання вокально-технічних та вокально-виконавських навичок. Окрім цього, специфіка такого поєднання у вокалізах знаходить своє продовження у тричастинній структурі концерту [100, с. 36].

Музичні форми, які використовуються у концертних вокалізах мають широке призначення, тут є одночастинні, двух-, трьох- і та сонатна форми. Весь цей арсенал дає можливість репрезентувати весь спектр віртуозної виразності вокального голосу як досконалого інструменту.

Інструктивні вокалізи відрізняються від художніх ще однією принциповою рисою, а саме прийомами ладотональної техніки (секвенції, ритмічне та орнаментальне варіювання). Це все дає можливість не тільки посилювати технічну сторону виконання, але й акцентувати навички віртуозного забарвлення вокального голосу.

Особливе значення має специфіка орфоепії голосних та приголосних у вокально-артикуляційних прийомах, спів на окремі голосні («а», «і»), та закритим ротом, спів на *staccato*.

Разом з тим ліричність концертного вокалізу підпорядкована логіці вокально-мелодичного інтонування з обігруванням опорним тонів, стрибків та їх заповненням, а також висхідних та низхідних гам. Все це дає можливість поєднати драматургічну спрямованість та композиційну свободу вокалізу у імпровізаційній виразності. При цьому остаточно головним залишається вокальні можливості голосу, його виразність, персоніфікованість, акустичні, технічні, темброві та регістрові особливості звучання.

Таким чином, усі ці закономірності концертного вокалізу проявлялися на різних етапах його композиційного розвитку. Вони демонструють особливість та безперечну взаємодію з іншими жанрами та формами, при цьому є на самперед збереження специфічної життєстійкості цього жанру.

Концертний вокаліз збагатив вокальну музику новим змістом і новими засобами музичної виразності. Цей жанр надихає композиторів різних епох звертатися не тільки до ладогармонійної експресії, а й виразовими засобами тембру досягати специфіки колориту голосу [100, с. 37]. Гармонія в концертних вокалізах збагачує вокальну мелодію та підкреслює її емоційною нюансировкою. Композитори не тільки застосовують енгармонійні модуляції та альтеровані звуки з інструментальним супроводом, але й доводять, що вокаліз може бути використаним як концертний твір.

Партія фортепіано у концертних вокалізах часто є носієм головного образу. Особливо це стосується інструментальних вступів, які збагачують форму не тільки фактурою та музичною мовою, але й виявляються новаторськими та зближуються з елегіями, піснями, аріями.

Діапазон емоційної характеристики концертного вокалізу надзвичайно багатий: драматичні та трагічні риси поєднуються з ліричними та споглядальними напрямками, а веселий, захоплений колорит з сумними рисами. Вокаліз як жанр дуже специфічний та пристосований до вокальної музики як етюд для інструментальної. Тому концертні вокалізи складають велику частину вокально-виконавської спадщини як композиторів, так і

вокалістів. Безумовно, що витoki цієї концертності доповнюють технічну сторону вокалізів іншими вокальними жанрами: пісня, романс, арія, тощо.

Оскільки концертні вокалізи виокремлені від інших вокальних жанрів, то вони повсякчасно зберігають свою спорідненість з вокальною музикою і в подальшому розвитку.

Український вокаліз набув свого розвитку як самостійний концертний жанр, досить складний, виразний та сучасний. Він має різноманітні риси та взаємодіє з різними жанрами та формами.

В українській педагогічній школі теж є художні вокалізи, які мають велике значення в розвитку жанру, стилю та в розвитку суто вокально-технічних традицій співу. Закономірною є поява такого твору в українській музиці як «Поема» для голосу з оркестром В. Губаренка – одне з яскравих вершинних досягнень у сфері цього жанру, де в якості соло інструменту використовується голос співака.

3.2. Вокалізи В. Крохмалю: поєднання інструктивних і художніх функцій.

Говорячи про інструктивні вокалізи і їх стилістичний підрозділ, слід мати на увазі не тільки завдання і цілі, пов'язані з виробленням вокально-технічних навичок у студентів з дисципліни академічний вокал на кафедрі сольного співу, а й потреби в подібних вправах, що виникають при навчанні вокалу учнів і студентів інших спеціалізацій: диригентів-хоровиків, бандуристів, вокалістів естрадно-джазових відділень.

Саме на цей контингент розрахований збірник вокалізів, створений викладачем Дніпродзержинського музичного училища В. Крохмалем («Вокалізи», 2004 р). На початку збірки вміщено коротке звернення «Від автора», де визначено профільні завдання опублікованого інструктивного матеріалу, а також основні моменти, що стосуються методики роботи над ним [78, 2].

Вокалізи збірки написані автором для середнього голосу (маються на увазі альти і тенори хору), але деякі з них дано в більш високій теситурі (наприклад, №№ 20, 21, 22, 25 та ін.).

Зразки, запропоновані В. Крохмалем, підібрані з урахуванням зростання обсягу діапазону голосу. Наприклад, перші три вокалізи з обмеженим діапазоном: №1 і №2 секста (фа першої октави – ре другої) і септима (мі першої октави – ре другої). Октавний діапазон вперше з'являється в №4 (мі першої октави - мі другої). Полутораоктавний діапазон ми зустрічаємо тільки з другої половини збірки, наприклад, №30 (від до першої октави до соль другої).

Орієнтація на різні категорії студентів визначила характер ритмо-мелодійних і гармонійних засобів, використаних автором. Сам автор зазначає, що в пропонованому їм збірнику «... є вокалізи з досить складною інтервалікою, модуляціями, хроматизмами, синкопами, стакато, артикуляцією тощо» [там само]. Необхідно підкреслити, що ці вокалізи відрізняються досить різнобічно розробленими за фактурою фортепіанними акомпанементами. Композитор з цього приводу зауважує, що в деяких випадках фортепіанний акомпанемент даний вище сольної партії, і зроблено це для того, «... щоб виробити навички точного і стійкого інтонування» [там само].

Кожен із 40 вокалізів має авторські вказівки про його методичне призначення, що відповідає в цілому традиціям російської школи (М. Глінка), класичних вокалізів-етюдів італійської (Дж. Конконе), німецької (Ф. Абт, Г. Зейдлер). При цьому в кожному з вокалізів В. Крохмалем вирішується, як правило, комплекс завдань, пов'язаних із такими моментами: діапазоном голосу; характером ведення звуку (кантилена і стакато); виробленням правильного дихання (широке і коротке); інтонуванням широких інтервальних стрибків (сексти, септими, октави) і гармонійних елементів (руху по звуках акордів, хроматизмів і модуляції); ритмічними і фразувальними труднощами (синкопи, треолі, різні тривалості звуків,

початок фрази не з сильної частки та ін.); артикуляцією і мелізматиною (спів на легато, стакато, виконання форшлагів та ін.).

Іноді в окремих вокалізах виділяється одне центральне методичне завдання (наприклад, №10 – синкопи), але в більшості випадків таких завдань виявляється кілька (наприклад, № 13 – маленькі і великі септими і розвиток кантилени на стрибках; №18 – широке дихання і кантилена; № 20 – середній і верхній регістр). Ще один дуже цікавий момент, в будові збірки можна виявити і риси циклічності, що позначається на загальному плануванні, яке має дві направленості. Перша – угруповання вокалізів за характером інструктивних завдань. Друге – жанрові особливості вокалізів, які об'єднуються в мікроциклах за принципом контрасту.

До першої групи умовно можна зарахувати №№ 1-7., що представляють собою попередні вокальні вправи в середньому регістрі з поступовим збільшенням діапазону, а також зростанням інтервальних і ритмічних труднощів. Темпи тут, в основному повільні або помірні: №1 – *Lento*; №2 – *Moderato*; №3 – *Sostenuto cantabile*; №4 – *Moderato sostenuto*; №5 – *Tempo di valse*; №6 – *Allegretto*; №7 – *Sostenuto*. Як бачимо лише два номери – №5 і №6 – дані в порівняно швидких темпах.

Однак це відноситься до загального характеру музики і руху метричних одиниць, а не до загального темпу виконання вокальної партії, де автор пропонує відпрацювання широкого дихання на довгих нотах (№5) і спів кантиленних фраз з другої частки (№6). У цих двох номерах показана і основна жанровість, на яку орієнтується автор збірки: це – пісня-романс, іноді з елементами аріозності (№6), а також романс-вальс, типовий для вітчизняної традиції, зокрема, для українських «солоспівів» (№ 5) [145, с. 36]).

Слід звернути увагу і на фактуру акомпанементу вокалізів цієї групи: вона досить проста і містить в собі найчастіше лише ритмо-гармонійну підтримку вокальної партії. Однак поступово, від номера до номера, фактура ускладнюється в напрямку до автономізації фортепіанної партії. Так, якщо в

№1 («Розвиток середнього регістру, дихання, звуковедення») мелодія вокальної партії повністю дублюється в верхньому голосі фортепіанного акомпанементу, то вже в наступних номерах (№№2, 3) таке дублювання стає епізодичним, а з №4 повністю зникає. Це викликано тим, що від вокалізу до вокалізу студент повинен вирішувати велику кількість технічних і інтонаційних завдань (тобто розвиток інтонаційного і вокального слуху) (Див.: Рис. А 10).

Вокалізи другої групи представлені №№8-19. При всій умовності їх об'єднання в окрему групу тут простежується спільність розв'язуваних інструктивних завдань, а також однаковості в художньому плані, виражена через різні жанрові елементи, на основі яких будуються суміжні номери. З №8 починається послідовне відпрацювання інтервальних стрибків, серед яких виділяється спочатку «активна» кварта, представлених, однак, в ліричній за характером вальсовій мелодії. Наступним в частині *cantabile larghetto* – «довге дихання, кантилена» – завдання з інтерваліки змінюються відпрацюванням кантиленного співу на широкому диханні, що тягне за собою зміни жанровості: це – типова елегія з тріольним акомпанементом і досить яскравими тональними зрушеннями.

Принцип контрасту між суміжними вокалізами дотримується і далі, як і чергування інструктивних завдань. Так, №10 (*allegretto*) спеціально присвячений ритмічному компоненту – синкопі, а за жанровістю є зразком пісенно-танцювальної музики, типової для української традиції (в мелодії тут є риси гуцульських коломийок із синкопами в дводольному розмірі). Із №11 (*tempo di valse*) задіяне вироблення великих і малих секст вгору і вниз, відновлюється робота над інтонуванням інтервалів і вперше з'являється штрих стакато. У жанровому плані тут утворюється своєрідна «арка» з №5, де вказівки на вальс також спеціально позначені. Відзначимо, однак, що В. Крохмаль в більшості випадків уникає прямої вказівки на жанрову основу в своїх вокалізах (крім двох названих випадків, лише №32 містить таку вказівку – *la marche*).

При цьому жанрові елементи завжди проглядаються всередині пропонованого автором тексту, що типово для інструктивних вокалізів-етюдів, де технічні завдання завжди подаються наче через призму художньо-образних.

Інтонуванню інтервальних стрибків присвячені наступні вокалізи №№13,14, 15, що йдуть поспіль, а №12 продовжує лінію вокалізів-вальсів, намічену в №11, але з підключенням руху по звуках тризвуку і їх звернення. У цій групі вокалізів істотна не тільки інтенсифікація модуляційних процесів, а також перше в даному збірнику підключення співу з назвою нот, яке відбувається в №14 *energico* (октави, співати з назвою нот). Цей номер продовжує лінію пісенної вальсовості, але не у власне ліричному, а в більш експресивному плані, що підкреслено активними октавними «перекиданнями» голосу, за якими в вокальній техніці стоїть, як правило, зміна теситури. Для більш точного інтонування подібних змін автор і пропонує тут сольфеджування, а не спів на голосні. У № 16 – (*sostenuto*), мінор мелодичний і гармонійний – вирішується більш приватне завдання, пов'язане зі своєрідним «ладовим переливом» (вислів М. Тица [53, с. 32]). Поєднання на відстані різного ладового забарвлення в верхньому тетраході мінорного ладу являє собою певні інтонаційні труднощі для вокалістів-початківців і готує їх до подібних «хроматизмів на відстані» в зразках сучасної вокальної лексики, що і враховує автор.

Три наступних вокалізи – №№17, 18, 19 – утворюють своєрідний мікроцикл, присвячений виробленню довгого дихання в кантилені. Такому групуванню сприяють і жанрово-конструктивні елементи, загальні для цих трьох номерів: всі вони побудовані на триольному русі в розмірах 12/8 або 6/8, представленому як у вокальній партії, так і в акомпанементі. При цьому в №17 вперше з'являється темпова зміна в рамках репризної тричасткової форми – *allegretto* в середньому розділі при *andante cantabile* в крайніх. Така форма наближає даний вокаліз до моделі концертного вокалізу-арії, хоча і в її

спрощеному «етюдному» варіанті. Повністю дана модель буде реалізована в фінальному № 40, який сам автор позначає як «Концертний вокаліз».

Вокалізи №20, 21, 22, як і три попередні, утворюють своєрідний інструктивний мікроцикл, в якому вирішується інше технічне завдання – робота над розвитком верхнього регістру, а також згладжування перехідної зони від середнього до верхнього регістру. Діапазон в цих номерах сягає вже півтораоктав (наприклад №20 – це ре першої – соль другої). Характерно, що інтенсивне підключення верхнього регістру відпрацьовується як у повільних (№21 *moderato cantabile*, №22 – *larghetto cantabile*), так і в швидких темпах з активною артикуляцією в партії вокаліста (№22 – *allegretto adgitato*).

У наступних чотирьох вокалізах – №№23–26 – вирішується комплекс інструктивних завдань, серед яких виділяється вироблення артикуляційної техніки, в поєднанні з технікою дихання. У №23 акцент зроблений на легкості звучання голосу (авторська ремарка в цьому номері – *moderato brillante*), чому сприяє інтонування в розмірі 3/8 і переважання роздільного штриха (лише в кінці пропозицій дані узагальнюючі «довгі» фразирувальні ліги). Цей номер прямо перетікає в наступний №24, позначений автором як «тверда атака в поєднанні з легким і гострим стакато в середньому регістрі». Тут прискорений і темп (*allegretto* після *moderato*), а для чіткості інтонування переважно дана теситура в середньому регістрі.

№25 – техніка «роздільного» вокального інтонування (*staccato*, *non legato*) виробляється в діапазоні всіх трьох основних регістрів (авторський підзаголовок цього номера – низький, середній, високий регістри, хроматизми). Тут представлена своєрідна кульмінація даного виду техніки, що підкреслено ремаркою *moderato molto espressivo*. Розмір 6/8 в поєднанні з вальсовим акомпанементом, повідомляють даному вокалізу характер жанрової п'єси з підкресленим експресивно-динамічним початком, що відображено в ремарках автора щодо динамічних відтінків (від *p* до *f*) і їх градацій, а також у півтораоктавному діапазоні вокальної мелодії (від до першої – до фа другої октави).

Із №26 повертається кантилена (авторський підзаголовок –зіставлення четвертої і шістнадцятих, довге дихання), ускладнена поєднанням в одній і тій самій фразі різних тривалостей звуків. За характером музики і за структурою даний номер наближається до концертної арії з характерною для неї кантиленною мелодією (вокаліз-арія в темпі *larghetto*).

Середній розділ тут є «мелізматичний варіант» (шістнадцяті тривалості у розспівах фраз) першого розділу форми, після чого йде типова для арій концертного типу не «виписана» реприза, позначена як *da capo al fine*.

№27 з одного боку продовжує, а з іншого закріплює лінію №26 (авторський підзаголовок-хроматизм, середній регістр, широке дихання), але вже в більш «схематичному» плані, ближче до інструктивних вокалізів. Тут з'являються хроматизми, в які вводяться після діатонічних звуків тієї ж ступені, що ускладнює завдання чистого інтонування (даний номер автор пропонує виконувати в двох варіантах – на будь-яку голосну або сольфеджуючи).

Із №28 по №30 автор збірки пропонує контрастні за змістом завдання вокального інтонування, про що свідчать підзаголовки цих номерів: №28 – легкість звучання на стакато і легато (*allegretto, leggero 4/4*); №29 – спів шістнадцятими на легато в поєднанні зі стаккато (*allegretto brillante, 3/8*); №30 – широке дихання, розвиток технічної рухливості голосу (*moderato risoluto, 4/4*).

Із №31 (тризвуки та їх обернення, октави, синкопи, дихання на довгі фрази, *moderato con moto, energico, 12/8*) починається наче заключна «репризна» частина збірника, в якій представлені труднощі й завдання, що зустрічалися раніше. Одночасно продовжують моделюватися і жанри, що відображено, наприклад, у № 32 (артикуляція, виконувати на будь-який склад або сольфеджувати, *alla marche, 4/4*), де у вокальній мелодії і акомпанементі представлені риси, типові для оперних арій-маршів. Тут дуже важливе вироблення чіткої атаки звуку в затакті перед сильною часткою, а також

чітке виконання пунктирів, які повинні синхронно поєднуватися з фортепіанною партією у концертмейстера.

Наступним за цим №33 (чітка артикуляція, виконувати на склад «ля» або сольфеджувати, *moderato giocoso*, 6/8) моделюється жанр, близький баркаролі, що підкреслено характерним погойдуючим ритмом басового підголоску в акомпанементі. Незмінність ритмічної «сітки» висуває перед вокалістом додаткові труднощі в інтонуванні досить вибагливої ритміки вокальної партії, яка повинна виконуватися легко (градація динаміки тут – від *mp* до *mf*, за винятком *f* в мікро каденції *sostenuto* в кінці номера) і невимушено. Для виявлення художнього початку в цьому вокалізі автор пропонує його виконання на склад «ля», а при розучуванні - на аретинські склади.

У № 34 (дихання на короткі фрази, середній і верхній регістри, стакато і кантілена, *moderato leggero*, 6/8), також триває жанрова лінія вальсовості в її вокальному вираженні. Це показано в двох вокальних теситурах – в середньому і верхньому регістрі (верхня точка соль другої октави), а також в поєднанні зі *stacatto* (тема першого розділу форми) і *legato* (другий розділ форми) – спеціально позначений автором як *cantilena*. Цей номер, як і попередній, повинен виконуватися легким звуком, гучність якого укладається в градації від *mp* («стакатні» розділи форми) до *mf* (кантилений розділ).

№ 35 (артикуляція, співати на будь-який склад або сольфеджувати, модерато, 4/4) по жанровості близький до інструментального етюду інструктивного типу. Головним завданням вокаліста тут є вироблення рівності в інтонуванні груп із чотирьох шістнадцятих, в яких змінюється фразування і чергується дихання різної протяжності (в основному, скрізь зберігається довге дихання). Цей номер технічно є одним з найбільш складних в збірнику і вимагає тривалого співування і співу на склади «ля або мі», а також з назвою нот.

У №36 (тверда атака, ритмічні складності, виконувати з назвою нот, дихання на довгі фрази, *energico aditato*, 4/4) закріплюються завдання, представлені в попередньому номері, а також додаються ритмічні труднощі у вокальній партії, де містяться не тільки різні за розмірами або з тимчасовою тривалості фрази, а й зміни ритмічних малюнків, що здійснюються практично в кожному такті. Повз чітку артикуляцію ритму тут необхідно витримувати кантилену, що зручніше за все зробити при співі з назвою нот.

Номер 37 (хроматизми, розвиток технічної рухливості голосу, дикція, виконувати з назвою нот або на будь-який склад, *andantino*, 2/4) продовжує жанрову лінію вокалізів пісенно-танцювального характеру (в даному випадку, це жанр дводольного танцю, близький польці). У цьому номері особливо важливою є чітка дикція вокаліста, що пов'язано з інтонуванням груп із шістнадцятих тривалостей, що включають і хроматизми. Це вимагає ретельного опрацювання даного вокалізу в двох варіантах – сольфеджійному і співі на склад (вибір останнього визначається характером музики; в даному випадку краще склад «ля»).

У №38 (форшлагги в поєднанні зі стакато, *moderato* 3/4) продовжена жанрова лінія танцювальної (тут жанр близький до менуету), а в командній сфері звертає на себе увагу інтенсивне застосування форшлагів (особливо в темі останніх розділів репризної тричастинної форми). У виконанні мелізмів важливо точне попадання на опорну основну тривалість, у зв'язку з чим форшлагги застосовуються тут автором в комплексі зі *staccato*. Це вимагає, як і в інших номерах заключного «блоку» вокалізів цієї збірки, співування нотного тексту в двох варіантах – сольфеджійному і складовому (перший представляється більш привабливим, тому що більш близький до характеру старовинного менуету).

Передостанній №39 (дихання на довгі фрази, хроматизми, стакато, ритмічні складності, *adagio*, 3/4) виконує функцію певного узагальнення труднощів, представлених у заключному розділі збірника. За жанровістю цей номер, побудований у простій тричастковій репризній формі, контрастний:

останні розділи близькі до ноктюрну, про що свідчить мелодійна мелізматика і характерний арпеджований акомпанемент; середній розділ має яскраво виражений танцювальний характер і близький за ритмікою до мазурки з характерним пунктиром на сильній долі такту.

Складність у виконанні цього номера полягає у різноманітності ритміки і модуляційної хроматики. Хроматизми виникають в шістнадцятих тривалостях і повинні виконуватися легко і точно, зі слуховим охопленням цілісної фрази. Для досягнення необхідної точності можна рекомендувати два варіанти співування і виконання даного номера – сольфеджіований, а також спів закритим ротом у тих випадках, коли мотиви з хроматизмами мають найбільш складний мелодійний малюнок (заключні такти експозиційного та репризного підрозділів, в яких представлені свого роду мікрокаденції).

Завершується збірка концертним вокалізом №40, позначеним автором саме як своєрідний піджанр («Концертний вокаліз», виконувати на «ля» або інший склад», *moderato cantabile*, 6/8). Інших вказівок на технічні інструктивні труднощі автор не пропонує, що дозволяє вважати даний номер художнім зразком, що підсумовує комплекс виконавських і технічних завдань, поставлених у збірнику в цілому.

Концертний характер вокалізу № 40 розкривається в наступних моментах: по-перше, діалогічному співвідношенні вокальної та фортепіанної партій; в даному випадку подібному до невеликої концертної арії, побудованої в тричастковій формі з динамічною репризою (останнє необхідно для того, щоб замінити традиційне *da capo al fine* «виписаним» текстом, оскільки зімпровізувати його *ad libitum* може тільки досвідчений оперний співак або співачка); по-друге, досить широкому теситурному діапазоні вокальної партії, яка охоплює дуодецими – від до дієз першої октави до соль другої октави; по-третє, досить автономної фортепіанної партії, що інтенсивно, фактурно і гармонійно розвивається. У ній повною мірою відчутна віртуозність концертних вистав на тому ж рівні, що і у

вокальній партії (фактурний розвиток в акомпанементі проходить тут кілька динамічних стадій і має наскрізний характер, спрямований до загальної кульмінації, представленої в щільній акордовій фактурі з використанням октавних дублювань і мартелято в репризній формі).

3.3. Хорові та ансамблеві вокалізи українських авторів (на прикладі перекладень І. Фарафонової та В. Портного).

Інструктивні вокалізи, проаналізовані в двох попередніх пунктах даної дисертації, призначені для професійних співаків, як мінімум – для студентів музичних училищ і консерваторій по класу сольного співу або хорового диригування. Разом з тим, вокалізний спів становить основу будь-якої співочої практики, на всіх вікових етапах оволодіння нею, в тому числі й на рівні дитячих музичних шкіл, хорових колективів, організованих на їх базі. Одним із дослідів створення вокалізів-перекладень для хору або ансамблю є розділ зі збірки харківських авторів І. Фарафонової і В. Портного «Панує музика над світом» (2016). Пояснюючи мету введення в якості першого розділу збірки вокалізів-перекладень, автори відзначають, що вокалізи є «другим кроком» в придбанні вокально-хорових навичок, після розспівок. Тому «... в першому розділі збірника пропонуються вокалізи Ф. Абта і Дж. Конконе для 2-х і 3-х голосного виконання. Саме ці вокалізи найбільш повно надають можливість вдосконалити навички ансамблевого музикування – чисту інтонацію, ритмічний і динамічний ансамбль, фразування і ланцюгове дихання» [142, с. 7-8]. Автори пропонують виконувати вокалізи на голосні «а», «о», «у», «ю» або склади «так», «ра», «то» та інші [там само, с. 8].

До збірки увійшли перекладення 6-тьох відомих вокалізів Дж. Конконе (4 вокалізи – №1-4 – для двохголосного хору і трьохголосного ансамблю або хору) і Ф. Абта (два вокалізи – №5, №6 – в аналогічних перекладеннях). Сам підбір вокалізів за рівнем складності відповідає початковому періоду

навчання співу в хорі або ансамблі. Відкривається розділ перекладеннями двох вокалізів Ф. Абта.

Перший із них являє собою типовий зразок вокалізу-розспівування на матеріалі гами (C-dur) із включенням елементів секвенції і ритмічних зрушень (синкопи в середині, поєднання половинних, четвертних і восьмих тривалостей, в розмірі 4/4). Автори перекладу повністю зберігають найпростішу фактуру акомпанементу, а також вокальну партію сольного оригіналу, представлену як верхній голос у двохголосному перекладенні, де використані лише терцові втори і непрямий мелодійний рух голосів в секвенціях.

Аналогічно побудовано і перекладення вокалізу №6, призначеного в оригіналі Ф. Абтом для вироблення кантиленного співу довгими нотами відрізків гами з поступовим охопленням теситури в межах середнього регістру (від «до» першої до «ре» другої октави). Другий голос, доданий авторами перекладення, ритмічно дублює одноголосний оригінал і містить не тільки терції, а й іншу інтерваліку, що дозволяє виробити інтервальний слух ансамблевого співу. Для виконання цього номера важливо поєднувати активну ритміку фортепіанного супроводу тріолями з витриманими звуками вокально-мелодійних фраз, поділюваних диханням (в ансамблі, а тим більше, в хорі, поряд з «фразуванням», тут можливе використання і ланцюгового дихання).

Чотири вокалізи Дж. Конконе авторами збірки представлені в двох варіантах – спочатку для двохголосного ансамблю або хору, потім – для трьохголосного. У двохголосній версії вокалізу №1, призначеного в оригіналі для вироблення кантиленного співу фразами широкого дихання в помірному темпі, побудованими переважно на основі висхідної гами в діапазоні децими (від «до» першої до «мі» другої), збережений повністю акомпанемент і мелодія сольної вокальної партії. Другий, доданий голос є відпрацюванням співу в унісон, паралельними децимами і секстами, а в середині форми – антифонним двоголоссям у вигляді протягнутого педального звуку, що

передається з голосу в голос (звук «соль» першої октави), на тлі якого звучить яскрава мелодійна фраза . Не дивлячись на лаконічність прийомів, даний вокаліз-ансамбль може бути вельми корисним для вироблення кантиленного співу широкого дихання і ансамблевого слуху, необхідного кожному вокалісту при виконанні власної партії (в даному випадку це не тільки акомпанемент, але і другий вокальний голос). Що стосується трьохголосної версії даного вокалізу, то вона мало чим відрізняється від двохголосної. Автори використовують лише акордове ущільнення фактури в кульмінаційних точках теситури, а також розширюють коло терцових «стрічок», вводячи триголосся в заключному кадансі. Основа такої фактури – гомофонія, що відповідає типовим видам ансамблево-хорового багатоголосся, застосовуваним в співочій практиці.

Вокаліз №2 в запропонованій авторами збірки двохголосній версії являє собою подальше відпрацювання співу на довгому диханні витриманих нот у помірному темпі. Однак тут використовуються вже не гами, а мелодійні поспівки з секунд, які піднімаються і опускаються своєрідними «уступами», по щільно заповненому теситурному «полю» в межах децими до дієз першої-мі другої октави в тональності соль-мажор. В цілому подібні прийоми є відпрацюванням елементів речитативного співу, заснованого в даному вокалізі на повільному чергуванні довгих нот, що необхідно для чистоти інтонування подібних оборотів і в більш швидких темпах.

Триголосний варіант цього ж вокалізу, як і у випадку з першим вокалізом, мало чим відрізняється від двохголосного. Триголосся тут представлено в кадансових ущільненнях фактури у вигляді тісно розташованих акордів, серед яких є і дисонанси. Компактне розташування голосів у них створюють додаткові труднощі в ансамблевому співі, що слід врахувати у виконанні, де необхідним є опрацювання окремих триголосних фрагментів акапелла – як сольфеджіо, так і на складі, а також у вигляді співу закритим ротом.

Наступний вокаліз в оригіналі розрахований на відпрацювання елементів кантиленного співу при збереженні довгого дихання, але вже з більш активним і різноманітним мелодійним малюнком (темп *andante con moto*). У двохголосному варіанті цього вокалізу автори перекладення дотримуються найпростіших принципів впровадження другого голосу, приєднуючи його знизу до вокальної партії оригіналу. Даний вокаліз масштабніший за формою, що підключає до його виконання фактор вироблення стійкого оволодіння диханням на набагато більшому проміжку, ніж у попередніх двох зразках. У частині вертикалі як двохголосний, так і триголосний варіанти даного вокалізу не відрізняються особливою складністю. Це, в основному, паралельний або непрямий (рідше) рух голосів, а в триголосі – моноритмічний «стрічковий» рух тризвучними акордами, що включає і доміналові дисонанси. У виконанні останніх важливе вироблення передслухання дозволів, що забезпечує необхідну чистоту інтонування в кожному голосі.

Останній із вокалізів відноситься до розряду вже не найпростіших, а середніх за вокальними труднощами. По-перше, тут потрібні певні навички кантиленного співу з використанням мікродинаміки і агогіки в побудові фраз. По-друге, тут використаний більш швидкий темп (*allegretto cantabile*) і елементи жанрового контрасту всередині форми, де поєднується кантиленна пісенність (перший розділ простої двохчасткової форми) і танцювальною музикою, представлена в пунктирах і синкопах другого розділу. Таке поєднання висуває певні труднощі й перед виконавцями дво- і триголосної версій даного вокалізу.

Якщо в двохголосній версії автори перекладення обмежуються простими дублюваннями провідної мелодії, представленими різною інтервалікою, а в заключному кадансі (коді) – перенесенням пунктирного мотиву з голосу в голос, то в триголосі їх завдання ускладнюється тим, що фактура повинна залишатися прозорою, не порушувати загальне відчуття «ігрової кантабельності» оригіналу Дж. Конконе. Для цього необхідно було

істотно обмежити масштаб використання повної аккордики у вокальних партіях, зберігаючи її для кульмінаційних моментів. В якості останніх в перекладенні представлений перехід від першого до другого проведення умовного приспіву, де використовується навіть чотирьохголосся, що виростає з унісонних дублювань, як *divisi* в партіях хору.

Наявність ансамблевих і хорових вокалізів свідчить про широку практику їх використання в різних системах навчання співу, на всіх рівнях цього навчання. Кожен вокаліз інструктивного типу при цьому може бути підданим суттєвій переробці, яка стосується способів його виконання. Це впливає з практики етюдного жанру, до якого по суті, відносяться будь-які варіанти інструктивних вокалізів. Переробка оригінальних текстів авторських вокалізів може при цьому бути як суто виконавською (виконавсько-педагогічною) і стосуватися темпів виконання, співу сольфеджіо або на склади і ін., а також «композиторською», при якій оригінальний текст може піддаватися фактурній обробці, як в проаналізованих вище зразках.

Ансамблеві і хорові вокалізи за своєю специфікою наближаються до хорових розспівувань, які знаходяться, з одного боку, в руслі вокально-інтонаційних вправ, з іншого боку, постійно збагачуються елементами художності, наближаючись в цьому сенсі до жанрових вокалізів. Як приклад подібних жанрових вокалізів-розпівок для хору можна навести популярний свого часу збірник українського автора Л. Євпака «Хорові розспівування», де автор пропонує низку мініатюр, що містять яскраві інтонаційні звороти, що відображають стилістику сучасної тональної гармонії і основні типи фактурної організації ансамблевої і хорової творчості – гомофонію, поліфонію, підголосну і гетерофонію різного стилістичного змісту. Докладний аналіз подібних збірок міг би скласти розділ окремої дисертаційної роботи, присвяченої жанру ансамблевих і хорових вокалізів. У даному випадку ми обмежимося пропонованим далі описом основних методичних моментів, що зв'язують вокалізи з інтонаційними вправами,

використовуваними в класі сольного співу. Зв'язок між цими жанрами навчально-співочої практики аналогічний зв'язку інструктивних етюдів в інструментальній музиці з гаммами, арпеджіо, іншими технічними елементами, які проробляються інструменталістами для розвитку і підтримки в формі своєї виконавської майстерності.

3.4. Утілення жанрової стилістики художнього вокалізу в творах українських композиторів (на прикладі творів В. Губаренка, М. Жербіна, С. Людкевича, Ю. Мейтуса, В. Солянікова).

М. Жербін «Прелюд-вокаліз». Вокальні твори М. Жербіна поєднують традиційні засоби виразності, які властиві нашій українській пісенності. В наш час вибір музичного матеріалу є досить широким, так як дозволяється користуватися як старим фольклорним матеріалом, так і новими сучасними зразками в музиці. Українська народна творчість є основою, яка є у всіх вокальних творах композитора. «Прелюд-вокаліз» наповнений інтонаційною, ладо-гармонічною сферами народної творчості. Саме жанр вокаліз в творчості М. Жербіна характеризується втіленням ліричного та особистісного.

«Прелюд-вокаліз» написаний як концертний, професійний вокаліз для майстерного співака. У вокалізі дуже важливими є акордово-гармонічна фактура та широке використання гомофонно-гармонічних прийомів, що є значимим у створенні образної сфери твору (Див.: Рис. А 12).

Автор позначив вокаліз рисами романтизму. Мелодія плавна, речитативна, стрибкоподібна в вузькому та широкому діапазоні. Композитор поєднує в мелодії наспівність та яскравість. Характер музики підкреслюється такими гармонічними засобами, як діатоніка та частими паралелізмами в мелодії.

Твір написаний в простій тричастковій репрізній формі. Він відкривається двохтактовим вступом, що ясно позначає тональність прелюду-вокалізу: до мінор. Музика першої частини носить спокійно-

стриманий характер, але все ж з внутрішнім хвилюванням. Так, особливу експресивність надає домінантовий терцквартакорд зі зниженою квінтою, що звучить в фортепіанній партії, а також хроматичні ходи, що виникають час від часу в мелодійній лінії басу.

Перша частина являє собою період повторної будови, що складається з двох пропозицій і модулюючої в тональність домінанти - соль мінор, в якій і написана середня частина. Тут елегійний характер вокальної партії змінюється на деякою мірою епічний, із натуральним сьомим ступенем мінору, помітно ширше дихання в мелодії, яку спочатку дублює в октавному викладі бас фортепіанного супроводу.

Друга частина також має форму періоду повторної будови, який розширюється за рахунок секвенційного розвитку у другому реченні. Він супроводжується позначенням *Piu animato*, чутно все більш і більш наростаюче хвилювання, яке приходить до кульмінації, де звучність досягає *ff*. Після настає різкий динамічний спад (нюанс *p*) – чотиритактний предикт.

У репризі звучання вже не може повністю повернути спокійний тон першої оповіді першої частини. Мелодія вокальної партії переривається паузами, в партії фортепіано додається лінія, перебільшено (кожен звук позначений *tenuto*) повторює один і той же звук соль. А пунктирний ритм цієї нової мелодійної лінії, в поєднанні зі спокійними «кроками» чвертями і половинними нотами в басі, нагадує скорботну ходу. Знову чуються «відгомони» з середньої частини (секвенційоване розгортання, а також ритм «дві шістнадцяті – восьма»), і після другої кульмінації твору, де знову звучить *ff*, а в партії вокаліста досягається найвища нота – с3, настає трагічна розв'язка-висновок.

Таким чином, форму данного твору можна позначити наступною схемою:

Вступ	a	b	a ₁
2 тт.	8 тт.	14 тт.	12 тт.

С. Людкевич «Старовинна пісня». Станіслав Людкевич (1879 - 1979) – видатний композитор, фольклорист, педагог та публіцист. До видатних творів композитора відноситься кантата-симфонія «Кавказ» написана на вірші українського поета Т.Г. Шевченко. У творчу доробку С. Людкевича входять фортепіанні мініатюри, які наповнені українською пісенністю, серед них: «Старовинна пісня», «Старогалицька мелодія», «Стара пісня», «Танок», «Жалібний марш», «Скерцино», «Кізочка з колядою», «Сюїта танцювальних жанрів» та інші. Такі твори композитора, як «Старовинна пісня» та «Старогалицька мелодія» можна віднести до вокального репертуару, що побутував у домашньому музикуванні Галичини у ХІХ сторіччі.

Свою увагу ми звернули на «Старовинну пісню», в якій відобразилася кантиленна природа. Насичена мелодійна лінія форшлагами сприймається як один з пісенних атрибутів, а фортепіанна партія урізноманітнена до мелодійного «співу».

В вокальній практиці «Старовинну пісню» використовують як вокаліз для високого голосу. Саме інтонаційно - ритмічна та ладо-гармонічна сфера твору перетворює його у професійний твір для голосу співака. Розширення палітри тембрових та фактурних засобів і прийомів зумовлює тяжіння даного вокалізу до концертного (Див. : Рис.А 13).

Мелодична сфера твору різна: плавна, кантиленна мелодія, трохи стрибкоподібна, має широкий діапазон. Достатньо розгорнута мелодія яка потребує широкого дихання співака, легатності в голосоведенні та широкого вокального діапазону для виконання високих нот.

Твір написано у ре мінорі, має просту тричастинну форму. Схему можна позначити так:

А	б	а ₁
8тт.	10 тт.	8 тт.

Перша частина (а) являє собою замкнутий період із двох пропозицій, повторної будови. Середня частина починається в паралельній тональності,

тобто, в Фа мажор. Вона умовно містить у собі кілька етапів розвитку: перший чотиритакт – на матеріалі першої частини, повторює її в фактурному плані, такі два такти – пасаж, що виконується в дециму, який призводить до домінантового предикту – третьої мікрофази середньої частині п'єси, що займає чотири такти. Мелодія в репризі майже повністю повторює мелодію в першій частині, незначну зміну можна знайти лише в третьому такті з кінця. Але відчутно чути різницю в зміні фактури супроводу. Якщо в першій частині це була послідовність акордів, викладених половинними тривалостями, то в репризі ці акорди подаються в арпеджованому вигляді, зі штрихом *staccato*, немов імітація гри на старовинному щипковому інструменті.

Ю. Мейтус. «Танець Гюльнар» з опери «Махтумкулі». Автор цього твору є перш за все основоположником модерної української опери. Юлій Мейтус автор вокальних, хорових, камерно-інструментальних творів. Він написав 17 різних за жанрами опер (побутові, історико-епічні, героїчні, романтично-казкові). Також значне місце в творчості автора займає вокальна музика (близько трьохсот романсів на слова І. Франка, Л. Українки, В. Сосюри, О. Пушкіна, А. Малишева, Д. Павлика та інших).

Саме в роки війни Ю. Мейтус створював туркменську національну оперу («Абадан», «Махтумкулі», «Лейлі і Меджнун») перебуваючи в Іркутську.

На протязі всього твору «Танець Гульнар» з опери «Махтумкулі» ритм залишається незмінним та нагадує ритм болеро (Див.: Рис. А 14). Статика, що утворюється незміністю ритму і ще більш підкреслена тонічним органним пунктом, долається гармонійною мовою даного твору, який вельми цікавий. Він грає особливими фарбами, що додають східного колориту, завдяки яскравим можливостям мажоро-мінору. Хоча композитор позначає ключові знаки по ре мінору, остаточно превалюючий лад визначити непросто, враховуючи, що протягом тривалого часу терцовий тон і зовсім не звучить, даючи можливість насолодитися особливим звучанням «порожніх» квінт.

Своєрідному ефекту «мерехтіння» сприяє чергування високої і низької терції в тонічних гармоніях, чергування натуральної та гармонійної доміанти, особливої «чарівності» надає збільшена секунда, утворена між третьою високою і другою зниженою ступенями, а також між шостою низькою і сьомою підвищеною, що в сумі дає можливість говорити про наявність тут двічі гармонійного ладу.

Цікаво співвідношення вокальної та оркестрової партії в плані часової організації. Так, вся перша частина простої тричасткової форми повністю виконується оркестром. Тема середньої частині заснована на матеріалі основної, але, шляхом модуляції-зіставлення, проводиться вже в Сі-бемоль мажор, в партії вокалістки. Композитор продовжує «грати» ладами, ми чуємо то ходи в музичному мажорі, то давньогрецький нахил. Якщо в основній частині часто можна було почути акорд мінорної доміанти, то в середині превалює плагальність, причому субдомінанта часто мінорна. В оркестровій партії звучання ущільнюється за рахунок октавних і терцових дублювань. У динамічному плані вся середня частина являє собою наскрізне кресендо: $p - mf - p - f - p - mf - f - ff$; найвища точка в силі звучності збігається з початком репризи. Тут лад вже більш визначено, перевагу віддано мажору. Тема звучить в оркестровій партії, в той час, як вокальна виконує «мереживний» підголосок. Схематично структура номеру може виглядати так:

вступ	a	b	a ₁
6 тт.	17тт.	31 тт.	41 тт.

В. Губаренко Вокаліз («Поєма» для сопрано з камерним оркестром ор. 21). З ім'ям сучасного українського композитора Віталія Губаренка (1934-2000) пов'язана одна з визначних сторінок музично-театрального життя України другої половини ХХ сторіччя. Композитор продовжував найкращі традиції української музичної культури та виробив свій власний стиль.

Оперна творчість В. Губаренка охоплює майже усі існуючі в українському музично-театральному мистецтві жанрові різновиди опер.

У творчій спадщині композитора 11 опер. Також композитор звертався до інструментальних та камерно-вокальних жанрів: 3 симфонії, симфонія для солістів та симфонічного оркестру «De profundis», 3 камерних симфонії, 3 вокальних цикли та ряд інструментальних творів.

Написана в 1973 році, поема перегукується в плані образного ладу з першим опусом В. Губаренка – симфонієти для струнного оркестру (1960 р.), а точніше – з її першою частиною, «Ноктюрн» (Див.: Рис. А 15). Мабуть, деякі ідеї не покидали художника протягом усього творчого шляху, адже вже в далекому 1993 році він використовує первісну тему з симфонієти в моноопері «Самотність». І. Драч, автор монографії («Композитор Віталій Губаренко: формула творчої індивідуальності», Суми, 2002), пише про «Ноктюрн» наступне: «Вночі ліричний герой симфонієти залишається наодинці в колі невирішених питань. Вони виникають нібито з пульсуючої субстанції – сомнамбулічного *ostinato*, яке побудоване на повторенні моласекундового «подиху» ... »[55]. І, хоча про ноктюрновість у вокалізі говорити можна дуже опосередковано, все ж його емоційно-образний лад чітко перегукується з першою частиною симфонієти.

Адже розглядуваний твір є монологом з яскраво вираженим ліричним забарвленням, монологом, повним сумнівів, протиріч, спогадів і питань без відповіді. Про це свідчить дуже яскрава, наповнена емоційного натхнення вокальна партія, яка дозволяє вокалісту розкрити всі голосові можливості свого голосу.

Ще одним моментом, що ріднить симфонієту і вокаліз, є вибір тональності, адже «Ноктюрн» написаний в ля мінорі, як і розглянута нами поема. Правда, в останній тональність ця час від часу знижується на півтон. Таке різке «зрушення» в бемольну сферу (ля-бемоль мінор, з його шістьма бемолями при ключі, створює відчутний контраст «беззнакового» ля мінору)

наштовхує на ідею подвійності, або ж внутрішнього діалогу, коли одна думка героя продовжується іншою, але протилежною [55, с. 7, 9].

Як і Симфоніста, Вокаліз написаний для струнного оркестру, проте В. Губаренко додає до нього дві флейти, а головне – соло сопрано. І якщо людський голос додає звучанню якоїсь чуттєвості, то дует флейт – навпаки, створює враження відчуженості, дещо послаблюючи експресивність, притаманну в тому числі і всій струнній групі. Завдяки флейтам образність Вокалізу знаходить відтінок фантасмагоричності, немов слухач стає свідком якогось примарного бачення.

Ріднять згадувані два твори і використані прийоми гри у струнних: так, в обох випадках твори відкриваються звучанням струнних на ледь чутному тремоло *sul tasto* і з використанням *pizzicato*. Цей прийом у струнній групі дуже важко передати голосом, який в цьому місці повинен витримувати високу теситуру. І тому автор спеціально дає можливість голосу проявити себе в кращих традиціях *belcanto* і все виписує *legato* [55, с. 21], розставляючи не тільки ліги, але й фразування та динамічні відтінки. Своєрідний дует двох флейт і сопрано на тлі струнної групи набуває особливого колориту. Це перевірка не тільки на наявність музичного, вокального, гармонійного і інтонаційного слуху, це перевірка на професіоналізм і на можливість знайти нові темброві й стилістичні нюанси в дуже цікавій музиці [55, с. 26-29]. У зв'язку з цим вокалістам необхідно звернути увагу на ще один момент: інтонації схлипування і подиху, які перериваються восьмими паузами і не повинні обірвати велику музичну фразу.

Подібність «Ноктюрну» і Вокалізу проявляється і на інтонаційному рівні, вона полягає в ключовій ролі малосекундової інтонації, в тематичній і навіть тональній організації аналізованої поеми. Відкривається твір дванадцятитактовим вступом, що звучить у струнних. На *pp*, з сурдиною в тремоло звучить «щемлива» мала секунда мі-фа, причому виповнюється в гармонійному вигляді, тобто, звуки лунають одноразово, і флажолетами,

роблячи звучання більш тонким і прозорим, дещо свистячим. Це малосекундове співвідношення стає ключовим як для інтонаційної, так і для ладотональної організації всієї поеми. За вісім тактів до першої цифри у першої скрипки звучить питальна інтонація (висхідна велика секунда і спадна квінта) в синкопованому ритмі. Цей мотив викладено досить великими тривалостями (дві заліговаї половинні і дві заліговані чверті), і тільки останній його звук позначений восьмою. Так створюється враження втомленого подиху, ще більш підкреслене синкопою. Даний мотив багаторазово проводиться, зникаючи при появі теми з початком першої цифри, де вступає сопрано. Це початок першої частини складної три частинної форми (А), яка, в свою чергу, має просту тричасткову форму.

Мелодія в темі у голосу спочатку «підхоплює» той стан заціпеніння, яке було створено у струнних (вони продовжують на тремоло грати малу секунду з інтонацією подиху у скрипки). Але довге звучання на ноті фа [55, с. 4], «кружляння» в діапазоні малої терції в перших дев'яти тактах призводить до більш інтенсивного розвитку вокальної партії: рух по звуках висхідних квартсекстаккорду і секстаккорду досягає тимчасової вершини – звуку фа другої октави [55, с. 11].

Мало того, що це потрібно почути інтонаційно, але і витримати теситурно (ре, мі, фа – це перехідні ноти), які завжди викликають певну складність, а якщо вони повторюються протягом трьох сторінок з виходом на ля бемоль, то це викликає певні технічні труднощі пов'язані з опорою дихання.

Раптово (ц. 2) ви чуєте зрушення: замість ля мінору звучить ля-бемоль мінор. У першої скрипки, з якою в унісон звучить тепер другий соліст з цієї ж партії (В. Губаренко виділив в партитурі окремо шість партій перших скрипок), мотив питання стає більш схвильованим за рахунок руху четвертними. Тим часом, у вокальній партії знову чути мало секундову інтонацію, в цей раз утворену звуками фа-бемоль і мі-бемоль другої октави. «Зліт», який здійснила солістка, досягнувши вже ля-бемоль другої октави,

зводиться нанівець, безсило глісандуючи від до другої до мі першої октави. При цьому повертається і вихідна тональність – ля мінор.

На час сопрано замовкає 9 (ст. 13), і з'являється новий тембр – дует флейт (ц.7), що знаменує настання середнього розділу першої частини Вокалізу. Супровід струнного оркестру також змінюється: щільність звучання розріджується, немає малої секунди, але з'являються низькі струнні, на піццикато граючі тоніко-домінантовий супровід басів. Завдяки цьому звучання набуває більш явного вальсового характеру. Ремарка *Tempo di valse* була позначена ще в самому початку партитури, проте до згадуваного появи басу ритмо-інтонаційної фігури, вальсовість як така не відчувалася.

Ймовірно, так композитор підкреслює саме рефлексивний характер змісту поеми: можливо, йдеться про ліричні переживання з минулого, які не залишають головного героя і в сьогоденні, немов «оживаючи» з появою вальсової формули. Мелодійний малюнок теми у флейт характерний широким стрибком (на септиму або сексту), який передує малою секундою. І знову-таки ця мала секунда звучить як в музичному, так і в гармонійному вигляді. По суті, вона стає головною і єдиною основою теми флейт, адже навіть звук, узятий стрибком, утворює малу секунду з уже лунаючим тоном у партії другого учасника дуету, а септима, що часто зустрічається, являє собою звернення секунди. Звучання набуває ще більш камерного звучання, коли знову звучить основна тема у сопрано (реприза проста двочасткова). Але тема не являє собою точного повторення початкової, так як сопрано вступає вже в другій октаві, і інтерваліка разом з напрямком мелодії дещо інші. Так композитор грає з темою в реєстровій площині.

Партія вокалу в дуеті з флейтами має дуже з одного боку напружений характер, пов'язаний із достатком хроматизмів на перехідних нотах (фа дієз, фа) витримуванням теситури, з іншого боку – довге дихання, фраза 4-5 тактів – це все дає можливість партії вокалу досягти напруженого з точки зору вокалу драматичного звучання. Буквально на двох сторінках (17-18 с.) повне звучання діапазону до малої -до2 октави з кульмінацією на перехідних нотах.

Поступово починають звучати партії всієї струнної групи, з «вальсуючими» басами. Зліт в темі сопрано, який пішов на спад за першим разом, тут стає вершиною-кульмінацією, і завершується побудова на звуці ля-бемоль другої октави, який солістка тримає протягом п'яти тактів. Ця кульмінація всього попереднього розвитку, адже на *forte* звучить весь струнний оркестр, виклад йде в акордовій фактурі. Цікаво, що тут спостерігається явище політональності. Поки у високих струнних і сопрано проводиться кадансуванням по ля-бемоль мінору, в партії віолончелей і контрабасів чути ре мінор – тональність, що відстоїть на тритон. Цей епізод являє собою перехід до середнього розділу. Вокальна партія на (с. 23-24) носить зовсім інший характер, вона наче заспокоюється, даючи можливість звучати іншим інструментам на більш високій теситурі (скрипка, флейта).

Вся темброва характеристика сопрано знаходиться в середині діапазону співочого голосу (ля, сі, до дієз 2), готуючи вихід на перехідні ноти (с. 26-27) з дрібними тривалостями і форшлагами. Композитор наче дає можливість відпочити голосу перед дуже важким, але дуже красивим музичним епізодом (с. 27-28). І далі виходом на кульмінацію на *форте* (соль дієз, ля, сі бемоль 29-30). Кульмінація на стільки гарна, на скільки і складна протягом 10 тактів. В темпі *aditato* в вальсоподібному ритмі, де тридольність змінюється на дводольність, звучить прекрасна тема в низхідному русі від сі бемоль 3 октави до мі бемоль 2 октави і все це завершується треллю на мі бемоль протягом 4 тактів.

Елементи основної теми проводяться у альтів, з відгуком у перших скрипок і акордовою підтримкою інших струнних. Поступово звучання розтає, мотиви «кружляння» дублюються у альтів і віолончелей в септиму на тлі тонічного органного пункту по ля-бемоль мінору у контрабасів.

Середня частина Вокалізу (ц.7) носить складовий характер і містить кілька тем. Перший розділ середини (В) ознаменований новим вступом флейт на *pp*. В їх темі, що знову має діалогічну природу (інструменти звучать у вигляді переклички), ясно окреслюється ладотональний спосіб: ля-бемоль

мінор мелодійного виду. Кожна з флейт приходить до певного тону: перша до *es*, друга до *as*. Альти при цьому створюють лаконічну басову опору, також тоніко-домінантового плану. Цікава партія перших і других скрипок. Вони, продовжуючи лінію сполучного розділу, на *ppp divisi* грають великі септими, які тепер чергуються з малими нотами. Причому звуки інтервалів в перших і других скрипках відрізняються, а вертикаль має результуючий характер. Кожен голос у результаті інтонує малу секунду (соль-ля-бемоль; ля-бемоль-соль; ре-мі-бемоль; мі-бемоль-ре). Через чотири такти звучання цієї теми вступає сопрано, тема якого нагадує інтонацію питання. Спочатку мелодія постійно приходить до сьомого вищого ступеня – сіль, немов проявляючи наполегливість, але ось уже ми чуємо дозвіл в тоніку ля-бемоль, однак, мелодія рухається далі, все вище, приводячи до звуку фа-дієз другої октави, приводячи до мене мінору (другий розділ середини). Звучання набуває вольового, рішучого характеру. В унісон і в октаву з сопрано на *f* звучать флейти і другі скрипки.

Поки альти і низькі струнні грають витримані звуки по мі мінору (акорди тонічного тризвуку і другого квінтсектаккорду), у перших скрипок звучить в унісон тема, що рухається уступами, немов ривками, але вперто рухаючись до мети. Цікаво, що ця тема має ясно виражене забарвлення ля мінору, але дорійського (з фа-дієз). Теми скрипок і сопрано йдуть наче нарізно, але при цьому і не сперечаючись одна з одною. Цей політональний момент підкреслюється супроводом струнних, у яких акорд тризвуку ля мінору накладається на тризвук мі мінору. Поступово звучання зводиться нанівець, обидві теми в результаті приходять до ля мінору. Але згода тем мелодій не супроводжується приходом до спільного знаменника в супроводі струнних. Новий, третій розділ середини (ц.10) ознаменований вступом віолончелі соло з першими альтами. Вони підхоплюють тему сопрано з минулого розділу, несподівано перейшовши в Соль-бемоль мажор. Тема набуває більш умиротвореного характеру, поступово переходить до апофеозу в Ре мажор (в партії сопрано відбувається енгармонійна заміна сіль-бемоль

на фа-дієз). Тема флейт із початку середньої частини тут трансформувалася з застигло-лялькової, механістичної, в захоплено-радісну, що викладається в партії сопрано. Це перша кульмінація всього твору.

Однак, це «просвітлення» виявляється лише тимчасовим: з настанням цифри 13 звучить основна тема першої частини, тобто, настає реприза синтетичного типу (A_1). Ля мінор набуває фригійського способу, що «затмарює» тему. Супровід струнних створює ефект якоїсь ілюзорності і «недоладності»: у віолончелей на витриманій ноті ля звучить тремоло, а в альтів – знову секундові інтонації і співзвуччя (звуки мі і фа) в рваному ритмі, в якому, все ж, проглядаються ознаки вальсовості. Як нав'язливі думки, знову з'являється кружляюча тема флейт, якій потім вторить і сопрано, немов безсило переймаючи їх безцільне «ширвання». У струнних з'являється малосекундова інтонація подиху, яка викладається по черзі в різних партіях, особливо виразної властивості їй надає композитор за рахунок тремолювання першого, більш протяжного звуку. Внаслідок цього знову проводиться тема з другого розділу середньої частини, внаслідок чого реприза даної тричасткової форми стає синтетичною. Ця тема – як остання, відчайдушна спроба «вирватися» із замкнутого кола думок і спогадів, спроба, яка не увінчається успіхом.

Кода Вокалізу відкривається соло альтя (на *pp*), в якому можна почути «зітхання» безсилля. Поступово «включається» вальсовий акомпанемент низьких струнних, у других скрипок звучить основна тема. В цей же час вступає і сопрано, в темі якого так само можна почути інтонації подиху, а також широкі стрибки, характерні для основної теми. Тема сопрано виступає як варіант основної теми, а трохи пізніше (ц. 19) ще один її варіант проводиться і в партії альтів. Поступово милозвучність розтає. Закінчують коду глузливо-примарні мотиви у флейт: велика секунда у них переходить то в більшу терцію, то в зменшену квінту. Сопрано відпочиває, даючи можливість вийти на перший план скрипкам і флейтам (с. 33-35). Далі сопрано з'являється з основною темою (36 с.), яка завершує виклад,

переходячи в середній регістр, заспокоюючись (через перехідні ноти фа, мі2 октави цілими тривалостями на соль, фа1 октави) даючи можливість згадати мелодійні і спокійні інтонації початку твору середини. Закінчується вокальна партія в середньому регістрі на динамічних відтінках від mf до mp витриманими цілими нотами (фа1 октави). Тема сопрано закінчується на звуці фа (VI ступінь по ля мінору), тремолоючи його. Питання ліричного героя не знайдуть своєї відповіді.

Таким чином, вокаліз Віталія Губаренка має унікальний драматургічний план і за зміною станів нагадує монологічну оперну сцену, де ми чуємо історію-сповідь головного героя. Унікальність художнього задуму продиктувала і вибір складу, і композиційні особливості (твір має тричастинну форму зі складовою серединою і синтетичною репризою). Зауважимо, що композитор дає жанрове позначення Вокалізу: поема. Однак, будь-якої, програми, яка традиційно пропонувалася композиторами-романтиками при позначенні цього жанру, в даному випадку не спостерігається. Не можна тут застосувати і трактування явища поемності в музиці, запропоноване Б. Асаф'євим: «поемність, як фактор психологічного порядку, знаменує сходження ліричного початку у світ за межі особистих виливів. Це є проєкція особистості на світ ... » [11, с. 78].

Адже в уже згадуваному творі центральною темою стає саме внутрішній світ ліричного героя, прописаний з унікальною психологічною тонкістю. Саме ця індивідуалізація характеру протікання внутрішньомузичного сюжету, на наш погляд, пов'язана з таким вибором жанрового підзаголовка. Крім того, відсилання до жанру, характерного саме для епохи романтизму, для естетики якого ключовою була саме внутрішньо-індивідуальна складова людини, а її внутрішній світ нічим за складністю організації і своїм різноманіттям не поступався зовнішньому. Найімовірніше, саме з таких позицій В. Губаренко обрав саме таке жанрове позначення.

В. Соляніков «Вокаліз №1». Володимир Соляніков – заслужений артист України, лауреат національних та міжнародних конкурсів камерного

виконавства. Композитором написано дуже багато творів не тільки для інструментального виконання, а й для вокального. В 2017 році він написав два імпровізаційних, сучасних вокаліза для високого голосу з фортепіано.

Жанровою основою Вокаліза №1 є балада. Дж. Л. Коллієр в своїй роботі під назвою «Становлення джазу» писав о баладі слідуюче: «Типові риси балади — поєднання епічної оповідальності і лиризму, сторічна форма, повільний та помірний темп, наскрізне розгортання сюжету та музичного матеріалу» [56, с. 390]. В данній п'єсі ми можемо відмітити повільний темп (*Lento con modo*), спокійний характер «висловлювання», плавність мелодики. Хоча в вокальній і фортепіанній партіях присутні деякі ритмічні «хитрощі» (тріолі, заліговані ноти), вони не сприяють різкій зміні акцентів і порушенню плавності та плинності викладу.

Даний вокаліз написаний в кращих традиціях італійського *bel canto*. Темп *lento cantabile*, кантиленне звуковедення з перших тактів твору, що дає можливість співаку повчитися протяжності звуку, легатності у виконанні, напрацювання довгого дихання (Див.: Рис. А 16). Звертаючись до розгляду технічних прийомів виконання, можна порекомендувати перш за все спів з дублюванням мелодії в фортепіанної партії на початковому етапі, так як мелодія досить не проста в гармонійному плані (тональний план, хроматизми). Вокалісту варто звернути увагу на хроматичні ходи, які зустрічаються в (7, 13, 15-16 т.), їх слід відразу вчити в одній вокальній позиції. Такі вокальні місця допоможуть вокалісту в роботі з інтонацією і напрацюванням рухливості гортані. Можна сказати, що для виконання даного вокалізу мало володіти початковою вокальною технікою. Тут є поєднання вокально-технічних і вокально-виконавських навичок. Також до цього твору варто готуватися спеціальними вокальними вправами.

Форму Вокалізу можна позначити як наскрізну, експозицію представлено трьома етапами. Перший умовний розділ написаний в Ре-мажорі, але містить в собі барвисті побічні акорди (такі як до-дієз мінор, ля-мінор), і в результаті модулює в Мі-бемоль мажор. Вокальну партію, для якої

характерно лірико-епічний, з рисами наративного висловлювання, а також хвилеподібний тип мелодійної лінії, супроводжують протяжні акорди (спочатку кожен з них триває по два такту в умовах розміру *alla breve*, далі - один акорд на такт).

Другий «розділ» передусє коротким фортепіанним програшем (три такти), де басова партія переймає мелодію вокалістки. Тональність цього розділу можна визначити як Ля-мажор. У вокальній партії з'являються інтонації «зітхання». Тут досягається перша кульмінація Вокалізу, коли на *f* у вокалістки мелодія досягає вершини – фа² октави (в супроводі - фа мажорного акорду). Після цього звучання швидко «сходить нанівець», ефект різкого спаду сприяє звучання однойменного фа-мінору в мелодії через один такт після кульмінації.

Третій, заключний «розділ» п'єси починається динамічним контрастом: після яскравого фортепіанного програшу на *ff* зі вступом вокалістки на *tr* фортепіано звучить зовсім на *p*. Однак милозвучність швидко набирає силу, щоб вже через шість тактів дійти до другої, основної кульмінації Вокалізу, де вершиною вже є звук ля другої октави. Цю кульмінацію (на *ff*) підкреслює і гармонійне супровід, так як після ля-мінору тут звучить фа мажорний акорд.

Після барвистого спуску до більш низького регістру в фортепіанній партії (від першої октави до малої) вокаліз завершується в Ре-мажорі, у вокальній партії закінчення оформлено красивим ходом по звуках тризвуку шостого ступеня, який призводить до тоніки Ре-мажор в мелодійною положенні терції. Разом з узятим в супроводі тонічним квартсекстаккордом в якості тоніки це створює ефект якоїсь недомовленості.

«Вокаліз №2». В основу Вокалізу №2 покладений жанровий різновид регтайму, що отримав назву «страйд» («*Stride*», тобто «Широкий крок»). Він отримав своє поширення в післявоєнні роки минулого століття: «“Страйд” склався в творчості чорних віртуозів-піаністів. Нью-Йоркці по походженню роз'їзджали по всій країні, демонструючи майстерність поліритмічних конструкцій та тяжку фортепіанну техніку. “Страйд” спочатку не

орієнтувався на публіку. Можна сказати, що в опусах «страйду» відображений регтайм, як мистецтво, що виросло з фортепіанної імпровізації» [78, с. 312].

Вокаліз має куплетну форму і складається з двох куплетів, кожен з яких складається з заспіву і приспіву. Починається твір коротким вступом, яке містить неповну характерну формулу «страйду», а саме - бас – акорд (Див.: Рис. А 17). Її частково втілюють квінти в басу на слабких долях чотирьохдольного розміру. Ця синкопіваність підкреслюється в мелодії вокальної партії. Повністю характерна фактура супроводу з'являється пізніше - з 7 такту. Формула бас-акорд утворюється вже не четвертними, а восьмими тривалостями. Для вокальної партії характерно виклад короткими фразами (кожна довжиною в два такту), а також плавність і безперервність лінії.

Характерну для «страйду» змінність третього ступеня можна спостерігати в контрастному приспіві, де початковий ре-мінор змінюється однойменною мажором. Змінюється також і характер фортепіанної партії. Замість «страйдових» розгонистих ходів «бас-акорд» тепер звучить остинатной (на тонічної органному пункті) ритмоформулу. Для неї характерно перерозподіл акценту в чотиридольному такті, угруповання восьмими (вони звучать на стаккато) в цифровому вираженні виглядає так: 3 + 3 + 2. На фоні цього баса в партії правої руки проводиться ланцюг акордів, верхні звуки яких є опорними точками мелодії вокалістки. Така контрастність приспіву по відношенню до заспів привносить в задану спочатку жанрову модель елементи Фьюжен.

Характерним для цього вокаліз є використання композитором однорідних музично-технічних засобів. Темп позначений автором *con energico*, пульсуючий синкопіруючий ритм в фортепіанному рядку, рухливі гаммообразні пасажі у вокальній партії - все це говорить про те, що вокаліз технічно і виконавськи досить складний. Складність вокаліз в тому, що співак у виконанні гаммообразних пасажів, синкопованих стрибків,

арпеджійних ходів не повинен втрачати кантиленного виконання, а також дотримуватись чітких ритмічних позначок.

Призначення двох основних видів техніки *legato* і *staccato* сприяють виявленню та поглибленню контрастності в характеристиці внутрішнього змісту всього вокалізу. Для плавного виконання кантиленних частин не слід підкреслювати другу половину тактів, а прагнути до першої, тоді це буде точніше підкреслювати джазовий метроритм вокалізу. Саме «асинхронність» виконання співака буде точно передавати джазову манеру виконання, що і задумано автором цього твору.

Тут дуже важливо тримати чітку ритмічну пульсацію в вокальній партії, щоб зберегти «страйдовість» в акомпанементі. Цей твір можна назвати вокаліз-імпровізація, автор в ньому дотримується деяких джазових стандартів, також додає в вокальну партію українських лейтмотивів.

Висновки до Розділу 3

У зв'язку з розглядом стилістичних аспектів вокалізів в єдності його інструктивних, інструктивно-художніх і власне художніх завдань, в дисертації здійснено екскурс в теорію музичної стилістики з виявленням низки властивих вокалізу стилістичних нахилів – історичних, національних, власне жанрових, технологічних.

У дисертації відзначено, що інструктивні (дидактичні) вокалізи не однорідні за своєю стилістикою і можуть бути представлені як: 1) вокалізи-вправи; 2) вокалізи-етюди; 3) вокалізи-сольфеджіо; 4) вокалізи-п'єси. У свою чергу, художні вокалізи поділяються на: 1) вокалізи-романси; 2) вокалізи-арії; 3) вокалізи-концерти. До того ж, часто важко виявити межу між вокалізами технічного і художнього зразка, що дозволяє запропонувати поняття «інструктивно-художній» вокаліз, що вперше вводиться в даній дисертації. Такі вокалізи існують у вигляді закінченого невеликого вокального твору (п'єси для голосу з фортепіано) і містять у собі певні технічні завдання (одне або кілька).

Поряд із жанровою стилістикою, в даній дисертації виділені національно-ментальні аспекти вокалізів, пов'язані з функціонуванням різних шкіл співу. Провідною серед них була і залишається італійська школа бельканто, в рамках якої і зародився як такий жанр вокалізу. На формування вокалізу як жанрово-стилістичного комплексу вплинула опера, завданням якої і було підпорядкування вироблення всіх співочих навичок – як вокально-виконавських, так і вокально-технічних.

Формування всіх родів і видів вокалізів йшло історично за законами жанрово-стилістичної системи, в зв'язку з чим художні та інструктивні вокалізи об'єднувалися між собою в засобах виразності і виконавських завданнях. Історія вокалізів показує, що обидві родові групи цього жанру розвивалися синхронно, відображаючи двоєдність завдань вокального інтонування. Будучи «вправою», «екзерсисом», «начерком», «ескізом (А. Гусева) вокаліз вбирає в себе не тільки вокально-етюдну техніку, а й систему вправ, які застосовуються як в інструментальній, так і у вокальній практиці (гами, арпеджіо), їх комбінації в спеціальних заняттях-формулах не є власне художніми творами.

Відзначено, що вокалізи інструктивно-художнього типу спрямовані на вирішення низки вокально-технічних завдань, серед яких: 1) вироблення правильного співочого тону; 2) інтонування різних інтервалів з метою вироблення м'язової пам'яті виконавця; 3) розвиток кантилени; 4) розвиток рухливості голосу. Особливим завданням «вокалізації», як видається, слід вважати виконання мелізмів і різних апожіотур, які в системі вокально-технічних навичок позначають і репрезентують віртуозність співу.

Наявність у вокалізів даної групи ознак мініатюри (Є. Назайкінський) неминуче веде до їх циклізації у вигляді збірників, хрестоматій, добірок, що дозволяє нам виділити ще один «піджанр» – інструктивний або інструктивно-художній вокаліз-цикл. Закономірності вокальної циклізації (Н. Говорухіна) виражаються тут у зв'язку з особливою специфікою жанру, а й мають і низку спільних рис із художнім вокальним циклом. Це, в першу чергу, принцип

контрасту, що визначає структуру збірників-циклів подібних вокалізів. Слід зазначити також можливість «складеного» характеру вокалізних збірок (А. Гусєва), в яких можуть бути сусідами методичні вправи з авторськими коментарями, цитати з художніх зразків, спеціально складені вокалізи (авторські).

Дидактичний «ухил» вокалізів даної групи передбачає дію в їх циклах-вибірках принципу «від просто до складного», що становить суттєвий момент і у визначенні характеру організації «вокалізного циклу» (з п'єс-вправ).

У дисертації вперше проаналізовано масштабний (всього 40 номерів) збірник вокалізів В. Крохмалю (2004 р., створений автором спеціально для «неспеціалізованого» вокалу, але на практиці широко застосовуваний і в спеціалізованих класах сольного співу).

Збірник розрахований спочатку на середні за теситурою голоси, але містить і досить високу теситурю, пропоновану в вокалізах ближче до кінця (приблизно від 20-х номерів). Діапазонні характеристики дають підставу розділити художньо-інструктивні вокалізи-п'єси В. Крохмалем на дві групи: перша група – це вокалізи середньої теситури і звукового обсягу в межах октави (№№1,2, 6, 8 тощо); друга група – вокалізи вищої теситури з охопленням другої октави і діапазону в півтори октави (від №№26,27,30 і далі).

Зразки, запропоновані В. Крохмалем, підібрані з урахуванням зростання обсягу діапазону голосу: початкові вокалізи. Наприклад, у номерах №1 і №2 діапазони обмежені, відповідно, секстою (фа першої октави – ре другої) і септимою (мі першої октави – ре другої), а октавний діапазон вперше з'являється в №4 (мі першої октави – мі другої). А з другої половини збірника, що включає 40 номерів, діапазони ще більше розширюються досягають навіть півтораоктав, як наприклад №30 (від до першої октави до соль другої).

Наступний критерій, застосований для характеристики вокалізів В. Крохмалем, пов'язаний із дидактико-методичною їх основою, сформульованою автором у назвах номерів, що йде в цілому від традицій подібних вокалізів-етюдів італійської (Н. Ваккаї, Н. Дзінкареллі, Ф. Дуранте, Г. Зейдлера, П. Кафар, Дж. Конконе, Л. Лео, Н. Порпора і ін.), французької (П. Віардо, Ж. Дюпре), німецької (Ф. Абт, Б. Лютген, А. Хассе, Г. Панофка і ін.) російської і української (А. Варламов, І. Вілінська, М. Глинка, О. Гречанинов, А. Трояновская, М. Черемухин і ін.) шкіл.

Перелік завдань, поставлених автором проаналізованої збірки, полягає в наступному: 1) розвиток діапазону голосу; 2) вироблення того чи іншого характеру ведення звуку (кантилена і стакато); 3) правильне використання дихання (широкого і короткого); 4) оволодіння інтонуванням гармонійних і інтервальних конструкцій (розкладені акорди, інтервальні стрибки, модуляції, хроматизми); 5) відпрацювання ритмічних і ритмо-фразувальних елементів (тріолі, синкопи, короткі й довгі фрази з їх участю); 6) виконання мелізматики в штрихах легато і стакато, а також нескладних фіоритур.

Не дивлячись на великі масштаби збірки, в ній є риси циклу, які можна виявити через такі моменти: 1) угруповання вокалізів за характером інструктивних завдань; 2) об'єднання вокалізів у групи за жанровою ознакою (мікроцикли типу «швидко, повільно, швидко», «кантилена, моторика, кантилена», «легато, стакато, легато»).

Є в збірці і єдина дидактична лінія «висхідного» типу, що вказує на переважання в ньому інструктивного початку, одягненого максимально можливою художньою формою. Останнє стосується не тільки досить різноманітної жанровості, що включає стилістику арій, романсів, пісень-танців, зокрема, пісень-вальсів, а й детально розроблених за фактурою фортепіанних акомпанементів, які, на думку самого автора, повинні готувати вокаліста до реальних завдань камерно-вокального музикування.

Усього в збірнику В. Крохмалем виділено 5 міклоциклів, які можуть виконуватися як більш-менш закінчені циклічні твори; заключні ж вокалізи,

починаючи з №31, особливо фінальний №40, припускають виконання окремо, оскільки вони містять узагальнення кількох вокально-технічних і вокально-виконавських завдань і відрізняються конкретною жанровістю (№33-вокаліз-баркарола, №34-вокаліз-вальс, №35-вокаліз-етюд, №37-вокаліз-полька, №38-вокаліз-менуєт, вокаліз № 40-власне концертний вокаліз, як його називає сам автор).

Популярність вокалізів в системі навчання вокальним навичкам відображена і в ансамблевих зразках, створених харківськими авторами хормейстерами І. Фарафоновою і В. Портновим на основі додавання голосів до відомих вокалізів №1-4 Дж. Конконе і №5 і №6 Ф. Абта.

Ансамблеві і хорові вокалізи впливають із розспівок – вправ, які не оформлені у вигляді музичного твору, а представляють собою своєрідний «усний» жанр. Сенс введення ансамблевих вокалізів, а також вокалізів для хору бачиться в можливості суміщення вокально-технічних завдань, які є загальними для сольного і багатоголосого співу (чистота інтонування, відчуття ритму, будова фрази, рівність у змінах регістрів), до завдань ансамблевого інтонування (баланс партій, ланцюгове дихання, єдність фразувальних і артикуляційних моментів тощо). Для цього і використані авторами збірки «Панує музика над світом» сольні вокалізи, перероблені для двох або трьох голосів.

Подібні переробки – показовий момент у сучасній практиці вокалізів інструктивно-художнього типу. Педагоги-вокалісти часто вдаються до таких переробок і в рамках сольних вокалізів, переслідуючи різні цілі – власне виконавські (варіанти співу на голосні або сольфеджіо, різні темпи, нюанси, транспорт тощо), і навіть композиторські (додавання каденцій, варіантні повтори фраз, зміни в мелодиці та ритмі, додавання голосів, іноді – фактурні варіанти в акомпанементі).

Ансамблеві і хорові вокалізи за своєю специфікою наближаються до хорових розспівувань, які знаходяться, з одного боку, в руслі вокально-інтонаційних вправ, з іншого боку – постійно збагачуються елементами

художності, наближаючись в цьому сенсі до жанрових вокалізів (приклад – «Хорові розспівування Євпак»).

Вперше проаналізовано зразки художніх вокалізів в українській музиці другої половини ХХ століття в аспекті стильового мислення митців, які оновили та збагатили жанр. Відмічено, що вокаліз синтезується з такими жанрами як вокальний цикл, соната, прелюд, сюїта, опера та інші. Подібне поєднання отримало досить широке поширення та активний розвиток до наших часів (М. Жербін «Прелюд-вокаліз», С. Людкевич «Старовинна пісня», Ю. Мейтус «Танець Гюльнар» з опери «Махтумкулі», В. Соляніков «Вокаліз № 1, «Вокаліз № 2», В. Губаренко «Поема» для голосу з оркестром ор. 21 та інші). У цьому полягає історичне значення вокалізів в плані асиміляції в них жанрових систем, епох, періодів, національних шкіл, композиторської виконавської практики в цих системах.

ВИСНОВКИ

У Висновках узагальнено основні результати дослідження у відповідності до його мети та завдань. В роботі простежено генезу вокальної музики без слів у зв'язку з втіленням мовної інтонації і співвідношення слова і музики. Відзначено, що процес співу без слів не можна зводити до вокалізу як специфічного жанру, заснованого цілком на цьому способі співу. Питання про виконання голосом людини інтонаційних мелодійних оборотів, які не мають або спочатку позбавлені вербальної основи, має вирішуватися методологічно на рівні музичного мислення в його витоках і подальшій еволюції.

I. Мистецтво володіння голосом як інструментом вокального інтонування є принципом музично-слухового мислення. Вокаліз як жанрове явище в творчості композиторів західноєвропейської та вітчизняної традицій сформував семантико-композиційні ознаки, які слугують конкретизації форм його увиразнення через поняття «жанрова стилістика», важливе для універсальної методики наукового осмислення (опису). З одного боку, вокаліз, входить в систему вокальних жанрів, що мають спільні константи, які визначаються властивостями співочого голосу. З іншого – цей різновид вокального мистецтва є «матрицею» особливого роду, що фіксує ознаки характеру вокального інтонування (спів без слів), цілісну семантико-композиційну структуру відповідного вокального твору через його стилістику.

Подвійна специфіка вокалізу, яка полягає в його первісному розподілі на інструктивні і концертно-мистецькі зразки, є односторонньою і не охоплює необхідної для визначення того жанру естетичної цілісності. Якщо визначати вокаліз як «твір для голосу без слів», то слід звернути увагу на суто технічне походження цього жанру, пов'язане з «вокалізацією». Вокалізація – невід'ємна складова будь-якого співу зі словами. Вона може виникати в художньому співі як розспів складів або голосних звуків у тексті (внутрішньоскладовий розспів, характерний для фольклорного мистецтва).

II. У дисертації запропоновано власне дефініцію: *вокаліз – це жанрова форма музичного мислення, виокремлена з сукупності мовленнєвих прообразів та іманентно-музичних інтонацій, що забезпечує уявлення про образний зміст виконуваного твору.*

III. Вокальне мистецтво в галузі сольного співу формувалося досить довго і пройшло в цьому формуванні кілька етапів, серед яких:

1) його «вбудованість» у синкретизм у вигляді нероздільної тріади «музика, гра, спів» (Й. Хейзинга);

2) розвиток колективних форм вокального інтонування, які були одночасно анонімними (мистецтво хористів у музиці епохи Ренесансу та раннього бароко);

3) становлення як такого сольного-співочого мистецтва, що бере своє коріння з практики як фольклорної пісенності, так і Античності, яку музичні діячі епохи Ренесансу вважали еталоном і зразком для наслідування.

Розгляд сольного-вокальних явищ, подібних вокалізу, прямо пов'язаний з виконавством у його різних значеннях, зокрема, в сфері віртуозності як предмета спеціальної естетичної властивості, яка була потрібна від співака в першу чергу. Виконавець як творча постать в його престижному («зоряному») значенні – надбання епохи Романтизму. Це відноситься і до вокалістів-виконавців, які віталися публікою лише як майстри віртуози, здатні збагатити композиторський текст своїми власними фіоритурами, які для форми-композиції та драматургії мали найчастіше негативне значення, зупиняючи дію. Опера перетворювалася в «концерт у костюмах», проти чого були спрямовані багато оперних реформ у різних країнах і регіонах. Лише на початку XIX ст. опера знову знайшла свій споконвічний статус музично-театрального синтетичного твору. Пов'язана з усіма цими процесами автономізація і «технологізація» мистецтва співу втілювалася у формуванні співочих шкіл, де готувалися професійні вокалісти-солісти.

В академічному співі еталоном стають мистецтво співу бельканто, що відрізняється ретельно продуманою постановкою голосу співака, чіткими

правилами у виробленні дихання, спрямованістю до освоєння високих теситурних зон. У мистецтві бельканто, яке до цього дня є зразком для наслідування і основою вокальних методик, однією з істотних сторін була практика імітації інструментальних звучань, що у аспекті, який нас цікавить, (у зв'язку зі співом без слів) істотно вплинула на формування вокалізу, точніше – вокалізації у вигляді співу на голосні звуки або склади з приголосних і голосних. У середині системи вокальних технологій і методик, де в завдання вокалістів входила імпровізація на заданий композитором текст (арія *da capo*), формується спеціальний жанр вокалізу.

Однак безтекстовий спів – явище більш широке, ніж власне жанр вокалізу, в якому втілена його субстанціональна сутність. У музиці Новітнього часу жанрові форми безтекстової вокалізації займають особливе місце, оскільки, по-перше, в цей період значно розширюється коло використовуваних композиторами і виконавцями форм вокально-мовного інтонування, по-друге, змінюється саме ставлення до безтекстового співу, який виступає як повноцінна художня заміна співу з текстом.

У дослідженні запропоновано наступну періодизацію жанру вокалізу, що містить III етапи:

1) попередній, спонтанний (XVI ст.), пов'язаний з вільними переходами в процесі співу від «текстового» до «безтекстового» (від внутрішньоскладового розспіву до версій виконання однієї і тієї самої вокальної мелодії);

2) контекстний (XVII-XVIII ст.)– коли вокалізація без тексту є складовою загального цілого у вигляді вокального твору з текстом (від юбіляцій до каденцій-імпровізацій в аріях *da capo*);

3) художньо-інструктивний, пов'язаний із розвитком вокальних шкіл і одночасним формуванням навчального репертуару, який вже залежить від потреб оперно-концертного музикування і повинен безпосередньо підводити початківців вокалістів до професійної практики (вокалізи-п'єси Ж. Ф. Рамо, Ж. Б. Люллі, акомпановані художньо-інструктивні вокалізи авторів

італійської школи, аж до вокалізів-концертів у творчості представників Новітньої музики – від кінця XIX ст. і дотепер).

Вокаліз і вокалізація в Новітній музиці можуть бути розглянуті як окремий, четвертий етап в історії цих інтонаційних явищ, що відрізняється, з одного боку, різноманітними стилізаціями під «минулі» види, з іншого боку, метаморфозами самих принципів і художніх завдань цих видів співу (наприклад, скет-вокал у джазі, мелодекламація, спів закритим ротом в академічному вокальному мистецтві та багато іншого).

IV. Поряд із зазначеними «третьопластовими» впливами вокаліз у XX столітті зберігає і свій академічний статус у двох його «вимірах» – художньому та інструктивному. У зв'язку з цим характерний особливий інтерес композиторів-академістів до концерту вокалізів, про які В. Медко каже, як про жанр, де відсутність поетичного тексту сприяє загальному спілкуванню, а людський голос привносить «виразність і теплоту, непритаманну ніякому іншому інструменту».

У дисертації відзначено, що інструктивні (дидактичні) вокалізи не однорідні за своєю стилістикою і можуть бути представлені як: 1) вокалізи-вправи; 2) вокалізи-етюди; 3) вокалізи-сольфеджіо; 4) вокалізи-п'єси. У свою чергу, художні вокалізи поділяються на: 1) вокалізи-романси; 2) вокалізи-арії; 3) вокалізи-концерти. До того ж, часто важко виявити межу між вокалізами технічного і художнього зразка, що дозволяє запропонувати поняття «інструктивно-художній» вокаліз – вперше вводиться в даній дисертації. Такі вокалізи існують у вигляді закінченого невеликого вокального твору (п'єси для голосу з фортепіано) і містять у собі певні технічні завдання (одне або кілька).

Саме у вокальній музиці склався такий жанр, як «етюд», який розуміється як інструктивно-художня п'єса, спеціально спрямована на розвиток будь-якого компонента виконавської техніки (як у виниклих пізніше інструментальних етюдах). У вокалізах-етюдах раннього зразка ставилися два взаємопов'язані завдання: 1) вироблення рівності тесітурно-

реєстрових переходів голосу співака з одночасним розширенням теситури, причому, як правило, вгору; 2) прищеплення навичок рухливості голосу.

У практиці вокальних шкіл, що виникли в Італії XVII ст., широко застосовувалося попереднє сольфеджування вокальних партій художніх зразків, що дає можливість виділити ще один вид вокалізу – вокаліз-сольфеджіо, близький вокалізу-етюду, але вже заснований на художньому матеріалі. Ставлення до вокалізу як до дидактичного матеріалу поступово долається, чому сприяла оперна практика, а також все частіше практикувалися концертно-камерні виступи співаків-солістів із концертами поза оперної сцени.

Безтекстові варіанти етюдних, сольфеджійних і акомпанованих вокалізів у практиці навчального виконання існує в двох формах:

- 1) співи на аретинські склади;
- 2) співи на приголосні або склади з другим приголосним звуком.

Педагоги-практики надають перевагу тій чи іншій формі виконання вокалізів в залежності від діагностики вад голосу конкретного співака. Зокрема, сольфеджійна форма виконання вокалізу сприяє виробленню природного положення гортані й правильної дикції.

До створення вокалізів, у тому числі й навчальних, підключаються професійні композитори, переважно, композитори-вокалісти, які добре знають специфіку співочого голосу (П. Голубев, С. Павлюченко, І. Вілінська та інші). У практиці вокального мистецтва закріплюється ще один вид вокалізу – акомпанований вокаліз, що займає проміжне місце між етюдним і художнім. З того часу в навчанні співаків вокалізи, в основному, цього виду, розраховані на певний вид техніки або інтонаційних труднощів, займають постійне місце.

V. З'являючись на перетині жанру і стилю стилістика вокалізів містить риси цих глобальних музично-художніх феноменів у вигляді типізації (жанр) і індивідуалізації (стиль). Крім цього, стилістика вокалізу має і свої власні

іманентні якості, поєднуючи в собі художній і інструктивно-дидактичний боки вокального твору.

Відзначено, що вокалізи художнього типу спрямовані на вирішення низки вокально-технічних завдань, серед яких: 1) вироблення правильного співочого тону; 2) інтонування різних інтервалів з метою вироблення м'язової пам'яті виконавця; 3) розвиток кантилені; 4) розвиток рухливості голосу. Особливим завданням у «вокалізації», як видається, слід вважати виконання мелізмів і різних апожіотур, які в системі вокально-технічних навичок позначають і репрезентують віртуозність співу.

Відродження художнього вокалізу було пов'язане і з новими тенденціями у вокальній педагогіці. Педагоги-вокалісти, використовуючи цей жанр у практиці навчання молодих співаків, ставилися до нього двояко: з одного боку, вокаліз визнавався корисним і необхідним, з іншого боку, надмірне захоплення вокалізами позбавляло навчальний процес художньої спрямованості. Подібна точка зору збереглася і донині, про що свідчить, наприклад, думка одного з фундаторів Харківської вокальної школи, професора П. Голубєва, викладена ним в якості поради молодим педагогам-вокалістам. Суть використання вокалізів професор бачив у переході від технологічних завдань до художньо-образних. Цей же шлях пройшов вокаліз як жанр, точніше, повернувся до художності після тривалого періоду інструктивного використання.

VI. Поряд із жанровою стилістикою, в даній дисертації виділені національно-ментальні аспекти вокалізів, пов'язані з функціонуванням різних шкіл співу. Вокально-технічні вправи, як і власне вокалізи, завжди містять у собі національно-стилістичний компонент, це відноситься до збірок українських авторів, які проаналізовані в даній роботі. Можливість «складеного» характеру вокалізних добірок, в яких можуть бути сусідами методичні вправи з авторськими коментарями, цитати з художніх зразків, спеціально складені вокалізи (авторські). Дидактичний «ухил» вокалізів даної групи передбачає дію в їх циклах-вибірках принципу «від простого до

складного», що становить суттєвий момент і у визначенні характеру організації «вокалізного циклу», який складається з п'єс-вправ.

Відзначено, що в українській вокальній педагогіці представлені практично всі різновиди інструктивних та художніх вокалів, в яких враховуються як особливості національної вокальної школи, так і індивідуальний стиль авторів і укладачів (як композиторів, так і виконавців).

Зрозуміло, немає необхідності проводити прямий зв'язок між художніми зразками національної вокальної музики і підготовкою до їх виконання на основі виключно українських вокалізів. Ідеться лише про те, що різноманіття прийомів постановки і розвитку голосу включає і обов'язковий національно-специфічний компонент, а він виробляється в практиці національної співочої школи і ґрунтується спочатку на втіленні фольклорних інтонацій у вокалізації, що трактується в навчальному плані. Тому творці українських інструктивних та художніх вокалізів, орієнтуючись на ґрунтову інтонаційність, з'єднують її з прийомами співу, що йдуть від італійського *bel canto*.

Таким чином, український вокаліз дістав свого розвитку як самостійний концертний жанр. Він має різноманітні риси та взаємодіє з різними жанрами та формами, які мають невластиві для вокальної музики риси. Окрім концерту для голосу з оркестром вокаліз синтезується з такими жанрами як вокальний цикл, соната, прелюд, сюїта, опера та інші. Подібне поєднання отримало досить широке поширення та активний розвиток до наших часів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверьянова О. Романсы Рахманинова как итог жанра в творчестве русских композиторов. *Вопросы музыкальной педагогики* : сб. ст. / ред.-сост. Е. М. Царева.-Москва, 1981. Вып. 3. С. 70–96.
2. Адорно Т. В. Камерная музыка. *Избранное: Социология музыки*. Санкт-Петербург : Унив. кн., 1998. С. 78–94.
3. Адорно Т. В. Равель. *Избранное: социология музыки*. Санкт-Петербург : Унив. кн., 1998. С. 254–259.
4. Алієва (Кримськотатарська пісня та романс: риси національної стилістики) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Харків, 2014. 19 с.
5. Альшванг А. А. Проблемы жанрового реализма. *Избрн. соч.* : в 2 т. / А. А. Альшванга. Москва, 1964. Т. 1. С. 97–103.
6. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва, 1987. № 6. С. 5–68.
7. Архимович Л., Мамчур И. Юлий Мейтус. Очерк жизни и творчества. Москва : Совет. композитор, 1983. 136 с.
8. Асатурян А. Камерно-вокальный стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 20 с.
9. Асафьев Б. Книга о Стравинском. 2-е изд. Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1977. 278 с.
10. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. 2-е изд. Ленинград : Музыка. Ленингр. отделение, 1971. 376 с.
11. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке : пояснения и прилож. к программам симф. и камер. концертов. Ленинград : Музыка, 1981. 216 с.
12. Асафьев Б. В. Предисловие. *Русский романс. Опыт интонационного анализа* : сб. ст. / под ред. Б. В. Асафьева. Москва ; Ленинград, 1930. С. 5–8.
13. Асафьев Б. Речевая интонация / под ред. Е. М. Орловой. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. 135 с.

14. Аспелунд Д. Л. Основные вопросы вокально-речевой культуры. Москва : Музыка, 1933. 128 с.
15. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1952. 191 с.
16. Батовська О. Оперна творчість В. Губаренка в контексті жанрових та драматургічних пошуків музично-театрального мистецтва України ХХ ст. *Молода мистецька наука України. IV електронна наукова конференція молодих науковців, докторантів, аспірантів, магістрантів, студентів. 20 грудня 2003 р. : збірник матеріалів.* Харків: ХДАДМ, 2003. № 4. С. 12-13.
17. Березовчук Л. О специфике периодов изменения системы музыкального языка (к постановке проблемы). *Эволюционные процессы музыкального мышления : сб. науч. тр. / отв. ред. А. Л. Порфирьева.* Ленинград, 1986. С. 3–20.
18. Брянцева В. Н. Сергей Рахманинов. Москва : Советская Россия, 1962. 635 с.
19. Ваккаи Н. Практический метод итальянского камерного пения. Принципы постановки голоса. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2013. 48 с.
20. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура : монография. Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1992. 164 с.
21. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 150 с.
22. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
23. Вилла–Лобос В. М. Эйтор Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1977. 147 с.
24. Вілінська І. Вокалізи для низького голосу з фортепіано. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 54 с.
25. Вілінська І. Вокалізи для середнього голосу з фортепіано. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. 76 с.

26. Вілінська І. Від автора. *Вокалізи для середнього голосу з фортепіано* / І. Вілінська. Київ. Мистецтво. 1961. С. 5.
27. Вілінська І. Передм. *Вокалізи для високого голосу з фортепіано* / І. Вілінська. Київ, 1952. С. 55.
28. Внемузыкальные компоненты композиторского текста: межвуз. сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа : РИЦ УГИИ, 2002. 120 с.
29. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський. Київ : Мистецтво, 1965. 76 с.
30. Воронин О., Воронина Р. 30 вокалізів на основі народних песень. Київ : Музична Україна, 1991. С. 72.
31. Гарсиа М. Школа пения. Ч. 1-2. Москва : Гос. музык. изд-во, 1956. 127 с.
32. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М. : Советский писатель, 1988. С. 37.
33. Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио : для среднего голоса. Москва ; Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1951. 60 с.
34. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
35. Говорухина Н. О. Вокальний цикл как историко-стилевой феномен (аспекты эволюции). *Проблемы современности : культура, искусство, педагогика* : сб. науч. тр. / Луганск. гос. ин-т культуры и искусств. Луганск, 2007. Вип. 8. С. 65–75.
36. Говорухина Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
37. Говорухина Н. О. Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 19. С. 76–87.

38. Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам. Москва : Музгиз, 1963. 87 с.
39. Горелік Л. М. Вокальнспецийй цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 16 с.
40. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2000. 39 с.
41. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковський, 1999. 269 с.
42. Гусева А. Н. Заголовок как вербальный компонент концертного вокализа. *Вестник Челябинск. гос. акад. культуры и искусств.* 2010. № 4 (24). С. 99–104.
43. Гусева А. Н. Жанр вокализа: история, теория и практика : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2013. 29 с.
44. Гусева А. Н. Исполнительские задачи в работе над инструктивными вокализами. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства* : материалы межвуз. науч.-практ. конф., 9-10 апр. 2013. Магнитогорск, 2013. С. 131–138.
45. Гусева А. Н. К проблеме исследования жанра жанра вокализа. *Проблемы музыкальной науки.* 2010. № 2 (7). С. 148–151.
46. Гусева А. Н. К проблеме классификации инструктивных вокализов А. Н. Гусева. *Вестник Челябинск. гос. акад. культуры и искусств.* 2012. № 4 (24). С. 115–119.
47. Гусева А. Н. Концертный вокализ сквозь призму исполнительской практики. *Вестник Магнитогорск. консерватории.* 2012. (№ 2); 2013. (№1). С. 85–90.
48. Гусева А. Н. Микроэлементы слова и их роль в жанре вокализа. *Произведение искусства в контексте художественной культуры* : материалы Всерос. с междунар. участием науч.-практ. конф., 29 нояб. 2010. Уфа, 2011. С. 135–143.
49. Дедусенко Ж. Виконавсько-піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2002. 20 с.

50. Дмитриев Л. В. Бельканто. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1973. Т. 1. Стб. 400–402.
51. Дмитриев Л. В. Вокализация. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1973. Т. 1. Стб. 829.
52. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. У 2 ч. Ч. 1. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1957. 237 с.
53. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. У 2 ч. Ч. 2. Київ : Муз. Україна, 1967. 320 с.
54. Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренко) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2005. 33 с.
55. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко : формула індивідуальності : монографія. 2е изд., перераб. и доп. Суми : СДГУ, 2002. 226 с.
56. Дюпре Ж. Искусство пения / пер. с фр. Н. Г. Райского. Москва : Гос. музык. изд-во, 1955. 267 с.
57. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монографія. Київ : Автограф, 2009. 528 с.
58. Жигачева Л. Т. Сонатно-куплетная форма : метод. рек. для студентов / Харьков. ин-т искусства им. И. П. Котляревского. Харьков, 1985. 25 с.
59. Загайкевич М. С. П. Людкевич : нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ., 1957. 153 с.
60. Закржевская Е. Н. Вокализ: эволюция жанра. *Педагогика online*. URL: <http://aneks.spb.ru/dopolnitelnoe-obrazovanie/vokaliz-evoliutciia-zhanra.html> (дата звернення: 12.05.2019).
61. Зейдлер Г., Лютген Б. Вокализы. Хрестоматия вокально-педагогического репертуара. Человеческий голос как музыкальный инструмент / под ред. Е. И. Шевелевой. Москва : Композитор, 1998.
62. Земцовский И. Апология слуха. *Музык. академия*. 2002. № 1. С. 1–12.

63. Земцовский И. И. Асафьев об изучении музыки Средневековья. *Традиция в истории музыкальной культуры: античность, средневековье, Новое время* : сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. В. Г. Карцовник. Ленинград, 1989. С. 129–134.
64. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 25 с.
65. Игнатченко Г. И. Творческий процесс художника. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / АН УРСР. Київ, 1995. Вип. 25. С. 108–115.
66. Исьянова Л. М. Феноменологическая диалектика – Искусство – Музыка. Уроки А. Ф. Лосева : монография. Киев : Ин-т повышения квалификации работников культуры М-ва культуры и искусств Украины, 1998. 450 с.
67. Каган М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Ленинград : Искусство. Ленинград. отделение, 1972. 440 с.
68. Казанцева Л. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста. *Наука и образование* : материалы Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 25-летию Краснояр. гос. акад. музыки и театра, 14–16 дек. 2003 г. Красноярск, 2004. С. 49–57.
69. Казанцева Л. Тема как категория музыкального содержания. *Музык. академия*. 2002. № 1. С. 131–139.
70. Казаринова А. С., Осовицкая З. Е. В мире музыки. Москва : Музыка, 1994. 128 с.
71. Карасева М. Каким быть современному сольфеджио? *Laudamus* : сб. ст. / Моск. гос. конс. им. И. П. Чайковского. Москва, 1992. С. 273–280.
72. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой: пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения. Киев : НМАУ, 2003. 168 с.
73. Кияновская Л. До питання про сприйняття програмного. *Українське музикознавство* : зб.ст. / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. Вип. 22. С. 15–22.

74. Кокарева Л. Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 2010. 492 с.
75. Колодуб І. Питання теорії вокального мистецтва. Харків : Промінь.1995. 120 с.
76. Костарев В. Строчичность и вокальное формообразование. *Совет. музыка.* 1978. № 12. С. 99–102.
77. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь. Ленинград : Музыка, 1988. 70 с.
78. Крахмаль В. От автора. *Вокализы* / В. Крахмаль. Днепропетровск, 2004. С. 91.
79. Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке. *Вопросы музыкальной формы* : сб. ст. / под. ред. В. Протопопова. Москва, 1966. Вып. 1. С. 278–313.
80. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. 2-е изд. Москва : ТЦ Сфера, 2003. 343 с.
81. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Изд. 2-е, испр. Москва : Лань, 2009. 192 с.
82. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Ленинград : Музыка, 1972. 109 с.
83. Леонтьев А. Возникновение и первоначальное развитие языка. Москва : АН СССР, 1963. 140 с.
84. Лилли – Леман Э. Мое искусство петь. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2014. 234 с.
85. Лицвенко И. Г. Вокализ. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1973. Т. 1. Стб. 829.
86. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца. Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1977 .83 с.
87. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Местазио. Москва : Классика - XXI, 2004. 768 с.
88. Луцкер П., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. Под знаком Аркадии. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 1998. 440 с.

89. Мадисева Т. П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
90. Мазель Л. О двух типах творческого замысла. *Совет. музыка.* 1976. № 4. С. 132–135.
91. Мазель Л. А. Целостный анализ-жанр преимущественно устный и учебный. *Музык. академия.* 2000. № 4. С. 132–135.
92. Мазель Л. Эстетика и анализ. *Совет. музыка.* 1966. № 12. С. 20–30.
93. Малышев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1977. 26 с.
94. Маслий К. С. Виховання голосу співака. Рівне : ВДИК, 1996. 120 с.
95. Медко К. Вокалізи для учнів середніх класів дитячих музичних шкіл. Нотна збірка. Харків, 2017. 27 с.
96. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. д-ра искусствоведения. Москва, 1983. 46 с.
97. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Совет. музыка.* 1979. № 3. С. 33–39.
98. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
99. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: статьи и фрагменты. Москва : Музыка, 1990. 288 с.
100. Мірошниченко О. В. Жанр вокалізу в історичній ретроспективі : магістр. робота. / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2016. 51 с.
101. Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Ленинград : Наука, 1967. 203 с.
102. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
103. Назайкинский Е. Логика музыкального мышления. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
104. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.

105. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. *История в музыке. Избранные исследования* / Е. В. Назайкинский. Москва : Моск. консерватория, 2009. С. 371–391.
106. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов. Москва : Владос, 2003. 248 с.
107. Нежданова А. В. О Рахманинове. Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. / сост. , ред. З. А. Апетян. Москва, 1974. Т. 2. С. 35.
108. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Москва : Совет. композитор, 1973. 713 с.
109. Ниссен-Саломан Г. Школа пения. Санкт-Петербург ; Москва : Изд. В. Бесселя и К°, 91 с.
110. Ницше Ф. О музыке и слове . *Избр. Произведения* : в 3 т. / Ф. Ницше. Москва, 1994. Т. 3 : Философия в трагическую эпоху. С. 408–409.
111. Норвайш А. М. Человеческий голос как музыкальный инструмент. Рига : Метод. каб. учеб. заведений, 1981. 40 с.
112. Орджоникидзе Г. Место исполнителя в музыкальной культуре. *Совет. музыка*. 1978. № 8. С. 63–86.
113. Павлюченко С. Передмова. *Етюдi для співу* : учб. посібник / С. Павлюченко, 1971. С. 3.
114. Павлишин С. Творчість С. Людкевича. Київ : Муз. Україна, 1979. 54 с.
115. Панофка Г. Искусство пения : Теория и практика для всех голосов : соч. 81 / предисл. автора ; пер. с итал. Р. Н. Арской; под общ. ред. Е. Н. Артемьевой. Москва : Музыка, 1968. 215 с.
116. Поликарпова Н. В. Специфіка вокально-сценічної інтерпретації моноопери ХХ століття (на матеріалі «Голосу людського» Ф. Пуленка та «Листів кохання» В. Губаренка) : автореф. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2012. 20 с.
117. Помпеева А. Ю. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця ХІХ-ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 18 с.

118. Помпеева А. Искусство сольного пения как исполнительская составляющая «большой» и «камерной» (одноактной) оперы. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ.ун-т-т мистецтва ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. № 2. С. 60–63.
119. Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
120. Приходовская Е. А. Камерно-вокальные и вокально-сценические произведения: творческая практика композитора : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2010. 26 с.
121. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
122. Рудаков Е. Рауль Юссон и его исследования. *Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса* / Р. Юссон. Москва, 1974. С. 2–14.
123. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен : методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2003. 36 с.
124. Скафтымова Л. А. Вокально-симфоническое творчество С. В. Рахманинова и русская кантата начала ХХ века. Изд. 2-е. Санкт-Петербург : Изд-во политехн. ун-та, 2009. 254 с.
125. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 448 с.
126. Современный словарь иностранных слов. Около 20000 слов. Москва : Рус. язык, 1993. 740 с.
127. Соколов О. К. проблеме типологии жанров. *Проблемы музыки ХХ века* : сб. ст. / гл. ред. В. М. Цендровский. Горький, 1977. С. 12–58.
128. Соловьева А. И. Основы психологии слуха / под ред. Б. Г. Ананьева. Ленинград : Изд-во Ленингр. гос. ун-т, 1972. 187 с.

129. Сохор А. О взаимодействии вокальных жанров в творчестве советских композиторов. *Вопросы теории и эстетики музыки* : сборник / отв. ред. Ю. А. Кремлев. Ленинград, 1962. Вып. 1. С. 186–218.
130. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. *Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования* : в 3 т. / А. Сохор. Ленинград, 1981. Т. 2. С. 231–239.
131. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : исследование. Киев : Мрія-1, 1997. 272 с.
132. Стахевич А. Г. 3 історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця : Нова книга, 2013. 175 с.
133. Стахевич А. Г. Искусство *Bel Canto* в итальянской опере XVII-XVIII веков. Харьков : Lap Lambert, 2000. 156 с.
134. Стецюк Р. Михайло Жербін. Київ : Муз. Україна, 1978. 52 с. (Творчі портрети українських композиторів).
135. Тараева Г. Р. «Интонационные словари» как проблема музыкальной науки. *Проблемы музыкальной науки*. 2009. № 2 (5). С. 169–175.
136. Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. Київ : Муз.Україна, 1986. 80 с.
137. Тонкова-Ямпольская Р. В. Спектрографическая и интонационная характеристики голосовых звуков новорожденных детей. *От простого к сложному* : сборник / Ленингр. гос. ун-т. Москва ; Ленинград, 1964. С. 68–75.
138. Трунов И. В. Опыт применения жанра вокализа на уроках сольного пения в аспекте решения некоторых проблем голосоведения. *Молодой ученый*. 2016. № 4. С. 839–840.
139. Тукова И. «Жанротворчество» и творчество в «жанре». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 31–38.
140. Тукова И. Функціонування жанрових моделей західноєвропейського Барокко в інструментальній музиці ХХ ст. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 22. С. 31-38.

141. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римской-Корсаков : исследование. Киев, 1993. 117 с.
142. Фарафонова І, Портной В. Панує музика над світом. Харків : ДРУКАРНЯ МАДРИД, 2016. 137 с.
143. Федорченко О. С. Феномен вокальної імпровізації в джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 15 с.
144. Федотова В. Н. Бразильские Бахианы Эйтора Вила Лобоса. *Некоторые актуальные проблемы искусства и искусствознания : сб. ст. / ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. Москва, 1981. С.*
145. Фільц Б. М. Гармонія солоспіву. Київ : Наук. думка, 1979. 192 с.
146. Халемский Н. Лауреат Сталинской премии Михаил Жербин : очерк. Київ : Рад. письменник, 1951. 68 с.
147. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 416 с.
148. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
149. Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. URL: <https://docplayer.ru/27624294-Holopova-v-n-teorii-muzykalnogo-soderzhaniya-muzykalnoy-germenevtiki-muzykalnoy-semantiki-shodstvo-i-razlichiya.html> (дата звернення: 10.05.2019).
150. Холопова В. Н. Фактура. Москва : Музыка, 1979. 87 с.
151. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
152. Хоффман А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 26 с.

153. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
154. Цуккерман В Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
155. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холоповой к философии музыки. *Laudamus* : сб. ст. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; отв. ред. В. С. Ценова. Москва, 1992. С. 40–47.
156. Черкашина М. Р. Размышление о феномене оперы. *Музык. академия*. 1995. № 1. С. 53.
157. Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип 32, кн. 4. С. 5–32.
158. Черкашина-Губаренко Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах : монографія. Киев : Акта, 2013. 468 с.
159. Чигарёва Е. И. Слово как структурная и смысловая единица в музыке. *Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее* : сб. тр. по материалам междунар. науч. конф., 30 окт. -1 нояб. 2007 г. / РАМ им. Гнесиных. Москва, 2007. С. 46–57.
160. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1987. 23 с.
161. Шенберг А. Отношение к тексту. *Стиль и мысль: Статьи и материалы* / А. Шенберг. Москва, 2006. С. 24–31.
162. Шепшелёва О. В. Музыкально-звуковое воплощение микроэлементов слова. *Художественный текст. Автор и исполнитель* : материалы Всерос. науч.- практ. конф. молодых учёных, 10 февр. 2006. Уфа, 2007. Т. 1. С. 43–53.

163. Шкловский В. Б. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. О Маяковском. За и против. Достоевский. Из повестей о прозе. Тетива. Москва : Худож. лит., 1974. 816 с.
164. Штундер З. Музично-фольклористична діяльність С. П. Людкевича. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / АН УРСР. Київ, 1967. Вип. 2. С. 167–171.
165. Юдичев С. В. Вокализы: вчера, сегодня, завтра. Москва, 2016. С. 236–248.
166. Юссон Р. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. *Певческий голос* / Р. Юссон. Москва, 1974. С. 2–14.
167. Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре. *Критика и семиотика*. 2000. Вып. 1/2. С. 170–174.
168. Adler G. *Der Stil in der Music*. Leipzig : Breitkopf und Hartel, 1911. 46 с.
169. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Hörens u Grundfragen der Musikästhetik(H. 70) *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig, 1978. S. 15–29.
170. Bessler H. Grundfragen des musikalischen Hörens u Grundfragen der Musikästhetik. *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*. Leipzig, 1978. S. 15–29.
171. Bing R. *5000 Nights at the Opera The Memoirs of Sir Rudolf Bing*. New York ; London Doubleday, 1972. 360 p.
172. D'Antoni C. A. *Rachmaninov — Personalità e poetica*. Roma : Bardi Editore, 2003. 400 p.
173. Dahlhaus C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert Carl Dahlhaus *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Bern ; München, 1973. S. 840–895.
174. Dauge M. *Essai sur la vocaliz. "RM"*. 1935. № 153. С. 99–109.
175. Duprez Gilbert-Louis. *L'art du chant. (Искусство пения)*. G.-L. Duprez. М. : Гос. муз. изд-во, 1955. 283 с.

176. Husson R. Etude theorique et experementale de la sirene glotique et contribution diverses a la theorie des pavilions. Paris : Minister de l air, 1965. 261 p.
177. Keane D. A. Compozer s Approach to Music Cognition and Emotion. The Music quarterly 1982.
178. Lissa Z. Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik. *Festschrift Walter Wiora*. Kassel, 1967. S. 112–119.
179. «Metoda» Chopina. *Ruch muzyczny*. 1968. № 12. S. 5–7.

ДОДАТКИ

Додаток А

Методична збірка В. Луканіна (Рис. А 1)

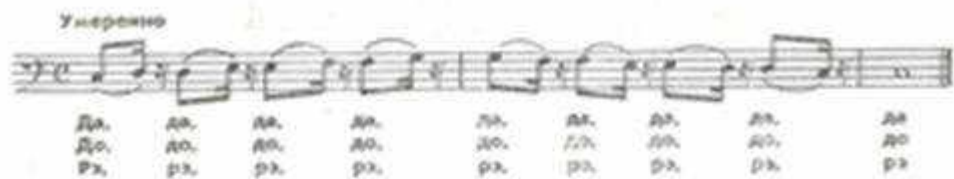


Приклады вправ зі збірки В. Луканіна «Навчання і виховання молодого співака» (Рис. А 2)

фальшиво, что неблагоприятно сказывается на интонационной чистоте последующих упражнений. Очень полезно это упражнение для соединения нижнего и среднего регистров. Ему следует уделять особое внимание. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.



№ 5. Для выработки подвижности диафрагмы. Пользоваться так называемым «сбросом дыхания», то есть перейдя со звука до на ре, звучание последнего как бы сбросить с опоры, благодаря чему произойдет быстрое «всасывание» дыхания, на котором и нужно спеть в следующей фразке ре, ми и т. д. Благодаря тому, что упражнение выполняется на энергичном и коротком вдохе, диафрагма принимает в нем активное участие. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.

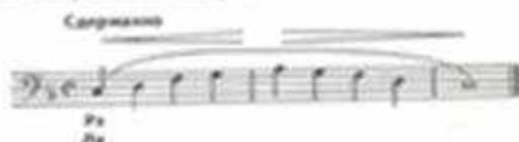


№ 6. Исполнять как предыдущее упражнение, но в более подвижном темпе. По полутонам вверх и затем вниз в пределах малой терции.





№ 8. Пентатоника. Для выработки певучести. Петь одухотворенно, как небольшое музыкальное произведение; стараться искать лучшее тембровое звучание голоса. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.



№ 9. Для выравнивания регистров и облегчения и приближения звука. Вырабатывает активность звукоизвлечения. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.



№ 10. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.



№ 11. «Этюда» Глинка¹ (в упражнении внесено небольшое изменение — после 7-го такта добавлен еще один такт). Требует значительной подготовленности певца. Петь протяжно, легко, слезая ноты без толчков.



¹ Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методически и формально и вокальным сольфеджио. М., 1950, с. 9, № 1.



№ 12. Упражнение для развития подвижности и гибкости голоса. Надо стремиться приближать звук к губам и зубам, помнить о высокой позиции. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.



№ 13. Это упражнение, как и упражнения № 14 и 15, заимствовано у профессора Болгарской государственной консерватории И. А. Иосифова. Для развития подвижности голоса и для приближения звука. Поется в быстром, энергичном темпе, полным голосом, но без крика. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.



№ 14. Исполняется в темпе и характере предыдущего упражнения. По полутонам вверх и затем вниз в пределах квинты.



№ 15. Упражнение петь подвижно, энергично, собраным звуком, ставя на овертоное дыхание и прикрывая ноты первой октавы от до и выше. Стремиться к сглаживанию регистров и ровности звука. В мажорных тональностях до, ре-бемоль, ре, ми-бемоль и ми.



Методична збірка П. Голубєва (Рис. А 3)



Методична збірка І. Колодуб (Рис. А 4)



Приклади вокалізів зі збірки «30 вокалізів на основі народних пісень»

О. і Р. Вороніних (вокалізи № 1-3) (Рис. А 5)

*30 вокалізів
на основі народних пісень**

О. ВОРОНИН
Р. ВОРОНИНА

Не посвішавши
Нігеролаіте

*30 вокалізів
на основе народных песен*

О. ВОРОНИН
Р. ВОРОНИНА

* Всі вокалізи можна виконувати на ту чи іншу голосну або сольфеджувати.
Все вищезазначене можна виконувати на ту чи іншу голосну або сольфеджувати.

First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The vocal line begins with a fermata and a 'v' marking. The piano accompaniment features a complex texture with many beamed notes and rests. The bass line provides a steady accompaniment.

Скоринно
Скоринно

Second system of musical notation, starting with a double bar line. It includes a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line has a fermata and a 'v' marking. The piano accompaniment is marked with 'mf' and features a series of chords. The bass line continues the accompaniment.

Third system of musical notation, also starting with a double bar line. It contains a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line. The vocal line has a fermata and a 'v' marking. The piano accompaniment is marked with 'p' and features a series of chords. The bass line continues the accompaniment.

First system of musical notation. The top staff is a vocal line in G major, marked *dim.* The piano accompaniment consists of two staves. The right hand features a melodic line with slurs and a *dim.* dynamic marking. The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs.

Second system of musical notation. The top staff is a vocal line in G major, marked *mf*. Above the staff, the tempo markings "Повышало" and "Оживало" are written. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand features a melodic line with slurs and a *mf* dynamic marking. The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs.

Third system of musical notation. This system contains only the piano accompaniment, consisting of two staves. The right hand features a melodic line with slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with slurs.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a bass line with eighth notes.

Не поспівають
Вітерняки

Third system of musical notation, including the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part features a more active right hand with sixteenth-note patterns and a bass line with eighth notes. The lyrics are written above the vocal line.

Збірка І. Вiлiнськoї (Рис. А 6)



Приклад підготовчих вправ до вокалізів зі збірки «Вокалізи для високого голосу з фортепіано» І. Вілінської

№ 1

Вокаліз призначений для високого голосу. Технічною особливістю вокальної партії є широкі ходи від інтервалів сексти, септими, октави і нони, які разом з повільним темпом створюють труднощі для виконання. Щоб досягти бездоганного виконання, рекомендується підготовчі вправи, в яких варіюється головним чином інтервал сексти.

№ 2

Вокаліз призначений для високого голосу. Технічною особливістю вокальної партії являються широкі ходи на інтервалах сексти, септими, октави і нони, які разом з повільним темпом і складним ритмом створюють труднощі для виконання. Щоб досягти бездоганного виконання, рекомендується підготовчі вправи, в яких варіюється головним чином інтервал сексти.

ПІДГОТОВЧІ ВПРАВИ
ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

3

Вокаліз № 1 зі збірки «Вокалізи для середнього голосу»

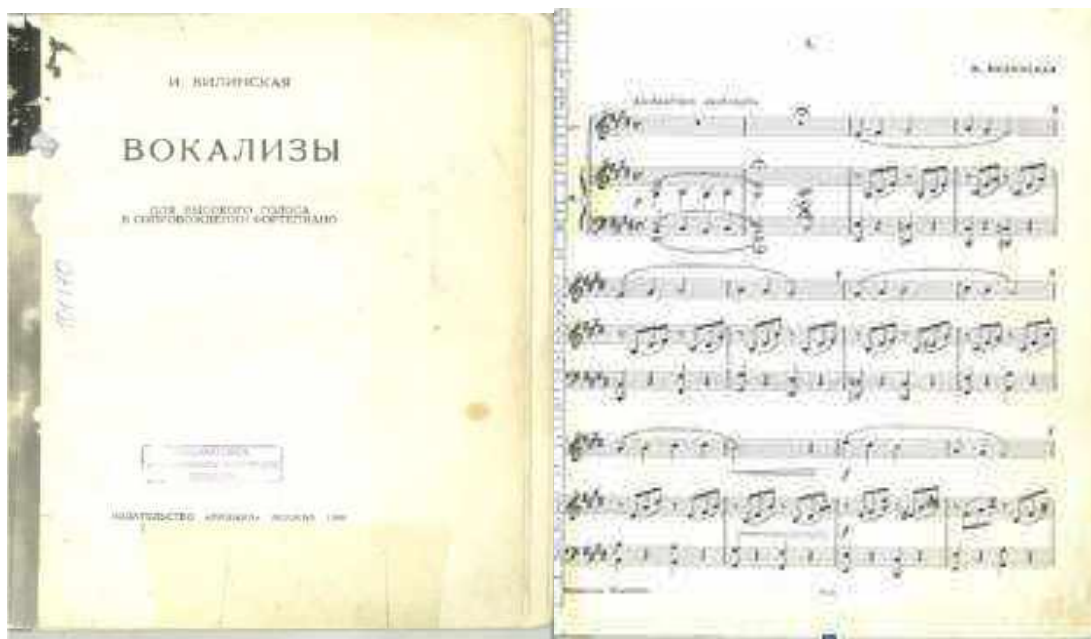
I. Вілінської (Рис. А 7)

The image shows the cover of the book 'Вокалізи для середнього голосу' (Vocalises for the middle voice) by I. Vilinska. The cover is blue with white text. The title 'Вокалізи' is written in a large, stylized font. Below it, 'ДЛЯ СЕРЕДНЬОГО ГОЛОСУ' is written in a smaller font. At the bottom, it says 'МУЗИКА УКРАЇНИ'. To the right of the cover is the first page of the musical score, which is titled 'ПЛАВНІСТЬ ЗВУКОВЕДРІННЯ І ПЛАВНОСТЬ ЗВУКОВЕДРІННЯ' (Smoothness of sound transitions and smoothness of sound transitions). The score is written for voice and piano, with a tempo marking of 'Allegretto'.

The image shows the second page of the musical score. It continues the vocal and piano accompaniment from the first page. The score is written for voice and piano. At the bottom of the page, there are two columns of text: 'РОЗВИТОК ДОВЖИНОСТІ ГОЛОСУ: НАБЛИЖЕННЯ ЗВУКА' and 'РАЗВИТИЕ ЗВОНКОСТИ ГОЛОСА: ПРИБЛИЖЕНИЕ ЗВУКА'. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Вокаліз №№ 1, 2 зі збірки «Вокалізи для високого голосу з фортепіано»

I. Вілінської (Рис. А 8)



Вокализ № 3 зі збірки «Вокалізи» В. Крохмалія (2004 р.) Рис. А 10

3

Средний регистр, свободное дыхание,
параллельный минор

Sostenuto cantabile

mp

mf

p

poco cresc.

mp

p

poco cresc.

poco cresc.

Fine

Вокалізи №№ 2-5 зі збірки «Вокалізи» К. Медко (Рис. А 11)

19

Вокаліз № 2

музика К. Медко
оркестровка А. Боталік

Allegro = 120

mf *p*

Con moto

Con moto

Вокалис № 3

20

музыка К. Милера
справочник А. Бондари

Allegro. = 120

Allegro. = 120

Allegro. = 120

Allegro. = 120

Allegro. = 120

Уривок «Прелюд-вокаліз» М. Жербіна (Рис. А 12)

ПРЕЛЮД-ВОКАЛІЗ
Музика М. Жербіна

Andante mesto

ano

p

Canto

mf

p

«Старовинна пісня» С. Людкевича (Рис. А 13)

СТАРОВИННА ПІСНЯ

С. Людкевич

СТАРИННАЯ ПЕСНЯ

С. Людкевич

Adagio semplice

The musical score is presented in two systems, each with a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the vocal part is in a single treble clef. The score includes various dynamics such as *sempre p e dolce*, *mf animando*, *poco mosso*, *pp*, and *all. vivacissimo*. Tempo markings include *Adagio semplice* and *a tempo*. The vocal line features a melodic line with lyrics written below it, including "Do", "Fa", "So", and "La". The score is marked with fingerings and articulation marks throughout.

Танец Гюльнар з опери «Махтумкулі» Ю. Мейтуса (Рис. А 14)

ТАНЕЦ ГЮЛЬНАР
из оперы «Махтумкули»

Ноты с сайта - www.nota7iv.ru Ю. МЕЙТУС

Adagio $\text{♩} = 55$

Кар *pp*

The musical score is presented in five systems, each containing two staves. The first system shows the beginning of the piece with the tempo marking *Adagio* and a quarter note equal to 55 beats per minute. The piano part is marked *pp* and features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a melodic line in the treble clef. The vocal line is in the treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into five systems, each with two staves. Dynamics include *pp*, *p*, and *p cresc.* The tempo is marked *Adagio* with a quarter note equal to 55 beats per minute.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system consists of three measures.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system consists of three measures.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) is mostly empty, with a few notes and a dynamic marking *p* at the end. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system consists of three measures.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The system consists of three measures.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. Dynamics include *p*, *p cresc.*, *cresc.*, *f*, and *Con moto*. The tempo is marked *Con moto*.

System 1: The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features a sixteenth-note run in the right hand and a bass line with chords in the left hand. A dynamic marking of *p* is present.

System 2: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a sixteenth-note run in the right hand and a bass line with chords in the left hand. Dynamic markings include *p cresc.* and *cresc.*

System 3: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a sixteenth-note run in the right hand and a bass line with chords in the left hand. A dynamic marking of *f* is present.

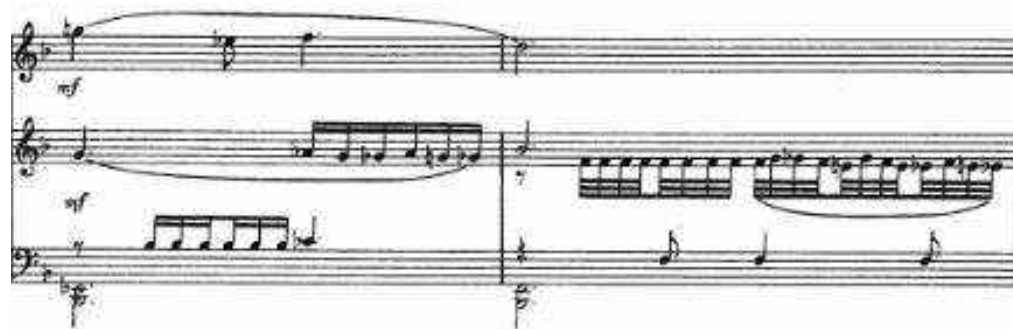
System 4: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a sixteenth-note run in the right hand and a bass line with chords in the left hand. Dynamic markings include *Con moto* and *mf*.



First system of musical notation, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The music features a melodic line in the treble clef, a harmonic accompaniment in the alto clef, and a bass line in the bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The system concludes with a dynamic marking of *f*.



Second system of musical notation, consisting of three staves. It continues the melodic and harmonic development from the first system. The bass line features a prominent eighth-note pattern.



Third system of musical notation, consisting of three staves. This system is characterized by a dense, rapid sixteenth-note passage in the treble clef, while the bass line remains relatively simple.



Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The music returns to a more melodic and harmonic style, with a steady eighth-note bass line.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The dynamic marking *ff esp.* is present.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The dynamic marking *f* is present.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The dynamic marking *f* is present.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The grand staff features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Second system of musical notation, continuing the piece. The notation and instrumentation remain consistent with the first system, showing further development of the melodic and harmonic themes.

Third system of musical notation. The melodic line in the top staff shows some chromatic movement. The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation. The piece concludes in this system with a final cadence. A dynamic marking of *p* (piano) is visible in the first measure of the grand staff.

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, an inner staff with a harmonic accompaniment, and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present in the first measure of the treble staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves. A tempo marking *Tempo I* is placed above the treble staff. A dynamic marking of *pp* is present in the first measure of the inner staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. A dynamic marking of *pp* is present in the first measure of the inner staff.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. Dynamic markings of *p* are present in the first measure of the treble and bass staves.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score is marked with various dynamics and tempo changes.

System 1: The vocal line begins with a *ten.* (tenuto) marking. The tempo is marked *rit. poco* (ritardando poco) and then *a tempo*. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more complex treble line.

System 2: The vocal line is marked *pp* (pianissimo). The tempo is marked *rit. poco* and then *a tempo*. The piano accompaniment includes a dense texture with sixteenth-note patterns in the bass and a melodic line in the treble.

System 3: The vocal line is marked *pp*. The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note bass line and a melodic treble line.

System 4: The vocal line is marked *rit. un poco* (ritardando un poco). The piano accompaniment is marked *ppp dim.* (pianississimo, decrescendo). The system concludes with a fermata over the final notes.

Уривок «Поєми» для голосу з оркестром ор. 21 В. Губаренко (Рис. А 15)

Состав оркестра

2 Flauti

*

Violini I (4 pulti) 2

Violini II (3 pulti) 2

Viola (2 pulti) 2

Violoncelli (2 pulti) 1

Contrabassi (1 pulti) 1

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The text is written in a cursive hand. The title 'Состав оркестра' is underlined. Below it, '2 Flauti' is written. A single asterisk is on the next staff. The string section is listed with their respective part counts and numbers of players: Violini I (4 parts) with 2 players, Violini II (3 parts) with 2 players, Viola (2 parts) with 2 players, Violoncelli (2 parts) with 1 player, and Contrabassi (1 part) with 1 player.

Вокализ

Поэма для сопрано с камерным оркестром

В. Зубаренко
Оп. 21 (1973г)

Modérato (Tempo di valse $\text{♩} = 60$)

Handwritten musical score for "Вокализ" (Vocalise) by V. Zubarenko, Op. 21 (1973). The score is for Soprano and Chamber Orchestra. The tempo is Modérato (Tempo di valse, $\text{♩} = 60$). The score includes staves for Soprano, Flute, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is marked *pp* (pianissimo) and *sul tasto con sord.* (on the keys with mutes). The score shows the beginning of the piece with various melodic lines and accompaniment.

Вокаліз №1, Вокаліз №2 В. Солянікова (2017 р.) (Рис. А 16)

The image displays a handwritten musical score for two vocal parts and piano accompaniment. The score is organized into four systems, each consisting of three staves. The top staff in each system is for the first vocal part, the middle for the second, and the bottom for the piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *mf*. The score is written in a cursive, handwritten style. At the top of the page, there are three handwritten labels: "Вокаліз №1", "Вокаліз №2", and "Акомпанімент".

Handwritten musical score on page 208, featuring four systems of music. The notation includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "avec un jour de repos", "avec un jour de repos", "avec un jour de repos", and "avec un jour de repos". The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *mf*. A circled section of the second system is highlighted. The date "15 03 2014" is written in the bottom right corner of the page.

avec un jour de repos

avec un jour de repos

avec un jour de repos

avec un jour de repos

15 03 2014

(Рис. А 17)

Handwritten musical score for guitar, consisting of three systems of staves. The score includes various musical notations, dynamics, and performance instructions.

System 1: Features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a *2P* marking. The second staff contains a bass line with a *mp* dynamic. The third staff contains a bass line with a *p* dynamic. A *2P* marking is also present at the end of the system.

System 2: Features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a *mp* dynamic. The second staff contains a bass line with a *mp* dynamic. The third staff contains a bass line with a *mp* dynamic. A *2P* marking is present at the end of the system.

System 3: Features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a *mp* dynamic. The second staff contains a bass line with a *mp* dynamic. The third staff contains a bass line with a *mp* dynamic. A *2P* marking is present at the end of the system.

The score concludes with the instruction **MUDICANTO**.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of four systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble clef and a key signature of two flats. The second system includes dynamic markings like *pp* and *f*, and a tempo marking of *And.*. The third system has a *2* marking on the right side. The fourth system is partially obscured by a large handwritten mark on the left. The handwriting is somewhat messy, suggesting a working draft or a composer's sketch.

Додаток Б

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Каушнян Я.М. Переломлення жанру вокалізу в стилістиці творів // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. ст. / Луганська державна академія культури і мистецтва. Луганськ, 2013. Вип. 25. С. 77-86.
2. Каушнян Я.М. Вокальная музыка «без слов»: истоки, пути эволюции // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. ст. / Луганська державна академія культури і мистецтва. Луганськ, 2014. Вип. 29. С. 70-81.
3. Каушнян Я. М . Мистецтво сольного співу в світлі єдності та відмінностей категорій «музика» і «гра» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 43. С. 268-278.
4. Каушнян Я. М. К модели «национального» и «интернационального» (на примере вокализов С. Павлюченко, М. Завалишиной, О. и Р. Ворониных) // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. XIII. С. 141-153.
5. Каушнян Я.М. Вокализ как музыкальный жанр: возникновение, основные разновидности // Центр дослідження білоруської культури, мови та літератури НАН Білорусії / Питання мистецтвознавства, етнології та фольклористики. - Мінськ, 2016. Вип. 20. С. 195-201

Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 25 лютого 2015 р.).
2. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 11 лютого 2016 р.).
3. XIII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, 20-22 квітня, 2016 р.).
4. XV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, 27-29 квітня, 2017 р.).
5. Відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 16 лютого 2018 р.).
6. Відкрита звітна науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 22 лютого 2019 р.).