

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

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ВЕТРОВ ОЛЕКСІЙ ВОЛОДИМИРОВИЧ

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
**БАРИТОН В УКРАЇНСЬКОМУ ВОКАЛЬНОМУ ЧАСОПРОСТОРІ:
ВІД С. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО ДО А. ЗАГАЙКЕВИЧ**

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



О. В. Ветров

Творчий керівник: **Говорухіна Наталія Олегівна**

заслужений діяч мистецтв України,

кандидат мистецтвознавства, професор

Науковий консультант: **Сухленко Ірина Юрївна**

кандидат мистецтвознавства, професор

Анотація

Ветров Олексій Володимирович. Баритон в українському вокальному часопросторі: від С. Гулака-Артемівського до А. Загайкевич. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2023.

Творчий мистецький проект представляє на прикладі репертуару для баритона історію становлення та розвитку вокальної культури України як унікального феномену, що утворився шляхом синтезу фольклорного та академічного мистецтва, композиторської творчості та прадавніх традицій українського солоспіву, сталих жанрових моделей та новітніх підходів до трактування можливостей людського голосу.

Творча складова проекту – це три концертні програми, що презентують камерно-вокальну та оперну творчість декількох поколінь українських композиторів: рух від фундаторів вітчизняної композиторської школи (зокрема, автора першої української опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, який за згадками сучасників був чудовим баритоном, та М. Лисенка, які заклали основний вектор розвитку українського музичного мистецтва, що спирається на синтез західноєвропейських та національних традицій) через творчість композиторів ХХ століття до найсучасніших творів, прем'єри яких відбулися останнім часом. Зокрема, автор проекту брав участь в прем'єрних показах опери «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич на лібрето С. Жадана, опери «Хитрий Лис» І. Небесного на слова І. Франка, опери «Наталка Полтавка» О. Щетинського за однойменною п'єсою І. Котляревського, які є свідченням співіснування у сучасній культурі

України абсолютно різних стилістичних напрямків.

Наукове ж обґрунтування відобразило те, як крок за кроком видатні митці опановували європейський досвід створення музики для голосу, пройшовши шлях від обробок народних пісень до перших камерно-вокальних та оперних опусів, у котрих унаочнена базова художня настанова: збереження краси й самобутності народних традицій українського мистецтва. Того, як паралельно з цим відбувався не менш важливий процес становлення академічних вокальних шкіл, а поява видатних майстрів сцени – Михайла Гришка, Дмитра Гнатюка, Миколи Манойла, Миколи Ковалю – провокувала композиторів звертатися до вокальних жанрів, щоб почути свою музику у виконанні співаків світового рівня. І, на жаль, того, як через політичну ситуацію багато чудових творів або не виконувались зовсім, або достатньо швидко виключалися з концертного репертуару.

Систематизовано відомості щодо розробки концепції часопростору у науковому дискурсі, зокрема у роботах вітчизняних науковців: Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської, Вікторії Костянтинівни Суханцевої, Юлії Вікторівни Ніколаєвської. Це дозволило дійти висновку, що дослідження буття музичних феноменів неможливе без урахування часопросторового аспекту їх існування. Адже останній визначає і параметри індивідуальної творчості, і художні настанови щодо оцінювання й сприйняття художніх артефактів, і, нарешті, саме буття культури як системи, що існує у просторі та часі.

У цьому аспекті цікавою є історія становлення вокального мистецтва України, що постає у роботі як система, взаємодія компонентів якої відбувається у часі та просторі, утворюючи умовну спільність композиторів, виконавців, педагогів, творча діяльність яких увиразнює духовну самосвідомість нації. Тож, у проєкті вокальна культура України представлена як феномен, ціннісні засади якого обумовлені настановами,

закарбованими у народній творчості, що отримали розвиток в академічному/популярному мистецтві, у тому числі, й через взаємини з культурами інших країн.

Другий розділ наукового обґрунтування присвячено виявленню загального та індивідуального у трактовці тембр-амплуа баритону у камерній та оперній творчості українських композиторів, які наслідували історично більш ранні західноєвропейські традиції. Хоча і в них баритон є відносно молодим голосом у партитурі, адже спочатку партії, призначені для нього називали басовими. Фактично, перші баритонові партії знаходимо у творчості В.А. Моцарта. Палітра сценічних образів баритонів достатньо широка – від злодіїв до мудрих правителів та, навіть, героїв-коханців.

В оперній творчості українських композиторів переважає героїчна традиція трактування тембру-амплуа баритона, якому доручено партії Султана у «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Богдана в опері «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, Данили з опери «Данило Галицький» М. Волинського. Окремої уваги, безумовно, тут заслуговує опера «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич, в якій голоси основних героїв фактично позбавлені тембрового забарвлення.

У камерно-вокальній творчості українських композиторів, навпроти, знаходимо багато варіантів використання виразового потенціалу баритонального тембру. Від наслідування традицій українського солоспіву у творчості А. Кос-Анатольського та його учня – сучасного львівського композитора М. Волинського, експериментів у жанрі міського романсу (тут згадаємо чудовий твір М. Лисенка «Коли розлучаються двоє») до пошуків у царині естрадного мистецтва (йдеться про творчість І. Карабиця та одну з найпопулярніших у світі українських пісень «Рідна мати моя» Платона Майбороди, яка вперше прозвучала у фільмі «Годи молодії» у виконанні народного артиста України, баритона Олександра Таранця).

Таким чином, творчий мистецький проєкт шляхом інтерпретації амплуа баритону унаочнив особливості торування історичного шляху вокальної культури України як унікального феномену, що ґрунтується на поєднанні різновекторних тенденцій, а саме, синтезі традиційного та академічного мистецтва, сталих жанрових моделей та новітніх підходів до трактування жанрового інваріанту. Проєкт наочно проілюстрував рух у царині камерно-вокальної та оперної творчості декількох генерацій українських композиторів від фундаторів української композиторської школи до сучасних митців, твори яких є яскравим історичним документом сьогодення.

Ключові слова: вокальна творчість, баритон, тембр-амплуа, вокальна школа, репертуар баритона.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	8
РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ЧАСОПРОСТОРИ: ДОСВІД ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІ	14
1.1. Концепт часопростору у науковому дискурсі.....	14
1.2. Історія та сучасність вокального мистецтва України у дзеркалі наукових досліджень.....	23
Висновки до розділу 1.....	33
РОЗДІЛ 2. ТРАКТУВАННЯ ТЕМБР-АМПЛУА БАРИТОНА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ – ХХІ СТОЛІТТЯ: ДОСВІД СИСТЕМАТИЗАЦІ	34
2.1. Формування тембр-амплуа баритона в оперній творчості західноєвропейських композиторів.....	34
2.2. Жанрово-стильова палітра камерно-вокальної творчості українських композиторів.....	39
2.3. Баритон в операх українських композиторів: загальні підходи та інноваційні рішення.....	52
Висновки до розділу 2.....	67
ВИСНОВКИ	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	71

ДОДАТКИ

Додаток А Методична розробка спеціального курсу за темою творчого мистецького проєкту.....78

Додаток Б Апробація творчого мистецького проєкту.....85

Додаток В Інтерв'ю з композитором Мирославом Волинським.....87

Додаток Г Перелік згадуваних у роботі українських баритонів.....90

ВСТУП

Обґрунтування теми. У сучасному глобалізованому світі все більше уваги приділяється дослідженню національних культур, виявленню параметрів, що забезпечують їх самобутність/пізнаваність та механізмів, що обумовлюють збереження культурних патернів, їх передачу наступним поколінням. У музичному мистецтві показовою в цьому плані, на нашу думку, є вокальна культура, адже саме вона має безпосередній зв'язок з фольклорними традиціями, що живлять розвиток професійних композиторських й виконавських шкіл. Не випадково концепція натхненників унікальної мистецької акції «Ковчег Україна: десять століть української музики», що відбулася в 2021 році на Михайлівській площі міста Києва в рамках святкування 30-ї річниці Незалежності України, полягала у намаганні «поєднати автентичну пісню як першоджерело і той пласт, який з неї походить – це суть проекту, в якому звучатиме музика композиторів Бориса Лятошинського, Миколи Лисенка, Валентина Сильвестрова, Василя Барвінського, Мирослава Скорика» [43].

Погоджуючись з думкою про виняткову значущість вокального компонента у системі музичної культури України, маємо, все ж таки, визнати, що навіть найпотужніші разові акції не можуть змінити прикрої ситуації, коли й народні пісні, й значна частка вітчизняного концертного репертуару досі залишаються невідомими широкому колу поціновувачів музичного мистецтва. Водночас, в нашому українському музикознавстві наявний вагомий корпус досліджень, так чи інакше пов'язаних з вивченням вокальної культури України, зокрема:

- підручники з історії вітчизняного вокального мистецтва;
- дисертації та монографії, присвячені творчості окремих композиторів і співаків;
- праці методичного спрямування, де висвітлено специфіку роботи з певними типами голосів.

Узагальнюючи відомості, надані у цих працях, можна реконструювати історію взаємозумовленого розвитку композиторських та вокальних шкіл України. Того, як крок за кроком видатні митці опановували європейський досвід створення музики для голосу, пройшовши шлях від обробок народних пісень до перших камерно-вокальних та оперних опусів, у котрих унаочнена базова художня настанова: збереження краси й самобутності народних традицій українського мистецтва. Того, як паралельно з цим відбувався не менш важливий процес становлення академічних вокальних шкіл, а поява видатних майстрів сцени – Соломії Крушельницької, Бориса Гмирі, Михайла Гришка, Євгенії Мірошніченко, Дмитра Гнатюка, Євгена Червонюка, Миколи Манойла, Анатолія Солов'яненка, Гізели Циполи, Миколи Ковалюка – провокувала композиторів звертатися до вокальних жанрів, щоб почути свою музику у виконанні співаків світового рівня. І, на жаль, того, як через політичну ситуацію багато чудових творів або не виконувались зовсім, або достатньо швидко виключалися з концертного репертуару. Тож, *актуальність теми* дослідження обумовлена:

1. відсутністю комплексних досліджень, де вокальна культура України представлена як певна художня цілісність, динаміка розвитку якої визначена взаємодією композиторських та виконавських шкіл;
2. необхідністю кількісного та змістовного переосмислення навчального й концертного репертуару вітчизняних співаків.

Мета дослідження – представити на прикладі репертуару для баритону історію становлення та розвитку вокальної культури України, як унікального феномену, що утворився шляхом синтезу фольклорного та академічного мистецтва, композиторської творчості та прадавніх традицій українського солоспіву, сталих жанрових моделей та новітніх підходів до трактування можливостей людського голосу.

Завдання наукового обґрунтування:

- систематизувати існуючі у науковій літературі трактування концепту часопростір;
- реконструювати розвиток вокального мистецтва як важливого компонента українського музичного часопростору;
- визначити фактори, що вплинули на формування тембр-амплау баритона в оперній творчості західноєвропейських композиторів;
- систематизувати баритональний репертуар українських композиторів за історичними та жанрово-стильовими ознаками;
- проаналізувати твори для баритону українських композиторів.

Матеріалом проєкту є твори, що прозвучали у концертних програмах:

Обробки українських народних пісень:

- «Скажи мені правду» в обробці В. Таловирі;
- «Сніжок іде» в обробці Б. Лятошинського;
- «Місяць на небі» в обробці Ф. Надененка;

Камерно-вокальні твори:

- М. Волинський Романси «Фіалки сліпий продає», «Хочеш ти щоб пісню я для тебе склав», «О, збуди мою пісню», «Кричи, паяце!» з вокального циклу «Моя пісня» на сл. О. Олеся;
- С. Гулак-Артемівський Пісня «Стоїть явір над водою» на сл. С. Гулака-Артемівського;
- І. Карабиць Пісні «Заспівай мені, поле» на слова на сл. І. Бердника та «Мати» на слова Б. Олійника;
- А. Кос-Анатольський Пісня «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на сл. І. Франка;
- М. Лисенко Романси «Реве та стогне Дніпр широкий» на сл. Т. Шевченка, «Нічого, нічого» на сл. М. Вороного, «Коли розлучаються двоє» на сл. Г. Гейне в перекладі М. Славінського;

Я. Лопатинський Романси «Я вас любив» на сл. О. Пушкіна в перекладі Т. Соколенка; «Як я був молодим» на сл. С. Любомира;
 П. Майборода Пісня «Стежина» на сл. А. Малишка;
 Н. Нижанківський Пісня «Засумуй, трембіто» на сл. Р. Купчинського;
 Я. Степовий Романс «Степ» на сл. М. Чернявського;
 А. Штогаренко Романс «Повір, що все для мене ти» на сл. С. Щипачова.

Оперні арії:

М. Волинський Арія Данила з опери «Данило Галицький» на лібрето Р. Горака та А. Волинської;
 С. Гулак-Артемівський Каватина Султана з опери «Запорожець за Дунаєм» на власне лібрето;
 К. Данькевич Арія Богдана з опери «Богдан Хмельницький» на лібрето В. Василевської та О. Корнійчука; Балада Гната з опери «Назар Стодоля» на лібрето Л. Предславича за Т. Шевченком;
 А. Загайкевич «Голос» чоловіка з чорною валізою з опери «Вишиваний. Король України» на лібрето С. Жадана;
 М. Лисенко Пісня Миколи з опери «Наталка Полтавка» на лібрето М. Старицького за однойменною п'єсою І.П. Котляревського; Арія Остапа з опери «Тарас Бульба» на лібрето М. Старицького;
 Г. Майборода – Арія Мартина з опери «Милана» на лібрето А. Турчинської;
 О. Щетинський – Пісня Миколи з опери «Наталка Полтавка» за однойменною п'єсою І.П. Котляревського;
 Є. Юцевич – Арія Кирила з опери «Кирило Кожум'яка» на власне лібрето.

Також у рамках проєкту публіці було презентовано твір для соло баритону та камерного оркестру сучасного американського композитора Стенлі Грілла/Stanley Grill «Заповіт» на сл. Т. Шевченка.

Цільові групи, на творчу/наукову діяльність яких вплинула реалізація проєкту – студенти та викладачі музичних закладів освіти всіх ланок, музикознавці, композитори, поціновувачі музичного мистецтва.

Методи дослідження. Наукове обґрунтування творчого проєкту базується на синтезі загальнонаукових методів узагальнення та систематизації інформації, а також спеціальних музикознавчих методів, зокрема інтерпретаційного аналізу, спрямованого на осягнення авторського задуму музичного твору та специфіки його виконавської реалізації.

Новизна проєкту полягає у тому, що вперше була складена та публічно презентована антологія творів для баритону українських композиторів XIX-XXI століття.

Подальший розвиток у роботі отримала категорія тембр-амплуа, як феномену, що охоплює історико-теоретичні та семантичні аспекти дослідження вокального мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами ЗВО. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

Зміст роботи відповідає Темі №2 «Виконавська інтерпретологія: від теоретичного обґрунтування до сучасної практики». Тему творчого проєкту та наукового обґрунтування затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №3 від 28.10.2021 р.).

Практичне значення отриманих результатів. Положення та висновки роботи можуть бути використані у науковій, концертній та

педагогічній практиці, зокрема, слугувати джерелом для опанування навчальних курсів «Основи вокальної методики», «Методика викладання спеціальних дисциплін», «Історія вокального мистецтва», «Концертно-камерний клас», «Сучасний вокальний репертуар».

Апробація творчого мистецького проєкту проходила у вигляді публікацій статей в наукових фахових збірках, виступів на конференціях, проведення практикуму та трьох концертних програм.

Опубліковані статті:

Ветров О. Постать Миколи Коваля в історії вокального мистецтва Харківщини. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2022. Вип. 64. С. 24-37.

Ветров О. «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич: досвід виконавського аналізу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2023. Вип. 67. С. 26-38.

Виступи на конференціях:

Науково-практична конференція «Механізми новації у музичній творчості». Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, 30.10.2021р. Тема доповіді: «Специфіка трактовки людського голосу в опері “Вишиваний. Король України” А. Загайкевич».

Міжнародна науково-практична конференція «Поетика музичної творчості» в рамках науково-мистецького проєкту «Практична музикологія», Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Харків, 14-16.01.2023 року. День другий, «Практикуми творчих аспірантів ХНУМ», тема «“Artist talk”. Підготовка партії Людини в чорному з опери А. Загайкевич “Вишиваний”».

Структура. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту складається з двох Розділів з поділом на підрозділи; Висновків, Списку використаних джерел, Додатків. Загальний обсяг наукового обґрунтування становить 90 сторінок, з них основного тексту – 63 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ЧАСОПРОСТОРИ: ДОСВІД ІСТОРИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ

1.1. Концепт часопростору у науковому дискурсі

Простір та час – дві базові філософські категорії, що привертають увагу вчених вже багато століть. Це не дивно, адже зрозуміло, що кожна людина, кожна суспільна ланка й людське суспільство в цілому існує й осмислює себе, перш за все, крізь них. Я. Тарароев у статті «Філософські репрезентації понять “простір” та “час”: від фізики до музики» зазначає: «у філософському контексті можна виокремити наступні види простору та часу – фізичний, біологічний, соціальний, психологічний, художній та музичний. Ці види представляють два принципово різні підходи уявлень про час та простір – теорію об’єктивного (зовнішнього, реального) і суб’єктивного (перцептуального, внутрішнього) простору-часу, що відображають два різні способи сприйняття, переживання і розуміння людиною цих понять. Вихідний і більш традиційний у звичайному розумінні аспект в трактуванні цих понять – фізичний» [41, с.86].

Перші наукові розвідки щодо простору та часу, були здійснені ще за часів Стародавньої Греції й саме тоді було окреслено основні вектори розробки цих категорій: це питання сутності простору та часу, їх відношення до матерії як певних форм буття й діалектики їх взаємин. Поступово склалися дві основні концепції: субстанціональна, де «простір і час розглядалися як особливі сутності, здатні існувати і незалежно від матеріальних об’єктів» [2] та реляційна, основи якої було закладено Г. Лейбницем, який «пов’язував простір і час з особливими відносинами між об’єктами і процесами» [2].

Обрання однієї з цих концепцій як базової у різні періоди розвитку філософської думки визначалося певною картиною світу, тобто розумінням фізичного його устрою. Так, протягом майже двох століть (XVII – XIX) європейські природознавці спиралися на ідеї Ньютона, згідно яких «Фізичний час – безлике тло руху, яке існує немовби скрізь і ніде конкретно. Воно притаманне усьому всесвіту, ми можемо фіксувати лише відхилення тривалості природних процесів від еталону часу, але самі ці процеси не можуть вплинути на нього» [3].

Концепція ж Г. Лейбниця, який вважав, що «час і простір мають природою вічні істини, однаково застосованих і до можливого, і до існуючого» [3] не мала значного впливу на наукові дослідження XVII – XIX століть, адже вона суперечила пануючому уявленню про світоустрій, який начебто існує виключно у координатах евклідової геометрії, класичної механіки та ньютонівської теорії тяжіння.

Як відомо, дійсно революційні зрушення у сприйнятті категорій простору та часу відбулися у XX столітті, що було визначено глибинною зміною уявлень про матерію, формуванням концепції поля, й, врешті-решт, оприлюдненням теорії відносності А. Ейнштейна, яка «змусила переосмислити багато уявлень класичної фізики, мотивуючи тим самим дослідження інших модусів часу, не лише фізичного» [3]. Зокрема, це обумовило активізацію дискусій про сутність простору та часу в багатьох сферах гуманітаристики – культурології, мовознавстві, літературознавстві – й, відповідно, актуалізацію тих філософських концепцій, згідно яких ці категорії розглядаються як: властиві людському мисленню форми пізнання (І. Кант), певні характеристики людської свідомості (Дж. Берклі, Д. Юм), творчі передумови людського життя (А. Бергсон, С. Хайдегер). Особливе місце в цій історії олюднення базових філософських категорій належить І. Канту, який у «Критиці чистого розуму» зазначав, що «простір і час, разом взяті, це чисті форми

будь-якого чуттєвого споглядання, і саме завдяки цьому можливі апріорні синтетичні положення» [49, с.201].

Тож, бачимо усталеність традиції бінарного тлумачення категорій простору та часу: або як чогось об'єктивно існуючого (тобто, фізичного), або чогось, що обумовлено емпірично/соціально, через що представники «найрізноманітніших наукових галузей (від космології до культурології) використовують простір і час як концептуальні елементи, за допомогою яких конструюються універсальні теоретичні моделі, що призначені для понятійної репрезентації не тільки фізико-космологічних реалій, а й лінгвістичних, психічних, культурологічних феноменів» [52].

Зазначимо, що численні наукові розвідки, предметом дослідженням яких було обрано саме культурні феномени, можна умовно розділити на чотири напрями:

- часопросторова модальність конкретних видів мистецтва;
- параметри організації художнього тексту;
- визначення властивостей авторської моделі світу;
- часопросторові аспекти картини світу певних епох/цивілізацій та функціонування культури як форми суспільної свідомості.

Зрозуміло, що по кожному з окреслених напрямів напрацьована велика кількість літератури, проста систематизація якої може стати предметом окремого наукового дослідження. Свідомо уникаючи цього, назвемо виключно ті концепції, що є продуктивними саме для нашого творчого проєкту.

Перш за все – це філософські праці, у котрих започатковано традицію осмислення культури крізь призму категорій простору та часу. Тут згадаємо про концепцію В. Дільтея, який розглядав історію культури як послідовність замкнених систем, осмислення феноменів яких потребує реконструкції певних типів світосприйняття, та про теорію О. Шпенглера, який у знаменитій книзі «Занепад Європи», оприлюднив думку щодо

хібності уявлень про те, що розвиток людської культури є лінійним. Напроти, йдеться про буття замкнених великих культур.

Також доречним буде звернення до книги «Homo Ludens» Й. Хейзінги, де викладено оригінальну концепцію, згідно якої джерелом буття культури є гра, сутнісними ознаками якої є обумовленість координатами часу та простору:

- гра відокремлюється від повсякденного життя місцем дії і тривалістю. Вона розігрується в певних рамках простору;
- гра не може тривати нескінченно, у неї є свої рамки початку і кінця. Вона має замкнутий цикл, всередині якого відбуваються підйом і спад, зав'язка і фініш. Тому в гру вступають, але її і закінчують;
- будь-яка гра протікає всередині певного простору, який повинно бути позначено. Арена цирку, гральний стіл, чарівне коло, храм, сцена, екран, судне місце – все це особливі території, «відчужені» землі, призначені для здійснення ігрового дійства. Всередині ігрового простору панує власний безумовний порядок. Це дуже важлива ознака гри. Він має незаперечний характер, що забороняє порушувати правила гри [45].

Втім, очевидно, що кожна локальна культура, як відображення певної картини світу з специфічними часопросторовими, ціннісними орієнтаціями, мовою та принципами організації художніх цілісностей, є водночас частиною загальносвітового історичного процесу. Лише одним з багатьох компонентів інформаційно-культурного простору. Тож, не дивно, що увагу багатьох дослідників привертала проблема необхідності визначення детермінант, що зумовлюють цілісність буття людської культури. Однією з найважливіших з них, на нашу думку, є те, що об'єкти культурної спадщини є порівняно самостійними по відношенню до суб'єкта творчості. Це, з одного боку, уможлиблює їх актуалізацію на інших етапах історичного розвитку або в іншому культурному середовищі,

а з іншого – дозволяє представити культуру як певний простір міжлюдської взаємодії. Як влучно зазначає Н. Івановська «Найважливішою характеристикою простору культури є його чітка структурованість. Взаємозв'язки як окремих людей, так і різних субкультур в єдиному полі культури можуть перебувати або на одному горизонтальному рівні, або стояти на різних щаблях по вертикалі. Одна культура за різними ознаками може бути включена в різні системи координат: в одному випадку, перебуваючи в горизонтальній площині, в іншому – у вертикальній [16, с. 66].

Зрозуміло, що ця багатшаровість простору культури значно ускладнює процес її дослідження, особливо, коли йдеться про сучасний, технологічний, інформаційно-насичений світ, що загострює питання осягнення проблем культурного переходу, культурної кризи та часопросторових координат художнього тексту – хронотопу. Відомо, що поняття хронотопу, етимологія якого йде від грецьких слів *χρόνος* – «час» і *τόπος* – «місце» було введено до наукового обігу біологом О. Ухтомським у 20-роках ХХ століття під впливом наукових відкриттів у сфері фізики. Проте найбільшого поширення воно набуло у працях літературознавців (М. Бахтіна, Ю. Лотмана та інших), які досліджували особливості художнього часу письменницьких текстів (зокрема у його співвіднесеності з часом реальним) як показову складову авторського задуму.

Унікаючи зайвого переказу, зазначимо, що стисла історія становлення поняття хронотоп у літературознавстві наведена у статті української філологині О. Олійник «Часопросторова проблематика у літературознавчих і фольклористичних дослідженнях», де підкреслено, що «проблема часопростору в сучасній філологічній науці <...> постає як одна з центральних. Саме вона дає можливість проаналізувати усі найголовніші структурні елементи літературного чи фольклорного твору як цілісну

художню систему крізь призму соціальних, історичних, психологічних, культурних чинників у світоглядному ракурсі» [32, с.1].

Очевидно, що в науці про музику – мистецтво, що має й часову, й просторову модальність – ця проблематика займає не менш важливе місце, об'єднуючи наукові розвідки, у котрих музичний хронотоп осмислюється крізь призму категорій музичного мислення, драматургії, стилю тощо.

В цьому аспекті звернемо увагу на декілька важливих досліджень українських мистецтвознавців. Перш за все, необхідно назвати ім'я докторки мистецтвознавства, професорки Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської, своєрідним узагальненням 40-літньої роботи якої стала збірка статей під красномовною назвою «Музика. Час. Простір» [8]. Ці тексти, перший з яких датовано 1976 роком, унаочнюють не просто динаміку розвитку окремої особистості, але й українського музикознавства як такого, з поступовим розширенням спектру наукових завдань, вирішення яких провокує захоплюючі співставлення минулого й сучасного, локального й загальнолюдського. Тож, не дивно, що наскрізною темою наукової творчості Н.А. Герасимової-Персидської є феномен хронотопу: «Досліджуючи хронотоп, Н.О. розглядає кризові, межові епохи (XVII та XX століття): вона виявляє ті властивості часу та простору взаємозалежні у своєму натягу, які відбиваються у принципово новій структурі мислення. Сучасне розуміння феномена простору-часу у Н.О. зумовлено її особливою дослідною оптикою. Вона бачить у нових композиторських техніках та виконавських прийомах не зовнішні відмінності та відмінності від попереднього досвіду, а незвідане. Насамперед нею усвідомлено фундаментальне розширення простору в музиці» [8, с. 11-12].

Внесок Ніни Олександрівни у розвиток вітчизняної науки про музику неможливо перебільшити, тож, не викликає сумніву, що саме її роботи спровокували появу цілої низки досліджень музичного

континууму. Зокрема, назвемо ґрунтовну дисертацію «Музичний хронотоп: предмет і явище. Типолоґія форм часопросторової організації в аванґардній музиці» вихованки наукового класу Н.О. Герасимової-Персидської С. Гуменюк, яка влучно вказує на взаємообумовленість складових системи час-простір-зміст, адже «з одного боку, певний тип змісту музики передбачає відповідний тип часопросторової організації, з іншого боку, часопросторові відносини, що перебувають в глибині свідомості, визначають сам цей зміст. Тому категорії часу і простору в музиці виявляються як на до-змістовному, так і на пост-змістовному (стилістичному) рівнях» [11, с.16].

Також згадаємо про моноґрафію, видання 1990 року, «Категорія часу у музичній культурі» В. Суханцевої, авторка якої доходить висновку, що «категорія часу в музиці та безпосередньо пов'язані з нею категорії музичної форми і музичного змісту, які належать до реалістичного методу в музичному мистецтві, визначаються в якості системного утворення, цілісні рівні якого мають закономірні властивості взаємної детермінації і всі разом виступають у вигляді культуротворчих моделей, які зберігають природу і сутність видів, що продовжують історично-культурну діяльність» [40, с. 172].

Таке сприйняття природи музичного часу, що ніби закарбовує у композиторському тексті певну картину світу, можна визначити як один з можливих параметрів дослідження цього феномену – коли темпоральна організація твору (хоча, насправді часопросторова, адже ми приймаємо точку зору про нерозривність цих понять) осмислюється крізь призму людського буття. Тут згадаємо про статтю Н. Шепеленко «Ораторія як жанрово-сміслова модель світу у західноєвропейській традиції», де зазначено, що: «ораторія як концептуальний жанр західноєвропейської музичної традиції сформувала власну жанрову картину світу, в основі якої лежать відображення національного (ментального) сакрального хронотопу

людського буття у двох вимірах – онтологічному і психологічному» [51, с.169].

Інший вектор наукового осмислення природи музичного часу пов'язаний з визначенням загального та індивідуального у метроритмічній організації твору, його жанрово-стильових параметрів. Проте сьогодні все більшого поширення набуває методологія згідно якої плин музичного часу розглядається не як комбінаторика ритмічних груп у визначеному темпі та метрі, а як аналог людського буття, що сприймається як низка подій. Концентрація та емоційна значущість цих подій є тим параметром, що визначає суб'єктивне (уповільнене або пришвидшене у порівнянні з фізичним) сприйняття щільності часу. Очевидно, що так само наша реакція на музичні події впливає на індивідуальне розуміння часового континуума конкретного твору композитора. Не випадково, В. Москаленко, досліджуючи «процесуальні токи» музичної творчості вказує на важливість «музичної події» як фактора інтерпретування: «Під подією розуміється виділене з потоку музичного формотворення значиме для сприймаючого суб'єкта музично-інтонаційне явище. Суб'єктом сприйняття музичного твору може бути і композитор, що оцінює власне музичне висловлювання, і музикант-інтерпретатор. Але у будь-якому випадку це – не якась “стороння особа”, а ми самі, незалежно від творчої функції (композитор даного твору, його виконавець, інші інтерпретатори). Тільки у момент явлення музичної події починається наше з нею співбуття і триває до свого завершення. Отже, музичні події мають свій початок, своє продовження і своє завершення. Вони розрізняються масштабністю фрагменту формотворення, якими виражені» [27, с.118].

Проте музичні події розгортаються не тільки у часовому, але й і в просторовому вимірі – сцени або концертної локації, «географії» конкретного інструменту й, нарешті – музичного полотна, що можна досліджувати або як зафіксований композитором нотний текст, що має

певні координати (глибина, вертикаль та горизонталь), або як щось віртуальне. Коли під впливом синестезії музичні події сприймаються не тільки як часові: «мелодійний розвиток – динаміка пластики малюнка, тембровий розвиток – кольоровий розвиток, зміна тональності – розвиток колориту, зсув по регістрах – зміна світлоти малюнка і т.п.» [18, с.103].

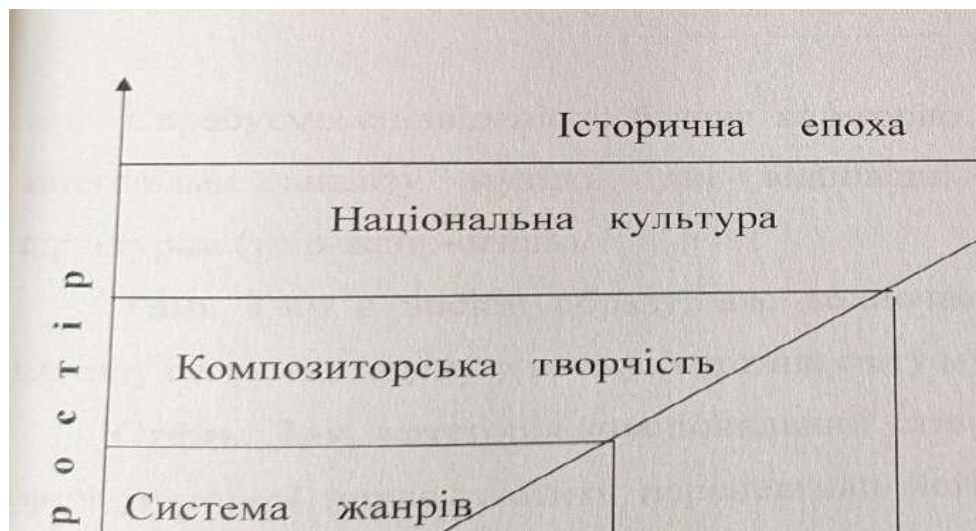
В цьому аспекті особливої уваги, на наш погляд, заслуговує проблема виконавського хронотопу, адже сьогодні загальноприйнятою є наукова позиція щодо принципової різниці часових координат існування тексту та твору. Твір – це щось, що вже існує й має можливість відритися реципієнту та змінитися під впливом його сприйняття. За У. Еко «твори, будучи закінченими у фізичному сенсі, залишаються відкритими для постійного виникнення внутрішніх відносин, які глядач, слухач або читач мусить виявити і вибрати в акті сприйняття всієї сукупності наявних стимулів» [29, с.103]. Текст, навпроти, існує у реальному часі, відбувається у процесі створення, набуваючи нових часопросторових характеристик, що відбивають індивідуальні параметри стилю творчості інтерпретатора. Тож, дуже влучним й продуктивним для подальшої розробки бачиться запропонований Ю. Ніколаєвської концепт виконавського хронотопу, під яким мається на увазі: «усвідомлена цілісність просторово-часових (вертикальних і горизонтальних) топоном музичного твору (метроритмічних, фактурних, темпових), яка обумовлена хроноартикуляційними стратегіями Homo Interpretatus» [30, с.240]. На думку дослідниці виявлення специфіки виконавського хронотопу можливе завдяки аналізу таких параметрів: метроритм, фактура, форма-композиція.

Підсумовуючи, скажемо, що дослідження буття музичних феноменів неможливе без урахування часопросторового аспекту їх існування. Адже останній визначає і параметри індивідуальної творчості, і художні настанови щодо оцінювання й сприйняття художніх артефактів, і, нарешті, саме буття культури як системи, що існує у просторі та часі.

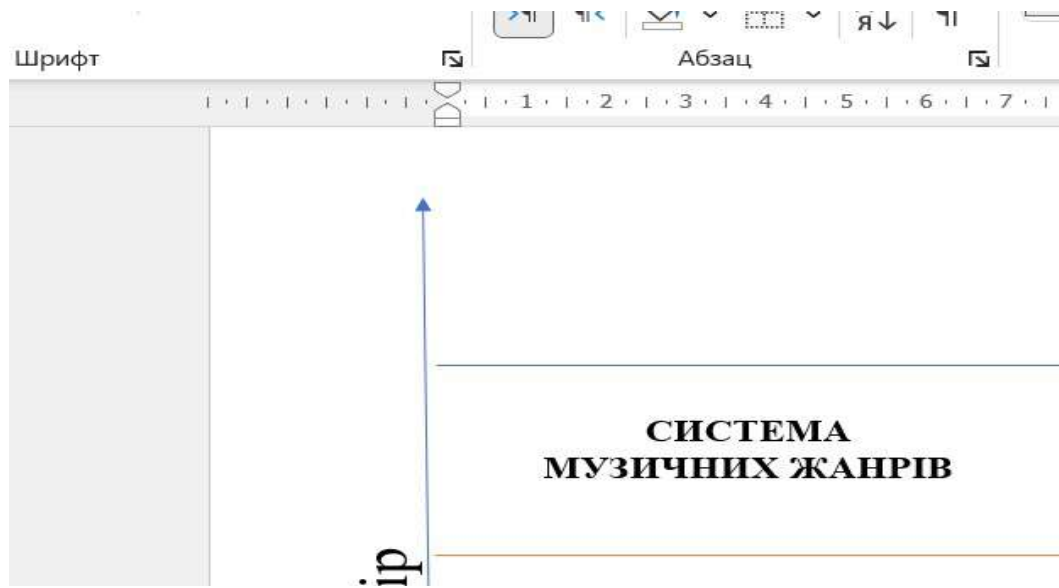
1.2. Історія та сучасність вокального мистецтва України у дзеркалі наукових досліджень

Продовжуючи лінію міркувань щодо часопросторового аспекту буття культури як феномену, центром якої є Людина, що творить або інтерпретує художні артефакти, спробуємо спроектувати це на локальне явище – вокальне мистецтво України. Розуміючи його як систему, взаємодія компонентів якої відбувається у часі та просторі, утворюючи умовну діасинхронічну спільність композиторів, виконавців, педагогів, творча діяльність яких увиразнює духовну самосвідомість нації.

Тут доцільно навести схему, надану у дисертації І. Романюк, де «Я-свідомість означає парадигмальний характер музичного пізнання (творчості композитора, виконавської інтерпретації або слухацького сприйняття). Вертикаль увиразнює просторовий вимір когнації, а горизонталь відповідає процесуально-динамічній природі розгортання музичного сенсу (= час)» [33, с.15].



Спираючись на неї, представимо вокальну культуру України, як феномен, ціннісні засади якого обумовлені настановами, закарбованими у народній творчості, що отримали розвиток в академічному/популярному мистецтві, у тому числі, й через взаємини з культурами інших країн.



Цей складний, багат шаровий процес привернув увагу багатьох науковців та музикантів-практиків, що обумовило появу достатньо великого корпусу різножанрових робіт, предметом яких є розвиток вокальної культури України. Спробуємо систематизувати їх за хронологічним принципом.

Перш за все назвемо роботи, спрямовані на осмислення історії українського народу, формування його культурних традицій та національної картини світу. Тут знов згадаємо про фундаментальне дисертаційне дослідження «“Картина світу” в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури» І. Романюк, яка зазначає, що «інтровертність та індивідуалізм, демократизм і волелюбство, емоційність і чуттєвість – є наріжними засадами, які визначають у поліфонічному переплетенні сутність української душі. Проте, взяті окремо самі по собі, ці ознаки відображають лише окремі аспекти світовідчуття. В українській ментальності ці властивості нерозривно взаємопов’язані так, що, переплітаючись між собою, витворюють той унікальний, ледь вловимий феномен, який можна назвати “дух українства”».

Природно, що саме цей «дух українства» визначив базові параметри національної музичної мови, унаочненням самобутності якої є, на нашу думку, народна пісня. Оминаючи зараз той період розвитку музичної культури України, який О. Козаренко позначає як етап передстилю – «функціонування давньо-української музичної мови до її кульмінації творчість – Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя» [22, с. 143], спрямуємо увагу на ХІХ століття, коли у творчості І.П. Котляревського, П. Ніщинського, М. Аркаса, С. Гулака-Артемівського поступово формується національний стиль. У ракурсі нашого дослідження звернемо увагу саме на постать видатного композитора, автора однієї з найпопулярніших українських опер «Запорожець за Дунаєм», співака, що за спогадами сучасників володів чудовим баритоном С. Гулака-Артемівського.

З цікавого дослідження головного спеціаліста відділу використання інформації документів ЦДАМЛМ України А. Гайворонської дізнаємося, що «Протягом майже 25-річної праці на оперній сцені С. Гулак-Артемівський виступив у 51-й оперній партії. Це були опери діючого на той час італійського оперного репертуару, а також твори вітчизняних композиторів. Гулак-Артемівський вражав своїх сучасників не лише красою і могутністю свого голосу, але й прекрасною акторською майстерністю...» [7, с.130]. Безумовно, специфіка виконавської діяльності митця вплинула й на його композиторські пошуки, визначивши, з одного боку, зацікавленість до роботи у вокальних жанрах, а з іншого – намагання поєднати національні традиції із доробком європейських композиторських шкіл.

Зазначимо, що спроби осягнення національного доробку крізь призму здобутків світової культури, розуміння важливості збереження фольклорних джерел та, водночас, становлення професійного мистецтва були ознакою творчої діяльності багатьох діячів вітчизняного мистецтва

XIX століття, проте особливе місце тут займає постать Миколи Лисенка, у творчості якого, за влучним висловом О. Козаренка, «національна своєрідність переростає у національний стиль як типологізовану закономірність мислення, центральним системоутворюючим елементом якого є національна музична мова» [22].

У контексті ж нашого дослідження постать видатного українця важлива ще й тому, що його життя припало на етап формування професійних мистецьких (композиторських та виконавських) вітчизняних шкіл. Як зазначає О. Яструб у статті «Музично-просвітницька діяльність М. Лисенка як феномен національної самоідентифікації»: «у глобалізованому часопросторі культури сьогодення музична спадщина М. В. Лисенка приваблює знов і знов проявами мистецького універсалізму – започаткуванням форм музично-громадської та просвітницької, етнографічної та композиторської діяльності. Феномен універсалізму творчої особистості митця дає підставу для наукової постановки проблеми самоідентифікації національної культури на етапі її становлення» [54, с. 95].

Дійсно, саме за часів життя М. Лисенка зусиллями цілої когорти діячів музичної культури України, чия діяльність була спрямована на популяризацію академічного мистецтва, професійних засад творчості, створення навчальних/концертних закладів, система музичного життя країни суттєво змінилася. Згадаємо тут про:

- засновників українських консерваторії, що відкрилися на початку XX століття: Харківської (1917) – Ілля Слатін, Київської (1913) – Володимир Пухальський, Одеської (1913) – Вітольд Малішевський;
- корифеїв українського театального мистецтва – М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, С. Садовського;

- керівників професійних хорових колективів – О. Сокальського, М. Лисенка, О. Кошиця та інших.

Важливим фактором розвитку вокального мистецтва також стало остаточне розмежування духовної та світської освіти й поява значної кількості навчально-методичної літератури. Так, Ю. Грищенко у дисертації «Розвиток професійної вокальної освіти України (кінець XIX – початок XX ст.)» наводить відомості, що на межі XIX-XX століть в Україні вийшли друком: “Керівництво для теоретичного і практичного вивчення хорового співу з учнями середнього та старшого віку для організації співацьких хорів, у зв’язку з вивченням засад гармонії і регентської справи” А. Карасьова (1898 р.), “Підручник з елементарної теорії музики” Г. Любомирського (1906-1913 рр.), “Збірка пісень у хоровому розкладі, пристосованому для учнів молодшого і старшого віку в школах народних” М. Лисенка (1908 р), “Початковий курс навчання дітей нотному співу”, “Методика шкільного співу” (рукопис), “Програма навчання співу, складена для єдиної школи та пояснювальна записка до неї” (рукопис), “Українська пісня в народній школі” (1917 р.) К. Стеценка та ін.» [14, с.17].

Зазначимо, що, на наш погляд, вітчизняні вокальні школи формувалися під впливом декількох факторів. Перший з них, це національні традиції, що актуалізувалися завдяки творчості видатних композиторів (С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка та інших).

Другий, не менш важливий чинник – це присвоєння європейських надбань вокальної педагогіки, завдяки діяльності запрошених іноземних викладачів. Тут, зокрема, назвемо засновника харківської вокальної школи Федеріко Алессандро Бугамеллі (1876–1949), який працював у місті сімнадцять років й виховав цілу плеяду видатних співаків, серед яких народний артист СРСР М. Рейзен та професор П. Голубєв. У статті В. Щепакіна знаходимо дуже цікаві відомості щодо педагогічних принципів Ф. Бугамеллі: «Головними засадами роботи педагога з учнями

на початковому етапі, як зазначав М. Рейзен, були: категорична заборона форсування звуку і, навіть, відмова від співу на форте, розвиток насамперед середнього регістру співака з дуже обережним додаванням низьких і високих нот. Особлива увага приділялася перехідним нотам, вирівнюванню тембру в усіх співочих регістрах, співу на півусмішці, яка виключає скутість звуку, економному розподілу дихання, якої сили не був би звук, прищеплення вміння уникнути плоского, вульгарного, відкритого звучання. Протягом усього першого року навчання Бугамеллі працював з Рейзеном виключно над гамами, арпеджіо та нескладними вокалізами. Педагог привчав молодих співаків вмінню слухати себе, знаходити помилку, якщо вона була, і виправляти її. Все це складало фундамент подальшої осмисленої і цілеспрямованої самостійної роботи співака» [53, с. 15].

Третім чинником, що, безумовно, вплинув на розвиток академічного вокального мистецтва України стала творча діяльність видатних співаків: Соломії Крушельницької, Модеста Менцинського, Олександра Мишуги, Івана Стешенка, чия майстерність зачаровувала увесь світ, спиралася на надбання західноєвропейських вокальних шкіл й стала основою національної співацької традиції. А. Желан зазначає, що «українська вокально-оперна традиція поступово еволюціонувала від ліричного співу до драматичного, орієнтуючись на вимоги оперного співу в загальноєвропейському контексті. Для цього потрібні були художники, музиканти співаки з відповідним рівнем підготовки саме з України, і вони з'явилися. Українські співаки Менцинський, Крушельницька, Мишуга завдяки своєму таланту, працездатності та наполегливості стали успішно засвоювати традиції європейських оперних шкіл, і завдяки їх творчості особливої актуальності набуло на той час гасло “європеїзації” української школи оперного виконавства, реалізація якого вимагала постійного

підвищення виконавського професіоналізму й розширення жанрового діапазону виконуваних партій» [15, с. 86].

Також, необхідно сказати, що підвищенню рівня професійної вокальної культури, зміні художніх настанов не тільки вокальних викладачів, але й глядачів, значно сприяла гастрольна діяльність іноземних співаків. Так, К.Ю. Бацак у статті «Італійські оперні зірки харківської сцени останньої чверті ХІХ – початку ХХ ст.» зазначає, що «висока оцінка критикою артистичних чеснот прославлених співаків, активна підтримка їхніх виступів публікою засвідчують непересічне значення гастрольної діяльності італійців у розвитку музичної культури Харкова. Великий вплив ця діяльність мала на професійне становлення місцевих оперних виконавців, формування музичних смаків та уподобань освіченої верстви населення міста. Вивчення репертуару, представленого італійськими співаками, засвідчує їхнє прагнення ознайомити слухача з кращими здобутками європейського оперного мистецтва...» [4, с. 113].

Тож, можна з упевненістю стверджувати, що на межі ХІХ – ХХ століть було закладено основи академічної вокальної культури України, що базується на синтезі національних та європейських традицій, що отримали розвиток у діяльності видатних педагогів й майстрів сцени. Серед багатьох наукових праць, присвячених дослідженню еволюції вітчизняних вокальних виконавських шкіл, назвемо ґрунтовну дисертацію Л.М. Мухіної «Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття», авторка якої доходить висновку, що “спільними рисами професійних вокальних шкіл на українських землях були: активізація національного характеру вокальної освіти (залучення до навчального процесу українських народних пісень, використання педагогічного досвіду оперних співаків, композиторів, музикантів і співаків); запозичення технік вокального співу із Західної Європи (Німеччина, Італія), зокрема *bel canto*, а також педагогічних

напрацювань зарубіжних вокалістів-педагогів. Були й відмінності, зокрема у програмах вокально-хорової підготовки майбутніх оперних виконавців, а також у регіональній специфіці умов на Сході й Заході України» [29, с. 132].

Довідкову інформацію щодо видатних викладачів та вихованців українських консерваторій знаходимо у підручнику Б. Гнидь «Історія вокального мистецтва», де також зазначено, що, незважаючи на регіональну специфіку, «“вокально-технічні прийоми сучасної української педагогіки базуються на дуже важливих, основних положеннях вокальної педагогіки ХІХ – початку ХХ ст., а саме: 1) типи дихання, 2) положенні гортані у співі, 3) регістрах голосу» [10, с. 307].

Детальну та науково-обґрунтовану інформацію щодо сучасних вчень про розвиток співацького голосу й сучасних вимог до виховання співаків знаходимо у працях О.Г. Стахевича, зокрема у навчальному посібнику «Основи вокальної педагогіки» [37]. Також неможливо не сказати про важливість наукового доробку професора кафедри сольного співу та оперної підготовки ХНУМ імені І.П. Котляревського Н.Є. Гребенюк, якій належить визначення вокально-виконавської творчості, яка на думку науковиці «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» [12, с. 236].

Важливе значення також мають численні наукові праці, присвячені творчості видатних українських співаків, багато з яких займалися й педагогічною діяльністю. Свідомо обмежуючи себе харківським контекстом назвемо декілька робіт, присвячені видатним представникам вокальної школи ХНУМ імені І.П. Котляревського. Це:

- стаття О. Рощенко «Пам'яті Т.Я. Веске: три портрети в жанрі *Réminiscences*», авторка якої влучно зазначає, що «За 55-річний період роботи у Харківському інституті, а згодом – і Університеті мистецтв імені І.П. Котляревського Тамара Яківна Веске виховала стільки видатних учнів, що їх уповні вистачило би для того, щоби скласти повний колектив солістів оперного театру <...> “діти і онуки” Тамари Яківни у вокальному мистецтві й зараз успішно працюють на оперній ниві, яскраво презентуючи харківську вокальну традицію та свою *Alma Mater*» [34];
- стаття М. Марковича, присвячена Вчителю – видатному баритону, багаторічному солісту Харківського театру опери та балету імені М. Лисенка, народному артисту СРСР Миколі Федоровичу Манойло (1927–1998). Цікавим й корисними для як для молодих музикантів, так і для викладачів є окреслені автором статті принципи вокальної педагогіки М. Манойло, що «пов'язані не тільки із надбаннями методики сольного співу професора П. Голубєва, але й з його особистісним досвідом оперного співака. Як спадкоємець італійської школи співу, М.Ф. Манойло репрезентував у своїй виконавській діяльності (усіх її жанрах) такі якості, як правильне дихання (вільне проходження усіх резонаторних зон), красиво оформлений, якісний співацький тон, театральний голос, що мав перебивати звучання оркестру, дзвінкість, летючість, округлість і рівність усього діапазону» [25, с. 210];
- дисертація М. Касьяненко «Життя та творчість Євгенії Семенівни Мірошніченко: джерелознавчий аспект», що присвячена «вивченню та систематизації джерел, що стосуються життя та творчості Є.С. Мірошніченко, оцінці повноти їх збереження та визначенню їх ролі для досягнення творчого феномену співачки» [19,

с. 2]. Підкреслимо, що одним з безумовних надбань роботи, що можуть бути використані у роботі вокальних педагогів є складення списку виконавського та педагогічного репертуару видатної харків'янки;

- дисертація Я. Каушнян «Вокаліз в українській музиці: традиції та жанрово-стилістичні новації» [20], де окрема увага приділена педагогічним принципам фундатора харківської вокальної школи П. Голубєва.

Зазначимо, що сучасні вимоги до підготовки фахівців у вітчизняних мистецьких закладах вищої освіти, зумовлюють той факт, що все більша частка випускників виконавських кафедр значну увагу приділяє науковій діяльності (хоча б на рівні підготовки та захисту магістерської кваліфікаційної роботи). Так, у ХНУМ імені І.П. Котляревського перші такі роботи було захищені у 2004 році, тож, не дивно, що майже всі молоді викладачі кафедри сольного співу та оперної підготовки не просто мають статус доктора філософії, але й продовжують наукову діяльність.

Узагальнюючи власний виконавський й педагогічний досвід, намагаючись знайти шляхи вирішення певних професійних завдань (від особливостей постановки голосу до проблематики специфіки вокальної виконавської творчості), шукаючи шляхи актуалізації історичних/композиторських стилів, опановуючи спів іноземними мовами, українські співаки значно збагатили скарбницю науково-методичної літератури й внесли вагомий вклад у розвиток вітчизняних вокальних шкіл. Це є свідченням високого рівня вітчизняного музичного мистецтва та запорукою успіху подальшого розвитку.

Висновки до розділу 1.

Мистецтво співу – важлива складова українського музичного часопростору: частина обрядових дійств, інтонаційна основа національного музичного стилю, джерело становлення та розвитку вітчизняних композиторських шкіл. Пройшовши довгий шлях від фольклорних традицій, церковного співу, аматорського музикування, на межі ХІХ – ХХ століть вокальна культура України досягла професійного рівня, що підтверджується створенням навчальних/концертних закладів, появою національних зразків вокальних жанрів (опер, романсів тощо), гастрольною/педагогічною діяльністю видатних українських співаків.

Педагогічні принципи фундаторів вітчизняної вокальної школи спиралися на поєднання європейських традицій співу, зокрема, стилю *bel canto* та національних традицій.

РОЗДІЛ 2

ТРАКТУВАННЯ ТЕМБР-АМПЛУА БАРИТОНА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ – ХХІ СТОЛІТТЯ: ДОСВІД СИСТЕМАТИЗАЦІЇ

2.1. Формування тембр-амплуа баритона в оперній творчості західноєвропейських композиторів

Почнемо з того, що сучасна практика розуміння тембрів співочих голосів, як носіїв певних образних сфер/дієвих типів персонажів, тобто, фактично, як системи амплуа, має достатньо довгу історію, що пов'язана з розвитком академічного співу та специфікою оперного мистецтва як такого. Адже неможливо не погодитися з думкою Цзян Цінь про те, що «основною домінантою оперного спектаклю є краса звучання людського голосу. І якщо у драматичному театрі для осмислення колізій сюжету нам необхідно чути й розуміти буквально кожне сказане на сцені слово, то в опері це не обов'язково й, скажемо більше – неможливо. Адже навіть коли спектакль йде на рідній нам мові ми скоріше відчуваємо, ніж розуміємо що саме люди співають. Проте це не заважає нам слідкувати за розвитком сюжету, що розкривається на поза понятійному, суто музичному рівні, де особливе значення має людський голос» [46, с. 1].

Підкреслимо, що останнім часом поняття тембр-амплуа активно розробляється у вітчизняному музикознавстві, що дозволило Чен Ке сформулювати рівні дефініційного тлумачення цього поняття:

- Є. Б. Авраменко тлумачить тембр-амплуа як інструмент вираження оперного “голосообразу”;
- В.А. Мітюшкін розуміє тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу;
- О.В. Оганезова-Григоренко визначає тембр-амплуа як основу музичного образу у вокальному мистецтві [47, с. 138].

Втім, бачимо, що всі загадані автори вказують на взаємозв'язок тембру голосу та образу, який має презентувати співак у конкретному оперному спектаклі.

Тож, у якості базового для нашого дослідження оберемо визначення тембр-ампула голосу, запропоноване Є. Авраменко: «тембр-ампула – тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити інтонаційну семантику характеру героя. Тембр-ампула “упредметнює” у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голосу» [1, с. 95].

Свідомо уникаючи загальновідомих речей щодо початкових етапів розвитку оперного мистецтва, які, втім, подарували світові шедеври музичної літератури (тут маємо на увазі опери К. Монтеверді та Г. Перселла), підкреслимо, що процес остаточного розширення оперних голосів остаточно завершився лише у ХІХ столітті. До того часу чоловічі голоси умовно поділяли на два типи: бас (під яким розуміли природній тембр голосу) та тенор. Довгий час композитори (й публіка) віддавали перевагу виконанню партій у високій теситурі, тож, низькі голоси, які тоді позначали як бас, у незалежності від специфіки голосу, зустрічалися в оперних творах (принаймні в операх-seria) дуже рідко.

Згодом ця ситуація змінилася, чому значно посприяла популярність опер-buffa, в яких кумедні ролі опікунів молоденьких дівчат доручали саме басам. У той же час поступово втрачає свої позиції мистецтво кастратів й класифікація чоловічих голосів стає більш деталізованою, що призводить до появи оперних партій призначених саме для баритону, голосу, що має діапазон від соль великої октави до соль першої октави і є проміжним між басом і тенором.

Перші з таких партій можна знайти вже у творчості Г. Генделя і хоча сам композитор позначав їх як басові, в наш час їх доволі часто виконують

саме баритони. Так, в наш час однією з найпопулярніших арій в репертуарі баритону є арія Ксеркса з однойменної опери та арія Дардануса з опери «Амадис».

Проте, фактично, перші саме баритонові партії знаходимо в оперних творах В. Моцарта: «Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Чарівна флейта», «Так чинять усі». Особливу увагу, в аспекті нашого дослідження привертає опера «Весілля Фігаро», де чоловічі партії розподілено таким чином: Граф Альмавіва і Фігаро – баритони (за традицією партію Фігаро співають або драматичні баритони, або бас-баритони, а Графа – ліричні баритони); доктор Бартоло і Садівник – басы, а от виконання другорядних персонажів (вчителя музики Дон Базиліо та судді Дон Курціо) доручено тенорам.

Таким чином, оперу «Весілля Фігаро» можна назвати однією з перших, де головні герої баритони. При чому тут ми бачимо відразу два можливих варіанти трактовки тембр-амплуа цього голосу:

- це герой-коханець, як це буде в операх «Кармен» Ж. Бізе (Ескамільо), «Богема» Дж. Пуччіні (Марсель), «Паяци» Р. Леонкавалло (Сільвіо);
- герой, який не тільки пристосовується до зовнішніх обставин, але й здатен змінювати їх, не завжди на краще для інших. У якості прикладу згадаємо про партії Жоржа Жермона з «Травіати» та Яго з «Отелло» Дж. Верді, Тоніо з «Паяців» Р. Леонкавалло.

Однією ж з перших опер, де головна, яскрава, вокально складна, віртуозна партія доручена баритону (за дивним збігом знов таки – Фігаро) є «Севільський цирульник» Дж. Россіні. Недарма Б. Гнидь зазначає, що ця партія «наділена особливим типом віртуозності <...> потрібна не тільки висока вокально-технічна майстерність, але й особливий заряд енергії та імпульсивності щоб передати характер Фігаро. Вокальний звук має бути яскравим та блискучим, вимова слів швидка та чітка» [10, с. 33].

В оперному мистецтві другої половини ХІХ століття, з притаманним йому зростанням ролі оркестру (тут згадаємо, зокрема про оперну творчість Дж. Верді та Р. Вагнера) баритон стає повноправним учасником подій музичного театру, у котрому тип голосу обумовлює «певні типи героїв і характерів. Так, тенор – це найчастіше молода людина, «герой коханець», лідер. Сопрано зазвичай втілює ліричну героїню. Бас – мудрець, король, чарівник, людина у віці. Баритони і меццо-сопрано можуть втілювати різні персонажі, як позитивні, так і негативні» [29, с.38]. А на межі ХІХ – ХХ століть з'являються й вокальні цикли, написані для баритона, зокрема вокально-симфонічні цикли «Пісні мандрівного підмайстра» («Lieder eines fahrenden Gesellen») та «Пісні про померлих дітей» («Kindertotenlieder») Г. Малера.

Перший з них, де баритон постає в амплу героя-коханця, написаний на тексти самого Г. Малера (за винятком першої пісні «Чарівний ріг хлопчика»), викликає стійкі асоціації з вокальною творчістю Ф. Шуберта. Це один з найпопулярніших творів композитора, лише тільки Ф. Діскау здійснив тринадцять його записів. Другий, «Пісні про померлих дітей», написаний для голосу (баритона або меццо-сопрано) та потрійного складу симфонічного оркестру на текст Ф. Рюккерта, є відображенням іншого розуміння експресивних можливостей тембр-амплуа баритону.

Тут доречно сказати, що подібно до інших оперних голосів, баритони також поділяються на типи, спираючись на специфіку виразових та теситурних можливостей співака. Так, О. Муравська у статті «До питання про специфіку оперного амплу баритона: етимологічний та образно-смісловий аспекти» зазначає: «Співочий голос – це досить індивідуальний інструмент, в світі не знайдеш два повністю однакових за тембром голоси. Віднесення до певного типу – завдання складне та важливе. Часто голоси поділяють за діапазоном, аде співочий діапазон вокаліста з роками може сильно змінюватись, а використання голосу за

межами його можливостей може дуже трагічно позначитися на здоров'ї співака. Тож при визначенні тембру голосу спираються на декілька факторів: тембр (забарвлення голосу), діапазон (граничні можливості голосу та можливість утримання теситури), фізіологія (будова гортані та розмір голосових складок), психологічні характеристики особистості (темперамент, тощо)» [28, с. 155].

Зрозуміло, що за кожним з типів голосів поступово закріпилися конкретні партії, що відповідають певному тембр-амплуа. Так, *ліричному баритону*, рухливому голосу з діапазоном від ля великої октави до соль дієз першої, що за тембровими характеристиками близький до тенора, доручають виконання партії Дон Жуана в однойменній опері В. Моцарта або Валентина в опері «Фауст» Ш. Гуно. Серед видатних виконавців, які володіли таким типом голосу назвемо Маттіа Баттістіні/Mattia Battistini (1856 – 1928), Тіто Гоббі/Tito Gobbi (1913 – 1984), Дитріх Фішер-Діскау/Dietrich Fischer-Diskau (1925 – 2012), Томас Хемпсон/Thomas Hampson (1955).

Драматичному баритону, який ще називають бас-баритоном, міцному, проте менш рухливому голосу з діапазоном від соль великої октави до соль першої, належать партії Скарпіа в опері «Тоска» Дж. Пуччині та Ріголетто в опері «Ріголетто» Дж. Верді. Тут згадаємо про Тітта Руффо/Titta Ruffo (1877 – 1953) та Брін Терфель/Bryn Terfel (1965).

У вітчизняній вокальній педагогіці розрізняють й третій тип баритону – *лірико-драматичний*, який одразу поєднує в собі певні риси і ліричного і драматичного типу голосу, характерним є поєднання рухливості та металевості звучання верхнього регістру, а також наповненості/глибини тембрального забарвлення. Володарем саме такого голосу був, зокрема, Етторе Бастіаніні/Ettore Bastianini (1922 – 1967). Цікаво, що у 1945 році співак дебютував як бас й звернувся до баритонального репертуару тільки у 1951 році, а вже у середині 50-х його

було визнано найкращим баритоном. Намагаючись відобразити унікальну красу голосу Е.Бастіаніні, критики визначали його як вогняний, бронзовий, оксамитовий й доходили висновку, що саме цей голос є найкращим для виконання партій в операх Дж.Верді.

У практиці сучасного оперного театру диференціація голосів ще більш деталізована, що знайшло відображення у німецькій класифікації FACH за якою баритони поділяють наступним чином:

- баритон-мартін;
- ліричний баритон;
- кавалер-баритон (лірико-драматичний);
- характерний баритон;
- драматичний баритон;
- ліричний бас-баритон;
- драматичний бас-баритон.

На наш погляд, таке розмаїття може навіть дещо заплутати, тож ми погоджуємося з О. Муравською, яка, розмірковуючи на специфікою оперного амплуа баритону доходить висновку, що «найбільш відомі оперні партії для баритону можна умовно поділити на три групи. Домінуюче місце в даному випадку займають герої-моралізатори, емоційні резонери, борці за вічні сімейні та етичні цінності, що досить тверезо оцінюють сюжетну лінію» [28, с. 157].

2.2. Жанрово-стильова палітра камерно-вокальної творчості українських композиторів

Історія становлення вітчизняних композиторських та виконавських шкіл бере початок у ХІХ столітті й позначена свідомим зверненням до народної творчості, намаганням зберегти та передати нащадкам красу

української пісні, самобутність національних традицій музикування. Від давніх часів побут українців пов'язаний з мистецтвом співу. Тож не дивно, що до живильних джерел української народної пісні зверталися багато композиторів, зокрема, створюючи обробки – для голосу, хору, різних інструментальних складів. Особливе значення, безумовно, мала творча діяльність М. Лисенка, «який вважав народно-пісенну музику “краплинами живої води”». Композитором опубліковано 7 випусків сольних, 12 збірок хорових, 6 збірок обрядових пісень» [35, с. 130].

Продовжуючи лисенковські традиції, представники майже кожного покоління українських композиторів зверталися до вивчення національної культури, збирали, записували та обробляли народні пісні. Це обумовило появу цілої низки творів, що відомі далеко за межами України, як, наприклад, «Щедрик» М. Леонтовича. У концертних же програмах проекту прозвучали: «Скажи мені правду» в обробці В. Таловирі, «Сніжок іде» в обробці Б. Лятошинського, «Місяць на небі» в обробці Ф. Надененка.

Ще одним напрямом роботи М. Лисенка у камерно-вокальних жанрах, який вплинув на творчі пошуки композиторів-сучасників та митців наступних поколінь, стало звернення до жанру романсу (у доробку композитора їх майже 100) з наслідуванням традицій західноєвропейських митців. Так, Л. Божко зазначає, що «Окреме місце серед солоспівів Лисенка займають 12 романсів та 2 дуети на вірші відомого німецького поета Генріха Гейне, творчістю якого захоплювались і інші композитори. Увагу Лисенка приваблювала поезія Гейне, яка прославляла духовно вільний внутрішній світ людини, силу і красу людського духу. Ці романси становлять вокальний цикл, типологічно близький до циклів романтиків першої половини XIX століття» [6, с. 116].

В рамках проєкту прозвучав Романс М. Лисенка «Коли розлучаються двоє» на слова Г. Гейне у перекладі видатного громадського діяча, публіциста, поета М. Славінського, написаний для цікавого виконавського

складу – тенору та басу у супроводі фортепіано. На нашу думку, М. Лисенко орієнтувався на естетику міського романсу, з притаманними йому особливостями ліричного висловлювання: повільним темпом, затримками на окремих фразах (або високих нотах), довгими ферматами. Також привертає увагу використання улюбленого прийому піаністів-романтиків – неспівпадіння вступу різних голосів. Водночас, можна стверджувати, що композитор надихався й народними традиціями двоголосного співу (зі второю та елементами підголосочної поліфонії). Цей романс доволі часто виконується, але, на наш погляд, найбільш наближений до авторського задуму є запис 1935 року, зроблений Михайлом Гришком (баритон) та Іваном Козловським (тенор), партія фортепіано – Р.Ельцова¹.

Ще один важливий вектор розвитку вітчизняного камерно-вокального мистецтва, що був позначений у творчості М. Лисенка – це захоплення поезією Т. Шевченка, що втілювалося у велетенський за задумом вокальний цикл, фактично антологію тогочасних вокальних жанрів – «Музика до Кобзаря», майже 100 солоспівів, у яких є «і риси спокійної оповідальної речитації, і пристрасні, з елементами драматизму майже “вагнерівські” акценти, і широка розспівність із вкрапленнями “мережаної” української колоратури» [6].

Таким чином, можна сміливо стверджувати, що саме М. Лисенком було окреслено базові напрямки розвитку камерно-вокальних жанрів у творчості українських композиторів. Наведемо лише декілька прикладів творів, що прозвучали в концертних програмах проекту й почнемо з жанру романсу.

¹ https://www.youtube.com/watch?v=5_sftcjFXmQ

Так, увагу багатьох виконавців привертає творчість уродженця Харкова Якова Степового (Якименко, 1883 – 1921), представника романтичної течії музичного мистецтва, творчість якого вирізняє особлива емоційність, колористичність та тяжіння до мініатюри. Г.В. Степанченко зазначає, що романси Я. Степового «тісно пов'язані з образно-емоційним змістом народної пісенної творчості, особливо ліричного характеру. Різнобічне відтворення душевних почуттів людини, її думок та переживань близькі внутрішньому світу митця» [39, с. 221], «кращим романсам митця властиве напрочуд чуйне ставлення до поетичних текстів, глибоке розкриття їх образності» [39, с. 225]. Саме це ми бачимо у романсі «Степ» на слова М. Чернявського, який нагадує розгорнутий оперний монолог.

Романси знаходимо й у доробку одного з найвідоміших українських композиторів минулого століття Андрія Штогаренка (1902 – 1992), який навчався у Харкові в класі видатного засновника теоретичної школи нашого Університету Семена Богатирьова. Перебільшити значення творчості А. Штогаренка для розвитку вітчизняної музичної культури неможливо і тут йдеться не тільки про композиторський доробок, але й про громадську діяльність. Адже за сприянням Андрія Яковича в Києві у 1962 р. було організовано Міжнародний музичний конкурс імені М. Лисенка. Крім того, саме з класу А. Штогаренка вийшло багато відомих українських композиторів: Юрій Іщенко, Михайло Степаненко, Юрій Шамо, Володимир Загорцев та багато інших.

Творча спадщина А. Штогаренка охоплює майже всі основні жанри, крім опери. Проте у розвиток вокальної музики композитор вніс значний вклад, адже його здобуток налічує біля 150 різноманітних вокальних творів (пісенних, романсових, хорових та ансамблевих). Так, у рамках проєкту публіці було презентовано романс «Повір, що все для мене ти» на слова С. Щипачова. В ньому знайшли відображення й лисенковські традиції солоспіву й, водночас, притаманні культурі ХХ століття тяжіння

до психологізації образу, динамізації виконавського висловлювання, що, крім іншого впливає й на ущільнення фортепіанної фактури.

Логічним продовження розвитку жанру романсу є поява вокальних циклів, проте, як влучно зазначає О. Григор'єва «вокальний цикл як здобуток західноєвропейської культури доби романтизму не одразу вкорінився на українському музичному ґрунті з його жанровими особливостями та традиціями. Тривалий час домінантами професійної вокальної музики залишалися окремі солоспіви (часто – з народно-побутовими джерелами) та обробки народних пісень» [13, с. 66]. Хоча окремі приклади звернення до цього жанру все ж таки були, тут згадаємо про «Пісні настрою» (вісім романсів на слова О. Олеся, 1907 – 1908) та «Три вірші М. Рильського» (1911) Я. Степового; «Місячні тіні» (1923) Б. Лятошинського.

Наступний етап зацікавленості українських композиторів жанром вокального циклу припадає на повоєнні роки, коли з'являються цикли Ю. Мейтуса, М. Дремлюги, Д. Клебанова, І. Шамо та багатьох інших. Як зазначає, О. Уманець «український романс повоєнних років часто демонструє певну деструкцію жанру, перетворюючись на масштабний монолог (лірико-драматичний, лірико-епічний, лірико-героїчний), вокальну поему або набуваючи форм циклу романів (об'єднаних тематично, образно, емоційно або творчістю поета). Циклізація романсу, надання йому статусу жанру, спроможного до відтворення особистісних почуттів, миттєвого, індивідуального, здатного до втілення розгорнутої ідеї, розвинутої драматургії – показова риса його розвитку» [44, с. 21].

Ще одним фактором, що об'єднує творчі експерименти українських композиторів у жанрі вокального циклу є звернення до текстів класиків світової та національної культури, творчості сучасних вітчизняних поетів. Продовженням цієї традиції є вокальний цикл для баса та фортепіано

львівського композитора Мирослава Волинського (1955) «Моя пісня» на слова Олександра Олеса, що включає в себе 14 номерів. Підкреслимо, що М. Волинський є одним з тих композиторів, твори якого мають щасливу сценічну долю. Вони включені до репертуару багатьох вітчизняних симфонічних оркестрів, камерного хору «Київ», заслуженої капели України «Трембіта», «Галицького камерного хору». Музика композитора виконується у Швейцарії, Німеччині, Польщі, Канаді, Сполучених Штатах Америки, Ізраїлі, Китаї, Франції та Англії. Багато в чому це стає можливим завдяки захопленню виконавців, які із задоволенням діляться нотами улюбленого композитора. Так, ноти вокального циклу, автор проекту отримав від соліста дніпровської опери Андрія Ломаковича (баритон).

Цікавою й корисною для роботи над твором була бесіда з Композитором (дивись у Додатках) щодо історії створення циклу й деяких аспектів авторського задуму. Зокрема, композитор каже про те, що першим виконавцем був Юрій Трищецький (бас, заслужений артист України, соліст Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької), цикл написано з урахуванням можливостей його голосу й хоча «існує також версія циклу в супроводі симфонічного оркестру. Існує також варіант виконання циклу, в якому між вокальними номерами додано текст Читця. Але в оригіналі по структурі це звичайний в своєму класичному розумінні вокальний цикл» [додаток]¹, «Цикл написаний на вірші, створені в різні періоди життя поета. Вони не є в нього об'єднані в один цикл, проте я намагався вибудувати з них драматургічну лінію – байдужість соціуму до щирої творчості поета-митця. В циклі є своєрідне обрамлення, він починається романсом “Хочеш ти, щоб пісню я для тебе склав” про неможливість поетом писати щось нове “з рук у мене випало перо”, а завершується романсом “Життя минає наче сон” в якому поет стверджує, що його пісні ще не доспівані» [додаток].

¹<https://www.youtube.com/watch?v=rrYBIOafig4&t=137s>

Музика циклу «Моя пісня» привернула увагу багатьох виконавців й можна сказати, що він вже має власну історію інтерпретацій. Так, дуже цікавою є версія Юрія Трищецького 2011 року, де задіяно Читця (актора драматичного театру імені М. Заньковецької Юрія Волинського), який між виконанням співаком романсів читає вірші Олександра Олеся. Також, на думку самого композитора «цікавим є запис виконання цього циклу басом Павлом Гунькою, який інтерпретує його більш як моноспектакль або оперу в мініатюрі зі сценічною дією. Так, як улюбленим жанром композитора є опера, то принципи оперної драматургії передаються і на інші твори, зокрема і на вокальні. Проте це не є принциповим фактором виконання цього твору, кожен виконавець вільний в своїй інтерпретації, головне – дотримуватись музичного тексту та зрозуміло подавати літературний текст» [додаток].

В концертних програмах прозвучали чотири номери циклу: «Хочеш ти, щоб пісню я для тебе склав», «О, збуди мою пісню», «Кричи, паяце!», «Фіалки сліпий продає». Зазначимо, що романси досить складні для виконання, мають широкий діапазон, широкий спектр динамічних нюансів; експресивність висловлювання підтримується достатньо розвиненою партією фортепіано. Кожен романс може виконуватися як самостійний концертний номер, яскравий й завершений.

Іншою гранню камерно-вокальної творчості українських композиторів, витоки якої знаходимо у доробку фундаторів вітчизняних мистецьких шкіл, постає пісенний жанр. Це не дивно, адже у побуті ХІХ століття пісні (жартівливі та ліричні, виконувані соло або у супроводі музичних інструментів) займали дуже важливе місце. Більше того, невпинно зростала кількість авторських пісень, що швидко ставали «народними». До таких, зокрема, відноситься представлена в одному з концертів творчого мистецького проєкту пісня С. Гулака-Артемівського

«Стоїть явір над водою», написана на власний текст композитора й присвячена Т. Шевченку, з яким композитор товаришував багато років. На наш погляд, еталонним виконання цього твору може бути визнана версія народного артиста СРСР Михайла Гришка, який дотримується всіх авторських вказівок в нотному тексті. Голос співака звучить м'яко та рівно, відсутня надмірна експресія висловлення, що вдало підкреслює глибокий філософський характер твору¹.

У період Першої світової війни, з посиленням національно-визвольного руху сфера пісенності збагачується новою тематикою й з'являються знов популярні у наш час стрілецькі пісні, написані на тексти І. Франка, О. Маковея, Д. Макогона, Р. Купчинського. Саме на слова останнього було написано один з найвідоміших солоспівів Н. Нижанківського «Засумуй, трембіто». Дослідники творчості видатного українського композитора Н. Нижанківського (1893 – 1940), підкреслюють, що витонченість його музичного мислення найбільш яскраво унаочнена саме у вокальних жанрах: духовних і світських хорах, солоспівих, вокальних ансамблях, обробках народних пісень. Цікаво, що солоспів «Засумуй, трембіто» у збірнику стрілецьких пісень має позначення «народна пісня», а у виконавській практиці розповсюджено два її варіанти.

Перший з них авторства Р. Купчинського, який так описував появу пісні: «Кінчився 1919 рік, рік повний трагічних подій. Дієва Армія подалася на захід, Галицька армія залишилася на місці і догоряла на тиф. Тоді постала пісня «Засумуй, трембіто, та по всьому світу, що зів'яло галичанам сорок тисяч цвіту» [26, с. 10]. Проста, інтонаційно близька західноукраїнським народним пісням мелодія пісні з простим, суто

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=NdsIJx9fIRQ>

гармонічним акомпанементом, що може бути виконаний як на фортепіано, так й на бандурі, тим не менш, справляє приголомшливе враження, змушує ще раз подумки повернутися до подій, пов'язаних з боротьбою за Незалежність країни, згадати полеглих у тій боротьбі. Особливо, коли пісня звучить у виконанні заслуженого діяча мистецтв України, баритона Богдана Косопуда, для якого, речі, звернення до пісенного жанру не є випадковим, він має фондові записи українських та лемківських народних пісень¹.

Другий варіант мелодії пісні «Засумуй трембіта» написав Н. Нижанківський у 1922 році у Відні і саме вона стала художньою ілюстрацією спогадів про один з найтрагічніших відрізків стрілецької історії. У версії Н. Нижанківського акцентовано трагічний аспект вербального тексту, що підкреслюється з одного боку ознаками маршовості, а з іншого – характерними затримками на змістовно важливих елементах. При виконанні жіночими голосами пісня нагадує голосіння, а у чоловічому – монолог.

Історію пісенного українського музичного мистецтва неможливо представити не згадавши ім'я видатного композитора, педагога, піаніста, музикознавця, музично-громадського діяча Анатолія Кос-Анатольського, самобутність музичної мови якого проростає з фольклору, поширеного у західних областях України. Солоспіви композитора входили до програм видатних українських майстрів вокального мистецтва: Бели Руденко, Євгенії Мірошниченко, Діани Петриненко, Марії Стеф'юк. Л. Ніколаєва влучно зауважує: «Своєрідність цього композитора полягає насамперед у тому, що в рамках академічного (так званого “серйозного”) мистецтва він писав музику, яка, не втрачаючи естетичної висоти, вирізняється

¹ https://www.youtube.com/watch?v=m_c3PHhAXd0

“інтонаційною товариськістю”. Саме тому він приділяв велику увагу (свідомо чи підсвідомо?) мелодійності музики, безпосередності емоційного висловлювання, що зумовило її доступність і привабливість для широкого загалу слухачів. Багато його творів “фольклоризувалися”, їх стали вважати народними. Серед таких можна згадати “Ой, коли б я, сокіл” на власні слова композитора й такий “хіт” академічної музики як “Ой ти, дівчино, з горіха зерня” на текст І. Франка» [31].

Пісня «Ой, ти дівчино, з горіха зерня» була написана композитором у 1956 році до столітнього ювілею І. Франка. Першим виконавцем став народний артист України Дмитро Гнатюк (1925 – 2016). Це дає нам підстави стверджувати, що за авторським задумом пісня була призначена саме для баритона, з його колористично-експресивним потенціалом. Втім, популярність пісні обумовила появу ще кількох авторських її версій для різних складів: для голосу в супроводі фортепіано; голосу, фортепіано, скрипки та віолончелі, мішаного хору а капела та, знов таки, баритона.

Зрозуміло, що версія Дмитра Гнатюка, який, вочевидь, співпрацював з автором пісні, є еталонною¹. Її відрізняє особлива ліричність інтонації й дуже вільне трактування темпо-ритмічного устрою. Тому, навіть не зважаючи на те, що мелодична лінія соліста дублюється у партії скрипок, виникає відчуття, що “вони не разом”, оркестр наче «запізнюється», він не динамізує, а лише акомпанує, підтримує невимушене, безпосередне висловлювання.

Також привертає увагу, що на відміну від інших виконавців цієї пісні, Д. Гнатюк абсолютно не привертає увагу слухача до високих нот, у його концепції вони не мають змістовного навантаження, яке б затьмарило ліричний характер.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=PqsSBc6ttEo>

Ще один композитор, який вписав яскраву сторінку в історію української камерно-вокальної музики й, подібно до А. Кос-Анатольського, працював на межі академічного та популярного мистецтва, це народний артист української СРС Іван Федорович Карабиць (1947 – 2022), автор понад 50 естрадних пісень та вокальних циклів «Повісті» на слова О. Куліча та «Мати» на вірші Б. Олійника. О. Берегова зазначає, що: «Формування І. Карабиця як митця і громадянина відбувалося в 60-і роки ХХ століття в атмосфері “хрущовської відлиги”. В Україні це був час національно-культурного пробудження, зокрема рух шістдесятників, які не лише шукали нових форм художнього самовираження, а й спрямовували свою діяльність на відродження національної свідомості, першоджерел, вивчення своєї історії, від якої українців відлучали упродовж багатьох століть» [5, с. 45].

Вплив діяльності І.Ф. Карабиця на розвиток вітчизняного музичного мистецтва неможливо перебільшити. Вихованець корифеїв української композиторської школи Бориса Лятошинського та Мирослава Скорика, І.Ф. Карабиць поєднував творчу, педагогічну та громадську діяльність. Член Спілки композиторів України, голова правління музичного фонду України, художній керівник Національного ансамблю солістів «Київська камерата», автор ідеї, директор художній керівник Міжнародного музичного фестивалю «Київ Мюзик Фест», член правління Українського фонду культури і Національної комісії з питань культури при ЮНЕСКО, Іван Федорович робив усе можливе для популяризації та розвитку вітчизняного музичного мистецтва, його презентації у світі.

У творчому доробку композитора твори для симфонічного оркестру, фортепіано з оркестром, камерного, струнного та естрадного оркестрів, музика до театральних вистав та фільмів, але найбільшу популярність здобули вокальні твори І.Ф. Карабиця, які входять до репертуару багатьох українських співаків та хорових колективів.

Зокрема, у концертних програмах проєкту прозвучав номер «Мати» з однойменного вокального циклу на вірші друга композитора, видатного українського поета Б. Олійника. У доробку цього творчого тандему багато творів, серед яких ораторія «Заклинання вогню», опера-ораторія «Київські фрески» та значна кількість пісень. Вокальний цикл «Мати», написаний у 1980 році відрізняє концептуальність задуму, коли створюючи низку жіночих портретів (а ми пам'ятаємо, що образ Матері – Берегині роду має особливе значення в українській культурі), митці начебто розмірковують над історією власного народу. Музика циклу зачаровує пісненими інтонаційні, щирістю висловлення, характерними для І.Ф. Карабиця «терпкими» гармонічними зворотами на симфонізованою партією фортепіано.

Історія розвитку пісенного жанру в творчості вітчизняних композиторів ХХ століття подарувала світові багато шедеврів, відомих далеко за межами України, проте не викликає сумніву, що все ж таки однією з найвідоміших залишається пісня «Рідна мати моя». Її автори – композитор Платон Майборода та поет Андрій Малишко – написали її для маловідомого тепер фільму «Літа молодії», який тільки у перший рік прокату подивилося більше 36 мільйонів глядачів. У кінофільмі пісня прозвучала у виконанні ліричного баритона Олександра Таранця. Випускник Київської консерваторії О. Таранець спеціалізувався на українському репертуарі, був першим виконавцем багатьох пісень і брав участь в озвучуванні 48 фільмів. Тож, саме його виконання пісні «про рушник» визначило щасливу сценічну долю цього твору, який сміливо можна назвати музичною візитівкою нашої країни.

В цьому плані цікаві відомості, наведені у дисертації дослідження Чжоу Ї, про китайську версію пісні «Рідна мати моя» (виконавець Ляо Чанюн): «Перш за все, звертає на себе увагу виконавський склад. У

кінофільмі головний герой співає пісню або соло, або під гітару. А колористичний фон, створюваний силами оркестру, дуже прозорий (фактично тільки струнна група), з мінімальним використанням потенціалу симфонічного оркестру <...> У китайській версії знаходимо зовсім інший підхід – це концертний варіант твору, що обумовлює використання повного складу симфонічного оркестру, з включенням народних інструментів, наприклад акордеона, і важливою роллю мідної духової групи. Також треба сказати про включення мішаного хору. Ці включення, звичайно, цілковито змінюють первісний характер твору, перетворюючи його в пісню, що презентує міць держави» [48, с. 112].

Зазначимо, до однієї з концертних програм було включено твір не українського композитора, що на перший погляд дещо дисонує із загальною концепцією проєкту. Проте, на нашу думку, він є дуже важливим та показовим в реаліях сучасного життя, коли культурні надбання України відкриваються всьому світу. Захоплення мужністю українського народу викликає бажання більш детально дізнатися про нашу історію та видатних українців. Саме тому з'являються твори іноземних композиторів не просто присвячені Україні, але й написані на українські тексти.

Так, на персональному сайті американського композитора Стенлі Грілла навіть з'явився окремий розділ «Музика для України», де увазі публіки запропоновано чотири твори, датовані 2022 та 2023 роком. Один з них це – «Заповіт» (соло для баритону з оркестром на слова Т. Шевченка) було виконано у рамках проєкту¹.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=QmQ3H1KIMbU&t=1330s>

2.3. Баритон в операх українських композиторів: загальні підходи та інноваційні рішення

Перш за все скажемо про те, що перші спроби опанувати оперний жанр у вітчизняній музичній культурі датуються XVIII століттям, коли видатний композитор Д. Бортнянський пише шість опер, що за мовою лібрето позначають як:

- італійські: «Креонт» (1776), «Алкід» (1778), «Квінт Фабій» (1779);
- французькі: «Свято Сеньора» (1786), «Сокіл» (1786), «Син-суперник або Сучасна Стратоніка» (1787).

Ці твори, які довгий час залишалися поза увагою як виконавців, так і музикознавців, лише за часів Незалежності України входять до концертної практики, яскравим прикладом чого є прем'єрні покази опер «Сокіл» та «Алкід» у Львівському національному академічному театрі опери і балету імені С. Крушельницької у 2021 році. У розгорнутому коментарі до постановки Л. Кияновська зазначає, що «опера творчість Дмитра Бортнянського являє собою один з фундаментальних артефактів української культури, передусім завдяки тому, що не просто вписує національну спадщину в широкий європейський мистецький контекст доби класицизму – другої половини XVIII ст. у такому знаковому жанрі як опера, а досягає в ньому рівня провідних тогочасних італійських, французьких та німецьких композиторів» [21]. Погоджуючись з музикознавицею, зазначимо лише, що подібно до європейських композиторів-сучасників Д. Бортнянський не передбачив у своїх операх партій для баритону.

На жаль, ґрунтовні й продуктивні пошуки композитора у царині оперного мистецтва довгий час залишалися чи не єдиним прикладом намагання опанувати один з найулюбленіших європейських музичних жанрів, що, на наш погляд, було обумовлено низкою факторів, серед яких:

- політична цензура, що значно обмежувала коло можливих сюжетів оперних спектаклів;
- низький ступінь професіоналізації музичної культури, що розвивалась переважно зусиллями аматорів.

Все разом це призводило до того, що навіть поодинокі випадки звернення композиторів до оперного жанру не мали сценічного втілення (у якості прикладу згадаємо про опери П.П. Сокальського «Мазепа», «Майська ніч», «Осада Дубно»). Тож, першою презентованою публіці оперою на україномовне лібрето, став «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, який вдало поєднав традиції італійської опери й українського театру з красою народного фольклору. Прем'єра відбулася у 1863 році й відтоді «Запорожець за Дунаєм» залишається одним з найпопулярніших українських творів, про що свідчать численні постановки.

Головні партії в опері призначені саме для баритону: це партія Карася та Султана. Цікаво, що музична кар'єра С. Гулака-Артемівського почалася за часи навчання у Києві, де він співав у хорі Софіївського собору, згодом – Михайлівського монастиря. Пізніше саме в якості співака С. Гулак-Артемівський виступав у флорентійській опері. Цей досвід, безумовно, вплинув на його творчу діяльність й у власній опері «Запорожець за Дунаєм» композитор виконував партію Карася, призначену для бас-баритону. А от для баритону написано невелику партію турецького Султана, який постає ліричним персонажем. В інтернеті наявні відеозаписи з фільмів-опер, де партію Султана виконує Михайло Гришко (1901–1973) – народний артист СРСР (запис 1953 року) та народний артист УРСР Іван Пономаренко (1945 – 2019), запис 2007 року.

Зазначимо, що партія Султана дуже маленька, фактично, це один номер, проте концепційно важливий, адже вирішений у стилі італійських класичних оперних арій, він контрастує з українським національним

колеритом опери. Також необхідно зазначити, що Каватина Султана включена до педагогічного репертуару й багато молодих баритонів саме з неї починають сценічне життя, беручи участь у постановках «Запорожця за Дунаєм» в оперних студіях вищих музичних навчальних закладів. За діапазоном вона не широка, більша частина мелодії знаходиться в середній теситурі, що зручно для навчання й вибудови однорідності тембру голосу. Також дуже органічно написана кульмінація з плавним підходом до верхньої ноти. Тож, мабуть кожен баритон мав досвід виконання цієї «шкільної» каватини.

Тут цікаво навести відомості про те, що Каватина Султана відіграла важливу роль й в долі знаменитого вихованця харківської вокальної школи, випускника класу Павла Голубєва, народного артиста СРСР, баса Бориса Гмирі (1903 – 1969), адже «працюючи над нею, він почав продумувати свою концепцію співака-актора. Співак підкреслює значущість роботи над невеликою партією, особливо на перших кроках професійної діяльності, що дає змогу молодому артисту освоїтися на сцені і зрозуміти всю складність синтетичної роботи оперного співака» [23, с. 231].

Іншу трактовку тембр-амплуа баритону знаходимо в оперній спадщині фундатора української класичної музики Миколи Лисенка. Неможливо перебільшити вклад М. Лисенка у розвиток вітчизняного музичного мистецтва: він виступав популяризатором народних традицій, активним прихильником створення національного концертного та навчального репертуару, підготовки професійних вчителів музики. Продовжуючи європейські традиції, вихованець заснованої Ф. Мендельсоном-Бартольдї лейпцігської консерваторії, композитор створив перші національні зразки багатьох музичних жанрів – сюїти, токати, дитячої опери. У концертних програмах нашого проєкту

прозвучали дві арії з опер М. Лисенка, що відображають динаміку змін як у трактуванні амплуа баритону, так і в розвитку вітчизняного оперного мистецтва.

Так, працюючи над оперою «Наталка Полтавка», М. Лисенко свідомо чи підсвідомо наслідував музичний матеріал, що використовувався у численних постановках цієї знаменитої п'єси І.П. Котляревського. Саме тому музика опери стала справді народною, адже вона містить або оригінальний фольклорний матеріал (як пісня «Ой, під вишнею») або майстерні стилізації, що відрізняються зручною невисокою теситурою, плавністю мелодійної лінії, простою, куплетною формою. Тому, зокрема, номери з партії Миколи включені до навчального репертуару баритонів.

Остап же в опері «Тарас Бульба» є драматичним, діючим персонажем, що зумовило основну музичну ідею одного з найпопулярніших вокальних творів композитора – Арії з п'ятої дії «Що ти вчинив?». Вона розкриває емоційний стан Остапа, який побачив на полі бою вбитого батьком брата. Арія є складною для виконання, має розгорнуту форму, широкий діапазон з високою теситурою, довгі протяжні фрази, для якісного виконання яких співак має володіти достатньою високою технічною підготовкою та витримкою. Арію виконують на випускних екзаменах вищих навчальних закладів й, водночас, вона є своєрідною візитною карткою українських баритонів на вокальних конкурсах.

В інтернеті наявні записи Арії в виконанні «золотих» баритонів української оперної сцени таких як: Дмитро Гнатюк¹ (народний артист України, лауреат Національної премії імені Т. Шевченка, 1925 – 2016), Анатолій Мокренко² (народний артист СРСР, лауреат Національної премії

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=5m11KRO6E3o>

² <https://www.youtube.com/watch?v=mvJ9Eu-aSTE>

імені Т. Шевченка, 1933 – 2020), Роман Майборода¹ (народний артист УРСР, лауреат Національної премії імені Т. Шевченка, 1943 – 2018).

Аналіз цих записів дозволяє дійти висновку, що існує два узагальнених підходи до трактування Арії: 1) більш ліричний, наспівний, що змальовує людину у розпачі, приголомшену, що, перш за все, впливає на темп виконання (так, у версії Д. Гнатюка арія звучить майже 5 хвилин); 2) навпроти, героїчний, дієвий, коли ми розуміємо, що біль від втрати брата висловлює воїн, людина, що звикла діяти рішуче (А. Мокренко, Р. Майборода). Такий підхід обумовлює більш швидкий темп виконання (так, у фільмі-опері «Тарас Бульба», арія Остапа у виконанні А. Мокренка триває 3 хвилини 40 секунд) й характерну інтонацію, що наближена до мовленнєвої.

На жаль, М. Лисенко за життя не побачив оперу «Тарас Бульба» на сцені. Вперше вона була поставлена у 1924 році (за дванадцять років після смерті композитора) у харківському театрі опери та балету. А майже через сто років, у 2019 році, у Харкові знов відбулася прем'єра, пов'язана з постаттю видатного композитора, у який довелось взяти участь автору творчого проєкту.

Світ відзначав 250-річчя від дня народження І.П. Котляревського, ім'я якого з гордістю носить Харківський національний університет мистецтв, й письменника було обрано головним героєм XXVI міжнародного фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї». За задумом художнього керівника фестивалю народної артистки України Тетяни Веркіної фестиваль мав розпочатися сучасною версією одного з найвідоміших творів І.П. Котляревського «Наталки Полтавки». До роботи над проєктом було запрошено видатного вихованця харківської композиторської школи Олександра Щетинського, який так окреслює авторський задум твору: «одразу виникла думка, що робити чергову

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=INd9wDXkUFE>

постановку тієї відомої версії, яка скрізь ставиться, очевидно не потрібно. А ця версія – версія Лисенка – між іншим, не перша. Це, якщо не помиляюся, шоста спроба аранжувати той матеріал (музичний в тому числі), який запропонував Котляревський. Так склалося, що ми зараз не можемо сказати, що то була за музика, вона не збереглася. Збереглися лише чотири уривки однієї з перших версій, які були надруковані. Я їх порівняв з тим, що є в клавирі Лисенка, що було в інших версіях. Я порівняв також із тогочасними (часів Котляревського і трохи пізніше) збірками народних пісень. І виявилось, що у Лисенка деякі речі були спрощені в бік музики, яку було б зручно і легко виконувати аматорськими колективами. То чому не зробити версію, яка б враховувала сучасні виконавські можливості?»

Тож, спираючись на текст М. Лисенка, О. Щетинський запропонував своєю версією п'єси І.П. Котляревського, вирішену у барокових традиціях¹. Що стосується образу Миколи, то у цій версії п'єси І.П. Котляревського його образ прописано більш детально. Особливо показовою є арія «Гомін, гомін по діброви» з другої дії, якої не має у версії М. Лисенка. Мелодика вокальної лінії проростає з прадавніх традицій українського солоспіву, хоча композитор використовує й елементи сучасної музичної мови, зокрема несподівані тональні зсуви. Партія оркестру дуже прозора, на початку арії голосу вторить соло віолончелі, наче вони разом виконують фугу, де кожна мелодійна лінія є самостійною і головною. Що ж стосується тембр-амплуа баритону, то Миколу, на наш погляд, можна визначити як Резонера, адже він не бере активної участі у подіях, проте приходиться на допомогу другу Петру у скрутну хвилину.

Проте у вітчизняному оперному мистецтві таке трактування тембр-амплуа баритону поступається за кількісним параметром героїчному, що, на наш погляд, обумовлюється тематикою творів, значна кількість яких присвячена видатним українцям, що виборювали право України на

¹ <https://youtu.be/vRsuYuXGYJA?si=soi-QrEHRdk20EKS>

Незалежність. Тут, зокрема, згадаємо про уродженця Одещини Костянтина Данькевича (народний артист СРСР, 1905 – 1984), який закінчив консерваторію по класу фортепіано та композиції, але все життя щиро захоплювався вокальним мистецтвом. Сучасники згадують, що Костянтин Федорович, готуючись до прем'єрних показів своїх опер обов'язково працював із солістами, граючи та співаючи усі партії, перетворюючи репетицію на справжню моновиставу. У 1951 році К. Данькевич написав оперу «Богдан Хмельницький», яка отримала розгромні відгуки критиків, через що композитор змушений зробити другу редакцію твору з ідеологічними корективами.

Музика опери вражає монументальністю й, водночас, характерною для композитора щирістю ліричного висловлювання, пісенною мелодикою та тонким розумінням особливостей вокального мистецтва. Показовим в цьому плані є, на наш погляд, Монолог Богдана Хмельницького «Небо беззоряне» з другої дії опери. Музика монологу пронизана героїчними інтонаціями, впевненістю у вірності обраного шляху боротьби за Батьківщину. Музичний матеріал Монологу передбачає, що вокаліст має талант драматичного актора, сценічну витримку й, водночас, володіє широкою палітрою динамічних нюансів. Адже перед нами не просто герой, а жива людина, з притаманними кожному страхами та сумнівами. Саме такий образ вдалося втілити чудовому лірико-драматичному баритону, народному артисту України Стефану П'ятничко (1959 – 2023) у знаменитій постановці Донецького оперного театру 2006 року, коли після 50-річної перерви опера «Богдан Хмельницький» К. Данькевича знов повернулася на сцену¹.

¹ (<https://youtu.be/G8mz1zdh9EI?si=v6PLZZFuD1JDEHZf>).

Зазначимо, що вік головного героя обумовлює той факт, що монолог Богдана виконують не тільки драматичні баритони, а й ліричні басы, наприклад, народний артист України Тарас Штонда (1966)¹.

Зазначимо, що героїчна лінія трактування тембр-амплуа баритону знайшла продовження й у творчості сучасних українських композиторів, вагоме місце в плеяді яких займає заслужений діяч мистецтв України, випускник Львівської державно консерваторії по класу композиції професора А. Кос-Анатольського Мирослав Волинський (1955), який тяжіє до монументальних форм, має в своєму творчому доробку близько 200 творів, значна частка яких написана саме у вокальних жанрах. Це шість опер, ораторії, кантати, обробки народних пісень та вокальні цикли. А у 2009 році М. Волинському було запропоновано написати оперу «Данило Галицький», за основу сюжету якої було взято історичні події XIII століття. Автором лібрето став львівський письменник, директор літературно-меморіального музею Івана Франка Роман Горак, який мав на меті «збудити гордість за нашу історію, за вирішальну роль наших пращурів у врятуванні цивілізації та гордість за наш народ, який в дуже складних історичних умовах зумів проявити глибоку християнську любов до тих, кого могли очікувати полон та рабство, виявив високі моральні та патріотичні якості, що стали запорукою звершення його історичної місії. Основна ідея твору: вірити в свій народ і в його сили потрібно завжди, бо саме ця віра приводить до перемоги. Волю і державність потрібно виборювати і не сподіватися на обіцянки допомоги від інших» [24]. Носієм цих високих ідей жертвності за ради створення держави й збереження народу в опері є Данило Галицький, який увійшов в історію як далекоглядний політик й мудрий дипломат.

¹ https://youtu.be/_YB0shpaXsk?si=Md1ZUdcQMKaZcsDj

М. Волиньський зазначає, що робота над оперою було непростю «довелось вишукувати, щоб була історична достовірність, якийсь музичний матеріал тієї епохи. Народних пісень, як таких, не зберіглося, є приклади церковної музики і ще довелось вивчати монгольську музику, щоб передати сцену боїв» [42].

На жаль, опера так і не була презентована публіці. Прем'єрні покази мали відбутися у рамках святкування 100-річчя з дня заснування Львівського оперного театру (у 2000 році), проте через брак коштів, цього так і не сталося. Тож, поки що ми можемо почути записи окремих номерів: увертюри, декількох арій та фінальної сцени під назвою «Молитва за Львів».

Проаналізуємо більш детально арію Данила Галицького «Поглянь мій сину» з першої дії опери, в якій головний герой говорить про події які дуже тісно переплітаються з нашим сьогоденням, а саме: «Поглянь, мій сину, із усіх боків на нашу землю сунуть орди щоби зробити з нас рабів, щоб знищити народ наш гордий!». В словах Данила відчувається біль і туга, що ворог прийшов на нашу землю, але ще страшніше – це роз'єднаність всередині держави та жага влади можновладців, які таким чином є посібниками ворога. Адже крім нас самих ніхто не врятує нашу Державу, тільки єдність, братерство та спільна праведна дія. Данило йде на тяжкий крок, заради миру та здобуття союзників він пообіцяв, що його син Лев, проти своєї волі, мусить одружитися з Констанцією, дочкою угорського короля Бела.

Мелодика вокальної лінії, інтонаційно близька народним українським пісням, сповнена призовними інтонаціями, висхідними інтервалами та пунктирним ритмом. Партія оркестру звучить насичено (найбільш поширена динамічна ремарка – форте), з вагомою роллю мідних духових. У той же частині, де Данило звертається до сина з проханням пробачити йому те, що він жертвує ним заради країни, музика змінюється,

стає більш ліричною, що підтримується дуже прозорим, колористичним звучанням партії оркестру.

Фактично, перед нами традиційна вихідна арія, що презентує нам образ Данила Галицького – воїна, політика, батька. Чудова виконавська версія арії презентована народним артистом України, солістом Львівського національного академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької Ореста Сидіра (1961), розміщена на особистому Ютуб каналі М. Волинського¹.

Наступний твір, номери з якого було презентовано у концертних програмах нашого творчого проєкту, продовжує лінію оперних спектаклів, прем'єра яких відбулася саме у Харкові. Це опера «Вишиваний. Король України» композиторки Алли Загайкевич на лібрето Сергія Жадана. Покази опери, які відбулися у жовтні 2021 року в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка, стали своєрідною кульмінацією великого мистецького проєкту, що містив декілька рівнозначних компонент – безпосередньо музичну, друк лібрето, безпрецедентну рекламну компанію, створення унікального одягу сцени, костюмів, використання відеоефектів.

Втім, особливу увагу привернула саме музична складова, адже це чи не перший український оперний твір, написаний досить сучасною музичною мовою, із синтезом акустичного та електроакустичного звучання. Як підкреслила продюсерка проєкту Олександра Саєнко «це був виклик і експеримент для всіх. І для колективу харківського оперного театру також. Електроакустична музика Алли Загайкевич складна для виконання – і солісти, і хор, і музиканти повинні були вчитися виконувати цю музику» [50].

¹ https://youtu.be/5f11lIpoZ5c?si=4uLDjJ1JUE7_q2Uw

Перед композиторкою А. Загайкевич постало надскладне завдання музичного втілення картин руйнації світоустрою, війни, урбанізації, а також складної палітри людських думок – діалогів у окопах, казармах і на вокзалах та, найголовніше, тих голосів, шепіт яких повертає головного героя в минуле. Тому вона звернулася до творчих здобутків нововіденців, а саме – до техніки *Sprechstimme*, й максимально використала потенціал зіставлення живого та електроакустичного звучання з чітким розподілом функцій між вокальними та інструментальними пластами фактури: «Загалом оркестру відведена функція “забарвлення” вокальної партії <...> оркестр вводить у жанровий контекст ситуацій опери, але без натуралістичної чи урбаністичної прямолінійності і змалювання (а символ вокзалу, що червоною ниткою пронизує увесь сюжет, так і просив щось на кшталт *Pacific 231* Артюра Онеггера)» [36].

Зрозуміло, що така складна музична палітра опери передбачала й відповідне рішення вокальних партій, що поставило незвичні завдання перед солістами. Композиторка з цього приводу зауважила: «Ми сприймаємо оперу як щось масштабне й епічне, але насправді опера може бути чимось дуже інтимним, оперуючи шепотами, особистим простором» (цит за: Шейко, 2021).

Автора проєкту було запрошено на роль Людини в чорному, але згодом додалась ще одна партія – третього студента / солдата, яку довелося вчити у стислий проміжок часу. І хоча до участі у проєкті «Вишиваний. Король України» в мене вже був певний досвід виступів у класичних оперних виставах: в партіях Графа Альмавіви в опері В. Моцарта «Весілля Фігаро», Данкайро в опері Ж. Бізе «Кармен», Барона та Маркіза в опері Дж. Верді «Травіата», Султана в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», як і переважна більшість українських оперних співаків, я навчався співу в академічній манері, отже, з необхідністю співу

в техніці *Sprechstimme* зіткнувся вперше, працюючи саме з музикою А. Загайкевич.

Відкривши партію Людини в чорному, одразу звернув увагу на розмовний характер вокальної партії, який утворюється завдяки використанню дрібних тривалостей, пунктирного ритму та синкоп, сплетіння тридольної пульсації з дводольною, численних пауз між словами та навіть складами. Усе це разом формує неповторну звукову картину, що начебто відтворює реальне життя, у котрому люди не співають, а говорять. Особливого значення тут набуває використання шепоту і фальцетного співу, звучання якого в кульмінаціях на піанісимо надає висловлюванню особливої емоційності. Стало зрозумілим, що цю вокальну партію треба сприймати не як звичну арію чи речитатив, а як щось зовсім природне, синтез вокалу та говору, де від співу залишається інтонування, а від розмови – певна сухість і лаконічність.

Крім того, привертає увагу ладова невизначеність вокальної лінії. Навіть не лінії, а чогось, що нагадує діаграму через широке використання дисонансної інтерваліки: септим, секунд, децим, тритонів. На етапі вивчення це значно ускладнило роботу з нотним текстом через необхідність інтонування інтервалів поза межами конкретної тональності, не маючи гармонічної «опори» в партії оркестру. «Акомпанемент» швидше заважав, ніж допомагав. Тому швидко стало зрозуміло, що вокальну партію краще вчити акапельно, бо музична фактура організована лінійно. Ще одна особливість цієї вистави, яка відрізняє її від традиційних творів оперного мистецтва, це те, що тут передбачено використання мікрофонів. Не через акустику простору, а саме як художній прийом, який дозволяє збагатити палітру виконавських засобів виразності й ущільнити музичну фактуру шляхом електронної обробки звучання вокальних партій.

Прем'єрні покази опери «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич, без перебільшення, стали видатною подією, зібравши у

Харківському національному академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка музичних діячів із багатьох міст України. Для всіх учасників проєкту він став надзвичайно цікавим та корисним досвідом переосмислення сталих канонів сприйняття оперного мистецтва.

На жаль, сьогодні неможливо побачити оперу наживо, хоча вона й досі викликає зацікавленість глядачів та критиків. Тому дуже вдалою й доцільною здається ініціатива продюсерки проєкту О. Саєнко щодо відеопоказів опери, які сприятимуть подальшій популяризації цього неординарного твору, а також блискучого мистецтва українських артистів і постановників, якими дійсно може пишатися національна культурна спільнота.

Ще одна прем'єрна вистава, участь у якій співпала у часі з роботою над творчим проєктом стала опера І. Небесного «Хитрий Лис» на слова І. Франка. Це дуже цікавий проєкт, що також став знаковою подією у музичному житті України, адже він є чи не першим у вітчизняній театральній практиці досвідом своєрідної творчої франшизи. Вражений успіхом постановки народного артиста України, генерального директора-художнього керівника Львівського національного театру опери та балету Василя Вовкуна, що стала переможцем премії «Гра» у номінації «За найкращу музичну виставу в жанрі опери/оперети/мюзиклу», Костянтин Пінчук, директор-художній керівник дніпровського академічного театру опери та балету, запросив львів'ян до співпраці. О. Стельмашевська зазначає: «“Хитрий Лис” дніпрян – зроблена за великим рахунком вистава у копродукції двох великих колективів. Саме такий підхід, вочевидь, можна і треба наслідувати й практикувати. Особливо, у важкий для оперного жанру, як такого, час війни, що триває в Україні й заставляє важливі для розвитку процеси уповільнюватися, або ж взагалі ставить їх на “стоп”. Проте вітчизняна опера не просто тримається, а видає несподівано якісний і проривний продукт. От і у Дніпрі – “ставка зіграла” і було

отримано блискучий результат: прем'єрні аншлаги, очевидний захват публіки, абсолютна командна робота творчого і технічного складу театру, зацікавленість, професійність та очевидний вихід за звичні межі» [38].

На наш погляд, така позитивна реакція публіки та критиків на спектакль була його авторами передбачена та спрогнозована. Перш за все, безумовно, тут має значення знайомий кожному українцю з дитинства текст І. Франка, який у версії В. Вовкуна звучить напрочуд сучасно, що резонує з відчуттями дорослої публіки. Тож, дитяча казка трансформується у дійсно родинний спектакль, багатопланове змістовне наповнення якого «звертається» до слухача будь-якої вікової категорії.

Друга складова успіху – яскрава, по-справжньому театральна музика Івана Небесного. Випускник львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка по класу М. Сокрика, І. Небесний продовжує та розвиває традиції Вчителя, вдало поєднуючи пошуки у сфері сучасної, естрадної музики зі зверненням до першоджерел національного мистецтва. Так, дуже вдалими й цікавими для публіки є введення до складу симфонічного оркестру народних інструментів – бандури, цимбал, трембіти, які, граючи безпосередньо на сцені, не просто підкреслюють національний колорит опери, а й привертають увагу публіки. Адже мало хто наживо бачив та чув трембіту.

Також треба зазначити, що музична партитура, яка «на вухо» здається дещо спрощеною, написаною за лекалами кіномузики, насправді, дуже складна, насичена цитатами, стилізаціями та сучасними композиторськими техніками. Тож, цілком можна погодитися з О. Стельмашевською, яка відмітила майстерність диригента, до речі – вихованця ХНУМ імені І.П. Котляревського, Сергія Гаркуши, який «зробив її (партитуру – авт.) буквально прозорою, і публіка, яка, звісно, не має досвіду сприйняття сучасних опер, – отримала шанс почути кожную

ноту, інтонацію, прийом, музичний “спецефект”, зчитати музичну цитату чи вгадати стилістику того чи іншого епізоду» [38].

Третя складова успіху опери «Хитрий Лис», це безумовно, використання всіляких візуальних ефектів – продуманість одягу сцени й костюмів персонажів, задіяння балету та введення акробатичних номерів, що, з одного боку, наближає оперу та естетики вар’єте, а з іншого – тримає увагу публіки, адже зрозуміло, що сучасний глядач аудіальному віддає перевагу візуальне.

В цій постановці автора дослідження було запрошено на партію Борсука, яка є другорядною, наділеною притаманним для тембр-амплуа Резонера, який активно не приймає участі в розгортанні подій сюжету, але має свій вплив на головних героїв, рисами. Барсук є товаришем Лиса й, водночас, належить до тієї частини лісового суспільства, що засуджує Микиту, звинувачує й вимагає покарання для нього. Більше того, Барсук бере на себе роль посланця Царя звірів – Лева, що має передати Лису незадоволення й обурення керманича, вимогу негайно з’явитися для надання виправдань. Проте, насправді, він підбурює Лиса до нових злочинів й підтримує його в цьому. Музичний матеріал партії має декламаційний характер, що підкреслюється метроритмічної та висотною організацією мелодійної лінії.

Узагальнюючи, скажемо, що авторський досвід участі у постановці сучасних українських опер, дозволяє із впевненістю стверджувати, що вітчизняна композиторська школа плекає національні традиції, розвиває найкращі набутки засновників й створює конкурентоспроможні продукти, що можуть гідно представляти Україну на світовому рівні.

Висновки до розділу 2.

Творчість українських композиторів ХІХ – ХХІ століття значно збагатила світову скарбницю вокальної музики. Надихаючись красою народної пісні, звертаючись до найкращих зразків західноєвропейського мистецтва, захоплюючись виконавською майстерністю співвітчизників, композитори працювали майже у всіх вокальних жанрів, віддаючи перевагу пісенним – обробкам народних пісень, авторським пісням, романсам. Популярність багатьох з цих пісень зумовлює той факт, що вони у буквальному сенсі цього слова стали народними. «Стоїть явір над водою» С. Гулака-Артемівського, «Засумуй трембіта» Н. Нижанківського, «Рідна мати моя» П. Майбороди – це без перебільшення музичні візитівки нашої країни, що включені до репертуару багатьох вітчизняних виконавців.

Пісенне джерело живить й оперну творчість українських композиторів, де знаходимо велику кількість героїчних партій, призначених для баритону. Віддаючи перевагу саме цій версії трактування виразових можливостей баритону, вітчизняні митці доручають йому партії Богдана Хмельницького, Данила Галицького, Остапа. Водночас, достатньо потужна й інша, лірична лінія трактування тембр-амплуа баритона, витоки якої знаходимо у творчості С. Гулака-Артемівського.

ВИСНОВКИ

Узагальнюючи результати, перш за все, зазначимо, що робота над творчим проектом «Баритон в українському вокальному часопросторі: від С. Гулака-Артемівського до А. Загайкевич» стала для його автора важливим етапом професійного зростання, розкривши невідомі раніше твори та імена (у тому числі, й видатних баритонів – вихованців ХНУМ імені І.П. Котляревського), акцентувавши увагу на певних аспектах становлення та розвитку вітчизняних мистецьких шкіл (композиторської та вокальної), надавши можливість участі у знакових для вітчизняного мистецтва прем'єрах та особистісного спілкування з видатними композиторами, які творять сучасність мистецтва України.

У роботі систематизовано відомості щодо розробки концепції часопростору у науковому дискурсі, зокрема у роботах вітчизняних науковців: Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської, Вікторії Костянтинівни Суханцевої, Юлії Вікторівни Ніколаєвської. Це дозволило дійти висновку, що дослідження буття музичних феноменів неможливе без урахування часопросторового аспекту їх існування. Адже останній визначає і параметри індивідуальної творчості, і художні настанови щодо оцінювання й сприйняття художніх артефактів, і, нарешті, саме буття культури як системи, що існує у просторі та часі.

Вокальне мистецтво України презентовано як система, взаємодія компонентів якої відбувається у часі та просторі, утворюючи умовну спільність композиторів, виконавців, педагогів, творча діяльність яких увиразнює духовну самосвідомість нації. Визначено, що вітчизняні вокальні школи формувалися під впливом декількох факторів: національних традицій; присвоєння європейських надбань вокальної

педагогіки завдяки діяльності запрошених іноземних викладачів; творчій діяльності видатних українських співаків початку ХХ століття; гастрольній діяльності іноземних співаків.

Тож, основи академічної вокальної культури України є результатом синтезу національних та європейських традицій, що отримали розвиток у діяльності видатних педагогів й майстрів сцени.

Визначено, що система амплуа в оперному мистецтві має достатньо довгу історію, проте саме зараз ця проблематика привертає увагу багатьох музикознавців, у томі числі, й українських. Зокрема Є. Авраменко, на чие визначення поняття тембр-амплуа спираємося у роботі: «тембр-амплуа – тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити інтонаційну семантику характеру героя. Тембр-амплуа “упредметнює” у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голосу» [1, с. 95].

Перші варіанти трактування тембр-амплуа баритону знаходимо у творчості В. Моцарта:

- це герой-коханець (Граф Альмавіва), як це буде в операх «Кармен» Ж. Бізе (Ескамільо), «Богема» Дж. Пуччіні (Марсель), «Паяци» Р. Леонкавалло (Сільвіо);
- герой (Фігаро), який не тільки пристосовується до зовнішніх обставин, але й здатен змінювати їх, не завжди на краще для інших. Партії Жоржа Жермона з «Травіати» та Яго з «Отелло» Дж. Верді, Тоніо з «Паяців» Р. Леонкавалло.

Підкреслено, що подібно до інших оперних голосів, баритони поділяються на типи, за кожним з яких поступово закріпилися конкретні партії, що відповідають певному тембр-амплуа.

Визначено, що в оперній творчості українських композиторів переважає героїчна традиція трактування тембру-амплуа баритона, якому доручено партії Богдана в опері «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, Данили з опери «Данило Галицький» М. Волинського. Окремої уваги, безумовно, тут заслуговує опера «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич, в якій голоси основних героїв фактично позбавлені тембрового забарвлення.

У камерно-вокальній творчості українських композиторів, навпроти, знаходимо багато варіантів використання виразового потенціалу баритонального тембру. Від наслідування традицій українського солоспіву у творчості А. Кос-Анатольського та його учня – сучасного львівського композитора М. Волинського, експериментів у жанрі міського романсу (тут згадаємо чудовий твір М. Лисенка «Коли розлучаються двоє») до пошуків у царині естрадного мистецтва (йдеться про творчість І. Карабиця та одну з найпопулярніших у світі українських пісень «Рідна мати моя» Платона Майбороди, яка вперше прозвучала у фільмі «Годи молодії» у виконанні народного артиста України, баритона Олександра Таранця).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Є. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» на прикладі драматичного тенора. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісн.* 2020. Вип. 30. Кн. С. 89–96.
2. Андрейченко Г., Грачов В. Концепція простору - часу. Проблема нескінченності і безмежності світу в часі і просторі. *Філософія : підручник* / Г. Андрейченко, В. Грачов. Ставрополь, 2001. 245 с. URL: <http://weblib.pp.ua/kontseptsiya-prostranstva-vremeni-problema-27274.html> (дата звернення: 20.08.2023)
3. Артюх В. О., Бойко О. П., Вертель А. В. та ін. Практичні аспекти філософії часу : монографія / за ред. Є. О. Лебедя. Суми : Сумськ. держ. ун-т, 2017. 155 с. URL: https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/60223/1/Lebed_aspekty.pdf;jsessionid=6EF19CDEF299D9AED6B2BF06AA83572E (дата звернення: 20.08.2023)
4. Бацак К. (2019) *Італійські оперні зірки харківської сцени 80-х років XIX – початку XX ст.* Аспекти історичного музикознавства (18). С. 89-119. с.113
5. Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.* 2015. № 2. С. 46–61.
6. Божко Л. Солоспіви Миколи Лисенка: деякі виконавські аспекти. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка.* Львів, 2013. Вип. 27. С. 113–120.
7. Гайворонська А. Незабутнє ім'я класика української музики (від 200-річчя від дня народження С. С. Гулака-Артемівського). *Огляди джерел та документальні нариси.* 2013. №2. С. 128–132.
8. Герасимова-Персидская Н. *Музыка. Час. Простір* / ред. И. Тукова. Київ : Дух і літера. 408 с.

9. Герасимова-Персидська Н., Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття. Українське музикознавство. Вип. 28. К., 1998, с. 32-39.
10. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: підручник для вищих муз. навч. закл. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
11. Гоменюк С. Г. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці. – Рукопис / С. Г. Гоменюк. Автореф. дис-ї на здобуття наук. ступеню канд. мист-ва за спец. 17. 00.01 «Теорія та історія культури», - К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. – 16 с.
12. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2000. 39 с.
13. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 240 с.
14. Грищенко Ю. В. Розвиток професійної вокальної освіти (кінець XIX – початок XX ст.) : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2011. 27 с.
15. Желан А. Вплив видатних педагогів на розвиток музично-культурного середовища Миколаївщини кінця XIX – початку XX століть. Теоретико-методичні проблеми виховання учнів загальноосвітніх шкіл / Ін-т проблем виховання АПН України Київ, 2004. С. 84–87.
16. Івановська Н. Проект «Мистецький Арсенал» у часопросторі культури України початку XXI ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 - Теорія та історія культури / М-во. культури України ; НАКККиМ. Київ, 2017. 200 с.

17. Кабка Г. М. Дискурс особових текстів діячів вокальної культури у мистецькому середовищі України 1950–1970-х років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2015. 20 с.
18. Карась Г. Вокальна франкіана у сучасних звукозаписах Канади. Українознавчі студії. 2016-2017. № 17-18. С. 98–106.
19. Касьяненко М. А. Життя та творчість Євгенії Семенівни Мірошниченко: джерелознавство аспект : дис. канд. ... мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 249 с.
20. Каушніян Я. М. Вокаліз в українській музиці. Традиції та жанрово-стилістичні новації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 232 с.
21. Кияновська Л. Сучасні алегорії вічної класики (Опери «Сокіл» і «Алкід» Д. Бортнянського у Львівському національному театрі опери і балету імені С. Крушельницької. URL: <https://opera.lviv.ua/en/suchasni-alegoriyi-vichnoyi-klassyky-opery-sokil-alkid-d-bortnyanskogo-u-lvivskomu-natsionalnomu-teatri-opery-baletu-im-s-krushelnytskoyi/>
22. Козаренко О. Українська духовна музика і процес становлення національної музичної мови. Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2000. С. 139–155.
23. Кречко Н., Комарніцький Я. Борис Гмиря як видатний інтерпретатор героїчних образів українського оперного репертуару / Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. Київ, 2022. С. 227-240.
24. Львівський письменник напише оперу про Данила Галицького. *Друг читача*. URL: <https://vsiknygy.net.ua/news/3813/> (дата звернення: 17.09.2023)

25. Маркович М. І. Творчі принципи вокальної педагогіки Миколи Маноїло. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 60. С. 210–215.
26. Маслій М. Нам воно святе! Пісні січових стрільців. Харків : Фоліо, 2021. 186 с.
27. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ, 2013. 134 с.
28. Муравська О. В. До питання про специфіку оперного ампула баритона: етимологічний та образно-смісловий аспекти. Культурологія, філологія, музикознавство: міжнар. вісн. Київ, 2016. Вип. I (6). С. 153–158.
29. Мухіна Л. П. Українське вокальне виконавство у контексті європейської оперно-вокальної культури кінця ХІХ – початку ХХ століття: кваліфікаційна наук. праця на правах рукопису. Суми, 2021. 232 с.
30. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
31. Ніколаєва Л. Солоспіви Анатолія Кос-Анатольського як феномен української вокальної музики UPL: space.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27536/04-Nikolaieva.pdf?sequence=1 (дата звернення 15.08.2023)
32. Олійник О. Часопросторова проблематика у літературознавчих і фольклористичних дослідженнях. Міфологія і фольклор. 2010. №1-4(7). С. 66–71.
33. Романюк І. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.

34. Рощенко О. Г. Пам'яті Т. Я. Веске: три портрети в жанрі Reminiscences. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 64. С. 7-23.
35. Сбітнєва Л. М. Пісенна культура України як джерело духовності українського народу. Духовність особистості: методологія, теорія і практика. 2011. Вип. 1. С. 160–171.
36. Сіренко, Л. (2021). «Вишиваний. Король України» – сучасній класичній опері в Україні бути. Але як?.. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/7705> (дата звернення: 02.09.2023).
37. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки : навч. посіб. Суми, 2001. 93 с.
38. Стельмашевська О. У прифронтовому Дніпрі “Хитрий Лис” відкрив сезон. *Укрінформ*. 2023. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3765833-u-prifrontovomu-dnipri-hitrij-lis-vidkriv-sezon.html?fbclid=IwAR0CTTa2ZHNVVrMcW-7AfWGtSbGL92lsAYnfy4kHMcVeLy_mTvVoAfOzxtg_aem_AeYJgVH MJTuXRtNoA23eqdoRMzOGZ2jmSFTqpfvjVd7WI3iECW3C_eh4RrM VmGMi_ос (дата звернення: 26.09.2023)
39. Степанченко Г. В. Солоспіви. Історія української музики. Київ, 1990. Т. 3: Кінець XIX - початок XX ст. С. 214–235.
40. Суханцева В. К. Категорія часу у музичній культурі. Київ : Либидь, 1990. 184 с.
41. Тарароєв Я. В. Філософські репрезентації понять “простір” та “час”: від фізики до музики. Вісн. Харків. нац. ун.ту ім. В. Каразіна. Харків, 2019. Вип. 60. С. 84–94.
42. Терещук Г. “Данило Галицький” стане візитівкою 110-річчя Львівської опери. *Радіо Свобода*. URL:

- <https://web.archive.org/web/20201020092014/https://www.radiosvoboda.org/a/1730564.html> (дата звернення: 17.09.2023).
43. Терещук Г. «Ковчег Україна»: майже 200 музикантів представлять українську культуру десяти століть. Найстаршій співачці – 85. Радіо Свобода. 19 серп. 2021. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/kultura-ukrayina-davni-pisni/31417836.html> (дата звернення:
 44. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття : навч. посіб. Харків : Регіон-інформ, 2003, 192 с.
 45. Хейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури. Харків : Основи, 1994. 250 с.
 46. Цзян Цінъ Тембр-амплуа колоратурного сопрано у смислових орієнтирах оперного твору. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2022. Вип. 29. С. 204–2016.
 47. Чен Ке Поняття «тембр-амплуа» в українській оперології: тлумачення і перспективи розвитку. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 65. С. 137–152.
 48. Чжоу Ї Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків). (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2021.
 49. Шамша І. Небуттєвість часу в “критиці чистого розуму” І. Канта. / Наук. часопис нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова. Серія. Філософія. 2012. Вип. 28. С. 197–204.
 50. Шейко В. У Харкові відбулася прем'єра опери Алли Загайкевич “Вишиваний. Король України” на лібрето Жадана. *Тиктор медіа*.

2021. URL: <https://tyktor.media/mandrivka/opera-vyshyvanyj-korol-ukrainy/> (дата звернення 6.08.2023).
51. Шепеленко Н. Ораторія як жанрово-сміслова модель світу у західноєвропейській традиції. Наукові записки Тернопільськ. нац. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 168–174.
52. Шинкарук В. Філософський енциклопедичний словник. Київ, 2002. С. 529. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Shynkaruk_Volodymyr/Filosofskyi_entsyklopedychnyi_slovyk.pdf (дата звернення: 13.08.2023).
53. Щепакін В. М. Харківський період (1901-1918 рр.) Федеріко Алессандро Бугамеллі. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського;. Харків, 2012. Вип. 36. С. 6-20.
54. Яструб О. Музично-просвітницька діяльність М. Лисенка як феномен національної самоідентифікації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2019. Вип. 55. С. 92–104.

ДОДАТОК А

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

СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС

Баритон в академічній вокальній культурі Харкова

Методична розробка за тематикою творчого мистецького проєкту
Ветрова Олексія Володимировича

Творчий керівник:
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства,
професор Н.О. Говорухіна

Науковий консультант:
кандидат мистецтвознавства,
професор І.Ю. Сухленко

Харків – 2023

Анотація. Спеціальний курс «Баритон в академічній вокальній культурі Харкова» має надати здобувачеві інформацію щодо розвитку харківської вокальної школи як важливої складової системи українського музичного мистецтва; про творчість видатних педагогів/виконавців, майстрів вокального мистецтва, відомих не тільки в Україні, а й за її межами.

Вивчення курсу передбачає опрацювання спеціалізованої науково-методичної літератури, а також перегляд й обговорення аудіо та відеозаписів концертів та оперних вистав.

Курс розрахований на здобувачів освітніх рівнів «Бакалавр», «Магістр» за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво».

Тривалість курсу – один семестр.

Мета – сформувати цілісне уявлення про традиції харківської вокальної школи, педагогічні й виконавські принципи її всесвітньовідомих представників.

Здобувачі повинні знати:

- сучасні наукові дослідження, присвячені осягненню феномену виконавської школи;
- історію харківської вокальної школи;
- базові педагогічні принципи видатних вокальних педагогів Університету;
- творчість видатних випускників-баритонів Університету.

уміти:

- критично оцінювати здобутки національних вокальних шкіл;
- аналізувати педагогічні принципи видатних педагогів-вокалістів;
- досліджувати специфіку індивідуальної вокальної творчості.

ПИТАННЯ СПЕЦКУРСУ

Змістовий модуль 1

«Харківська вокальна школа: традиції та сучасність»

1. Академічне вокальне мистецтво у науково-методичних працях: основні напрямки досліджень та базові дефініції.
2. Вокальне виконавство у системі музичного мистецтва України.
3. Мистецька школа як художній феномен.
4. «Генетичний код» харківської вокальної школи.
5. Розвиток базових принципів харківської вокальної школи у творчій діяльності видатних викладачів (М. Михайлова, П. Голубєв, Т. Веске).
6. Оперна студія ХНУМ імені І.П. Котляревського як важлива складова розвитку вокального мистецтва Харківщини.
7. Репертуарна політика як важлива складова підготовки майбутнього співака.
8. Харківська вокальна школа на сучасному етапі.

Змістовий модуль 2

«Розвиток академічної вокальної культури Харківщини

крізь призму баритонového мистецтва»

1. Музична культура Харківщини як система.
2. Методологія дослідження стилю музичної творчості вокаліста.
3. Баритон як тип голосу та сценічне тембр-амплуа.
4. Видатні баритони в історії розвитку світового вокального мистецтва.
5. Трагування баритону у творчості українських композиторів ХІХ – ХХ століття: синтез європейських та вітчизняних традицій.
6. Баритон у вокальній творчості сучасних українських композиторів: нові вимоги до майстерності співака.

7. Творчість харківських композиторів у виконавських версіях представників харківської вокальної школи.
8. Знані випускники-баритони кафедри сольного співу ХНУМ імені І.П. Котляревського (М. Манойло, М. Коваль, В. Болдирєв).

Форми навчання

Теоретичне лекційне навчання, практичні заняття та самостійна робота.

Тематика практичних занять

1. Генеалогія виконавського стилю: базові параметри дослідницької роботи.
2. Видатні викладачі-вокалісти ХНУМ імені І.П. Котляревського: принципи роботи й репертуарної політики.
3. Кристалізація тембр-амплуа баритону в оперній творчості західноєвропейських композиторів.
4. Принципи підбору педагогічного/концертного репертуару для баритону.

Питання для самостійної роботи

1. Виконавство як соціокультурний феномен.
2. Вокальні конкурси: програмні вимоги, проблеми підготовчої роботи.
3. Категорія тембр-амплуа у сучасному науковому дискурсі.
4. Вокальна творчість сучасних українських композиторів.

Орієнтовний перелік питань для підсумкового контролю:

1. Базові принципи харківської вокальної школи у методичних роботах її представників.
2. Методологія дослідження стилю музичної творчості.
3. Значення оперної студії в підготовці професійних співаків.

4. Жанрово-стильова палітра творів харківських композиторів для баритону.
5. Стильові засади музичної творчості найвідоміших випускників-баритонів ХНУМ імені І. П. Котляревського.
6. Трактатування тембр-амплуа баритону у вокальній творчості вітчизняних композиторів: загальні підходи та інноваційна рішення.

Рекомендована література

Обов'язкова:

1. Авраменко, Є. Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). Музичне мистецтво і культура. 2020. 30 (1), 89–96.
2. Антонюк В. Г. Традиції української вокальної школи : Микола Кондратюк : наукове дослідження : моногр. / В. Г. Антонюк ; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К.: Укр. ідея, 1998. – 148 с.
3. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва / Б. П. Гнидь : підручник, – К.; НМАУ, 1997 – 320 с.
4. Говорухіна Н. О. Значення харківського періоду у вокально-виконавській творчості Б.Р. Гмирі // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 39. С. 36—45.
5. Дедусенко Ж. Школа як умова і спосіб існування виконавської традиції / Ж. Дедусенко // Феномен школи в музично-виконавському мистецтві : тези міжнар. наук.-теор. конф., 22-23 берез. 2005 р. / ред-упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова. — Київ, 2005. — С. 9–10.
6. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) (Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства). Київ, 2000.
7. Кононова О. До проблеми відродження традицій у музичному житті Харкова [Текст] / О. Кононова. // Музична україністика: сучасний

- вимір : зб. наук. ст. Вип. 6 : пам'яті доктора мистецтвознав., проф., заслуженого діяча мистецтв України Миколи Гордійчука / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського [ред.-упоряд. І. Сікорська]. — К. : ІМФЕ, 2011. — С. 363–371.
8. Маркович М. Творчі принципи вокальної педагогіки Миколи Манойло // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 60. С.200–215.
 9. Мітюшкін, В. Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака. Музичне мистецтво і культура. 2020. 30 (2), С. 400–413.
 10. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Науковий посібник. Київ, 2013.
наукове дослідження : моногр. / В. Г. Антонюк ; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К.: Укр. ідея, 1998. – 148 с.
 11. Рощенко О. Г. Пам'яті Т. Я. Веске: три портрети в жанрі Reminiscences. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 64. С. 7–23.
 12. Сухленко І. Стильові домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XI / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 11. С. 61-71.
 13. Цуркан Л. Г. Вірність традиціям: кафедра сольного співу Л. Г. Цуркан // Pro Domo Mea : Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського / Ред. Т.Б. Веркіна, Г.А. Абаджян, Г.Я. Ботунова та ін. — Х. : Харків. держ. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського, 2007. — С. 56–75.

14. Чжоу Ї (2021) Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : Харків. 207 с.

Додаткова:

1. Антонюк В.Г. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва. [Електронний ресурс]. Режим доступу: knmau.com.ua/chasopys/01_NBUV/.../05-AntonyukV.pdf
2. Ветров О. «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич: досвід виконавського аналізу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2023. Вип. 67. С. 26-38.
3. Ветров О. Постать Миколи Коваля в історії вокального мистецтва Харківщини. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2022. Вип. 64. С. 24-37.
4. Деркач Л. Функціонування рольового принципу під час виконання вокального циклу Володимира Птушкіна «Кумедні картинки». Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків. 2015. Вип. 1. С. 29 - 33.
5. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації (2017). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків.нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
6. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології / Л. Шаповалова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалові]. — Харків, 2007. — Вип. 20. — С. 218–229.

ДОДАТОК Б

АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

Апробація творчого мистецького проєкту проходила у вигляді публікацій статей в наукових фахових збірках, виступів на конференціях, проведення практикуму та трьох концертних програм.

Опубліковані статті:

Ветров О. Постать Миколи Коваля в історії вокального мистецтва Харківщини. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2022. Вип. 64. С. 24-37.

Ветров О. «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич: досвід виконавського аналізу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2023. Вип. 67. С. 26-38.

Виступ на конференціях:

Науково-практична конференція «Механізми новації у музичній творчості». Національна музична академія України імені П.І.Чайковського, Київ, 30.10.2021р. Тема доповіді: «Специфіка трактовки людського голосу в опері “Вишиваний. Король України” А. Загайкевич».

Міжнародна науково-практична конференція “Поетика музичної творчості” в рамках науково-мистецького проєкту “Практична музикологія”, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Харків, 14-16.01.2023 року. День другий, “Практикуми творчих аспірантів ХНУМ”, тема «“Artist talk”. Підготовка партії Людини в чорному з опери А.Загайкевич “Вишиваний”».

Концертні програми:***Концерт №1. 11.02.2022****Програма:*

1. С. Гулак-Артемівський каватина Султана з опери «Запорожець за Дунаєм»;

2. С. Гулак-Артемівський «Стоїть явір над водою»;
3. М. Лисенко пісня Миколи з опери «Наталка Полтавка»;
4. М. Лисенко арія Остапа з опери «Тарас Бульба»;
5. М. Лисенко «Реве та стогне Дніпр широкий»;
6. Я. Степовий «Степ»;
7. М. Лисенко «Нічого, нічого»;
8. М. Лисенко «Коли розлучаються двоє»;
9. Українська народна пісня в обробці Таловирі «Скажи мені правду»;
10. Б. Лятошинський «Сніжок іде».

Концерт №2. 29.09.2022

Програма:

1. К. Данькевич Монолог Богдана з опери «Богдан Хмельницький»;
2. Є. Юцевич Арія Кирила з опери «Кирило Кожум'яка»;
3. К. Данькевич Балада Гната з опери «Назар Стодоля»;
4. Я. Лопатинський «Я вас любив»;
5. Я. Лопатинський «Як я був молодий»;
6. Н. Нижанківський «Засумуй, трембіто»;
7. А. Штогаренко «Повір, що все для мене ти»;
8. А. Кос-Анатольський «Ой, ти дівчино з горіха зерня»;
9. П. Майборода «Стежина»;
10. Г. Майборода Арія Мартина з опери «Милана».

Концерт №3. 29.09.2023

Програма:

1. М. Волинський Арія Данила з опери «Данило Галицький»;
2. М. Волинський «Хочеш ти щоб пісню я для тебе склав»;
3. М. Волинський «О, збуди мою пісню»;
4. М. Волинський «Кричи, паяце!»;

5. М. Волинський «Фіалки сліпий продає»;
6. І. Карабиць «Мати»;
7. І. Карабиць «Заспівай мені, поле»;
8. О. Щетинський Пісня Миколи з опери «Наталка Полтавка»;
9. А. Загайкевич Голос чоловіка з чорною валізою з опери «Вишиваний. Король України»;
10. Стенлі Грілл «Заповіт»;
11. Українська народна пісня в обробці Ф. Надененка «Місяць на небі».

ДОДАТОК В

Інтерв'ю з композитором М. Волинським

Вокальний цикл «Моя пісня» Мирослава Волинського на слова Олександра складається з 14 номерів. Він написаний для баса в супроводі фортепіано. Першим виконавцем був Юрій Трищецький. Цей цикл був створений в розрахунку на його голос. Проте в подальшому цикл повністю або окремі номери виконували багато різних виконавців з різними типами голосів. Для зручності всі номери мають варіанти в різних тональностях. На сайті Ukrainian Art Song Project розміщені ноти циклу в 10-ти варіантах: п'ять в скрипковому ключі та п'ять – в басовому. Існує також версія циклу в супроводі симфонічного оркестру. Існує також варіант виконання циклу, в якому між вокальними номерами додано текст Читця. Але в оригіналі по структурі це звичайний в своєму класичному розумінні вокальний цикл. Цікавим є запис виконання цього циклу басом Павлом Гунькою, який інтерпретує його більш як моноспектакль або оперу в мініатюрі зі сценічною дією. Так, як улюбленим жанром композитора є опера, то принципи оперної драматургії передаються і на інші твори, зокрема і на вокальні. Проте це не є принциповим фактором виконання цього твору, кожен виконавець вільний в своїй інтерпретації, головне – дотримуватись музичного тексту та зрозуміло подавати літературний текст. Адже для мене текст грає дуже велику роль, можливо навіть більше ніж музика. Зазвичай я використовую тексти, які або мають велике суспільне значення, або співзвучні з моїми особистими почуттями. В даному випадку це Олександр Олесь – один з найулюбленіших мені поетів. Хоча його вірші написані багато років тому, зміст, почуття і переживання які в них закладені дуже часто співзвучні з моїми. В нього також дуже гарна і багата літературна мова. Цикл написаний на вірші, створені в різні періоди життя поета. Вони не є в нього об'єднані в один цикл, проте я намагався

вибудувати з них драматургічну лінію – байдужість соціуму до щирої творчості поета-митця. В циклі є своєрідне обрамлення, він починається романсом «Хочеш ти, щоб пісню я для тебе склав» про неможливість поетом писати щось нове «з рук у мене випало перо», а завершується романсом «Життя минає наче сон» в якому поет стверджує, що його пісні ще не доспівані. Але це не додає оптимізму до загального настрою. Інші твори циклу зображають шлях становлення поета, як особистості.

Вокальний цикл «Моя пісня» не єдиний мій твір на слова Олександра Олеся. Крім нього в мене є також окремі романси, хорові твори і дві опери: «По дорозі в Казку» та опера для дітей «Івасик-Телесик», а також симфонічна поема на той же сюжет «По дорозі в Казку».

ДОДАТОК Г**Видатні українські баритони, згадані у творчому проєкті**

Гнатюк Дмитро (1925 – 2016), народний артист СРСР, народний артист України, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка.

Гришко Михайло (1901 – 1973) народний артист СРСР.

Коваль Микола (1946 – 2018) народний артист України, професор.

Майборода Роман (1943 – 2018) народний артист УРСР, лауреат Національної премії імені Т. Шевченка.

Манойло Микола (1927 – 1998) народний артист СРСР, професор.

Мокренко Анатолій (1933 – 2020) народний артист СРСР, лауреат Національної премії імені Т. Шевченка.

Пономаренко Іван (1945 – 2019) народний артист УРСР.

П'ятничко Стефан (1959 – 2023) народний артист України.

Сидір Орест (1961) народний артист України.

Таранець Олександр (1924 – 1998) народний артист України.