

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Виконавсько-музикознавчий  
факультет

Кафедра сольного співу та оперної  
підготовки

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ**

для проведення самостійної роботи з дисципліни

**СУЧАСНИЙ ВОКАЛЬНИЙ РЕПЕРТУАР**

*для здобувачів другого (магістерського) освітньо-наукового рівня вищої  
освіти, спеціальності – 025 Музичне мистецтво*

Харків, 2023

Методичні рекомендації для самостійної роботи з навчальної дисципліни «Сучасний вокальний репертуар» для здобувачів другого освітньо-наукового рівня вищої освіти галузі знань 02 Культура і мистецтво, спеціальності 025 Музичне мистецтво. 20 с.

**Укладач:**

**Жаркіх Тетяна Василівна** – кандидат мистецтвознавства, доцентка кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

**Рецензенти:**

**Ганзбург Григорій Ізраїлевич** – кандидат мистецтвознавства, директор інституту музикознавства, викладач Харківського музичного фахового коледжу імені Б. М. Лятошинського

**Дрожжина Наталя Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри музичного мистецтва естради та джазу ХНУМ імені І. П. Котляревського

Обговорено та схвалено на засіданні кафедри сольного співу та оперної підготовки.

Протокол № 10 від 31 травня 2023 р.

Харків, 2023

## **1. Анотація навчальної дисципліни**

Курс «Сучасний вокальний репертуар» орієнтований на формування особистості виконавця класичного напрямку, який володіє широким творчим кругозором, знанням різнохарактерного та різнопланового пісенного репертуару. Особливого значення у вивченні цього курсу приділяється вихованню сценічної культури та навичкам правильного підбору сучасного репертуару з урахуванням індивідуальних вокально-сценічних можливостей виконавця.

**1.1. Метою** викладання навчальної дисципліни є прагнення поповнити багаж професійних знань та навичок магістрів щодо виконання у концертно-камерному класі творів західноєвропейських композиторів; допомогти досягнути важливості і значимості формування здатності до художньої інтерпретації у професійно-творчому становленні майбутнього співака-музиканта.

### **1.2. Заплановані результати навчання.**

Навчальна дисципліна забезпечує набуття здобувачами

**загальних компетентностей:**

**ЗК1.** Здатність спілкування іноземною мовою.

**ЗК2.** Здатність виявляти, ставити та вирішувати проблеми.

**ЗК4.** Здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу

**ЗК5.** Здатність застосовувати знання у практичних ситуаціях.

**ЗК8.** Здатність працювати в міжнародному контексті.

**ЗК10.** Здатність проведення досліджень на відповідному рівні.

**Спеціальних (фахових) компетентностей:**

**СК1.** Здатність створювати, реалізовувати і висловлювати свої власні художні концепції.

**СК2.** Усвідомлення процесів розвитку музичного мистецтва в

історичному контексті у поєднанні з естетичними ідеями конкретного історичного періоду.

**СК4.** Здатність інтерпретувати художні образи у музикознавчій / виконавській / педагогічній діяльності.

**СК5.** Здатність збирати та аналізувати, синтезувати художню інформацію та застосовувати її для теоретичної, виконавської, педагогічної інтерпретації.

**СК6.** Здатність викладати спеціальні дисципліни в закладах освіти з урахуванням цілей навчання, вікових та індивідуальних особливостей здобувачів освіти.

**СК7.** Здатність аналізувати виконання музичних творів або оперних спектаклів, здійснювати порівняльний аналіз різних виконавських інтерпретацій, у тому числі з використанням можливостей радіо, телебачення, Інтернету.

**СК8.** Здатність взаємодіяти з аудиторією для донесення музичного матеріалу, вільно і впевнено репрезентувати свої ідеї (художню інтерпретацію) під час публічного виступу.

**СК9.** Здатність здійснювати науково-педагогічну діяльність в закладах вищої освіти.

### **Результатів навчання:**

**РН1.** Володіти професійними навичками виконавської творчої та педагогічної діяльності.

**РН3.** Визначати стильові і жанрові ознаки твору та самостійно знаходити переконливі шляхи втілення музичного образу у виконавстві.

**РН 4.** Професійно здійснювати аналіз музично-естетичних стилів та напрямків.

**РН 5.** Вибудовувати концепцію та драматургію музичного твору у

виконавській діяльності, створювати його індивідуальну художню інтерпретацію.

**РН 6.** Володіти музично-аналітичними навичками жанрово-стильової та образно-емоційної атрибуції музичного твору при створенні виконавських, музикознавчих та педагогічних інтерпретацій.

**РН 7.** Володіти термінологією музичного мистецтва, його понятійно-категоріальним апаратом.

**РН 8.** Здійснювати викладання гри на інструменті / вокалу / теорії, історії музики з урахуванням потреб здобувача освіти, цілей навчання, вікових та індивідуальних особливостей здобувача.

**РН 11.** Планувати і здійснювати дослідження у сфері культури та мистецтва; відшуковувати, обробляти та аналізувати необхідну інформацію; аргументувати висновки, презентувати і обговорювати результати досліджень.

**РН 12.** Володіти сучасними методами та засобами наукових досліджень у сфері музичного мистецтва, у тому числі, методами роботи з інформацією, методами аналізу даних.

Згідно з вимогами освітньо-творчої програми магістри повинні **знати**:

- теоретичні основи інтерпретації музично-поетичного тексту;
- сучасні концепції теорії вокального виконавства;
- важливіші стильові ознаки творчості великих співаків різних епох;
- основні практики сучасного вокального виконавства;
- професійну термінологію в галузі вокального виконавства;
- історію становлення та розвитку вокально-виконавських стилів;

**Уміти:**

- аналізувати та порівнювати різні інтерпретації вокальних творів з точки зору їх відповідності композиторському стилю;
- підходити до явища інтерпретації в його історичному, біографічному та ціннісному аспекті;
- працювати з джерелами, у тому числі, з науковою, мемуарною та методичною літературою;
- усно та письмово викладати свій погляд щодо різних питань вокального виконавства.
- надати професійно-обґрунтованої оцінки явищам виконавського мистецтва, систематизації та класифікації матеріалів, що відповідають профілю даного курсу.

## **2. Методичні рекомендації щодо проведення самостійної роботи з дисципліни «Сучасний вокальний репертуар»**

### **2.1. Перелік тем**

Тема 1. Творча інтерпретація вокальних творів.

Тема 2. Стильові особливості вокальної музики епохи Бароко.

Тема 3. Основні постулати італійської школи *bel canto*.

Тема 4. Аспекти автентичного втілення вокальних творів епохи Бароко.

Тема 5. Вокально-виконавський аналіз творів Барочної епохи.

Тема 6. Камерно-вокальна музика та традиційна манера її виконання.

Тема 7. Камерно-вокальна музика як втілення композиторського та виконавського мислення.

Тема 8. Жанр *mélodie* та проблема вірної виконавської інтерпретації.

Тема 9. Проблеми, що виникають при виконанні вокальних творів мовою оригіналу.

Тема 10. Камерно-вокальне мистецтво Німеччини XX – XXI ст.

Тема 11. Професійний підхід до інтерпретації вокальної музики німецьких композиторів.

Тема 12. Камерно-вокальне мистецтво Англії другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Тема 13. Виконавські концепції камерно-вокальних творів видатних англійських композиторів ХІХ – ХХ ст.

Тема 14. Українське камерно-вокальне мистецтво.

Тема 15. Українська орфоепія у співі.

Тема 16. Камерно-вокальна музика в творчості сучасних українських композиторів, зокрема харківських.

Викладання дисципліни «Сучасний вокальний репертуар» передбачає наступні види самостійної роботи студента, які виконуються позааудиторно:

- *для оволодіння знаннями*: читання тексту (підручника, першоджерела, додаткової літератури); складання плану тексту; графічне зображення структури тексту; конспектування тексту; виписки із тексту; робота зі словниками та довідниками: ознайомлення з нормативними документами; навчально-дослідницька робота; використання аудіо- та відеозаписів, комп'ютерної техніки, Інтернету та інше;

- *для закріплення та систематизації знань*: робота з конспектом лекції; робота над навчальним матеріалом (підручника, першоджерела, додаткової літератури, аудіо- та відеозаписів); складання плану та тез відповіді; складання таблиць для систематизації навчального матеріалу; відповіді на контрольні питання; аналітична обробка тексту (анотування, рецензування, реферування та ін.); підготовка тез повідомлень до виступу на семінарі, конференції; підготовка рефератів, доповідей: складання бібліографії та інше;

- *для розширення музичного кругозору*: слухання музики; гра музичних творів, уривків із них; розучування напам'ять музичних прикладів; аналіз музичних творів; складання схем, тональних планів творів; підбір музичних прикладів на тему тощо.

На засвоєння педагогічно адаптованого навчального матеріалу з дисципліни передбачено самостійну роботу здобувачів в обсязі 26 годин, що визначено у навчальному плані.

### **Тема 1. Творча інтерпретація вокальних творів.**

Обсяг самостійної роботи – 1 год.

*Питання до самоперевірки.* Сформулюйте мету та завдання курсу; визначте особливості індивідуального підходу до виконання камерно-вокальної музики.

### **Тема 2. Сильові особливості вокальної музики епохи Бароко.**

Обсяг самостійної роботи – 2 год.

*Питання до самоперевірки.* Співоче мистецтво епохи Бароко та розквіт італійської школи *bel canto* – еталон професійного виконавства, а в подальшому – його фундамент.

### **Тема 3. Основні постулати італійської школи *bel canto*.**

Обсяг самостійної роботи – 1 год.

*Питання до самоперевірки.* У працях Дюпре, Ламперті та інших відображені традиції давньо-італійської вокальної школи. Дослідження Аржері і Гольдшмідта спеціально присвячені вивченню методології зазначеної епохи. Аналіз окремих питань зустрічається в працях Ракеле Мараліано Морі, Леонезі, Гара, Сільвестріні, Лаурі-Вольпі та інших. На підставі всього цього стало можливим сформулювати основні постулати італійської співочої школи, на яких побудовано це вчення, і особливо, методологія технічного вдосконалення співака.

### **Тема 4. Аспекти автентичного втілення вокальних творів епохи Бароко.**

Обсяг самостійної роботи – 1 год.

*Питання до самоперевірки.* Питанням автентичного виконання, або, за визначенням Дж. Батта, виконання «музики минулого на основі музично-історичних даних про характер і засоби вокальної та інструментальної артикуляції, про розшифрування мелізмів <...>, про систему темперації та еталону висоти, про принципи реалізації динамічних та агогічних акцентів тощо», практично не відведено місця в українському вокалознавстві. Цим пояснюється суттєве зростання значення проблем, пов'язаних із розумінням теорії та практики автентичного вокального виконання.

### **Тема 5. Вокально-виконавський аналіз творів Барочної епохи.**

Обсяг самостійної роботи – 3 год.

*Питання до самоперевірки.* 1. Загальні відомості про даний вокальний твір та його авторів. 2. Літературний текст. 3. Музично-виражальні засоби. 4. Вокальний аналіз. 5. Виконавський план.

### **Тема 6. Камерно-вокальна музика та традиційна манера її виконання.**

Обсяг самостійної роботи – 1 год.

*Питання до самоперевірки.* Жанри камерної музики. Характерна особливість камерно-вокального стилю – феномен циклізації (цикл пісень, романсів). Голос співака у сучасному розумінні камерності.

### **Тема 7. Камерно-вокальна музика як втілення композиторського та виконавського мислення.**

Обсяг самостійної роботи – 3 год.

*Питання до самоперевірки.* Мистецтво камерного співу в контексті історії світової музики. Осягнення самобутності композиторського стилю, розуміння світу музики та виконавські проблеми її інтерпретації.

### **Тема 8. Жанр *mélodie* та проблема вірної виконавської інтерпретації.**

Обсяг самостійної роботи – 2 год.

*Питання до самоперевірки.* Вокальна мініатюра у творчості трьох поколінь французьких композиторів. Загальна концепція *mélodie*, що стосується поєднання музики і слова. Індивідуально-чуттєве розуміння поезії, що відповідає французькому образу світу – у жанрі *mélodie*.

### **Тема 9. Проблеми, що виникають під час виконання вокальних творів мовою оригіналу.**

Обсяг самостійної роботи – 2 год.

*Питання до самоперевірки.* Головна проблема – особливості фонетики іншомовних текстів. Процес лінгвістичної роботи над музичним твором з оригінальним поетичним текстом

### **Тема 10. Камерно-вокальне мистецтво Німеччини ХХ – ХХІ ст.**

Обсяг самостійної роботи – 1 год.

*Питання до самоперевірки.* Диференціація авторських стилей німецьких композиторів-романтиків.

### **Тема 11. Професійний підхід до інтерпретації вокальної музики німецьких композиторів.**

Обсяг самостійної роботи – 2 год.

*Питання до самоперевірки.* Розуміння вербального та музичного текстів камерно-вокальних творів німецьких композиторів ХІХ – початку ХХ ст.

### **Тема 12. Камерно-вокальне мистецтво Англії другої половини ХІХ – початку ХХ ст.**

Обсяг самостійної роботи – 1 год.

*Питання до самоперевірки.* Визначити специфіку англійської орфоепії в камерно-вокальній музиці.

**Тема 13. Виконавські концепції камерно-вокальних творів видатних англійських композиторів XIX – XX ст.**

Обсяг самостійної роботи – 2 год.

*Питання до самоперевірки.* В якості прикладів дослідити виконавські інтерпретації англійських співаків XIX ст. – Емма Олбані, Мері Гарден, Ллевеллін Кадваладр, Кетрін Хейс, Сара Едіт Вінн; XXI – Кетрін Ботт, Наташа Марш, Анджела Фіні, Іві Бернетт, Елін Манахан.

**Тема 14. Українське камерно-вокальне мистецтво.**

Обсяг самостійної роботи – 1 год.

*Питання до самоперевірки.* Українська камерно-вокальна музика у процесах національного та індивідуального стилестворення. Історичний дискурс. Основні чинники звернення українських композиторів до камерно-вокальної музики. Значення діяльності вокально-фортепіанних дуєтів для розвитку жанру.

**Тема 15. Українська орфоепія у співі.**

Обсяг самостійної роботи – 1 год.

*Питання до самоперевірки.* Теоретичні та практичні аспекти орфоепії в контексті побудови та якісного відображення художньо-образного змісту музичного твору. Основні етапи роботи над дикційно-орфоепічними сегментами вокального твору.

**Тема 16. Камерно-вокальна музика в творчості сучасних українських композиторів, зокрема харківських.**

Обсяг самостійної роботи – 2 год.

*Питання до самоперевірки.* Поява нових і досить показових для інноваційної композиторської поетики принципів трактування окремої вокально-інструментальної мініатюри, циклічної організації таких мініатюр у

єдиний за композиційно-драматургічними умовами музично-семантичний ряд; потроєння смислових траєкторій, перетворення діалогу на своєрідний полілогічний трикутник, у якому центральною постаттю є виконавець.

## **2.2. Рекомендації щодо складання конспекту**

*Написання конспекту* – є видом позааудиторної самостійної роботи студентів зі створення огляду інформації, яка міститься в об'єкті конспектування, у більш короткій формі. Цінність конспекту значно підвищується, якщо той, хто навчається, викладає думки своїми словами, в лаконічній формі.

Конспект повинен починатися із зазначення реквізитів джерела (прізвища автора, повного найменування роботи, місця та року видання). Особливо значущі місця, приклади виділяються кольоровим підкресленням, взяттям у рамку, позначками на полях, щоб акцентувати на них увагу та міцніше запам'ятати.

Робота виконується письмово. Озвучуванню підлягають основні тези та висновки роботи як коротке усне повідомлення (3-4 хвилини) у межах теоретичних і практичних занять. Контроль може проводитись і у вигляді перевірки конспектів викладачем.

Витрати часу при складанні конспектів залежать від складності матеріалу на тему, індивідуальних особливостей студента та визначаються викладачем.

*Критерії оцінювання:*

- змістовність конспекту, відповідність плану;
- відображення основних положень, результатів роботи, висновків;
- ясність, лаконічність викладу думок учня;
- наявність схем, графічне виділення особливо значимої інформації;
- відповідність оформлення вимогам;
- грамотність викладу;
- конспект зданий у строк.

### **2.3. Рекомендації щодо підготовки доповіді**

Доповідь – публічне повідомлення, що є розгорнутим викладом певної теми.

Етапи підготовки доповіді:

1. Визначення мети доповіді.
2. Підбір необхідного матеріалу, що визначає зміст доповіді.
3. Складання плану доповіді, розподіл зібраного матеріалу у необхідній логічній послідовності.
4. Загальне знайомство з літературою та виділення серед джерел головного.
5. Уточнення плану, відбір матеріалу до кожного пункту плану.
6. Композиційне оформлення доповіді.
7. Запам'ятовування тексту доповіді, підготовки тез виступу.
8. Виступ із доповіддю.
9. Обговорення доповіді.
10. Оцінювання доповіді.

### **3. Коментарі щодо виконавського аналізу конкретних творів**

Ф. Пуленк «Дороги любові» («*Les chemins de l'amour*»)

Творчість Ф. Пуленка (1899-1963) – одна з найпрекрасніших сторінок музики ХХ століття. «Франсіс Пуленк - це сама музика; я не знаю іншої музики, яка діяла б так само безпосередньо, була б настільки ж простою, вразливою і досягала б цілі з такою безпомилковістю», - говорив про нього Даріус Мійо. Франсіс Пуленк - обдарований композитор і щоб зрозуміти Майстра, ми часто цитуємо з великою точністю слова Клода Ростана, який сказав про митця, що він був одночасно «монахом і шибеником». Так, Пуленк був дуже прив'язаний до своєї католицької віри, до віри, яку він заново відкрив в зрілому віці, яка привела його до вершин і надихнула на

твори високого духовного змісту. А потім бандит, негідник, той, хто пасе кабаре, хто пасе мюзик-хол, принц щасливої легкості, блискучості, безтурботності і надзвичайно марної радості.

Ф. Пуленк завжди дивує. У його музиці поєднуються самі різкі дисонанси з найпопулярнішими мелодіями. Ніколи не знаєш, чого очікувати. Нас спокушають, як солодощі спокушають дитину ... А потім в наступну секунду ми отримуємо ляпасу, тобто музику, повну гармонійну напруги.

Моріс Равель вигукував: «Який він талановитий, тільки б він не перестав працювати!» У світовому музичному житті в програмах концертів виконуються камерно-вокальні твори Ф. Пуленка, які вже давно створили йому славу «французького Шуберта ХХ століття».

Одне з чудових творінь французького Майстри - «*Les chemins de l'amour*» («Дороги любові») на вірші Жана Ануя (1910-1987) були популярні з моменту створення опусу (1940), часто вони звучать в концертних залах і в наші дні. І тут Ф. Пуленк виступає скоріше у ролі шибеника, ніж монаха, бо мелодія цієї п'єси нагадує атмосферу кабаре з типовим французьким озвученням, коли цей жанр процвітав на початку ХХ століття в такій міри, що ця пісня не асоціюється ні з чим, окрім *Belle Epoque*.

**Історія створення.** Незабаром після вторгнення нацистів до Франції в 1940 році Ф. Пуленка попрохали написати епізодичну музику для легкої драми Ж. Ануя «*Léocadia*». Зміст драми: скромна модистка, гарненька Аманда приїжджає зі своєю валізою в «божевільний» дім, дивний замок, в якому бродить принц Альбер Трубіско – племінник герцогині Андінни-д'Анда. Молода людина живе пам'яттю про свою улюблену Леокадію Гарді, знамениту співачку. Вони знали і кохали одне одного, але на третій день Гарді померла від задушення: одного вечора, після дискусії про мистецтво, вона залишилась на порозі їх вілли з кількома друзями, хотіла зв'язати шарф, прощаючись з ними, але зачепилась за щось, її жест був невдалий і вона падає, мертва. Тітка вербує Аманду в надії розбудити «симпатичного

хлопчика, який спить зі своїм горем». Аманда разюче нагадує його колишнє кохання і тому тітка сподівається на успіх.

У виставі брала участь актриса і співачка Івонн Прінтемпе - велика зірка французького і англійського театру та кіно. Вона дебютувала в Парижі у віці 12 років, і її перший успіх пов'язаний з творчістю Саші Гітрі - відомого французького письменника, актора, режисера і продюсера, плодовитого драматурга, який написав понад сотню п'єс і зняв за деякими з них фільми (надалі він став першим чоловіком співачки). Її легкий виразний голос, дивно поєднується з прізвищем (*printemps* в перекладі з французької означає «весна»), її голос надихав багатьох композиторів на створення талановитих творів, не залишив він байдужим і Ф. Пуленка, який скористався присутністю І. Прінтемпе в акторському складі п'єси і додав до своєї інструментальної партитури ще й «вальс-шанті» (вальс-пісня) під назвою «*Les chemins de l'Amour*»; з мелодією, складеною з любов'ю і тонким смаком, вона була присвячена саме для прекрасної виконавиці.

Так, звичайно, це не консерваторських голос, це природний голос, чистий талант, на щастя недосконалий, але такий чистий і такий адекватний.

На жаль, багато молодих сопрано невірні інтерпретують його як легкий варіант – *Poulenc-lite* (полегшений). Справа в тому, що в первісному авторському задумі «Дороги любові» створені як вальс, але вальс французький, а не стрімкий віденський, бо в даному контексті ці шляхи любові є також і шляхами відчаю. Це любов, яку ми більше не можемо відродити. Відчуття часу, що проходить крізь відлуння минулого, все більш і більш короткого, і незабаром воно зовсім зникає.

Ф. Пуленк створив 2 версії «*Les chemins de l'Amour*»: голос з фортепіано і голос з оркестром. Хоча в партитурі не було зазначено темп, виходячи зі змісту *mélodie* – ностальгічного з легкою «журливістю», традиційно цей твір у Франції виконують в стриманому темпі.

Складаючи музику для «*Léocadia*», Ф. Пуленк уникав багатьох характерних для нього композиційних прийомів, таких як часта зміна

гармонійних оборотів, «сплетених» мелодій, насиченого фортепіанного супроводу (в решті решт, він навчався у знаменитого Р. Віньєса, який був першим виконавцем багатьох фортепіанних творів К. Дебюссі і М. Равеля). «*Les chemins*» написані більш традиційно з легкою мелодією, що швидко запам'ятовується. Вокальна лінія рівна або стрибкоподібна; фортепіанний супровід повністю підпорядкований їй, хоча стійкі баси і акордова фактура частково приховують красиві контрмелодії і внутрішні голоси. Твір не відрізняється значним гармонійним різноманіттям, оскільки музика «*Les chemins*» – вторинна, в порівнянні з поетичним текстом, що дуже характерно для жанру *mélodie*. На рівні сприйняття «Дороги» близькі до популярної музики кабаре, але тут, все ж, явно проявляється тонкий смак Ф. Пуленка, відчутний в мелодійній нюансировці, виразній лаконічності і легкій іронії.

Вибір тонального плану твору дивно поєднується з поетичним змістом. Основна тональність «Доріг любові» *Des-dur*. За уявленнями Х. Шубарта (Крістіан Шубарт – німецький поет, органіст, композитор, журналіст, письменник), викладеним в «*Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*» («Ідеї для естетики музичного мистецтва», 1806) ця тональність «не може сміятися, а лише посміхається. Вона не може ридати, а тільки зображує ридаючу особу. Тому, ця тональність висловлює якісь незвичайні характери і почуття».

У фортепіанному вступі на «органному пункті» в лівій руці (будується на домінанті), відбувається зміна акордів, модулюючих шляхом енгармонічних заміни неальтерірованих акордів на альтерірованні, на основі низхідних хроматичних інтонацій. Цей рух відбувається в перших трьох тактах, після чого «завмирає» на барвистих акордах подвійної домінанти і домінанти з квінтовым затриманням, кожному з акордів відведено по такту. Гра фарб, переливчатість у вільній манері фортепіанної партії налаштовує співачку на відповідний емоційний посил.

У куплеті «Доріг» відбувається модуляція *Des-dur* в *cis-moll*. Згідно естетичним поглядам Х. Ф. Д. Шубарта, дана тональність «довірливої розмови з Богом», і Ф. Пуленк вибирає «діалог» вокальної та фортепіанної

партії в близькому ключі – вони розвиваються в одному напрямку: у верхньому голосі акомпанементу дублюється головна тема. Коливання з тоніки в домінанту проходить протягом всього куплету. Ямбічний ритм вірша, мажорний лад і використання секстового інтервалу задає певний енергетичний імпульс даним епізодом, але вальс, все ж, не здається легким, безтурботним. Як це не парадоксально, але мажорний лад підкреслює ностальгічний характер *mélodie*.

У приспіві повертається колишня тональність *Des-dur*. «Кружляння» в вальсі, зручний розподіл цезур для синхронного злиття з голосом, підкреслення сильної долі в партії акомпанементу, рафіноване звучання сопрано - без цього неможливо донести авторську ідею «Доріг любові» до слухачів.

У коді мелодія у вокальній партії і нижня нота в інструментальній утворюють подобу арки, крізь яку «проривається» цілий ряд акордів, що складаються з зменшених вступних в основній тональності. Зриваючись вниз і знову злітаючи вгору, цей ланцюжок знаходить заспокоєння в прозорому тонічному тризвучі. Останню «крапку» ставить концертмейстер, але від нього залежить і вибір темпу, що дозволяє солістці якомога довше протримати на диханні фінальну ноту *mélodie* і витончено «розчинити голос» в м'яких, повітряних арпеджіо рояля.

Оскільки Ф. Пуленк писав в жанрі *mélodie*, де слово виходить на перший план, виконавцям його творів необхідно досконально знати поетичний текст автора. Для цього потрібно зробити підрядковий переклад, незважаючи на художній переклад, який часто в смисловому плані (не кажучи вже про нюанси) не відповідає оригіналу. Зокрема, в існуючому російському перекладі «Доріг любові» (на жаль, українського перекладу й досі немає) руйнується ритмічна структура, а значить і мелодика французької мови, отже, і специфіка жанру *mélodie*.

У французькій фразі 8 повнозвучних голосних, і дане явище характерне для всього твору в цілому, а для виконавців це є зручно для співу. У

російському перекладі таких голосних тільки 3 в ударних позиціях, в неударних – голосні редукуються і звучать менш чітко.

Співачкам цієї *mélodie* треба пам'ятати, що у французькому оригіналі три приголосні в слові і на стику слів завжди розбиваються гласним звуком. Наприклад, *vont à la mer*. Приголосні в кінці слова вимовляються чітко і не оглушаються, а звучать навіть більш напружено, ніж в середині слова.

У словах *arbres* і *rires* невимовне в звичайній мові закінчення *es* в поетичному мовленні починає звучати як голосний [œ], що додає в даному випадку ще два голосних звуки .

У французькому реченні всі слова закінчуються на голосні звуки; в російській - все слова відповідно закінчуються на приголосні, які акцентують ритм на шкоду мелодійності. Так, створюється інший емоційний стан. Кінцеві голосні у французькій мові, завдяки потоку повітря, за допомогою якого вони утворюються, формують відчуття ефірного, безперервного руху і одночасно недомовленості. Французькі кінцеві носові звуки створюють відчуття «завіси», завершеності твору, а в російському перекладі кінцеві голосні всіх мовних тактів такого відчуття завершеності, «останньої крапки» не викликають.

Безумовно, кожен талановитий виконавець привносить в «Дороги любові» трохи більше, ніж музика, яку вони грають або співають. Наприклад, існує версія великої Джессі Норман «*Chemins de l'amour*», яка зовсім інша у порівнянні з І. Прінтемпе, але кожна з версій переконлива. Незважаючи на своє бачення даної *mélodie* обидві співачки зуміли передати авторський стиль «ченця і бандита» (так називали Ф. Пуленка), тобто дивовижне поєднання чистоти і демонстрації неймовірною чутливості.

## **4. Рекомендована література**

### **4.1. Основні джерела інформації**

Антонюк, В. Г. (2004 ) Вокальність у творчості Тараса Шевченка: Матеріали IV-го міжнар. семінару “Шевченківський Петербург” – ГНУ “ИОВ РАО”. СПб., 157 – 165.

Антонюк, В. Г. (2011) *Cantare con peso fiato* в теорії співу М. Гарсії та сучасних дослідженнях. Українське музикознавство, 37, 56 – 65.

Вотріна, В. В. (2001) Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр. Київ : НМАУ.

Гнидь, Б. П. (2002) Виконавські школи України: кафедра сольного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського (1971-2001). Київ : НМАУ.

Гнидь, Б. П. (1997) Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ.

Карась, Г. (2012) Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт.

Клапчук, С. М., Білик, Б. І., Горбань, Ю. А., та ін. (2007) Історія української та зарубіжної культури. 6-те вид., випр. і доп. Київ: Знання-Прес.

Лисенко І. М. (2003) Українські співаки у спогадах сучасників. Київ : Рада.

Мадішева, Т. П. (2002) Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика. Харків : ШТРИХ.

Маркова, О. М. (2010) Нариси зарубіжної музики 50-90-х років. Одеса: Друкарський дім.

Стасько, Г. Є., Шуляр О. Д., та ін. (2010) Голос людини та вокальна робота з ним : монографія. Івано-Франківськ : ПНУ ім. В. Стефаника.

Цуркан, Л. Г. (2007) Вірність традиціям кафедри сольного співу. *Pro Domino Mea* : Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 56–75.

Швачко, Т. О. (2011) Євгенія Мірошниченко. Київ: Муз. Україна.

Шуляр, О. Д. (2010) Історія вокального мистецтва : монографія. Ч. І. Івано-Франківськ: Плай.

Шуляр, О. Д. (2010) Історія вокального мистецтва : монографія. Ч. ІІ. Івано-Франківськ: Плай.

Barbier, P. (2005) *La Malibran Reine de l'opéra romantique*. Paris: Pygmalion.

Naudeix, L. (2012) *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris : Classiques Garnier.

#### **4. 2. Додаткові джерела інформації**

Даньшина, Н. В. (2013) Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. (Автореферат кандидатської дисертації). Київ.

Зосім, О. (2017) Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККиМ.

Маркова, О. М. (2010) *Нариси зарубіжної музики 50-90-х років*. Одеса: Друкарський дім.

Фількевич, Г. М. (2006) *Всесвітня історія музики*. Київ: Стилос.

Шейко, А. О. (2016) Хорові твори Гоффредо Петрассі 1930 – початку 1940 років у контексті італійської музики першої половини ХХ століття (Автореферат кандидатської дисертації). Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ.

