

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

**Кафедра сольного співу та оперної підготовки
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**МЕЛОС ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ Б. БРІТТЕНА
ЯК ОСНОВА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

**Магістерська роботи
МЕЙ ЦАЙХАНА
Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор Л.В.ШАПОВАЛОВА**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів та текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело _____ **МЕЙ ЦАЙХАН**

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1...	
АНГЛІЙСЬКА ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА: ІСТОРИЧНА ГЕНЕЗА ТА ЕТАПИ РОЗВИТКУ	
1.1 Історіографія питання.....	10
1.2 Впливи інших європейських національних традицій.....	21
Висновки до Розділу 1.....	30
 РОЗДІЛ 2	
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Б.БРІТТЕНА	
2.1 Загальна характеристика. Соціокультурний контекст традицій.....	34
2.2. «Пісні з Китаю»: європейський досвід глобалізації в образній парадигмі «Схід – Захід».....	36
Висновки до Розділу 2.....	39
 РОЗДІЛ 3	
МЕЛОС ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ Б.БРІТТЕНА ЯК ОЗНАКА ШУБЕРТІАНСТВА ХХ СТОЛІТТЯ	
3.1 Мелодія – основа вокальної інтонації.....	41
3.2 «Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена (на прикладі “Sonetto XXX” “ <i>Veggio co 'bei vostri occhi un dolce lume</i> ”.....	42
 ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	50

ВСТУП

Обґрунтування теми. Сучасне вокальне мистецтво ставить перед його дослідниками актуальне завдання – віднайти такий спосіб когнітивного аналізу та опису художньої організації вокального твору, який відповідає загальним законам музичної творчості і є відповідним авторському оригіналу. Співак є співтворцем музики, музичного твору перед слухачами нових поколінь. Вокальний твір живе за власними законами, однак авторська рефлексія керує його буттям. Тому взаємообумовленість композиторської та виконавської творчості становить критерій наукової інтерпретації будь-якої проблеми, в тому числі у виконавсько-практичній площині.

Камерно-вокальна лірика ХХ століття є наслідуванням традиції романтичного музичного мистецтва, до якого належать жанри і форми німецької Lied, вокального циклу у супроводі фортепіано (оркестру, гітари), вокальної мініатюри. Вони складають органічну й невідемну частку класичного репертуару, на якому виховуються сучасні співаки Китаю.

Поділ образного змісту мистецтва на три роди – епос, лірику і драму – як відомо, належить Аристотелю. Інші філософи запозичували ці категорії для подальшої розробки, підтвердивши їх життєздатність як дефініцій мистецтва у кожному конкретну епоху його розвитку. Класичним є визначення лірики як художнього роду, яке поєднує слово та музику в єдине мистецьке ціле. Поезія є відображенням внутрішнього світу людини: «...дух входить із зовнішньої реальності в себе і дає поезії безліч відтінків свого внутрішнього життя, яке перетворює на себе все зовнішнє. Тут *особистість поета постає на першому плані*, і ми не інакше, як через неї все приймаємо та розуміємо» [6, с. 558]. Теоретик поетичного мистецтва В. Белінський у розвиток ідей Аристотеля вірно визначив, що лірика трактується досить широко: вона там, де на першому місці «...суб'єктивне, внутрішній світ, душа, яка роздумує та відчуває, але не переходить до дій, а затримується у себе як внутрішнє життя» (курсив мій – М.Ц.) [там само, с. 218]. Яке це має значення для

китайського співака, який вивчає європейську класику, і стикається з іншими ментальними засадами співацької творчості?

У народній китайській пісні, як і у китайській поезії доби Середньовіччя (епоха Тан) одвічно перебуває філософський дух конфуціанства. Тому дослідники китайської культури пишуть про наявність у ній ліричної споглядальності, принципу гармонії людини і природи, відданість своїй землі та рідному дому (батьківщині). Якщо це так, тоді можна говорити про спорідненість європейської та китайської лірики як ментальної сутності людини. Тоді теза про відмінність культур не виправдовує себе. Навпаки, *у ліриці відкривається перспектива розуміння та взаємодії культурних шляхів спілкування через співпричетність східної цивілізації до західноєвропейських цінностей*, а європейців – до східного образу екзистенції, споглядального менталітету. Це є актуальною темою для вокального мистецтва Китаю та носіїв сучасної соціокультурної ситуації в музичній науці.

Гіпотеза пропонованого дослідження полягає в тому, що спільність ліричних форм висловлювання у китайській та європейській вокальній культурі існує а ргіогі: полягає вона у *єдності предмета мистецтва як відображення духовної реальності*. Цим предметом є духовної сутності – Краса, Бог, природа, Любов, Істина. Специфіка різних національних форм екзистенції **музичної** (в нашому випадку – вокальної) **лірики** виникає через відмінності способів художнього вираження цих ідей у музиці; тобто відрізняються механізми семіотичного смислоутворення: яким чином автор організовує текст свого духовного повідомлення?

Обрашивши матеріалом наукового вивчення камерно-вокальну творчість англійського класика музичної культури ХХ століття Бенджаміна Бріттена, ми маємо змогу поринути саме в сферу авторської філософсько-поетичної рефлексії засобами камерно-вокального мистецтва. В теоретичному плані будемо спиратися на книгу Л.Шаповалової «Рефлексивний художник. Проблеми рефлексійної творчості в музиці», в

якій викладено теорію про рефлексію автора (композитора) через втілення *ліричної свідомості музики* – особливий тип музичної семантики в творчій практиці ХХ століття [71]. Серед ліричних модусів є ліричний герой, типовий для композитор-романтиків ХІХ століття та авторська рефлексія, яка характеризує образ автора у творчості митців ХХ століття (Д.Шостаковича, А.Шнітке, українських композиторів В.Бібіка, В.Сильвестрова, Ю.Алжнева). Є і зразок зародження музичної рефлексії в музиці німецького романтика Ф.Шуберта – пісня «Двійник», вершина пізнього періоду творчості митця.

Головні риси рефлексії музичної, по-перше, це духовна сутність людської душі, повнота життя. По-друге, відчуття напруженості думки, «зосередженість автора на внутрішньому Я» надають висловлюванню риси суб'єктивної філософічності, що виявляється у відмові від пісенної інтонації та переважанні мови/мовлення (мело-декламації). В нашому випадку йдеться про вокальну лірику англійського класика ХХ століття Бенджаміна Бриттена та його камерно-вокальну спадщину, що продовжує романтичну лінію західноєвропейської музики, започатковану Ф. Шубертом та жанром німецької пісні Lied у романтичній культурі ХІХ століття.

Механізмом втілення, відображення на рівні виконавського мистецтва та слухачької рефлексії, як раз слугує музична семантика рефлексивного типу, коли музика сповідує внутрішній світ композитора, збагачує уявлення людської душі про скарби світу, і у такий спосіб творить духовну реальність вокального твору, яка нікуди не зникає (після смерті автора), а лише кожен раз відновлюється після звернення нових поколінь співаків. І доба глобалізації примножила цей процес у геометричній прогресії.

Аналіз наукових джерел, присвячених мистецтву академічного співу, теорії стилю в музиці (дисертації Валентини Антонюк [2, 3], Олександра Стахевича [56-59], Наталії Гребенюк [23, 24], Ю. Ніколаєвської [52]) та вокального стилю зокрема (в романтичній музиці Н. Говорухіна [19], у творчій практиці ХХ століття – Л.Деркач [25]) виявив, що англійська традиція є **найменш вивченою**.

Отже, *актуальність теми* дослідження зумовлена:

1) увагою молодих китайських вокалістів до вокально-виконавського стилю як засадничої категорії музичної творчості на прикладі вокального мистецтва Англії;

2) недостатньою вивченістю в наукових джерелах індивідуального та національного стилю англійської музики ХХ століття.

Автор магістерської роботи глибоко впевнений, що у такий спосіб китайські виконавці нової генерації ХХІ століття мають змогу долучитися до інтегративних процесів мистецтва доби глобалізації, тим самим розширити свою самосвідомість завдяки персональній репрезентації камерно-вокального співу (в науковій і практичній діяльності).

Мета дослідження – визначити мелос вокальних циклів «Китайські пісні» та «Сонети Мікеланжело» Бенджаміна Бріттена як основу виконавської інтерпретації на ґрунті вивчення історико-стильових засад англійської вокальної традиції

Завдання дослідження відповідають алгоритму досягнення мети та сприяють розкриттю наукової концепції дослідження:

- надати історіографічний огляд стильових тенденцій музичного мистецтва Англії, що мали вплив на контекст розвитку національної вокальної традиції.
- огляд стильових тенденцій музичного мистецтва Англії як складової європейської культури (від середньовіччя до ХІХ–початку ХХ століть), що мали вплив на контекст розвитку національної вокальної традиції;
- визначити загальні принципи камерно-вокальної творчості Б. Бріттена в аспекті його художнього мислення (підрозділ 1.2);
- проаналізувати вокальний опус 58 «Пісні з Китаю» англійського класика ХХ століття в аспекті розкриття діалогу «Схід – Захід» початку доби глобалізації у музичному мистецтві Англії другої половини ХХ століття (підрозділ 2.2);

- визначити жанрово-стильові риси вокального циклу «Сонети Мікеланжело» в аспекті новацій музичної стилістики та неоромантизму як способу мислення композитора (розділ 3);
- узагальнити аналітичні спостереження на рівні індивідуального стилю Б.Бріттена як уособлення тенденції шубертіанства в музичній культурі Західної Європи ХХ століття.

Матеріалом дослідження обрано: 1) ноти вокальних циклів Б.Бріттена; 2) аудіо-записи вокальних творів митця у виконання співака Пітера Пірса (першовиконавця багатьох творів Бріттена). Його характеризує унікальний тембр голосу, культура співу, що увібрала праобрази давньокитайської поезії з їх медитативністю, та поетичну красу й жвавість англійської музично-мовної інтонації.

Теоретична база. Концепція дослідження спирається на синтез фундаментальних праць з різних напрямів сучасної музичної науки:

- *історія та теорія вокального мистецтва Західної Європи* (В. Васіна-Гросман [18], Н. Говорухіна [19], П. Голубев [20], Л. Деркач [25], Дмитрієв [Ошибка! Источник ссылки не найден., 28], Панофка [53], О. Стахевич [59], Дж. Лаурі-Вольпі [40], Є. Цодоков [64]);
 - *мистецтво вокалу та інтерпретації творів митців ХХ століття* (В. Антонюк [2, 3], Н. Гребенюк [23, 23], О. Стахевича [54-57], Д.Фішер-Діскау [63]);
 - *історії української вокальної музики* (Т.Булат [9-11], Ван Цзо [13-16], Л. Кияновська [31], Я. Сорокер [55]) та ін.;
- *джерела, присвячені постаті Б.Бріттена та його композиторській творчості* (А. Василенко [17], О.Леонтєва [41], Л. Ковнацкая [32], В. Конен [36, 36], Ці Мінвей [67], Л. Шаповалова [73]);
 - *методологія аналізу музичного твору* (Н. Горюхіна [21-22], І. Лаврентєва [39], О. Маркова [46], Ю. Малишев [45], В. Москаленко [49], Д. Наливайко [51], Ю. Ніколаєвська [52], Н. Рябуха [54], Л. Шаповалова [72]);

- вплив мови на національну музичну інтонацію (Т. Мадишева [44], Ван Лин, Цзоу Чэньна, Ли Ерюн [12]; С. Кузнецова та І Левіна [33]).

Методи дослідження. Зміст магістерської роботи обумовив звертання до фундаментальних напрямів сучасної музикології та гуманітаристики. Автор спирався на *історіографічний, історико-типологічний, структурно-функціональний, жанрово-стильовий та інтерпретологічний* методи дослідження феномену вокального мистецтва як об'єкту виконавської інтерпретації (в широкому контексті) та вокального циклу геніального представника музичної культури Англії Б. Бріттена (зокрема).

Разом обрані методологічні настанови для вокаліста становлять завдання засвоїти музикознавчі теорії в якості міждисциплінарного синтезу, що скерований на практику вокального мистецтва з метою опанування китайськими вокалістами актуальних вітчизняних теорій музичної творчості, стилю, жанрів камерно-вокальної музики для подальшої популяризації їх в системі мистецьких вузів Китаю.

Наукова новизна отриманих результатів. У магістерській роботі викладено перший досвід у вітчизняному музикознавстві самостійного цілісного аналізу «Сонету Мікеладжело» Б. Бріттена в аспекті виконавської проблематики.

Апробація роботи. За матеріалами дослідження зроблено доповідь в рамках III міжнародної конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2022 р.).

Структура роботи. Наукові завдання обумовлюють **структуру** (три розділи) та розкриття змістовного алгоритму магістерської роботи. Так, на ґрунті історіографії (розділ *перший*) охарактеризовано шляхи становлення національної англійської традиції. В основу формування національної вокальної традиції покладено стилістику балади, в якій домінує мело-речитація.

У *другому* розділу на прикладі вокального циклу «Китайські пісні» висвітлено відтворення музично-мовної фонетики мелодекламації Б. Бріттена з урахуванням його бачення образного світу музичного Сходу. У творі поезія і філософія Сходу утілилися на основі англійської пісенної лексики з помітним впливом мовленнєвих сегментів – **мелодекламації**. На цій основі Б. Бріттен відтворив національний аналог *bel canto* («прекрасного співу»).

Розділ 3 містить досвід аналізу мелосу як чинника стильової системи в «Сонетах Мікеланджело» і загально-теоретичні уособлення тенденції до шубертіанства. Обраний вокальний цикл – ідеальний зразок спадкоємності двох різних шкіл вокального мистецтва Західної Європи – національної англійської та загальноєвропейської, закладеної Шубертом і як німецька вокальна традиція – виклад улюбленого жанру «пісні» у формі циклу з програмною основою узагальненого типу.

Обсяг магістерської роботи складає 57 сторінок; з них основного тексту – 49 сторінок.

Розділ 1

АНГЛІЙСЬКА ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА: ІСТОРИЧНА ГЕНЕЗА ТА ЕТАПИ РОЗВИТКУ

1.2 Історіографія питання

Серед джерелознавчої бази української музичної науки (зокрема, теорії вокально-виконавських стилів національно-вокальні традиції Англії є найменш вивченими. Якщо звернутися до історіографії питання, то, завдячуючи вивченню особливостей розвитку музичної культури цієї європейської держави, китайські вокалісти мають змогу залучитися (в науковому і практичному сенсі) до творчості геніального композитора ХХ століття Б. Брітенна, який створив цікавий зразок «музичної інтеграції» Заходу і Сходу – ор. 58 «Пісні з Китаю». У сучасному широкому колі глобалізаційних процесів цей твір постає одним з перших зразків поєднання національних традицій (Європи і Китаю), жанрово-стильових моделей композиторської творчості (вокальний цикл під супровід гітарного інструменталу) і персональних репрезентацій співацької творчості (П.Пірс і Дж.Брім як неперевершені першовиконавці). На думку китайського дослідника Ці Мінвея, «... стиль творчості співака постає як відкрита система, медіатор минулого у сучасності, механізм актуалізації композиторської творчості» [69].

Поняття «стиль в музиці» є багатовимірним і відбиває не лише музично-мовні структури, що звучать і впізнаються слухачами як *текст* (відбиття мислення композиторів), а насамперед, як *спосіб буття* (за Медушевським, «спосіб інтонаційного світоспоглядання»). Тому так важливо розумітися на теорії композиторських стилів саме його інтерпретаторам – виконавцям (співакам і інструменталістам).

Завдання розділу 1 – огляд культурних і виконавсько-стильових тенденцій музичного мистецтва Європи, що мали вплив на контекст розвитку національної вокальної традиції Англії.

Існує загальноприйнята думка, що будь-яку національну вокальну школу визначає властивий тільки їй одній унікальний стиль виконання. Це виявляється, перш за все, в конкретній манері співу, що відбиває історично сформовані традиції, які відбивають особливості фонетики тієї чи іншої мови, національного характеру, психологічні ментальності, «дух нації» (за Г,Ф.Гегелем).

Простежити історичну ретроспективу формування вокально-виконавського мистецтва Англії видається досить складним дослідницьким завданням. Через певні причини це мистецтво спочатку мало міжнародні риси, закладені в своєрідності історичного шляху розвитку англійської музичної культури. Так, починаючи з XV-го століття і до кінця XVII-го – в пору становлення та розквіту англійської класичної музичної традиції, її розвиток був безперервним. Процес цей протікав інтенсивно завдяки опорі на фольклор, і визначився раніше, ніж в інших композиторських школах Західної Європи, завдяки формуванню та збереженню національно самобутніх жанрів (антем, маска, semi-опера) Саме старовинна англійська музика дала європейському мистецтву важливі імпульси, серед яких – поліфонія, варіаційно-фігураційні принципи розвитку музичного матеріалу, танцювальна сюїта як жанр [42].

У різноманітті музичних жанрів і форм домашнього та публічного музикування в Англії XVI – XVII століть великої ваги набув музичний театр – театральна музика в сучасному розумінні цього явища; драматичні вистави були насичені вокальною та інструментальною музикою. Саме англійській традиції найбільш властивим був супровід драматичного спектаклю музикою; часто такі спектаклі називалися «оперою». Зокрема, велике місце займала музика в п'єсах Шекспіра [там само]. У цей період Англії вдалось оригінально застосувати стимули, що йшли ззовні, на користь розвитку національного музичного надбання. Англійська музика по праву займала почесне місце в ряду європейських музичних шкіл, особливо в такій галузі, як клавесин або верджинальна (так вона називалася в Англії). За сміливістю,

оригінальністю та новизною англійські композитори XVI – початку XVII століть стояли значно вище своїх іноземних колег.

На межі XVII – XVIII століть ситуація кардинально змінилася – на світовий музично-вокальний олімп зійшли три провідні європейські держави – Італія, Франція і Німеччина. Решта країн (у тому числі й Англія) через певні чинники свого національного розвитку опинились у фарватері музичних досягнень саме цих трьох держав. Музичне життя Англії все більше підпорядковувалося соціальному клімату, що змінився; він виник у зв'язку з розквітом капіталістичного підприємництва. Бурхливе економічне зростання посприяло організації численних театрів, концертних залів і фестивалів. Це стало стимулом для залучення на англійську землю багатьох представників італійської, німецької та французької шкіл. У Лондоні працювали італійські композитори Дж. Бонончіні, Л. Аріосто, сюди кинулись і німці, серед яких видатне місце посів Г. Ф. Гендель [50, с.10].

Автором найзнаменитішої англійської баладної опери став композитор німецького походження І. К. Пепуш. Виявлявся і французький вплив: так, в Англії кілька років працював великий композитор Р. Камбер (згодом – засновник паризької Королівської академії музики). Серед іноземних композиторів другої половини XVIII століття значний внесок у англійську музичну культуру зробив Й. К. Бах («лондонський Бах», син Й. С. Баха, який працював із 1762 по 1782 рік у Англії). Із 1767 року в Лондоні жив італійський піаніст і композитор М. Клементі, що вважається главою англійської клавірної школи. Важливою подією в англійському музичному житті були приїзди Й. Гайдна (1791 – 1792 р. і 1794 – 1795 р.), який написав у Англії 12 симфоній («Лондонські симфонії») і зробив 187 обробок шотландських пісень [там само].

Єдиний англійський композитор, який виїхав із Англії працювати на європейський континент, – Дж. Філд (ірландець за національністю), 20 років жив у Росії. Піаніст і автор фортепіанних п'єс та концертів для фортепіано, Дж. Філд став творцем романтичного жанру ноктюрн для фортепіано. У

числі найбільш значних англійських композиторів XVIII століття – Т. Арн, У. Бойс, Ч. Дібдін, творці музики для драматичного театру та розважальних садів Лондона. Вони були обдарованими музикантами, проте їх мистецтво значно відставало від досягнень сучасних їм великих композиторів Німеччини, Австрії, Італії та Франції. Тому до Англії запрошувались іноземні музиканти, їм замовляли опери, ораторії, симфонії.

Відповідно й англійські співочі традиції мали в цілому міжнародний характер. Серед імен, які зберегла історія англійського оперного виконавства, слід відзначити видатну англійську співачку італійського походження А. С. Стораче (1765-1817), велику співочу династію Янг, із численних представників якої найбільшу популярність здобула С. Янг (бл. 1711-1789), дружина засновника англійської опери-серія Арна, С. Дейвіс (бл. 1750-1836), прозвана в Італії, де вона з успіхом гастролювала, «Ла Інглезіна»; Е. Біллінгтон (бл. 1765-1818), першу виконавицю в Англії партії Вітелло з опери В. А. Моцарта «Милосерді Тита».

Учасником світової прем'єри опери В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» (партія Дона Базиліо), а також першої англійської постановки опери Дж. Россіні «Севільський цирульник» Паїзіелло (Граф Альмавіва) був відомий англійський тенор М. Келлі (1762 – 1826), який зробив кар'єру у Відні при дворі Йосифа II, в лондонському Королівському театрі, а потім заснував власну оперну трупу в Дубліні. Під кінець XVIII століття почалася кар'єра найбільшого англійського тенора тієї епохи Брейєма, високо цінованого К. Вебером (Відомості почерпнуто з сайту Цодоков Евгений Стаття «Вокал оперный в 17-18 веках» [Электронный¹ ресурс]. — Режим доступа: <http://www.operanews.ru/dic-vocal.html>) — Загл. с екрана [64].

Традиційно високий рівень виконавства, широке поширення та глибока вкоріненість у побуті різних форм інструментального, вокально-ансамблевого та хорового музикування створили сприятливий ґрунт для яскравого, великого розмаху концертного життя Лондона, що і приваблювало до столиці імперії видатних континентальних музикантів. У цей час у Європі

йшов процес формування нових оперних жанрів і форм, різних виконавських стилів, зростала увага до віртуозної майстерності. Разом з тим підвищувалася роль професійного навчання мистецтва співу в тому числі й у Англії.

У період XVII – XVIII століть виконавські традиції італійської, французької та німецької вокальних шкіл були домінуючими для англійських співаків, у той час як національні пріоритети втрачали силу. Тому виникає необхідність більш докладно зупинитися на особливостях виконавських шкіл трьох провідних музичних країн Італії, Німеччини та Франції. Позитивною стороною музичних зв'язків із Італією виявилася відкрита в цей час можливість для англійських музикантів добре ознайомитися з кращими зразками передового італійського мистецтва, в тому числі з творами видатних композиторів-скрипалів Дж. Б. Бассаніо, Дж. Б. Віталі і з першими опусами А. Кореллі. В галузі вокальної музики італійські традиції були поза конкуренцією. «...Вокальність італійської мови та зручність для голосу італійських мелодій дозволяли максимально використовувати співочі можливості голосового апарату» [27, с. 13].

Якщо розглядати історію італійського оперного співу (*bel canto*) в ракурсі співвідношення трьох основних типів виконавства (як пропонує Дмитрієв [27]), то можна констатувати, що при її зародженні наприкінці XVI – початку XVII століть найважливішого значення набув декламаційний стиль, а в XVIII столітті посилюється роль співучого начала за явного панування віртуозного колоратурного співу [28]. Завдяки незаперечним достоїнствам італійська опера очікувано підкорила англійську аудиторію, відтіснивши інтерес до національної опери та до творчості англійських композиторів у англійської еліти. На жаль, жертвою цього процесу став геніальний Генрі Перселл, після якого протягом трьох століть практично не виявилось гідних продовжувачів, а ім'я його було надовго забуте [43, с. 427-449].

В епоху Шекспіра, що характеризується тяжінням до мелодичного співу та ослабленням стародавньої поліфонії, в англійському фольклорі починається майже безроздільне панування балади. На той час вона втратила багатоголосні риси й перетворилася на просту одноголосну пісню, нерозривно пов'язану з поетичним текстом. В англійському демократичному середовищі навіть склався своєрідний різновид комедійного музичного театру (так звані *drolls*), в якому всі тексти не вимовляли, а виспівували на мотиви популярних балад [36]. Однак, при всій своїй залежності від сюжету, балада являє величезний інтерес саме з музичного боку. Вона відрізняється на рідкість завершеним мелодійним стилем, великою безпосередньою красою. Професійна культура музики XVII століття минула вплив балади. Властивий цьому демократичному виду образ наївної простоти, його елементарна структура занадто різко розходилися з естетичними вимогами складного поліфонічного мистецтва Ренесансу. Але для того національного виду опери, який виник в Англії в епоху Реставрації, стиль популярної «єлизаветинської балади» мав першорядне значення. Після смерті Г. Перселла багато видатних композиторів континентальної Європи використовували мелодії англійських балад у своїх творах. Світову популярність ці мелодії здобули в обробках англійських, шотландських й ірландських пісень, виконаних Бетховеном.

Другий шар ренесансної музичної культури Англії представлений професійним мистецтвом, глибоко спорідненим із хоровими жанрами Італії XVI століття. З одного боку, тут мається на увазі церковна хорова музика а *capella*, з іншого – світські хорові мадригали, що виникли під безпосереднім впливом італійського зразка і, подібно до нього, відзначаються підкреслено ліричним характером, оспівують драматизм людських пристрастей.

Як і в Італії, це мистецтво було пов'язане з аристократичними колами гуманістів та було позначене одночасно і складністю й камерною витонченістю. Особливий художній інтерес являла гармонійна мова мадригалу, пронизаного густими барвистими звучаннями та хроматизмами.

(Що ж стосується сольних мадригалів із супроводом, то в цій галузі мадригалісти випередили на п'ять років збірник «Нова музика» Каччіні, який прийнято розглядати як прапор нового стилю в загальноєвропейському масштабі) [36]. Протестантський рух, що залишив настільки глибокий слід в усій культурі Англії, став причиною того, що церковна музика католицької традиції почала поступово занепадати й незабаром зійшла зі сцени. Але на світській хорovій культурі гальмівний вплив пуританства поки ще не позначився фатальним чином.

На зламі XVI – XVII століть в Англії розквітла чудова мадригальна школа. Творчість Вільяма Берда, Джона Доуеланда, Джона Булла знаменує одну з вершин світської хорovої культури Ренесансу в світовому масштабі. (З діяльністю цих же композиторів пов'язане і виникнення першої самостійної загальноєвропейської інструментальної школи, відомої під назвою «верджиналістів»). Вплив ліричного ренесансного мадригалу Англії на стиль майбутньої національної опери важко переоцінити. Врешті, третій шар англійської музичної культури епохи Відродження ототожнюється з музичним театром. Його традиції безпосередньо підводять до оперного стилю, розробленого Г. Перселлом.

Істотну роль у формуванні майбутньої національної опери відіграли традиції музики в шекспірівському театрі. Її функцію було в ньому одночасно і суворо обмежено й точно визначено, а саме: музика вступала тільки там, де реалістична сила слова виявлялася недостатньою і де виразний вплив музики міг доповнити сценічний образ. Вона або посилювала «романтичний» колорит фантастичних і потойбічних сцен, або підкреслювала жанрово-комічний елемент [36]. Вона фігурувала, зрештою, там, де її місце було передбачено самим ходом п'єси (наприклад, балада Офелії або передсмертна пісня Дездемони). Таке ставлення до музики в драмі як до елемента суто підлеглого, що не має права на реалістичне розкриття образу нарівні зі словом, визначило специфічну структуру майбутнього музичного театру епохи Реставрації.

На зразок придворного французького балету, в придворно-аристократичному середовищі Англії ще в XVI столітті сформувався свій різновид музично-сценічного мистецтва, відомий під назвою маски. Тут же буде висвітлено тільки ті сторони того літературного жанру, які пов'язані з особливостями музичного мистецтва. Оперна естетика Г. Перселла була підготовлена також маскою. Важливо підкреслити, по-перше, що маска була не просто синтетичним, а високохудожнім і довершеним видом мистецтва, в якому поезія, живопис, декорація, танець, акторська майстерність і музика перебували в тонкій рівновазі. Якщо тексти масок писали Бен Джонсон і Мільтон, а до художнього оформлення залучався такий видатний архітектор, як Ініго Джонс, то неважко уявити собі загальний високий рівень цього придворного товариства.

Маска не змагалася ні з драматичним театром, ні, пізніше, з новонародженою оперою, а існувала паралельно їм, являючи видовищний дивертисмент, у якому ідея експозиції беззастережно панувала над драматургічним началом. Її розважальний феєричний характер зумовлював можливості музичного оформлення. Інструментальна музика, що супроводжувала блискучі сценічні балети-ходи, декоративні хори змінювали один одного протягом усієї урочистої вистави. Ми майже не знаємо цієї музики. І тому можемо лише здогадуватися про характер музичного супроводу до «антимаски», – пише І. Леонтьєва [41]. Цей гротескний елемент, який безсумнівно йде від «сміхової культури» Середньовіччя, з'являвся в кульмінаційний момент власне маски, виводячи з рівноваги її піднесений умовнопридворний стиль. Можна вважати, що в музиці «антимаски» звучали народні наспіви. В усякому разі, в опері Г. Перселла «Королева фей», що являє собою пізній театральний різновид маски, комедійні моменти, що викликають у пам'яті «антимаску», уособлені музикою, близькою до народно-побутового стилю.

Коли в Італії на самому початку XVII ст. народилася «*Dramma per musica*», то англійська музика, що досі ніколи не відставала від нових художніх віянь, виявилася дуже сприйнятливою до найбільшого музичного відкриття епохи. Однак в Англії ця сприйнятливість заломилася у своєрідній національній формі. Англії не могли прийняти жанр «*Dramma per musica*» в цілому. Геніальні висоти, яких досяг драматичний театр у Англії в епоху Шекспіра, не припускали серйозного ставлення до опери. Проте найважливіший, найбільш характерний елемент опери – речитатив, який можна охарактеризувати як омузичену мову, – знайшов у Англії своєрідне застосування. По-перше, в аристократичних колах встановилася практика читання віршів у манері італійського речитативу. По-друге, цей прийом почав послідовно проникати в музику маски. Кампіон, Ланіер, Лоз вводили до музичних діалогів і прийоми мелодекламації, що спираються на принципи італійського оперного речитативу. Він присутній, зокрема, у відомій масці Джона Мільтона «Комус» на музику Лоза, яка побачила світ за шість років до початку революції – епохальної межі не тільки в суспільно-політичній історії країни, але і в долі національної музики Англії [41].

Протягом цілого покоління, доки англійці жили під владою пуритан, музика перебувала «у підпіллі», переживаючи катастрофічний занепад. Ноти було спалено, органи зруйновано, колективи професійних музикантів зметено з лиця землі. Досить красномовним є один тільки факт, що при настанні Реставрації в країні не можна було знайти жодного музиканта, здатного співати з першого читання. Про проникнення тепер уже розвиненої «*Dramma per musica*» в Англію не йшлося: театр у будь-якому своєму різновиді сприймався пуританами як «храм диявола». Таким чином, у роки, позначені в Італії і Франції виключно розвитком нового оперного мистецтва, англійська музика перебувала в стані глибокого занепаду. Однак в певному сенсі цей стан речей виявився сприятливим для музичної культури Англії в епоху Реставрації, і перш за все для Перселла, вся зріла творчість якого припадає на вісімдесяті та першу половину 90-х років. Його художній

кругозір відрізнявся такою широтою, якої не знав жоден сучасний йому композитор на континенті. Недарма В. Конен визнають його «стильову пам'ять» унікальним для свого часу феноменом «забігання вперед» – у ХХ століття як епоху стильового плюралізму.

Вражаючою особливістю творчого втілю Г. Перселла було об'єднання глибокої національної ґрунтовності його мистецтва, сміливого опертя на народно-жанрові зразки (пісень, танців) – із абсолютно вільним виявом авторської індивідуальності, з поетичною тонкістю, вишуканістю та гнучкістю в передачі емоцій, часом навіть із елегантністю мелодії, гармонії, колориту, що завжди мали гостро індивідуальний відбиток. Його безсмертна опера «Дідона і Еней» призначалася для виконання в специфічній обстановці закритого навчального закладу: її замовив Перселлу для учнівської святкової вистави вчитель танців Дж. Пріст, який мав жіночий пансіон.

Жіночі ролі думали доручити вихованкам пансіону, для чоловічих були потрібні співаки, запрошені зі сторони. У публічному театрі оперу Перселла за його життя так і не було виконано. Можливо, ці особливі, майже камерні умови виконання деякою мірою визначили відносну скромність масштабів опери, концентрованість її музичних форм. Але і крім будь-яких зовнішніх умов все це було якраз близьке Перселлу, відповідало його творчим намірам. Що стосується змісту опери, її образного ладу, її концепції в цілому, то в цьому сенсі ніяких знижок на рівень і вік виконавців (і можливих слухачів) композитор, очевидно, не мислив. Шляхетний, серйозний тон драми і життєво-яскравий характер жанрових сцен були далекі від фривольності тону та розважального «винахідництва» фабули, характерних для театру ХVІІ століття, – пише Т. Ливанова [43].

Нерідко висловлюються судження про те, що, крім активного італійського впливу, певну історичну роль відіграли крайнощі пуританського руху, які підірвали основи професійного музичного розвитку в Англії. Ці явища, природно, не сприяли розквіту серйозного національного мистецтва. Т. Ливанова розвиває міркування про те, що відсутність в Англії таких форм

придворної культури, що існували тоді в італійських і навіть німецько-австрійських центрах, завадила на перших етапах розвитку оперного мистецтва, для якого не знайшлося, так би мовити, матеріальної основи: тому, і Перселл як оперний композитор не зміг створити творчої традиції [там само]. Однак зауважимо відмінність певних позицій вчених: якщо Т. Ливанова розвиває думку про відсутність в Англії форм придворної культури, що завадило розвитку національного оперного мистецтва, для якого не знайшлося матеріальної основи, то В. Конен запропонувала іншу точку зору. Наплив в Англію іноземних музикантів почався задовго до XVIII ст., пише дослідниця. Діяльність континентальних композиторів в країні була типовим явищем не тільки в період «після Перселла». «...На такому фоні протекла і творческа́я життя самого Перселла, що не помешало становленню его гения» [36, с. 125]. У Г. Перселла дуже добра «пам'ять на стиль»: він варіює в своїй «Дідоні» елементи художніх видів творчості Ренессансу і доби опери, поєднуючи їх у своєму власному стилі. У стилістиці цієї опери можна віднайти ознаки ліричного мадригалу, опери «в масці», англійського інструментального жанру «фантазі», – пише В. Конен [там же]. Щодо ролі вокальної інтонації при створенні оперного стилю Г. Перселла сказано наступним чином: «Самобутні риси, що відрізняють перселівський вокально-мелодичний стиль від італійського прототипу, вкорінені в національній, суто англійській традиції. Остання пов'язана не з фольклором<...> а з культурою поетичного слова, покладеного на музику» [36, с. 125].

Цитовані спостереження отримають підтвердження при аналітичному розгляді вокального стилю Б. Бріттена (див. підрозділ 2.2; 3.2).

1.2 Впливи європейських національних традицій

Традиція австро-німецького романтизму з давніх часів віднайшла в Англії благодатний ґрунт. Цей історично зумовлений вплив, підкріплений системою музичної освіти та практикою вдосконалення молодих композиторів і співаків у містах Німеччини, позначався у стилістиці (перш за все, у Х. Перрі, Ч. Стендфорда, Е. Елгара) [8]. У Німеччині (сюди слід приєднати й німецькомовну Австрію), були сильні свої, що йдуть із глибин середньовіччя, вокальні традиції експресивно-медитативного плану. Але, на відміну від Італії, тут концентрувалися вони переважно в галузі вокально-інструментальних (ораторії, кантати) і камерних (пісенних) жанрів. Перші ж зразки опер німецьких композиторів, хоча і з'явилися досить рано, в першій половині XVII століття, мали наслідувальний «італійський» характер. Цьому сприяло і панування при дворах німецьких князівств італійських оперних труп, що тривало аж до XIX століття [43]. Отже, німецька школа змогла зайняти «своє» місце в розвитку оперного вокалу. За справедливою думкою все того ж Лаурі-Вольпі, «вона прагнула стримати нестримний і неприродний «віртуозизм» італійського бельканто та надмірний «експресіонізм» французької школи: бароко і рококо мали злитися разом, аби емоція і думка зайняли належне їм місце» [40, с. 59]. Все це щонайкраще підтверджується творчістю великого В. А. Моцарта, який підсумував розвиток німецької опери цього періоду і чудово поєднав у своїй творчості легку італійську манеру та німецький дух (у тому числі й досягнення зінгшпіля).

Німецько-австрійська вокальна школа у своєму розвитку також відображає помітний вплив оперного мистецтва Італії. Й. С. Бах і Г. Ф. Гендель у сольних і хорових вокальних творах широко застосовували віртуозність, що брала початок із італійських зразків. Твори В. А. Моцарта синтезували досягнення всіх основних сучасних йому шкіл вокального письма, при цьому, будучи безпосередньо пов'язаними з національною народною пісенністю. Пізніше в творчості Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона,

Р. Шумана, Й. Брамса, Х. Вольфа великого розвитку набула камерна вокальна музика, що породила нове в ту пору амплу камерного співака. На стиль виконання німецьких співаків наступних поколінь вплинула оперна творчість Р. Штрауса, А. Шенберга, А. Берга, П. Хіндемита, К. Орфа [11].

Англійські виконавці розуміли, що утвердження національної самобутності передбачає звільнення від такого владного впливу. Однак, на відміну від декларацій, у творчості процес цей проходив повільно і складно, оскільки найбільш провідні жанри – в тому числі такі концептуальні, як симфонія або симфонічна поема – припускали опертя на плідний досвід австро-німецької школи. Відповідно, міра німецького впливу та ступінь його подолання служили критерієм національної своєрідності й значущості творчості композитора.

На зламі століть у Великобританії, як і по всій Європі, відчувалося прагнення створити музичну мову, яка відповідала б сучасній естетиці. «Нове слово» прийшло із Франції, де в другій половині XVII століття сформувалася своя, цілком оригінальна оперна та вокальна традиція. Після знайомства французів із італійським оперним мистецтвом, новий жанр досить швидко став тут популярним. Процес прискорився після заснування 1669 року в Парижі Королівської академії музики, яку через три роки очолив Ж. Б. Люллі, що стояв біля витоків національної оперної традиції.

Французька школа співу характеризується важливою роллю декламаційних елементів, які походять від протяжної декламації поетів і акторів французької класичної трагедії XVIII ст., знаходить відображення в ній і національний характер пісенності. Цей стиль формувався під впливом творчості Ж. Б. Люллі, К. В. Глюка, а потім Дж. Мейєрбера, Ш. Гуно, К. Сен-Санса, Ж. Бізе. Найзначнішими представниками школи були співаки А. Нуррі, Ж. Дюпре, Д. Арто, М. Малібран, П. Віардо [43]. Пізніше, вже на зламі XIX – XX століть інтерес до Сходу, що виник у середовищі англійських музикантів, спонукав їх поставитися з увагою до досягнень французького

імпресіонізму. Це особливо позначилося на творчості С. Скотта (1879 – 1970), Г. Бантока (1868 – 1946) і Г. Холста (1874 – 1934). Щоправда, у С. Скотта і Г. Бантока світ східних образів не зачіпає ментальних засад композиторського мислення. Їх образ Сходу – умовний, і в його втіленні неважко виявити багато традиційних рис.

Іншого рівня досягло втілення цієї тематики в творчості Г. Холста, що тяжів до індійської культури. Він прагнув знайти більш глибинний, духовний контакт західної та східної культур, що в цілому є характерним для мистецтва ХХ століття. І здійснював він це прагнення по-своєму, не узгоджуючи з тим, що робив його старший сучасник К. Дебюссі. Разом з тим відкриття імпресіонізму, пов'язані з новим уявленням про музичний простір, тембр, динаміку, з новим ставленням до звука, увійшли до палітри засобів виразності, якими користувалися композитори Англії – батьківщини «пейзажу і марини» (Ш. Нодьє), – пише Т.Ліванова [43].

Резюме. Англійській вокальній школі вдалось увібрати і творчо синтезувати все найкраще з представлених національних культур і тим самим зайняти гідне місце у світі музики.

До ХХ сторіччя сталась інтернаціоналізація та уніфікація стилів вокального виконавства Англії. Ширился та розростався хоровий рух, аматорський і професійний. Хорова традиція усвідомлювалась як справді національна. Їй присягали англійські майстри: Х. Перрі (1848 – 1918), Е. Елгар (1857 – 1934), Ф. Діліус (1862 – 1934.), Г. Холст (1874 – 1934), Р. Вільямс (1872 – 1958). Паралельно розвивався фольклорний рух, провідною фігурою якого був С. Дж. Шарп (1859 – 1924). Він включав науковий напрям (польовий збір, теоретичне осмислення) і практичний (впровадження в школу та побут). Це супроводжували критична переоцінка розважально-салонного засвоєння фольклорних жанрів і проникнення народного матеріалу в композиторську творчість.

З огляду на загострення внутрішніх національних суперечностей у самій Великобританії фольклорні рухи, з одного боку, взаємодіяли,

доповнюючи один одного, а з іншого – часом конфліктно протиставляючи один одному. Т.Ліванова вказує, що саме тут слід шукати причину того, що до середини XIX століття англійські пісні значно рідше потрапляли до збірників, аніж пісні Шотландії, Уельсу та особливо Ірландії [43]. Рух за відродження старовинної музики – Г. Перселла, Й. С. Баха, англійських мадригалістів і вірджиналістів – сприяло пробудженню глибокого інтересу виконавців, виробників музичних інструментів і вчених (А. Долметч із сім'єю), а також композиторів доби «золотого віку» англійської професійної школи. Спадщина XV – XVII століть, поживлена виконавською практикою, піднесена критичною думкою, поставала надихаючою силою національної самобутньої майстерності.

Перераховані тенденції, спочатку малопомітні, поступово набирали міць і, кинувшись назустріч одна одній, наприкінці XIX століття буквально підірвали ґрунт. Їх об'єднання позначило початок нового музичного відродження Англії. Після тривалої перерви ця країна не окремими творчими особистостями, а цілою національною школою увійшла до європейської музичної культури. В цей час на континенті заговорили про англійських композиторів [43].

Протягом останніх десятиліть XIX століття англійські історики музики вважають початком «англійського музичного відродження». Становлення нової англійської композиторської та виконавської шкіл розгортається в період тривалого правління (1837 – 1901) королеви Вікторії. У цю епоху повнокровно розвивалися різні галузі англійської культури. Особливо багатою та плідною була велика національна літературна традиція.

Історичний парадокс полягає в тому, що «епоха музичного мовчання» Англії також стала живильним середовищем для майбутнього відродження: і те й інше припало на так звану вікторіанську еру – час розквіту всіх галузей культури Англії: її прози та поезії, драми та театру, живопису та архітектури, зрештою, естетики – і час помітного занепаду в сфері композиторської творчості. Саме з середини XIX століття, коли криза національної

композиторської школи була вже очевидною, стали накопичуватись імпульси піднесення й ситуація почала змінюватися.

Вважається, що в цей період національна англійська музика опинилася «в тіні» цих великих досягнень. Не випадково поряд із великими поетами, драматургами і художниками, за рідкісним винятком, важко поставити настільки ж видатне композиторське ім'я. Як пояснює Т. Ліванова, «... у духовній культурі Англії, що рано і сміливо вступила в епоху Просвітництва, піднялися творчі сили, для яких найважливішим стало усвідомити, проголосити, сформулювати, відстояти, протиставити – або наочно показати, проакцентувати, викрити, висвітлити... Художня література, публіцистика, естетика, живопис повніше і легше задовольняли такі найсильніші потреби часу, ніж музика з її образною специфікою: їй довелося відступити» [43, с. 449]. У ХІХ столітті Лондон стає одним із центрів європейського музичного життя. Тут виступали всі видатні музиканти того часу Ф. Шопен, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон, Н. Паганіні, Г. Берліоз, Р. Вагнер, Дж. Верді, Ш. Гуно, Дж. Мейєрбер, А. Дворжак. У театрі «Covent Garden» грала італійська трупа, що славилася майстрами бельканто. Великого розвитку набуло концертне життя. Із 1857 року в Лондоні почали регулярно проводитися Генделівські фестивалі (з 1859 р. – в Кришталевому палаці), в яких число учасників доходило до 4000. Організуються конкурси духових оркестрів (перший – у Манчестері, 1853 року) [43].

Із середини ХІХ століття зростає інтерес до виконання та вивчення класичної музики, а також і до старовинної англійської музики – організуються Генделевське (в 1843 р.), Бахівське (в 1849 р.) і Перселлевське (в 1861 р.) товариства, товариство з вивчення середньовічного музичного мистецтва (Plainsong and medieval society, 1888 р.)

В англійському суспільстві цього періоду виявляються тенденції до демократизації музичного життя. 1878 року створюється Народне концертне товариство, яке організовувало популярні концерти для жителів бідних кварталів Лондона; у багатьох містах Англії виникають аматорські хори, які

виступають у церквах, клубах, на відкритих естрадах. Особливий успіх мали концерти студентських хорових колективів. Хори об'єднувались у численні хорові товариства: Товариство Священної гармонії (з 1832 р.), Об'єднання хоровиків (із 1833 р.), Королівське хорове товариство (з 1871 р.), Бахівський хор (із 1875 р.) [43].

Розширенню хорового руху в Англії сприяла система спрощеного нотного письма, так звана «тоніка – соль – фа», яку ввели в усіх загальноосвітніх школах. Із розвитком музичного життя зростала потреба в навчальних закладах, значно розширилася музична освіта. У Лондоні було відкрито: Королівську академію музики (1822 р.), Трінті-коледж (1872 р.), Королівський музичний коледж (1883 р.).

Музичне життя в Англії на зламі ХІХ – ХХ століть розвивається інтенсивно, включаючи провінційні міста, де створюються музичні школи, оркестри, хорові товариства; організовуються фестивалі – в Кардіффі (1892 – 1910), Шеффілді (1896 – 1911), в Лондоні – Бахівські фестивалі (1895 – 1926), проводяться конкурси. Велике значення для пропаганди симфонічної музики мали загальнодоступні «Променад-концерти» (проводяться в Лондоні з 1838 р.). У їх програмі – музика різних шкіл, в тому числі твори сучасних англійських композиторів. Ці концерти сприяли розвитку симфонічної та ораторіальної музики початку ХХ століття [43].

Поряд із плідним для англійської музики відродженням національних традицій у музиці деяких композиторів 20-х рр. позначалися впливи експресіоністської естетики, конструктивізму, неокласицизму. Новий етап у розвитку англійської музичної культури характеризується не тільки посиленням національних тенденцій, але і підвищенням професійної майстерності. Мистецтво А. Блісса, В. Волтона, А. Буша, А. Бенджаміна, Е. Дж. Морана, М. Тіппетта, К. Ламберта, Е. М. Меконкі, Х. Фергюсона, Е. Рабрі здобуло визнання і за кордоном. Всі вони продовжували розвивати традиції «англійського музичного відродження». Їх досвід, як і досягнення композиторів наступного покоління – М. Арнолда, Дж. Буша, Дж. Гарднера,

Р. Арнелло, А. Мілнера, П. Дікінсона, підтверджують наявність в Англії своєї національної композиторської школи [43].

Для Італії і Франції народження та розвиток оперного мистецтва спричинили зникнення передоперної ренесансної культури. Для Англії ж завдяки тому, що вона «спала» близько двадцяти років, всі «новітні» досягнення шекспірівської доби в музиці були ще цілком актуальні. Поліфонічне мистецтво мадригалістів, витіснене в Італії музичною драмою, народні балади, мелодійний стиль яких іще не встиг підпасти під вплив італійської оперної кантилени, інструментально-хорові традиції маски – все це було для Англії часів Реставрації не таким, що відійшло в минуле, а цілком живим, сучасним мистецтвом. І поряд із цими стародавніми національними традиціями, які належать до культури Ренесансу, англійська музика сприйняла і всі справді новітні досягнення, які встигли утвердитися в загальноєвропейській музиці між 40-ми і 80-ми роками XVII століття. Тут, перш за все, сформована італійська опера – з її класично досконалим мелодійним і вокальним стилем, довершеними музичними формами. Тут і французька національна опера – з її синтетичним виглядом, багатством композиції, відшліфованим придворно-класицистичним стилем. Тут новітня камерно-інструментальна музика італійців, що представлена тріо-сонатою і відзначається особливою серйозністю, глибиною думки та настрою [43]. Усі ці жанри Г. Перселл досконало опанував, усі вони послужили основою створеного ним національного оперного стилю.

Величезне тяжіння до театру та музики, якою вшановано реставраційний період в Англії, відкривала перед Г. Перселлом можливість безвідмовно виступати перед широкою публікою зі своїми новими творами. Протягом приблизно п'ятнадцяти років він написав музику до майже п'ятдесяти театральних вистав, які мали великий успіх у міської демократичної аудиторії. Здавалося б, така обстановка мусила стати для художника джерелом невичерпної творчої наснаги; в певному сенсі так воно і було. І разом з тим саме через те, що Г. Перселл писав переважно не для

придворного середовища, а для міських театрів, які функціонували на комерційних засадах, його прагнення до створення серйозної національної опери не знайшло підтримки. У тогочасній Англії не виявилось соціального середовища, яке було б здатне взяти на себе тягар «вирощування» національної опери до її повноліття. Публіка цілком задовольнялася звичним шаблонним підходом до музики в театрі; і жоден приватний підприємець не міг (або не хотів) підтримати Г. Перселла в його творчих пошуках. За винятком одного твору, все створене митцем для музичного театру лежить цілком у руслі традицій маски або шекспірівського театру. Навіть його так звані «опери» – «Буря» (або «Діоклетіан»), «Король Артур», «Королева фей», «Індійська королева» – насправді являють собою звичайні театральні п'єси, побудовані на розмовній мові, де музика зовсім не бере участі в створенні наскрізного драматургічного образу, а суворо обмежена вставними, інтермедійними епізодами декоративного або жанрового характеру (принцип, відомий під назвою «incidental music»). Прямим нащадком цього типу національної музично-театральної вистави є сучасний американський мюзикл.

Єдина дійсно справжня опера Г. Перселла – «Дідона і Еней» – явище унікальне і для англійської культури і для XVII століття в цілому, настільки досконала її музична драматургія, що далеко випередила свій час, настільки самобутня, різноманітна, художньо розроблена її музична мова. Можливість появи такого шедевра пов'язана з винятковою обставиною. Цю оперу не було створено для міського театру; вона призначалася для закритої жіночої школи. Не скутий вимогами міської публіки, що розважалась, і антрепренерів, композитор дав волю своїй уяві й під виглядом учнівського спектаклю створив музичну драму, овіяну духом високої поезії, – пише О.Леонтьєва [36]. Унікальна камерна опера Г. Перселла не мала ні нащадків, ні наслідувань. Не відомо навіть, чи виконувалася вона де-небудь, крім пансіону для шляхетних дівчат. Намічені Г. Перселлом принципи створення

національної опери, які гармоніювали б із духом театральних і музичних традицій Англії, повисли в повітрі. Г. Перселл не йшов більше цим шляхом. Другий театральний шедевр Г.Перселла – «Королева фей» – пов'язаний безпосередньо зі смаками та звичками, які панували в Англії в епоху Реставрації. Суспільна атмосфера породжувала такі вимоги до мистецтва, які, за влучним висловом Белінського (що відноситься, ясна річ, до іншої епохи), могли бути з однаковим успіхом задоволені як геніальністю, так і посередністю. Будь-який низькопробний драматург, який «компонував» розважальні фривольні комедії, відповідав смакам глядача не менше, а може, й більше, ніж Шекспір, Марло або Мільтон. П'єси В. Шекспіра давалися в ті роки тільки в зміненому, або, як писалося в афішах, у «поліпшеному» («improved»), вигляді. До тексту вводилися чужі вставки. Прекрасний стиль спрощувався та вульгаризувався. Нагромадження видовишно-сценічних ефектів спотворювало шекспірівські драми до невпізнання. Всі ці дивертисменти, вставки йшли обов'язково з музичним супроводом [36].

Саме такого роду «цикл дивертисментів» до театральної п'єси й являє собою «опера» Перселла «Королева фей». Цією п'єсою була сильно понівечено комедію В. Шекспіра «Сон літньої ночі». У низькопробному тексті, покладеному Г. Перселлом на музику, немає жодної фрази, що належить В. Шекспіру. На долю Г. Перселла припало оформлення фантастичних балетних сцен, пантомім, декоративних процесій, гротескно-комедійних масок й «антимасок», що з'являються в кожній дії. У цих обмежених рамках він створив музику приголомшливої сили, що перевершує «Дідону і Енея» своїми масштабами та різноманітністю. Тут і блискуча інструментальна музика, що передбачає сюїти і концерти Кореллі, Вівальді, Баха. Тут і скерцозна феєрія в дусі романтиків ХІХ ст., і виразні ліричні епізоди – водночас і витончено-тендітні й пронизані глибоким сумом. Особливо свіже враження справляють англійські сільські танці та пісні, що з'являються нарівні з загальноєвропейськими «аллемандами», «курунтами», аріями...

Г. Перселл серйозно замислювався над становищем музики в Англії. Принаймні у двох літературних документах він ділився своїми роздумами з місцями Лондона, умовляючи їх відмовитися від обивательського ставлення до музичного мистецтва та присвятити громадські сили розвитку національної опери та серйозної інструментальної музики. Але, як відомо, його звернення не знайшло відгуку. Після нього розвиток національної опери припинився. У створеній його послідовниками «баладній» опері творчі шукання в галузі музики було повністю виключено; вона будувалася на популярних мотивах, що панували в міському побуті. Класичним взірцем цього типу є знаменита «Опера жебраків», у якій на долю композитора припало тільки аранжування знайомих наспівів, що з'являлися по ходу п'єси. У аристократичному ж середовищі культивувалася чужоземна італійська опера, що не мала ні найменшої підтримки широких демократичних кіл [36]. Протягом двох століть англійський театр до такої міри підкорився чужим традиціям («На цілі два століття Англія стала в музиці «споживачем», але не «виробником», – пише В. Конен [37, с. 434]). Однак вже у ХХ столітті, коли перед трупом найбільшого лондонського театру «Covent Garden» виникла гостра необхідність почати пошуки власного національного виконавського стилю, то першим кроком у цьому напрямку була постановка опери Г. Перселла «Королева фей». Вона приєднала вкорінені чужоземні традиції до художніх принципів Б.Бріттена. Він пропагував мелодизований речитатив, побудований на національно-мовних способах донесення сенсу співаного слова, економне і диференційоване використання інструментальних засобів [36].

А далі в історичній перспективі новим кульмінаційним злетом національного стилю постають зразки камерно-вокальної творчості Б.Бріттена, який остаточно утвердив *англійський виконавський стиль, пов'язаний, насамперед, з характерною природою мелосу, поетичними впливами на музичну ритміку, синтаксис та загальний образно-жанровий стрій художнього мислення звукообразами.*

Висновки до Розділу 1

Виявивши основні етапи становлення та формування вокальної культури в Англії протягом XVI – XX століть, резюмуємо.

1. У розвитку вокальної традиції переважали поперемінно відцентрові та доцентрові тенденції. Аналіз історичних етапів від XV-XVI століть до XIX-XX століть виявив широке поширення у побуті різних форм вокально-ансамблевого, інструментального та хорового музикування. Ці фактори створили сприятливий ґрунт для концертного життя. Збірно-синтетичний, масштабний характер музичного життя Лондона, багатство форм та жанрів англійської співочої традиції минулого до XIX-початку XX ст. обернулися плюралізмом як національного, і індивідуального стилю. Специфіку англійської вокальної традиції Ці Мінвей визначив у своїй дисертації як «стильову систему відкритого типу» [].

У повоєнній англійській музиці панує тенденція відцентрової потреби поглянути на світ широкоохопним поглядом. Молоде покоління англійських музикантів рішуче увійшло в зіткнення з новаторськими пошуками європейських майстрів – І. Стравінського, А. Шенберга, К. Орфа, А. Берга та ін. [10]. У цю плеяду, безперечно, вписується і геніальний англійський композитор більш пізнього періоду Бенджамін Бріттен.

2. Важливим підґрунтям в утвердженні національних ідеалів у творчості англійських композиторів слугували теми, сюжети та образи національного мистецтва (прози, поезії, драматургії). Для музикантів сучасного звучання набувають сільські балади Р. Бернса та богоборчі поеми Д. Мільтона, пасторальні елегії Р. Херріка і насичені пристрасною напруженістю вірші Д. Донна; було заново відкрито В. Блейка [10]. Все більш глибоке розуміння національної культури стало найважливішим чинником становлення та розквіту англійської композиторської школи XX століття, формування естетичного ідеалу композиторів, а також національної вокально-виконавської спадщини. Утвердження нових позицій англійської

музики припало на час перелому в духовному житті Великобританії. То були роки великих випробувань і змін. Перша світова війна змусила багатьох художників цієї країни, яка вважала себе оплотом непорушності в Європі, чутливо реагувати на небувалі за масштабами суперечності навколишньої дійсності.

3. Важко переоцінити значення та місце народної балади в англійській культурі шекспірівської доби. Для населення, що не володіло писемністю та не мало своєї друкованої літератури, балада відповідала тим художнім потребам, які згодом були покликані задовольняти популярні романи, а ще пізніше, тобто в наші дні, – кінокартини і телепередачі. Балада була цікава не стільки як пісня, скільки як поетичний текст, який був виспівуваний на доступну мелодію і хвилював драматичним сюжетом, часто з фатальною розв'язкою. основні стилістичні риси, властиві баладі як основному національному жанру лягли в основу англійського вокально-виконавського стилю, зумовивши його подальший розвиток. Найбільш яскраво це виявилось у превалюванні мелодекламаційних прийомів (які до речі донині залишаються стилістикою англійського, так само як і американського вокально-естрадного стилів).

Домінування речитації над вокалізацією ріднить англійську вокальну традицію з німецько-австрійською. Сутність цієї спорідненості укладена в схожих фонетичних характеристиках англійської та німецької мов: вони обидві належать до західнонімецької мовної гілки. Їх спільною особливістю є панування приголосних над голосними (їх усього п'ять). Однак, при всій лексичній близькості, англійська та німецька мови зовсім різні фонічно.

У німецькій мові приголосні вимовляються більш твердо та коротко і дотримуються чітко фіксованої висоти мовної інтонації («високої» або «низької»). Англійській мові властива м'яка атака при вимовлянні приголосних і більш гнучка мовна інтонація, в чому не останню роль відіграє велика кількість дифтонгів [33]. Згадана раніше вокальна мелодекламація вимагає ясної та виразної актикуляції, яка в повному обсязі досягається

фонопедичним прийомом, так званою «позицією відкритої гугнявості» (головним резонатором або зоною твердого піднебіння), що дозволяє без зайвих зусиль створити максимально сильний, яскравий і близький звук. Отже, ясна вимова – головна «догма» англійської фонетики, яка реалізується через вокальне мовлення. У вокалізації (на відміну мелодекламації) поєднуються все та ж «позиція відкритої гугнявості» водночас із «вокальним позіханням» (піднятим м'яким піднебінням), що забезпечує протяжний, польотний і купольний звук, яким так славиться італійська вокальна школа.

Таким чином, у XVII – XIX століттях у Європі сформувався особливий життєвий уклад і побут оперних співаків (гастролі та часті переїзди, шанувальники). Це призвело спочатку до об'єднання приватних шкіл у національні (італійську, німецьку, французьку), під безпосередній вплив яких потрапила й англійська зі своєю «пластикою мімічних установок» (на відміну від німецької школи, для якої панівним є так званий «вокальний інструменталізм»). Витоки формування особливостей англійського національного мелосу простежуються в багатій і розгалуженій культурі епохи Ренесансу завдяки сформованості кількох її шарів, кожен із яких знайшов своєрідне заломлення у творчості двох найбільш видатних англійських композиторів Г. Перселла і Б. Бріттена. Перш за все, це – стародавні традиції, що беруть початок із мистецтва менестрелів (minstrelsy). Виключно висока культура побутового музикування в Англії породила стійкі типи багатоголосних жанрів: кетчі (catches), раунди (rounds), керови (carols), балади (ballads), граунди (grounds). Рукопис світської пісні (перша чверть XIII ст.), що дійшов до нашого часу, діставши назву «Літній канон», свідчить про рано сформований побутовий поліфонічний склад англійської народної музики [3].

РОЗДІЛ 2

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Б.БРИТТЕНА

2.2 Загальна характеристика та соціокультурний контекст національних традицій

Серед багатьох художніх індивідуальностей англійської композиторської школи ХХ століття, різко вирізняється постать Бенджаміна Бріттена. Саме цьому композитору судилося знайти в своїй творчості гармонійну взаємодію різноспрямованих тенденцій – втілення ідей сучасності та втілення самотності національного мистецтва. Як і Перселл, якого Б. Бріттен визнавав своїм «духовним батьком», композитор підвів підсумок тривалого періоду формування англійської композиторської школи, збагативши музичну культуру своєї країни мистецьким досвідом інших європейських шкіл.

У творах майстра специфічно національне втілюється в руслі сучасних композиторських пошуків, а ті, в свою чергу, виявляються органічно вкоріненими в національному ґрунті. Його оперні, ораторіальні, симфонічні та камерно-вокальні твори є в репертуарі кращих театрів, оркестрів і солістів світу. Камерно-вокальний жанр був для Бріттена одним із найпотаємніших, і звернення до нього композитора протягом усього життя відображає процес кристалізації художнього мислення. Як пише дослідниця його творчості у своїй дисертації А. Василенко [17], природу творчості Б. Бріттена визначають

дві головні константи – поезія і музика, тому що його мистецтво нерозривно пов'язане зі словом. Саме «поетичне слово» так чи інакше організовує простір багатьох жанрових галузей спадщини англійського автора. І хоча в історії музики Б. Бріттен більш відомий як оперний композитор, зовсім не випадковим є той факт, що однією з найважливіших складових його творчості, поряд із оперою, є камерно-вокальна музика

Камерний спів був надзвичайно привабливим для Б. Бріттена, надаючи можливість говорити зі слухачем на особливо важливі, часто сповідальні теми. Понад двадцять вокальних циклів, хронологічно охоплюють період від 30-х років до середини 70-х ХХ століття, безумовно, є тому підтвердженням.

В основі вокальних творів Б. Бріттена – найрізноманітніші поетичні джерела. Питання взаємодії тексту й музики, паралелей із подіями сучасності, виявляються досить істотними по відношенню до цих творів. Світ Бріттенівської поезії – особливий, у ньому музикант знаходить не тільки джерело натхнення, а й поетичний еквівалент своїм естетичним ідеалам. Діапазон текстів, до яких звертається композитор, величезний: він простягається від середньовічних анонімних пісень і фольклорних пісеньок-загадок до сучасної йому драматургії, географічно охоплюючи Англію, Францію, Німеччину, Китай і навіть Росію. Відповідно, значні стильова та образна сфери текстів.

Основна проблематика вокальних творів композитора – морального порядку: духовна складова особистості, трагедія буття, світовідчуття героя, спроби знайти втрачену рівновагу або осмислити процеси, що відбуваються в світі. Вирішення різні – або гранично особистісні, суб'єктивні, або, навпаки, об'єктивні, але завжди створюють певну модель світу [2].

Із 20-х рр. ХХ ст. репертуар англійських співаків, як і в ХІХ ст., складався з творів зарубіжних композиторів, виконуваних іноземними солістами. Лише поодинокі англійські автори побачили постановку своїх опер на сцені цього театру: Р. Воан-Вільямс – «Хью-гуртівник» («Hugh the

drover», 1924 p.), «Закоханий сер Джон» («Sir John in love», 1930 p.); Г. Холст – «На голові вепра» («At the Boar's head», 1925 p.); С. Скотт – «Алхімік» («The Alchemist», 1928 p.). Однак жодна з них не втрималась у репертуарі. Створюються все нові й нові оперні трупи.

У 1934 р. на кошти мецената Дж. Крісті в його маєток Глайндборн (Суссекс) було побудовано театр на 400 місць, де щоліта влаштовувались оперні фестивалі за участю кращих солістів. Глайндборнські фестивалі відіграли помітну роль у піднесенні оперної культури Англії. Все більш популярними стають конкурси духових оркестрів. 1930 року в Лондонському конкурсі брали участь 200 духових колективів.

Високим художнім рівнем відзначається виконавська культура англійських оркестрів, серед яких – Лондонський філармонійний оркестр і Лондонський симфонічний, а також Симфонічний оркестр Британської радіокорпорації (Бі-Бі-Сі) і Симфонічний оркестр міста Манчестера. Це мало важливе значення для виховання загальної культури концертмейстерської майстерності піаністів, які ставали акомпаніаторами для співаків. Б.Бріттен був чудовим піаністом і виступав разом з тенором Пітером Пірсом в неперевершеному дуеті.

Таким чином, ХХ століття поставило перед англійськими композиторами нові завдання. При всіх індивідуальних стилістичних відмінностях, англійських авторів у цей період зв'язало прагнення зміцнити народно-національні основи їхньої музики.

Відкриття селянського фольклору і творчості майстрів староанглійської школи як двох взаємопов'язаних джерел належить Г. Холсту і Р. Воан-Вільямсу. Звернення до спадщини «золотого століття» англійського мистецтва було єдино можливим шляхом відродження національної традиції. Фольклор і майстри до класичної доби, встановлення зв'язків із сучасною європейською музичною культурою – взаємодія цих тенденцій у мистецтві Г. Холста і Р. Воан-Вільямса принесло англійській музиці ХХ століття довгоочікуване оновлення.

2.2 «Пісні з Китаю»: перший європейський досвід глобалізації в образній парадигмі «Схід – Захід»

Вокальний стиль «Пісень з Китаю» оп. 58 Б. Бріттена не має аналогів у західноєвропейській традиції XVIII–XIX століть: він не схожий ні на одну з усталених жанрово-стильових моделей вокального мистецтва. Романтичного в музичній стилістиці твору немає. Наслідування фольклорним прообразам, на які Б. Бріттен був здатним як прекрасний стиліст¹, також відсутні. Дух об'єктивного показу «замальовок з натури» (в дусі альбому мандрівника з елементами сучасного фотошопу викликає умовну асоціацію з *англійським баладним стилем висловлювання*). Однак вокальному стилю аналізованого циклу не притаманні такі властивості романтичної вокальної балади, як нарративна риторика, розгорнутість форми, наскрізний розвиток ізнутри контрастних, швидкоплинних епізодів. Втім «бере у полон» мелодекламація, щирість вислову, чуйність до поетичного слова, синтез вокального й інструментального первнів музики, завдяки чому народжується *геніальний звукообразний синтез вокальної інтонації та поезії*.

Складність творення виконавської інтерпретації твору представляє дуетний стиль музикування – спів у інструментальному супроводі гітари, який часто-густо ускладнений в ладо-тональному викладі та розвитку. Втім «сріблясто-повітряне» темброве забарвлення гітарного звучання утворює незвично м'який, інтимно затьмарений колорит.

Загальний стиль мелосу в партії canto – декламаційно-імпровізаційний. Причину оригінальності національно-мовного дискурсу твору Б. Бріттена слід углядіти в *поетиці* класичного мистецтва давнього Китаю, у якому композитор знайшов багато спорідненого із власним світовідчуттям. В першу чергу, це образ Поета та його мандри – духовний шлях очищення

¹ Див. обробки англійських («*The Miller of Dee*»), ірландських («*The Salli Gardens*»), шотландських («*O can ye sew cushions*») і французьких («*Spinner*», «*Eho! Eho*») народних мелодій [16].

стражданнями: це мудрість споглядання, любов до природи, картини буття як основного джерела радості, подолання страждань.

Відзначимо досвід втілення англійським композитором китайської традиції через моделювання знаків і символів «пам'яті культури», помножених на загальнолюдські архетипи людського буття (життя – смерть; любов – страждання; Я-Інший):

- мініатюризм – лаконізм музично-ліричного висловлювання в «миттєвому часопросторі»;
- синтаксична асиметрія композиційних розділів віршів малої форми;
- сочетание ясності, наочної конкретності з відкритою асоціативністю і багатозначністю звукових образів;
- багатство ритміки, реалізованої у розмаїтті метро-ритмічних і темпових градацій музичного часу, який має власний вимір, пульсацію, характерність;
- опора на танцювальну метрику, що вносить жанровість у символику деяких образів (наприклад, «колесо Фортуни», заключна «Danse Song»);
- перевага модальним ладам (лідійський, міксолідійський, фригійський) в умовах політональності;
- супідрядність двох (або більше) ладових сфер, окремо «вбудованих» у тональності інструментальної та вокальної партій.

Відштовхуючись від тези, що вокальний стиль різко змінюється в залежності від адресата, зробимо висновок щодо комунікативних особливостей драматургії вокального циклу «Пісні з Китаю». Він написаний для співака-інтелектуала, однак нескладний розуміння любої публіки, яка хоче мати посередника між земним і небесним, шукаючи зустрічі має довіру співакові, «іде за ним» в «тонкі» сфери духовного світу.

Від виконавця цього вокального твору вимагається не лише обізнаність в англійській мові/мовленні, але й глибинна музична інтуїція, а також музичний інтелект. Відтворення стилістики мелодичного речитативу, заснованого на іншомовній лексичі і фонетиці, можливо лише завдяки чутливому осягненню мелоса, що виникає у резонансі з поетичним словом.

Найвища майстерність англійського композитора полягає у органічному сполученні простоти та ясності музичної мови, націленої на втілення поетичного строю стародавньої поезії, в якій міститься вишуканий та водночас величний дух китайської культури, її жанрово-загострений і витончено-м'який колорит. Ласкаючий слух інтонаційно-звукова краса та її споглядання складають зміст цих невибагливо-характеристичних (іноді філософічних) музичних мініатюр. Врешті-решт, публіка, наче повернувшись з далекої країни, є задоволеною тим, що вона чує, наче тим, що бачила у своїх мрійливих подорожах далеким Сходом! Можна казати про якість унаочнення образності, яку слух бачить, наче очима: навіть без знання мови перводжерела (основи лінгвістичного повідомлення) музична ідея та експресія музичного смислу є зрозумілими і очевидними. Звідси відповідальність виконавців, перед якими постає завдання яскравої театральної репрезентації слова-образа, що інтонується.

Інша виконавська складність обумовлена характером інструментального супроводу: гітара не виконує функцію акомпаніменту, а *живе своїм незалежним життям*, без якого співацьке слово може бути не сприйнято, а образ в цілому втратити свій сенс. Відповідно, співак мусить володіти найвищою ансамблевою культурою і розвинутим слухом (особливо ритмічним і ладотональним), щоб утворити в дуетний паритет. Слід пам'ятати, що ця музика була написана для музикантів вищого рангу, які досі є ідеальними першовиконавцями, які створили еталоний стиль «Пісень з Китаю» – цього суто англійського шедевра вокального мистецтва музичної класики глобалізованого ХХ століття!

Окрему проблему складають відчуття музичного часу і пов'язана з ним виконавська агогіка, що закладена в композиторському тексті: поза цих умов можна втратити *ауру співу як невимушеної імпровізації*. Останнє зауваження є дуже важливим для відтворення метро-ритмічної свободи, абсолютної розкріпаченості, які притаманні вокальному стилю Б. Бріттена. Коли метро-

ритміка, немов пtiца, аж ніяк не прив'язана до тактової риски – лише до власного биття пульсу як реакції на слово, що інтонаційно звучить.

Висновки до Розділу 2

На прикладі вокального циклу Б. Бріттена «Китайські пісні» відчутно сучасне заломлення мовної фонетики та мелодекламації з урахуванням образної тематики Сходу. Від виконавця цього вокального твору вимагається не лише знання англійської мови, тонка музична інтуїція, а й така якість, як *музичний інтелект*. Відтворити стиль мелодизованого речитативу, заснованого на «чужій», іншомовній лексиці та фонетиці, можливо лише завдяки чуйному розумінню мелосу, що виник у композитора у резонансі з поетичним словом.

У виконавському стилі П. Пірса вражає як якість внутрішньої цілісності, художньої єдності (бо кожен великий художник має бути дорівнює не так самому собі, скільки автору, щоб заслужити право на його інтерпретацію його твору), а й *довірливість – відкритість назустріч Іншому*. Пітер Пірс постає як спів-автор музики: для нього спів – сповідь, гранична щирість та точні деталі самовираження Поета.

В цілому, виконавський стиль Пітера Пірса в «Китайських піснях» можна охарактеризувати як відкриту систему, що ввібрала образи давньокитайської поезії з їх медитативною аурую та жвавість англійської музичної інтонації.

Поетичне слово та філософія життя («код» для розуміння образів Сходу) втілилися на основі англійської лексики та мелодекламації з сильним впливом мовних сегментів, що допомогло Б. Бріттену створити національний аналог прекрасного співу.

Вивчення виконавської семантики вокальних циклів Б. Бріттена допоможе вокалісту зрозуміти природу мистецтва як художньої єдності – співтворчості композитора та виконавця.

РОЗДІЛ 3

МЕЛОС ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ Б.БРИТТЕНА

ЯК ОЗНАКА ШУБЕРТІАНСТВА ХХ СТОЛІТТЯ

3.1 Мелодія – основа вокальної інтонації

Поняття мелосу як якості музики безпосередньо пов'язане із викладом у певній концентрованості основного образу та художньої ідеї досліджуваного музичного зразка.

Узагальнимо стисло основні теоретичні положення щодо даного поняття. Спираючись за усталену у музикознавстві теорію, наведемо визначення мелосу як категорії, що включає у собі поняття мелодії у різних трактуваннях, а саме:

- як мелодичної лінії;
- безпосередньо мелодії;
- мелодичності як якості музичної інтонації.

Мелос є певною мірою єдністю різних аспектів музичної мови: метроритму, звуковисотності, ладової функціональності, гучності, артикуляції (при такому тлумаченні поняття мелосу відповідає значенню музичної інтонації).

У творчості Ф. Шуберта склалася традиція збиратися разом для виконання музичних творів і, зокрема, пісень – «пісенні братства».

Композитор був душею таких товариств. Його музика по-справжньому відкрила людське серце – його переживання, глибини страждань та радості. Тому під поняттям «шубертіанство» не йдеться про перевагу мелодії як такої виразної експресії, бо в цьому сенсі мелодія завжди була ознакою багатьох вокальних стилів, і насамперед, італійської вокальної музики.

Шубертіанство – це явище музично-алюзійного типу, свого роду – різновид виконавської рефлексії, для якого притаманною є співтворчість композитора та виконавця-співака. Таким знаковим явищем стала творчість Б.Бріттена та П.Пірса.

3.2 «Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена (на прикладі “Sonetto XXX” “Veggio co 'bei vostri occhi un dolce lume”).

Вагомим при аналізі постає врахування *поетичного світу образів*, заявлених у циклі й увиразнення особливостей його музичного втілення. Як відомо, даний цикл був створений на порозі зрілого періоду творчості Б. Бріттена. Незважаючи на те, що поява циклу «Сім сонетів Мікеланджело» хронологічно є приналежною до етапу кристалізації композиторського стилю, можемо констатувати, що у творах раннього періоду митця складається система стильових констант і заявляються саме ті ключові образні сфери, що стали провідними і в подальших періодах творчості як прояв художнього мислення Б. Бріттена.

Композиторський стиль митця означений апелюванням до традицій романтичного мистецтва, виявляючи тим самим спадкоємність із класико-романтичною добою європейської музичної культури. Відтак, можемо говорити про наявність неотенденцій у композиторському стилі Б. Бріттена, втілених, зокрема, на рівні музичної мови.

Осягнення художньої концепції вокального циклу «Сім сонетів Мікеланджело», проникнення в його образний стрій і смислове наповнення, дослідження засад побудов композицій цілого не обмежується і не вичерпується формальними аспектами аналізу. Об'єктивне розуміння

художнього цілого зумовлює задіяння та оперування відповідного наукового інструментарію – понять і категорій, що здатне забезпечити багатовимірний погляд на досліджуваний твір.

При аналізі «Сонетів» затребуваним виявилось залучення поняття поетики, що тлумачиться нами як системи естетичних засобів вислову, ширше – як втілення художньої картини світу (на рівні досліджуваного вокального циклу).

Очевидним при такому підході є оперування і включення семантичного методу аналізу як найбільш відповідного і влучного, який здатен враховувати і увиразнити значення музичної стилістики у відповідності до вербального змісту. У зв'язку із цим неunikненим постає врахування поетичного першоджерела.

В основу «Сонетів» Б. Бріттена покладено оригінальні італійські тексти **сонетів** творця Сікстинської Капелли, італійського генія світової слави – Мікеланджело Буанарротті (1475 – 1564), що були улюбленою формою викладу поезії для митця. Як відомо, сонети Мікеланджело є вершинними зразками поезії доби Ренесансу.

Принагідно вкажемо, що і сама генеза жанру сонету пов'язана із батьківщиною Мікеланджело – Італією. Сонети в історії світової культури визначаються як один із найпоширеніших видів лірики. Слід також вказати, що початково будова сонетів передбачала певну логіку викладу: *теза – антитеза – синтез і розв'язка*, що в подальшому не завжди було дотримуваним чинником втілення художнього задуму поетів.

Тексти Мікеланджело закономірно обумовлюють «сонетну» жанрову основу вокального циклу Б. Бріттена. Звідси відповідний стиль викладу – об'єктивний, строгий і лаконічний, одухотворений, що передбачає водночас глибоку герменевтичну якість, який відповідає жанру сонету в поезії і канонам його написання. Проте втілені драматургічні процеси у зразках вокального циклу «Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена є доволі розмаїтими. Композитор довільно обирає сонети Мікеланджело,

вибудовуючи цикл, в якому об'єднуючим можна визначити образ митця (в широкому значенні) як ліричного героя, з його тонким і самобутнім сприйняттям світу, шляхетністю, душевними прагненнями якого є оспівування і служіння красі. Відтак, у відборі вербальних текстів проявляється відношення композитора, що демонструє авторську художню концепцію, втілену у циклі.

Музична драматургія «Сім сонетів Мікеланджело» пов'язана передусім із вокальним мисленням композитора і зумовлена, певною мірою, естетичними принципами, втіленими у сонетах Мікеланджело. Вкажемо на ключові принципи будови драматургії циклу: чергування контрастних за образним строем номерів циклу, що засвідчує наявний сюїтний принцип у побудові форми цілого; драматургічне розгортання, що приводить до кульмінації і роль заключної фази драматургії цілого, що акцентує смислову значущість останнього, сьомого номера вокального циклу – «Sonetto XXIV», жанрова основа якого відсилає до жанру пасакалії («*Spirto ben nato, in cui si specchia e vede*»).

У даному контексті слід відзначити, що для вокальної лірики Б. Бріттена в цілому характерним є оперування і залучення інструментальних жанрів, таких як: марш, скерцо, ноктюрн, пасакалія, тарантела, вальс. Однак у зразках вокальної лірики митця з ними «співдіють» і суть вокальні жанри лірико-об'єктивного спрямування – пісня, колискова, хорал тощо. *Надстильовою ознакою вокального мелосу постає «голос автора», що увиразнює рефлексійну ліричність, інтимно-інтровертного типу. Ми вважаємо, що вона походить від традиції Ф.Шуберта.*

Об'єднуючим як в досліджуваному, так і в інших вокальних циклах Б. Бріттена постає принцип вокалізації вербального тексту, що вказує на спорідненість слова і музики. Недаремно здавна (античність) *слово* пов'язували з мелосом як його складовою. Ще Платон зазначав – «у мелосі є три частини: слово (логос), гармонія та ритм». Мелос наділений функцією осмисленого музично-інтонаційного мовлення; сама етимологія поняття (з

грецької *melos* – *наспів*) вказує на наявний зв'язок і спорідненість із жанром пісні, а ширше – з наспівністю як якісним іманентним показником. Звідси – відповідне вокальне мовлення, інтонування, спостережуване у принципах вокалізації поетичного тексту сонетів Мікеланджело. Принагідно вкажемо на спадкоємність даного принципу із добою європейського Ренесансу, де слово було тісно пов'язаним із музикою (та живописом).

Зупинимось більш детально на розгляді конкретного зразка з обраного вокального циклу «Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена з метою аналізу *мелосу*, що увиразнює семантику вербального тексту. Маємо на увазі третій номер циклу – **“Sonetto XXX”** (*“Veggio co 'bei vostri occhi un dolce lume”*).

В основі поетичного першоджерела номера покладений текст сонета Мікеланджело у повному обсязі, в якому оспівується піднесеність стану закоханої людини у красі її почуття. При композиторській інтерпретації поетичного тексту митцем неunikнено відбувається переосмислення узагальненого змісту першоджерела. Навіть якщо митець прагне втілити вербальний текст максимально адекватно він постає як репрезентант власного, авторського ставлення до слова. Принцип вокалізації поетичного першоджерела в даному музичному зразку можна визначити як такий, що спрямований на глибинне розкриття образного та емоційного змісту сонета Мікеланджело. Вокальний мелос “Sonetto XXX” можна охарактеризувати як пісенний.

У циклі «Сім сонетів Мікеланджело» вокальне та інструментальне першоджерела постають паритетними і втілюються у партії соліста (тенор) та інструментального супроводу (фортепіано). Вокальний мелос втілений у мелодії як панівній складовій музичної тканини, що виражає ключову музичну думку-характер (як результат занурення композитора у стиль поезії Мікеланджело та її музичної інтерпретації). Інструментальний супровід відіграє важливу роль утвердження і підсилення у створенні ключового

образного строю. Мелодична лінія вокальної партії побудована на органічному поєднанні і чергуванні низхідного і висхідного руху:

Інструментальний супровід є вкрай стриманим і аскетичним. Гармонія безпосередньо пов'язана з мелодією та розкриває логіку функціональної гармонії твору. Принагідно зазначимо, що гармонічна мова вокального циклу в цілому є відповідною тональній мажоро-мінорній системі, із наявними ускладненнями.

Панівним принципом розгортання мелосу є секвенційний розвиток. Мелодична лінія є досить наспівною. Як відомо, сама по собі якість наспівності суттєво залежить від артикуляції звуку. У пісенному інтонуванні найбільш природною є злита артикуляція, коли один звук «переливається» в інший, створюючи єдину лінію розвитку (ін-тонація – «з тону в тон»). Якість мелодії у даному музичному зразку визначає її роль у процесі формоутворення – як його чинника.

Мелодична лінія надає всьому твору логічну архітектоніку та пов'язана безпосередньо з особливостями голосового, вокального звуковедення, зі специфікою співу на диханні.

Таким чином, мелос, що виявляється в аналізованому зразку на рівні індивідуалізованої мелодики, поєднує основні принципи будови мелодичної горизонталі, утворюючи образне ядро твору, та постає з одного боку,

формоутворюючим чинником, а з іншого – є носієм драматургічного розвитку цілого.

Висновки до розділу 3

Художня концепція вокального циклу «Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена заснована на створенні моделі певного ілюзорного світу в його етичній висоті, якого не існує в реальному часопросторі. Така якість композиторського задуму твору споріднює Б. Бріттена з романтиками (Ф.Шуберт). Іншою ознакою романтичних традицій можна назвати принцип співвідношення вокального та інструментального першоджерела (паритетність партій соліста та фортепіано).

«Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена являє собою цілісну систему, що характеризується зверненням до вічних неминаючих тем. Даний цикл є втіленням глибокої філософської концепції, що організована за своїми законами і увиразнює складну художню картину світу творчості Б. Бріттена.

ВИСНОВКИ

В основу формування національної англійської традиції покладено стилістику жанру балади. Внаслідок цього виявляється домінування мелодійного речитативу та мелодекламації, яка стала «візитівкою» англійського вокального стилю (в широкому сенсі) та виконавського стилю камерно-вокальних творів Б.Бріттена (зокрема, першовиконавця його творів співака Пітера Пірса).

Вивчення семантики вокальних циклів Б. Бріттена допомагає вокалісту зрозуміти закон про художньо-комунікативну систему музичного спілкування, яка єднає усіх суб'єктів – композитора, виконавця та слухача.

Таїна стилю відкривається зусиллями виконавців (співака і інструменталіста), на ґрунті синергії людського голосу, єднання душі та духу. Музична символіка, обумовлена поетичними образами, слугує механізмом актуалізації композиторської творчості сьогодні. Вона знаходить своє відображення в специфіці музичного тону (інтонації), жанровій стилістиці, сприйнятті часопростору та його відтворенні.

На основі вивчення виконавського стилю видатного співака П. Пірса зроблено висновок *про ідеальний тип першовиконання*, коли вражає не тільки наявність глибинного розуміння музики, але й рідкісна *інтонація відкритості назустріч Іншому*. При виконанні ор.58 Б.Бріттена «пісні з Китаю» ми відзначаємо таку рефлексивну рису, як **«спів як сповідь, граничну ширість, характерні деталі психології самовираження Поета**, які відтворюють стилістику «китайського Сходу» та досягають ідеального синтезу мови і співу.

У XIX столітті виконавці починають опрацьовувати різні національно-вокальні традиції, пробувати свої сили у різних стилях і жанрах. Завдяки цьому вже в першій половині XX століття відбувається становлення єдиного

загальноєвропейського вокального середовища, – вокальна культура стає феноменом загальноєвропейського значення. І ця тенденція, на нашу думку, крокує і до нині.

Отже, при «входженні» китайського співака у **англомовну** національну традицію засадничу роль для її розуміння відіграють: по-перше, ментальні психо-фонетичні засади мовної культури; по-друге, висока музична ерудиція та інтелект (знання гармонії, музичної форми та жанрів тощо) **для реалізації високовартісної музично-виконавської інтерпретації** геніальної музики Бріттена.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие [отв. ред. О. П. Коловский]. Л. : Музыка, 1998. 352 с.
2. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. К. : Українська ідея, 1999. 24 с.
3. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. К. : ВПОЛ, 2007. 174 с.
4. Андгуладзе Н. Номо cantor. М. : Аргграф, 2003. 154 с.
5. Асафьев Б. Речевая интонация [под ред. Е. М. Орловой]. М.-Л. : Музыка, 1965. 134 с.
6. Белинский В. Избранные эстетические работ: в 2-х томах. М.: Искусство, 1986. Т.2. 238 с.
7. Бельканто. *Музыкальный словарь Гроува*. Второе русское издание, исправленное и дополненное / пер. с англ. М. : Практика, 2007. С.93.
8. Бриттен Б. Избранное для голоса с фортепиано. Т.1. М. : Музыка, 1963. – 73 с.; Т.2 75 с. [Ноты].
9. Булат Т. П. Эволюция украинского романса и проблема личностного начала в современном камерно-вокальном творчестве. *Музыкальное искусство и формирование нового человека* : сб. ст. [ред. кол.: А. Г. Костюк (гл. ред. и сост.) и др.]. К., 1982. С. 105-117.
10. Булат Т. П. Камерно-вокальна лірика. Становлення пісні-романсу. *Історія української музики* : в 6 т. / ред. кол. тому: М. М. Гордійчук (відп. ред.), В. В. Кузик, Л. О. Пархоменко ; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. К., 1989. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. С. 231–255.
11. Булат Т. П. Український романс. К. : Наукова думка, 1979. 320 с.

12. Ван Лин, Цзоу Чэньна, Ли Эрюн. Некоторые аспекты взаимовлияния китайского языка и вокально-исполнительского искусства. *Международный научный ж. «Филология»*. Волгоград: Изд-во «Научное обозрение». 2017. №3 (9). С. 29-32.
13. Ван Цзо. Інтонаційно-жанрові засади українського солоспіву. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2014. Вип.40. С.726–736.
14. Ван Цзо. Слобожанская традиция украинского солоспива (на примере вокального цикла «Мелодии» П.Гайдамаки) *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАіМ, 2014. С.4–9.
15. Ван Цзо. Композиторско-исполнительская семантика украинского солоспива в свете жанровой теории интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2015. Вип. 42. С. 267–278.
16. Ван Цзо. Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис... канд. мист-ва. Харків, 2014. 16 с.
17. Василенко А. А. Вокальные циклы Бенджамина Бриттена: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 27 с.
18. Васина-Гроссман В. Камерная вокальная музыка. *Музыка XX века*. Очерки : в 2 ч. / ред. Д. В. Житомирский. М., 1976. Ч. I., Кн. 1 : 1890-1917. С. 278-302.
19. Говорухіна Н.О. Принципи циклізації в камерно-вокальному циклі західноєвропейської традиції : автореф. ... канд. мистецтвознавства. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2011. 16 с.
20. Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам. М. : Музгиз, 1963. 87 с. (В помощь педагогу-музыканту).
21. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*: сб.ст. / сост. И. Н. Юдкин. К., 1989. Вып. 2. С. 52–65.

22. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К. : Музична Україна, 1985. 112 с.
23. Гребенюк Н. Є. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Науковий вісник: зб наук. праць*. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. Вип. 4, кн. 1 : Музичне мистецтво і культура. С. 155–165.
24. Гребенюк Н. Е. К проблеме интерпретации вокалистом музыкального произведения. *Професійна освіта та мистецтвознавство* : зб. наук. праць / ХОМКУЗМК. К., 1998. С. 57–60.
25. Деркач Л.А. Сильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на матеріалі творів Д.Шостаковича, Ол. Чайковського, В. Золотухіна) : автореф. ... канд. мистецтвознавства (спеціальність «17.00.03 – музичне мистецтво»). Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. 17 с.
26. Драч И.С. Оперное творчество В. Беллини и Г. Доницетти в итальянской музыкально-театральной культуре эпохи романтизма : дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1989. 193 с.
27. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики. М., Музика, 1982. 213 с.
28. Дмитриев Л. Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве: Диалоги о технике пения.
29. Дрожжина Н. Теоретико-методологічні засади естрадно-джазового співу. Харків, Майдан, 2010. 142 с.
30. Ду Вэнь. Формирование певческих учений вокалистов в высших учебных заведениях КНР : дисс.... канд. педагог. наук. М., 2008. 212 с.
31. Кияновська Л. Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В.Нежданової*: Вип 11. Одеса : Друкарський дім, 2010. С. 202-213.
32. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века : истоки и этапы развития. М. : Советский композитор, 1986. 213 с.

33. Кузнецова С. В., Левина И. Е. Сходства английского и немецкого языков [Электронный ресурс]. Режим доступа : http://dep_fl.pnzgu.ru/files/dep_fl.pnzgu.ru/shodstva.pdf
34. Колодуб И. С. О народнопесенных традициях украинской вокальной школы. К. : Муз. Україна, 1964. 47 с.
35. Колодуб І. Співвідношення ритму вірша і вокальної мелодики в романсах М. В. Лисенка на силабічні вірші Т. Г. Шевченка. *Українське музикознавство* (Наук.-метод. міжвід. щорічник) [ред. кол.: І. Ф. Ляшенко и др. К., 1973. Вип. 8. С. 77–92.
36. Конен В. Д. Перселл и опера. М. : Музыка, 1978. 269 с.
37. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. М.: Музыка, 1972. 526 с.
38. Кузнецова С. В., Левина И. Е. Сходства английского и немецкого языков. *Язык, общество, образование* : сб. ст. / под общ. ред. Н.А.Павловой, Б.В.Николаева. Пенза: Пензенский государственный университет, 2015. С. 36-42.
39. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М. : Музыка, 1978. 80 с.
40. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / пер. с итал. Л. : Музыка, 1972. 303 с.
41. Леонтьева О. Т. Опера в Англии. *История оперы* [Электронный ресурс] / Режим доступа : http://www.classic-music.ru/opera_history_england.html
42. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств. М. : Музыка, 1977. 528 с.
43. Ливанова Т. Н. Музыкальный театр в Англии. Генри Пёрселл. *История западноевропейской музыки до 1789 года* : учеб. в 2-х тт. Т. 1. М.: Музыка, 1983. С. 427-449.

- 44.Мадишева Т. П. Співак і мова. Культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
- 45.Малышев Ю. Синтез музыки и поэзии: Некоторые проблемы изучения вокальной музыки. *Музыкальный современник*. М., 1987. Вып.6. С. 265-275.
- 46.Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Одесса: Астропринт, 2002. 126 с.
- 47.Ма Цзяця. Інструменталізм у вокальній музиці: досвід теоретичного моделювання. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків, 2016. Вип. 54. С. 242-252.
48. Ма Цзяця. Воплощение древнекитайской поэзии в украинской музыке (на материале вокального цикла Андрея Рудянского на стихи Бо-Цзюй-И). *Северная музыка*. 2015. №35 [281]. С.131-132 (на кит. языке).
- 49.Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев : Клякса, 2010. 420 с.
- 50.Музыкальная культура и искусство Великобритании. *Учебно-методический комплекс*. Материалы для учителя /сост. М. А. Андреева. Часть IV. Павловск, 2013. 91 с.
- 51.Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Киев : Мистецтво, 1980. 288 с.
- 52.Ніколаєвська Ю. Homo interpretatus у музичній культурі ХХ-ХХІ століть. Харків, 2021. 435 с.
- 53.Панюфка Г. Искусство пения. Теория и практика для всех голосов / пер. с итальян. М., 1968.
- 54.Рябуха Н.О. Онто-сонологічна концепція музики : автореф. ... доктора мист.-ва. Харків, 2017. 36 с.
- 55.Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків / пер. та упорядкув., вступна стаття Володимира Грабовського. Вінниця : НОВА КНИГА, 2012. 184 с.

56. Стахевич А. Г. Профессионально-техническая подготовка в искусстве пения. Сумы, 1991. 49 с.
57. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков. Харьков, 2000. 156 с.
58. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
59. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : Исследование. Киев : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1997. 272 с.
60. Стахевич О. Г. Основы вокальной педагогіки. Частина 1. Харків-Суми, 2002. 92 с.
61. Стахевич О. Г. Традиції bel canto у німецькій вокальній школі XIX ст. *Вісник Харківської державної академії культури* : зб. ст. / відп. ред. Н.М.Кушнарєнко. Харків, ХДАК, 2001. Вип 6. С.139-145.
62. У Хунюань. Китайська художня пісня : історія та теорія жанру : автореф. ... канд. мист-ва; спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2016. 16 с.
63. Фишер-Дискау Д. По следам песен Ф. Шуберта (фрагменты) / Д. Фишер-Дискау [пер. с нем. Л.С.Товалевой]. *Исполнительское искусство зарубежных стран* / сост., вступ. ст., коммент. Я.И.Мильштейн. М., 1981. Вып. 9. С. 169-235.
64. Цодоков Евгений. Вокал оперный в 17-18 веках [Электронный ресурс] / Режим доступа : <http://www.operanews.ru/dic-vocal.html> — Загл. с экрана.
65. Цзо Чжэньгуань. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке *Музыка народов Азии и Африки*. – М. : Сов. композитор, 1987. Вып.5. С. 257-272.
66. Чжоу Чживей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд.

- мистецтвознав. : спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво. Харків, 2012. 16 с.
- 67.Ци Минвей. Вокальный стиль «Песен из Китая» Б. Бриттена в диалоге культурных традиций. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Вип.4. 2017. С.142-147 (англ. мовою).
- 68.Ці Мінвей. Класична спадщина європейського мистецтва як фундамент виховання академічного співака в Китаї на сучасному етапі. *Проблеми взаємодії мистецтва і педагогіки та теорії та практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С.264-276.
- 69.Ци Минвей. Национальный стиль как открытая система (на примере английской традиции вокального искусства). *Традиції та новації архітектурно-мистецькій освіти*. Вип. 2018. С.104-109.
- 70.Ці Мінвей. Народна пісня як національний образ світу в умовах глобалізації музичної культури Китаю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти.*: зб. наук. статей ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків, 2018. Вип.48: *Когнітивне музикознавство*. С.160-170.
- 71.Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник: Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харьков : Скорпион, 2007. 291 с.
- 72.Шаповалова Л. В. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти.*: зб. наук. статей ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків, 2018. Вип.40: *Когнітивне музикознавство*. С.5-29.
- 73.Шаповалова Л.В. «Песни Китая» Б.Бриттена: тезисі міжнародної конференції 2017 (на англ.языке).

74. Эолова арфа: Антология баллады [сост., предисл., коммент. А.А.Гучнина]. М., 1989. 671 с.

Китайською мовою

72. 《歌唱的艺术》赵梅伯 著 上海音乐出版社1997年1月第一版

Чжао Мейбо. Искусство пения. Шанхайская музыка, первое издание, январь 1997.

73. 《歌唱—机理与技巧》李维渤 译 世界图书出版社2000年9月第一版

Ли Вейбо. Певческие механизмы и методы /перевод книги «Книга мира», сентябрь 2000. Первое издание

74.《大歌唱家谈精湛的歌唱技巧》黄伯春 译
中国青年出版1998年北京第二版

Зо Бенчу. Пение. Пекин : Издательство «Ноябрь», 2000 (первое издание)

75. 《声乐理论与教学》赵震民 著 上海音乐出版社2002年3月第一版

Zhao Zhenmin Теория голоса и преподавание. Shanghai Music Publishing House, март 2002. Первое издание.

76. 《歌唱艺术》N·K那查连科 汪启璋 著 人民音乐出版社

Назаренко Искусство пения. Народная музыка Издательство

77. 《沈湘声乐教学艺术》李晋伟 李晋瑗 著 华乐出版社 2003年2月

Цзиньвэй Ли. Искусство преподавания вокальной музыки Шэнь Сяна. Цзиньсион Хуа Лян, Пресс Февраль2003.

78. 《音乐译丛》上海音乐学院声乐系编 1980年8月

«Музыкальный перевод» Шанхайской консерватории по вокальной музыке Август 1980

79.《欧洲声乐发展史》尚家骧 著 香港上海书局出版社 1986年

Шан Цзясюань. История развития европейской вокальной музыки. Издательство Гонконга и Шанхая в Шанхае, 1986.

80. The New Grove Dictionary of Music and Musician, Macmillan, London, 1980

Словарь Новой музыки о музыке и музыкантах / изд. С. Сэди. Макмиллан, Лондон, 1980.