

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

**СЮІТА – ВОКАЛІЗ тв. 41 №2 М. МЕТНЕРА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота

Іваньохи Оксани Михайлівни

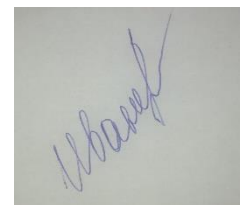
Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри сольного співу
та оперної підготовки

Жаркіх Т. В.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Іваньоха О.М

Харків – 2021

Зміст

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР ВОКАЛІЗУ В НАУКОВІЙ РЕФЛЕКСІЇ	
1.1 Вокаліз. Семантика жанру.	6
1.2. Типологія та еволюція жанру	10
Висновки до Розділу 1	17
РОЗДІЛ 2. ЖАНР СЮЇТИ ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ	
2.1 Жанровий генотип сюїти.....	21
2.2 Жанр сюїти у вокальному мистецтві.	29
Висновки до 2 розділу	35
РОЗДІЛ 3. МИКОЛА МЕТНЕР: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ТА ВИКОНАСЬКИЙ АНАЛІЗ «СЮЇТИ-ВОКАЛІЗУ» ТВ.42.№2.	
3.1 Творчий портрет композитора М. К. Метнера у контексті епохи на межі XIX – XX століття.....	37
3.2 «Сюїта –вокаліз» тв.41 № 2 М. Метнера: жанрово-композиційний та виконавський аспекти.....	43
Висновки до 3 розділу	54
Висновки	56
Список використаних джерел.....	60

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В музикознавчій літературі відзначається, що у XX столітті з'явилась тенденція до перегляду усталених понять, відомих стилів і жанрів, ці зміни народжували на світ нові гібридні форми, які ставали більш складними та вимагали від виконавців високого професіоналізму. Подібні трансформації відбуваються і в жанрі вокалізу та сюїти. Якщо на протязі тривалого часу термін *вокаліз* сприймався як засіб розвитку голосу, і головна його спрямованість полягала в тому, щоб співак збагнув «секрети» прекрасного співу, то поступово він з виключно практичного призначення перетворюється в мистецький феномен в процесі його концертного функціонування. Більш того, відбувається синтез двох жанрів – вокалізу та сюїти, в результаті чого виникає нове композиторське втілення – «сюїта-вокаліз». Один з творів, в якому віддзеркалені подібні спрямування – «Сюїта-вокаліз» op.42№2 М. Метнера, де здійснений новаторський підхід композитора до жанру та композиції. Разом з тим, спеціального дослідження, в якому б розкривалася специфіка жанрово-композиційних та виконавських параметрів Сюїти-вокалізу op. 41 № 1 М. Метнера здійснено не було, що й зумовлює актуальність обраної теми.

Мета дослідження – виявити специфіку композиторської та виконавської інтерпретації Сюїти-вокалізу тв. 41 № 2 М. Метнера.

Для досягнення поставленої мети необхідне рішення наступних **завдань**:

- узагальнити теоретичні аспекти вивчення жанру вокалізу в музикознавчих дослідженнях;
- розкрити семантику концертного вокалізу;
- розглянути еволюцію жанру сюїти;
- освітити творчий шлях М.Метнера та його вплив на розвиток музичного мистецтва.

- виявити жанрово-стильові та виконавські особливості «Сюїти-вокалізу»

Об’єкт дослідження – жанровий синтез вокальної та інструментальної музики в творчості М. Метнера.

Предмет дослідження – композиторська та виконавська інтерпретація «Сюїти-вокалізу» М. Метнера

Матеріал дослідження – вокальний твір М. Метнера «Сюїта-Вокаліз» тв.42 №2, ноти, аудіозапис.

Методи дослідження:

- історико-музикознавчий – націлений на історичне освітлення теми та систематизацію основних етапів розвитку жанрів;
- структурно-функціональний – стосується компонентів композиторського тексту (специфіка тематизму, принципи його розвитку, загальна композиція та драматургія);
- жанрово-стильовий – для виявлення специфіки жанру Сюїти-вокалізу М. Метнера, моделює її типологічний зміст;
- порівняльний – допомагає співвідносити логіку побудови та жанрові витоки кожної з частин циклу Сюїти, а також зіставити її з Сонатою-вокалізом М. Метнера і з іншими зразками музики ХХ століття, що апелює до жанру вокальної сюїти, або виявляє синтез інструментальних та вокальних принципів;
- виконавського аналізу – дозволяє виявити ключові особливості інтерпретації «Сюїти-вокалізу» М. Метнера.

Теоретичну базу магістерської роботи склали фундаментальні наукові дослідження за такими напрямками:

Історія вокального мистецтва XIX-XX ст: Алексеев А.[1], Асаф’єв Б. [2,4], Глиєр Р. [14], Левашова О. [30], Нежданова А. [48], Симонова Е. [62].

Методика вокального виконавства: Гребенюк Н.[16], Дмитрієв Л. [20], Менабели Н. [39], Пищулина О. [52].

Історія та теорія жанру та стилю: Асаф'єв Б.[3], Бобровський В. [5,6], Гусева А. [17], Каушніян Я. [24], Мазель Л. [32], Маслий С. [35], Медушевський В. [38], Фюллер Д. [73], Чиколот К. [75], Дежардин К. [76], Стиклер Л. [77].

Біографічні довідники: Апетян З. [40], Долинская Е.[21], Метнер М. [41,42,43], Мартин Б. [78].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що спеціального дослідження, в якому б розкривалася специфіка жанрово-композиційних та виконавських параметрів Сюїти-вокалізу тв. 41 № 1 М. Метнера здійснено не було.

Практична значимість результатів дослідження. Результати можуть бути використанні у учбових курсах, в заняттях з вокального мистецтва, в музичній педагогіці та виконавській практиці .

Апробація матеріалу роботи. Основні положення та висновки дослідження були оприлюдненні на II міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» До дня науки в Україні 17-18 травня, 2021.

Структура і об'єм роботи. Робота складається зі вступу, 3 розділів із внутрішнім розділом на підрозділи, висновків та списку використаних джерел, що містить 80 позицій. Загальний об'єм роботи 66 сторінок, у тому числі 57 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР ВОКАЛІЗУ В НАУКОВІЙ РЕФЛЕКСІЇ

1.1 Вокаліз. Семантика жанру.

Визначення «вокаліз» (від латинського «*vocalis*» – голосний звук; звучить, співаючий) в європейському мистецтві з'явилося досить давно, в зв'язку з появою певної співочої практики (спів без слів).

У праці П. В. Луцкера, [31] вокалізи розглянуті як різновид вокальних прикрас – більш менш протяжних і розспіваних на будь-який склад колоратури. У низці робіт, важливим стає дослідження «Співочий голос в західній культурі: від раннього літургійного співу до *bel canto*» Е. Р. Симонової [62], в якому на основі аналізу трактатів Дж. Манчіні і П. Ф. Тозі, а також «листка» Н. Порпори описана роль вокальних вправ, спрямованих на оволодіння співаком «секретами» прекрасного співу. У всіх визначеннях вокаліз пояснюється як твір для голосу без слів.

«Вокаліз створювався як п'єса для голосу інструктивного (учбового) характеру, спрямованого на навчання молодих співаків співацькому мистецтву»[17, с. 9]. Вокаліз відіграє вагомий роль у навчанні молодих співаків, робота над вокалізами допомагає здолати ряд труднощів, які зустрічаються на шляху до удосконалення свого голосу. В учбовому процесі зазвичай використовуються вокалізи, що сприяють опрацюванню певної проблеми, наприклад, робота над трелями, або над пасажами. Існують і змішані форми, де в одному вокалізі поліпшуються декілька видів технічних завдань.

Доволі часто вокалізи називають етюдами для голосу, подібно до інструментальних етюдів. Обидва жанри виконують схожі функції, однак протягом століть відбувається еволюційний процес: від призначення вокалізів виключно в інструктивній площині до окремого концертного номеру з демонстрацією технічних навичок. Іноді, вокаліз замінюють поняттям «сольфеджіо» (спів по нотах), вважалось що спів по нотах, більш важливий

для починаючих виконавців, ніж виспівування голосних. «В той же час назва «сольфеджіо» відповідає вокалізу як дидактичному матеріалу для розвитку слуху та інтонації. При виконанні таких п'єс співак виробляє чисту інтонацію (як при поступовому русі, так і при стрибках), розвиває гармонічний та поліфонічний слух (завдяки акомпанементу), виробляє навички читки з листа музичного твору» [75, с. 148].

Вокалізи як без супроводу, так і з акомпанементом, були написані вокальними педагогами спеціально на користь власним учням. Кетлін Роуз Дежарден у своїй дисертації, присвяченій даній тематиці простежує історію створення вокалізу для голосу на прикладі роботи педагога та композитора Дж. Каччіні (1551-1618), який вигадував подібні вправи, щоб допомогти студентам покращити свій «ритм, атаку та читання з листа» [76, с. 89]. Інші відомі вокальні педагоги, які слідували прикладу Дж. Каччіні, також складали вправи для своїх учнів, зокрема П'єр Франческо Тозі (1656-1732), Джованні Баттіста Манчіні (1716-1800) та Джованні Марко Бордоньї (1789-1856) .

Вокалізи М. Бордоньї демонструють помітний розвиток якості композиції, де кожна вокалізація має приємну мелодію та часто складний фортепіанний супровід. Однак у шістьох з дванадцяти «*Nouvelle Vocalises*» М. Бордоньї дещо суперечить сучасній концепції вокалізу, створені на початку XIX століття, вони включають навіть італійський текст. В цих творах не робиться спроба програмно зв'язати текст і музику, скоріше надається можливість співакам вдосконалити свою італійську дикцію поза межами стандартного оперного та пісенного італійського репертуару. Дані вокалізи М. Бордоньї, як стверджує К. Дежарден, «вважаються одними з найскладніших серед друкованих» [76, с. 18]. Вокалізи Ф. Абта, Г. Зейдлера, Д. Конконе, Г.Пановки тощо, відрізнялись невеликими розмірами, але торкалися різних технічних завдань (прикраси, засоби виразності, згладжування регістрів тощо). Означені вокалізи стали тією якісною вокальною базою, без якої неможливо становлення співака, тому в репертуарі початківця, без сумніву, вони обов'язкові.

Враховуючи вищевикладене, стає зрозумілим, що композитори, створюючи вокалізи, переслідували, перш за все, дидактичні та учбові цілі, спрямовані на розвиток голосу та слуху. В дослідженнях А. Гусевої зазначається що «відбувається акцентування уваги на технічну спрямованість вокалізу у вокальній практиці» [18, с. 149]. Разом з тим, в різних за жанром роботах склався підхід до вокалізу як до музичного матеріалу, який не має самостійного змістовного значення. На цьому наполягають Л.Б. Дмитрієв [20], А.Г. Менабені [39], О.А. Піщуліна [52] та інші.

О. Сохор [63] акцентує увагу на тому, що, звичайно, первинне призначення вокалізу – набуття віртуозної вокальної техніки – зближує його з інструментальним етюдом, однак між ними існує різниця (хоча обидва і еволюціонували до жанру «чистої музики») яка полягає в тому, що концертний вокаліз, необмежений понятійним змістом слова, пропонує широкий спектр ідей для вокаліста-виконавця. «Змістовний план вокалізу формується переважно за посередництвом власне музичної інтонаційної форми. З одного боку, у вокалізі є відсутній словесний текст. З другого, – вербальні компоненти (мікроелементи слова, заголовки, присвяти, методичні замітки, коментарі композитора тощо) виступають аналогами позамузичних проявів» [63, с. 129-131].

За А.К. Гусевою «протилежними є ролі інструктивного та концертного вокалізів в комунікативному ланцюжку «композитор-виконавець-слухач». В одному випадку її «учасники» часто зливаються воедино, в другому, – дистанціюються», що свідчить про процес перетворення вокалізу від прикладного різновиду жанру до концертно-віртуозного» [18, с. 151]

Як зазначає Ларрі Стіклер у своїй дисертації 1989 року, присвяченій концертним вокалізам, їх еволюція «подібна до перетворення концертного етюд для фортепіано, розвиток якого незначно передував концертним вокалізам» [77, с. 3-4]. Як вправи для фортепіано відомих педагогів ХІХ століття, таких як Карл Черні та Шарль-Луї Ханон, більшість ранніх прикладів вокалізу ніколи не була призначена для виконання навіть у найскромніших

аудиторіях. Л. Стіклер сприймає цей тип педагогічної вокалізації як «вправи на вокальну розминку», щоб відрізнити їх від «концертної вокалізації»[77, с. 3-4]. Безсловесність цих вправ, як пише автор дисертації, була на користь як студенту, так і вчителю: «непотрібність розглядати вимову, дикцію, переклад, наголос на слова чи інтерпретацію при роботі над концертними вокалізами дозволяє студенту сконцентруватися на технічному аспекті вокального твору та музичній фразі»[77, с. 4].

Осягнення детермінованості «жанрового змісту» і «жанрового стилю» [63, с. 129] за О. Сохор, дозволило включити вокаліз в різні сфери музичної діяльності співака – в навчально-виконавську і концертно-виконавську. Слід зауважити, що це стало можливим, перш за все, завдяки поняттю «форми музикування, як історично конкретних умов виконання і побутування музичних жанрів» [63, с. 131].

У жанрі вокалізу створено немало яскравих та запам'ятовуючихся творів вокальної музики, у різні часи, такі як: «Вокаліз» С. Рахманінова, «Вокаліз-етюд у формі хабанери» М. Равеля, «Концерт для голосу з оркестром» Р. Глієра, Арію з «Бразильської бахіани» № 5 Е. Вілла-Лобоса, «Пастораль» І. Стравінського, «П'ять пісень без слів» С. Прокоф'єва, «Вокаліз-етюд» К.Шиманоського, «Сонату-вокаліз» та «Сюїту-вокаліз» М. Метнера, вокалізи Дж. Крамба, композиція «Я дуже радий, я повертаюсь додому» О. Островського, «Соло Плавалагуни» Е. Серра з кінофільму «П'ятий елемент» тощо. Вокалізи також зустрічаються у хоровому мистецтві, часто для досягнення незвичайних ефектів ««Дафніс і Хлоя» М.Равеля, «Сирени» К.Дебюсі, «Чудовий апельсин» Б.Бартока та інші. Доволі часто назва «вокаліз» знаходить місце у інструментальній музиці кантиленного характеру, або вокалізи для голосу виконуються різними інструментами соло. Тому вокаліз, можна зустріти у репертуарі як вокалістів, так і інструменталістів. З різним рівнем професійності, від початківців до Метрів. Не дивлячись на велику кількість музикознавчої літератури, яка освітлює жанр вокалізу, однак аналіз

доволі великого корпусу доступної нам музикознавчої літератури демонструє, що окреслена проблематика навіть на сьогодні залишається недослідженою.

Жанр вокалізу потребує більш повної та науково обґрунтованої характеристики, віддзеркалення у широкому колі праць різного дослідницького формату, уявлення про змістовні обсяги жанру дають перспективи для подальшого поглиблення досить складних явищ музичної реальності.

1.2. Типологія та еволюція жанру

В дисертації Я. М. Каушнян (2019) [24] запропоновано періодизацію жанру вокалізу, що містить 3 етапи:

- 1) первинний, спонтанний (XVII ст.), пов'язаний з вільними переходами в процесі співу від «текстового» до «безтекстового» (від внутрішньо-складового розспіву до версій виконання однієї і тієї самої вокальної мелодії);
- 2) контекстний (XVIII ст.) – коли вокалізація без тексту є складовою загального цілого у вигляді вокального твору з текстом (від юбіляцій до каденцій-імпровізацій в аріях *da capo*);
- 3) художньо-інструктивний, пов'язаний із розвитком вокальних шкіл і одночасним формуванням навчального репертуару, який вже залежить від потреб оперно-концертного музикування і повинен безпосередньо підводити початківців вокалістів до професійної практики (акомпановані художньо-інструктивні вокалізи авторів італійської школи, аж до вокалізів-концертів у творчості представників Новітньої музики – від кінця XIX ст. і дотепер).

Оскільки з середини XVII – початок XVIII століть виникла потреба в підготовці високопрофесійних співаків, А. Н. Гусева вважає даний період часом зародження жанру вокалізу [18, с. 150].

Зародження опери в Італії та поява стилю *bel canto* спричинило появу професійних співаків, які навчились перфектно володіти своїм голосом, мали достатній діапазон для виконання арій того часу, в поєднанні з віртуозним виконанням. Усе це було передумовою до появи у XVII-XVIII столітті вокальних шкіл, де готували виконавців такого рівня. Відомі викладачі (А. Джанчіто, Л. Лео, Г. Монтуолі, А. Пістоккі, Н. Порпора, Дж. Каччіні, Дж. Манчіні) написали трактати про мистецтво віртуозного співу, де є багато прикладів вправ та інструктивних (учбових) вокалізів для досягнення потрібної майстерності. Назагал, еволюція інтонаційної структури та побудови циклів вокалізів залежить від зміни жанрових та стильових орієнтирів вокальної музики. Змінюється підхід в основі навчання співу: від емпіричного (XVII ст.), що зумовлений спільністю виконавської та композиторської практик, до теоретичного із застосуванням наукових знань (XIX – XXI ст.) [17].

Трансформація пріоритетів у організації вокально-педагогічного процесу «відсуває» початок навчання вокальній майстерності. Взаємозв'язок кантилени та віртуозності у вокальній мелодиці надає нові вимоги до технічного оснащення голосу співака. Так, від XVII до XIX століть вносяться корективи у використанні голосних звуків – відкриті голосні «а» та «е» змінюються закритими «о» та «е», грудне дихання – змішаним грудино-черевним тощо. Спеціальні вокальні вправи XVIII ст. (Ф. Дуранте, П. Кафаро, Л. Лео, Дж. Мартіні, Д. Чімарози тощо) демонструють взаємодію вокальної концертної та педагогічної практик, а трактати (Й. Й. Кварц, А. Гароде, Ж. Дюпре) та інструктивні вокалізи XIX ст. (М. Бордоньї, Н. Ваккаї, Дж. Конконе) роз'яснюють техніку відтворення прикрас, регламентуючи свободу виконання співаками віртуозних каденцій. Слід зазначити, що XIX ст. стало етапом накопичення та узагальнення наукових знань та досвіду у сфері вокального інтонування. Формуються національні вокальні школи – італійська, французька та російська, фундаторами яких стають видатні

вокальні педагоги та вчені: М. Гарсія-син, Ж. Дюпре, М. Глінка, спадщина яких не втратила своєї актуальності і досі.

У XIX – XX столітті жанр вокалізу зазнає суттєвих змін. Як і раніше, вокалізи використовують як інструктивні (учбові) вправи (вокалізи І.Вілінської, Р.Лісіціана) але композиторів все частіше цікавить виразова сторона твору, що і призводить до появи так званої, другої лінії еволюції жанру. Усе частіше вони створенні здавалося б з навчальною метою, стають яскравими художніми творами. Так, наприклад, з'являється знаменита «колекція» А. Геттіха, що складається з вокалізів М. Равеля, Ф. Пуленка, К. Шимановського, Г. Форте, О. Мессіана та інших знаменитих авторів. Ці твори, що на початку були написані для учнів відомого педагога, професора Паризької консерваторії А. Геттіха, згодом стали передумовою до написання вокального концертного твору без слів. Вокалізи з «колекції» А. Геттіха вже не можливо вважати інструктивними, так як вони розраховані на професійного виконавця, що може показати всю красу та велич свого голосу, виразність та глибину мелодії, а також блискучу техніку. Кожна з п'єс насичена неповторною палітрою музичних фарб, що достовірно віддзеркалюють авторський стиль.

Важко визначити перший концертний вокаліз, однак в зв'язку з цим деякі західноєвропейські та американські науковці посилаються на опус для голосу та фортепіано під назвою «*Sonatina*» Луїса Шпора (тв. 138, 1848 р.) як на перший офіційний твір даного жанру. У «*Sonatina*» «голос сприймається в якості сольного інструменту» [74], згідно статті Оуена Джандера (*Grove Music Online*). Ця ж робота також цитується в статті Лалажа Кокрана, що надрукована в «*The Oxford Companion to Music*» [74], де «*Sonatina*» розглядається як ранній приклад концертного вокалізу. Однак, це твердження рішуче оспорується Сьюзен Оуен-Лейнерт та Майкл Лейнерт – видатні вчені щодо творчості Л. Шпора та редактори першого повного видання пісень композитора. Вони рішуче наполягають, що «*Sonatina*» була декорацією Йоганна Карла Ріттера Брауна на вірш фон Браунталя «*An Sie am Clavier*», як

зазначив сам Л. Шпор у своєму власному списку робіт. Однак незалежно від того, який твір вважати першим концертним вокалізмом, розквіт цього жанру безумовно виник на початку XX століття відповідно публікації професора паризької консерваторії А. Л. Хеттіха «*Moderne de Vocalises-Etudes*». Ця робота була опублікована на замовлення кількох композиторів того часу, зокрема: М. Равеля, Е. Вілла-Лобоса, К. Нільсена, Г. Форте та Ф. Пуленка, у зв'язку з тим, що митці вирішили написати вокальні вправи для учнів, щоб початківці використовували їх на останніх іспитах у школі. Збірка складалась з декількох томів і видавалася протягом кількох років, починаючи з 1907 до 1925 р. Впродовж усього століття жанр концертного вокалізу набирав великої популярності. В дисертації Кетрін Сьюзен Чілкот авторка перелічує понад 200 композиторів, що створили концертні вокалізи за цей період часу [75, с. 255-260].

Жанр вокалізу безсумнівно захоплював композиторів як синтез вокального та інструментального жанрів, де голос – це передусім інструмент з особливим, неповторним тембром. О. Рощенко-Авер'янова звертаючись до «Вокалізу» С. Рахманінова висловлювала наступну думку: «Вокаліз виявився як об'єднувальна ланка між вокальною та інструментальною музикою. Відсутність тексту зумовила той високий ступінь узагальненості, який характеризує інструментальні жанри. В свою чергу звучання людського голосу надало музиці натхненну виразність та теплоту, що не властиво жодному інструменту» [51, с. 15-28]. Звертання багатьох композиторів XX століття саме до цього жанру призвело до появи іншої тембральної палітри та музичної насиченості, що спонукало зародженню нового «концертного» жанру який відкрив незвідані простори для втілення творчих задумів митців. Як наслідок, з'явилась поява вокалізів, котрі створювались без педагогічної передумови, приклад таких творів – «Вокаліз» С. Рахманінова, який є одним з перших яскравих вершинних досягнень у сфері названого жанру. Композитор присвятив дану вокальну п'єсу спеціально для А. Нежданової, і працював над цим невеличким шедевром, що складає всього три сторінки,

цілих три роки. Про значимість здійсненої роботи свідчить велика кількість залишених ескізів. Композитор доробляв твір вже тоді, коли розучував його разом зі співачкою. У своїх спогадах про С. Рахманінова А. Нежданова згадує: «“Вокаліз” свій до друку він приносив до мене і грав багато разів. Ми, разом з ним, для більш зручного виконання, обговорювали нюанси, ставили в середині фрази дихання. Проводячи репетиції зі мною, він декілька разів раптом змінював деякі місця, знаходячи щоразу якусь іншу гармонію, нову модуляцію та нюанси» [48, с. 123].

««Вокаліз» С. Рахманінова – знаковий твір, оскільки він утворює самостійну стильову лінію всередині жанру» [48, с. 117]. І це твердження не є перебільшеним. У зв'язку з концертним вокалізмом не можливо обійти «Вокаліз-етюд у формі хабанери», написаний М. Равелем у 1907 році. Музика сповнена іспанських пристрастей та схвильованості, і водночас зачаровує ніжністю, вишукано м'яким колоритом півтонів та живописною барвистістю, де присутня безліч відтінків, які ледь помітні, але саме вони створюють неповторну своєрідність даної п'єси. З примхливою вокальною партією поєднується монотонно-загадковий супровід фортепіано, заснований на ритмічній танцювальній «формулі» хабанери, що надає вокалізу відтінок таємничого заклинання.

Вокалізи С. Рахманінова та М. Равеля – типові твори для концертної вокалізації, оскільки вони короткі, порівняно прості за формою і розроблені насамперед для демонстрації технічних можливостей співаків-віртуозів.

Слід зазначити, що «Вокаліз» С.Рахманінова, став ніби відправною точкою для розвитку жанру «концертного» вокалізу у російській музиці. Послідовники славетного композитора начебто орієнтувались та спирались на цей «геніальний» твір, створювали цікаві зразки вокальної музики. Так, у ХХ столітті відбувається переосмислення традицій музичної мови, мелодичне мистецтво переживає доволі серйозну кризу, тому ідея створення яскравої, інструментальної кантилени для голосу, була «як ковток свіжого повітря», що надихала композиторів на створення чогось нового. Прикладами того є

вокалізи М.Ракова, А.Гречанінова, К.Молчанова тощо. Ведучою ідеєю творів згаданих композиторів стає неспішна кантилена, яка ніби розрощується з одного мелодичного ядра (фрази, мотиву) і є провідним засобом виразності.

На початку ХХ століття в багатьох творах вокаліз вступає у складні взаємодії з різними жанрами та формами, нерідко навіть невластивими вокальній музиці. Цікавим зразком є написаний у 1942 році Концерт для голосу з оркестром Р. Глієра – перший твір, де в якості соло інструменту використовується людський голос. Д. Кабалевський так відзивається про цей опус: «Р. Глієр у своєму концерті оспівав духовну красу і благородство людини, причому оспівав їх в ліричному варіанті, скоріше як поему ніжних та поетичних почуттів жінки. Голос, що співає без слів, використаний Р. Глієром настільки образний, що задум автора і без слів сприймається слухачами з повною ясністю» [14, с. 133]. Не дивлячись на втілення жанру вокалізу в такий нехарактерний для нього формі, теми цього твору (наприклад, Г.П та П.П 1-й частини) небезпідставно вважаються одними з найкращих зразків кантилени ХХ століття. Концерт доволі швидко знайшов відгук у серцях слухачів та виконавиць, і тому й донині даний твір популярний у всьому світі.

За складом виконавців вокалізи можливо диференціювати на сольні (написані для одного голосу) і хорові (виконувані колективом); за домінуванням в творі технічних або художніх завдань – на інструктивні та концертні. Із вище сказаного можливо зробити певні висновки, що

Інструктивний вокаліз – музичний твір, що призначений для розвитку вокальної техніки.

Концертний вокаліз – високохудожній музичний твір з елементами технічних завдань.

«Концертний сольний вокаліз має безліч жанрових різновидів від романсу-вокалізу до моноопери-вокалізу. На теперішній час загальна класифікація концертних вокалізів, що дозволяє системно досліджувати даний жанр, представлена наступними різновидами: концерт-вокаліз; мініатюра-вокаліз; сольфеджіо» [24, с. 4] .

У ХХ столітті жанр концертного вокалізу можна зустріти у творчості Д.Шостаковича, Г. Свірідова, Р. Щедріна, А. Шнітке та інших. На цей час вокаліз розвивається як самостійний концертний жанр, отримуючи свої вершинні втілення.

У підрозділі 3.1 «Художній вокаліз як жанрово-стилістичний феномен: визначення, основні різновиди» [24, с.112] дисертаційної роботи Я. Каушнях доводиться про «синтезування вокалізу з іншими жанрами: сонатою, сюїтою, вокальним циклом, оперою тощо. Можливо, саме завдяки подібним поєднанням вокаліз отримав таке широке поширення і активний розвиток включно до наших днів. Безсумнівно, що витoki концертності закорінені у взаємопроникненні інших вокальних жанрів – пісні, романсу, арії та інших, які доповнювали технічну сторону вокалізів, не створюючи відчуття «змішування». Оскільки виокремленні від інших вокальних жанрів концертні вокалізи зберігають історичну пам'ять про спільне коріння з вокальною музикою, то ця спорідненість залишається провідною ознакою в подальшому розвитку концертного вокалізу як жанру» [24, с. 112].

Зовсім новим змістом і засобами музичної виразності концертний вокаліз, як вершина жанру збагатив вокальну музику. Композиторів приваблює вокаліз не в якості технічного твору, їх увагу привертає ладо-гармонічна експресія, виразові засоби тембру та колориту голосу. Усю суть вокальної мелодії підтримує да підкреслює гармонія, збагачує її тонкими емоційними нюансами.

«Типові для композиторів зіставлення однойменних тональностей мажору і мінору, раптові енгармонічні модуляції, застосування альтерованих звуків, виразні унісони з інструментальним супроводом та необмеженість конкретним понятійним змістом слова дозволяють втілити виконавцям широкий спектр художніх ідей, саме це надає можливість використовувати вокаліз у якості концертного твору» [17, с. 16].

Велику розмаїтість додав концертний вокаліз у трактування форми твору, підпорядкувавши загальну структуру, застосовуючи різноманітні типи

композиції. Тут є дво- і тричастинні форми, вільні форми наскрізного розвитку, типові для вокалізів баладного характеру. Партія фортепіано – нерідко носій головного образу. Особливо це стосується інструментальних вступів. Дана тенденція внутрішнього збагачення форми, фактури і музичної мови в концертному вокалізі виявляє новаторські риси жанру, що зближує його з елегіями, піснями та аріями. Діапазон емоційного вислову концертного вокалізу надзвичайно широкий – від захопленого до трагічного, від сумного до веселого, від гімнічного до мелодійного, від драматичного до споглядального. Вокаліз як жанр настільки характерний для вокальної музики, наскільки етюд для інструментальної. Тому концертні вокалізи складають вагомому частину вокальної спадщини композиторів.

У ХХІ століття вокаліз увійшов як багатофункціональне явище. З одного боку він залишається частиною циклу вправ з формування технічно досконалого співу, з іншого, – стає автономним художнім феноменом.

Висновки до Розділу 1

Визначення терміну «вокаліз», виходячи з визначень в науковій літературі (П. Луцкер, О.Р. Симонової), розглядається як твір для голосу без слів. Вокаліз створювався як п'єса або етюд (сольфеджіо) для голосу інструктивного (учбового) характеру, спрямованого на навчання молодих співаків співацькому мистецтву. Кетлін Роуз Дежарден простежує історію створення вокалізу для голосу на прикладі роботи педагогів та композиторів Джуліо Каччіні, М. Бордоньї.

В дослідженнях науковців, і це цілком закономірно, відбувається акцентування уваги на технічну спрямованість вокалізу у вокальній практиці. Разом з тим, в різних за жанром роботах склався підхід до вокалізу як до музичного матеріалу, який не має самостійного змістовного значення. На цьому наполягають Л.Б. Дмитрієв, А. Г. Менабені, О.А. Піщуліна та інші.

За А. К. Гусевою, поступово відбувався процес перетворення вокалізу від прикладного різновиду жанру до концертно-віртуозного.

Як зазначає Ларрі Стіклер еволюція концертного вокалізу була подібна до перетворення концертного етюду для фортепіано, розвиток якого незначно передував концертним вокалізам. Осягнення детермінованості «жанрового змісту» і «жанрового стилю» (О. Сохор) дозволило включити вокаліз в різні сфери музичної діяльності співака – в навчально-виконавську і концертно-виконавську. Слід зауважити, що це стало можливим, перш за все, завдяки поняттю «форми музикування» (Б. В. Асаф'єв як історично конкретних умов виконання і побутування музичних жанрів).

В дисертації Я. М. Каушніян запропоновано періодизацію жанру вокалізу, що містить 3 етапи: первинний, спонтанний (XVII ст.); контекстний (XVIII ст.) та художньо-інструктивний. Оскільки з середини XVII – початок XVIII століть виникла потреба в підготовці високопрофесійних співаків, А. Н. Гусева вважає даний період часом зародження жанру вокалізу.

Зародження опери в Італії та поява стилю *bel canto* спричинило появу професійних співаків, які навчилися перфектно володіти своїм голосом, мали достатній діапазон для виконання арій того часу в поєднанні з віртуозним виконанням. Усе це було передумовою до появи у XVII-XVIII столітті вокальних шкіл, де готували виконавців такого рівня. Відомі викладачі (А. Джанчіто, Л. Лео, Г. Монтуолі, А. Пістоккі, Н. Порпора, Дж. Каччіні, Дж. Манчіні) написали трактати про мистецтво віртуозного співу, де є багато прикладів вправ та інструктивних (учбових) вокалізів для досягнення потрібної майстерності. Назагал, еволюція інтонаційної структури та побудови циклів вокалізів залежить від зміни жанрових та стильових орієнтирів вокальної музики. Змінюється підхід в основі навчання співу: від емпіричного (XVII ст.), що зумовлений спільністю виконавської та композиторської практик, до теоретичного із застосуванням наукових знань (XIX – XXI ст.).

У Розділі 1 доводиться, що XIX ст. стало етапом накопичення та узагальнення наукових знань та досвіду у сфері вокального інтонування, формуються національні вокальні школи, в зв'язку з чим в розвитку жанру вокалізу відбуваються суттєві зміни. Як і раніше, вокалізи використовують як інструктивні (учбові) вправи (вокалізи І.Вілінської, Р.Лісіціана), але композиторів все частіше цікавить виразова сторона твору, що і призводить до появи так званої, другої лінії еволюції жанру. Усе частіше вони стають яскравими художніми творами.

За складом виконавців вокалізи можливо диференціювати на сольні (написані для одного голосу) і хорові (виконувані колективом); за домінуванням в творі технічних або художніх завдань – на інструктивні та концертні.

Інструктивний вокаліз – музичний твір, що призначений для розвитку вокальної техніки.

Концертний вокаліз – високохудожній музичний твір з елементами технічних завдань.

Спираючись на дослідження Я. Каушмян розглядається «процес синтезування вокалізу з іншими жанрами: сонатою, сюїтою, вокальним циклом, оперою тощо. Безсумнівно, що витoki концертності закорінені у взаємопроникненні інших вокальних жанрів – пісні, романсу, арії та інших, які доповнювали технічну сторону вокалізів, не створюючи відчуття «змішування». Оскільки виокремленні від інших вокальних жанрів концертні вокалізи зберігають історичну пам'ять про спільне коріння з вокальною музикою, то ця спорідненість залишається провідною ознакою в подальшому розвитку концертного вокалізу як жанру.

Концертний вокаліз як вершина жанру збагатив вокальну музику новим змістом і новими засобами музичної виразності. Композиторів приваблює вокаліз не в якості технічного твору, їх увагу привертає ладо-гармонічна експресія, виразові засоби тембру та колориту голосу.

Велику розмаїтість додав концертний вокаліз у трактування форми твору, підпорядкувавши загальну структуру, застосовуючи різноманітні типи композиції. Тут є дво- і тричастинні форми, вільні форми наскрізного розвитку, типові для вокалізів баладного характеру.

Діапазон емоційного вислову концертного вокалізу надзвичайно широкий – від захопленого до трагічного, від сумного до веселого, від гімнічного до мелодійного, від драматичного до споглядального. Вокаліз як жанр настільки характерний для вокальної музики, наскільки етюд для інструментальної. Тому концертні вокалізи складають вагомую частину вокальної спадщини композиторів.

У ХХІ століття вокаліз увійшов як багато функційне явище. З одного боку він залишається частиною циклу вправ з формування технічно досконалого співу, з іншого, – стає автономним художнім феноменом.

Вокальна майстерність розвивалась паралельно з наукою про голос, нові тенденції у сфері теорії та практики вокального інтонування віддзеркалилися в еволюції вокалізу, який взаємодіє з іншими жанрами.

РОЗДІЛ 2

ЖАНР СЮЇТИ ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ

2.1 Жанровий генотип сюїти.

Історія виникнення жанру сюїти і основні характеристики освітлені у ряді робіт видатних дослідників. Свій вклад в розкриття цієї проблеми внесли Б. Асаф'єв (3), В. Бобровський (6), Т. Кюрегян (29), Л. Мазель (32), Ю. Тюлін (44), Б. Яворський (70), Т. Попова (53, 54), С. Маслій (35), Ю. Бочаров (8, 10). Звертались до передісторії Ф. Блюме (72), А. Мілнер (79), Ямпольський (71). Питання теорії та історії жанру також згадуються у енциклопедичних статтях І. Манукян (34), Ю. Неклюдов (50), Д. Фюллера (73). Кожен вчений пропонує своє тлумачення терміну «сюїта».

У роботі «Музична форма як процес» Б. Асаф'єв пише: «...сюїти – зіставлення контрастних танцювальних п'єс із заповненням їх п'єсами споглядально-ліричного (арії), описового (характеристики, портрети, звукопис настроїв) або інтелектуально-симфонічного плану» [3, с. 180]. Очевидно, що в якості домінантної ознаки жанру Б. Асаф'єв виділив принцип контрасту.

Схожу думку у своєму визначенні на пропонує І. Е. Манукян «сюїта – один з основних різновидів циклічної форми в інструментальній музиці; складається з декількох великих частин, в старовинному жанрі сюїти вони зазвичай контрастують між собою» [34, с. 359].

В. Бобровський в монографії «Функціональні основи музичної форми» дотримується наступного формулювання: «Сюїта – об'єднання ряду контрастуючих творів. Сюїта ґрунтована на єдності в множинності» [6, с. 296], тобто до засадничої характеристики жанру автор відносить одночасну дію принципів контрасту і єдності.

Інше розуміння можна виявити в характеристиках Т. Кюрегян і Ю. Тюліної, в них акцентований принцип циклічності, за наявності якого небудь об'єднуючого чинника, наприклад, загального задуму або тональності.

Так Т. Кюрегян дає наступне визначення: «Сюїта – це циклічна форма, що складається з танцювальних п'єс, взаємодоповнюючих один одного по контрасту і об'єднаних однією тональністю» [29, с. 189].

Ю. Тюлін же відмічає, що «сюїтою називається циклічний твір, що складається з ряду різнохарактерних п'єс, які пов'язані між собою єдиним задумом, але, на відміну від сонатного циклу, не об'єднуються єдиною лінією послідовного розвитку» [44, с. 330].

У основу визначення Л. Мазеля покладений принцип опори на жанрову основу частин цілого, що змінюють один одного: «Слово сюїта означає послідовність (наприклад, танцювальна сюїта є послідовність декількох танців)» [32, с. 448]. У приведених характеристиках сюїти, автори акцентують різні параметри: контраст за принципом, єдність в множинності, контраст-взаємодоповнення, спільність задуму, різнохарактерність п'єс.

Ю. Бочаров сучасний мистецтвознавець у своїх статтях «О сюїтах «правильних» та не «правильних»» (2008) та «Барочна сюїта: знайома та незнайома» (2013) розмірковує над визначенням поняття сюїта та називає її «одним із найважливіших жанрів останніх чотирьох століть історії професійної музики європейської традиції» [10, с. 4]. У той же час наголошував: «численні музичні енциклопедії та словники дають дуже неповне визначення цього терміну, обмежуючись характеристикою композиційної будови, що складається з танцювальних номерів, об'єднаних в ціле єдиною тональністю та програмним задумом» [8, с. 15]. Ю.Бочаров вважав «поняття сюїти настільки широким, що не може вкладатися в традиційні музикознавчі рамки і наводить численні приклади відходу від звичної схеми побудови циклу» [8, с. 17].

Судячи із вищезначеного можливо підвести такі підсумки: сюїта – циклічний жанр, що складається з ряду різнохарактерних п'єс, наступних один за одним за принципом контрасту, при цьому об'єднаних в ціле складом виконавців і конкретним задумом автора: сюжетним, жанровим, географічним або іншим.

Запропоноване визначення сюїти як жанру циклічного типу, тягне інше питання: Що таке цикл? Відповідь можливо отримати звернувшись до праць таких дослідників: Е.Ручьєвська (59), Л.Мазель (32, 33), В.Васіна-Гросман (13), Н.Говорухіна (15) та інших.

У тлумачних словниках «цикл» і похідна від нього «циклічність» трактуються в декількох значеннях, головним з яких є «сукупність взаємопов'язаних явищ, процесів, робіт, що утворюють закінчене коло розвитку протягом будь-якого проміжку часу» [45, с. 835].

У книзі Л.Мазеля «Будова музичних творів» автор зазначає: «Музична форма називається циклічною, якщо вона складається з декількох частин, самостійних по формі, контрастуючих по характеру (перш за все- по темпу), але зв'язаних єдністю ідейно-художнього задуму» [32, с. 447].

Е. Ручьєвська пише, що «цикл – це ряд автономних за формою частин, що допускає і припускає тимчасові розриви між частинами, в якому утворюється змістовна структура вищого типу» [59, с. 167]. В силу цього багато дослідників розглядають циклічні твори як жанр і як форму в одночасності. Крім того, Е. Ручьєвська відмічає: «Цикл як жанр – це деяка цілісність, художня єдність, що допускає максимальну дискретність, самостійність частин, аж до можливості їх виконання поза циклом і заповненням пауз між частинами вербальними фрагментами. Якщо цикл сприймається як художнє ціле, ця його цілісність має бути виражена і матеріально, мати матеріальний еквівалент у формі. Тому питання про форму в циклі не відпадає саме собою, але виявляється надзвичайно складним і важко вирішуваним, бо єдність цілого реалізується в матеріалі і будові його частин» [59, с. 168].

Поняття циклу у вокальному мистецтві пропонує Н. Говорухіна і дає наступне визначення «Вокальний цикл – це сюжетоподібна музично-поетична композиція, тип якої визначається характером її зв'язку з поетичним суб'єктом і реалізується в обумовленому їм художньо-текстовому просторі-часі, що має всі ознаки циклічності і завершеності – від архетипу буттєвої циклізації до

специфічних музичних засобів її втілення в “термінах мови” музики» [15, с. 38]. Отже, «матеріальним еквівалентом» для сюїтного циклу можуть стати різні чинники - єдність тональності, ритмоінтонаційні і тематичні зв'язки, функціонально виражене обрамлення та ін. Сюїта має великий та складний ланцюжок формування жанру, тому розглянемо це питання в історичному ракурсі, з моменту перших згадок про подібний жанр, та до сьогодення.

Поява сюїти бере свій початок у давні часи, про перші зразки двочастинного твору який має побудову повільно-швидко, де повільна частина – це танець хода парного розміру, а жвава частина – танець не парного розміру, згадується у словнику Гроува [45]. Далі у історії музики з'являється «середньовічна арабська *nauba* (велика музична форма, що включає дещо тематично пов'язаних різнохарактерних частин), а також багатоприватні форми, широко поширені у народів Близького Сходу і Середньої Азії» [45, с. 90].

У ті часи термін «сюїта» не був вживаний, але передумови для її формування вже були. Історія терміну до певної міри відображає історію формування жанру; найбільш близькою до визначення суті сюїтного циклу є старовинне поняття «ордо». «Сюїта в перекладі, як і “ордо”, означає *ряд*. Термін «ордо» стосовно сюїти вперше ввів Ф. Куперен, але його пропозиція не отримала закріплення в теоретичній практиці епохи. Можливо, виною цьому є світська природа жанру, а термін «ордо», як відомо, був пов'язаний з «модусною системою ритму і застосовувався до поліфонічної музики, яка грала першорядну роль в церковному житті починаючи з XII століття» [6, с. 295].

Вважається що сюїта з'явилась у Франції XVI століття, але ще був потрібен час для її остаточного формування. Еволюція жанру відбувалась подібно еволюції вокалізу, кожен розквіт жанру видозмінював сюїту, тим самим формував її. С. Маслій як дослідниця жанру сюїти, зазначала що «перші сюїти з'явилися в творчості Г. А. Костельоно (1536 р.) та П. П. Борроно (1546 р.). А у Франції збірка різнохарактерних бранлей для лютні була опублікована

в 1557 році під заголовком «*Premiere suite de bransles*» («Перша сюїта бранлей»)» [35, с. 21]. У різний час та в різних країнах сюїта мала не однаковий склад танців. У творчості І.С. Баха закріпився порядок танців із яких складалась сюїта. «Клавірні сюїти Баха можна вважати жанровим інваріантом, оскільки їх структурно-семантичний каркас став своєрідним імпульсом, драматургічною основою розвитку сюїтного циклоформування XIX та XX століть. Невипадково сюїти об'єднує загальна семантико-драматургічна модель» [70, с. 126]. Основою сюїти є «колекція» танців різнохарактерних та різноманітних за походженням (німецька – алеманда, французько-італійська – куранта, іспанська – сарабанда, англійська – жига). С. Маслій, стверджувала що «сюїтний ряд відображає ситуацію драматургії множинності, яка фіксує ідею множинності, багатолікості світу та його єдності. Вихід за рамки власне танцювальної сфери, що сприяє розширенню кола виразних засобів і збагаченню палітри образного змісту, окреслився вже на ранніх етапах формування сюїти» [35, с. 21].

Як зазначав К. Розеншильд «Сюїта бере свій початок в творчості англійських вьорджиналістів, які як національна школа висунулися в кінці XVI століття, в особі В. Берда, Д. Булла, О. Гіббонса, Дж. Фарнебі. В їх творчості позначився дух англійського Відродження, епохи Марло і Шекспіра – епохи, яка несла в собі могутні стимули демократизації мистецтва. Їх залучали образи народного життя, і для свого часу вони чудово запам'ятали їх у музиці своїх сюїт і варіаційних циклів, які поєднали чудову свіжість народних наспівів з блискучою клавесинною фактурою концертного плану» [56, с. 20].

У творчості І.С. Баха, Г. Ф. Генделя, сюїта стала одним із ведучих жанрів клавірної музики того часу, коли «відбулася систематизація загальностильових типологічних ознак композиційно-жанрової моделі старовинної сюїти: серед них координаційний тип зв'язку рухомої багаточастинної структури, драматургія зіставлення і т. п. Крім того, в цей період складається авторське, більш вільне ставлення до традиційної

формули, а, отже, до жанрової структури циклу. Танцювальний ряд, зберігаючи значення якогось еталона, не стає абсолютom жанрової структури сюїти» [65, с. 9].

До сюїти починають примикати окремі частини, які не мали танцювальності та склалися у старовинних сонатних циклах. Вплив старовинних сонатних циклів був помітним у творчості Г.Ф. Генделя, в його сюїтах.

С.Маслій у своїй праці зазначала що «занурення в механізм з'єднання частин, в принцип переключення із одного стану в інший починає відкривати наступний семантичний пласт, що виводить до основних істин барокового світовідчуття – ідеї антонімічності. Драматургія множинності переховує в собі більш глибокий принцип організації, що заснований на парних відносинах» [35, с. 23].

Бароко, суперечлива епоха яка поєднувала у собі такі антонімічні поняття, як старе-нове, церковне-світське що спричиняє тяжіння до двох світів, систем світовідчуття – антропоцентричної та теоцентричної. Об'єднує їх у собі та являє світові нові, унікальні циклічні форми. Таким прикладом є «малий поліфонічний цикл», який став своєрідним символом епохи який відображав цілісну картину світу. Парність, котра проявлялася у всіх витоках життя того часу, демонструвала взємодоповнення, єдність світу. Дослідниця робить висновок про те, що «барокова сюїта втілює концепцію особистості, як «колективного суб'єкту», єдність множинності, являючись аналогом багатоцентрової драматургії – природної форми світоспоглядання барокового суб'єкту» [35, с. 37].

В. Медушевський вважав, що «значення барокової сюїти полягає не в емоційній характерності, персональності, а в особливому типі умоспоглядання. Цей образний початок виявляється в наративній природі жанру. Суб'єкт духовного умоспоглядання бароко, - соборна «ми» в «я» кожної індивідуальної душі» [38, с. 11]

У епоху класицизму сюїта майже припиняє своє існування. На перший план виходять сонати, симфонії і концерти. Оновилося популярність досліджуваного жанру вже в епоху романтизму. До нього зверталися як зарубіжні (Э. Григ, Р. Шуман та ін.), так і російські композитори (М. Мусоргський, Н. Римський-Корсаков, П. Чайковський, С. Рахманінов, М. Метнер та ін.). Відродження інтересу до сюїтного жанру багато в чому пов'язане зі збільшеною увагою композиторів-романтиків до програмної музики, завдяки зміні естетичних спрямувань і прагненню стати ближче до свого слухача. Крім того, значно розширюються тематичні рамки музики, проявляється підвищений інтерес до відображення явищ повсякденного життя, але особливо – до внутрішнього світу окремої особи, відбувається зближення музики з іншими, суміжними з нею областями мистецтва, виникає достаток нових музичних ідей. Для їх втілення, з метою зробити музичну образність помітнішою, композитори шукають відповідні форми, в їх числі виявилася і жанр сюїти.

Як зазначає С.Маслій «проблема сюїтності XIX століття оцінювалася з різних точок зору:

- як альтернатива сонатно-симфонічному циклу (М. Арановський),
- як музичний аналог роману новелістичного типу (Д. Житомирський),
- в «новій романтичній сюїті» (визначення Л. Мазеля)» [35, с. 39]

Здається що це той же світоутворюючий принцип, що і в бароковій сюїті: ідея антиномічності світу, але тільки в романтичному ключі. Сюїти розглянуті авторкою з точки зору головного критерію: ступеня наближення чи віддалення від жанрового архетипу. Як показує аналіз сюїтних циклів, внутрішня форма романтичної сюїти, її «протодраматургія, сягають своїм корінням до міфопоетики» [35, с. 39].

С. Маслій стверджує, що: «Сюїта кожного композитора – втілення оригінального жанрового і композиційного мислення, а міф використовується лише як особливий код, з допомогою якого можна зрозуміти індивідуальність

композиторської творчості, і як аналітичний інструмент, що дозволяє розкрити цілісність композиції кожного сюїтного циклу» [35, с. 40].

Варто згадати, що Г. Краукліс у своїй роботі «Про деякі особливості трактування форми в програмно-симфонічних творах ХІХ століття» відмічав, що «більше багатоплановий зміст, що відбиває який-небудь сюжет або особисті враження у вигляді цілої серії картин і образів, відносно самостійних, не вступаючи один з одним в складну взаємодію, легко втілюється у форму симфонічного циклу або ж у форму сюїти (багато сюїт з епізодів театральної музики Мендельсона, Бізе, Гріга, така концертна «Алжирська сюїта» Сен-Санса)» [26, с. 213]. Таким чином, сюїта набула нового життя, в якості жанру «зручного» для розкриття програмного сюжету.

Першим зразком сюїтного формоутворення в російській музиці ХІХ століття можна вважати вокальний цикл «Прощання з Петербургом» М. І. Глінки. Як було вище згадано, періоди розквіту цього жанру змінювались новими витками в еволюції, так і з'явився нове відгалуження у жанрі сюїти – «вокальна сюїта».

Узагальнюючи, слід підкреслити, що у композиторів-романтиків змінився жанровий склад сюїтного циклу, розширився тональний круг, збагатилася гармонійна мова, змістився акцент у бік програмності. Цю лінію продовжили імпресіоністи і композитори пост романтичного періоду на рубежі ХХ століття. Сюїта цього часу розвивається за кількома напрямками. «з одного боку, це звернення до традицій стародавніх майстрів, аж до відродження барокової моделі жанру, з іншого – оновлення семантико-драматургічної суті жанру» [35, с. 10] .

Звісно, що ХХ століття залишило свій відбиток на стилістиці сюїтного жанру, що проявилось у вигляді ускладнення форм п'єс циклу, які відрізняються великою різноманітністю, ніж це спостерігалось раніше.

2.2 Жанр сюїти у вокальному мистецтві.

Жанр сюїти з одного боку, має інструментальні «коріння», з іншого він знайшов свою нішу у вокальній сфері, де існує в творах для співаків-солістів з різним складом інструментів та в хоровій спадщині.

Як було зазначено у попередньому підрозділі вокальна сюїта бере свій початок у творчості М. Глінки в його «Прощання з Петербургом». Хоча це твердження багато хто вважає хибним, оскільки питання про жанрову приналежність викликає розбіжності.

О. Левашова, називає ««Прощання з Петербургом» вокальною сюїтою, яка присвячена романтичній темі мандрів» [30, с. 462]. «Вперше в історії російської вокальної лірики, - пише дослідниця, - композитор створив єдину групу романсів, пов'язаних спільною темою, одним назвою, однієї поетичної основою. У самого композитора збірник не носить конкретного назви «циклу». Але романтична тенденція циклічності тут виражена досить ясно» [30, с. 70].

Однак, А.Кенигсберг (25) та Т.Куришева (28) вважають, що «Прощання з Петербургом» не можна віднести до вокального циклу, з'єднаного єдиною темою або сюжетом, аргументуючи це «відсутністю логічної послідовності частин, тому ці ромansi майже ніколи не виконуються як єдине ціле».

В.Васіна-Гроссман має протилежну думку, що «За різноманітністю пісень існує загальна тема, яка з усією точністю виражена в назві циклу» [13, с. 100].

С.Маслій у своїй роботі, присвяченій сюїті пише наступне: «При стильовому і жанровому розмаїтті романсів, цикл має свою внутрішню логіку руху. У ній висвітлюється специфіка сюїтного мислення. У драматургічному розвитку «Прощання з Петербургом» можна виявити три етапи. Кожен з них включає в себе чотири номери і має композиційну заокругленість.

У першій групі (романс «Хто вона і де вона», «Єврейська пісня». Болеро «Про діва чудна моя». Каватина «Чи давно розкішно ти трояндою цвіла»).

Друга група («Колискова пісня», «Побіжна пісня», Фантазія «Стій, мій вірний бурхливий кінь». Баркарола «Заснули блакитні»).

У третій групі («Лицарський романс», «Жайворонок», романс «До Моллі», «Прощальна пісня»).

Використовуючи зовнішні жанрові атрибути, композитор завершує розповідь в дусі епохи, що відбиває художню психологію людини свого часу» [35, с.51].

Роблячи висновки із висловлювань різних науковців, можливо припустити що саме М. Глінки додав суттєвий внесок у розвиток сюїти в російській музиці, а тим більш, став першовідкривачем у новому жанрі вокальної сюїти, що набере своєї популярності наприкінці ХІХ та початку ХХ століття та стане предметом висловлювання думок композиторів, новаторського виконання співаків та цікавою темою для дослідження музикознавців.

В ХІХ столітті передумови для формування вокальної сюїти вже були закладені, але великої популярності цей жанр не мав, оскільки головне і кардинальне значення залишалося навіть в епоху модернізму за інструментальними сюїтами. Продовжуючи лінію сюїтного жанру можливо спостерігати зразки інструментальної сюїти у творчості таких композиторів: М. Римський-Корсаков «Антара» (1868 г.), П. Чайковський «Сюїта із балету Лускунчик» (1892), С. Рахманінов «Перша сюїта» (1893 г.), С. Танєєв «Концертна сюїта для скрипки з оркестром» (1909), який був викладачем композиції у М. Метнера. С. Прокоф'єв «Скіфська сюїта» (1915). Вокальна сюїта з'являється і у творчості М. Мусоргського – у його вокальному циклі «Пісня та танці смерті». Як зазначає дослідниця жанру сюїти С. Маслій «Жанровий вигляд вокального циклу “Пісні і танці смерті” М.П. Мусоргського безперечно відповідає сюїті, представляючи збори побутових знаків культури: колискова - серенада - танець – марш» [35, с. 64].

Згодом вокальна сюїта зустрічається у творчості І. Стравінського – сюїта для голосу з оркестром «Фавн і пастушка» (1902) на вірші О. Пушкіна.

А. Лядов об'єднував свої інструментальні («Вісім російських народних пісень» (1908)) і вокально-інструментальні («П'ять російських пісень для жіночого голосу з оркестром» (1902)) обробки народних мелодій у сюїтний ланцюг.

До жанру сюїти доволі часто звертається С. Василенко, хоча форму сюїти, по суті, ніяк не видозмінює, наприклад, його «Екзотична сюїта» (1915-1916) для високого голосу та 12 інструментів. При створенні цієї незвичайної музики, сам автор зазначав, що «спеціально мелодіям екзотичного Сходу я не користувався, але намагався дати загальний настрій екзотичної природи і життя» [4, с. 258].

У європейському просторі вокальна сюїта була представлена у творчості французьких композиторів, Д. Мійо, і як зазначає в своїй дисертації М. Стусова «Сюїтність як принцип композиції у творчості Д. Мійо» у творчості французького митця «жанр сюїти відповідав головному прагненню композитора – відобразити миттєву подію, відобразити мить в музичній формі, але не статично, а в безперервному русі» [64, с. 68]. Його перша вокальна сюїта на вірші Франсиса Жамма «Аліссія» (1913 рік), після створення якої композитор доволі часто приймав рішення про переробку своїх опусів, тому у 1931 році він повністю змінив «Аліссію», скоротивши її майже удвічі. Також у його творчості можна зустріти такі цікаві зразки вокальної сюїти як «Каталог сільськогосподарських машин» (1919 р) і «Каталог квітів» (1920 р) написані на оригінальні тексти каталогів з поетичним перекладом Л.Доде.

У творчості М. Метнера вокальна музика займає вагоме місце, але вона завжди була з натяком на інструментальність. Поява «Сюїти-вокалізу» тільки підтверджує цей факт, М.Метнер звільняє вокальну партію від віршованого тексту, і використовує голос як музичний інструмент, інструментальність також підкреслює форма твору – сюїта, яка займала вагоме місце у творчості композиторів XIX – XX століть.

До жанру сюїти неодноразово звертається Д. Шостакович, за словами Е. Шендеровича: «Композитор не любляв визначення “вокальний цикл”»

[61, с. 147], тому його вокальні цикли 1940-1950-х років по типу наближалися до інструментальної сюїти, принцип цей буде широко розвинений в вокальних творах Д. Шостаковича останніх років. Першим зразком стали романси на вірші англійських поетів, а в циклі «З єврейської народної поезії» композитор досягає справжньої майстерності в komponуванні цільної завершеної форми, «Іспанські пісні», і романси на слова Е. Долматовського також прагнуть до цілісності через сюїтне співвідношення частин. Цикл на слова англійських поетів буквально наповнений типовими для Д. Шостаковича музично-мовними елементами – широкими регістровими поділами, гострою ритмікою і змінами метра, рухливими унісонами, мовною виразністю, в ньому абсолютна ясність намірів і відсутність всього зайвого.

Три вокальних мініатюри на слова Р. Бернса складені одночасно і навіть були виконані автором у цілком закінченому вигляді в камерному концерті. Романс «Синові» став першим зверненням до англійських поетів, а сонет В. Шекспіра і народна пісенька з'явилися шість місяців по тому. Дуже неоднорідна і літературна основа – в перекладах Б. Пастернака і С. Маршака, загального в них було тільки те, що всі вони перекладені з англійської мови.

Цикл є інструментальною сюїтою для голосом, а не сольним вокальним циклом. Саме тому так органічно виглядають номери, складені в різний час і на яскраво вираженій літературній основі (але автор, поза всяким сумнівом, тримав «під прицілом» спільність, з самим першим романсом). Сюжет абсолютно не важливий, контраст і зчіпка слідують інструментальним законам. Формула, що вперше з'явилася в англійських віршах, стане ключовою у всіх подальших значних камерно-вокальних творах Майстра. Поява форми інструментальної сюїти в ранніх вокальних циклах Д. Шостаковича продовжує розвиватися, і згодом стає визначальною, композитор навіть називає свої вокальні цикли сюїтами, такі як вокально-інструментальна сюїта на слова О. Блока, сюїта на слова Мікеланджело Буонарроті. Романси з «Крокодила», Цветаєвський цикл, «Сатири» також несуть в собі безсумнівні риси сюїтності.

Е. Ручьевська визначає безперечно «суворими» вокальні цикли, в яких «немислені переставлення, що руйнують художню форму та ідею» [57, с. 102].

У Д. Шостаковича до таких творінь вона відносить романси на слова О. Блока і Б. Мікеланджело, «Сатири», листи читачів «Крокодила» і Цветаєвські романси. М. Сабініна акцентує увагу на тому, що в пізніх циклах Д. Шостаковича виникає «виключно високий рівень інтонаційної єдності з деякими характерними для інструменталізму закономірностями форми і архітектоніки» [60, с. 235]. В вокальних циклах Д. Шостаковича цього періоду з'являються багато елементів формоутворення його зрілої симфонічної та квартетної музики, що зв'язують весь твір моноінтонаціями або мономотивами, відбувається «перетікання частин», симетрія в побудові номерів циклу. Вперше помічена в романсах на слова англійських поетів і в циклі «З єврейської народної поезії» яскрава контрастність між частинами в завершальному періоді вокальної творчості Д. Шостаковича стає головною рушійною силою, яка формує структуру музичного твору.

У 1959 році з'являється вокальний цикл «Сюїта зеркал» А. Волконського на вірші Гарсія Лорки для флейти, скрипки, гітари, ударних та органу. Нова програмність музики передбачала наявність особливої концептуальної ідеї дзеркальності, як лежить у основі композиції.

У 70-і роки слідом за сюїтами Д. Шостаковича на вірші М. Цветаєвої і Мікеланджело (1974 г.) народжується вокальний цикл Г. Свірідова «Відчала Русь» (1977 р). Якщо в творчості Д. Шостаковича тема поета мистецтва представлена в лірико-драматичному, сповідально-монологічному ключі, то в творчості Г. Свірідова вона виходить на рівень епічного узагальнення: поет і Свята Русь, поет і Сонце.

Ранній цикл на вірші «Шість віршів на слова О. С. Пушкіна» – своєрідне «введення» в сюїтну драматургію Г. Свірідова. Камерно-вокальні та хорові цикли Г. Свірідова по праву можна назвати сюїтами, оскільки, вони мають характерні атрибути цього жанру. У вокальних циклах Г. Свірідова «Шість віршів на слова О. С. Пушкіна», «Пісні на слова Р. Бернса», «Відчала Русь» на

слова С. Єсеніна характерні для сюїтної драматургії, дихотомічні відносини статика-динаміка, спокій- рух.

У вокальних і хорових сюїтах Г.Свірідов прагне здійснити свою головну творчу ідею – розкриття Істини Світу, яка, на його думку, може бути укладена в синтезі Музики і Слова: «Слово несе в собі Думку про Світ, бо воно призначене для виразу Думки. Музика ж несе Відчуття, Душу Світу. Разом вони утворюють Істину Світу» [58, с. 94]. Чотири хори з циклу «Пісні лихоліття» теж побудовані за сюїтним принципом і відображають типову сюїтну драматургію. За експонуванням контрастних образних сфер прямує їх взаємопроникнення.

У хоровій музиці циклічна форма знайшла поширення в зв'язку зі створенням хорових сюїт і хорових циклів, широко представлених у творчості різних композиторів. Хорові сюїти організовані за принципом контрасту і драматургічного єдності. В якості контрастуючих елементів виступають музичні та позамузичні (семантичні) фактори. До числа музичних відносяться інтонація (мелодія), темп, фактура, ритм і т. д., немусичні – поетичний текст, образна драматургія, що диктує розвиток музичної думки, а також сюжетика.

В якості об'єднуючого елементу виступає драматургія, яка пов'язана з послідовним розкриттям у всіх частинах конкретного змісту, що обумовлює композиційну логіку і інтонаційні зв'язки. В якості найважливіших рис сюїтності в хорових циклах виступає наступне: відсутність внутрішнього процесу «наскрізного» розвитку, переважання відособленості і контрастність частин над цілісністю, єдністю загальної структури.

Об'єднання частин засобами швидше зовнішнього, ніж внутрішнього порядку: програмність, приналежність до однієї жанрової сфері, тональність і т. п. Одним з перших значних творів в цьому жанрі стала сюїта О. Кастальського «Сільськогосподарські роботи в народних піснях» для змішаного хору з супроводом оркестру народних інструментів. Потім з'явилися: «Сюїта з чотирьох російських пісень» А. Пащенко, «Стенька Разін» Д. Васильєва, «Чеченська сюїта» А. Давиденко, «Сім'ї народів» М. Ковалю

«Народні месники» Д. Кабалевського. «Десять поем» на слова революційних поетів XIX і початку XX століття Д. Шостаковича

Висновки до 2 розділу

Дослідження відомих науковців: Б. Асаф'єва, В. Бобровського, Т. Кюрегян, Л. Мазеля, Ю. Тюліна, Б. Яворського, Т.Попової, С. Маслій, Ю. Бочарова, Ф. Блюме, А. Мілнера, А. Петраша, Ямпольського, В. Рабея, І.Манукян, Ю.Неклюдової, Д.Фюллер стали теоретичною базовою при розгляданні поняття сюїта, історії виникнення жанру, еволюційних змін, що відбувались протягом двох століть.

Підсумувавши різноманітні думки музикознавців, визначились, що сюїта – циклічний жанр, який складається з ряду різнохарактерних п'єс, наступних один за одним за принципом контрасту, при цьому об'єднаних в ціле складом виконавців і конкретним задумом автора: сюжетним, жанровим, географічним або іншим.

Циклічність – поняття, що є ваговою складовою в визначенні жанру сюїти, тому спираючись на праці Е.Ручьевської, Л.Мазеля, В.Васіної-Гросман, Н.Говорухіної доведено, що «матеріальним еквівалентом» для сюїтного циклу можуть стати різні чинники – єдність тональності, ритмоінтонаційні і тематичні зв'язки, функціонально виражене обрамлення та ін.

Оскільки сюїта має великий та складний ланцюжок формування жанру, в магістерській роботі дана проблематика була розглянута в історичному ракурсі, з моменту перших згадок про подібний жанр, починаючи з XVI століття, коли виникла старовинна сюїта (існували три типи сюїт: старовинна – XVI ст.; класична – XVIII ст.; нова – XIX - XX ст.) і до сьогодення.

У XIX - XX столітті відбувається відродження інтересу до сюїтного жанру, що багато в чому пов'язане зі збільшеною увагою композиторів-романтиків до програмної музики, крім того, значно розширюються тематичні

рамки музики, проявляється підвищений інтерес до внутрішнього світу окремої особи, відбувається зближення музики з іншими, суміжними з нею областями мистецтва, виникає достаток нових музичних ідей. Для їх втілення, з метою зробити музичну образність помітнішою, композитори шукають відповідні форми, в їх числі – сюїта, яка проникає у вокальну та хорову музику. Організований за принципом контрасту і драматургічної єдності, жанр сюїти привертає увагу низки композиторів: М.Мусоргського, І. Стравінського, М. Метнера, Д.Шостаковича, Г.Свірідова. та багато інших.

РОЗДІЛ 3

МИКОЛА МЕТНЕР: ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ТА ВИКОНАСЬКИЙ АНАЛІЗ «СЮЇТИ-ВОКАЛІЗУ» ТВ.42.№2.

3.1 Творчий портрет композитора М. К. Метнера у контексті епохи на межі XIX – XX століття.

Микола Метнер незвичайне явище в російській музиці, що не має аналогів ні в минулому, ні в сучасному. Художник самобутньої індивідуальності, чудовий композитор, піаніст і педагог, який не примикав ні до одного з музичних напрямків, притаманних для першої половини XX століття.

М. Метнер народився в Москві 5 січня 1880 року в надзвичайно культурній родині. Його батько, Карл Метнер, був керівником мереживної фабрики, який із задоволенням читав як німецьку, особливо В.Гете, так і російську літературу,. Його мати, Олександра Гедіке – талановита піаністка та співачка, почала навчати Миколу грі на фортепіано, коли йому було лише шість років. Оскільки хлопчик виявився обдарованим, що відчувалось в його інструментальній техніці, тяжінні до імпровізації та композиції, у віці дванадцяти років, він став студентом Московської консерваторії, де навчався фортепіанній майстерності у Василя Сафонова. У 1900 році М. Метнер закінчив навчання з найвищою відзнакою. В. Сафонов готував своєму учневі блискучу піаністичну кар'єру, від якої, однак, Микола Карлович тимчасово відхилився, вважаючи за краще зайнятися композицією у класі С. Танєєва.

М.Метнер відчував себе по перше композитором, а тільки потім виконавцем. Із 61 опублікованих ним опусів майже дві третини написані для фортепіано. Свою майстерність М. Метнер передавав учням на посаді професора в Московській консерваторії, де він викладав фортепіано аж до остаточного від'їзду з Росії в 1921 р. Серед його учнів – багато відомих музикантів: А. Шацкес, Н.Штембер, Б. Хайкін. Порадами М. Метнера користувалися В Софроніцький, Л. Оборін. Композитору було що сказати

своїм учням, адже М. Метнер був найбільшим майстром володіння засобами поліфонії. Його мета – «злиття контрапунктичного стилю з гармонійним», вищим зразком якого він знаходив творчість В. А. Моцарта. Зовнішня чуттєва сторона звучання, звукова фарба як така, мало цікавила М. Метнера. Для нього головним у музиці була логіка вираження думки.

У фортепіанній клавіатурі, знайомій йому з шестирічного віку, композитор почув нові поєднання звуків і розширив можливості інструменту, вдихнувши в нього оркестрову міць і барвистість. Надзвичайний виконавський талант в поєднанні з композиторським даром призводив до того, що кожного разу, коли М.Метнер виконував власні твори як піаніст, перед слухачами в його сонатах, казках і концертах, відбувалось відновлення авторських творчих задумів.

«Його гра відрізнялася граничною і, я б сказав, натхненною точністю звукового малюнка. Всі елементи музичної тканини: мелодія, гармонія, ритм, динаміка, в співвідношенні і виявленні частин твору, все разом утворювало звучний лад, ім'я якому – музика» [23, с. 184].

Не випадково М. Метнер одного разу сказав: «Краса – завжди точність» [41, с. 64]. Митець прискіпливо відносився до музичного тексту, як виконавець, і сам пишучи свої твори робив багато поміток для інтерпретаторів, щоб вони могли якомога точніше відобразити задум композитора.

М.Метнер не любив виступати у великих приміщеннях перед численною публікою, вважаючи за краще концертні зали камерного типу. Тяжіння до камерності, інтимності було притаманно для творчості М. Метнера. У відповідному листі братові Емілію він писав «Якщо моє мистецтво інтимне, як ти часто говориш, то цього так і бути треба! Мистецтво зароджується завжди інтимно, і якщо йому судилося відродитися, то воно повинно знову стати інтимним» [42, с. 186].

У 1919 році М. Метнер втратив московську квартиру, отже, і можливість працювати в Москві, тому вимушено жив в дачному селищі. До цього часу зруйнувалася доти згуртована сім'я композитора: померли мати і батько, на

фронті загинув старший брат (Карл), інший (Еміль) в 1914 році перебрався до Німеччини, а після початку війни був відправлений до Швейцарії. Не маючи роботи, постійного житла, втративши близьких, М. Метнер вирішив в 1921 році поїхати в Німеччину. У 1924, після відвідування Швейцарії та Італії, сім'я композитора осіла у Франції, в містечку Еркі в Бретані. В цей час відбувається перше турне в Америку, яке допоміг організувати С. Рахманінов. За угодою з фірмою «Стейнвей» Микола Карлович мав грати з кращими симфонічними оркестрами в різних містах країни. У поїздці він виступав з незвичайною для нього інтенсивністю: з кінця жовтня 1924 року до середини березня 1925 відбулось 17 концертів. У сольних програмах, крім своїх творів, М. Метнер грав сонати Д. Скарлатті і Л. В. Бетховена, Фантазію Ф. Шопена, п'єси Ф. Ліста, а також власні романси і пісні у вокальному супроводі.

Повернувшись до Франції, композитор оселився в містечку Фонтен-д'Іветт в 30 кілометрах від Парижа. С. Рахманінов незважаючи на свої проблеми постійно дбав про М. Метнера він постарався вдихнути колишню віру в старого друга і зумів з властивим йому тактом підтримати Миколу Карловича матеріально. У лютому 1927 року композитор поїхав з концертами в Росію та Україну. Його виступи в Москві, Ленінграді, Одесі, Києві, Харкові приносили радість не тільки слухачам, а й виконавцю. Він їхав з Росії з надією незабаром повернутися назад і показати свої твори останніх років, однак завадили інші гастрольні плани. У 1928 році на запрошення співачки Т. Макушиної М. Метнер здійснив поїздку в Лондон. У 1929 – 1930 роках композитор знову здійснив турне по США і Канаді, потім дав концерти в Англії.

Згодом його почали втомлювати нескінченні мандри і переїзди. Посилюється з роками почуття самотності, чужості всьому, чим визначалися не тільки шляхи розвитку музичного мистецтва в ХХ столітті, але і весь лад сучасного світу, ці зміни змушували М. Метнера відгороджуватися від навколишнього, оберігаючи чистоту дорогих йому духовних цінностей та ідеалів. У 1935 році в Парижі виходить книга композитора «Муза і мода» [41].

Висловлювані в ній думки і судження є підсумком тривалих, зосереджених роздумів, котрі хвилювали композитора протягом усього його свідомого життя. В кінець 1935 року М. Метнер влаштувався в Англії, в невеликому будиночку в північній частині Лондона. Він виступав з концертами ще два сезони в 1935 – 1937 роках, після чого зосередився на композиторській роботі, та якщо і виступав, то лише зі своїми творами. У 1942 році Микола Карлович переніс інфаркт, що прикував його на два місяці до ліжка, а 13 листопада 1951 року митець помер в Лондоні.

В історії музичного мистецтва М. Метнер залишився не тільки як геніальний композитор, а і як чудовий піаніст, його головною любов'ю на протязі усього життя залишалося фортепіано. Така зосередженість може бути пояснена і його власною виконавською практикою, і самим складом мислення композитора, що тяжів до інструментальності. У всій творчості М. Метнера яскраво проявився взаємозв'язок і взаємопроникнення вокального та інструментального жанрів, доказом чого є те, що в його інструментальних творах М. Метнер вводив вокальні жанри (романси, серенади, гімни і ін.). Про близькість інструментальних творів до вокальної природи говорить така деталь метнеровського письма, як коми, котрі вказують виконавцю-інструменталісту місце де «взяття дихання», а також часто авторська підтекстовка багатьох інструментальних тем, що мають вокальну основу. Прикладом може служити «Казка» тв.34 №4, в початковій мелодії якої виявляється рядок «Жив на світі лицар бідний». Подібних прикладів можна навести чимало.

М. Метнер часто звільняє вокальну партію від віршованого тексту, створюючи розгорнуті вокалізи. Ставлення М.Метнера до голосу, як до найдосконалішого з інструментів, з'явилося в свідомості таких нетрадиційних за своєю формою і жанром вокальних творах, як «Соната-вокаліз» і «Сюїта-вокаліз» з розгорнутою віртуозною вокальною партією. Подібні твори – досить рідкісне явище в російській та українській музиці. За словами біографа М. Метнера – Баррі Мартіна «він написав сюжетний вокаліз, тв. 41, №2

протягом 1926 – 1927 років, перебуваючи в Парижі». Б. Мартін припускає, що, можливо, М. Метнер любив «*Geweihter Platz*» (Освячене місце), вірш В.Гете, який пронизує обидва твори, саме через його «нав'язливу стурбованість таємницею художнього творіння» [78, с. 94].

У Сюїті-вокаліз вокальна партія знаходить якісно нову, небачену досі цінність і значення: без перебільшення можна стверджувати, що філігранно і віртуозно розроблена вокальна партія розкриває нові можливості людського голосу. У той же час пронизана світлом фактура фортепіанної партії, що відрізняється якоюсь неземною легкістю, майже невагомістю, ставить перед піаністом безліч цікавих колористичних завдань. Знайомство з вокальною музикою М. Метнера переконує в тому, що композитор принципово ставиться до голосу як до найдосконалішого з інструментів. Про це свідчить підкреслено інструментальний характер вокальних мелодій у багатьох його піснях. Найчастіше партії голосу властива речитативність, декламаційність, рельєфне членування на мотиви і фрази, як би вимовлені вголос. Слід зазначити і глибоке проникнення пісенності в фортепіанну музику М. Метнера. Досить згадати такі кантабільні, типові «вокальні» мелодії, як головна тема 1-ї частини Сонати-балади тв. 27, перша тема побічної партії з *e-moll* Сонати тв. 25 № 2, майже всі мелодії *g-moll* Сонати тв. 22, друга тема з Сонати-елегії тв. 11 № 2. Можна вказати також на численні серенади, канцони, пісні і романси, які лягли в основу деяких казок, безлічі п'єс з ліричних циклів «Забуті мотиви» тв. 38 і тв. 39.

Як зауважує Є. Б. Долинська, «авторська підтекстовка багатьох інструментальних тем, що мають вокальну основу, вказує на тісний зв'язок вокальних та інструментальних принципів композиції» [21, с. 28]. Характерна фраза із записника М. Метнера: «Мелодія, мелодія, мелодія!» [22, с. 283]. У книзі «Муза і мода» згадуючи Л. В. Бетховена та знаходячи схожість його музичних уявлень з власними задумками, російський композитор, пише: «найбільший класик виспівував свої сонати і симфонії як єдину пісню» [41, с. 68]. Пісня, поряд з танцем, була не тільки найважливішим, визначальним

жанром творчості М. Метнера, але і тим невичерпним вічним джерелом, до якого він прагнув повернути музику. Специфічно «інструментальне» трактування партії голосу в вокальних творах М. Метнера пов'язано з його композиторською генеалогією, вихідною до великих майстрів німецьких романсів – Ф.Шуберту, Р.Шуману і особливо до Х.Вольфа, з яким М. Метнера зближує компліментарність інтонації поетичного мовлення і мелодійного малюнка.

Композитор захоплювався нескінченної простотою шубертовських мелодій. Пісню «Ворон» з «Зимового шляху» він вважав найгарнішою з усієї романсової музики Ф. Шуберта. За словами А. Трояновської, «простота засобів, якими досягнута тут сила драматичного вираження, приводила Миколу Карловича в захват і в здивування» [40, с. 140]. Те ж наголошує і Г.Нейгауз: «загадковість, таємнича простота, природність, краса і зрозумілість шубертовських мелодій – ось що, як мені здається, уявлялося М. Метнеру найвищим, найціннішим скарбом музичного генія» [49, с. 226]. Природно, особливе мистецтво виконання романсів сприймається як важливий орієнтир при зверненні до вокальної музики М. Метнера: проникнення в суть цієї традиції необхідно для виховання не тільки співака, але і піаніста. У 1907 р М. Метнер пише братові з Мюнхена: «Так як у нас, чомусь, в співі вважають себе авторитетними і компетентними рішуче всі (навіть і ті, які відверто заявляють, що в музиці рівно нічого не розуміють), і так як я ніколи не міг увійти у смак вітчизняного співу, то я раз і назавжди вирішив, що в співі нічого не розумію. Правда, одна вітчизняна співачка – М. Оленіна-д'Альгейм справила на мене незабутнє враження, але так як ніхто не хотів у ній визнавати саме співачку, то я продовжував не довіряти своєму розумінню. Ті співачки, яких я тут чув, зовсім не знамениті, так що я, говорячи про них сміливо можу говорити про тутешні школи. Мені плакати хотілося від захвату. Звичайно ж, великі автори, пишучи свої вокальні твори, думали саме про такий спів, думали про голос, як про досконалий з інструментів, який повинен бути провідником їх почуттів, їх

переживань, і вже аж ніяк не ставилися до нього, як до власності кожного тваринного, що служить для прояву його почуттів і потреб» [42, с. 90].

Як згадує А. Трояновська, Микола Карлович «... не цікавився вокальним матеріалом як таким, він не цінував масивних голосів з широким звуком; розсипчастий тембр великого сопрано навіть не турбував його: він говорив, що в цьому випадку найчастіше незрозуміла інтонація – гріх, з його точки зору, невибачний. Від співака, так само як від інструменталіста, він вимагав, перш за все, музикальності. Його вимоги до камерного виконавця, зводилися приблизно до такого списку:

- 1) повна злитість партії голосу і партії супроводу в слуховій свідомості співака;
- 2) живе, дихає, почуття руху, властиве музиці як мистецтву, що протікає в часі і звідси дуже велика строгість щодо ритму;
- 3) повна злитість мотиву з текстом – звукової хвилі зі стилем» [40, с.139].

Ці якості, за свідченням А. Трояновської, композитор зустрів у Росії лише два рази: у геніальної (за висловом М. Метнера) М. Оленіной-д'Альгейм і у Ф. Шаляпіна. Великою мірою згадані властивості були притаманні постійним партнерам композитора по камерно-вокальному музикуванню – це А. Ель-Тур, М. Дейша-Сіоніцька, А. Ян-Рубан. В Англії М. Метнер відчував велике задоволення займатися музикою зі своєю ученицею, першокласною піаністкою, але аж ніяк не професійною вокалісткою Е. Айлз, яка співала з листа деякі пісні в ансамблі з автором. Микола Карлович говорив їй: «Ось якби всі співачки були, як ви! З вами я можу грати, як хочу!» [42, с.169].

3.2 «Сюїта –вокаліз» тв.41 № 2 М. Метнера: жанрово-композиційний та виконавський аспекти

Сюїта-вокаліз складає певну пару до Сонати-вокалізу з того ж опусу – тв. 41 № 1. З нею Сюїту об'єднує епіграф «Священне місце» (В. Гете),

представлений у вигляді окремого романсу, ідея синтезу вокальної та інструментальної форм, що представляє значний інтерес для вивчення. Втім, на відміну від Сонати-вокалізу, яка апелює до двох жанрів – інструментального та вокального, Сюїта-вокаліз залучує ширше коло жанрових асоціацій, оскільки, окрім інструментальної сюїти, в історії музики сформувалася і сюїта вокальна, одним із перших зразків якої вважається «Прощання з Петербургом» М. І. Глінки [35].

Відрізняється від Сонати-вокалізу і композиція Сюїти. Якщо в Сонаті М. Метнер звертається до поемного принципу побудови твору та поєднує одночастинність із логікою сонатної форми, то в сюїті представлений п'ятичастинний цикл з ознаками «жанрової» та програмної сюїти.

В першій частині циклу розмір 6/8, мотивна формула «погойдування» (допоміжний мелодичний хід), дають можливість співвіднести її з жанром балади. Третя частина циклу, завдяки стриманому темпу (*molto sostenuto*), розміру 4/4 та загостреній пунктирній формулі, втілює ознаки траурної ходи або маршу. В свою чергу, четверта (2/4, *Allegretto*) апелює до грайливої танцювальності (де арки *gracioso*, *carezzando*). Про програмність свідчать, перш за все, назви частин, які виникають на основі віршового епіграфу – «Священного місця» В. Гете.

Композитор працює із текстом подібно до авторів II половини XX століття, «вичленовуючи» з нього окремі образи (фрагменти), розподілені між різними частинами циклу. Так, назва «Спів німф» (II частина) виростає з першого рядка вірша – «Вночі, коли хороводи при місяці німфи водять», «Хода грацій» (IV частина), відповідно – з наступного рядка – «Таємно грації легкою ходою злітають». Назва «Про що говорить поет» (V частина) апелює до другої половини вірша (і епіграфу – романсу, відповідно), де представлені наступні рядки: «Все, що чудного є в небесах <...> споглядає чуйний поет/ Все він повідає музам <...>/ Музи навчать його про таємниці говорити скромно». В свою чергу, слово «таємниця» (назва III частини) двічі зустрічається в «Священному місці» В. Гете в рядках «таємно грації легкою зграйкою до нас

з Олімпа злітають» та «музи вчать його [поета] про таємниці розповідати скромно». Програмність розкривається і в музичному компоненті Сюїти – так баладність I, II, V частин свідчить про присутність «слова поета», який розповідає музам скромно про таємниці, співи німф втілилися у мелодиці поспівкового характеру, що нагадує фольклорний спів, танцювальність – безпосередньо відбилася в IV частині. Таким чином, М. Метнер, прагнучи наблизити вокальний твір до сфери «чистої музики» через відмову від вербального компоненту в вокальній партії та вибір інструментального жанру у ролі моделі, все одно зберігає зв'язок і з позамузичним компонентом – поетичним словом В. Гете.

Роль початкової «Інтродукції»/ «*Introduzione*» (*Allegretto espressivo*) полягає в тому, що вона задає лірико-оповідальний тон всій композиції. Опора на баладний розмір (6/8) та відповідну ритмічну формулу (хоча, на відміну від фіналу, тут не так активно використовується пунктирний ритм), в поєднанні із квінтовым бурдоном ($f - c$) в f -moll, налаштовує слухача на спокійно-меланхолійний образ, можливо, із відтінком стилізації старовинної музики. Така ж жанрова природа властива епіграфу на вірші В. Гете і фіналу Сюїти, що свідчить про єдність жанрово-композиційного задуму циклу Сюїти та макроциклу Сонати-вокалізу – Сюїти-вокалізу *op.* 41. В вокальній партії, що початково спирається на мінорну пентатоніку, композитор відразу ж ілюструє тип викладу, який буде в подальшому характерний для всього тематизму Сюїти. За першим проведенням вокальної фрази йде її варіантний повтор (aa_1), а потім вводиться новий мотив (b). Така логіка нагадує пісенний принцип розгортання матеріалу і в деяких частинах буде наближуватись до заспівно-приспівного співставлення ($aabb$). За формою «Інтродукція» подібна до двочастинної, з невеликою інструментальною кодою.

В першому (тт. 1 – 10) експонується ключовий мотив, який в межах даної частини можна розглядати як своєрідне зерно – це рух від I до III ступеня із допоміжним «розгойдуванням» між III та I та стрибком на V ступінь ладу із поверненням до тоніки. Він доручається партії голосу. На фоні досить

рухливої вокальної партії звучить статична квінта *f-moll* із підголоском. Третя вокальна фраза ілюструє рух вгору по ступенях мелодичного мінору (*d-e*), водночас відбувається відхилення в *Es-dur* (т. 8), що приносить певне просвітлення із подальшим поверненням в мінорну сферу і зупинкою на домінанті до *f-moll*.

Другий розділ (тт. 11 – 18) виступає варіантом першого (a_2a_2), з елімінацією третьої вокальної фрази (*b*), яка замінюється витриманим тоном f^2 в вокальній партії на фоні повторів основної інтонації і гармонічного руху у фортепіанній. Варіантність полягає у транспозиції вокальної партії на кварту вгору як ланки діатонічної секвенції (від тону b^1), а також у викладі фортепіанної партії, яка насичується імітаціями ключового мотиву, що пронизують не тільки інструментальний супровід, а вступають в діалог із голосом. Показово, що мелодія в фортепіанній звучить на початковій висоті, створюючи своєрідну стретту із голосом. В момент, коли вокальна партія сягає кульмінаційного тону f^2 , в фортепіанній звучать одночасно два варіанти ключового мотиву – і від f , і від b , що свідчить про незмінність основного інтонаційного ядра, яке композитор комбінує в різних варіантах.

Отже принцип варіантного повтору діє у М. Метнера не тільки на мікрорівні, але й на «макрорівні» – всієї логіки розгортання форми, яка фактично будується на одному інтонаційному зерні. Водночас, вже на прикладі першої частини можна спостерігати поєднання чистої музичної форми із ознаками вокальної музики.

Друга частина, *Andante con moto*, «Спів німф», поєднана із першою за принципом *attacca* та сприймається як продовження попередньої завдяки розміру 6/8, тональності *f-moll* та опорі на баладність. Вона написана в одній з найбільш складних з точки зору мотивного «комбінування» форм – в тричастинній репризній із синтезуючою репризою, що об'єднує тематизм першого та другого розділів. Перший розділ (тт. 1 – 26) містить два варіантно викладених «куплети» ($abab_1$). Заспів характеризується чарівною кантиленою, яка кружляє навколо V ступеня *f-moll*. В приспів (тт. 7 – 12), навпаки, панують

короткі поспівки-зойки, а фігури шістнадцятих із обспівуваннями стійких ступенів сприймаються скоріше як розшифровані форшлагги та морденти. Не випадково в останньому такті «приспіву» композитор додає в дужках над вокальною партією знак трелі –  (т. 12), пропонуючи виконавцеві імітувати цей виконавський прийом. Мелодична лінія вокальної партії в приспіві в результаті наближується до фольклорних зразків, неначе закликаючи до залучення елементів горлового співу. Таким засобами композитор створює звукообраз співу німф – міфічних істот. Звернення до фольклору сприймається як досить органічний шлях втілення міфічного та архаїчного, що й відповідає програмному задуму частини. Повторне проведення куплету (тт. 13 – 26) позначене значними змінами в «приспіві», в той час як «заспів» залишається незмінним. В приспіві (тт. 19 – 26) виникає активний модуляційний рух із відхиленнями в *Es-dur*, еліпсисами.

Центральна частина (тт. 27 – 46) розпочинається майже без переходу активними мелодичними ходами вокальної партії та насиченої низками секундових співзвуч фортепіанної. Опора на квартові ходи та широкі стрибки в мелодичній лінії викликає асоціації із інтонаціями валькірій та лейтмотивом Голландця з однойменної опери Р. Вагнера. Доповнюють цю картину хвилі висхідних фігурацій фортепіано, що починають асоціюватися із втіленням водної стихії. В результаті «німфи» модулюють в образ скоріше морських істот, зокрема морських сирен, які зваблювали та губили моряків.

Окрім мотиву із опорою на квартові ходи, в центральній частині експонується і другий, спокійний (тт. 31 – 34), в якому вгадуються інтонації «приспіву» з першої частини. Обидва тематичних елементи чергуються двічі (*abab*₁), як і в першому розділі, але вдруге «приспів» звучить квартою вище (такий прийом був використаний в «Інтродукції») і більш розгорнутий.

Реприза, *Tempo I* (тт. 47 – 74) повертає тематизм першого розділу. В першому ж куплеті наявні зміни – приспів викладається квартою вище, закріплюючи основну тональність *f-moll*. Замість другого куплету (тт. 59 – 74)

звучить тематизм центральної частини, включаючи і «вагнерівську» тему (проводиться двічі) в *f-moll*, і тему приспіву з центральної частини (проводиться однократно). Показово, що весь тематизм транспонований в *f-moll*. В завершальних тактах фортепіано в вокальній партії звучать мелодичні ходи по звуках малого мінорного тонічного тризвуку (*f-as-c-es*), на фоні хвилеподібних фігурацій фортепіано, побудованих на цій же гармонії, що наближує ладову основу до пентатоніки.

Третя частина, «Таємниці» / «*Gehimnisse*» (*Molto sostenuto e misterioso*), контрастує попереднім в жанровому та образному планах – тут композитор відтворює риси траурної ходи та стриманої патетики.

Можливо, жанр траурного маршу виступає символом «похоронених» в священному місці численних таємниць і тим самим створює містичну атмосферу. Містичність відчувається вже у початковому одноголосному вступі – низхідний ламаний рух в басу з опорою на інтервали низхідної секунди та висхідної сексти, що сприймається як своєрідне *motto*. Його тематизм не буде розвиватися в III частині, проте прозвучить на початку фіналу, V частини (октавою вище).

В свою чергу, основна тема, із опорою на патетичний *c-moll*, постійне нанизування пунктирного ритму і в фортепіанній і пізніше – вокальній партіях, втілює не стільки містичний, скільки стримано-скорботний образ. Гра мажоромінору, яка дається в знаки уже в початковому проведенні теми в фортепіанній партії (тт. 3 – 11), викликає асоціації із темою траурного маршу Ф. Шопена. В свою чергу, партія лівої руки із постійними загостреними пунктирами (за вказівкою композитора «шістнадцяті повинні виконуватися і по тривалості і по удару коротше») нагадує звучання ударних інструментів. Особливої зосередженості і статичності надає музиці тонічний органний пункт. Мелодія містить як широкі ходи – октавні стрибки, так і поступневий, ступінчастий рух, який наче просувається із «зусиллям», що відповідає характеру траурної ходи.

Вокальна партія вступає пізніше (тт. 13) і надає маршу відтінку ліризму. Мелодія спирається на інтонаційні контури попереднього її викладу у фортепіанній партії, втім оздоблюється орнаментикою. Ритміка ускладнюється подвійними «форшлагами» та групето – оспівуваннями стійких ступенів, які дещо нівелюють пунктирну ритміку. Подібні ж форшлагги проникають і в фортепіанну партію, утворюючи обмін репліками із вокальною. Цей етап можна розглядати як варіацію на початкову маршову тему.

Друга варіація (тт. 21 – 36) більша за масштабами і позначена появою нового фактурного елементу – висхідних активних тірат в ритміці 32-х в партії фортепіано, що імітують барабанну дріб і підкреслюють кожную долю такту, посилюючи ефект важкої церемоніальної ходи. Водночас мелодика вокальної партії розгортається більш вільно – ширшає діапазон, виникають ліричні ходи на сексту та терцію. Посилюється діалогічність партії, в фактуру проникають елементи імітаційного викладу. При цьому гармонічний план суттєво не змінюється – тільки розширюється зона відхилень в *As-dur*.

Реприза початкової теми (тт. 38 – 47) близька до початкового викладу, тільки мелодія фортепіанної партії переходить до вокальної, а фортепіано доручаються сухі акорди (в партії правої руки), що підкреслюють пунктирні ритми. Ремарка *tenebroso* вказує на згущення похмурих барв. В завершальних тактах (тт. 48 – 50) повторюється тема початкового *motto*-вступу. Отже, в третій частині М. Метнер використовує інший підхід до організації форми – замість куплетної логіки композитор звертається до форми варіацій на тему траурного маршу.

Четверта частина, «Хода грацій» / «*Zug der Grazien*» (*Allegretto sempre al rigore di tempo*) написана в тональності *As-dur* – єдина мажорна в циклі. Ця частина є найсвітлішою і втілює граційні танцювальні образи. Відповідно до задуму «ходи», композитор використовує симетричний розмір 2/4, хоча в закруглених ходах мелодії відчуваються фігури «пританцювань», подекуди навіть опора на групу з три восьмих. Мелодія поєднує ознаки пісенності – рух

по звуках основних ступенів, перевага поступеневості з елементами інструментального тематизму через використання різноманітних форшлагів, мордентів та групето. Їх розмаїття нагадує мелодику «приспіву» з II частини циклу (спів німф), а також пастуші нагаші. Як і в попередній частині, фортепіанна партія нерідко вступає в діалог з мелодикою вокальною.

«Хода» написана в тричастинній репризній формі з контрастною серединою. Вона має ознаки складної форми, оскільки перша частина сама написана в тричастинній репризній, втім скорочена реприза містить лише одне проведення основної теми.

Основна тема складається з чотирьох варіантно повторених фраз (aa_1bb_1), де перші дві (тт. 54 – 12) можуть сприйматися як своєрідний заспів, а другі дві (тт. 12 – 21) – як приспів. Мелодія «заспіву» побудована на русі по тонічному тризвуку до V ступеня із подальшим спуском до першого. В свою чергу приспів майже повністю концентрується на формулі – обспівуванні III ступеня, яка виростає з мелодики заспіву. Середня частина першого розділу форми (тт. 22 – 35) побудована на тонально-гармонічному розвитку основної теми.

Мелодія вокальної партії транспонується в *b-moll* (подібний прийом використовувався і I та II частинах), потім звучить відхилення в *Es-dur* (т. 31) та відбувається повернення в основну тональність (т. 35). Внутрішня реприза (тт. 37 – 53) пов'язана із поверненням основної теми. Мелодика вокальної партії залишається тут незмінною, а в фортепіанній активніше застосовуються елементи імітаційної фактури.

Центральна частина (*L'istesso tempo, carezzando*), *C-dur*, відділена від першої синтаксично (паузою) та контрастує їй тонально і жанрово. Як і перша, вона написана в тричастинній репризній формі. Тут починає домінувати наспівність, що підкреслюється авторською ремаркою *carezzando*, тобто «пестливо». Вже в другому реченні (тт. 65 – 70) відбувається відхилення у далекі дієзні тональності і втрачається тональна стійкість. Активний гармонічний розвиток продовжується і в середині центрального розділу (тт. 71

– 85). Реприза (тт. 86 – 96) повертає початковий тематизм і тональність *C-dur*, хоча в гармонії поступово відбувається модуляція в основну тональність частини – *As-dur*.

Загальна реприза (*poco poco a tempo*, тт. 98 – 114) представляє варіантно викладений тематизм початкового розділу в скороченому вигляді (без розвиваючої середини). Зустрічаються нові гармонічні елементи – зокрема, низки септакордів (тт. 106 – 110). Фактурно оновлюється фортепіанна партія, насичуючись фігураціями шістнадцятих. В завершенні частини звучить найвищий тон в вокальній партії всієї Сюїти – as^2 , який виконується на *ppp*.

Фінал, п'ята частина, «Що говорить поет» / «*Was der spricht*» (*Tranquillo* – *Allegretto con moto grazioso*) повертає основну тональність циклу – *f-moll* – та баладний розмір і тон висловлювання, який панував у першій та другій частинах циклу. Водночас вона відкривається одноголосним вступом – *motto* з третьої частини, в чому можна вже бачити підсумовуючу функцію фіналу, який прокреслює тематичні зв'язки із попередніми частинами циклу.

Фігура «погойдування» із пунктирним ритмом пронизує фортепіанну партію. На її фоні звучить кантиленна лінія голосу. Композитор вперше використовує точний повтор першого розділу (репризу). В його розгортанні можна виявити дві фази: тт. 5 -13; 14 - із заспівом, що відкривається із своєрідної вершини джерела – f^2 (т. 6) та має характер затихаючої хвилі, і приспівом – який, навпаки, розпочинається від «розгойдування» короткого мотиву в першій октаві і сягає кульмінації в завершенні.

Другий розділ містить ряд транспозицій початкової мелодичної фрази першого розділу (тт.33 – 58) – в *c-moll*, *cis-moll*, пізніше в такому ж секвентному вигляді обігруються інтонації його приспіву. Як і перший розділ, другий повторюється, на що вказує знак репризи.

Завершує фінал розгорнута кода, позначена в тексті самим композитором (т. 60, *Coda, tranquillo*). В ній послідовно звучать ремінісценції до тематизму першої частини (тт. 60 – 82), причому основна тема «Інтродукції» варіантно проводиться тричі, що дозволяє розглядати коду як

продовження розвитку інтродукції. Завершальний, другий етап коди (тт. 82 – 92) пов'язаний із канонічно-імітаційним викладом теми «таємниць» - *motto* з третьої частини, що також служить єдності загальної композиції. Отже, реприза в формі фіналу замінюється на загальну репризу циклу. Така трактовка свідчить про ознаки інструментального мислення композитора.

З точки зору вокальних засобів Сюїта-вокаліз М. Метнера висуває ряд досить складних вимог перед виконавцем, які зафіксовані автором в передмові до тв. 41. Перш за все, вони стосуються вокального туше, яке не повинне, за композиторським задумом відрізнитися «тією сопілковою легкістю та невимушеністю, якої, нажаль, так часто не вистачає в вокалізному співі і якої так багато у будь-якого пастуха». Як правило, досить важко видобувати із легкою атакою високі тони, що і відчувається в виконанні більшості інтерпретаторів даного циклу (Т. Тітова, О. Ольховська).

За коментарем композитора вокаліз повинен виконуватися на голосних із пануванням літери «а», якою забарвлені найбільш значні звуки (за тривалістю та динамікою), в той час як ноти, менш помітні (більш швидкі, слабкі, ковзаючі), повинні забарвлюватися більш закритими голосними. Перехід від однієї голосної до іншої повинен бути поступовим, тобто ретушованим (в протилежність словесній декламації). Ця градація створюватиме в результаті «більше число голосних, ніж є в будь-якій абетці». Втім усі голосні, окрім «а» на витриманих тонах та «і» на ковзних в фінальній версії не повинні бути чутні в їх фонетичній чіткості (особливо голосна «у»).

Окрім загальних рекомендацій, вказаних композитором, певна специфічність виконання властива і кожній частині. Певне випробовування для вокаліста наявне уже в першій частині, де протягом 5 тактів звучить педаль f^2 на фоні досить активного руху фортепіано. Так, в «приспіві» початкового розділу «Співу німф» відчувається тяжіння до фольклорного інтонування – горлового, яке дозволяє спритно виконувати «зойки – форшлагги». Завдяки наближенню до фольклорного співу можна відтворити і міфічно-архаїчний колорит, властивий як образу німф, так всього циклу через специфіку

поетичного першоджерела – вірша В. Гете. Навпаки, в центральній частині «Співу» композитор втілює інший вимір міфічного, наближуючи тематизм до вагнерівського, у якому вгадуються вигуки валькірій та контури лейтмотиву Голландця. Чистота широких стрибків (квінт та кварт), представлених у даному розділі, потребує особливої уваги виконавця. У третій частині, із численними подвійними форшлагами та групето і пунктирними ритмами, вокаліст має слідкувати не тільки за ритмічною гостротою, але й за чистотою інтонації в умовах таких «мікророзспівів», водночас від нього вимагається пошук влучного звуковидобування, яке передаватиме скорботну патетику траурної ходи, втім, не буде важкою і зберігатиме «сопілкову легкість», жадану композитором. В четвертій частині, чистота інтонування ускладнюється жвавим темпом, а також – найважливіше зберегти легкість туше відповідно до позначень М. Метнера, який вказує на ніжність, граційність і навіть пестливість (ремарка *carezzando*). Тут також зустрічається найвищий у вокальній партії тон – as^2 . В фіналі, окрім широти вокальних фраз, що вимагають об'ємного дихання, в коді композитор вводить новий тип інтонування – із «напівзакритим ротом» (т. 60), що вимагає певної уваги.

Отже, зважаючи на неможливість вокалістові «сховатися» за вербальним текстом та мовним інтонуванням, вся вокальна партія в Сюїті-вокалізі повстає оголеною, де, як на долоні, чутні всі огріхи в інтонуванні. Більш того, відсутність тексту не дає можливості слухачеві відволіктися від іманентно музичної виразності вокальної лінії, що посилює вимоги до відповідності обраної вокальної манери композиторському задуму. Не дивно, що мало хто з вокалістів наважується виконувати даний цикл. Одне з небагатьох виключень – це виконавська версія С. Гріттон (Gritton, 2011), якій вдається досягти інструментально-кристальної чистоти, органічності подачі вокалізу та легкості туше.

Висновки до 3 розділу

М. Метнер – незвичайне явище в російській музиці, що не має зв'язку ні з її минулим, ні з сучасним. Художник самобутньої індивідуальності, чудовий композитор, піаніст і педагог, М. Метнер не примикав до одного з музичних напрямків, характерних для першої половини ХХ століття.

М. Метнер був чудовим піаністом, і його головною любов'ю на протязі усієї композиторської діяльності залишалося фортепіано, він обмежив свою творчість майже виключно рамками камерної музики. Така зосередженість в області фортепіанної музики може бути пояснена і його власною виконавською практикою, і самим складом мислення композитора, що тяжів до інструментальності. У всій творчості М. Метнера яскраво проявився взаємозв'язок і взаємопроникнення вокального та інструментального жанрів. У свої інструментальні твори митець вводив вокальні жанри (романси, серенади, гімни та ін.). Про близькість інструментальних творів до вокальної природи свідчить така деталь метнеровського письма, як коми, що вказують виконавцю-інструменталісту місце «взяття дихання», а також часто авторська підтекстовка багатьох інструментальних тим, які мають вокальну основу.

М. Метнер часто звільняє вокальну партію від віршованого тексту, створюючи розгорнуті вокалізи. Ставлення композитора до голосу як до найдосконалішого з інструментів з'явилося в свідомості таких нетрадиційних за своєю формою і жанром вокальних творів, як «Соната-вокаліз» і «Сюїта-вокаліз» з розгорнутою віртуозною вокальною партією.

Продовжуючи закладену в Сонаті-вокалізі ідею синтезу вокального та інструментального жанру, М. Метнер ілюструє новий підхід до композиції та драматургії. П'ятичастинний цикл Сюїти-вокалізу побудований на принципі жанрового контрасту, який поєднується із арочністю (тональність f-moll, баладність, наскрізна тема «таємниць» – motto з третьої частини), а також поєднанні принципів «вокального» розгортання тематизму (варіантність викладу, заспівно-приспівні побудови,) і інструментального (імітаційно-

діалогічний виклад фактури, варіаційність в III частині, тричастинні репризні форми).

Програмна послідовність частин – «Німфи» (II), «Грації» (IV), і «Про що говорить поет» (V) своєрідно дублює драматургію вірша «Священне місце» В. Гете. Отже, можна стверджувати, що поетичний текст виконує не тільки роль епіграфу, але й композиційно-драматургічного прообразу Сюїти. Така вагома роль вербального компоненту свідчить про тісний зв'язок твору саме із вокальними жанрами, хоча слово в самій вокальній партії відсутнє і вона наближується своєю «чистотою» до інструментальної. Такий підхід ілюструє новаторське мислення М. Метнера, яке буде притаманне для цілого ряду композиторів другої половини XX століття. Так, розбивання віршів на фрагменти разом з інструменталізацією вокальної партії характерно для «Молотка без майстра» (1954-55) П. Булеза, окремі рядки віршів як «репрезентанти» великого поетичного тексту використовує Дж. Крам в «Ночі чотирьох Місяців» (1969).

Виконавські параметри твору М. Метнера ілюструють взаємопроникнення інструментального і вокального начал. Його вираз «сопілкова легкість», представлений в авторському коментарі, служить ключем до розуміння виконавської інтерпретації, і відразу орієнтує на інструментальний тип мелодики і звукообраз пастуших награвів, що особливо відчувається в другій та четвертій частинах. Водночас, міфічні образи вірша В. Гете спонукає до відтворення архаїчного колориту, що може бути реалізоване через чисте, без важкого натиску і вібрато інтонування, а також залучення елементів фольклорного (горлового співу).

Все зазначене свідчить про те, що Сюїта-вокаліз тв. 41 № 2 М. Метнера є унікальним явищем як з точки зору жанрово-композиційних, так і виконавських параметрів і становить справжнє випробовування для вокаліста, й спонукає до подальшого глибокого аналізу та пошуку переконливої інтерпретації даного твору.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження й виконання поставлених мети та завдань надає підстави зробити такі висновки:

1. Вивчено трактування жанру вокалізу у наукових працях: П. Луцкера, О..Р. Симонової, Л.Б. Дмитрієва, А. Г. Менабені, О.А. Піщуліної, К. Роуз Дежарден як п'єси або етюду (сольфеджіо) для голосу інструктивного (учбового) характеру, спрямованого на навчання молодих співаків співацькому мистецтву.
2. Визначена семантика концертного вокалізу на основі досліджень А. К. Гусєвої, Ларрі Стіклера, О. Сохора, Я. М. Каушніян. Доведено, що поступово відбувався процес перетворення вокалізу від прикладного різновиду жанру до концертно-віртуозного. Осягнення детермінованості «жанрового змісту» і «жанрового стилю» (О. Сохор) дозволило включити вокаліз в різні сфери музичної діяльності співака – в навчально-виконавську і концертно-виконавську. ХІХ ст. – етап накопичення та узагальнення наукових знань та досвіду у сфері вокального інтонування, формуються національні вокальні школи, в зв'язку з чим в розвитку жанру вокалізу відбуваються суттєві зміни. З одного боку, вокалізи, як і раніше, створюються як п'єси інструктивного характеру, з іншого – композиторів дедалі більше зацікавлює виразова сторона твору. В зв'язку з цим, закономірною є поява другої лінії еволюції жанру. Створені, здавалось би, з педагогічною метою вокалізи стають яскравими в художньому сенсі п'єсами. Концертний вокаліз – високохудожня музична композиція, який має безліч жанрових різновидів від романсу-вокалізу до моноопери-вокалізу. Існують дво- і тричастинні форми, вільні форми наскрізного розвитку, типові для вокалізів баладного характеру. У ХХІ століття вокаліз увійшов як багато функційне явище. З одного боку він залишається частиною

циклу вправ з формування технічно досконалого співу, з іншого, – стає автономним художнім феноменом.

3. Розкрита еволюція жанру сюїти, завдяки дослідженням відомих науковців: Б. Асаф'єва, В. Бобровського, Т. Кюрегян, Л. Мазеля, Ю. Тюліна, Б. Яворського, Т.Попової, С. Маслій, Ю. Бочарова, Ф. Блюме, А. Мілнера, А. Петраша, Ямпольського, В. Рабея, І.Манукян, Ю.Неклюдової, Д.Фюллер. Визначено, що сюїта – циклічний жанр, який складається з ряду різнохарактерних п'єс, наступних одна за одною за принципом контрасту, при цьому об'єднаних в ціле складом виконавців і конкретним задумом автора: сюжетним, жанровим, географічним або іншим. В історичному аспекті, з моменту перших згадок про подібний жанр, починаючи з XVI століття, коли виникла старовинна сюїта (існували три типи сюїт: старовинна – XVI ст.; класична – XVIII ст.; нова – XIX - XX ст.) і до сьогодення. У XIX - XX столітті сюїта проникає у вокальну та хорову музику. Організований за принципом контрасту і драматургічної єдності, жанр сюїти привертає увагу низки композиторів: М.Мусоргського, І. Стравінського, М. Метнера, Д.Шостаковича, Г.Свірідова. та багатьох інших.
4. Висвітлений творчий шлях М. Метнера та його вплив на розвиток музичного мистецтва. М. Метнер – незвичайне явище в російській музиці, що не має зв'язку ні з її минулим, ні з сучасним. Художник самобутньої індивідуальності, чудовий композитор, піаніст і педагог, він не примикав ні до одного з музичних напрямків, характерних для першої половини XX століття. У всій творчості композитор яскраво проявився взаємозв'язок і взаємопроникнення вокального та інструментального жанрів. Ставлення композитора до голосу як до найдосконалішого з інструментів з'явилося в свідомості таких нетрадиційних за своєю формою і жанром вокальних творах, як

«Соната-вокаліз» і «Сюїта-вокаліз» з розгорнутою віртуозною вокальною партією.

5. Виявлені жанрово-стильові та виконавські особливості «Сюїти-вокалізу». П'ятичастинний цикл Сюїти-вокалізу побудований на принципі жанрового контрасту, який поєднується із арочністю (тональність *f-moll*, баладність, наскрізна тема «таємниць» – *motto* з третьої частини), а також поєднанні принципів «вокального» розгортання тематизму (варіантність викладу, заспівно-приспівні побудови,) і інструментального (імітаційно-діалогічний виклад фактури, варіаційність в III частині, тричастинні репризні форми). Програмна послідовність частин – «Німфи» (II), «Грації» (IV), і «Про що говорить поет» (V) своєрідно дублює драматургію вірша «Священне місце» В. Гете. Поетичний текст виконує не тільки роль епіграфу, але й композиційно-драматургічного прообразу Сюїти. Така вагома роль вербального компоненту свідчить про тісний зв'язок твору саме із вокальними жанрами, хоча слово в самій вокальній партії відсутнє і вона наближується своєю «чистотою» до інструментальної. Такий підхід ілюструє новаторське мислення М. Метнера, яке буде притаманне для цілого ряду композиторів другої половини XX століття. Так, розбивання віршів на фрагменти разом з інструменталізацією вокальної партії характерно для «Молотка без майстра» (1954-55) П. Булеза, окремі рядки віршів як «репрезентанти» великого поетичного тексту використовує Дж. Крам в «Ночі чотирьох Місяців».

Виконавські параметри твору М. Метнера ілюструють взаємопроникнення інструментального і вокального начал. Його вираз «сопілкова легкість», представлений в авторському коментарі, служить ключем до розуміння виконавської інтерпретації, і відразу орієнтує на інструментальний тип мелодики і звукообраз пастуших нагашів, що особливо відчувається в другій та четвертій частинах.

Водночас, міфічні образи вірша В. Гете спонукає до відтворення архаїчного колориту, що може бути реалізоване через чисте, без важкого натиску і вібрато інтонування, а також залучення елементів фольклорного (горлового співу). Сюїта-вокаліз тв. 41 № 2 М. Метнера є унікальним явищем як з точки зору жанрово-композиційних, так і виконавських параметрів і становить справжнє випробовування для вокаліста, й спонукає до подальшого глибокого аналізу та пошуку переконливої інтерпретації даного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность. Москва : Гос. музык. изд-во, 1954. 239 с.
2. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Москва : Гос. музык. изд-во, 1978. 313 с.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. 2-е изд. Москва : Музыка, 1971. 376 с.
4. Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. Москва ; Ленинград : Academia, 1930. 320 с.
5. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 322 с.
6. Бобровский В. Циклические формы. Сюита. Сонатный цикл. *Книга о музыке* / сост. Г. Л. Головинский, М. Ройгерштейн. Москва, 1975. С 293–309.
7. Бочаров Ю. С Барочная сюита: от мифологии к историческому аутентизму/ *Науч. вестник Московской консерватории*. 2015. № 4. С. 202–215.
8. Бочаров Ю. С Барочная сюита: знакомая и незнакомая. *Старинная музыка*. 2013. № 4. С. 11–18.
9. Бочаров Ю. С К вопросу о жанровых наименованиях инструментальных сочинений XVII – первой половины XVIII века . *Старинная музыка*. 2016. № 2. С. 5–10.
10. Бочаров Ю. С. О сюитах «правильных» и «неправильных». *Старинная музыка*. 2008. № 1–2. С. 2–9.
11. Бурштейн Д. А. О композиции и авторской интерпретации сонаты-вокализа Метнера. *Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных*. 2015. № 4 (15). С. 53–63.
12. Бурштейн Д. А. Соната-вокализ Н. К. Метнера: проблемы исполнения в свете авторской интерпретации. *Науч. вестник Уральской консерватории*. 2015. № 10. С. 47–58.

- 13.Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Москва : Интонация, 1978. 368 с.
- 14.Глиэр Р. Статьи, воспоминания, материалы. Т. 1. Ленинград : Музыка, 1965. 311 с.
- 15.Говорухина Н. О. Эволюция вокального цикла и закономерности циклообразования (на примере произведений Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2009. 239 с.
- 16.Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ : НМАУ ім. ПП Чайковського, 1999. 269 с.
- 17.Гусева А. Жанр вокализа: история, теория и практика : автореф. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2013. 29 с.
- 18.Гусева А. К проблеме исследования жанра вокализа. *Проблемы музыкальной науки*. 2010. № 2 (7). С. 148–151.
- 19.Гусева А. К проблеме классификации инструктивных вокализов. *Вестник Челябинск. гос. акад. культуры искусств*. 2012. № 4 (24). С. 115–119.
- 20.Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 2007. 368 с.
- 21.Долинская Е. Б. Николай Метнер : монографический очерк. Москва : Музыка, 1966. 190 с.
- 22.Житомирский Д. Н. К. Метнер (заметки о стиле). *Избранные статьи / Д. Житомирский*. Москва, 1981. С. С. 283–329.
- 23.Зетель И. З. Н. К. Метнер — пианист. Творчество, исполнительство, педагогика. Москва : Музыка, 1981. 231 с.
- 24.Каушнян Я. М Вокаліз в українській музиці: традиції та жанрово - стилістичні новації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2019. 212 с.
- 25.Кенигсберг А. Аннотация. М. Глинка «Прощание с Петербургом» : грампластинка / К. Заринь (тенор), Г. Браун (фортепиано), вокальный ансамбль ; Дирижер Ю. Воронцов.

26. Крауклис Г. В. Романтический программный симфонизм. Проблемы. Художественные достижения. Влияния на музыку XX века. Москва : Дека-ВС, 2007. 312 с.
27. Курышева Т. А. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке. *Вопросы музыкальной формы* : сб. ст. / ред. В. В. Протопопова. Москва, 1996. Вып. 1. С. 278–313.
28. Курышева Т. А. Камерный вокальный цикл в современной советской музыке. Вопросы жанра, принципов драматургии и композиции: к истории и теории жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1988. 23 с.
29. Кюрегян Т. С. Композиторы о современной композиции : хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. Москва : Изд-во Моск. консерватория, 2009. 356 с.
30. Левашева О. Михаил Иванович Глинка : монография. В 2 кн. Кн. 2. Москва : Музыка, 1988. 352 с.
31. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазियो. Москва : Классика-XXI, 2004. 768 с.
32. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 528 с.
33. Мазель Л., В. Цуккерман Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 752 с.
34. Манукян И. Сюита. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 359–363.
35. Маслий С. Ю. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2003. 18 с.
36. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Восприятие музыки* / ред., сост. В. Н. Максимов. Москва, 1980. С. 91.

- 37.Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Музыка, 1993. 265 с.
- 38.Медушевский В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*: сб. ст. / ред. В. В. Задерацкий и др. Москва, 1984. Вып. 5. С. 9–16.
- 39.Менабени Л. Методика обучения сольному пению: учеб. пособ. Москва : Просвещение, 1987. 96 с.
- 40.Метнер Н. К. Воспоминания, статьи, материалы / сост.-ред. З. А. Апетян. Москва : Совет. композитор, 1981. 245 с.
- 41.Метнер Н. К. Муза и мода. Paris : YMCA-press, 1978. 156 с.
- 42.Метнер Н. Письма / сост. и ред. З. Апетян. Москва: Совет. композитор, 1981. 352 с.
- 43.Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора / сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский. Москва : Гос. музык. изд-во, 1963. 92 с.
- 44.Музыкальная форма : учебник / общ. ред. Ю. Н. Тюлина. Москва : Музыка, 1974. 359 с.
- 45.Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна ; ред. Е. Д. Богданова, М. А. Осипов. Москва : Практика, 2001. 1095 с.
- 46.Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
- 47.Народецкая А. В. Камерно-вокальное творчество Н. К. Метнера в контексте художественной культуры «Серебряного века». *Вестник Башкирского университета*. 2009. Т. 14. № 1. С. 195–198.
- 48.Нежданова А. О Рахманинове. *Воспоминания о Рахманинове* : в 2 т. Москва, 1974. Т. 2. С. 116–153.
- 49.Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. Москва : Совет. композитор, 1975. 527 с.
- 50.Неклюдов Ю. Сюита. *Музыкальный энциклопедический словарь* / ред. Г. В. Келдыш. Москва, 1990. С. 529–530.

- 51.Рощенко – Аверьянова О. Романсы Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов. *Вопросы музыкальной педагогики* : сб. ст. Москва, 1981. Вып. 3. С. 15–28.
- 52.Пищулина О. А. Особенности вокально-технической работы над постановкой женских лирических голосов. URL: <http://pstgu.ru/download/1282566832.pischulina.pdf> (дата звернения: 20.05.2021).
- 53.Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Москва : Музыка : Гос. музык. изд-во, 1954. 384 с.
- 54.Попова Т. О музыкальных жанрах. Москва : Знание, 1981. 128 с.
- 55.Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. Москва : Радуга, 1992. 254 с.
- 56.Розеншильд К. К. История зарубежной музыки. Вып. 1. До середины XVIII века. 4-е изд. Москва : Музыка, 1978. 544 с.
- 57.Ручьевская Е. А. Классические черты творчества Шостаковича. Работы разных лет : сб. ст. В 2 т. Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания [отв. ред. В. В. Горячих]. Санкт-Петербург, 2011. С. 102–117.
- 58.Ручьевская Е., Кузьмина Н. Поэма «Отчалившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова. *Музыкальный мир Георгия Свиридова* : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва, 1990. С. 92–123.
- 59.Ручьевская Е., Кузьмина Н. Цикл как жанр и форма. *Форма и стиль* : сб. науч. тр. : в 2 ч. / ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1990. Ч. 2. С. 167–168.
- 60.Сабина М. Д. Было ли два Шостаковича? *Музыкальная академия*. 1997. № 4. С. 233–237.
- 61.Серов Ю. Э. Автор и его время в камерно-вокальном творчестве Д. Д. Шостаковича : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2020. 262 с.

- 62.Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к belcanto : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2007. 27 с.
- 63.Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы. *Вопросы социологии и эстетики музыки*. Москва, 1983. Вып. 3. С. 129–143.
- 64.Стусова М. С. Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2019. 16 с.
- 65.Сунь Кенлян Особенности циклообразования в западноевропейской инструментальной музыке первой половины XX столетия : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. 18 с.
- 66.Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками / пер. О. Манулкиной; ред. А. Митрофанова. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 536 с.
- 67.Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
- 68.Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове. URL: <https://senar.ru/memoirs/Shaginyan/> (дата звернения: 20.05.2021).
- 69.Энгель Ю. Музыка Н. Метнера. *Глазами современника: избранные статьи о русской музыке 1898-1918 года* / Ю. Энгель. Москва, 1971. С. 319–322.
- 70.Яворский Б., Носина В. Сюиты Баха для клавира. О символике "Французских сюит" И. С. Баха. Москва : Классика-XXI, 2017. 156 с.
- 71.Ямпольский И. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха. Москва : Гос. музык. изд-во, 1963. 72 с.
- 72.Blume F. Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im XV und XVI Jahrhundert. Leipzig, 1925. 209 p.
- 73.Fuller D. Suite. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Vol. 18. P. 333–350.
- 74.Grove Music Online, s.v. "Vocalise," accessed December 1, 2015. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29567> (дата звернения: 20.05.2021).

75. Katheryn Susan Chilcote *The Vocalise Art Song* / University of Oregon. Oregon, 1991. 281 p.
76. Kathleen Rose DeJardin *The Accompanied Vocalise and Its Application to Selected Baroque, Classical, Romantic and Twentieth Century Songs and Arias: diss.* / University of Arizona. Arizona, 1992. URL: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/185928>
77. Larry Wayne Stickler *Concert Vocalises for Solo Voice: A Selective Study* : diss. / Indiana University. Bloomington, 1989.
78. Medtner N. *His Life and Music* by Barrie Martyn. USA : Ashgate Pub. Co., 1995. 312 p.
79. Milner A. The baroque: instrumental music. *Man and his music. The story of musical experience in the west*. London, 1962. P. 2. P. 531–569.
80. Vocalise. *Britannica*. URL : <https://www.britannica.com/art/vocal-music/The-17th-20th-centuries#ref395265> (дата звернення: 20.05.2021).