

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

**ВОКАЛЬНІ ТВОРИ А. ШЕНБЕРГА ОР. 22:
КОМПОЗИЦІЙНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота

Науменко Ірини Олексіївни

Науковий керівник:

Гребенюк Наталія Євгеніївна

доктор мистецтвознавства, професор

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

Науменко І. О.



ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1. ЖАНР ОРКЕСТРОВОЇ ПІСНІ ДЛЯ ГОЛОСУ З ОРКЕСТРОМ В ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ У НОВОВІДЕНСЬКІЙ ШКОЛІ.....	7
1.1 Поняття про жанр оркестрової пісні та його історія виникнення.....	7
1.2 Жанрові особливості оркестрової пісні та її унікальність.....	10
1.3 Оркестрова пісня у творчості «нововіденської» школи.....	17
Висновки до розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2. «VIER LIEDER» ОР. 22 А. ШЕНБЕРГА ЯК УОСОБЛЕННЯ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ.....	24
2.1 Місце жанру оркестрової пісні у творчості композитора.....	24
2.2 Композиційний аспект «Vier lieder» ор. 22.....	27
Висновки до розділу 2.....	46
РОЗДІЛ 3. ПОРІВНЯЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА ХАРАКТЕРИСТИКА «VIER LIEDER» ОР. 22 А. ШЕНБЕРГА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ.....	48
3.1 Огляд інтерпретації «Vier lieder» ор. 22 А. Шенберга у виконанні Кетрін Він-Роджерс.....	50
3.2 Огляд інтерпретації «Vier lieder» ор. 22 А. Шенберга у виконанні Катажини Отчик.....	53
Висновки до розділу 3.....	57
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	64

ВСТУП

Камерна та вокальна музика XX століття викликає великий інтерес у молодих виконавців та вчених. Її поширеність стає дедалі значимішою як у великих, і на малих сценах. Цьому сприяє так звана «зручність» камерного жанру, а саме жанр оркестрової пісні через малу сценічну ресурсомісткість.

Утім, все ще недостатньо вивченими залишаються питання, що стосуються аналізу композиторського та виконавського аспектів, а також індивідуальних стилів її виконавців. Серед них – Арнольд Шенберг (1874-1951) – німецький композитор та педагог, який вдало поєднував композиторську та наукову діяльність.

Арнольд Шенберг, який присвятив своє життя традиціям німецького мистецтва, не міг пройти повз жанр оркестрової пісні, оскільки він був для нього дуже цікавим. Композитором для жанру оркестрової пісні написано невелика кількість творів, які стали «класикою» у вокальному репертуарі.

Одним з яскравих зразків академічної музики XX століття можна вважати його Чотири пісні для середнього голосу ор. 22, що відноситься до атонального періоду його творчості. Цей твір займає важливе місце у камерно-вокальній творчості композитора завдяки вмілому поєднанню технічних та мистецьких засобів. Через необхідність володіння високим рівнем вокально-виконавської майстерності ці пісні присутні у репертуарі лише окремих солістів, що стало однією з причин її недостатньої вивченості в царині музикознавства, принаймні у вітчизняному.

Усе це зумовлює **актуальність** обраної теми. Також досвід аналізу власної сучасної інтерпретації допоможе вокалістам-виконавцям глибше проникнути у задум автора.

Мета роботи – виявити жанрово-стильові та інтерпретаційні особливості 4 пісень для середнього голосу ор. 22 А. Шенберга на прикладі запису виконавських версій Кетрін Він-Роджерс з Лондонським філармонічним оркестром та Катажини Отчик з ансамблем «Прометей» у

аранжуванні Фелікса Грайссле. З цією метою пов'язано вирішення наступних дослідницьких завдань:

- **ознайомитись** із поняттям жанру оркестрової пісні;
- **охарактеризувати** стильові особливості жанру оркестрової пісні;
- **розглянути** тенденції розвитку даного жанру у творчості «нововіденців»;
- **визначити** місце жанру оркестрової пісні у творчості німецького композитора;
- **проаналізувати** жанрово-стильові параметри 4 пісень ор. 22 А. Шенберга;
- **здійснити** порівняльну характеристику виконавських версій твору композитора;
- **визначити** основні виконавські завдання, що повстають перед співаком в даному творі;
- **зробити** висновки щодо даного дослідження.

Об'єкт дослідження є вокальна творчість атонального періоду А. Шенберга, а **предметом дослідження** – композиторський та виконавський аспект 4 пісень для середнього голосу ор. 22.

Методологічну базу роботи становлять:

- *історичний*, що виявляє особливості розвитку жанру оркестрової пісні та її розвиток у творчості «нововіденців»;
- *біографічний*, що дає змогу охарактеризувати атональний етап творчості А. Шенберга;
- *компаративний*, необхідний для порівняння особливостей трактування музичних творів різними виконавцями;
- *жанрово-стильовий*, спрямований на виявлення індивідуально-авторського у вокальній творчості;

- *функціональний*, необхідний для здійснення аналізу досліджуваного твору в аспекті єдності змісту й структури;
- *інтерпретаційний*, досліджує механізми зародження та реалізації композиторського/виконавського музичного твору.

Матеріалом дослідження слугувала партитура й клавір 4 пісень для середнього голосу з оркестром ор. 22, а також їх аудіоверсії у виконанні Кетрін Він-Роджерс (Catherine Wyn-Rogers) з філармонічним оркестром та Катажини Отчик (Katarzyna Otczyk) з ансамблем «Прометей».

Теоретичну базу дослідження складають дослідження, присвячені питанням:

□ *теорій музичного жанру оркестрової пісні та стилю, музичної форми й фактури*: Бюльтман Р. [7] , Данузер Х. [9], Крецшмар Х., Реверс П. [23], Руф В. [24] Брахт Х.-Й. [8], Луїс Р. [18] та ін.;
життя та творчості композитора – Спайс К. [21], Leibowitz R. [17].

Наукова новизна результатів полягає зокрема у тому, що вперше здійснений композиційно-драматургічний і інтерпретаційно-виконавський аналіз чотирьох пісень ор. 22 А. Шенберга.

Апробація результатів дослідження: матеріали дослідження можуть бути використані:

- в подальших наукових розробках, присвячених вокальній творчості А. Шенберга;
- у виконавській практиці вокалістів у курсі «Методика викладання академічного співу»;
- теоретичних курсах з «Історія зарубіжної музики», «Аналізу музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів.

Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі камерного співу. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів які формують свій репертуар на основі музики XX століття.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 66 сторінок, з основного тексту 59 сторінок, список використаних джерел включає 24 позиції.

РОЗДІЛ 1. ЖАНР ОРКЕСТРОВОЇ ПІСНІ ДЛЯ ГОЛОСУ З ОРКЕСТРОМ В ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ У НОВОВІДЕНСЬКІЙ ШКОЛИ

1.1 Поняття про жанр оркестрової пісні та його історія виникнення.

Orchestergesang чи оркестрова пісня – явище, смислова багатоплановість якого багато в чому зумовила неоднозначність подальшого його тлумачення музикознавством. У вітчизняній літературі, як відомо, використовується лише один термін оркестрова пісня – буквальный переклад з німецької мови терміна *Orchesterlied*, що, зрештою, може призвести до збіднення уявлень про це явище.

Звернемося до відомих опозицій щодо жанрової самостійності чи похідності оркестрової пісні рубежу XIX–XX століть. У таких великих музичних словниках як «*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*» та «*Österreichisches Musiklexikon*» оркестрова пісня розглядається або в контексті жанру *Lied* як результат розвитку та перетворення *Klavierlied* [16], або в ряді пісень для голосу з оркестром як таких без ідейної прив'язки до часу *fin de siècle* [19], що припускає погляд на оркестрову пісню як однорідне явище аж до середини XX століття.

У закордонному музикознавстві розгляд оркестрової пісні як самостійного жанру має тривалу історію. Чи не першим про неї писав один із авторів оркестрової пісні – З. фон Хаузеґгер (1872–1948), проблематиці оркестрової пісні присвячені роботи Г. Данузера та Е. Крейвітта.

Для заголовка статті «*Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze*» (1977) [9, S. 441] Данузер, як наступник Хаузеґгера, віддав перевагу незвичний термін *Orchestergesang* замість поширеного тоді поняття *Orchesterlied*, незважаючи на те, що був знайомий з роботою Крейвітта, що опублікував роком раніше, де він використовує термін *Orchestral Lied* [14]. Данузер пояснює, що зробив це «не з метою штучної реставрації термінів, а для того, щоб не нашкодити в подальшому жанрово-

теоретичній дискусії про наш предмет, що зароджувалася, тому що досі історична критика, в обхід цього жанрового позначення, оперує терміном *Orchesterlied*, який переважно використовується в полеміці проти цього нового жанру, але однозначно відкидається його захисниками та нейтральною критикою» [9, S. 441].

На відміну від Хаузеггера та Данузера, більшість зарубіжних музикознавців сучасності дотримуються терміна *Orchesterlied*, зокрема Крейвітт. Можливо, це відбувається знов-таки з причин, які відсилають до питання самостійності жанру. І якщо виходити лише з того, що, по-перше, оркестрова пісня – це ступінь еволюції *Klavierlied*, а по-друге, розвиток оркестрової пісні в другій половині XIX століття є наслідком оркестрової функції партії фортепіано, що утверджується [24, S. 39], то, безумовно, *Orchesterlied* – найпридатніша для цієї точки зору назва. Якщо ж враховувати, що оркестрова пісня стає новим жанром, маючи тісний зв'язок не тільки з оркестровками *Klavierlied*, а й під впливом арії, драматичної сцени і речитативу, а також симфонії, то, безумовно, має рацію Хаузеггер, який сам створив у цьому жанрі і позначав його як *Orchestergesang*. Іншими словами, саме поняття *Orchesterlied* спочатку провокує сприйняття жанру оркестрової пісні у тих *Lied*, тоді як *Orchestergesang* відкриває більший спектр жанрів, які вплинули її становлення. На прикладі розділу *Lied und Gesang* з книги Mahlers *Lieder* Реверса видно, що вживання терміна *Orchestergesang* пов'язане з більш глибоким зануренням у суть жанру і використовується при аналізі антагоністичної пари *Lied-Gesang*. Таким чином, можна зробити висновок, що вживання поняття як *Orchesterlied*, так і *Orchestergesang* не вважатиметься помилкою. У цьому ні той, ні інший терміни не заважають сприйняттю предмета цього дослідження – жанру *Orchestergesang* – як самостійного.

У передісторії жанру *Orchestergesang* проглядається майже півстолітня практика оркестрових перекладів та обробок клавірних пісень. Першовідкривачем у цій галузі вважається Г. Берліоз. У 1834 році композитор оркестрував власну пісню «*La belle Voyageuse*» з циклу «*Neuf mélodies*

irlandaises» op. 2 (1829) на тексти ірландського поета-романтика Томаса Мура. Найбільш значним досвідом його перших оркестровок Klavierlied стала партитура циклу «Les Nuits d'été» 1856 року.

1880-і – 1890-ті роки відзначені появою, поряд із оркестровками Klavierlied, оригінальних пісень у супроводі оркестру. Такими є «Lieder eines fahrenden Gesellen» і «Des Knaben Wunderhorn» Р. Малера, «Sakuntala», «Maud» та «Mitternachtslied» Ф. Діліуса, «Herr Oluf», op. 12 Х. Пфіцнера, "Vier Gesänge" op. 33 та «Zwei größere Gesänge» op. 44 Р. Штрауса, "Koskenlaskijan morsiamet" op. 33 Я. Сібеліуса. Ближче до кінця XIX століття звернення композиторів до оркестрової пісні стає інтенсивнішим, і оркестрова пісня, явно відокремлюючись від клавірної, починає претендувати на жанрову автономність.

Щодо творчості композиторів Франції, Фінляндії та Англії, то їх оркестрові пісні – скоріше запозичення та адаптація жанру Orchestergesang австро-німецької традиції. Найбільш яскраво адаптація Orchestergesang проглядається у французькій галузі fin de siècle [10]. На доказ цього А. Фаузер наводить понад 90 опусів цього жанру у французьких композиторів [10].

Найважливішою умовою формування Orchestergesang як самостійного жанру стало існування тісної спільноти композиторів-диригентів. Звернення композиторів-диригентів до створення пісні у супроводі оркестру виявилось пов'язане з ще одним важливим фактором становлення Orchestergesang як самостійного жанру, яким стали нові умови побутування пісні у культурному житті рубежу століть, зумовлені розширенням концертної діяльності, попитом публіки на музику для широкого кола слухачів. У другій половині XIX століття жанр пісні проникає в публічний концерт типу попурі, незважаючи на існуючу думку критиків того часу, які з занепокоєнням відзначали «ознаку хвороби, пересичення, падіння духу Lied» [12, S. 533]. Однак надалі тенденція до однорідності концерту почала витісняти камерне та сольне виконавство із симфонічних концертів.

Як пише німецький музикознавець Е. Краузе щодо оркестрових пісень Штрауса, «напрошувалася думка про створення спеціальних творів для голосу з оркестром, які не були б лише штучно збільшеними вокальними п'єсами з фортепіанним супроводом» [2, с. 297]. Що ж до закономірного питання про формування функції наслідування оркестру у супроводжуючому фортепіано, то, незважаючи на існуючу думку деяких критиків, «було б неправильно, – пише Данузер, – якщо б ми подумали, що в 1890 році і після клавірний акомпанемент досяг вершини оркестральності, що змусило безперешкодно перейти від фортепіанної імітації оркестру до оркестрової мови» [9, S. 437]. Звідси випливає важливий висновок, що оркестрова пісня стає самостійним жанром лише тоді, коли композитор свідомо вдається до специфіки оркестру і використовує його як можливий спосіб супроводу поетичного тексту. Таким чином, композитори-дирижери створили той оригінальний жанр, який, користуючись попитом публіки, давав змогу просувати власну творчість.

1.2 Жанрові особливості оркестрової пісні та її унікальність

Проблема співвідношення якостей монументальності та інтимності лежить в корені самого жанру *Orchestergesang*. З одного боку, оркестр у колористичному плані відкривав більше можливостей для жанру пісні, з другого, одночасно витісняв камерність виконання – якості, нерозривно пов'язаного із самим поняттям *Lied*. Позначена проблема виникла вже в той момент, коли з'явилися перші оркестровки *Klavierlied* (30-ті роки XIX століття) і коли сам жанр *Klavierlied*, який спочатку був призначений для домашнього музикування в тісному колі слухачів, у другій половині XIX століття, перейнявшись у публічний концерт, почав втрачати свою камерність.

Як наслідок, в оркестрових перекладеннях якість інтимності виконання змінилася якість монументальності, та й сам жанр пісні віддалився від своїх, начебто, іманентних естетичних норм.

Невипадково саме поняття *Orchestergesang* склалося з *Orchester* та *Gesang*. Перше слово безпосередньо з жанрами симфонічної музики, а друге – з жанрами вокальної музики, зокрема з *Lied* і оперою у її типових формах арії, драматичної сцени, речитативу. Симфонічні та оперні форми генерують монументальність *Orchestergesang*, тоді як *Lied* «відповідає» за інтимність.

Простежимо, які перетворення жанру пісні стали основою *Orchestergesang*. Змінюється спрямованість виконання: наявність публіки стає основним чинником виконання пісні з оркестром. Говорячи словами До. Дальхауза, «слухачі балади невід'ємні, пісні випадкові» [9, S. 441].

Естетичне співвідношення між співаком та супроводом змінюється у бік рівноправності обох компонентів оркестрової пісні. Такий розподіл ролей принципово відрізняється від співвідношення, характерного для пісні початку XIX століття, ідеалу стилю *Biedermeier*, де найбільше цінувалися інтимність, збалансованість пропорцій та простота форм. При виконанні такої пісні співак постає як естетичний суб'єкт, який уособлює музично-ліричне «Я». Фортепіанний акомпанемент, навпаки, не може бути естетично самостійним суб'єктом, навіть якщо містить основні теми пісні. Тим часом, вже у творчості Ф. Шуберта та Р. Шумана фортепіанний супровід відстоює якщо не рівноправну співаку, то значиму та відносно самостійну позицію. Впровадження ж оркестру призвело до всебічної модифікації естетичного співвідношення між співаком і супроводом, оскільки саме собою наявність оркестру відхиляє претензію на вторинність інструментальної партії.

Колористичні можливості оркестрового супроводу руйнують характерний для пісні примат єдності звуку, настрою та вираження почуття. Відповідно до Р. Луїсу (*Louis*), оркестрове супровід таїть у собі небезпека для ліричного тексту, оскільки «виникає дратівливе невідповідність між інтимністю змісту і силою використовуваних звукових засобів» [18, S. 237].

Мабуть, інтуїтивно відчуючи невідповідність оркестрових ефектів чистої ліриці, композитори брали за основу тексти переважно гімнічно піднесеного та баладно-драматичного змісту або народний епос.

Зупинимось на симфонії як одному з витоків *Orchestergesang*. Вплив симфонії та її похідних виражається насамперед у симфонізації жанру пісні, що спостерігається практично у всіх творців *Orchestergesang*. Симфонія накладає на оркестрову пісню відбиток монументальності – якості, яка потрібна на озвучування великих залів публічних концертів. Як наслідок, *Orchestergesang* стає великомасштабним твором, що за часом звучання не поступається симфонії.

Що ж до більшості оркестрових пісень, то час їхнього звучання коливається приблизно від 5 хвилин до чверті години, що відповідає тривалості звучання симфонічної поеми. Такі, зокрема, оркестрові пісні Штрауса, які апелюють до симфонічної поеми також і за принципами роботи з тематизмом, прийомами розвитку музичного матеріалу, тяжіння до сонатності, за духом та емоційно-образним змістом. Наприклад, ор. 33 № 1 «*Verführung*» («Зваблення»), № 4 «*Pilgers Morgenlied*» («Ранкова пісня пільгиму»). Вплив симфонічної музики поширився і на фактуру, в якій проглядається тенденція уникнення гомофонно-гармонічного складу *Lied* у бік поліфонізації партії супроводу. Як наслідок, фортепіанні редакції оркестрових пісень вимагають від піаніста певних технічних та слухових навичок. Наприклад, ор. 124 та ор. 136 Регера в їхньому фортепіанному варіанті стають для піаніста практично «неграними». Щодо оркестрових пісень Регера доцільно говорити про вплив органної музики, що чітко видно саме у фортепіанних перекладах. Басовий голос часто має свою мелодійну лінію, яка в органних творах доручена партії, що виконується на ножній клавіатурі.

Звертаючись до діалектики монументальності та інтимності, наголосимо, що вона найбільш яскраво простежується на рівні драматургії *Orchestergesang*. Так, сім частин «*Lyrische Symphonie*» ор. 18 Цемлинського

побудовані за принципом руху від симфонічної монументальності до вокальної інтимності, зберігаючи свій справді оркестровий вигляд. Виконання «*Lyrische Symphonie*» неможливо уявити у її камерному фортепіанному варіанті. Разом з тим не можна не погодитися з Данузером, який вважав, «що тільки Густаву Малеру вдалося, як в окремих своїх творах, так і у всій своїй творчості, діалектично розвинути та реалізувати основне для оркестрових пісень співвідношення інтимності та монументальності» [9, S. 449].

Головними представниками жанру *Orchestergesang* австронімецької традиції по праву вважаються Ріхард Штраус та Густав Малер. У питаннях музики композитори, яких пов'язувала багаторічна дружба, завжди дотримувалися протилежної думки. Їхні стосунки можна охарактеризувати як «шанобливі розбіжності» (Цит. за: 7, S. 59)], що виражалось й у відмінності підходів до оркестрової пісні. Для Малера цей жанр нарівні із симфонією займає центральне місце у творчості. Як пише Ганс Егебрехт (Eggebrecht), «пісня є для нього тим, що передуює симфонії» (Цит.: 7, S. 46)], чим багато в чому пояснюється цитування Малером своїх пісень у симфоніях. Навпаки, у творчості Штрауса оригінальна оркестрова пісня не мала того ж значення і була, як і клавірна пісня, матеріалом для мелодійних та гармонійних експериментів, що передували використанню знайдених прийомів в опері. Обидва композитори зверталися до оркестрової пісні протягом усього творчого життя та створили власні моделі *Orchestergesang*, принципово різні з погляду вокально-оркестрової концепції жанру.

1. Під моделлю Штрауса розумітимемо сукупність властивостей оркестрування, вокальної партії, взаємодії голосу та оркестру (функції, розробка інтонаційного матеріалу), а також форми в їх орієнтації на монументальний оркестр у єдності з поетичними текстами гімнічно піднесеного та баладно-драматичного змісту. Цю модель слідували композитори Мюнхенської школи (Шиллінгс, Хаузеґгер, Курвуазьє), а також молодий Шенберг.

2. Під моделлю Малера розумітимемо сукупність властивостей оркестрування, вокальної партії, взаємодії голосу та оркестру (функції, розробка інтонаційного матеріалу), а також форми їх орієнтації на камерне трактування оркестру в єдності з поетичними текстами ліричного змісту. Дана модель отримала своє втілення у творах нововінців – Шенберга та його учнів, Веберна та Берга.

Стильову специфіку моделі Штрауса визначають великі та своєрідні оркестрові склади з великою кількістю мідних духових та ударних інструментів. На відміну від інструментів таких майстрів оркестру ХІХ століття як Берліоз, Брукнер, кожен із яких наділяв мідь переважно кульмінаційними драматургічними функціями, мідні духові у Штрауса становлять «плоть» оркестрового звучання. Досить широко композитор застосовує різні звукові ефекти, що по-вагнерівськи ілюструють подробиці поетичного тексту.

Оркестрування Малера характеризується особливою гнучкістю: звучання оркестру то легке та прозоре, то потужне та масивне, проте при цьому ніколи не перевантажене. За словами Л. Гуревича, композитор «збільшував склад оркестру не заради помпезності та блиску», а заради можливості отримати більшу свободу у поєднанні різних тембрів. Малер поєднує дві протилежні тенденції в інструментуванні: подальше зростання оркестрового складу, з одного боку, і камерне трактування оркестру, з іншої.

Підходи до вокальної партії в *Orchestergesang* Штрауса і Малера помітно різняться. Особливо це видно у взаєминах мелодії та гармонії. Мелодія в епоху пізнього романтизму, що досліджують музикознавці «трактується як центр, на якому стягуються всі основні «нитки» твори, крізь призму якої сприймається і гармонія, і фактура, і композиція».

В оркестрових піснях Штрауса мелодійна лінія вокального голосу цілком природно росте на ґрунті пізньоромантичної гармонії, де типовими стилістичними прийомами композитора стають хроматика, гармонійні зрушення та бітональність. Так, за словами Е. Курта, «з надр гармонійного

письма проривається енергія мелодійних ліній» [2, с. 343]. При цьому «одночасне звучання ліній, що поєднуються, саме по собі стає акордовою основою, на яку може опертися мелодія вокальної партії» [2, с. 345]. Водночас сам композитор писав: «Стиль моєї вокальної творчості відповідає ... драматичній декламації і часто вступає у конфлікт із фігурацією та поліфонією оркестру» [2, с. 443].

Незважаючи на позицію вокальної декламації, що все більш утверджується, Малер у своїх оркестрових піснях залишається прихильником пісенних мелодій: «[...] я не вимагаю від пісні, щоб вона дзвеніла, коли з'являється птах, або гуло в басу, коли насувається вітер – я прагну : до теми, до проведення теми, до тематичної роботи, до співу, не до декламації!» (Цит. за: 23, S. 42)). У порівнянні зі Штраусом гармонія у Малера, де затримання та дисонанси зустрічаються рідко, залежить від мотивної будови мелодійної лінії. Пісенна за своєю лінією вокального голоси базується на діатоніці, їй притаманний народний відтінок в інтонації, який походить від віденського, чеського та німецького фольклору.

Фундаментальні особливості специфіки жанру *Orchestergesang* у Штрауса та Малера намагався розкрити Брахт у парадигмі «*der seelenvollste Gesamtklang des Orchesters*», яка передбачає «єдиний звуковий простір голосу та оркестру». За словами дослідника, клавірна пісня XIX століття постає як форма висловлювання ліричного героя – *Äußerungsform*, у порівнянні з нею оркестрова пісня сприймається як форма буття ліричного героя – *Daseinsform* [8, S. 49]. У першому випадку суб'єкт існує поза звучанням пісні, тоді як у другому – лише у пісні, відірвавшись від часу і простору. В оркестровій пісні «співаючий» суб'єкт виникає як вільно ширяючий у звучанні оркестру: його висловлювання, за Брахтом, є лише коротка мить всеосяжного звучання. Як продовження думки дослідника сприймається ідея К. Кант про те, що стара естетика *Lied* розуміла людський голос як «безпосередню душу» (Цит. по: [7, S. 10]); тепер, коли людський голос використовується інструментально, може йти на «симбіоз» з оркестровим звучанням [7, S. 10].

Так, у своїх оркестрових піснях Штраус, згідно з Брахтом, досягає «єдиного звукового простору», «включаючи вокальний голос у гомогенне, згуртоване звучання оркестру» [8, S. 103]. Вокальний голос або функціонує в межах звуковисотної вертикалі, що задається оркестром, або дублюється окремими інструментами чи групами інструментів. Змішування вокального голосу з різними оркестровими тембрами дозволяє розглядати вокальний голос як із інструментів оркестру.

Малер, навпаки, не поєднує звуки. Вокальний голос і оркестр виконують ту саму функцію «співу» пісні: мелодія пісні вільно переходить із партії співака до партії оркестру і назад. Згідно з Брахтом, Малер у своїх оркестрових піснях досягає «*der seelenvollste Gesamtklang des Orchesters*» за рахунок чотирьох складових його композиційного методу. Такі: 1) включення вокального голосу в оркестрові прелюдію, інтерлюдію та постлюдію; 2) інструментальна мелодійна лінія («*instrumentale Melodiezeile*») – передача провідної мелодійної лінії оркестру; 3) вокальний контрапункт («*vokaler Kontrapunkt*») – передача одночасним новим контрапунктом у соліста, 4) багатоголосна мелодійна лінія – «*mehrstimmige Melodiezeile*» – голос і оркестр представляють одночасно звучні рівноправні мелодії пісні [8, S. 56-57]. Щоб досягти балансу між голосом і оркестром, Малер скорочує склад інструментів.

Що стосується форми пісень, обидва композитори відходять від простої строфічної *Lied*. Серед оркестрових пісень Штрауса переважає форма наскрізного розвитку (*durchkomponierte Form*), тоді як Малер комбінує варіювану строфічну форму (*varierte Strophenform*) із наскрізною композицією (*Durchkomposition*). Зустрічаються у Малера і варійована строфічна форма (*varierte Strophenlieder*), пісні у формі рондо та пісні зі наскрізною композицією (*durchkomponierte Lieder*).

Таким чином, взаємини співака та оркестру в єдиному звуковому просторі накладають відбиток на склади супроводу: грандіозний оркестр Штрауса знаходиться в протилежності камерному трактуванню оркестру Малера.

1.3 Оркестрова пісня у творчості «нововіденської» школи

Початок XX століття для австрійського культурного життя став часом змін. В авангарді музичного новаторства опинилася Друга віденська школа. Її найяскравіші представники – голова та засновник А. Шенберг та його учні А. Веберн та А. Берг. Ці музиканти своїм основним завданням бачили створення нової музичної мови, яку можна було б протиставити традиційному, побудованому на тональних відношеннях. На їхню думку, класична музика XIX століття, заснована на «зрозумілих» та звичних гармоніях, у XX столітті стала неухильно комерціалізуватися та втратила свій духовний початок. Проте Шенберг завжди підкреслював зв'язок своєї школи з традиціями європейської музики, пишався приналежністю до «епохи Малера». Саме Малер, визнаний диригент, але не завжди гідно оцінений сучасниками композитор, став для Другої віденської школи духовним лідером. «Образ Малера як людини і художника служить їм [нововіденців. – А. С.] вищим орієнтиром».

У творчості Берга малерівський жанр оркестрової пісні отримує нове осмислення. Ідея зображення героя у стані фрустрації, що переживає «екстраординарні емоції» [5, с. 10], виявилася близькою до експресіоністичної течії. Герой «Altenberg Lieder» — це художник, творець, який гостро переживає внутрішній конфлікт, що шукає відповіді на вічні питання буття, що спрямував погляд «за межі світу». У циклі також відсутня елемент розповіді, що у принципі, притаманно поезії П. Альтенберга, яка є фіксацію спостережень, «телеграфний стиль душі» [6]. Роздуми героя ведуть його від тем творчості до почуття «безмірного страждання, яке спалює його душу». Він відчуває свою крихкість, несумісність зі світом. Берг збільшує розрив невідповідності між величезним оркестром та камерністю задуму. Він використовує великий склад при тому, що пісні прагнуть афористичної стислості. Це дозволяє йому, з одного боку, домогтися багатой звукофарбової палітри, з другого, з'являється можливість досягнення потужних емоційних кульмінацій.

Образний світ та інтонаційне наповнення «Altenberg Lieder» ближче до іншого масштабного твору Малера, який пов'язаний із жанром вокального циклу. Це симфонія у піснях «Пісня про Землю». Концепція «Пісні про Землю» — романтична, але музичні засоби та прийоми часто зісковзують у експресіонізм. Ця присутність у музиці вкрай емоційних раптових сплесків, що змінюються обвалами в безодню, тематична і темброва розірваність музичної тканини в окремих оркестрових епізодах, а також несподівані гармонійні поєднання.

Розгляд особливостей жанрового трактування, образної та інтонаційної сфери «Altenberg Lieder» дозволяє побачити, що багато художніх ідей Малера були підхоплені та продовжені Бергом. Пошук нової музичної мови, здатної подолати класико-романтичну традицію, не позбавив твору композитора чуттєвої виразності, співпереживання.

Продовжуючи лінію розвитку жанру оркестрової пісні, Берг досягає надзвичайно щільної смислової наповненості в коротких за тривалістю піснях. Здатний до тонкої диференціації та звукофарбової мінливості оркестр, інтонаційні алюзії та цитати доповнюють поетичний текст циклу, піднімаючи його на інший художній рівень. Як пишуть музикознавці, у цьому творі «проступає самотній таланти Альбана Берга, з властивими йому музиці тонкими переходами від експресії до витонченості, дивовижним відчуттям рівноваги оркестрової звучності».

Один з «нововіденців», крім Шенберга та Берга, до жанру *Orchestergesang* Антон Веберн (1883-1945) звернувся у своїй творчості вже після 1910 року: «Drei Orchesterlieder» (1913-1914) для голосу та оркестру, «Vier Lieder» op. 13 (1914–1918) для голосу та камерного оркестру. Творчість композитора також включає кілька циклів пісень для голосу з камерним ансамблем: *Sechs Lieder* op. 14 для голосу, кларнета, бас-кларнета, скрипки та віолончелі (1917–1922), «Fünf geistliche Lieder» op. 15 (1917–1922) для голосу, флейти, кларнета (також бас-кларнета), труби, арфи та скрипки (також альт); «Fünf Canons nach lateinischen Texten» op. 16 (1923–1924) для голосу, кларнета

та бас-кларнета; «Drei Volkstexte» op. 17 (1924–1925) для голосу, скрипки (також альт), кларнета та бас-кларнета; «Drei Lieder» op. 18 (1925) для голосу, кларнета та гітари. Цикл «Sechs Lieder» op. 14 сам композитор визначає як оркестрові пісні. Наведемо цитату Веберна з листа 1917 року до Берга: «По-моєму, мені добре вдалися дві оркестрові пісні – «Красина у парку» на слова Крауса (op. 13 № 1) та «Вечірній пейзаж III» на слова Тракля (op. 14 № 4)». Все ж таки, на наш погляд, опус 14 займає прикордонне положення між жанрами, оскільки відмова композитора від повноцінного оркестрового супроводу очевидна. Нагадаємо, що подібне прагнення камерності характерне для моделі Малера. Примітним зразком з погляду моделі Малера є «Vier Lieder» op. 13. За зовсім іншої організації звуковисотності Веберн намагається зберегти основні риси моделі: ліричний текст і камерність складу супроводу.

Оркестрування опуса 13 продовжує поглиблювати завоювання камерного трактування оркестру Малера. Для свого твору Веберн використовує наступне інструментування: флейта-пікколо, флейта, кларнет, бас-кларнет, валторна, труба, тромбон, челеста, арфа, дзвіночки, скрипка-соло, альт-соло, віолончель-соло, контрабас. Камерний оркестр трактує композитором як ансамбль інструментів. У цьому, якнайкраще підходить цитата Холопової, підкреслює цей момент: «Веберн взяв музику там, де Малер її залишив».

Головним досягненням Веберна стає темброва мелодія (Klangfarbenmelodie), сформульована Шенбергом в «Вченні про гармонію», але практично здійснена саме Веберном. Її принцип у тому, що «фрагменти мелодійно цільної фрази доручаються різним, несхожим тембрам».

Усередині середнього періоду творчості Веберна, який ознаменований створенням винятково вокальних творів, відбувається зміна техніки письма від вільної атональності до додекафонії. Опуси 13–18, порівняно з більш ранніми творами, значно складніші за мовою, особливо op. 13 і 14. Проте першим твором, написаним у додекафонній техніці, стає op. 17. Розриваючи зв'язок із традиціями, Веберн відходить від класико-романтичної гармонії: його метод

спирається на нову хроматику. Це спричинило і зміни у підході до мелодії, імпульсом до створення якої тепер служить «делікатне інтонування тексту». При побудові мелодії вокальної партії Веберн відмовляється від пісенності, сутнісної якості жанру Lied: «музика полягає не у вільній масштабності простої у своїй метричній основі пісенної мелодії, а в «мелодії» напливають один на одного в стереофонічно розшарованому просторі філігранно відточених.

У піснях Веберна «єдиний звуковий простір голосу та оркестру», за словами Бюльтмана, виражається в інтеграції вокального голосу до партії супроводу [7, S. 134]. Проте взаємини голосу та оркестру далекі від «співу пісні» Малера, оскільки графічно сконструйована мелодійна лінія розірвана численними паузами. Такий тип організації звукового простору уражає техніки пуантизму. При цьому вокальний голос наділений більшою широтою мелодії, ніж оркестр. Органічно вплітаючись в оркестрову фактуру, він стає своєрідним центром, довкола якого функціонують інтервальні структури голосів оркестру.

На відміну від своїх попередників у сфері оркестрової пісні, Веберн працює не з мотивом як таким, а з інтервальною структурою. Як пише Ц. Когоутек, «лише Веберн являв собою певний виняток, оскільки він почав організовувати не тільки звуковисотну сторону композиції, але за допомогою інтервальних структур, і весь звуковий простір» [1, с. 157]. Ядро опусу 13 стають наступні інтервали: чиста кварта і тритон, який з'являється як у вигляді зменшеної квінти, так і збільшеної кварта. Композитор обіграє цю структуру: вона зустрічається у висхідному та низхідному русі, і навіть у ламаному вигляді.

Жанр оркестрової пісні є одним з важливих жанрів в класичній музиці, який поєднує в собі виконання вокальної музики з акомпанементом оркестру. Цей жанр виник у кінці XVIII століття та набув особливої популярності в XIX та XX століттях.

Оркестрова пісня розширила межі традиційного репертуару опери та ораторії, де вокалісти виконували сольні арії з акомпанементом оркестру. Оркестрова пісня дозволяє композиторам використовувати оркестр як рівноправний партнер в спілкуванні з вокалістом, створюючи більш різноманітні та багатогранні музичні образи.

Історія виникнення оркестрової пісні пов'язана з розвитком романтичної музики. Композитори, такі як Шуберт, Шуман, Брамс, Малер, Рихард Штраус та інші, почали експериментувати зі сполученням голосу та оркестру, створюючи цілі композиції для оркестрової пісні.

Оркестрова пісня дозволяє виконавцеві виразно передавати почуття та емоції через поєднання словесного тексту з музикою. Вона може бути написана для соло-вокаліста або для великого хору з солістами, але завжди супроводжується оркестром.

Оркестрова пісня має свої характерні жанрові особливості, які відрізняють її від інших форм вокальної та оркестрової музики. Основні риси цього жанру можна узагальнити наступним чином:

Вокальна партія: Однією з центральних особливостей оркестрової пісні є присутність вокальної партії, де голос виконавця є головним носієм музичного матеріалу. Вокаліст виражає текст пісні через свою інтерпретацію та експресивність.

Оркестровий супровід: Оркестр відіграє важливу роль у створенні атмосфери та підкресленні емоційної сутності пісні. Він доповнює вокальну лінію, створює музичні фрази, аранжує супроводження та іноді виконує самостійні інструментальні партії.

Текст та поезія: Оркестрова пісня часто базується на вокальній музиці, написаній на основі поезії або літературного тексту. Текст має важливе значення в передачі почуттів, настрою та змісту пісні. Композитор створює музику, яка відображає атмосферу та смислову глибину словесного матеріалу.

Емоційна виразність: Оркестрова пісня надає виконавцеві широкий простір для виразності та передачі емоцій. Вона може бути драматичною, ліричною, романтичною або веселою, залежно від тексту та музичного вирішення. Мелодія, гармонія та інструментальний супровід співпрацюють, щоб передати почуття та створити настрій пісні.

Таким чином, оркестрова пісня є жанром, що поєднує вокальне виконання з акомпанементом оркестру. Вона вирізняється своїми особливими характеристиками, такими як присутність вокальної партії, оркестровий супровід, використання тексту та поезії, а також виразність емоцій. Ці елементи допомагають створити музичну композицію, яка здатна передати глибину тексту та виразити почуття через поєднання музичних та вербальних елементів.

Оркестрова пісня займає важливе місце у творчості «нововіденської» (ново-віденської) школи, яка розквітла на початку XX століття, особливо в Австрії та Німеччині. Цей музичний напрямок відображав дух епохи, зосереджуючись на пошуку нових виразних засобів та стильових експериментах. Оркестрова пісня була одним із засобів, яким композитори «нововіденської» школи втілювали свої музичні ідеї та виражали свою художню філософію.

Основні риси оркестрової пісні у творчості «нововіденської» школи включають:

Експресивність та емоційна насиченість: Композитори цього напрямку часто використовували оркестрову пісню для виразного вираження почуттів та емоцій. Вони ставили акцент на драматичність, лірику та інтимність, використовуючи багатогранність музичних засобів для створення насичених звукових образів.

Відмова від класичних форм: композитори «нововіденської» школи, такі як Густав Малер, Ріхард Штраус, Ганс Пфіцнер та інші, часто порушували традиційні структурні форми оркестрової пісні. Вони експериментували з нестандартними формами, розширюючи границі традиційного жанру.

Поєднання оркестру та голосу: «Нововіденська» оркестрова пісня відрізнялась своєрідним сполученням голосової партії з витонченим оркестровим супроводом. Інструментальні партії оркестру були написані з особливою увагою до деталей та взаємодії з вокальним виконавцем.

Ліричність та символізм: Композитори «нововіденської» школи використовували оркестрову пісню для передачі символічного змісту та ліричного настрою. Вони експериментували зі звучанням, кольорами та музичними образами, щоб викликати певні асоціації та емоційні реакції у слухачів.

Підбиваючи підсумки, зазначимо, що оркестрова пісня у творчості "нововіденської" школи є важливим жанром, що втілює особливу естетику та музичні ідеї цього напрямку. Вона відзначається виразністю, емоційним насиченням, експериментами зі структурою та поєднанням голосу з оркестром. «Нововіденська» оркестрова пісня відображає ліричність, символізм та індивідуальну художню філософію композиторів цього періоду.

РОЗДІЛ 2. «VIER LIEDER» ОР. 22 А. ШЕНБЕРГА ЯК УОСОБЛЕННЯ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ

2.1 Місце жанру оркестрової пісні у атональному періоді творчості композитора

Атональний період творчості Шенберга охоплює твори, починаючи з Другого струнного квартету ор. 10 і закінчуючи незавершеною ораторією «Сходи Якова». Поняття «атональний», так не улюблене самим композитором (він вважав його безглуздом, воліючи говорити про «пантональність») і тим щонайменше широке поширення, ми використовуємо тут як узагальнююче визначення композиційного стилю, пов'язаного з відмовою від чутного тонального центру. При цьому сам конкретний спосіб виконання того чи іншого твору дане визначення не характеризує: в атональній музиці звуковисотна організація кожного опусу стає областю індивідуальних рішень.

Як уже говорилося в першому розділі, вихід за межі тональності був пов'язаний для Шенберга зі здобуттям нового емоційного світу, нової якості виразності – надзвичайно витонченою, витонченою та різноманітною. У ширшому, світоглядному плані це був крок у новий екзистенційний вимір, у сферу містичних одкровень та ірраціонального досвіду. У цьому сенсі закономірно, що закінченням і вінцем цього періоду стала ораторія «Сходи Якова» - найграндіозніший із (частково) реалізованих метафізичних проєктів Шенберга. А підготовчими етапами до нього, спробами дькода в новий духовний вимір, коли містичне візіонерство йшло рука об руку про композиційне візіонерство (у цьому сенсі «атональність» послужила для Шенберга адекватним виразом іншого, нетутешнього світу), стали фінал Другого струнного квартету ор. 10 деякі епізоди з драми з музикою «Щаслива рука» ор. 18, пісня «Пагони серця» репетування. 20, Чотири пісні для голосу з оркестром ор. 22. Кожен Шенберговський опус тих років – віха його власної еволюції і одночасно музичної історії початку ХХ століття. Чудова свіжість та

новизна цієї музики, відчуття унікальності кожної композиції не згасли з часом.

Разом з тим, вже до кінця цього періоду наростають кризові явища, породжені атональною мовою. Атональність не тільки сприяла радикальному оновленню виразності, а й породила безліч композиційних проблем, головною з яких стала загроза існуванню автономної великої інструментальної форми, що займала, у виставі Шенберга, найвищий ступінь у музичній ієрархії. Оборотною стороною безпрецедентної витонченості музичного висловлювання став недолік дієвих засобів розвитку та розмаїття (як гармонійних, і тематичних) і, як наслідок, лаконізм формулювань. Підставою музичної форми, яку раніше підтримувала потужна система тональних функцій та співвідношень, стала химерна зміна психологічних імпульсів, миттєвих емоційних сплесків. Справді, у новій системі координат їх можна було передати з безпрецедентною гнучкістю та точністю – проте суто музична логіка формоутворення при цьому значною мірою втрачала своє значення. Після гігантських інструментальних форм тонального періоду, що розпадаються, до межі «спресовані» атональні стали іншою крайністю шенбергівської творчості.

При цьому, незважаючи на «волютаризм» звуковисотної організації, що здається, в атональних творах Шенберга нерідко простежується досить певна гармонійна система. У його опусах цього часу найчастіше можна виявити якийсь «центральный елемент» (термін Ю. Холопова), який, повторюючись знову і знову в різних видах, забезпечує відому єдність і цілісність гармонійної організації. Найбільш поширеним центральним елементом в атональних творах Шенберга стає поєднання чистої кварта і тритону (в найрізноманітніших модифікаціях), що розповсюджує свою дію як на вертикаль, так і на горизонталь. Х. Х. Штуккеншмідт назвав цю звуковисотну конфігурацію «Urzelle» – «первинною клітиною» Шенбергівської музики. Очевидно, саме така інтервальна конфігурація, що принципово виключає терцію, представлялася Шенбергу надійним засобом

уникнути тональних асоціацій, чому він надавав у цей період великого значення. Однак вільно обраний центральний елемент, що прийшов на зміну тональному тризвучтю, все ж не міг претендувати на порівнянню з тональною музикою формотворчу силу: він лише забезпечував певний рівень і якість дисонантності, але був не в змозі ефективно визначати логіку розвитку цілого.

Не випадково до кінця «атонального десятиліття» Шенберг, який у 1900-ті роки складав із гарячковою швидкістю, пише все повільніше, все важче, а потім замовкає зовсім. Відносно затишшя настає у його творчості після «Місячного П'єро». Наприкінці 1913 року він завершує «Щасливу руку», над якою працював загалом понад чотири роки. Над твором Чотирьох пісень для голосу з оркестром op. 22 загальною тривалістю менше п'ятнадцяти хвилин йому знадобилося майже три роки (жовтень 1913 – липень 1916). Уповільнення процесу композиції і творче мовчання пояснюються цілою низкою причин. Серед зовнішніх – вельми напружений гастрольний графік, пов'язаний з виконанням власних творів, що почалася Перша світова війна, заклик на військову службу, діяльність «Товариства закритих виконань музики», що вимагала від усіх його учасників величезної напруги сил. Але, здається, вирішальну роль зіграли все ж таки причини внутрішні – системна криза в галузі музичної мови, що виникла з відмовою від тональності, криза, яка аж ніяк не була усунена появою кількох атональних шедеврів.

За визнанням самого Шенберга, «прорив» в область абсолютної музики, «вільної від будь-якого впливу немусичних елементів», йому вдалося здійснити лише зі створенням дванадцятитонового методу композиції.

У порівнянні з майстрами *Orchestergesang*, Малером і Штраусом, Арнольд Шенберг (1874-1951) написав у цьому жанрі всього два опуси – «*Sechs Orchesterlieder*» op. 8 (1903–1905) та «*Vier Lieder*» op. 22 (1913-1916). Також до жанру *Orchestergesang* низка дослідників, зокрема Данузер і Кант, зараховують сольні номери з кантати «*Gurre-Lieder*» для солістів, читців, хору та оркестру. Як і будь-який інший композитор, Шенберг не оминув жанр

Klavierlied: його творчість налічує близько 150 пісень для голосу та фортепіано.

Таким чином, якщо між клавірними піснями та Orchestergesang якісь принципові контакти не виявляються, то зв'язки Orchestergesang із творами для голосу з ансамблем безперечно є. Такими є «Vier Lieder» op. 22: для кожної пісні Шенберг використовує індивідуальний інструментальний склад, трактуючи «оркестр як похідне камерного ансамблю», що прямо вказує на близькість опусу моделі Малера.

2.2 Композиційний аспект «Vier lieder» op. 22

Чотири пісні для голосу з оркестром «Vier lieder» op. 22 з'явилися останнім закінченим твором Шенберга періоду вільної атональності. Екзистенційний зміст Пісень відбиває сум'яттий душевний стан композитора під час їх створення, його відчуття катастрофи, що відбувається, – у світі як зовнішньому, так і внутрішньому. Пізніше, в 1922 році, він писав про цей час В. Кандинському: «[...] можливо, найстрашнішим все ж таки була аварія всього того, у що ми раніше вірили. Це, мабуть, було найболючішим. Для того, хто по роботі своїй звик зусиллями думки, іноді величезним, долати всі труднощі, хто взагалі все вважав лише ідеєю і хто тепер, протягом цих восьми років, постійно стикався з новими та новими труднощами, перед якими напруга думки, будь-яка винахідливість, будь-яка енергія, будь-яка ідея виявлялися безсилими, – для того це було катастрофою, якщо він не вмів

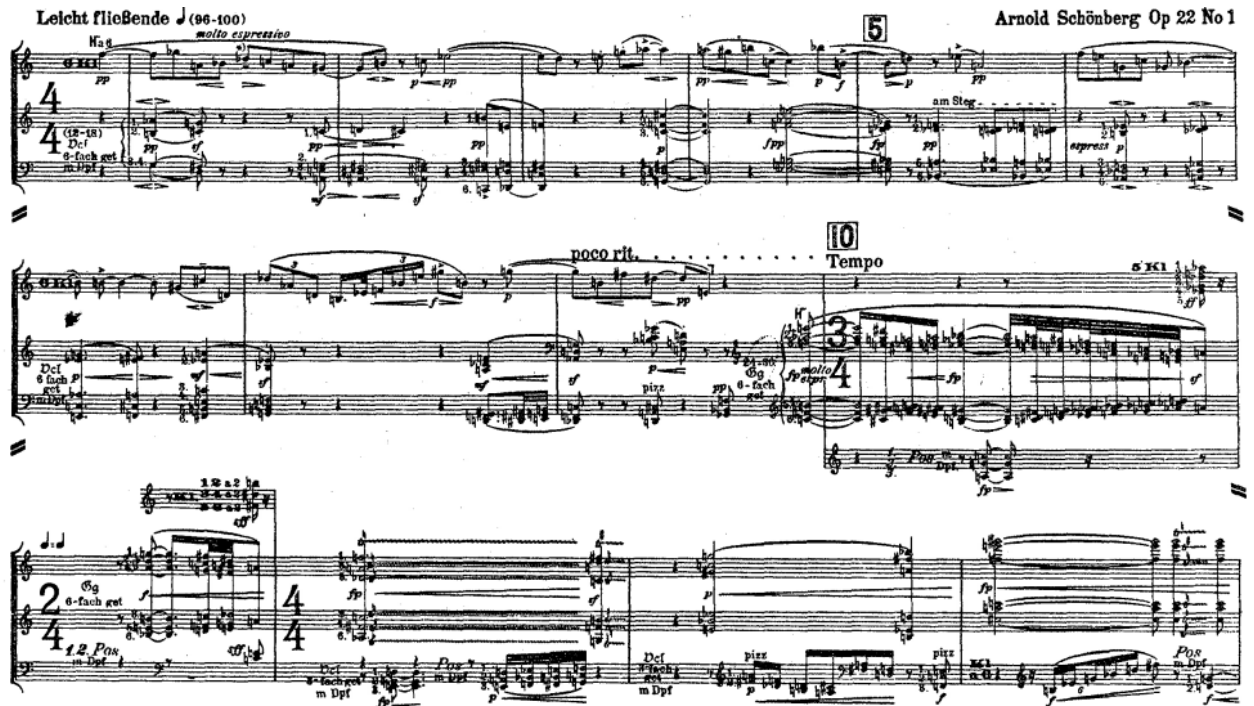
знаходити все більшу опору в іншій, вищій вірі. [...] я маю на увазі релігію – хоч і вільну від усіх організаційних шляхів. У ці роки вона була моєю єдиною опорою – я говорю тут про це вперше» [24].

Підбір текстів ор. 22 та його послідовність, за спостереженням У. Руфа, вже власними силами представляють певну програму, що відбиває стадії пройденого духовного шляху. Цикл відкривається віршем «Серафіта» англійського поета Е. Даусона в перекладі С. Георге. Це єдиний твір Шенберга, де знайшла безпосереднє відображення тема людини-ангела, що захопила його, з однойменного роману Бальзака. Морок, самотність та запеклий розпач – ось емоційні домінанти цього тексту. Далі у циклі Шенберг звертається до поезії Р. М. Рільке. Другий і третій вірші, взяті з «Часослова» («Всі, хто шукають тебе» і «Дай мені стерегти твої простори»), – суворі, стримані звернення до Всевишнього, внутрішня пристрасть яких приборкує досконалу, карбовану поетичну форму. Нарешті, останній текст Рільке зветься «Передчуття». Воно фіксує один із емоційних лейтмотивів шенбергівського експресіонізму: вся його атональна творчість – суцільне трепетне «передчуття», суцільне «очікування» чогось нового, незвіданого, небувалого важко знайти інший текст, який так само образно і ємно відбив би художнє саме і пророка, який «відає бурю», коли ще ніщо її не віщує, першим спрямовується їй назустріч і осягає свою абсолютну самотність у руйнівному вселенському вихорі. «Оркестрові пісні ор. 22 – сповідь і світоглядна музика так само, як і сусідні за часом нереалізовані чи незавершені проекти симфонії, ораторії, опери», – пише У. Руф [24]. Музична експресія досягає у Піснях надзвичайної складності та витонченості. У своєму жанрі вони є так само радикальним досвідом атональної композиції, що й остання з Фортепіанних п'єс ор. 11 або монодрама «Очікування». Незважаючи на тривалий період створення та великі перерви в роботі, їхня музична мова виявляє стилістичну єдність та цілісність, а окремі пісні мають певні точки дотику в плані звуковисотної організації. Про зовсім нову, особливу виразність, якої прагнув тут Шенберг, свідчать вже незвичайні, індивідуалізовані інструментальні

склади. У кожній пісні склад оркестру свій, і в кожній він по-своєму незбалансований, неврівноважений – оскільки далекий від рівноваги той духовний світ, який покликаний втілити. Від «твору» камерних ансамблів Шенберг переходить тут до «твору» оркестру, який радикальним чином переглядається: багато традиційних інструментів не представлені, зате інші беруть участь у множині своїх різновидів. Перша та остання пісні написані скоріше для великого оркестру, з повноцінними групами струнних та важкої міддю (проте у «Серафіті» з усіх дерев'яних духових представлені лише кларнети – натомість у кількості шести, а альти відсутні). Дві серединні пісні, зміст яких має більш інтимний характер, розраховані на камерний оркестр з явною перевагою дерев'яних духових (спадщина Камерної симфонії ор. 9): у другій зі струнних беруть участь лише три віолончелі та контрабас при одинадцяти дерев'яних, у третій дев'ять струнних інструментів знову без альтів) за чотирнадцяти дерев'яних [21].

Сам собою цикл також дисгармонійний: у ньому дуже виділяється своїми розмірами перша пісня, очевидно, мала для композитора особливе значення, – 85 тактів, тоді як інші займають, відповідно, 25, 39 і 27 тактів. Розміри «Серафіти» збільшуються за рахунок суто інструментальних епізодів: вступу, висновків та інтерлюдії між другою та третьою строфами тексту, де у вірші пролягає смислова цезура, підкреслена переходом від катренів до терцетів (вірш Даусона написаний у формі сонета). Шенберг трактує оркестр як похідне від камерного ансамблю: музична тканина зазвичай складається з двох-трьох функціонально різних складових, але це не голоси, а моноритмічні інструментальні шари, що розрослися. Так, весь вступ до «Серафіти» заснований на поєднанні щільної лінії, яку виконують в унісон усі шість кларнетів, та моноритмічного супроводу групи віолончелів, потім групи скрипок (по шість партій). Цей супровід якраз і є такою «потовщеною» лінією: по суті, це один голос, ускладнений дублюваннями, що постійно змінюються. Протиставлення «надгомогенного звуку» кларнетів (Т. Адорно) та

«розосередженого» по трьох-шестиголосній вертикалі тембру струнних і стає головним виразним прийомом цього вступу:



Таке «групове» трактування оркестру зберігається до кінця, хоча кількість функціональних складових фактури змінюється. Наприклад, на початку третьої строфи (яка відповідає середньому розділу форми, т. 39) виділяються чотири різні ритмічні шари: скрипки (2 партії), віолончелі (3 партії), контрабаси (3 партії), кларнети (5 партій); за два такти вперше активно вступають мідні (до 4 партій). У співвідношенні партій усередині окремої групи панує наступний принцип: чи всі партії дублюються в унісон, чи кожна їх вносить у вертикаль новий звук. З цієї причини гармонійна вертикаль рясніє п'яти-семиголосними співзвуччями, що складаються з нашарувань терцій та кварт. Характерно, що композитор не прагне пом'якшити їхнє звучання за допомогою розташування за обертоновим принципом – його співзвуччя, як правило, розподілені по регістрах рівномірно (іноді навіть найширші інтервали виявляються на самому верху). Їм властива оголена, жорстка, «правдива», як сказав Шенберг, експресія. В результаті він досягає виняткової і необмеженої за можливостями виразності: кожен елемент тканини у нього відразу множиться, немовби відображається одночасно в безлічі дзеркал,

кількість і розташування яких миттєво змінюються. На місце одного голосу лінії прийшов цілий фактурний комплекс [21].

Вокальна партія «Серафіти» – як і інших пісень з ор. 22 – в основі своїй декламаційна (у своїй доповіді про пісні Шенберг говорив про «мовні мелодії», «Sprechmelodien»). Однак у її розвитку можна спостерігати ту саму тенденцію, що й у «Втечах серця» (хоча й виявлену в даному випадку не так явно): від озвучування тексту «говіркою» до справжнього співу. Цей процес проходить тут два етапи, які відповідають згаданим двом частинам вірша. Перший розспів, підтриманий зупинкою на цілий такт (за мірками цієї пісні величезний тимчасовий проміжок) на одному застиглому акорді, припадає на слова «deines Ruheortes Heiterkeit» («радість місця твого відпочинку», тт. 35-37). Далі мова оповідає про страшну бурю соліста стає особливо схвильованою (т. 44 і далі); вокальна партія, в якій відновлюється принцип «один склад – один звук», наповнюється різкими стрибками, щоб в останній строфі знову настало заспокоєння і умиротворення, що відображається в найдовшому співі при думці про зустріч із Серафітою в останню годину (тт. 64-73) . Як і в «Втечах серця» духовне сходження, шлях до прозріння високого сенсу існування супроводжується набуттям протяжної, розспівної мелодії [21].

Три інші пісні з ор. 22 позбавлені скільки-небудь розгорнутих інструментальних епізодів, і їх розміри визначаються часом виголошення проспівування тексту (особливо це стосується другої пісні «Всі, хто тебе шукають», вокальна партія якої нагадує тихе, зосереджене читання молитви). Принцип фактурних «потовщень», що виявився в «Серафіті», зберігається лише місцями, поступившись місцем більш детальному «прописуванню» окремих елементів тканини.

Друга пісня, «Alle, welche dich suchen» з «Das Stundenbuch» Райнера Марії Рільке, містить той самий мотив з першої пісні, як я вже згадував Клаудіо Спайс, але, можливо, це не більше ніж збіг? – у кількох місцях. Тим не менш, музикознавець міг би, мабуть, вказати, що тут справжній зв'язок полягає в іншому. Однак це завело б нас надто далеко, та й не варто було б, бо

результат навряд чи міг би відповідати такому твору, як ця пісня. Це надзвичайно коротка пісня: всього 25 тактів.

За спостереженнями Спайса, умови, що стосуються побудови коротких п'єс, такі: треба остерігатися створювати матеріали, які можуть вимагати розвитку, оскільки неможливо надати їм широкого розвитку за кілька тактів; крім того, треба забезпечити кожен найменший елемент – як в афоризмі або в ліричній поезії – таким багатством взаємозв'язків з усіма іншими складовими елементами, щоб найменша взаємна зміна положення призвела до появи стількох нових форм, скільки можна було б знайти в інших місцях з найбагатшими розділами розвитку [21]. Тоді різні форми будуть, як у дзеркальній залі, постійно видимі з усіх боків і всіляко демонструватимуть свій взаємний зв'язок. Звичайно, я можу показати вам лише частину взаємозв'язків, які я можу бачити на власні очі. Але спочатку кілька прикладів вищезгаданого мотиву з першої пісні; наприклад, у голосі:



- насправді, досить часто:



Але також і в акомпанементі, наприклад, у віолончелях:



або у флейтах:



Але, як вже казав Спайс, є й інші орієнтири.



Форма на початку вокальної партії з'являється одразу в другому і третьому тактах супроводу – спочатку у флейти, а вдруге у кларнета. Будь ласка, спробуйте запам'ятати цей кларнет і наступну швидку фігуру у флейт; ми ще зустрінемося з ними знову [21].

Науковець зазначає, що можливо, ви чули, як цей мотив часто з'являється у голосі, як, наприклад, у «So dich finden, binden dich/an Bild und Gebärde»:



Клаудіо вважає, пошук буде ще більш плідним, якщо його об'єктом стануть дві послідовні третини, адже вони зустрічаються майже скрізь і цілком можуть вважатися «спільним знаменником» усіх фігур у цьому творі. Вони з'являються вже у вступній фразі «Alle, welche dich...»



«versuchen dich...»



«und die, so dich finden...»



Аналогічно, у другій частині у вокальній партії:



фортепіано:



Третій розділ постає як середня частина, характерні формальні особливості якої дозволяють дещо послабити використання вихідних мотивів у їхніх суворих основних формах [21]. Тим не менш, у голосі ви чуєте це,



а також послідовність третин та їх відкритий мотив:



Крім того, зверніть увагу на партію для контрабаса і контрабаса, яка побудована на чергуванні розділів.

У четвертому розділі, який виступає як «третя частина» тричастинної структури, знову спостерігається наближення до первинних форм. Насамперед, хотілося б нагадати про фігуру у кларнета (ц. 3) і флейт (ц. 4)



яка тепер з'являється, але з невеликими змінами, в іншому інструментальному контексті, з партією віолончелі, яка використовує мотив у третинах.

У вокальній фразі можна навіть розрізнити початковий мотив на оригінальній висоті: "Gib deinen Gesetzen recht, /die von Geschlecht..."



і, далі, у флейт, безпосередньо після цього:



Третя і четверта пісні викликають значно більші труднощі в аналізі. Однак музикознавець не хотів би, щоб здавалось, ніби він утримує нас від цього аналізу лише тому, що не може вважати само собою зрозумілим настільки ретельне знайомство з технічними поняттями, наскільки це було б бажано. Але насправді це саме так, і він доводить нам це на прикладі [21]. Проте причина не в цьому – навпаки, він вважає, що він міг би майже піддатися спокусі спробувати представити нам це складне питання таким чином, щоб його можна було легко зрозуміти. Але насправді він не може цього зробити. Клаудіо знає, що ці пісні не позбавлені логіки – але він не може цього довести.

Тому він йде іншим шляхом і торкається того, про що ще не згадував. Але спочатку він має виконати свою обіцянку вказати, які складні процеси йому довелося б пояснювати, якби він взявся за ретельний технічний аналіз. Він починає з того, що грає для нас першу з трьох частин, на які поділена третя пісня «Mach mich zum Wächter deiner Weiten» з «Das Stundenbuch» Райнера Марії Рільке [21].

При аналізі нотної картотеки просто Спайс керується виглядом нот на першій сторінці, в усякому разі, він майже ніколи не відкриває зв'язки за допомогою ока, але він їх чує. Тільки так можна відчутти, що перший такт оркестрового вступу і перший такт голосової партії схожі майже до тотожності, після чого можна побачити цю відповідність і в нотах. Послухайте спочатку оркестровий уривок у виконанні фортепіано:



а тепер послухайте вокальну партію:



і ще раз – обидва фрагменти:



і ще раз. (Те ж саме повторюється кілька разів.) Музикознавець наголошує на можливу велику схожість між цими елементами. Частково це пояснюється тим, що їх перші три ноти – ті ж самі D, Des, C.



Але продовженням є E-F в одному випадку



і Es-F в іншому.



По-перше, однак, Es «затримується» у верхній частині. Потім обидва звуки продовжуються, але по-різному, до сі-бемоля.



Законом музики можна назвати те, що можна розпізнавати (тобто сприймати) не тільки регулярні перестановки музичних форм, але, за сприятливих умов, і нерегулярні, за ті умови, що достатня кількість інтервалів залишиться незмінною після заміни інтервалів. Таким чином, це буде ефект повторення або створення варіанту, і його метою може бути перехід, вступ, розв'язка або, просто, заради різноманітності [21]. Тут, однак, є ще одне питання, і саме його нам пояснити Спайс хотів би нам, наскільки це дозволить даний обсяг.

Починаючи з Ріхарда Вагнера, трактування текстів у німецькій музиці відрізняється від народної пісні, а також від музики південних народів —

наприклад, італійців. Навіть Шуберт не виокремлює окремі слова в будь-якій помітній манері, відповідно до ваги їхнього значення. Навпаки, за допомогою всеосяжної мелодії він може пройти повз важливу текстову особливість, навіть якщо вона є найважливішою за змістом і поетичною сутністю. Тож не дивно, що справжня мелодія відносно рідко виникає з процедури, яка сильно підкреслює текст. Зрештою, така мелодія вимагала б значної регулярності, крім повторень, лаконічності і т.д., так що всі ці вимоги навряд чи можна було б повністю задовольнити, слідуючи за ходом, який ідея може накласти на слова, їхній ритм і звучання. У цих піснях К. Спайс перебуває на попередніх стадіях процесу, який суттєво відрізняється як від італійців, так і від Вагнера. Він сам ще не може сказати, наскільки це може стосуватися його останніх наукових публікацій. У всякому разі, музикознавець усвідомлює, що мова йде, головним чином, про мистецтво варіювання, яке дозволяє зробити мотив постійною основою і водночас віддати належне найтоншим нюансам тексту. Тут, однак, на цій попередній стадії, він ще не зайшов так далеко. Поки що не існує виразного мотиву, який можна було б варіювати, і він ще не зрозумів, як у такий оригінальний спосіб розробити настільки зв'язуючу форму, якою має бути мотив [21].

Спайс вважає, що з цього можна зробити наступний висновок. Під час досить виразного говоріння голос рухається між різними висотами. Але в жодному разі не залишається на якійсь одній висоті, як у співі. Тепер, прагнучи отримати співочу мелодію з природної інтонації слів у розмовній мелодії, очевидно, що у співі доведеться уникати основних нот, так само як і в розмові уникати фіксованих висот. Якщо в першому випадку ми вислизаємо від них, то в другому – оточуємо основні ноти прикрасами. Справді, можливо, саме ця прикраса, що надавала речитативам у старих операх жвавості, і називається апподжіатура. Якщо ця інтерпретація прийнятна, то проллється світло на багато аспектів моїх творів цього періоду, які інакше було б важко зрозуміти [21]. Тоді ви зможете визнати, що обидва місця, які я позначив як практично однакові, насправді є такими:



Крім того, ви, можливо, почуєте, що три розділи, які складають другу частину, що починаються з такої орнаментованої фігури.

Перша розділ:



другий:



третій:



Четверта пісня – «Vorgefühl» Райнера Марії Рільке: «Я подбав про те, щоб обговорити певний аспект кожної з цих пісень, оскільки суто науковий аналіз зайняв би надто багато часу. Тепер я хотів би зробити кілька посилань на оркестровку, тому що досі я не згадував про неї взагалі. Моя оркестровка переважно сольна і, незважаючи на велику кількість партій, вона здебільшого прозора», – наголошує К. Спайс [21]. У оркестровому вступі першому такті три партії – скрипки I і II та віолончелі; у т. 2 скрипки супроводжуються поодиноці англійським ріжком, кларнетом і флейтою.



Типовий приклад того, як композитор поєднує різноманітні елементи і створює з них єдине ціле (т.5):



Або друга і третя чверті:



Така партитура, звісно, не є наслідком манірності, а викликана бажанням надати кожній партії колориту, щоб вона могла заявити про себе серед інших партій-учасниць. Спайс вважає, що Шенберг таким чином досягає дуже чистого, хоча й дещо різкого звучання, яке відповідає композиторському принципу, що все, що написано, має бути також і чутним [21]. Третя чверть ц. 8, в якій скрипки, альти і віолончелі утворюють дивну суміш.



На думку Спайса, що в такому оточенні вокальна партія може розкритись якнайкраще:



В останньому такті вокальна партія була незвично низькою для сопрано. Досить багатий оркестровий супровід не зміг її перекрити. Але нацковець просить звернути увагу, як делікатно артикульований акомпанемент у наступному місці:



Крім того, з тексту можна зрозуміти, що хоча голос повинен надати «пророчий» вираз, він повинен залишатися при цьому спокійним.

10 ren: Die Tü - ren schlie - Ben noch sanft und in den Ka - mi - nen ist Stil - le; die Fenster zit - tern noch

16 nicht und der Staub ist noch schwer. Da

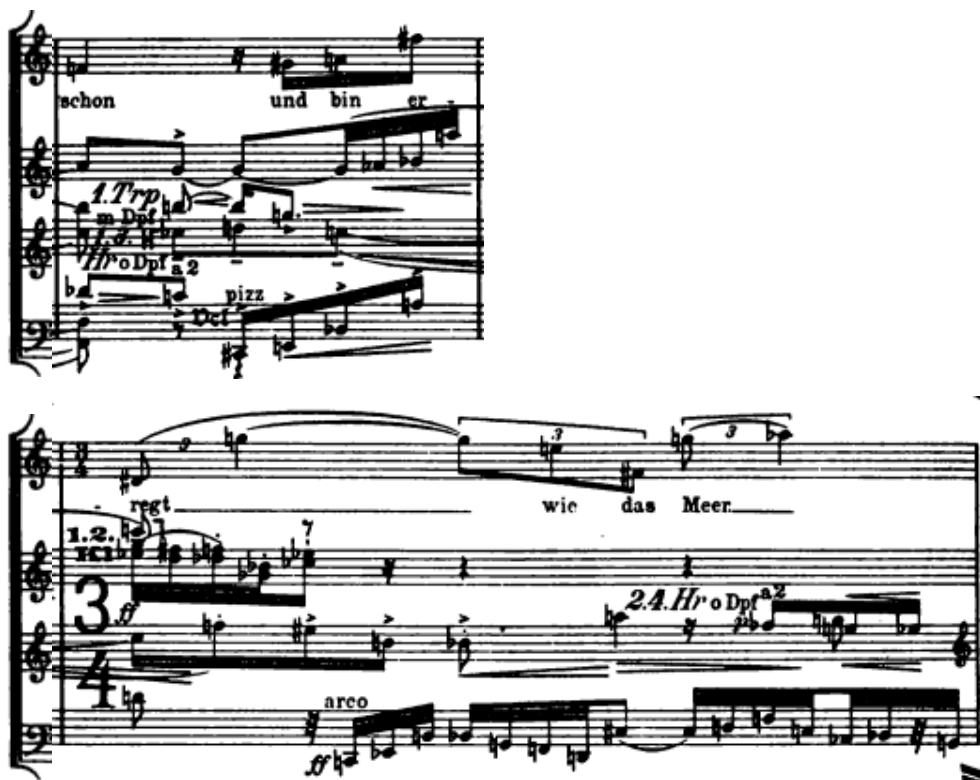
Існує цікаве звучання, на яке акцентує К. Спайс хотів би продемонструвати сам – барвистість можлива навіть у низькому регістрі:

15 weiß ich die

Нелегко забезпечити хороший акомпанемент тим місцям у партії співака, де вокальні регістри змінюються великими, швидкими стрибками, особливо якщо потрібно підкреслити експресію. Саме так було в наступному творі:

und bin er - regt wie das Meer

Зверніть увагу, будь ласка, на те, як ретельно оцінюється оркестр в цьому місці – прозорий, але в той же час надає підтримку (тт. 17-18):



Музикознавець пропонує звернути увагу на цей розділ, в якому все це відбувається, починаючи зі звуків низького регістру (тт. 15-18):



У т. 20 голос переходить від середнього до найнижчого регістру, у швидких нотах:



Спираючись на думку Спайса, хотіла би навести акомпанемент до т. 20 як приклад того, як у мене необхідність супроводжувати таке критичне місце м'яко і просто підтверджується не тільки інструментальними, але й композиційними засобами [21]:



Як і фортепіанні п'єси ор. 19, Пісні ор. 22 можуть бути прикладом тимчасового стиснення та надзвичайної концентрації прямої, неопосередкованої експресії, характерних для атональних опусів. Це великою мірою «інтуїтивна музика», яка спрямовується мінливими душевними процесами та реакціями, а окремі її стадії відповідають строфічній формі вірша (часто з початком нової строфи з'являються нові експресивні штрихи). Серед таких виразних подробиць відзначимо початок останньої строфи третьої пісні, «Дай мені стерегти твої простори» («Нехай, наперекір обману, там до пілігримів я пристану»), де на тлі мерехтливого звукового поля флейт і віолончелів ведуть таємничий діалог два віддалені один від одного пустельницькі голоси, наче залишилися одні у всьому оркестровому «всесвіті», – гобой і контрабасовий кларнет (тт. 28-30) [21].

Аналізуючи Пісні ор. 22 в ході радіодоповіді, що передував прем'єру твору 21 лютого 1932 року, Шенберг докладно зупинився на «проростанні» матеріалу першої пісні – інтервалів малої секунди і малої терції, які він виявляє буквально скрізь. У першому розділі ми вже зазначали, що подібний спосіб аналізу, по суті, є екстраполяцією ідеї Grundgestalt на більш ранню композиторську практику. Авторський аналіз підводить до думки, що звуковисотний образ твору тут визначається дією «основний зміни», що з двох названих інтервалів. На наш погляд, Шенберг підходить тут до своєї музики майже двадцятирічної давнини так само, як він інтерпретує Брамса чи Баха, «прогресивних». Виникають сумніви у тому, наскільки такий «молекулярний

аналіз» адекватний реальній музичній матерії твору; часом він справляє враження насильницького (як, наприклад, при виявленні подібності між фразою, що відкриває інструментальний вступ до третьої пісні, та початковим мотивом вокальної партії) [21].

Пісні ор. 22 швидше належать до типу атематичної музики, де відсутні відомі композиційні одиниці, що повторюються. Єдність їхнього стилю ґрунтується частково (але лише частково!) на переважанні в горизонталі вузьких інтервалів, але не меншою мірою на багатоскладовій гармонії, що виключає тональні асоціації, що підтримує певний рівень дисонантності, на єдності вокальної манери, на подібності типу та напрямки руху окремих фраз, асоціативних подробицях (початок другої пісні з одинокої терції і потім неодноразова помітна поява терції на початку та наприкінці четвертої пісні - для такого типу музики це вже дуже і дуже багато) [21].

При першому виданні Пісень ор. 22 (Universal Edition, 1917) Шенберг застосував придуманий ним самим спосіб спрощеного запису партитури, який пояснив у передмові. Суть нового запису така: партитура фіксується на трьох-п'яти нотоносцях in C (для вокальної партії виділено окремий рядок), усі дублювання із запису усуваються, відповідні інструменти вказуються прямо в нотах перед моментом вступу напівжирним шрифтом. Такий запис нагадує докладну *particella*. Незважаючи на те, що запропонований Шенбергом спосіб нотації не прижився (у ньому відсутній важливий момент візуальної наочності: у традиційній партитурі відразу видно, які інструменти грають, а які мовчать; у шенбергівському записі все це треба вчитувати з дрібного нотного тексту), сам він у процесі роботи волів фіксувати свої твори саме в такий спосіб. Крім того, після цього видання композитор почав записувати всі наступні – дванадцятитонові – оркестрові твори in C [21].

Висновки до розділу 2

У атональному періоді творчості Арнольда Шенберга, оркестрова пісня займає важливе місце серед його композицій. Шенберг розглядав оркестрову пісню як один із способів виразу своєї новаторської музичної мови, яка базувалася на атональності і подібних системах організації звуків.

Оркестрова пісня Шенберга відрізняється від класичної романтичної пісні за своїм гармонічним та мелодичним підходом. Замість традиційної тональності, він використовував атональні або політонічні структури, що призводило до відсутності чіткого центру гравітації у музичному матеріалі.

Також варто зазначити, що у оркестрових піснях Шенберга велика увага приділялася тексті. Він використовував вірші відомих поетів, таких як Рільке, Маутерлінк, Гофмансталь, та інших. Музика слугувала не просто супроводом до тексту, але й створювала атмосферу, яка відтворювала почуття та настрій, викликані самими словами. Жанр оркестрової пісні мав значний вплив на творчість Шенберга у його атональному періоді, представляючи новаторський підхід до жанру пісні і використання атональності в оркестровій музиці.

Оркестрові пісні з опусом 22 можна розглядати як перехідний етап у творчості Шенберга, оскільки вони поєднували його ранні романтичні впливи з експериментами у гармонії і формі. Вони відображають поглиблення композитором своїх пошуків у напрямку атональності та розширення можливостей виразності.

В оркестрових піснях опусу 22 відбувається деяке зрушення в стилістиці в порівнянні з попередніми романтичними піснями Шенберга. Звукова мова стає більш відкритою для атональних елементів, використовуються незвичайні гармонічні комбінації та розкладання акордів. В цих піснях, Шенберг відмовляється від традиційної тонової бази і замінює її системою власних атональних принципів.

Крім атональності, в опусі 22 Шенберг також використовує інші експериментальні техніки, такі як серійна організація матеріалу і поліфонічні ефекти. Він поєднує ці техніки з поетичними текстами, створюючи інтимну і напружену атмосферу в музиці. З опусом 22, Шенберг продемонстрував свою здатність перетворити жанр оркестрової пісні на експериментальне поле для своїх новаторських ідей. Цей цикл є важливим етапом у розвитку Шенберга як композитора і відображає його поступовий перехід до повної атональності, яка характеризуватиме його подальшу творчість.

Дослідивши композиторський аспект вокальних творів ор. 22 атонального періоду творчості А. Шенберга, а саме чотири пісні для середнього голосу з оркестром через призму жанру оркестрової пісні, зокрема через особливості та історію походження можна зазначити, що композитор звертався до творчості Г. Малера завжди наголошував на зв'язку своєї школи з традиціями європейської музики, пишався приналежністю до «епохи Малера». Кожна пісня з ор. 22 має свій склад оркестру, і в кожній він по своєму неврівноважений, неврівноважений – тому що духовний світ, який покликана втілювати, далеко не врівноважений. Саме тут Шенберг переходить від «створення» камерних ансамблів до «створення» оркестру.

РОЗДІЛ 3. ПОРІВНЯЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА ХАРАКТЕРИСТИКА «VIER LIEDER» ОР. 22 А. ШЕНБЕРГА У ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ

Музична інтерпретація твору – це особливий спосіб виконання музичного твору, який виявляє індивідуальність і художні погляди виконавця на твір. Кожен виконавець має свій власний стиль та особливості виконання, які роблять його інтерпретацією.

Характеристика музичної інтерпретації твору може включати такі елементи:

1. Темп. Швидкість виконання музики може варіюватися в залежності від інтерпретації виконавця.
2. Динаміка. Гучність та інтенсивність звуку можуть змінюватись у залежності від того, як виконавець хоче передати настрій та емоції твору.
3. Артикуляція. Це означає, як виконавець виконує ноти та ритмічні фігури, як він зв'язує їх між собою.
4. Фразування. Це означає, що як виконавець ділить музичний твір на фрази та як він розташовує акценти на певних місцях.
5. Тембр. Це означає, які звуки використовує виконавець та як він робить їх більш виразними.
6. Експресія. Це означає, що як виконавець передає настрій та емоції твору за допомогою виконання.

Характеристика музичної інтерпретації твору може бути дуже різноманітною і залежати від багатьох факторів, таких як жанр твору, епоха його написання, особливості виконавця та його художніх поглядів на музику.

Одним з видів музичної інтерпретації є вокальна інтерпретація вокально-інструментальних творів. Вокальна інтерпретація – це мистецтво передавати емоції та відчуття через виконання пісень або інших музичних творів. Вона включає в себе розуміння змісту та інтонаційної структури музики, використання правильної дикції, розуміння стилю і жанру, а також здатність до імпровізації та відчуття ритму.

Вокальна інтерпретація може бути різною у залежності від жанру музики та виконавця. Вона може бути експресивною та душевною, або більш технічною та точною. У будь-якому випадку, вокальна інтерпретація вимагає від Виконавця зосередженості на виконанні, здатності до співу та зв'язку з аудиторією.

Одним із ключових елементів вокальної інтерпретації є здатність до імпровізації та відчуття ритму. Виконавець повинен бути гнучким та здатним адаптуватися до змін у музичному творі, якщо це потрібно. Крім того, вокальна інтерпретація вимагає від виконавця здатності до контролю дихання та голосу, щоб забезпечити правильну інтонацію та дикцію.

Узагалі, вокальна інтерпретація – це процес передачі музичних творів з використанням голосу та емоцій. Це вимагає від виконавця розуміння змісту та стилю пісні, зосередженості на виконанні, здатності до контролю дихання та голосу, а також здатності до імпровізації та відчуття ритму.

У своєму магістерському дослідженні я буду проводити порівняльну характеристику та спиратимуся на такі фактори:

а) Техніка виконання. Це означає, як виконавець використовує свій голос, як він контролює дихання та як він робить ноти більш виразними.

б) Музична інтерпретація. Це означає, як виконавець відображає настрій та емоції твору у своєму виконанні, як він передає текст пісні та як він відображає музичні структури.

в) Експресія. Це означає, що виконавець передає настрій та емоції твору за допомогою свого виконання, як він змінює динаміку та темп для передачі відповідних емоцій.

г) Стиль виконання. Це означає, що виконавець використовує свій власний стиль та особливості виконання, як він інтерпретує ритмічні фігури та фразування.

д) Музична колористика. Це означає, як виконавець використовує свій тембр та звуки для передачі настрою та емоцій твору.

При порівняльній характеристиці вокальної інтерпретації різне виконання одного і того ж вокального твору з наповненням з'ясування їх особливостей та переваг, проте у цьому порівнянні я досліджуватиму виконання британської та польської співачок, а саме Кетрін Він-Роджерс у супроводі Філармонічного оркестру Лондона під керівництвом Роберта Крафта та Катажини Єви Отчик у супроводі інструментального ансамблю «Прометей» під орудою Марка Аджіуса.

3.1 Огляд інтерпретації «Vier lieder» op. 22 А. Шенберга у виконанні Кетрін Він-Роджерс

Кетрін Він-Роджерс створила важливу британську співочу кар'єру. Вона особливо відома своєю роботою з оркестрами старовинних інструментів, але її репертуар включає також твори романтиків та ХХ століття [22].

Вона вступила до Королівського музичного коледжу в Лондоні як стипендіат Фонду. Її викладачем була Меріел Сен-Клер. Під час навчання вона отримала кілька премій, найпрестижнішою з яких була премія імені Дами Клари Батт. Продовжила навчання з Елліс Кілер та Діаною Форлано.

У себе на батьківщині вона співпрацювала з Шотландською оперою, Уельською національною оперою, Північною оперою та Англійською національною оперою, а також неодноразово виступала в Королівському оперному театрі Ковент-Гарден у Лондоні. Серед її ролей у Ковент-Гарден – Магдалена у «Нюрнберзьких мейстерзингерів», Корнелія у «Джуліо Цезаре», Сосостріс у «Весіллі влітку» Тіппета, Третя леді у «Чарівній флейті», Ерда у

«Рейнгольді та Зігфріді», а також Перша Норн у «Смерті короля Данила». В Англійській національній опері вона співала Пані Квіккі у «Фальстафі» Верді, Філіп'євну в «Євгенії Онєгіні» Чайковського, Чієку в «Джоконді» [22].

Вона є постійною гостею фестивалів «Три хори» та Единбурзького фестивалю, а також регулярно виступає в BBC Proms, Баварській державній опері, Англійській національній опері та Королівському оперному театрі в Ковент-Гардені. Серед багатьох партій вона співала Ерду та Вальтрауте («Перстень») у Валенсії та Флоренції, виступала в Ліричній опері Чикаго в партії Сосостріс («Літній шлюб» Тіппета), а також дебютувала в Метрополітен-опера в партії Аделаїди («Арабелла»). Вона також виступала на фестивалях у Зальцбурзі, Верб'є, Олдебурзі та Енеску, а також у міланському Ла Скала, Шотландській опері, Національній опері Уельсу, Північній опері, Дрезденській опері, Королівському театрі Мадрида, Нідерландській опері, Г'юстон Гранд Опера, Паризькій опері та Фестивальній опері Гліндеборна. Вона виступала з Леонардом Слаткіним, Бернардом Гайтінком, Ендрю Девісом, Коліном Девісом, Геннадієм Рождественським, Чарльзом Макеррасом, Роджером Норрінгтоном, Едвардом Гарднером та Даніелем Баренбоймом [22].

Серед її численних записів – «Сон Геронтія» з Даніелем Баренбоймом, «Самсон» з Гаррі Крістоферсом, Пітером Граймсом з Лондонським симфонічним оркестром та сером Коліном Девісом, Повне зібрання пісень Грема Джонсона для лейблу Hyperion Records. Серед нещодавніх і майбутніх проектів – «Вдова Ціммерляйн» (Die Schweigsame Frau) з Баварською державною оперою, «Терезієнmesse» Гайдна з Бостонським товариством Генделя і Гайдна та «Месія» з Гаррі Крістоферсом для лейблу The Sixteen [22].

Найважливіше у виконанні цього твору – постійний контроль над ритмічними та метричними формулами. Слід розуміти, що цей тип твору вимагає особливого вираження сили голосу. Така музика заперечує свій оперний характер і вимагає театрального та вокального стилю виконання. Тут

акцент робиться на точному відтворенні тексту в активному словесному акторському вираженні.

Одним з кращих виконань пісень ор. 22 на мою думку вважається інтерпретаційна версія у виконанні Кетрін Він-Роджерс у супроводі Філармонічного оркестру Лондона під керівництвом Роберта Крафта.

Вокальна партія «Серафіти» у виконанні Кетрін Він-Роджерс звучить професійно, співачка виконує усі ремарки композитора щодо виконання своєї партії. Сюжетність пісень зосереджена на смутних та дещо трагічних емоціях, від цього співакові потрібно налаштовувати свій голос в темних тембральних барвах, завуальовувати звучання, затемнювати голосні, особливо це потрібно при виконанні першої композиції «Серафіти», де з перших нот йде налаштування на самотність та гіркий розпач, ноти (dis-e-g-f-h) звучать глибоким грудним резонатором у Кетрін Він-Роджерс.

При вивченні першої пісні «Серафіта» Кетрін Він-Роджерс акцентувала свою увагу на складність виконання твору, яка зумовлена атональною оркестровкою. Для свого інтонування вона відчувала правильний вектор інтонування та для професійного виконання спершу ознайомила з фортепіанними акомпанементами без вокальних ліній і знаходила опорні ноти в письмовому супроводі композитора, щоб вона могла краще орієнтуватися в музичному матеріалі. Однак у розвитку цієї пісні простежується тенденція: від висловлювання тексту «говіркою» до справжнього співу, з чим Він-Роджерс впоралася на відмінно, про те для академічних співаків це буває доволі складно відтворити композиторські ремарки Шенберга. Співачка демонструє кропітливу роботу з оркестром та наочно показує злагоджений ансамбль між нею та колективом. Важливо зазначити, що артикуляція британської співачки досить чітка і точна, що дає змогу розуміти слова першої пісні з ор. 22.

Слід зазначити, що кожна пісня з ор. 22 Шенберга має свій склад оркестру і Він-Роджерс це розуміє та у своєму подальшому виконанні другої, третьої та четвертої пісні намагається відтворити художній задум композитора. Проте, співачка на мій погляд, мало додала експресії у своє

виконання, на яке розраховував сам автор циклу. Виконуючи свою вокальну партію доволі професійно з технічного боку (яскравий грудний резонатор), дотримуючись правильної артикуляції тексту пісень ілюструє занадто малу художню вираженість та смислове навантаження у загальному контексті твору.

Щодо ансамблевого супроводу або різного складу оркестрів у кожній пісні, то свою роботу у даному виконанні під орудою Роберта Крафта оркестровий супровід цілком впорався з поставленими виконавськими задачами композитора. Відчувається, що диригент звертає особливу увагу на виконання штрихів, динаміки та інші виконавські прийоми задля професійного виконання музики А. Шенберга.

Таким чином, виконання британської співачки Кетрін Він-Роджерс та Філармонічного оркестру Лондона під орудою Роберта Крафта можна вважати одним з найтехнічніших та з дотриманням композиційних ремарок автора, однак щодо художнього втілення вокальної партії «Vier Lieder op. 22» слід звертати першочергову увагу.

3.2 Огляд інтерпретації «Vier lieder» op. 22 А. Шенберга у виконанні Катажини Отчик

Катажина Отчик: мецо-сопрано. У 2009 році закінчила оперний спів у Варшавському музичному університеті ім. Ф. Шопена в класі Анни Радзєєвської. Пройшла стажування в консерваторії Santa Cecilia в Римі в рамках європейської програми Erasmus. Фіналістка, випускниця та стипендіатка Молодіжного музичного форуму, організованого Австрійським

форумом культури у Варшаві в 2007 році. Півфіналіст Міжнародного конкурсу духовної музики 2009 та 2010 років у Римі. Лауреат спеціального призу за найкраще виконання пісень Фридерика Шопена на 2-й Літній академії співу в Гданську в 2010 році. Фіналістка та володарка 3-ї премії Премії Валентино Буккі 2010 року в категорії «Спів у 20-му та 21-му столітті». Переможець 65-го конкурсу Європейського співтовариства для молодих оперних співаків 2011 року, організованого Експериментальним ліричним театром Сполето А. Беллі – Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto A. Belli – Teatro Lirico dell'Umbria. З відзнакою закінчила два факультети Музичної школи другого рівня в Гдині (фортепіано та оперний спів), а також Єзуїтську середню школу. Вже тоді брав участь у концертах найобдарованіших учнів музичних шкіл Поморського регіону. У 2007 році отримав стипендію мера міста Румія за видатні мистецькі досягнення [20].

Співала у співпраці з хором «Cantores Veiherviensis», ансамблем старовинної музики «The Tempest», хором Мазовецького театру оперети, хором Центру Івана Павла II, оркестром і хором Підляської філармонії, Варшавським камерним оркестром «Мала філармонія Асоціація «Моцарт 2003», Асоціація молодих композиторів фестивалю сучасної музики «Варшавська осінь 2007», Фестивальний хор Балтійського моря, Факультет старовинної музики та Факультет камерної музики Варшавської національної музичної академії ім. Ф. Шопена. Ф. Шопена у Варшаві.

Брала участь в інтенсивних курсах оперного співу під керівництвом: Терези Берганзи, Ядвіги Раппе, Уршули Кригер, Антоніо Леммо, Андреаса Штруккайта, Анни Миколайчик. Є членом асоціації Jeunesses Musicales Polska. Солістка Європейських молодіжних зустрічей у Загребі, Женеві, Брюсселі, Познані [20].

У 2008 році дебютувала в ролі Б'янки в опері Б. Бріттена «Згвалтування». Бріттена «Згвалтування Лукреції» в Балтійській опері в Гданську. Потім брала участь в «Оперному конкурсі», організованому і трансльованому телеканалом Mezzo Tv. Вона також співала партію Люсінди (Б. Галуппі «L'amante di tutte»)

у студентській виставі, представленій у Варшавській камерній опері. Зовсім недавно вона співала на сцені театру «Collegium Nobilem» у Варшаві, виконуючи партію Стреги в опері Г. Перселла «Дідона та Еней». В Італії дебютувала в ролі Мадалени (Дж. Верді, «Ріголетто») в Римському театрі в Губбіо у виставі, організованій Міжнародною академією лірики. Вона також цікавиться старовинною, сакральною, камерною та сучасною музикою [20].

2004 – закінчила з відзнакою Другу музичну школу в Гдині по класу оперного співу та фортепіано; закінчила з відзнакою Єзуїтську середню школу в Гдині.

2007/2008 – стипендіат Еразма в консерваторії Санта-Чечілія в Римі, у класі Анни Марії Ферранте та Патріції Галло. 2009 – закінчила Музичний університет ім. Ф. Шопена у Варшаві, клас оперного співу Анни Радзєєвської.

Ще одним з сучасних виконань «Vier Lieder op. 22» А. Шенберга в обробці Фелікса Грейсле у виконанні Катажини Отчик з ансамблем «Прометей» (диригент – Марко Анжіус).

Композитор радив щодо виконання своїх пісень op. 22 починати з особливостей вокалізації. Під час співу співак утримує звук на постійній висоті за допомогою дихання, тоді як під час мовлення він тільки позначає цю висоту й одразу ж знижує або підвищує її. Ця техніка має свої труднощі, пов'язані з інтонацією і поверхневим диханням. Виконання «Серафіти» Катажиною Отчик має особливий м'який тембр та чітку дикцію та артикуляцію вокального тексту, однак супровід ансамблю дещо іноді по своєму звучанню «перекриває» співачку. Польська співачка впоралась з атональною організацією звуків вельми влучно та демонструє свою вокальну професійність на високому рівні. У «Серафіті» Отчик намагається відтворити тенденцію, яку заклав А. Шенберг у розвитку цієї пісні – «висловлювання тексту «говіркою» до справжнього співу». Щодо художнього втілення «Серафіти» з «Vier Lieder op. 22», то варто підкреслити те, що польська співачка цілком впоралась з цією поставленою задачею, адже її виконання на мою думку більш влучне та експресивне.

Решта пісень з «Vier Lieder op. 22», а саме «Alle, welche dich Suchen», «Mach mich zum Wächter deiner Weiten» та «Vorgefühle» у виконанні К. Отчик характеризується декількома факторами: її сильна сторона у тембровому забарвленні голосу, про що свідчить молодий вік співачки та віртуозне використання вокальних прийомів та технік. Щодо експресії та емоційної складової в інтерпретації твору А. Шенберга Катажина Отчик досить вдало та яскраво ілюструє її та надає пісням op. 22 більшої неврівноваженості духовного світу за задумом композитора.

Однак треба окреслити роботу італійського ансамблю «Прометей» над партіями супроводу у «Vier Lieder op. 22» Шенберга в аранжуванні Фелікса Грейсле. Аранжування пісень op. 22 Шенберга Феліксом Грейсле досить вдале та зручне для виконання і вносить свої тембральні цікаві забарвлення: фортепіано, струнних та духових. Але є один мінус у інтерпретації пісень op. 22 зі співачкою К. Отчик – це те, що ансамбль своїм звучанням «перекриває» звучання партії вокалістки, про те це не сильно позначається на загальному образі та настрою твору.

У підсумку зазначу, що сучасне виконання твору А. Шенберга польською співачкою Катажиною Отчик вельми влучне та яскраве, оскільки вона тонко відтворює настрій кожної пісні та дотримується усіх ремарок композитора.

Висновки до Розділу 3

Виконання пісень «Vier Lieder» op. 22 Арнольда Шенберга Кетрін Він-Роджерс досить вдале та професійне з технічного боку, про те на мою думку, британська співачка не дуже влучно втілила художньо-образний зміст кожної пісні. Її вокал збагачений тембрально та має яскравий грудний резонатор.

Однак виконавиця досить багато часу приділяла вивченню вокальних партій та роботі з оркестром, що дуже відчувається при прослуховуванні (ансамблевисть соліста з оркестром).

Ремарки та стиль композитора Кетрін Він-Роджерс змогла втілити тільки технічно, виразність та емоційна забарвленість були відсутні. В цілому дане виконання можна розглядати як суто технічну роботу при вивченні даних пісень.

Інтерпретація «Vier Lieder» op. 22 Арнольда Шенберга у виконанні Катажини Отчик є захоплюючою та вражаючою. «Vier Lieder» (Чотири пісні) є циклом вокальних композицій, який Шенберг написав на поезію Е. Даусона в перекладі С. Георге та Р. М. Рільке. Цей цикл є одним з найвизначніших творів вокальної музики XX століття та представляє складність та експресивність музичного стилю Шенберга.

У виконанні Катажини Отчик ці пісні отримують особливу глибину та інтимність. Її вокальний талант і вміння передавати емоції роблять її виконання надзвичайно переконливим. Вона здатна збагатити кожне слово та фразу музичними нюансами та виразністю.

Катажина Отчик також проявляє велику технічну вправність, щоб справитися з вимогами складної музики Шенберга. Вона володіє виразним контролем над своїм голосом та здатна передати широкий спектр динамічних змін, від ніжних та ліричних пасажів до сильних та драматичних моментів.

Інтерпретація Катажини Отчик допомагає привернути увагу до витонченої музичної мови Шенберга та розкрити емоційну глибину цих пісень. Вона вдається до субтильних виразових засобів, таких як фразування, кольорові зміни та артикуляція, щоб донести почуття та настрої, закладені в

музиці та поезії. Її вокальна майстерність та здатність передати емоції роблять її виконання видатним. Вона здатна передати складність та інтимність музичного стилю Шенберга через свої виразність, технічну вправність та субтильні виразові засоби. Виконання Катажини Отчик допомагає відкрити глибину музики та передати почуття, закладені в цих вимогливих композиціях.

ВИСНОВКИ

Дане дослідження було спрямоване на виявленні жанрово-стильових та інтерпретаційних особливостей 4 пісень для середнього голосу ор. 22 А. Шенберга на прикладі запису виконавських версій Кетрін Він-Роджерс з філармонічним оркестром та Катажини Отчик з ансамблем «Прометей» у аранжуванні Фелікса Грайссле.

У ході дослідження були узагальнені теоретичні аспекти щодо вивчення жанру оркестрової пісні, її походження та історичний розвиток.

Наукова новизна полягала в тому, щоб вперше здійснений композиційно-драматургічний і інтерпретаційно-виконавський аналіз чотирьох пісень ор. 22 А. Шенберга.

Для обґрунтування ролі жанру оркестрової пісні у системі музикознавчої та жанрової сфери ми звернулись до історичних аспектів та спромоглися надати характеристику вокально-інструментальній творчості представників «нововіденської» школи.

В Розділі 1 ми **ознайомилися** із поняттям жанру оркестрової пісні, **охарактеризували** стильові особливості жанру оркестрової пісні та **розглянули** тенденції розвитку даного жанру у творчості «нововіденців». Жанр оркестрової музики - один із найважливіших жанрів класичної музики, що поєднує вокальне виконання з оркестровим супроводом. Жанр виник наприкінці XVIII століття і став особливо популярним у XIX і XX століттях.

Оркестрові пісні розширили традиційний репертуар опер та ораторій, у яких вокалісти співали соло з оркестровим супроводом. Оркестрові пісні дали змогу композиторам спілкуватися з оркестром як з рівним партнером вокалістів і створювати більш різноманітні та багатогранні музичні образи.

Історія оркестрової пісні пов'язана з розвитком романтичної музики. Такі композитори, як Шуберт, Шуман, Брамс, Малер і Ріхард Штраус, почали експериментувати з поєднанням вокалу та оркестру і створили цілі твори для оркестру.

Оркестрові пісні дають змогу виконавцям висловити свої почуття та емоції через поєднання тексту та музики. Іноді вона написана для вокаліста-соліста, іноді для великого хору, до якого входять солісти, але завжди в супроводі оркестру. Оркестрова пісня – це жанр, що поєднує вокальне виконання з оркестровим супроводом. Вона характеризується особливими рисами, такими як наявність вокальних партій, оркестровий супровід, використання тексту і поезії та вираження емоцій. Ці елементи дають змогу поєднувати музику та слова для створення пісень, які передають глибину тексту та виражають емоції.

Оркестрова пісня посідає важливе місце у творчості «нововіденської композиторської школи, яка процвітала на початку XX століття, особливо в Австрії та Німеччині. Ця музична течія віддзеркалювала дух часу й була орієнтована на пошук нових засобів вираження та стилістичні експерименти. Оркестрова музика була одним із засобів, за допомогою яких композитори цієї школи «нової музики» реалізовували свої музичні ідеї та висловлювали свою художню філософію.

Основні характеристики оркестрової музики у творах школи «нової музики» такі:

Експресивність та емоційна насиченість: композитори цього періоду часто використовували оркестрову музику для вираження емоцій і почуттів. Вони підкреслювали драматизм, ліризм та інтимність і використовували різноманітні музичні засоби для створення багатих звукових ландшафтів.

Відмова від класичних форм: композитори школи «нової музики», такі як Густав Малер, Ріхард Штраус і Ганс Фіцнер, часто порушували традиційні структурні форми оркестрової музики. Вони розширювали межі традиційних жанрів і експериментували з нестандартними формами.

Оркестрові та вокальні комбінації оркестрової пісні «нововіденської» школи характеризувалися своєрідним поєднанням вокальних партій і складного оркестрового супроводу. Оркестрові інструментальні партії були написані з особливою увагою до деталей і взаємодії з вокалістами. Ліризм і

символізм: композитори «нововіденської» школи використовували оркестрові композиції для передавання символічного сенсу та ліричних настроїв. Вони експериментували зі звуками, кольорами та музичними образами, щоб викликати у слухача певні асоціації та емоційні реакції.

В Розділі 2 ми **визначили** місце жанру оркестрової пісні у творчості німецького композитора та **проаналізували** жанрово-стильові параметри 4 пісень ор. 22 А. Шенберга. В атональний період Шенберга оркестрова музика посідала важливе місце в його творчості. Шенберг задумував оркестрову музику як спосіб вираження новаторської музичної мови, заснованої на атональних або подібних до них звукоорганізаційних системах.

Оркестрові твори Шенберга відрізняються від класичних романтичних пісень своїм гармонійним і мелодійним підходом. Він використовував атональні та політональні структури, а не традиційну тональність, тому в музичному матеріалі немає чіткого центру ваги.

Варто також зазначити, що в оркестрових творах Шенберга велика увага приділялася тексту. Він використовував вірші таких відомих поетів, як Рільке, Метерлінк і Гофмансталь. Музика була не лише акомпанементом до тексту, а й створювала атмосферу, яка відтворювала емоції та настрої, викликані самими словами. Шенберг розвивав ідею оркестрової музики впродовж усього свого життя і написав низку композицій у цьому жанрі.

Опус 22 Арнольда Шенберга являє собою цикл оркестрових п'єс, відомий як «Чотири оркестрові п'єси». Цикл був написаний між 1913 і 1916 роками, коли композитор перебував на межі повного переходу до атональної музики.

Оркестрові пісні ор. 22 можна розглядати як перехідний період у творчості Шенберга, оскільки в них поєднуються ранньоромантичні впливи з експериментами в галузі гармонії та форми. Оркестрова музика, ор. 22, поєднує ранні романтичні впливи Шенберга з експериментами в царині гармонії та форми, відбиваючи заглиблення в пошуках композитором атональності та виразних можливостей.

Пісні ор. 22 йде тенденція на невелику зміну стилю порівняно з ранніми романтичними композиціями Шенберга. Він більш відкритий для атональних елементів і використовує незвичайні гармонійні комбінації та акордові розкладання. У цих піснях Шенберг відмовляється від традиційної тональної основи і замінює її системою, заснованою на його власних атональних принципах. У піснях ор. 22, крім атональних принципів, Шенберг використовує й інші експериментальні прийоми, такі як безперервна композиція матеріалу і поліфонічні ефекти. Ці прийоми в поєднанні з поетичним текстом створюють у музиці інтимну і напружену атмосферу.

В Розділі 3 ми **здійснили** порівняльну характеристику виконавських версій твору композитора та **визначили** основні виконавські завдання, що повстають перед співаком в даному творі. Виконання Кетрін Вінн-Роджерс «Vier Lieder» ор. 22 Арнольда Шенберга технічно цілком успішно і професійно, але, на мій погляд, британська співачка не зовсім точно втілює художньо-образний зміст кожного твору. Її вокал має багатий тембр і яскравий грудний резонанс.

Однак виконавиці багато часу приділяють освоєнню вокальних партій і роботі з оркестром, що дуже помітно під час прослуховування (якість ансамблю з солісткою та оркестром).

Кетрін Вінн-Роджерс змогла втілити висловлювання і стиль композитора тільки технічно, виразного та емоційного забарвлення не вистачило. Загалом, дане виконання можна вважати суто технічною роботою у вивченні цих творів.

Інтерпретація Катажиною Отчик «Vier Lieder» Ор. 22 Арнольда Шенберга захоплива і вражаюча. «Vier Lieder» (Чотири пісні) – це цикл вокальних творів, написаних Шенбергом на вірші поетів Е. Даусона в перекладі С. Георге та Р. М. Рільке. Ця збірка є одним із найзначніших вокальних творів 20-го століття та уособлює складність і виразність музичного стилю Шенберга.

У виконанні Катажини Отчик ці твори набувають особливої глибини та інтимності. Її вокальний талант і здатність передавати емоції роблять її виконання надзвичайно переконливим. Вона здатна надати музичних нюансів і виразності кожному слову та фразі. Катажина Отчик демонструє велику технічну спритність у виконанні складної музики Шенберга. Вона чітко контролює свій голос і здатна висловити широкий діапазон динамічних змін, від ніжних, ліричних пасажів до потужних, драматичних моментів.

Інтерпретації Катажини Отчик привертають увагу до вишуканої музичної експресії Шенберга та допомагають розкрити емоційну глибину цих творів. Вона використовує тонкі виразні засоби, як-от фразування, зміна кольору та артикуляція, щоб передати емоції та настрої, притаманні музиці та поезії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кон Ю. О «банальности» тематизма Малера [Текст]. Ю. Кон. Муз. академия. 1994. № 1. С. 157–159.
2. Краузе Э. Рихард Штраус [Текст]. Э. Краузе / пер. с нем. Г.В. Нашатыря предисл. к рус. изд. Б.В. Левика. Москва : Музгиз, 1961. 600 с.
3. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера [Текст]. Э. Курт / пер. с нем. Г. Балтер. Москва : Музыка, 1975. 529 с.
4. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев, 1990. 21 с.
5. Неболюбова Л. С. Специфические закономерности драматургии симфоний Густава Малера (к проблеме «Малер — экспрессионизм»): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Киев, 1978. 182 с.
6. Altenberg P. Prosaskizzen [E`lektronny`j resurs]. URL: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/prosaskizzen-9535/2> (data obrashheniya: 11.12.2022).
7. Bültmann R. Schönbergs Orchesterlieder im Gattungskontext der Jahrhundertwende [Текст]. R. Bültmann. Universität Osnabrück, 2005. 148 S.
8. Bracht H.-J. Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schonberg [Текст] H.-J. Bracht. Kassel [u.a.] : Bärenreiter, 1993. 265 S.
9. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze [Текст]. H. Danuser. Die Musikforschung. 30. Jg. Heft 4. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977. S. 425–452.
10. Fauser A. Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920 [Текст]. A. Fauser. Regensburg: Laaber-Verlag, 1994. 380 S.

11. Jarman D. Berg, Alban (Maria Johannes) [Электроний ресурс] D. Jarman. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001. Режим доступа: <http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751>.
12. Kretzschmar H. Das deutsche Lied seit dem Tode Wagners [Текст]. H. Kretzschmar. Berlin, 1897. Die Grenzboten, Jq. 57. Berlin, 1898. S. 529–543.
13. Kravitt E.F. Das Lied – Spiegel der Spätromantik [Текст]; [Übersetzung: The Lied. Mirror of late Romanticism. Yale University Press. 1996]. E.F. Kravitt. Georg Olms Verlag : Hildesheim, Zürich, New York, 2004. 389 S.
14. Kravitt E.F. The Orchestral Lied. An inquiry into its style and unexpected flowering around 1900 [Текст]. E.F. Kravitt. Music Review. Vol. 37 (1976). No. 3. P. 209–226.
15. Lee Henry C. Symphonic texts and the cultural ideology of Mahler's Lieder [Текст] : A Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. C. Lee Henry. January, 2009. 261 p.
16. Lied. Norbert Böker-Heil [and other]. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001. URL: <http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751>. (Дата звернення: 26.03.2023).
17. Leibowitz R. Schoenberg and His School. The Contemporary Stage of the Language of Music [Текст] ; [Translated from the French by Dika Newlin] R. Leibowitz. Da capo press : New York, 1975. 305 p.
18. Louis R. Die deutsche Musik der Gegenwart [Текст] R. Louis. MünchenLeipzig, 1909. 324 S.
19. Orchesterlied [Электроний ресурс]. O. Bie [and other]. Österreichisches Musiklexikon. URL: <http://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=yes>. (Дата звернення: 10.04.2023).
20. Otczyk K. E. Пер. з ісп. І. Науменко. Веб-сайт. URL: https://www.fotovideolab.it/Cantanti_LIRICI/Katarzyna_Ewa_Otczyk_ritratti.htm (Дата звернення: 10.04.2023).

21. Spies Cl. Analysis of the Four Orchestral Songs Opus 22 / пер. з англ. І. Науменко. Perspectives on new music Volume. 3, No. 2 (Spring – Summer, 1965). pp. 1–21.
22. Stevenson J. Biography of Catherine Wyn-Rogers / пер. з англ. І. Науменко. Веб-сайт. URL: <https://www.allmusic.com/artist/catherine-wyn-rogers-mn0001846471/biography> (Дата звернення: 14.04.2023).
23. Revers P. Mahlers Lieder: ein musikalischer Werkführer [Текст]. P. Revers. Orig.-Ausg. München : Beck, 2000. 132 S.
24. Ruf W. Vier Lieder für Gesang und Orchester op. 22. Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke. In 2 Bdn. Laaber, 2002. Bd.