

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

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

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ВОКАЛЬНІ ТВОРИ В. М. ПТУШКІНА У ВИКОНАВСЬКІЙ
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В. О. БОЛДИРСЬКА (НА ПРИКЛАДІ КАМЕРНОЇ
КАНТАТИ «В ІМ'Я ПАНІ ЛЮБОВІ»)**

**Магістерська робота
Ярової Ксенії Віталіївни
Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
Савченко Ганна Сергіївна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Ярова К. В.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КАМЕРНА КАНТАТА В. М. ПТУШКІНА «В ІМ'Я ПАНІ ЛЮБОВІ» НА СЛОВА ДАНТЕ У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ	
1.1. Історичні шляхи розвитку кантати та камерної кантати в науковій літературі.....	7
1.2. Жанри кантати та камерної кантати в просторі української музики	13
Висновки до Розділу 1.....	23
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В. О. БОЛДИРЕВА КАМЕРНОЇ КАНТАТИ В. М. ПТУШКІНА «В ІМ'Я ПАНІ ЛЮБОВІ» НА СЛОВА ДАНТЕ	
2.1. Питання вокальної виконавської інтерпретації в сучасній науковій літературі.....	26
2.2. Аналіз виконавської інтерпретації В. О. Болдирева: теоретичний та практичний аспекти.....	34
Висновки до Розділу 2.....	41
ВИСНОВКИ	45
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	51

ВСТУП

Актуальність дослідження. Останнім часом творчість народного артиста України, професора, завідувача кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Володимира Михайловича Птушкіна привертає увагу до себе як досвідчених, так і молодих науковців. В творчому доробку композитора твори різноманітних жанрів (концерти, кантати, камерно-інструментальні та камерно-вокальні жанри, театральна музика тощо), які осмислюються науковцями в різних аспектах. Здебільшого аналізуються стильові, жанрові, композиційно-драматургічні особливості творів композитора. З відомих нам робіт назвемо праці С. Белокур [3], О. Бондаренко [6], І. Драч [17], Л. Деркач [15], А. Криченкової [30], Ф. Кучмаса [32], К. Палехіної [40], В. Петруніної [41], І. Седюка [44; 45] та ін.

Дослідження виконавської інтерпретації творів майстра є тією сферою, яка ще потребує більш пильної дослідницької уваги, адже твори композитора є затребуваними та репертуарними. Виконавці звертаються до них в навчальній та концертній практиці. Недостатня розробленість питань виконавської інтерпретації творів В. М. Птушкіна в науковій літературі зумовлює актуальність даного дослідження.

Роки творчої діяльності зв'язали Володимира Михайловича Птушкіна дружніми стосунками з багатьма відомими виконавцями та колективами. Серед них — народний артист України, завідувач кафедри сольного співу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, професор Володимир Олександрович Болдирев, який був першим виконавцем багатьох вокальних творів композитора, зокрема кантати «В ім'я пані любові». В. О. Болдирев має фантастичну харизму та відчуття стилю епохи, що становить необхідну основу успіху в професійній діяльності співака. Саме безпомилкове відчуття стилю епохи дозволяє співакові буди чуйним інтерпретатором закладеного в композиторському тексті смислу, що і є запорукою міцних творчих стосунків між виконавцем та композитором.

Об'єкт дослідження — камерна кантата В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові» на слова Данте

Предмет дослідження – виконавська інтерпретація В. О. Болдирєва камерної кантати В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові» на слова Данте.

Мета дослідження — виявити особливості вокальної інтерпретації камерної кантати В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові» у виконанні В. О. Болдирєва.

Матеріал дослідження – рукопис партитури камерної кантати В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові»; аудіозапис виконання твору на фестивалі Київ Мюзік Фест 1992 року.

Завдання дослідження:

1. Узагальнити відомості з наукової літератури щодо історичного розвитку жанрів кантати та камерної кантати;
2. Спираючись на наукову літературу, надати панорамний огляд розвитку кантати та камерної кантати в українській музиці;
3. Надати огляд наукової літератури, присвяченої виконавській інтерпретації у вокальній музиці;
4. На основі існуючих у науковій літературі підходів витворити власний алгоритм виконавського аналізу;
5. Здійснити виконавський аналіз обраного твору, спираючись на створений алгоритм.

Теоретичну базу дослідження складають наукові роботи, присвячені *історії жанрів кантати та камерної кантати* (О. Берденнікова [2], Велика музична енциклопедія [23], Н Копитько [28], Т. Ливанова [33], ; *дослідженню шляхів розвитку жанрів кантати та камерної кантати в українській музиці* (О. Василенко [7], О. Коменда [26], Г. Конькова [27], М. Ярکو [54; 55], А. Терещенко [52; 53], А. Манокина [37], Е. Сидорова [47]; *різноманітним аспектам вокальної виконавської інтерпретації та методиці аналізу виконавської інтерпретації* (Л. Алексєєва [1], В. Болдирєв [4], О. Гнатишин О. [9], Н. Говорухіна [11], Н. Гребенюк [13], Н. Драч [18], Р. Здобнов [20], Н. Зимогляд Н [21], І. Іванова, А. Мізітова [22], О. Катрич [24], С.Клебанова [25], Е. Котляревская [29], Т. Лимарева [34], І. Лю [35], Е. Михалева [39], І. Німченко-Опришко [40], О. Старовойтова [50], Ю. Сетдикова [47], О. Старикова [49]);

творчості В. М. Птушкіна (С. Белокур [3], Е. Бондаренко [6], Л. Деркач [15], І. Драч [17], А. Криченкова [30], Г. Куперман [31], Ф. Кучмась [32], К. Палехіна [41], Петруніна [42], Г. Савченко [44], І. Седюк [45; 46], Г. Стоянова [50]); творчості В. О. Болдирєва ([5]),

Методи дослідження:

- історичний, використаний для визначення етапів розвитку жанрів кантати та камерної кантати в європейській музиці Нового часу та українській музиці ХХ-ХХІ ст.
- жанрово-стильовий, необхідний для виявлення і систематизації інформації стосовно жанрів кантати та камерної кантати;
- виконавсько-інтерпретаційний, завдяки якому здійснюється аналіз твору «В ім'я пані любові», і на основі якого відбувається співвідношення композиторського замислу та виконавської інтерпретації;
- системно-музикознавчий, на основі якого здійснюється цілісний аналіз музичного твору;
- інтонаційний, як невід'ємний елемент аналізу виконавської інтерпретації вокального твору.

Новизна результатів дослідження полягає у тому, що *вперше*:

- досліджено камерну кантату В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові» на слова Данте в аспекті виконавського аналізу;
- досліджено виконавську інтерпретацію В. О. Болдирєва камерної кантати В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові»;
- проведено бесіду з професором В. О. Болдирєвим щодо історії роботи над камерною кантатою В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові» і створення виконавцем власної інтерпретації.

Узагальнено:

- аналітичні підходи в науковій літературі до виконавської інтерпретації вокальних творів;
- відомості про історичний шлях розвитку жанрів кантати та камерної кантати в європейській музиці Нового часу та українській музиці ХХ-ХХІ ст.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані в подальших наукових розвідках, присвячених творчості В. М. Птушкіна та В. О. Болдирєва; в навчальних курсах «Історія української музики», «Історія харківської композиторської школи», «Історія вокального мистецтва», «Музична інтерпретація»; педагогічній та виконавській практиці.

Структура та об'єм роботи роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів з поділом на підрозділи, Висновків та Списку використаних джерел. Загальний об'єм роботи складає 56 сторінок, з них – 48 основного тексту Список літератури містить 55 найменувань.

РОЗДІЛ 1

КАМЕРНА КАНТАТА В. М. ПТУШКІНА «В ІМ'Я ПАНІ ЛЮБОВІ» НА СЛОВА ДАНТЕ У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ

1.1. Історичні шляхи розвитку кантати та камерної кантати в науковій літературі

Дослідження жанру кантати, зокрема камерної, здійснюється в науковій літературі в двох аспектах – теоретичному, що виявляє типологічні риси жанру, та історичному, який дозволяє прослідити його історичний розвиток. Спроба узагальнити положення жанрово-теоретичного підходу наштовхуються на певні труднощі, адже у Великій музичній енциклопедії зазначено, що кантата постійно перебувала в просторі взаємовпливів з іншими жанрами, в першу чергу, з оперою та ораторією. Окрім того, кантата мала свої варіанти втілення в різних музичних культурах, що було зумовлено стійкими музичними традиціями. Все це ускладнює чітку типологізацію жанру, дозволяючи типологізувати кантату досить узагальнено. Не випадково Н. Копитько [28] зауважує: «...Назва «кантата» часто дається творам, які, власне, кантатами не є; з іншого боку, власне кантати можуть і не мати такої назви» [28, с. 196].

Розглянемо історичний шлях розвитку кантати та камерної кантати. Кантата, як жанр склалась у XVII ст. Згідно з великою музичною енциклопедією перша згадка про кантату зустрічається у італійського композитора А. Гранді (*Cantade el arie*, 1620) [23]. Згідно тієї ж енциклопедії назва кантата вказувала на приналежність твору до вокальної музики на протигагу терміну «sonata», що позначав інструментальний твір [23; 33].

Згідно з Т. Лівановою, «поява кантати підготовлено в Італії розвитком різних видів вокальної музики, які до кінця XVI ст. тяжіли до нового стилю: камерної арії, пісні під лютню канцони, мадригали» [33, с. 400]. Т. Ліванова підкреслює, що зародження кантати будо пов'язано з новим стилем в музиці, який ґрунтується на виразній монодії з увагою до поетичного тексту. «Очевидно, такі твори справді сприймались як дуже нові для свого часу. Вони прийшли на

зміну поліфонічному мадригалу і почали його витіснити, надаючи поетичному почуттю більшої ліричної безпосередності (голос соло) при більш тісному зв'язку зі словом» [33, с. 401]. Не випадково слово кантата походить від слова «cantare» і означає в перекладі з італійського «співати» [23; 33].

Таким чином, ранні італійські кантати – це сольні вокальні п'єси, що складаються з чергування арій і речитативів з наскрізним розвитком музики від строфи до строфи (арії співалися як би від імені тих, про кого велось оповідання). Як зазначено у Великій музичній енциклопедії, «в 17 ст. сольна кантата була поширена в Римі; в цей час існували два її різновиди - *arietta cota* єдиної будови та *aria di piu parte*, в якій чергувались речитативні, аріозні розділи та «арії» [енц.]. Основний зміст італійських кантат складала любовна лірика. Розквіт її пов'язаний з творчістю композиторів венеціанської школи Л. Россі (1598-1653), Ф. Каваллі (1602-1676), А. Честі (1623-1669), А. Страделла (1644-1682). Їх кантати склалися з декількох арій *da capo* зі вступним речитативом [23; 33].

Особлива роль у кристалізації нового камерного жанру в Італії належить Дж. Каріссімі (1605-1674), на що вказує Т. Ліванова [33, с. 402]. Дослідник відзначає, що «Каріссімі трактував кантати як циклічні твори з арій та речитативів, при яскравій образності кожної з арій» [33, с. 402].

Становлення кантати відбувалось паралельно зі становленням «*dramma per musica*» і велику роль у розвитку кантати відіграли ті самі композитори і поети, які причетні до виникнення опери (поети Рінуччіні, Габрієло, музиканти Каччіні, Кавальєрі та інші) [33, 400-401]. Таким чином, історичний розвиток кантати тісно пов'язаний з такими жанрами, як опера, а також ораторія.

Однак, на відміну від опери, кантата не була пов'язана з драматичною дією, а мислилась жанром, що втілював ліричне начало. Не випадково на першому етапі свого існування поряд з назвою «кантата» існували назви «арія», «ансамбль», які відповідали новому стилю камерної вокальної лірики [33, с. 399-401]. Тому, як відзначає Т. Ліванова, в кантаті раніше, ніж в опері склались «власне музичні закономірності, почалась кристалізація музичних форм» [33, с. 399]. Т. Ліванова також зауважує, що до кінця 18 ст. кантата і ораторія мали ті ж

самі вокальні форми, що і опера, включаючи речитативи, ансамблі, арії [33, с. 399]

Від другої половини XVII ст. кантата все більше зближується з оперою, і набуває все більш крупних масштабів, на чому наголошує Т. Ліванова [33, с. 403]. Кантата може включати «речитатив оперного типу, іноді вступну *sinfonia* (за зразком оперної), супровід стає більш розвинутим: окрім *basso continuo* – облігатні партії скрипок, вокальний стиль стає складним, часто віртуозним. Майже всі оперні композитори працюють тоді над кантатами, не відчуваючи різниці між сценою опери – та кантатою в цілому» [33, с. 403] Так, опери писали А. Страделла та А. Скарлатті (1660-1725), які активно звертались і до жанру кантати, не проводячи чіткої межі між стилями цих жанрів. Тому вважається, що подальший розвиток жанр кантати отримав в музиці неаполітанських, в тому числі оперних композиторів на початку XVIII століття. А. Скарлатті, який написав понад 600 кантат, дотримувався чотирьохчастинної схеми «речитатив - арія - речитатив - арія» з обов'язковим контрастом між її частинами [23].

Таким чином, можна твердити, що з середини XVII століття кантата посіла чільне місце серед інших жанрів. На цьому етапі розвитку сформувались різні типи кантат за образно-змістовним наповненням: святкові, ліричні, траурні, радісні, оповідальні. Проте крупний поділ дозволяє розмежувати їх на світські та духовні.

Слід зазначити, що в Німеччині і деяких інших європейських музичних культурах з широко розвиненою хоровою традицією, велике поширення отримала хорова кантата духовного змісту.

Як зазначено в Музичній енциклопедії, «традиція барокової кантати утримувалась впритул до XIX ст., однак кантата не була «чистим» жанром - іноді вона зближувалась з арією, сценою та іншими жанрами і формами; часто з являлись «гібриді» жанрові структури. В протестантській Німеччині термін кантата не вживався в церковній музиці до XVIII ст. (зазвичай йому відповідали поняття *Kirchenstück*. *Kirchenmusik* та ін.), дуже рідко він зустрічається і в світській музиці. На відміну від італійської кантати, переважно, світської, німецька кантата XVII - XVIII ст. ст. раозвивалась головним чином як церковна»

[23]. Таким чином, у протестантській Німеччині кантата зайняла головне місце в церковній музиці і упродовж першої половини XVIII століття набула свого закінченого виду в творчості таких композиторів, як Телеман (1681-1767), І. Бах (1685-1750), Р. Кайзер (1674-1734), К. Стамиць (1745-1801). Термін «кантата» не вживався в церковній музиці Німеччини до XVIII століття і дуже рідко зустрічався у світській музиці. Цікаво, що і Бах багато своїх церковних творів, згодом названих кантатами, називав концертами, мотетами, діалогами [23].

В результаті еволюції жанру викристалізувались основні його ознаки, які дозволяють ідентифікувати кантату як «великий вокально-інструментальний твір, призначений, як правило, для одного або декількох солістів, хору та оркестру (відомі і кантати для одного хору, для одного солісту з оркестром)» [23].

Виконавський склад, структура, відсутність сценічного дійства наближує кантату з ораторією. До відмінностей жанру кантати та ораторії наліжить менший масштаб твору, однорідність змісту, відсутність драматичного розкриття сюжету та більш камерний характер.

Типові риси кантати, які збереглися в цьому жанрі в музиці XIX-XX століть – це виконавський склад (хор, солісти, оркестр); змістовно-образні типи (святково-урочисті, ліричні, лірико-епічні); циклічна вокально-інструментальна форма, що складається із закінчених, контрастних частин; функціональний розподіл частин усередині кантати; тональний план кантат, що підтримує єдність циклу; досить великі масштаби (20-30 хвилин звучання); традиція написання кантат до особливих випадків (свято, знаменна дата, подія, ювілей) [23].

У творчості віденських класиків, як згодом і в музиці романтиків XIX століття, жанр кантати відходить на другий план, звільняючи місце новим жанрам інструментальної музики, що відповідають новій естетиці – симфонії, сонаті, інструментальному концерту [23].

Серед західноєвропейських композиторів XX століття, що внесли значний внесок у розвиток жанру кантати, слід назвати, передусім, німецького композитора К. Орфа (1895-1982), творця нового різновиду сценічної кантати (знамениті «Карміна Бурана» на вірші середньовічних вагантів і «Катулли

Карміна» на вірші давньоримського поета Катулла, а також сценічний концерт «Тріумф Афродіти») [23].

У творчості англійського композитора Б. Бриттена (1913-1976) жанр кантати представлений творами, написаними до урочистих дат: «Академічна кантата» (на честь 500-річчя Базельського університету), «Кантата милосердя» (до 100-річчя суспільства Червоного Хреста), «Голос сьогоднішнього дня» (до 20-річчя ООН) [23].

Французькі композитори К. Дебюссі (1862-1918) та Ф. Пуленк (1899 - 1963) також звертались до цього жанру. У К. Дебюссі - кантати «Гладіатор», «Блудний син» і «Діва-обраниця», у Ф. Пуленка - кантати «Посуха» на вірші Э. Джеймса і «Лице людське» на вірші П. Елюара [23].

Кантата від початку свого існування виявляла тяжіння до камернізації, адже була пов'язана із сольним висловлюванням, з одноголосним співом з інструментальним супроводом. А. Стоянова відзначає, що «історичним прецедентом камернізації кантати є духовні сольні кантати Й. С. Баха, в яких релігійно-символічний зміст органічно поєднується з особистісним характером образів, аж до тотальної авторизації тексту, з включенням займенника «Я» («Я багато вистраждав», «З мене досить», «Несу свій хрест і терплю» і т. ін.)» [50, с. 34].

При цьому камерна кантата завжди характеризувалась індетермінованістю форми і змісту, на чому акцентує увагу Н. Копитько [28, с. 199]. Досліджуючи феномен камерної кантати в естетичному аспекті, автор, з огляду на складність типологізації цього жанру, трактує його як «естетичний та акустичний феномен», як «певний образ художнього мислення», «який автономно і приблизно в один і той же період часу сформувався в європейських країнах, втілюючи в певному виді музикування особливий тип авторської свідомості і відповідний їй тип художньої комунікації» [28, с. 199].

Автор вважає, що індетермінованість форми та змісту призводить до того, що поняттям камерна кантата охоплюються іноді досить різні явища, з іншого боку, під це поняття підпадають не всі твори, які мають відповідні ознаки, через відсутність жанрової назви. Таким чином, автор пропонує розмежувати поняття

«камерна хорова кантата», «сольна кантата для солісту (солістів) з оркестром» та, власне, «камерну кантату» [28, с. 200].

«Камерна кантата репрезентує інтровертну спрямованість творчої свідомості, в якій головним методом художнього мислення є камерність. Відповідно до такої естетичної настанови цей різраз художнього мислення реалізується в елітарному виді творчості, при цьому, як правило, його перший імпульс виявляється пов'язаним з художнім авангардом (це виявляється як на початковому періоді існування камерної кантати, так і на сучасному етапі)» [28, с.200-201]. Це пов'язано з тим, що, як відзначає Н. Копитько, камерна кантата не розрахована на масового слухача і тяжіє до рафінованості та експериментам в сфері музичної мови.

Якщо на рівні форми камерна кантата виявляє свою індетермінованість, то на рівні драматургійної організації вона наділена стійкими принципами, які виявляється на композиційному та фабульно-сюжетному рівнях. «На композиційному рівні камерна кантата володіє розгорнутою та складною драматургією, яка виражається або протиставленням окремих частин, або послідовністю контрастних по типу викладу частин твору, або (в наш час) об'єднання всіх складових в одночасній поліфонічній та поліпросторовій вертикалі [28, с. 202].

«Виявлення драматургічного принципу на фабульному рівні пов'язане з відсутністю яскраво вираженої інтриги: інтровертна спрямованість камерної кантати зумовлює сюжетну фрагментарність – скоріше роздуми про події, ніж послідовне їх представлення» [28, с. 202].

Автор наголошує на тому, що камерна кантата переживає ренесанс в музиці ХХ ст., особливо в другій його половині. Це пов'язано з актуальністю її естетики та поетики, тяжінням до лірико-психологічного висловлювання, можливістю гнучко пристосуватися до різних мовних контекстів.

1.1. Жанри кантати та камерної кантати в просторі української музики

Вокально-симфонічні жанри, зокрема жанр кантати в українській музиці не втрачає своєї актуальності від XIX ст. До жанру кантати звертались М. Лисенко, Д. Січинський, С. Людкевич, К. Стеценко. Так, А. Терещенко [52] зауважує, що ланкою між століттями XIX та XX стала творчість К. Стеценка, який 1918 р. написав кантату «У неділеньку, у святую» для чоловічого хору, соло баритона і фортепіано на слова Т. Шевченка. В цьому творі К. Стеценко «продовжував розвивати усталені в творчості М. Лисенка поемні форми. Його кантати-поєми позначені логікою розкриття чільного тематично-образного задуму, а також картинністю, дієвістю змісту образів. Цілеспрямована драматургія, мелодико-інтонаційна спорідненість матеріалу, тематично-сміслові арки, спільність прийомів та виражальних засобів сприяли єдності форми» [52, с. 205].

Зазначимо, що композитори, як і в XIX ст., продовжували звертатися до текстів великого Кобзаря. Шевченківська поезія знайшла своє втілення і в творчості Л. Ревуцького, який 1923 р. створив кантату-поему «Хустина на вірш з ліричного збірника поета «Три літа» [52, с. 206]. Зберігаючи лірико-побутову інтонацію віршу, композитор збагчує її епічним забарвленням завдяки використанню фактурного викладу, характерного для старовинних кантів [52, с. 208]. А. Терещенко звертає увагу на те, що в тематизмі простежується опора на народнопісенні жанри – веснянки, ліричні побутові, чумацькі, заплачки [52]. Лінію «шевченківських» творів продовжила і хорова поема «Заповіт» С. Людкевича, написана 1934 р. для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру, яка набуває масштабу хорової кантати. Як зазначає А. Терещенко, «Заповіт» – одночастинна кантата, в якій відповідно до форми Шевченківського вірша можна умовно вирізнити кілька епізодів, об'єднаних однією лінією симфонічного розвитку. Послідовне проведення засад монотематизму сприяє виявленню панівної ідеї твору, надає єдності й логічності стрункості формі» [52, с. 224]. Названі твори є кращими зразками монументального втілення поезії великого Кобзаря.

Свій внесок у розвиток жанру кантати зробили композитори харківської композиторської школи. Кантати харківської композиторів – це данина часу,

зразки так званої «ваиробничої» лірики в музиці 1930-х років [52, с. 214]. Прикладами є кантата Д. Клебанова «Три оди Дніпрельстану» для тенора-соло, хору та оркестру на слова О. Гатова, М. Бірюкова і В. Сосюри, створена 1932 р. та кантата «Дніпрельстан» В. Нахабіна для соліста, мішаного хору та фортепіано на слова А. Клина, написана 1930 р. [52, с. 213-215]. Взагалі, 1920–1930-ті роки ХХ ст. характеризувались пошуками нових засобів виразності в музичному мистецтві, що було зумовлено зовнішніми чинниками, передусім соціально-політичними та культурно-історичними. Пошуки набули різноспрямованого характеру і охопили різні параметри художньої цілісності - від жанрового до мовно-стилістичного. Не випадково, як зазначає А. Терещенко, «наприкінці 30-х років переживає свій розквіт так звана прославна кантата. Урочиста, вітальна, святкова, ювілейна здравиця, ода – різні відгалуження жанру виникають у загальному мистецькому річищі, визначеному офіційною ідеологією того часу...» [52, с. 217]. Прикладами можуть бути «Жовтнева кантата» М. Вериківського на текст М. Рильського (1936), «Молдавія» І. Віленського (1939) на слова Корніану-Коринфельда, «Урочиста кантата» Б. Лятошинського на вірші М. Рильського. Також, як зазначає А. Терещенко, у 1930-х роках у розвитку української музики важливе місце посідають кантати та поеми на фольклорні тексти, тексти поезій Т. Шевченка, І. Франка. Це твори С. Людкевича, Б. Лятошинського, А. Штогаренка [52, с. 222]. Виникнення таких творів свідчить про те, що сформувалась потреба не тільки у політичному, а художньому осмисленні соціально-історичних процесів. Окрім того, названі твори стверджували метод соціалістичного реалізму, пануючий в українському радянському мистецтві від 1930-х років ХХ ст. Кантатний жанр також підпорядковується його принципам. Згідно з настановами соціалістичного реалізму з кантати витісняється невід’ємний шар камерності, реалізований у формі сольного висловлювання (арія), в якій були сконцентровані роздуми лірико-психологічного, філософського плану. Нова трактовка жанру виключала з кантати естетику особистісного ліричного висловлювання, що позначається перш за все на характері тематизму. Мелодика стає плакатною, з крупним штрихом подачі, що в деяких випадках впливає на індивідуальний композиторський стиль, «ламаючи»

його. Прикладом такої невідповідності загальної творчості і творів «на замовлення» є «Героїчна увертюра» композиторах-лірика В. Косенка [7].

Пошуки в сфері жанру кантати не припинялись, навіть інтенсифікувались у 1940-1950 роки, що зазвичай пов'язують з роками Другої світової війни та осмисленням її наслідків. Пошуки стосуються розширення тематики, зокрема актуалізації патріотичних тем та образів та знаходження нових засобів виразності. Серед найбільш значимих творів того часу назвемо кантату-симфонію А. Штогаренка «Україна моя!», створену 1943 р. та патріотичну кантату І. Шамо «Дума о трьох вітрах» на вірші П. Тичини, 1948 р. Таким чином, розвиток жанру кантати в дусі соціалістичного реалізму у 1940-1950-ті рр. пов'язаний, передусім, з втіленням актуальної соціально-історичної проблематики, зокрема, з Великою Вітчизняною війною, післявоєнним будівництвом, освоєнням цілинних земель.

З 1960-х років митцями усвідомлюються кризові явища в мистецтві соціалістичного реалізму, що зумовлено як зовнішніми історично-культурними чинниками – так званою відлигою, так і внутрішньою «втомленістю», вичерпаністю радянського музичного мистецтва. Відкриття «залізної завіси» дозволило митцям фрагментарно ознайомитись із сучасною європейською музикою. Осмислення і освоєння сучасних технік композиції, методів та напрямків, розширення та оновлення тематики та образності творів відбуватиметься в українській музиці протягом наступних десятиліть, збагачуючи музичну мову, розширюючи коло засобів виразності та технологічних прийомів. Одночасно відбувається переосмислення багатьох жанрів, зокрема, жанру кантати. При цьому значущою тенденцією творчого процесу є прагнення до індивідуалізації жанрового параметру, яка часто супроводжувалась камернізацією жанру, зверненням до більш мобільних форм. Ця тенденція виявляється в усіх провідних жанрах музичного мистецтва – в опері, в симфонії, в тому числі і в кантаті. Камерний варіант жанру є більш гнучким, позбавленим шаблонів і нормативних берегів, притаманних жанрам «великим». Він здатний втілити тонкі емоційно-психологічні нюанси, філософські роздуми, рефлексію особистості. У той же час, камерний варіант

жанру зберігає генетичну спорідненість з «великим» жанром, що дозволяє ідентифікувати його саме як варіант жанрового інваріанту.

Як зазначає О. Василенко [7], в останній третині ХХ століття особливої значущості в композиторській практиці набувають жанр камерної кантати та наближений до нього камерно-вокальний жанр «пісні для голосу з оркестром». В якості прикладів автор називає Кантату для сопрано і камерного оркестру В. Сильвестрова на вірші О. Блока та Ф. Тютчева (1973 р.), відзначаючи, що у перших двох частинах камерної кантати панує стихія поетичного слова – його мелодика і гра прихованих сенсів. Фінал звучить без тексту і демонструє численні інструментальні сонорні прийоми: композитор констатує велич світобудови [7].

Про значущість камерної кантати пише А. Стоянова [51] у дослідженні, присвяченому одеським композиторам: «Камерна кантата у творчості сучасних композиторів – це особливе художнє явище, що наділене оригінальними властивостями. Вона посідає значне місце серед тих композиційних форм, які є найбільш показовими для сучасної композиторської поетики» [51, с. 32]. Причинами актуалізації жанрового різновиду камерної кантати є, на думку А. Стоянової, поглиблення духовної тематики в творчості сучасних авторів, аж до відкриття її релігійних витоків по-друге – зростаючим значенням явища самодіалога як необхідного компонента, в тому числі, і художньої рефлексії, в культурній семантиці останньої третини ХХ – перших десятиліттях ХХІ століть [51].

Тезі щодо актуальності камерної кантати корелює думка О. Коменда [26], яка підкреслює актуальність саме камерного варіанту жанру в другій половині ХХ ст. в українській музиці. Автор зауважує, що, як демонструє практика, до камерної кантати «„разово” звертався чи не кожен український композитор. Згадаю, хоча б, „Чумацькі пісні” (для баритона і анс. укр. нар. інстр., 1987) В.Рунчака, „Погляд в дитинство” (для сопрано і камерного орк., 1987) Г.Гаврилець, „Непрошітані слова” (для сопрано, флейти та ф-но, 1994) Ю.Гомельської, „Вечірні пісні” (для голосу, саксофона-сопрано, гобоя (альтової флейти), 3 віолончелі, 1991) В. Ларчикова, „Вихід” (для жіночого голосу,

кларнета, акордеона, фортепіано /1996) К.Цепколенко» [26, с. 2].

У свою чергу, О. Василенко [7] звертається до творчості Л. Грабовського, зауважуючи, що «лінійна, графічна природа музичного мислення Л. Грабовського, загострене відчуття краси і семантичної виразності сольного тембру у «Чотирьох піснях» для голосу і симфонічного оркестру та в кантаті «Коли?» на вірші В. Хлебнікова, дали змогу композиторові вийти у новий обсяг національної своєрідності за рахунок фольклорної стилістики музичної мови. Автор активізує сонорні ефекти «розщеплення» звукового простору на декілька площин, на перетині яких звучать фольклорні інтонації [7].

Далі автор відзначає, що тенденцією розвитку кантатного жанру є активне звернення до фольклорних та етнографічних джерел. О. Василенко наводить в якості прикладів Твори Л. Дичко, В. Зубицького, Я. Верещагіна, в яких демонструється «багатоаспектне подання фольклорного джерела з намаганням якомога точніше відтворити його автентичне звучання засобами сучасної композиторської техніки» [7].

О. Василенко зазначає: «Зразком такого заглиблення у саму суть етнохарактерного джерела у вибраному нами жанровому аспекті є обробка народної пісні «Ой, глибокий колодязю» Є. Станковича для автентичного голосу та інструментального ансамблю. Етнографічна суть карпатського фольклору, специфіка його побутування привертає увагу композиторів – М. Скорика кантата «Весна», О. Костіна у якого національний колорит (гудок, кобза, сопілка, флюяра) відтворюється в камерній кантаті «Тріолети» на слова В. Морданя» [7].

На тенденцію звернення до фольклорних джерел вказують і автори навчального посібника «Мистецтво сучасної України» [38]. В якості прикладу згадується кантата представника харківської композиторської школи Л. Шукайло для хору а capella на слова народних пьесень «Пори року», яка сповнена витонченим ліризмом і тонкими пейзажними образами [38, с. 42]. Тут доречно згадати творчість Лесі Дичко, яка також є автором кантати «Чотири пори року».

На творчості Лесі Дичко акцентує увагу О. Василенко [7], відзначаючи що її доробок посідає одне з визначних місць в українській музиці ХХ ст. в сфері

кантатно-ораторіальних жанрів, при цьому композитор спирається на усталені традиції жанру. «Фольклорний матеріал отримує її індивідуальне прочитання та авторське переосмислення в кантатах, спираючись на нові досягнення сучасної композиторської техніки. Це є типовим явищем української композиторської школи – цікавість до української національної ментальності, відображеної у звичаях та обрядах, схильність до кордоцентричності – філософії серця Сковороди, високий етос і тонке відчуття єдності людини із оточуючим її світом природи, міфопоетичність світотворення музичної тканини хорових кантат» [7].

О. Василенко зауважує, що жанр великої та камерної кантати широко представлений у творчості В. Полевої. Автор наводить цілий список творів з роками створення, який характеризує різноплановість трактування жанру в творчості композитора. Наводимо список з метою репрезентації широти охопту жанру і різноманіття його трактування:

«1991 рік – «Klage II», камерна кантата на вірші Р. М. Рільке для сопрано та камерного оркестру;

1994 рік – «Ода Горація», камерна кантата на текст Квінта Горація Флака для контратенора (альта), камерного хору та камерного оркестру; «Одинадцять рядків з Гленвіла», камерна кантата на текст Д. Гленвіла для голосу, мішаного хору та камерного ансамблю;

1995 рік – «Світе тихий», камерна кантата на канонічний текст для сопрано, мішаного хору та камерного оркестру;

2002 рік – дві роботи «Слово» на текст Симеона Богослова для сопрано, мішаного хору та симфонічного оркестру; «Тобою радується» на канонічний текст для мішаного хору та камерного оркестру;

2006 рік – «No man is an Island», камерна кантата на текст Д. Донна для мецо-сопрано (жіночого хору), струнних і фортепіано;

2008 рік – «Музика літа», камерна кантата на вірші Й. Бродського для скрипки соло, дитячого хору та струнних;

2009 рік – дві роботи «Ode an die Freude», кантата на вірші Ф. Шилера для сопрано соло, мішаного хору та симфонічного оркестру;

«Credo» на канонічний текст (версія для мішаного хору та симфонічного

оркестру)» [7].

О. Василенко зазначає, що «жанрові моделі всіх зазначених кантат реалізують принцип камерності – солюючий голос (голоси) звучать у супроводі камерного оркестру (ансамблю), та відрізняються малими масштабами (тривалість звучання – не більше 15 хвилин)» [7].

Жанр кантати є сферою втілення актуальних для сучасного мистецтва тем та образів, зокрема образу самотності, трагічності буття людини. Ці ідеї закарбовані в кантаті О. Казаренка «П'єро мертвопетлює» (1994 р.) для контратенора та інструментального ансамблю, яка розглянута і в статті О. Василенко [7], і в названому навчальному посібнику [38]. Так, автори посібника відзначають, що ця кантата – «гімн самотності та рефлексії» [38, с. 44], а О. Василенко пише, що її героєм стає «відчужений суб'єкт» – не прийнятий суспільством, понівечений життям і власними страхами» [7]. «Перша частина – «Я покажу вам безліч світів» - відтворює типову для музичного мислення доби класицизму антиномію імперативного та ліричного. Друга частина насичена типово романтичною темою самотності людини в контексті соціуму, відтворює атмосферу мегаполісу, байдужого до людини. Концепційна основа Третьої частини наближена до експресіоністського світобачення, у ній домінують ірреальність, жахливі гротескові, фантастичні образи, які відбивають розщеплену свідомість героя. «Скорботним гімном» самотності є Четверта частина – «Я сам». Кода-епілог (П'ята частина) «Ми прийшли до останнього пункту» підтверджує трагічну двоїстість і самотність людини в сучасній культурній ситуації» [38, с. 44].

О. Василенко підсумовує, що цікаві пошуки в трактуванні жанру кантати та камерної кантати представлені в творі О. Козаренка «Мікросхеми» для сопрано, цимбал, перкусії, творі Ю. Ланюка «Спів для рівнодення» для сопрано, баритона та камерного ансамблю, у фольк-кантаті В. Рунчака «Чумацькі пісні», творі І. Щербакова «Ознака вічності», у «Приказках» та «В дитячій» В. Загорцева та в інших творах [7], які репрезентують різноспрямовані пошуки в жанрах кантати та камерної кантати в українській музиці останньої третини ХХ-ХХІ ст. ст.

У свою чергу, О. Коленда, роблячи висновки, вдається до спроби типологізувати різновиди камерної кантати, відзначаючи, що в другій половині ХХ ст. відбувається становлення трьох варіантів цього жанру: , що Розвиток української камерної кантати окресленого періоду відзначений становленням трьох варіантів даного жанру: «1) пісенно-романсова, або ширше – фольклорна кантата, представлена творчістю О.Киви, а також – О.Красотова, І.Кириліної, Г.Гаврилець; 2) драматична (театралізована) кантата-перфоманс, пов'язана, як правило, з експресіоністською стилістикою, представлена творчим доробком К.Цепколенко, О.Козаренка, В.Рунчака, Ю.Гомельської, В.Ларчикова; 3) лірико-монологічна, власне силвестрівська камерна кантата, з її тяжінням до медитації та драматургічної статики» [26, с. 6].

Розгляду жанру кантати в контексті одеської композиторської школи присвячена стаття А. Стоянової [51]. У центрі уваги автора – кантата «Роздуми» О. Красотова для баса і фортепіано на текст Р. Бродавко та твори «Печаль за скоморохом» та «Ausgang» («Вихід») К. Цепколенко. Перша кантата К. Цепколенко «написана для мецо-сопрано та камерного ансамблю – флейти, гобоя, клавесина (або фортепіано), скрипки та віолончелі, на поетичний текст В. Ражнікова. Друга – за поезіями П. Тичини, О. Блока, Т. Фонтані, Г. Аполлінера, Е. Е. Каммінгса (зі збереженням мови оригіналу) для кларнета, сопрано, акордеона і фортепіано» [51, с. 35].

В результаті аналізу зазначених творів, автор доходить висновків щодо жанрових ознак сучасної кантати, а саме: 1) «поетичний текст отримує в кантаті значно більший часовий розвиток»; 2) «провідну роль в становленні форми цілого відіграють конструктивні принципи музики, музичного формоутворення (на перший план виходить складна циклічна форма, замість строфічної)»; 3) «поетичний текст в кантаті передається композитором, виходячи з музичного контексту, отже, тут «композиторська воля» звучить сильніше ніж «воля поета»»; 4) «в кантаті відбувається посилення ознак циклічності великої форми – кантатний цикл будується за принципом об'єднання частин, знаходження арок, інтонаційно-семантичних зв'язків, і таким чином виявляється ближче до сонатно-симфонічного, ніж до циклу мініатюр» [51, с. 39].

З огляду на актуальність жанрів кантати та камерної кантати звернення В. М. Птушкіна до цих жанрів є цілком закономірним. У творчому доробку композитора декілько творів, які належать кантатному жанру. Це кантата «Весняні пасторалі», камерна кантата «В ім'я пані любові», духовна кантата «Salve Regina».

В цілому творчість В.М. Птушкіна достатньо висвітлена в науковій літературі, особливо в роботах молодих науковців. Зазначимо лише, що вона охоплює різноманітні жанрові сфери: інструментальні концерти, камерно-інструментальні та камерно-вокальні жанри, хорові твори. Особливе місце посідає театральна музика, тому що композитор довгий час працював у драматичному театрі. Також відома і репертуарна його музика для дітей – опера, мюзікли, твори для фортепіано, пісні. Основними образними сферами музики композитора є широко трактована лірика та гра, ігрові образи – іронічні, скерцозні, які породжують театральність, що притаманні багатьом, навіть не театральним творам майстра. Це і різноманітно трактована лірика – від простих пісенних до глибоко філософських мотивів. Не оминає В. М. Птушкін і трагедійну, драматичну образність. Коло поетів, до яких звертався композитор, достатньо широке, охоплює хронологічні межі від раннього Відродження до сьогодення – це Данте, С. Пушкін, А. Ахматова, Б. Чичибабін та ін.

Кантата «В ім'я пані любові» була написана в 1990 році. Даний твір достатньо детально розглянутий в бакалаврській роботі Ф. Кучмась [32]. Автор пояснює, які саме тексти обирає композитор зі збірки сонетів Данте «Нове життя». Це сонети №№ 3, 16 та 26 [32, с. 29]. Пояснює символіку числа 9, яка присутня, на думку автора, і в інструментальному складі – всього 8 виконавців, проте подвійна функція вібрафону [32, с. 30]. Проецирує названу символіку на тональний план і сумарну кількість тональностей в кантаті, зазначаючи, що їх також 9 [32, с. 31]. Зазначає, що три частини циклу написані в трьохчастинній формі. Помноживши тричі повторювану тричастинність, ми отримуємо знов 9 [32, с. 31]. Далі Ф. Кучмась зупиняється на характері вокальної партії, яка, як він вважає, за характером наближується до «вільного монологу», що досягається «багаторазовими змінами метру на близькій відстані» [32, с. 32], «наскрізним

характером оповідання» [32, с. 33], а також «відєднаності від партії інструментального супроводу» [32, с. 33]. У вокальній партії простежуються два типи інтонацій, які відповідають двом контрастним образним сферам. Перша пов'язана з минулим, друга – із сьогоденням ліричного героя. «У першому випадку вокальна партія представлена пісенною мелодикою, плавним хвилеподібним рухом, стійкою тональністю, помірним темпом. У другому випадку мелодія набуває речитативно-декламаційного характеру, що виражається в аріозному типі висловлювання, інструментальний супровід мінш стійке в тональному відношенні» [32, с. 32]. Щодо взаємодії вокальної партії та інструментального супроводу, автор відзначає, що «в камерній кантаті утворюються два яскраво виражених тематичних пласта. При цьому, що особливо інтересно, вокальна партія знаходиться в середині фактури, є її центром, ядром, яке оточується інструментальним супроводом» [32, с. 33]. В подальшому викладенні Ф. Кучмась надає послідовний аналіз всіх чотирьох частин кантати. В якості висновків автор надає положення, які стосуються жанрово-стильових аспектів кантати В. М. Птушкіна. Так, автор зазначає, що названа кантата, в цілому, вписується в речище стильового напрямку української музики останньої третини XX ст. внаслідок камернізації жанру і обрання інтимно-ліричної поезії за основу твору. Також автор вважає, що на кантату вплинув жанр симфонії через обрання чотирьохчастинної композиції з відповідним розподілом функцій. У свою чергу, вплив європейської музики Ф. Кучмась бачить у колористичній трактовці тембрів інструментів, використання групи ударних у широкому складі. Нарешті, в кантаті простежується зв'язок з жанром вокального циклу, про що свідчить панування вокальної партії і наскрізний розвиток драматургії. Наведенні міркування дозволяють автору твердити, що кантату В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові» можна трактувати як жанровий мікст, що також відповідає провідним тенденціям музики XX ст. [32, с. 37-38].

Зауважимо, що в достатньо повному музикознавчому аналізі, представленому в роботі, Ф. Кучмась оминає питання виконавської інтерпретації, що цілком закономірно, адже це не входило до завдань його

роботи. В своїй роботі ми робимо акцент саме на питаннях виконавської інтерпретації з боку вокаліста, і досліджуємо це питання в двох аспектах: теоретичному та практичному, акцентуючи увагу на технічних труднощах і засоббах їх подолання.

Висновки до розділу 1

Спроба узагальнити положення жанрово-теоретичного підходу до жанру кантати та камерної кантати наштовхуються на певні труднощі, адже у Великій музичній енциклопедії зазначено, що кантата постійно перебувала в просторі взаємовпливів з іншими жанрами, в першу чергу, з оперою, ораторією, пізніше із вокальним циклом. Також кантата виявляє близькість ораторії. Окрім того, кантата мала свої варіанти втілення в різних музичних культурах, що було зумовлено стійкими музичними традиціями. Історичний шлях розвитку кантати охоплює період від XVII ст. до наших часів.

Кантата від початку свого існування виявляла тяжіння до камернізації, адже була пов'язана із сольним висловлюванням, з одноголосним співом з інструментальним супроводом. Камерна кантата в науковій літературі представлена як жанр індетермінований з точки зору форми, проте маючий стійкі ознаки з точки зору драматургії. Зокрема, на рівні композиції та фюжетно-фабульної організації. Дослідники підкреслюють, що камерна кантата переживає ренесанс в музиці XX ст., особливо в другій його половині. Це пов'язано з актуальністю її естетики та поетики, тяжінням до лірико-психологічного висловлювання, можливістю гнучко пристосуватися до різних мовних контекстів.

Вокально-симфонічні жанри, зокрема жанр кантати в українській музиці не втрачає своєї актуальності від XIX ст., що зумовлено традиціями української професійної музики. В XX ст. кантата, як жанр, пов'язаний зі столовом, набув особливої актуальності в контексті розвитку радянського мисетца. Привязаність до ідеології, соціокультурні процеси зумовили певну трансформацію жанру, виключенням з нього ліричного, психологічного шару,

надання йому певної плакатності. Кантата стає не тільки жанром ліричного висловлювання, а й засобом відбиття подій сучасності, зокрема, індустріалізації, Другої світової війни і післявоєнної розбудови.

З настанням «відлиги» українські композитори активно засвоюють досвід європейських композиторів, що змінює вектор розвитку кантатного жанру. Однією з провідних тенденцій стає його камернізація, що пов'язано з бажанням відійти від жанрових канонів і посилити емоційно-ліричну, рефлексивну складову у творах. Поряд з «офіційними» творами, які приурочені до певних дат та подій, композитори починають створювати ліричні, сповідальні твори, в яких центром постає особистість.

Основними образними сферами музики В. М. Птушкіна є широко трактована лірика та гра, ігрові образи – іронічні, скерцозні, які породжують театральність, що притаманні багатьом, навіть не театральним творам майстра. Це і різноманітно трактована лірика – від простих пісенних до глибоко філософських мотивів. Не оминає В. М. Птушкін і трагедійну, драматичну образність. Коло поетів, до яких звертався композитор, достатньо широке, охоплює хронологічні межі від раннього Відродження до сьогодення – це Данте, С. Пушкін, А. Ахматова, Б. Чичибабін та ін.

З огляду на актуальність жанрів кантати та камерної кантати, а також особливості образної сфери музики В. М. Птушкіна та його стильових орієнтирів, звернення композитора до цих жанрів є цілком закономірним. У творчому доробку композитора декілько творів, які належать кантатному жанру. Це кантата «Весняні пасторалі», камерна кантата «В ім'я пані любові», духовна кантата «Salve Regina».

Камерна кантата «В ім'я пані любові» вивчалась в аспекті стильових, композиційно-драматургічних, тематичних, фактурних, тонально-гармонійних закономірностей, проте аспект вокальної інтерпретації В. О. Болдирева, який є її першим виконавцем, залишається недослідженим.

РОЗДІЛ 2

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В. О. БОЛДИРЕВА КАМЕРНОЇ КАНТАТИ В. М. ПТУШКІНА «В ІМ'Я ПАНІ ЛЮБОВІ» НА СЛОВА ДАНТЕ

2.1. Питання виконавської інтерпретації в сучасній науковій літературі

Останнім часом дослідження різних аспектів виконавської інтерпретації є актуальною темою наукових досліджень. Виходячи з того, що предметом нашого дослідження є виконавська інтерпретація вокально-інструментального твору, ми звернулися до робіт, присвячених інтерпретації саме вокальних творів, а також вокальних партій в опері. Це роботи Н. О. Говорухіної [11], В. О. Болдирєва [4], І. Німченко-Опришко [40], Є. Я. Михальнової [39] та ін. Важливо, що всі вони - виконавці практики, які аналізують музичний текст з точки зору вокаліста.

Стаття Н. О. Говорухіної «Стихотворения королевы Марии Стюарт». Вокальний цикл - монодрама (опыт исполнительского анализа)» [11] присвячена характеристиці принципів естетики та поезики у жанрі вокального циклу пізнього періоду творчості Р. Шумана. Основною задачею статті є розкриття змісту авторської концепції, як основи для виконавської інтерпретації цього твору. Автор статті робить акцент на тому, що цикл Р. Шумана «Стихотворения королевы Марии Стюарт» відрізняється «...глибинною закономірністю його вокального письма та трактовки самої форми, що підводить черту під «вокальною симфонією Ф. Шуберта» [11, с. 40], і відкриває нові горизонти вокального циклу, який приближений до моноопери. Отже, Н. О. Говорухіна відмічає, що Р. Шуман ставить на другий план поверхневу театральність, а на перший висуває «...ліричну сповідь («від першої особи»), де стихотворне начало настільки психологізовано, що фактично стає прозовим і виявляє зв'язок із новим типом психологічних романів...» [11, с.41]. Виходячи з цього, можна провести паралель данного циклу з камерною кантатою «В ім'я пані Любові» В.

М. Птушкіна, у якій також на першому місці монологічне ліричне висловлювання співака та поетичний текст.

У статті також розглядаються шуманівські прийоми у створенні лаконічних і водночас «...ємних за смыслом афектних впливів на слухача» камерно-вокальної музики. Автор пише про особливості створення циклу Р. Шуманов, надає порівняння з його попередніми циклами, що дає можливість більш зрозуміти еволюцію музичного мислення композитора. Далі автор аналізує кожний з номерів циклу, звертаючи увагу на ставлення композитора до слова, співвідношення стихотворних та музичних фраз, жанрову основу номерів, їх форму, інтонаційну будову вокальної партії, її взаємодію з партією фортепіано, ладо-гармонійні та метро-ритмічні особливості, логіку драматургії. Можна сказати, що науковець застосовує комплексний музикознавчий аналіз всіх параметрів музичного твору для того, щоб вибудувати виконавську концепцію циклу. Традиційний аналіз стає базою для виконавської інтерпретації. Підсумовуючи, автор акцентує увагу виконавців на таких положеннях: 1) місце твору в контексті еволюції стилю Р. Шумана, адже цей цикл визначається автором як перехідний від «від циклу пісень до циклу-монологу» [11, с. 63]; 2) висування на перший план психологічної драми [11, с. 63]; 3) відхід від пісенного прототипу в жанрових ознаках номерів [11, с. 63]; 4) моноспівковий принцип і тональну логіку [11, с. 64]. Таким чином, Н. Говорухіна пропонує свій алгоритм виконавської інтерпретації, який базується на ідеї «від загального» до «особливого», від художньої концепції, задуму твору до його реалізації, а ключом до концепції, і, відповідно, її реалізації, є комплексний музикознавчий аналіз.

На важливості осягнення концепції в цілому і накресленні шляху від «загального» до конкретних засобів і прийомів його реалізації, наголошує і Лю І: «Виконавський процес осягнення вокального твору вимагає великої попередньої інтелектуальної та духовної діяльності, що породжує нові творчі ідеї, які можуть акумулювати ті чи інші інтерпретаторські рішення. Тому виконавець повинен постійно розширювати знання про стиль композитора, виражальні засоби, застосовуючи їх на практиці. Творча фантазія співака формується на основі

конкретного матеріалу, а також життєвого досвіду та накопичених вражень» [35, с. 137].

Цикл «Любов та життя жінки» Р. Шумана стає предметом дослідження в статтях І. Німченко-Опришко та Є. Михальнової. Спробуємо порівняти аналітичні підходи в названих статтях.

Метою роботи Є. Я. Михальнової є порівняльний аналіз інтерпретацій вокального циклу Р. Шумана «Любов та життя жінки», здійснених Н. Рождественською і Г. Нейгаузом, Л. Лемон і Б. Вальтером. Автор наголошує на тому, що «амплітуда варіантності трактовки твору пов'язана із суб'єктивно-психологічними та об'єктивно-культурними факторами, залежить від того, що почує виконавець у творі, та як, якими технічними засобами це продемонструє» [39, с. 233]. Таким чином, ми знов повертаємося до двох ключових питань в аналізі виконавської інтерпретації та в її вибудовуванні виконавцем: 1) заради чого (художня концепція, задум, ідея твору, система образів тощо); 2) якими засобами, прийомами виконавець розкриває концепцію твору і втілені в ньому образи. Отже, постає питання механізмів, або ключів аналізу виконавської інтерпретації. Іншими словами, на що слід звертати увагу дослідникові при аналізі виконавської інтерпретації і на якій основі слід вибудовувати власну інтерпретацію виконавцю.

Автор аналізує кожний номер циклу Р. Шумана, відштовхуючись від змісту, образу, концепції, що є основою виконавської інтерпретації. Аналізуючи, як виконавці розкривають ті чи інші відтінки змісту, образу, автор бере до уваги протяжність мелодичної лінії, фразування, темп, тип руху, динаміку, темброве забарвлення голосу, осмислення форми в цілому, інтонування окремих мотивів та інтервалів, ритмічний малюнок, агогіку, співвідношення солісту і фортепіано, трактування фортепіанної партії.

У свою чергу, І. Німченко-Опришко [40], звертаючись до того ж самого твору, як і попередній автор відштовхується від образного наповнення музичного тексту і в якості «ключів» виконавської інтерпретації обирає характер мелодійної лінії, її інтонаційну будову, співвідношення вокальної та

інструментальної партії, динаміку, темп, особливості композиційної будови та драматургії як окремих номерів, так і циклу в цілому.

Компаративний підхід до виконавської інтерпретації одного твору різними виконавцями дозволяє дослідникам віднайти адекватні аналітичні «ключі», які є універсальними, і які можна застосовувати при аналізі різних вокальних творів. Пошук таких «ключів» виводить науковців, зокрема Т. Лимареву, на ідею розглядати виконавську інтерпретацію як звуковий текст, який трактується як «жива мовленева взаємодія, як цілісна одиниця спілкування» [34, с. 12], а це, у свою чергу, «відкриває можливості більш строгого, формалізованого підходу до аналізу витвору вокально-виконавського мистецтва» [34, с. 12]. Тракткування вокально-виконавського мистецтва як семіотичного об'єкту в системі комунікації «композитор – слухач» є можливим завдяки його подвійній матеріально-ідеальній природі [34, с. 6]. Т. Лимарева зауважує: «Специфічність матеріальної основи музичного твору (звуковий процес, що відбувається у часі), існування його в трьох буттєвих формах (потенційної, актуальної та віртуальної) призвело до ствердження факту існування трьох видів музичного тексту: графічного (нотного), акустичного (художньо-звукового) та мнемонічного» [34, с. 7]. Виконавська інтерпретація належить саме до другого типу художнього тексту, але художнім текстом вона стає не за фактом відтворення нотного тексту, переведенням його у звукову форму, а лише тоді, коли виконавець здійснює творче і самостійне трактування музичного твору, яке розкриває нові смисли, тобто є достатньо інформативним для слухача [34, с. 7].

Схожі думки висловлює і Ю. Сетдікова [47] в дисертаційному дослідженні, присвяченому естетичним аспектам вокально-виконавської творчості: «В результаті розподілу вокального мистецтва на композиторську та виконавську творчість вокальне мистецтво отримує статус самостійного виду художньо-творчої діяльності, при цьому виконавець стає повноправним творцем [47, с. 10]. «Сутність вокального виконавства – в художній інтерпретації композиторського тексту, який об'єднує в собі музичний та літературний тексти» [47, с. 9].

Таким чином, і в музикознавчих, і в філософських працях порушується питання «розшифровки», донесення змісту, закладеного у творі, до слухача. Це

донесення передбачає процес інтерпретації, який є творчим актом, і сам по собі може трактуватись як художній текст, створений вокалістом. Для його «написання» виконавець має віднайти адекватні технологічні прийоми і засоби, інакше його виконавський художній текст не буде сприйнято.

Цікавим, на нашу думку, є погляд на виконавську інтерпретацію з іншого боку, а саме з точки зору концертмейстера, який є творчим партнером і однодумцем співака. Так, наприклад, досвідчений педагог С. Клебанова, розмірковуючи щодо майстерності концертмейстера, наголошує на необхідних для його професійної діяльності компонентах [25]. Оберемо ті, які стосуються безпосередньо опрацювання вокальної партії. Це, перш за все, знайомство з вокальною творчістю композитора: «Завдання концертмейстера-викладача – охопити якомога більше творів, щоб відчутти їх стилістику – стиль композитора в цілому. Важливо, показуючи твір, грати вокальний рядок так, щоби були зрозумілими гнучкість фразування та точність артикуляції, темпоритм цілісної побудови твору, загальна партитура динамічних планів [25, с. 14-15]. Далі автор називає роботу над поетичним текстом: «Слід прочитати текст твору разом зі студентом і співвіднести його з вокальною мелодією (зрозуміти у зв'язку зі словом використання цезур, пауз, акцентування, штрихів), а потім відтворити вокальну партію на інструменті таким чином, щоб співакові були зрозумілими і фразування малих побудов твору, і форма в цілому» [25, с. 15]. До підготовчого етапу автор відносить вибір твору і первісний його аналіз. При цьому наголошується на тому, що вокаліст, окрім досконалого знання своєї партії, має проаналізувати і фортепіанну партію, і твір в цілому. «При роботі з солістом – знайомити його з особливостями інструментальної партії (аналіз форми, тонального плану, фактури, співвідношення з вокальним мелосом, штрихами, динамічним планом)» [25, с. 15]. Далі автор зосереджується на порадах концертмейстерам з точки зору техніки гри на фортепіано, але ідея постійної взаємодії зі співаком і допомога студенту-вокалісту наскрізною ниттю звучить у всій статті. Таким чином, можемо зробити висновок, що і з боку концертмейстера увага у виконавській інтерпретації зосереджується на тих самих елементах: це мелодія, фразування, зв'язок із поетичним словом, дихання,

темп, охоплення смислу в цілому, що поєднується із ґрунтовним аналізом музичної форми, драматургії, тонально-гармонійного плану, метро-ритмики.

Продовжуючи розгляд праць, написаних співаками, звернемося до роботи В. О. Болдирєва [4], яка присвячена виконавській інтерпретації образу Дон Жуана в аспекті естетико-стильової проблематики. Як пояснює автор, він мав досвід особистої роботи над партією Дон Жуана разом із трупною флорентійського театру *Lento teatro romano di fiesole* на Моцартовському фестивалі [4, с. 21]. Диригентом даної постановки був В. Горелік. У статті розкрито міркування В. О. Болдирєва щодо роботи над партією у репетиційному процесі та осмислення результатів після вистави. У статті, окрім власне виконавської проблематики, надані короткі історичні відомості щодо опери «Дон Жуан», розглядаються особливості її драматургії. Автор наводить висновки Є. Чигарьової про антогонізм образів в опері, що реалізується в наявності двох образно-драматургічних сфер. В. О. Болдирєв зауважує, що диригент В. Горелік та режисер А. ді Барі талановито та з розумом створили легкість у складних за технікою ансамблях. Тут, звісно, на думку В. О. Болдирєва, успіх був закладений в геніальності моцартівської партитури, яка «...сама по собі є режисерською партитурою» [4, с. 23]. Одночасно це створює додаткові складнощі для режисера-постановника, насамперед тому, що звужується коло його художнього мислення. В. О. Болдирєв дуже мітко відмітив важливість володіння режисером та художником музичним мисленням, а диригентом - режисерськими навичками. Це потрібно для того, щоб достовірніше передати усі ідеї даної опери.

У методичних рекомендаціях проводиться детальний аналіз партії Дон Жуана, а також описанні зауваження диригента та окреслені дискусійні питання, які вирішувались в процесі репетицій. Як вважає В. О. Болдирєв, для точного донесення задуму В. А. Моцарта в роботі виконавця з диригентом першочергове значення мали чітке артикулювання слова, дотримання адекватних темпів, обрання потрібної динаміки, а це все потребує від виконавця логічної вибудови фраз, роботи над інтонацією і дикцією. Окрім виконавського аналізу партії,

детально описана роль оркестру як найважливішої «дійової особи» музичного дійства.

Доцільно з цієї точки зору звернутись ще до однієї праці, в якій досліджено питання роботи виконавця над створенням образу саме в оперному жанрі. У статті О. П. Старікової [49] акцентується увага на таких етапах підготовки до створення сценічного образу: 1) ознайомчий – вивчення історії створення твору, першоджерел лібрето, стильових особливостей епохи в цілому і творчості композитора зокрема; 2) аналіз взаємозв'язків змісту опери з особливостями її музично-тематичного матеріалу і виразними засобами голосу; - 3) аналіз вокальної партії (діапазон, теситурні умови, ступінь технічної складності); 4) виконавський аналіз, який відбувається під час спільної роботи з диригентом та режисером» [49, с. 155].

Нарешті, звернемось також до методичної праці О. Старовойтової [50], яка кореспондує методичним рекомендаціям В. О. Болдирєва. Підкреслюючи важливість курсу «Виконавська інтерпретація» для студентів-вокалістів, автор наголошує на тому, що даний курс вчить, як зробити вокально-виконавський аналіз, як осмислити зміст твору і вибудувати його драматургію, як знайти праїильну інтонацію і властивими виконавцю вокальними засобами передати вокальний образ [50, с. 24]. Таким чином, автор цієї методичної праці охоплює широке коло питань, які охоплює виконавська інтерпретація, починаючи від осмислення задуму, змісту твору і завершуючи колом виконавських (технологічних) приомів, які обирає вокаліст для вирішення художніх завдань.

Таким чином, з метою виявлення специфіки вокальної інтерпретації В. О. Болдирєва камерної кантати В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові» ми спирались на наукові роботи, присвячені виконавському аналізу. Узагальнюючи різні підходи до методики виконавського аналізу відзначимо, що дослідники беруть до уваги зміст, образне наповнення тексту, темп, швидкість руху, відчуття часу, протяжність фраз, звуковедення та дихання, інтонаційна побудова мелодійної лінії з метою осмисленого її інтонування, виконання динамічних та штрихових вказівок, характер інструментальної партії та взаємодію з нею вокальної. У пізнанні художнього задуму і концепції твору дослідники спираються на

комплексний музикознавчий аналіз, що охоплює композиційно-драматургійні, формотворчі, ладо-гармонійні, метро-ритмічні, драматургійні особливості твору.

В результаті огляду наукових джерел, на основі аналітичних узагальнень ми пропонуємо алгоритм аналізу виконавської інтерпретації, який, на нашу думку, може бути застосований до камерно-вокальних та сокально-інструментальних творів, зокрема камерної кантати В. Птушкіна «В ім'я пані любові». Складовими алгоритму є:

- 1) складання власного слухового враження від аналізованого твору.
- 2) виявлення основних стильових та жанрових ознак твору;
- 3) аналіз вибраного твору з точки зору втілення літературного першоджерела, кола образів, символіки;
- 4) аналіз музичної форми, особливостей драматургії;
- 5) аналіз взаємодії вокальної та інструментальної партії;
- 6) аналіз інтонаційної структури вокальної партії, її регістрове, теситурне рішення; особливості динамічного рельєфу, штрихів;
- 7) пофразовий детальний аналіз вокальної партії з виявленням складних моментів у виконанні з формулюванням методологічних вказівок щодо їх подолання; при цьому враховується темп, регістр, тип руху, протяжність фраз, штрихи, динаміка;

Таким чином запропонований алгоритм містить в собі елементи традиційного музикознавчого аналізу та аналізу власне виконавського

2.2. Аналіз виконавської інтерпретації В. О. Болдирєва кантати «В ім'я пані любові» В. М. Птушкіна»

В. О. Болдирєв (нар. 1955 р.) навчався з 1978 по 1983 р. в Харківському інституті мистецтв в класі О. О. Костюка і Т. Я. Веске. З 1987 року працював оперним співаком в Харківському академічному театрі опери та балету ім. М. В.

Лисенка. Від 2001 р. В. О. Болдирєв працював на посаді доцента кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського. З 2013р. – професор, від 2015р. – завідувач кафедри сольного співу [5].

Згідно з інформацією, наданою в Малій енциклопедії ХНУМ ім. І. П. Котляревського [3], на початку кар'єри В. О. Болдирєв майже не співав провідних партій, в основному йому доручали невеликі ролі. Переломним для співака став Токійський конкурс «Мін-он» 1987 року, в якому перемогли два вокаліста з СРСР - Володимир Болдирєв та Дмитро Хворостовський. А восени цього ж року в Баку відбувся конкурс імені М.І. Глінки. І знову участь в ньому принесло Володимирі Олександровичу перемогу. Ця перемога принесла співакові можливість виконувати провідні оперні партії, зробила його затребуваним і він став гастролювати по всьому світу [5]. Напружена праця привела до перемоги в багатьох вокальних конкурсах: VII оперного фестивалю ім. Ф. Шаляпіна (Казань, Росія, 1988р.), III оперного фестивалю ім. Л. Собінова (Саратов, Росія, 1988р.), Міжнародного фестивалю музики «Fiesta» (Київ, 1991р.), Моцартівського оперного фестивалю (Бастія, Франція, 1991р.), оперного фестивалю в Сеговії (Іспанія, 1995р.), оперного фестивалю у Флоренції (Італія, 2001р.) та інших [5].

В. О. Болдирєв має чудовий, рідкісний за палітрою фарб лірико-драматичний баритон. На думку автора статті, присвяченої композитору [5], головний інструмент В. О. Болдирєва у створенні сценічного образу – його красивий та благородний тембр, повного діапазону голос, лірико-драматичний баритон. Артистові властива «інтелектуальна» голосова емоція. І така вокальна манера завжди знаходить підкріплення в сценічному комплексі імпазантних зовнішніх даних і інтелектуальності, раціональності артиста, що неухильно наслідуює режисерсько-диригентське трактування. В його репертуарі більше 30 оперних партій: Бородін («Пам'ятай мене» В. Губаренка), Козаков («Прапорonosці» О. Білаша), Жермон («Травіата» Дж. Верді), Фігаро («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Остап («Тарас Бульба» М. Лисенка), Єлецький, Євгеній Онегін («Пікова дама», «Євгеній Онегін» П. Чайковського), Сільвіо («Паяци» Р. Леонкавалло), Ескамільйо («Кармен» Ж. Бізе), Верховний жрець («Самсон і Даліла» К. Сен-Санса), Дон Жуан («Дон Жуан» В.-А. Моцарта)

та інші. Але найулюбленішими залишаються Фігаро з «Севільського цирульника» Россіні, Онєгін П.І. Чайковського і Жермен з «Травіати». Ці партії є як би візитною карткою співака [5].

Для більш детального та розгорнутого аналізу інтерпретації В. О. Болдирєва вокальної партії в кантаті «В ім'я пані Любові» автор даної роботи провів бесіди з виконавцем, під час яких він поділився таємницями роботи над твором і вибудовування власного його прочитання.

Перше враження В. О. Болдирєва від кантати було дуже неочікуваним. Так як музична мова В. М. Птушкіна є сучасною, то сприймати її доволі не просто. Перед виконавцем вокальної партії було поставлено завдання швидкого «входження в партитуру», що становило труднощі з огляду на доволі складний художній задум, глибоку концепцію і оригінальне вокально-інструментальне та композиційно-драматургічне рішення твору. Певні труднощі для вокаліста виникали також через те, що вокальна партія посідає не домінуючу позицію в кантаті, а мислиться паритетним елементом ансамблевої цілісності. Під час репетиційного процесу за свідченням В. М. Птушкіна твір був задуманий як такий, в якому провідна роль, окрім вокаліста, належить партії клавесину, яку виконувала Т. Б. Веркіна. Композитор розраховував на конкретний склад виконавців як однодумців. Партію фортепіано виконував сам автор, партії ударних інструментів – Ю. Медовнік. Інструментальний склад ансамблю є доволі оригінальним. Цікавим є поєднання клавесину – старовинного інструменту, фортепіано, який трактується композитором як інструмент сучасний, та вібрафону як тембру з «космічним» звучанням. Серед уданих інструментів застосовані джазові дзвоники – доволі рідкісний на той час інструмент.

На думку В. О. Болдирєва, В. М. Птушкін зумів дуже майстерно інтерпретувати та втілити тембровий колорит кожного інструменту (особливо клавесину, ударних інструментів, вібрафону, фортепіано) та підняти їх з голосом виконавця.

За словами В. О. Болдирєва, всі виконавці під час репетицій вибудовували темброві взаємодії, працювали над динамічним співвідношенням вібрафону,

фортепіано, клавесину з голосом, шукали такі варіанти, щоб він звучав, «парил» тембрально.

Щодо співпраці композитора та виконавців і, особливо, композитора та співака, питанні про побажання самого композитора до вокаліста під час роботи Володимир Болдирєв відповів, що це був повністю творчий процес: Під час роботи композитор вносив дуже багато пропозицій щодо розкриття свого задуму і знаходження адекватного тембрового та динамічного втілення для його реалізації.

Репетиції були проникнуті духом творчої співпраці, відчуттям того, що ансамбль в цілому відкриває щось одночасно і загадкове, і значиме. Виконавці отримали задоволення від роботи, проте справжньою нагородою був успіх на прем'єрі. В подальшому доля твору була щасливою. Він був виконаний на Міжнародному фестивалі Київ-Мюзік Фест у такому ж складі.

В. О. Болдирєв відзначає, що на сьогоднішній день, маючи такий великий досвід вокальної роботи, він, прослуховуючи запис, розіміє, що вже зовсім інакше зміг би передати даний твір по динаміці, мелодії та наповненості.

До компонентів, які потребують особливої уваги з боку співака під час роботи над вокальною партією кантати, В. О. Болдирєв відносить:

- сучасну музичну мову твору;
- інтонаційну будову вокальної партії;
- метро-ритмічні складнощі.

Відзначимо, що не тільки в роботі над аналізованим твором, а і в цілому в основі творчої роботи В. О. Болдирєва лежить професіоналізм. Саме це він цінує у молодих виконавцях та виховує цю якість у своїх учнях. В. О. Болдирєв вважає, що професіоналізм вміщує в собі великий спектр понять. Це, передусім, відповідальності за себе, як виконавця. Це піклування про своє здоров'я, обізнаність в літературі, мистецтві, історії, етикеті. Та навіть у побуті людина має звертати свою увагу на все. Професіоналізм складається з дрібниць.

В. О. Болдирєв у своєму відношенні до питання про власне значення поняття «сучасний музикант», «сучасний вокаліст» звернув увагу на відмінність між виконавцями сучасності і тими, які працювали пів століття тому. Відмінність

полягає в тому, що сучасний світ технологій поставив вокалістів в дуже жорсткі умови, що губить «сучасного виконавця». Спокуса до більшого та швидкого збагачення відштовхує творчість на другий план. В питанні технічних можливостей сучасні виконавці пішли вперед, що є великим надбанням сьогодення. В питанні репертуарних постановок в Україні більшу частину займає період класичний, а не бароко, бо в Україні дуже мало спеціалістів, які знають тонкощі та нюанси мовні, театральні, виконавські та акторські.

Однією з головних задач під час бесіди з майстром було дізнатися про поради виконавцям, які будуть виконувати кантату В. М. Птушкіна «В ім'я пані Любові». Як вважає співак, головне те, наскільки виконавець володіє своїм голосом, наскільки він може інструментально виконати цей твір. Адже в сучасній музиці, якщо у виконавця відсутнє інструментальне звуковедіння, він ніколи не заспіває, тим більше в умовах складної музичної мови і з мелодійною лінією зі стрибками. Тільки професіоналізм і технічне оснащення можуть допомогти за короткий час проникнути у задум, вибудувати концепцію, власну інтерпретацію та виконати твір. Тому виконавцям слід звертати свою увагу перш за все на техніку виконання, розвивати технічні та виразні можливості голосу. В. О. Болдирев підкреслює також важливість у роботі зрілість мислення і почуттів, рівень загальної культури особистості. Про ці складові професіоналізму В. О. Болдирев радить думати навіть студентам-початківцям.

Звернемося до аналізу виконавської інтерпретації В. О. Болдирєва камерної кантати В. М. Птушкіна «В ім'я пані Любові». Зауважимо при цьому, що обрання для вокальної партії тембру баритону не є випадковим, а глибоко продуманим і зумовленим виконавською практикою та традицією. В оперній та кантатно-ораториальній традиції низькі чоловічі голоси – баритон, бас є із семантичної точки зору неоднозначними, складними, страждаючими, стійкими, мужніми, героїчними. Наприклад, партія Христа в ораторіях завжди доручалась басу. Складні образи Дон Жуана, Фігаро, Ріголетто, Онегіна доручені тембру баритону. У порівнянні з тенором баритон більш урівноважений, мужній, чоловічий. Тембр баритону дозволив композитору адекватно донести до слухача палкий, піднесений, дещо стриманий текст Данте.

Частина перша.

У партитурі вступ голосу позначений динамічним відтінком “p” та нюансом “dolce”. В. А. Болдирев вступає слабкої долі з ноти Сі бемоль малої октави, дотримуючись динамічного відтінку “p” при цьому зберігається чіткість дикції, кантиленність, рівність подачі дихання та позиційно високий звук [12-18 тт.], що може викликати певні труднощі в цій теситурі. Але майстер бездоганно володіє своїм голосом.

Достатньо великі фрази співак виконує на одному диханні, для того, щоб зберегти єдину смислову лінію думки, наприклад такти 16-18, слова «Всем тем: пред кем сонет предстанет мой», «Кто мне раскроет смысл его глухой» [20-22 тт.] тощо.

Фрази вибудовується по висхідній лінії, кожна наступна більш емоційно піднесена, тому від 1 до 3 фрази вибудовується динамічна крива від «p» до “mf” з рухом у більш високу теситуру.

На третій і четвертій фразах [20-25 тт.] «Кто мне раскроет смысл его глухой...» відчувається, що співак бере достатньо велику кількість дихання для того, щоб подовжити велику смислову лінію тексту, яка приходить до логічного завершення на висхідній чистій кварті «...привет им» [24-25 тт.].

Інтонація висхідної квати звучить, як урочистий заклик, вихваляння, що відповідає змісту вербального тексту. В. О. Болдирев підкреслює щирість, яка посилюється гарним тембром, сповненим теплотою та світлістю звучання. Зазначемо, що в третій фразі [20 т.] міститься небезпека на висхідній інтонації Мі бемоль - Фа 1 октави. Співак цю небезпеку оминає.

Центром частини є розділ *Con moto*, який починається з 27 такту до *Tempo I* (триває 14 тактів). Вербальний текст передає хвилювання і неспокій: «Уж трель часов, когда дано планетам...». Тембр голосу В. О. Болдирева так само відображає тривожність та почуття кохання. Виконання цього розділу немов би на одному диханні виходить через те, що він не зупиняє думку на останніх нотах перед паузами, паузи несуть звучний характер, тобто паузи - це не мовчання, не переривання думки, а продовження її у тиші. З технічної точки зору цей прийом виконується за допомогою високо-позиційної установки та опертості дихання.

Хвилюючий характер музики починається з появою вібрафону. Висока теситура вокальної лінії, жорсткість слова підкреслює кульмінацію I частини.

Складнощі додає часта зміна розміру з 3/2 на 2/2, що надає музичному процесу характеру вільного, урочистого та неквапливого висловлювання, наближеного до прозового, а також два емоційних всплески на словах: «...Путь свершили свой...» [31 т.]; «...Любовь предстала предомной...» [35-37 тт].

До певних труднощів слід віднести і хроматизацію мелодійної лінії (застосування в другій і третій фразях знаків альтерації), великі інтервальні скачки, які несуть характер напруженості вокальної лінії, після чого відбувається різка зміна динаміки та розміру.

Прозорість клавесинного звучання підкреслює текстову лінію «В веселье шла любовь» [41-43 такти], яку співак виконав дуже ніжно, підкреслено прозоро. А наступна фраза знову звучить напружено (з хвилюючим надривом) на поступовому гамообразному ході вгору, після чого повертається початкова тема клавесину. Це наштовхує на думку про опозиційність сонатного типу, якій властива контрастність тем.

Друга частина (Moderato agitato; 2/4; тональність D dur / H moll, 3-хчастинна форма). Ця частина має більш прозорішу партію інструментального ансамблю та цікаві темброві знахідки, зокрема, тембр вібрафону..

Вона починається з клавесину і ударів по корпусу вібрафону, у 9 такті вступає вібрафон у звичному звучанні та підводить до вступу вокальної партії, яка починається з затакту у 20 такті. «Не раз теперь средь дум моих» [20-24 такти], тут змінюється розмір на 3/4. Вокальна партія містить синкопований ритм, і головною задачею співака є зберігати рівність видиху не дивлячись на те, що до кожної тривалості підставленні слоги та слова. Вокальна лінія має характер речитативності, також є моменти прямої мови у такті [33-37 тт.]. Не зважаючи на те, що 2 частина вимагає від співака чіткої промови тексту, Володимир Олександрович звучить дуже кантилено, за рахунок високої позиції, яку він утримує протягом усієї другої частини на низькій опорі.

З 38 такту починаються хвилюючі 16-ті у фортепіано, та змінюється тональність. Прискорення темпу, висока теситура підводить нас до емоційно-

напруженої середини 2 частини [53-56 тт.], і одразу у 57 такті повертається попередній характер, встановлюється темп *meno mosso* на словах «В тот миг борюсь, хочу себе помочь» [57-60 тт.]. Музичний процес повертається до попереднього темпу і теми, яка звучала спочатку другої частини.

Третя частина. Інтерлюдія. F dur; 4/4.

За словами В. М. Птушкіна, ідею щодо створення виключно інструментальної частини була підказана музикознавцем І. Л. Золотовицькою. В цій частині використовуються різноманітні тембральні забарвлення, гнучка агогіка, вона має характер мрійливості, споглядання.

Четверта частина Andante; фінал; $\frac{3}{4}$; тональність Es moll.

В образному плані виявляє схожість з першою частиною *Lentamento*, перекидаючи своєрідну драматургійно-смыслову арку. Ця частина є прощанням: «Так длительно любовь меня томила» [8-13 тт.]. З 23 такту, починається поступове прискорення (*con moto*) та хвилювання вокальної партії, якій відповідає інструментальна. Вокальна лінія проходить майже на одній ноті, що свідчить про реалізацію ідеї речитативу [23-26 тт.]. Такі засоби композитор застосовує з метою підкреслити важливість поетичного тексту: «Пусть гордый дух она во мне сломила». Завдання співака полягає у чіткій вимові та підтримці кожної повтореної ноти, щоб вони залишалися в одній позиції. У 32 такті повертається попередній темп та характер виконання. Вокальна лінія дублюється з клавесином, на кожну вісімку йдуть акорди клавесину [36-41 тт.]. У 42 такті знов змінюється темп на *Moderato*: «...мою Мадонну, щит и панцырь мой».

Інструментальна партія камерної кантати «В ім я пані любові» відіграє важливу роль у побудові темброво-смыслові цілісності, у драматургії твору. від вокальної. Вокальна та інструментальні партії існують у тісній взаємодії та діалозі. Цей момент є істотним для розуміння камерно-вокальному стилю кантати, у якому немає пріоритетів та розподілу виконавських функцій на сольну та акомпануючу. Всі учасники ансамблю є рівноправними, що підтверджується інтонаційною будовою вокальної партії, яка містить інструментальні ходи, нелегкі стрибки, а також вимогами до вокаліста при її виконанні, який має володіти «інструментальним тембром», що добре сполучається із тембрами

клавесина, фортепіано, вібрафона. На паритетне співвідношення ансамблів вказує В. М. Птушкін, підкреслюючи, що особливе значення у «розстановці сил» мала пара голос – клавесин. І В. О. Болдирєв підкреслює на необхідності співаку використовувати «інструментальне звуковедіння» для створення гармонійного ансамблю і розкриття художньої концепції композитора.

Висновки до Розділу 2

З метою виявлення специфіки вокальної інтерпретації В. О. Болдирєва камерної кантати В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові» ми спиралась на наукові роботи, присвячені виконавському аналізу. Узагальнюючи різні підходи до методики виконавського аналізу відзначаємо, що дослідники беруть до уваги зміст, образне наповнення тексту, темп, швидкість руху, відчуття часу, протяжність фраз, звуковедення та дихання, інтонаційна побудова мелодійної лінії з метою осмисленого її інтонування, виконання динамічних та штрихових вказівок, характер інструментальної партії та взаємодію з нею вокальної. У пізнанні художнього задуму і концепції твору дослідники спираються на комплексний музикознавчий аналіз, що охоплює композиційно-драматургійні, формотворчі, ладо-гармонійні, метро-ритмічні, драматургійні особливості твору.

В деяких працях виконавська інтерпретація трактується як створений вокалістом художній текст в комунікаційній системі «композитор – слухач». Цей текст є носієм інформації, повнота якої залежить від інтенсивності смислоутворення з боку виконавця в процесі інтерпретації. Чим активніше вокаліст осмислює зміст, закладений в творі, інтерпретуючи його, тим насиченішим з точки зору інформації виявляється виконання для слухача. Якщо цього не відбувається, вихідний композиторський текст отримує тільки звукове відтворення, не більше. Таке трактування вокальної інтерпретації дозволяє вважати її самостійним видом творчості.

Слід також зазначити, що і в музикознавчих, і в естетичних працях виконавська інтерпретація осмислюється як складна багатокомпонентна діяльність, яка охоплює різні рівні художньої цілісності: від концептуального,

образно-змістовного до технологічного у виборі прийомів адекватного втілення композиторського задуму.

В результаті огляду наукових джерел, на основі аналітичних узагальнень ми пропонуємо алгоритм аналізу виконавської інтерпретації, який, на нашу думку, може бути застосований до камерно-вокальних та сокально-інструментальних творів, зокрема камерної кантати В. Птушкіна «В ім'я пані любові». Складовими алгоритму є:

- 1) складання власного слухового враження від аналізованого твору.
- 2) виявлення основних стильових та жанрових ознак твору;
- 3) аналіз вибраного твору з точки зору втілення літературного першоджерела, кола образів, символіки;
- 4) аналіз музичної форми, особливостей драматургії;
- 5) аналіз взаємодії вокальної та інструментальної партії;
- 6) аналіз інтонаційної структури вокальної партії, її регістрове, теситурне рішення; особливості динамічного рельєфу, штрихів;
- 7) пофразовий детальний аналіз вокальної партії з виявленням складних моментів у виконанні з формулюванням методологічних вказівок щодо їх подолання; при цьому враховується темп, регістр, тип руху, протяжність фраз, штрихи, динаміка;

Таким чином запропонований алгоритм містить в собі елементи традиційного музикознавчого аналізу та аналізу власне виконавського

В другому підрозділі автором роботи проведено дослідження щодо основ професійної майстерності співака на основі бесіди з В. О. Болдиревим, в класі якого автор навчається. Зосереджено увагу на багатоскладовому понятті «професіоналізм», якому майстер приділяє особливу увагу. Тільки професіоналізм і технічне оснащення, на думку В. О. Болдирєва, можуть допомогти за короткий час проникнути у задум, вибудувати концепцію, власну інтерпретацію та виконати твір. Тому виконавцям слід звертати свою увагу перш за все на техніку виконання, розвивати технічні та виразні можливості голосу. В. О. Болдирєв підкреслює також важливість у роботі зрілість мислення і почуттів, рівень загальної культури особистості.

До компонентів, які потребують особливої уваги з боку співака під час роботи над вокальною партією кантати В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові», В. О. Болдирєв відносить:

- сучасну музичну мову твору;
- інтонаційну будову вокальної партії;
- метро-ритмічні складнощі.

Підкреслено, що обрання для вокальної партії тембру баритону не є випадковим, а глибоко продуманим і зумовленим виконавською практикою та традицією. В оперній та кантатно-ораториальній традиції низькі чоловічі голоси – баритон, бас є із семантичної точки зору неоднозначними, складними, страждаючими, стійкими, мужніми, героїчними. Наприклад, партія Христа в ораторіях завжди доручалась басу. Складні образи Дон Жуана, Фігаро, Ріголетто, Онегіна доручені тембру баритону. У порівнянні з тенором баритон більш урівноважений, мужній, чоловічий. Тембр баритону дозволив композитору адекватно донести до слухача палкий, піднесений, дещо стриманий текст Данте.

Здійснено аналіз виконавської інтерпретації В. О. Болдирєва кантати за допомогою виявлених в попередньому підрозділі аналітичних механізмів. Звернено увагу на темп, динаміку, регістрове положення, теситуру, фразування і дихання, довжину фраз, смислову побудову мелодії, штрихи, чіткість дикції, вимову, кантиленність, рівність подачі дихання, позиції. Закцентовано увагу на вокальних складнощах та засобах їх подолання.

Розглянуто роль інструментального ансамблю у взаємодії із вокальною партією. Підкреслено паритетний характер взаємодії учасників ансамблю та в багатьох фрагментах інструментальний характер вокальної партії.

ВИСНОВКИ

Спроба узагальнити положення жанрово-теоретичного підходу до жанру кантати та камерної кантати наштовхуються на певні труднощі, адже у Великій музичній енциклопедії зазначено, що кантата постійно перебувала в просторі взаємовпливів з іншими жанрами, в першу чергу, з оперою, ораторією, пізніше із вокальним циклом. Також кантата виявляє близькість ораторії. Окрім того, кантата мала свої варіанти втілення в різних музичних культурах, що було зумовлено стійкими музичними традиціями. Історичний шлях розвитку кантати охоплює період від XVII ст. до наших часів.

Становлення кантати відбувалось паралельно зі становленням «*dramma per musica*» і велику роль у розвитку кантати відіграли ті самі композитори і поети, які причетні до виникнення опери. Однак, на відміну від опери, кантата не була пов'язана з драматичною дією, а мислилась жанром, що втілював ліричне начало. Не випадково на першому етапі свого існування поряд з назвою «кантата» існували назви «арія», «ансамбль», які відповідали новому стилю камерної вокальної лірики.

З середини XVII століття кантата посіла чільне місце серед інших жанрів. На цьому етапі розвитку сформувались різні типи кантат за образно-змістовним наповненням: святкові, ліричні, траурні, радісні, оповідальні. Проте крупний поділ дозволяє розмежувати їх на світські та духовні.

Кантата від початку свого існування виявляла тяжіння до камернізації, адже була пов'язана із сольним висловлюванням, з одноголосним співом з інструментальним супроводом. Камерна кантата в науковій літературі представлена як жанр індетермінований з точки зору форми, проте маючий стійкі ознаки з точки зору драматургії. Зокрема, на рівні композиції та фюжетно-фабульної організації. Н. Копитько, вважає, що індетермінованість форми та змісту призводить до того, що поняттям камерна кантата охоплюються іноді досить різні явища, з іншого боку, під це поняття підпадають не всі твори, які мають відповідні ознаки, через відсутність жанрової назви. Таким чином, автор пропонує розмежувати поняття «камерна хорова кантата», «сольна кантата для солісту (солістів) з оркестром» та, власне, «камерну кантату». Дослідники

підкреслюють, що камерна кантата переживає ренесанс в музиці ХХ ст., особливо в другій його половині. Це пов'язано з актуальністю її естетики та поетики, тяжінням до лірико-психологічного висловлювання, можливістю гнучко пристосуватися до різних мовних контекстів.

З 1960-х років ХХ ст. українськими митцями усвідомлюються кризові явища в мистецтві соціалістичного реалізму, що зумовлено як зовнішніми історично-культурними чинниками – так званою відлигою, так і внутрішньою «втомленістю», вичерпаністю радянського музичного мистецтва. Відкриття «залізної завіси» дозволило митцям фрагментарно ознайомитись із сучасною європейською музикою. Осмислення і освоєння сучасних технік композиції, методів та напрямків, розширення та оновлення тематики та образності творів відбуватиметься в українській музиці протягом наступних десятиліть, збагачуючи музичну мову, розширюючи коло засобів виразності та технологічних прийомів. Одночасно відбувається переосмислення багатьох жанрів, зокрема, жанру кантати. При цьому значущою тенденцією творчого процесу є прагнення до індивідуалізації жанрового параметру, яка часто супроводжувалась камернізацією жанру, зверненням до більш мобільних форм. Ця тенденція виявляється в усіх провідних жанрах музичного мистецтва – в опері, в симфонії, в тому числі і в кантаті. Камерний варіант жанру є більш гнучким, позбавленим шаблонів і нормативних берегів, притаманних жанрам «великим». Він здатний втілити тонкі емоційно-психологічні нюанси, філософські роздуми, рефлексію особистості. У той же час, камерний варіант жанру зберігає генетичну спорідненість з «великим» жанром, що дозволяє ідентифікувати його саме як варіант жанрового інваріанту.

Основними образними сферами музики В. М. Птушкіна є широко трактована лірика та гра, ігрові образи – іронічні, скерцозні, які породжують театральність, що притаманні багатьом, навіть не театральним творам майстра. Це і різноманітно трактована лірика – від простих пісенних до глибоко філософських мотивів. Не оминає В. М. Птушкін і трагедійну, драматичну образність. Коло поетів, до яких звертався композитор, достатньо широке, охоплює хронологічні межі від раннього Відродження до сьогодення – це Данте,

С. Пушкін, А. Ахматова, Б. Чичибабін та ін.

З огляду на актуальність жанрів кантати та камерної кантати, а також особливості образної сфери музики В. М. Птушкіна та його стильових орієнтирів, звернення композитора до цих жанрів є цілком закономірним. У творчому доробку композитора декілько творів, які належать кантатному жанру. Це кантата «Весняні пасторалі», камерна кантата «В ім'я пані любові», духовна кантата «Salve Regina».

Камерна кантата «В ім'я пані любові» вивчалась в аспекті стильових, композиційно-драматургічних, тематичних, фактурних, тонально-гармонійних закономірностей, проте аспект вокальної інтерпретації В. О. Болдирєва, який є її першим виконавцем, залишається недослідженим.

З метою виявлення специфіки вокальної інтерпретації В. О. Болдирєва камерної кантати В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові» ми спиралась на наукові роботи, присвячені виконавському аналізу. Узагальнюючи різні підходи до методики виконавського аналізу відзначимо, що дослідники беруть до уваги зміст, образне наповнення тексту, темп, швидкість руху, відчуття часу, протяжність фраз, звуковедення та дихання, інтонаційна побудова мелодійної лінії з метою осмисленого її інтонування, виконання динамічних та штрихових вказівок, характер інструментальної партії та взаємодію з нею вокальної. У пізнанні художнього задуму і концепції твору дослідники спираються на комплексний музикознавчий аналіз, що охоплює композиційно-драматургійні, формотворчі, ладо-гармонійні, метро-ритмічні, драматургійні особливості твору.

В деяких працях виконавська інтерпретація трактується як створений вокалістом художній текст в комунікаційній системі «композитор – слухач». Цей текст є носієм інформації, повнота якої залежить від інтенсивності смислоутворення з боку виконавця в процесі інтерпретації. Чим активніше вокаліст осмислює зміст, закладений в творі, інтерпретуючи його, тим насиченішим з точки зору інформації виявляється виконання для слухача. Якщо цього не відбувається, вихідний композиторський текст отримує тільки звукове

відтворення, не більше. Таке трактування вокальної інтерпретації дозволяє вважати її самостійним видом творчості.

Слід також зазначити, що і в музикознавчих, і в естетичних працях виконавська інтерпретація осмислюється як складна багатокomпонентна діяльність, яка охоплює різні рівні художньої цілісності: від концептуального, образно-змістовного до технологічного у виборі прийомів адекватного втілення композиторського задуму.

В результаті огляду наукових джерел, на основі аналітичних узагальнень ми пропонуємо алгоритм аналізу виконавської інтерпретації, який, на нашу думку, може бути застосований до камерно-вокальних та сокально-інструментальних творів, зокрема камерної кантати В. Птушкіна «В ім'я пані любові». Складовими алгоритму є:

- 1) складання власного слухового враження від аналізованого твору.
- 2) виявлення основних стильових та жанрових ознак твору;
- 3) аналіз вибраного твору з точки зору втілення літературного першоджерела, кола образів, символіки;
- 4) аналіз музичної форми, особливостей драматургії;
- 5) аналіз взаємодії вокальної та інструментальної партії;
- 6) аналіз інтонаційної структури вокальної партії, її регістрове, теситурне рішення; особливості динамічного рельєфу, штрихів;
- 7) пофразовий детальний аналіз вокальної партії з виявленням складних моментів у виконанні з формулюванням методологічних вказівок щодо їх подолання; при цьому враховується темп, регістр, тип руху, протяжність фраз, штрихи, динаміка;

Таким чином запропонований алгоритм містить в собі елементи традиційного музикознавчого аналізу та аналізу власне виконавського

В другому підрозділі автором роботи проведено дослідження щодо основ професійної майстерності співака на основі бесіди з В. О. Болдирєвим, в класі якого автор навчається. Зосереджено увагу на багатоскладовому понятті «професіоналізм», якому майстер приділяє особливу увагу. Тільки професіоналізм і технічне оснащення, на думку В. О. Болдирєва, можуть

допомогти за короткий час проникнути у задум, вибудувати концепцію, власну інтерпретацію та виконати твір. Тому виконавцям слід звертати свою увагу перш за все на техніку виконання, розвивати технічні та виразні можливості голосу. В. О. Болдирєв підкреслює також важливість у роботі зрілість мислення і почуттів, рівень загальної культури особистості.

До компонентів, які потребують особливої уваги з боку співака під час роботи над вокальною партією кантати В. М. Птушкіна «В ім'я пані любові», В. О. Болдирєв відносить:

- сучасну музичну мову твору;
- інтонаційну будову вокальної партії;
- метро-ритмічні складнощі.

Підкреслено, що обрання для вокальної партії тембру баритону не є випадковим, а глибоко продуманим і зумовленим виконавською практикою та традицією. В оперній та кантатно-ораториальній традиції низькі чоловічі голоси – баритон, бас є із семантичної точки зору неоднозначними, складними, страждаючими, стійкими, мужніми, героїчними.

Здійснено аналіз виконавської інтерпретації В. О. Болдирєва кантати за допомогою виявлених в попередньому підрозділі аналітичних механізмів. Звернено увагу на темп, динаміку, регістрове положення, теситуру, фразування і дихання, довжину фраз, смислову побудову мелодії, штрихи, чіткість дикції, вимову, кантиленність, рівність подачі дихання, позиції. Закцентовано увагу на вокальних складнощах та засобах їх подолання.

Розглянуто роль інструментального ансамблю у взаємодії із вокальною партією. Підкреслено паритетний характер взаємодії учасників ансамблю та в багатьох фрагментах інструментальний характер вокальної партії.

Перспективами дослідження може бути аналіз виконавської інтерпретації інших вокально-інструментальних творів В. М. Птушкіна, компаративний аналіз різних виконавських інтерпретацій вокально-інструментальних творів композитора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева Л. Н. К теории интонационного синтеза в вокальной мелодии // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки. Москва, 1985. С. 58-75.
2. Берденникова Е. Стиль «крестьянской кантаты» – баховский стиль // Науковий вісник. Київ, 2004. С. 111-118.
3. Белокур С. Музыка для дітей у творчості В. М. Птушкіна та О. Б. Гнатовської // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків, 2006. Вип. 17. С. 36-48.
4. Болдирев В. О. Комплексний підхід до виховання студента-вокаліста як майбутнього оперного співака: Методичні рекомендації. Харків, 2005, 34 с.
5. Болдирев В. О. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 1917 — 2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія / У 2 т., Харків, 2017. С. 410 — 411.
6. Бондаренко Е. «Интродукция и токката Владимира Птушкина: композиционный замысел и его воплощение // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків, 2014. Вип. 39. С. 245-254.
7. Василенко О. Особливості жанру камерної кантати Олега Киви в контексті композиторських пошуків сучасності. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/041/20.pdf>
8. «В ім'я Пані Любові». Камерна кантата. Володимир Птушкін. Харків. Рукопис. 29 с.
9. Гнатышин О. Становление и развитие исполнительской интерпретологии второй половины XX в. в свете формирования соответствующих концепций украинского музыковедения // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2010. Вип. 19-20. С. 148-154.

10. Гнатюк Д. Мелодика слова як виконавська проблема // Проблема музичної освіти. Мистецтва молодих-2001. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського Київ, 2003. 268 с.
11. Говорухина Н. О. «Р. Шуман «Стихотворения королевы Марии Стюард». Вокальный цикл - монодрама» (опыт исполнительского анализа) // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. пр. Луганськ, 2011. Вип. 16. С. 40 — 54.
12. Гордон Г. Б. Исполнитель и авторский текст // Волгоград-фортепиано-2008: сб. статей и материалов по истории фортепианного искусства. Волгоград, 2008. С. 152-182.
13. Гребенюк Н. Є. До проблеми вокально-виконавської діяльності як вида художньої творчості // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків, 1999. Вип. 3. С. 16-21.
14. Дедусенко Ж. В. Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків, 2005. Вип. 15. С. 64-70.
15. Деркач Л. А. Функционирование ролевого принципа при исполнении вокального цикла Владимира Птушкина «Забавные картинки». Мистецтвознавство, ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харьков, 2015. Вип. 1 С. 29-33.
16. Дорохин В. Артикуляция в аспекте музыкально-исполнительского интонирования // Наумович вісник: зб. ст. Київ, 2003. Вип. 48. С. 268-273.
17. Драч И. Аура города в камерно-вокальных сочинениях В. Птушкина на стихи харьковских поэтов // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків, 2009. Вип. 25. С. 19-26.
18. Драч Н. Г. Анализ музыкального содержания исполнительской интерпретации // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация : сб. науч. статей. Ростов на Дону. 2006. С. 358-379.
19. Жарких Т. Некоторые аспекты влияния французской фонетики на вокальное интонирование // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки

- та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків, 2004. Вип. 13. С. 122-131.
- 20.Здобнов Р. Исполнительство – род художественного творчества // Эстетические очерки. Вип. 2. Москва, 1967. С. 98-148.
- 21.Зимогляд Н. Ю. Роль мислення у виконавській творчості // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2001. Вип. 6. С. 154-158.
- 22.Іванова І. Л., Мізітова А. А. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи) / І. Л. Іванова, А. А. Мізітова // Музична Харківщина: Зб. наук. праць. – Харків, 1992. – С. 50-61.
- 23.Кантата / Большая советская музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : Советская энциклопедия, 1965. Т. 4. С. 698-700.
- 24.Катрич О. Т. Інтерпретаційні механізми виконавського мистецтва та музичний стиль // Наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012. Вип. 27. С. 94-101.
- 25.Клебанова С. В. Ключі до майстерності: з досвіду роботи концертмейстера в класі концертно-камерного співу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2019. Вип. 53. С. 8-20.
- 26.Коменда О. Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру. URL: <http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/12874/1/%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B0.pdf>
- 27.Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики: (Симфонія, кантата, ораторія 60–70-х рр.) / Г. Конькова. – К. : Муз. Україна, 1985. – 79 с.
- 28.Копытько Н. Камерная кантата как эстетический феномен. URL: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/437/Kopyitko.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

29. Котляревская Е. Интерпретирование как специфическая форма творческой деятельности // Київське музикознавство: зб. статей. Київ, 1998. Вип. 1. С. 167-177.
30. Криченкова А. С. Хоровое творчество В. Птушкина как жанрово-стилевая система. / Магистерская работа. Харьков, 2013. 58 с.
31. Куперман Г. М. Особенности исполнительских приемов солирующей скрипки в «Concerto-buffo» В. Птушкина / Г. М. Куперман // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук. праць. – Київ, 2002. – Вип. 8. – С. 245-250.
32. Кучмась Ф. Ю. Жанр кантаты в творчестве Владимира Птушкина. / Бакалаврская работа. Харьков, 2018. 83 с.
33. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1789 года. В 2 т. Т.1. Москва. Музыка, 1983. 696 с.
34. Лымарева Т. В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст : автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2009. 23 с.
35. Лю И. Образно-художественные представления в исполнительской практике вокалиста (на примере камерных сочинений китайских композиторов XX века // Аспекти історичного музикознавства: зб. статей. Харків, 2018. Вип. 11. С. 133-155.
36. Мадешева Т. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 28 с.
37. Манокина А. Камерная Кантата Е. Фирсовой "Земная жизнь" на тексты О. Мандельштама: факторы создания циклического целого / А. Манокина // Київське музикознавство, 2015. Вип. 51. С. 134-145.
38. Мистецтво сучасної України Н навч. посібник. Харків, 2009, 92 с.
39. Михалева Е. Я. Проблемы исполнительской интерпретации вокального цикла Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины». «Спадщина П. І. Чайковського на шляху у XXI століття». Проблеми взаємодії мистецтва,

- педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип. 14. С. 232 — 237.
40. Нимченко-Опришко И. Вокальный цикл Р. Шумана «Любовь и жизнь женщины»: две версии исполнительской интерпретации. Київське мистецтвознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2007. Вип. 23. С. 170 — 183.
41. Палехина К. Трактовка вокального цикла в творчестве Владимира Птушкина. / Магистерская работа. Харьков, 2016. 95 с.
42. Петрунина В. Трактовка жанра інструментального концерта в творчестве В. Птушкина (на примере Концерта для фортепиано с оркестром) // Когнітивне музикознавство : матеріали магістерських читань 18-20 квітня 2016 року. – Харків : ХНУ ім. І. П. Котляревського, 2016. С. 48-57.
43. Птушкін В. М. Харківський національний університет ім. І. П. Котляревського. 1917 — 2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія / У 2 т., Харків, 2017. С. 544— 546.
44. Савченко Г. С. Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. праць. Харків, 2018. Вип. 1. С. 79-83.
45. Седюк І. Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна // Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2017. Вип. 9.
46. Седюк І. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 20 с.
47. Сетдикова Ю. Б. Эстетические аспекты вокально-исполнительского творчества: генезис и современные тенденции : автореф дисс... канд. филос. наук. Москва, 2006. 25 с.
48. Сидорова Е. В. К вопросу о типологии духовных кантат И.С. Баха. URL: <https://www.piano.ru/scores/sidorova/sidorova-tip.pdf>

- 49.Старикова Е. П. Создание вокально-сценического образа в оперном жанре (на примере партии Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата») // Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. Праць. Харків, 2018. Вип. 12.
- 50.Старовойтова Е. Е. Исполнительская интерпретация: учеб.-метод. пособие для иностранных студентов спец. «Музыкальное искусство» специализаций «Академическое пение». «Эстрадное пение». Луганск, 2010. 150 с.
- 51.Стоянова А. Нові модифікації жанру кантати у творчості сучасних українських композиторів // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, 2016. Вип. 38-39. С. 31-42.
- 52.Терещенко А. Кантата та ораторія // Історія української музики. Т. 4. Київ, 1992. С. 204-228.
- 53.Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1917-1945). Київ : Наукова думка, 1980. 216 с.
- 54.Ярко М. Жанрово-стильові особливості сучасної камерної кантати (на матеріалі творчості українських композиторів 70-80 рр. ХХ ст.) : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1991. 16 с.
- 55.Ярко М.І. Українська камерна кантата: інваріант жанрової форми / М.І. Ярко. – Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2009. – 160 с.