

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВІ ТРАДИЦІЇ
У ТВОРЧОСТІ Г. СВИРИДОВА
(НА ПРИКЛАДІ ТЕНОРОВИХ ПАРТІЙ)**

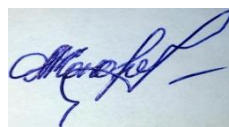
Магістерська робота

Конорова Олексія Олексійовича

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства,
професор **Шаповалова Л. В.**

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



Коноров О. О.

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Г.СВИРИДОВА ЯК ПРЕДМЕТ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ	
1.1. Життєтворчість Г. Свиридова: історіографія.....	6
1.2. Основні тенденції розвитку вокального мистецтва ХХ століття.....	10
1.3. Вокальний стиль як вираження художнього мислення композитора.....	13
1.4. Періодизація вокально-хорової творчості Г. Свиридова.....	19
Висновки до Розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. ТЕНОРОВІ ПАРТІЇ В ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ТВОРАХ Г. СВИРИДОВА	
2.1. Природа тенорового голосу.....	27
2.2. Традиції виконання тенорового соло у творчості Г. Свиридова.....	32
Висновки до Розділу 2.....	35
РОЗДІЛ 3. ДРАМАТУРГІЯ МАЛЕНЬКОЇ КАНТАТИ «ДЕРЕВЯННАЯ РУСЬ» та ВИКОНАВСЬКА ТРАДИЦІЯ ТВОРУ	
3.1. Авторська концепція та композиція твору.....	37
3.2. Виконавські проблеми та традиції втілення.....	44
Висновки до Розділу 3	48
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

ВСТУП

Актуальність теми. Одне з провідних місць в історії музичного мистецтва ХХ століття належить Георгію Васильовичу Свиридову (1915 – 1998). Його творчість видається простою, невигадковою, але ця простота – наслідок глибоко філософського осягнення сутності життя, бажання і вміння сказати про нього просто. На тлі складних пошуків більшості сучасних композиторів ця простота здається феноменальною, незбагненною – одкровенням!

Музика Свиридова містить глибокий сенс, привертає увагу багатьох вітчизняних та зарубіжних виконавців, зокрема, вокалістів та хорових колективів, і дослідників, що вписують її у культурологічний, онтологічний та жанрово-стильовий контекст музичної творчості ХХ століття. Особливості композиторського стилю Г. Свиридова вивчаються вченими Харкова у низці музикознавчих праць, які присвячені вокально-хоровому мистецтву автора та духовній творчості митця (в циклі *«Песнопения и молитвы»*). Твори Свиридова, починаючи з другої половини ХХ століття, виконувались у Харківських закладах мистецтва, й у наш час вони є актуальними, звучать на багатьох сценах філармоній, концертних залів, консерваторій, музичних училищ у різних Європейських країнах.

Отже, *актуальність теми* обумовлена популярністю камерно-вокальної музики Г. Свиридова у виконавців, яким необхідно вивчати епістолярні джерела композитора, музикознавчі дослідження, щоб майстерно інтерпретувати його музику, вступаючи у духовну рефлексію з митцем. Вибір вокальної творчості Г. Свиридова в якості предмету дослідження зумовлений не тільки її видатним внеском у розвиток сучасної музичної культури, але й тим, що кількість досліджень, присвячених виконавським труднощам та традиціям втілення тенорового репертуару в творчості композитора на сьогодні відсутня.

Мета дослідження – виявити виконавські труднощі, проблеми та традиції втілення в контексті тенорового репертуару на прикладі маленької кантати *«Деревянная Русь»* (1964) Г. Свиридова.

Об’єкт дослідження – вокальне мистецтво ХХ століття; **предмет** – тенорові партії у творах Г. Свиридова як уособлення його вокального стилю в аспекті виконавських проблем та традицій інтерпретації.

Матеріал дослідження – клавір маленької кантати *«Деревянная Русь»* (1964) для тенора, чоловічого хору та оркестру Г. Свиридова.

Мета потребує вирішення наступних наукових завдань:

- здійснити систематизацію історіографічних джерел, присвячених життєтворчості Г. Свиридова як вокального композитора;
- охарактеризувати основні тенденції розвитку вокального мистецтва ХХ століття, до якого належить творчість Г. Свиридова;
- охарактеризувати риси вокального стилю Г. Свиридова;
- охарактеризувати природу тенорового голосу;
- виявити традиції виконання тенорового соло;
- здійснити виконавсько-драматургічний аналіз *«Деревянной Руси»*;
- виявити виконавські труднощі та традиції інтерпретації кантати *«Деревянная Русь»*.

Методи дослідження. При написанні магістерської роботи були опрацьовані фундаментальні напрями сучасного музикознавства:

- *історичний* – націлений на вивчення основних віх вокальної творчості митця та розуміння соціокультурних контекстів формування стилю мислення та творчих принципів митця;
- *жанрово-семантичний* – для розкриття типових моделей усталених традицій, відображених у творах Г. Свиридова;
- *стильовий* – для виявлення індивідуально-авторського мислення, яке обумовлює феномен свирідівського стилю;

- *функціонально-структурний*, дозволяє визначити логіко-змістовний смисл твору в єдності драматургії та композиції;
- *інтерпретаційний* – задіяний для здійснення виконавського аналізу виконавських інтерпретацій обраного твору.

Теоретична база. Концепція роботи передбачає залучення загальнонаукової та спеціальної літератури з питань:

- *історії російської музики ХХ століття* (Г. Пожидаєва [36], М. Успенський [48]);
- *теорії жанру та стилю в музиці* (С. Скребков [40], О. Соколов [41], А. Сохор [42]);
- *музичної мови та форми* (М. Вашкевич [6], І. Лаврентьєва [24], Л. Мазель [29], В. Мартинов [30], Є. Назайкінський [35], В. Холопова [50]);
- *історії та теорії вокального мистецтва* (М. Амелін [2], Л. Дмитрієв [11], [12], О. Забелін [15], О. Іванов [18], В. Кантарович [19], С. Лемешев [26], О. Чишко [54], В. Екнадіосов [57]);
- *творчий та життєвий шлях Г. Свиридова, особливості його художнього мислення та композиторського стилю* (Н. Варавкіна-Тарасова [5], І. Козловський [21], В. Лаптева [25], С. Лемешев [26], О. Масленников [31], О. Белоненко [3], Г. Свиридов [39], А. Сохор [43-44], О. Тевосян [47], М. Чорна і Н. Яцентковська [53], Л. Шаповалова [55], М. Елік [58-59]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що магістерська робота є однією з перших спроб комплексного дослідження художнього світу Г. Свиридова крізь призму професійного формування співака, з окрема, тенорового репертуару, з урахуванням виконавських труднощів і традицій.

Структура роботи. Робота складається зі Змісту, Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить 56 сторінок, з них основного тексту – 50 сторінок. Список використаних джерел містить 62 найменування.

РОЗДІЛ 1

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Г.СВИРИДОВА ЯК ПРЕДМЕТІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ

1.1. Життєтворчість Г. Свиридова: історіографія

Про Свиридова написано чимало робіт різних жанрів, від популярних нарисів до спеціальних теоретичних досліджень, і майже всі вони в тій чи іншій мірі зачіпають проблему національності в його творчості. Існує єдина поки велика монографія А. Сохора «*Георгий Свиридов*» [43] вона задумана як монографія узагальнюючого типу, головним стрижнем якої є життєвий і творчий шлях композитора. Головну увагу в аналізах творів приділено їх ідейно-образному змісту. Музикознавець Арнольд Наумович Сохор був другом Г. Свиридова, композитор присвятив йому один зі своїх кращих творів – «*Отчалившую Русь*».

У різноманітних наукових статтях музикознавців висловлено безліч цінних думок і спостережень, в сукупності визначають суть і місце Свиридівського феномена в сучасному художньому процесі. Так, у статті Л. Шаповалової «Музика Г. Свиридова як духовна реальність» завдяки феномену творчості російського митця в жанрах вокально-хорової музики розробляється поняття «духовна реальність музичного твору». «Духовна реальність музичного твору – це розширений горизонт творчої свідомості в момент виходу людини, яка музикує «із самого себе» для здобуття повноти зв'язків внутрішнього та видимого світів...» [55, с. 61]. Матеріалом обговорення обрана місія композитора, служіння своєму Дару – життєтворчості як Подяки, що розуміється як виявлення трансцендування людського духу.

До вокальної творчості митця звернулися у своїй статті Чорна М. та Яценцовська Н. «Время Свиридова в камерно-вокальной музыке (некоторые наблюдения по поводу развития жанра вокального цикла в отечественной

музыке)» [53]. Дослідниці розглядають поему *«Отчалившая Русь»*, *«Страна отцов»*, *«Деревянная Русь»*, *«Памяти Сергея Есенина»*, в яких композитор використовує пасторалі, жанрові сценки, відходить від епічних узагальнень, від героїки. Говориться про те, що багато вокальних циклів Свиридова не претендують на з'єднання камерності та епіки при єдиній драматургічній ідеї, а також при обов'язковій наявності ідейно-тематичного стержня.

У книзі А. Тевосяна *«Книга о Свиридове. Воспоминания. Документы»* [47] розглядаються приховані і потаємні смисли вокально-хорових творів Свиридова, народність його творчості і особлива чутливість к віхам життя та історії країни. Автор розповідає, що парадокс вивчення і сприйняття музики Г. Свиридова визваний мабуть тим, що знайдений автором яскравий і незабутній музичний образ «приховував» істинний сенс, виставляючи на передній план не тільки історичне, а й дещо веселе, дитяче, святкове.

Тема гнітючої свободи і грядущої розрухи тюремних пут, так само як і тема оточуючого мороку ночі, в творчості Свиридова була однією з найстійкіших. Тевосян аналізує музику Свиридова з позиції прихованих смислів в текстах віршів Єсеніна і Маяковського, Пастернака і Блока і робить це з завидним професіоналізмом. Ці приховані смисли звернень до підтексту всіх без винятків віршів і прояснюють істинне ставлення Свиридова до теми революції, історії Росії, релігійності тощо.

До кантатно-ораторіального жанру звертається у своїй дисертаційній праці Т. Масловська *«О национальной сущности произведений Г. Свиридова (на примере кантатно-ораториальных сочинений)»* [32]. Авторка зауважує, що Свиридов – один з тих сучасних композиторів, хто йде шляхом не «ломки», а дбайливого продовження і розвитку традицій. І тепер, коли минуло майже дев'яносто років з моменту виходу його першого твору, який приніс автору популярність, можна сміливо стверджувати, що його напрямок залишився серед моря «придуманих вигадливостей» стійким і справжнім. Творчість митця повною мірою відповідає тим закликам до збереження традицій рідної

і вселюдської культури, які – особливо останнім часом – все частіше лунають в середовищі літераторів, художників, музикантів.

У статті М. Лучкіної [27] наголошується, що найважливіша особливість музики Свиридова полягає в її органічному зв'язку з російською народно-пісенною і православною церковно-співочою традицією. Оскільки стилеутворюючим компонентом музичної мови Свиридова слугує мелодика, то цей зв'язок виявляється, в першу чергу, на рівні музичного тематизму. Загальновідомо, що основою мелодичної організації в співах народнопісенній та церковній традиції є принцип формульного наспіву.

М. Лучкина припускає, що той же принцип реалізований і в мелодиці творів композитора. Дійсно, навіть поверхове ознайомлення з творами Свиридова свідчить про правомірність такого припущення. Аргументація останнього передбачає звернення до різних методик фіксації і аналізу феномена формульного мелодичного звороту, розробленим у фольклористиці та медієвістиці.

Важливу роль в творчості Г. Свиридова займає духовна музика. До цієї теми у своїй статті звернулися М. Жиров та Л. Кінаш [14], зміст якої розкриває духовний контекст музичної спадщини Г. В. Свиридова на прикладі циклу «Піснеспіви і молитви» (1985-1997). Останній твір композитора має загальну назву «З літургійної поезії», являє собою зразок духовного ладу російської музики нашого часу, світської за формою і духовної за змістом. «Церковні співи і молитви» є класикою духовної музики, нетлінним музичним міфом про православну Росію, її художнім відбиттям. Автори підкреслюють, що, незважаючи на характерний для російської свідомості космізм, в творчості Г. В. Свиридова феноменальним чином з'єднані пронизливий і тонкий ліричний дар композитора, його переживання, безстрашність страждання і втілення величезної і масштабної епічної мощі.

До вокальної творчості композитора звертається С. Кузнецова у своїй дисертації *«Музыкальные интерференции древнерусской певческой традиции в вокально-хоровом наследии Г.В. Свиридова»* [23]. Творчість Г.В. Свиридова направлена на осмислення культурно-історичних процесів минулих століть і, тим самим, на відродження національної самосвідомості. На прикладі «Поєми пам'яті Сергія Єсеніна» дослідниця розглядає особливий композиторський стиль, якому Свиридов залишився вірним до кінця життя. «Поєма ...» втілила в собі новаторські ідеї в області втілення кантатно-ораторіального жанру, що виразилися в специфічному принципі об'єднання багато частинної композиції і тяжінні до синтетичних жанрів з елементами театралізації і участю хорових мас. Тематика «Поєми ...» одночасно зачіпає монументально-цивільні і ліричні теми, об'єднані широко трактованою темою Батьківщини.

Н. Варавкіна-Тарасова, авторка статті «Символіка творів Г. Свиридова в контексті зв'язку України і Росії» [5] розглядає окремі твори, що глибоко відображають сторінки «Слова» в історії культурної еволюції людини. Наприклад, три хорові мініатюри Г. Свиридова до п'єси О. Толстого «Царь Федор Иванович» (1973), називає «хоровим ключем». Проводяться паралелі з українськими композиторами Лесею Дичко, Віктором Степурко. У творчості Г. Свиридова літургійно пульсують кульмінаційні «точки-знаки золотого сечения», що входять в людський обіход духовних першоджерел як норми, істини, як життєво необхідних розумінь мирської щоденності.

Т. Чередниченко [52] пише про домінуючі в творчості майстра колокольність і романсо-пісенність. Звернімо увагу на вишукано-тонкий символ для музики Свиридова – **«пісня під куполом дзвону»**. Йдеться переважно про камерно-вокальні опуси, залишаючи позаду – хор. А хор у Свиридова як раз і є місце зустрічі пісенності і колокольності. В цьому відношенні досить цікаво і те, що звернення композитора до зарубіжної поезії (Шекспір, Бернс) відбувається суто в камерно-вокальних жанрах, а до

російських (Пушкін, Блок, Єсенін, Маяковський) – частіше в кантатно-ораторіальних та хорових жанрах.

Однією з центральних проблем, що постають при аналізі свиридівських творів, є взаємозв'язок музики і поезії. Цій проблемі присвячується стаття Еліка М. «Свиридов и поэзия» [59], де серйозну увагу приділено творчості Єсеніна і Блоку як поетичним домінантам творів композитора. Дослідниця наголошує – музика Г. Свиридова не є музичною ілюстрацією до улюблених віршів. Композитор, дійсно, вміє «читати» поезію, він завжди дуже уважний і чуйний до неповторних особливостей того чи іншого автора.

З українських дослідників Свиридова звертає увагу численні статті, монографія та докторська дисертація Александрова О. [1]. Так, у статті «Музика Г. Свиридова як об'єкт змісторозуміння» авторкою запропоновано інноваційний підхід до вивчення вокально-хорової та кантатно-ораторіальної музики Г. Свиридова із застосуванням фундаментальних категорій онтології і метафізики творчості, потрактовані з позицій християнської культури. Філософські погляди розглядаються дослідницею як визначальний фактор творчого мислення композитора прихильника збереження і розвитку національних традицій. О. Александровою доповнюється поширена в музикознавчій літературі характеристика оригінальних прийомів композиторської техніки Г. Свиридова, в своїх сутнісних орієнтирах пов'язаної з національною культурою і православною традицією. Поряд з цим, підкреслюються соборність мислення митця і символічний сенс, який набувають всі музично-виражальні засоби, пов'язані з втіленням духовного реалізму православ'я.

Китайський дослідник Сунь Бо присвятив свою увагу баритональним творам композитора у світлі проблеми співтворчості виконавця та композитора [46].

1.2 Основні тенденції розвитку вокального мистецтва XX століття

Вокальні традиції в академічній музиці формувались протягом чотирьох століть, починаючи із зародження опери. До вже існуючих європейських виконавських оперних стилів – італійського *belcanto*, французької опери *lyrique*, додаються руські: романсовий стиль другої половини XVIII ст. – початку XIX ст., декламаційний реалізм М.Мусоргського, ліричний аріозний оперний стиль Чайковського, народна кантиленна арія Римського-Корсакова, та інші.

На межі XIX-XX ст. популярності набула течія італійської оперної школи – веризму, яка існувала поряд із речитативно-декламаційним інтонуванням вагнеровської оперної школи. Крім того, з'являється нове явище в вокальному мистецтві – техніка співу *шпрехштimme* (нім. *Sprechstimme* «мовний голос»), спочатку в мелодрамі Енгельберта Хумпердінка «Королівські діти», а пізніше в багатьох творах А. Шенберга (починаючи з Місячного П'єро, 1912 р.).

В XX столітті виконавські півчі традиції піддались «агресії» з боку інших композиторських авангардних технік – експресіонізму, атоналізму, додекафонії, алеаторики, експериментів в галузі електронної та «конкретної» музики, мінімалізму і інших «ізмів». Таким чином, із зміною естетичних поглядів на вокальне музичне мистецтво в кінці XIX – на початку XX століть, виникають нові технічні складнощі для вокалістів, проблеми, що потребують нових рішень задля вдалої інтерпретації творів сучасних композиторів.

Згідно із законом діалектики Гегеля про єдність і боротьбу протилежностей, XX століття ознаменувалось не лише тенденцією до ускладнення музичної мови і виконавської техніки, але й появою мінімалістичних течій зі свідомою обмеженістю у використанні засобів музичної виразності, з прагненням простоти й лаконізму в висловленні. Таку традицію започаткували представники різних національних композиторських шкіл – Дж. Кейдж, С. Райх (Америка), Е. Саті (Франція), Г. Свиридов (Росія), А. Пярт (Естонія), В. Сильвестров (Україна) та інші. Подібне одночасне

співіснування двох протилежних, контрастних традицій породило синкретичні явища в музичному мистецтві, де в межах одного твору зустрічаються різні стилі, різні техніки виконання. Так народився естетичний принцип і композиторська техніка полістилістики – поєднання в межах одного музичного твору різних стильових моментів.

Отже, виникають нові виконавські традиції, головна складність яких полягає в необхідності досконального вивчення кожної деталі твору, розуміння закономірностей його побудови, виявлення елементів стилю (або сукупності різних стилів) та визначення інтерпретаційних прийомів і технік, що будуть потрібні під час інтерпретації.

Усередині вокальної культури як єдиного цілого, що об'єднує манери, стилі і жанри голосового музикування, виникає ряд субкультур. Популярність в такій ситуації виявляється найбільш значущим критерієм цінності. Слухач сам визначає еталон звучання, а також інтерпретує зміст вокальних творів. Орієнтація на аудиторію кожної з субкультур призводить до формування свого критерію оцінки виконавства. Це загострює проблему відмінності мистецтва від будь-якої творчості, затребуваність якого формується шляхом вдалої роботи, і наголошує на необхідності створення еталонів, які могли б виступити в якості орієнтирів на шляху духовного, інтелектуального, а для виконавця і професійного вдосконалення.

В академічному співі жорсткість і чіткість критеріїв (вимог) позиціонується як умова відповідності стилю, жанру і формі твору. І виконавцю, і слухачеві необхідно знання основ мови музики і естетичної традиції [38]. Еталон вокального мистецтва повинен стати критерієм відбору виразних засобів як необхідної умови автентичності переживань виконавця і адекватності сприйняття слухачем.

Невизначеність щодо сучасної соціальної ролі академічного вокального мистецтва пояснюється тим, що в епоху свого становлення і розвитку головним був етичний компонент змісту мистецтва. Музика, безпосередньо впливаючи на емоційну сферу (несвідоме), сприяла вихованню високих

моральних якостей. Тому питання про етичну складову ставилося досить гостро: музика потурає сластолюбству, агресивності, зніженості, лінощів душі, що не заохочувалася. І навпаки, музика, яка орієнтує людину на духовність (в різному її розумінні), мужність, самовідданість, вважалася правильною [41, с. 87]. На цьому, зокрема, базуються канони церковної музики.

Слід зазначити, що розвиток вокального мистецтва супроводжується поступовим становленням феномену вокальної культури, що включає і особливу «шкільну» підготовку співаків, і еталон співочого тону, а також складання особливого побуту і способу життя вокаліста, культури слухання і, нарешті, єдиного естетичного критерію оцінки. Формування вокальної культури свідчить про те, що професійний вокальний виконавець – завжди соціально значуща фігура. Виявлення в співі своїх можливостей пов’язує вокальне виконання в давнину з магічними культами, а співак виявляється «провідником» між світом людей і світом духів (наприклад, Орфей) [26]. Взагалі ж, в античній культурі завдання співака – створити необхідний настрій (пафос), виховати емоції; він, таким чином, виявляється тим хто приносить істину.

1.3. Вокальний стиль як увиразнення художнього мислення композитора

Герой творів Г. Свиридова – поет, громадянин, патріот, щиро люблячий свою батьківщину. Його патріотизм без гучних слів наповнює твори композитора тихим, теплим світлом і внутрішньою силою любові. Всі сподівання героя Г. Свиридова зосередженні на традиціях і культурі рідного краю. Почуття композитора у музиці проявлялися глибоко, чисто, душевно. Навіть у самих різних жанрах творів Г. Свиридова присутня тема Росії; вона звучить в монументально-героїчній «Патетичній ораторії», в лірико-епічній «Поеми пам’яті Сергія Єсеніна», в вокальних циклах на вірші Пушкіна, Єсеніна, Блока. Якою б не була вербальна основа пісень митця, вони завжди втілені в музиці своєрідно, конгеніально поету.

Російська природа – ще одна важлива тема музики композитора. Яскраві і соковиті, написані у стилі фрески (як у «Поемі пам'яті Сергія Єсеніна»). Ніжні, немов розмиті, «акварельні»: «Осінь»; «Ці бідні сільця» на вірші Ф. Тютчева. Суворі, суворі: «Дерев'яна Русь» на вірші С. Єсеніна. Зображувані Свиридовим теми «пропущені через серце», оспівано з любов'ю [25]. Природа нерозлучна, нероздільно з світовідчуттям ліричного героя Свиридова. Вона одушевлена, таємничо - незбагненна. Таке загострене сприйняття природи йде від глибини натури героя, його душевної тонкощі, поетичної чуйності.

Г.В. Свиридов прагнув відобразити в своїй творчості найбільш значні події і явища російської історії і сучасного життя, наприклад, Куліковську битву («Пісня про Росію» на вірші О. Блока), революційні події («Поема пам'яті Сергія Єсеніна», «Патетична ораторія» на вірші В. Маяковського).

Народне життя у творчості Свиридова – це і особливий життєвий уклад, і особливий світ вірувань, обрядів; це і висока моральність, високе етичне начало, яке допомогло народу вистояти, зберегти свою самобутність; це, нарешті, живе життя, що не переривається протягом століть, тисячоліть, незважаючи ні на які навали, потрясіння.

Розвиток сучасної музики йде в бік все більшої ускладненості музичної мови, все більшого загострення дисонантності звучань. Тому твори Г Свиридова наповнені уявною простотою в поєднанні з новими інтонаціями, породжуючи ясність думки, прозорість звучання, здається особливо цінною.

У виборі сюжетів і дійових осіб Свиридов виявляється продовжувачем традицій російської музичної класики. Одна з найміцніших традицій російської музики – втілення народної пісні в крупних музичних формах, вважає М. Амеліна [2, с. 57]. Особлива тема творчості Свиридова – селянська праця: наприклад, «Пісня про хліб» з циклу «Країна батьків», пісня на вірші Бернса: «Чесна бідність». «Молотьба» в «Поемі пам'яті Сергія Єсеніна». Все різноманіття музики Свиридова особливо яскраво проступає в таких

геніальних творах, як «Поема пам'яті Сергія Єсеніна», «Патетична ораторія», «Курські пісні» на народні слова, «Петербурзькі пісні» на вірші О. Блока.

Яскравий приклад втілення народно-пісенної творчості – кантата «Курські пісні». З семи частин циклу лише в трьох є солісти-заспівувачі (голоси з хору), які, виконавши невелику сольну партію, потім знову зливаються з хором, з народом. Цей твір глибоко народний не тільки за темами, але й за стилістикою. Оркестровка, хорова фактура, ладогармонічні принципи покликані відтворити дух старовинного часу, передати незвичайну красу народної пісні. Свиридов підкреслює чисто російський колорит музичного образу, майстерно використовуючи засоби оркестру, гармонії [52]. Композитор ніколи не поступався виразністю слова заради збереження мелодії. Мелодія багатьох пісень варіантно змінюється, гнучко слідуючи за текстом, що дуже характерно для російської пісенності. Зіставляючи народну пісню з тією ж піснею в кантаті, можна сказати, що Свиридов звертається з пісенним матеріалом збірника А.В. Рудневої уважно, дбайливо, але творчо, вносячи в фольклорні наспіви то дрібні, то суттєвих змін. Справа в тому, що композитор підходить до пісні як рівноправний член народного колективу, як такий же народний співак, що варіює виконувану мелодію, виспівуючи її на свій розсуд.

Багато творів Свиридова пов'язані з образним світом поезії. Коло поетів, чії вірші стали літературною основою його музики – кантат, ораторій, вокальних циклів, у великій мірі характеризує композитора як музиканта високої культури.

Найулюбленіший поет Свиридова – Сергій Єсенін: з двохсот пісень більше п'ятдесяти написано на вірші Єсеніна. Саме Свиридов вперше посправжньому ввів в музику поезію Єсеніна як поета величезної глибини і масштабу – не тільки автора ліричних одкровенень, але і філософа.

У 1955 році Г. В. Свиридов створює одне з кращих своїх творів – «Поєму пам'яті Сергія Єсеніна». «...У цьому творі мені хотілося відтворити

вигляд самого поета, драматизм його лірики, властиву їй пристрасну любов до життя і ту воістину безмежну любов до народу, яка робить його поезію хвилюючою. Саме ці риси творчості чудового поета дороги мені. І мені хотілося сказати про це мовою музики» [39, с. 224] – так композитор визначив сутність свого творчого задуму.

Автор вдало інтерпретує образний стрій віршів Єсеніна, все розмаїття настроїв і їх відтінків, які характеризують багатство душі національного російського характеру. Тут і щемлива туга, смуток самотності, і незадоволеність життям, і любов до природи, будь то хуртовина, зимова заметіль або літній полудень, на тлі якого виникає картина селянських жнив, збору врожаю, або поетична картина літньої ночі і магічна сцена язичницького обряду. Виникає не тільки образ поета, а й образ народу, серед якого він виріс і якому присвятив свої найкращі пісні [31].

Поезія Єсеніна пронизана російською пісенністю, що втілена не тільки в особливій мелодійності віршів, в їх співучості – весь образний світ поета здається пронизаним звуками тальянки, балалайки, ріжка [46, с. 122]. У його віршах звучать пісні косаря, гусяра, пастуха, спів птахів, шум вітру, лісу, навіть пори року співають у нього (*«Поет зима, аукаєт»*). І що б не робили герої Єсеніна – водять хороводи, проводжають рекрутів – усюди звучить пісня. Вірші поета наповнені образами і селянськими, і міськими, часом слобідськими, – такі інтонації віршів, в яких схрещуються різні стилі. Все це знайшло відображення в музиці Свиридова.

Найбільш повно в «Поемі пам'яті Сергія Єсеніна» проявилася нерозривний зв'язок особистого, суб'єктивного, і об'єктивного начал; їм відповідає сольна партія і хор. Хорові епізоди або сповнені різними динамічними планами, різкими зіставленнями, або носять стриманий, узагальнений характер. Вони як би відтворюють картини сільського життя. Перед нами: то жива зимова замальовка, то енергична сцена молотьби, то древній поетичний народний обряд, то сумна картина розореної рідної землі

[25, с.27]. У сольних епізодах «У тому краю», «Край ти мій занедбаний») особливо відчутно поєднання інтонацій селянської пісні і міського романсу. Пісенність є основою і таких творів Свиридова, як кантата «Дерев'яна Русь», «Весняна кантата», та багатьох інших.

Завдяки Свиридову широко розгорнувся рух ораторіального жанру в радянській музиці 50 – 70-х рр., в який він вдихнув в нього свіжі ідеї. Жанр ораторії для Свиридова – концентроване вираження напруженої думки про Батьківщину, про пережиті події вітчизняної історії, думки, вираженої в нерозривній єдності музики із найвищою класичною поезією. У центрі його творчих пошуків – серія музичних антологій-портретів геніальна поезія, яка увиразнює пантеон російської культури XIX–XX століть – Єсенін, Маяковський, Пушкін, Блок, Пастернак. До ораторії-портретів примикають і сольні-пісенні антології, в кожній з яких зібрані найхарактерніші вірші улюблених їм поетів: Бернса, Єсеніна, Ісаакяна. Так виникла в радянській музиці Свиридівська традиція пісенно-ораторіальних монументів найбільшим поетам-класикам [39].

Настільки ж захоплюючою виявилася інша цінна традиція, що увійшла до життя ініціативою Свиридова: ораторія фольклорного типу у вигляді вінка народних пісень, збагачених фантазією сучасного художника і зімкнутих в незбиране вокально-симфонічне полотно.

І ще в одному важливому напрямку композитор рухається проти течії – в сфері музично-виразних засобів: в столітті безперервного ускладнення гармонічних, тембрових, поліфонічних засобів Г. Свиридов не боїться бути до крайності простим і ясным, іноді доходячи в цьому спрощенні до свого роду полемічних перебільшень [23]. Часом здається, що в його музиці важлива тільки вокальна мелодія, підтримана аскетично-акордовою «прямою» або дзвінким органним пунктом. Ніяких контрапунктичних комбінацій, накладень, імітацій, складних модуляційних планів. Тільки

вражаючий пластичний розспів або декламація, нерозривно злиті зі словом, з поетичною думкою.

Вокальна стильова інтонація Свиридова – яскраво самобутня, він безпомилково вгадується з перших же тактів, з декількох звуків – чи стосується це мелодії, гармонії або фактури. Такі загальні прикмети стилю, як національну своєрідність у всіх його проявах або опора на класичні традиції, отримують у нього індивідуальне втілення.

Впадає в очі і вражає дивовижне самообмеження у виборі засобів музичної виразності при безпомилково-точному їх застосуванні, що створює враження афористичності [25] висловлювання. Виникає та «нова висока простота», яка є наслідком переробленої складності і здається на тлі сучасної музичної творчості парадоксальною, загадковою. Багато в чому вона створюється за допомогою незвичайного поєднання і органічного злиття різнорідних, іноді далеких стилістичних ознак, завдяки підвищеній концентрації виразних деталей, нарізно елементарних, але в сукупності викликаючих відчуття невичерпного багатства.

У будь-якому з творів Свиридова позначаються результати схрещування романсовості і пісенності, яке відбувається на основі, і при постійному переважанню останньої, – пише Т. Масловська [31, с. 186]. Від романсу йде підвищена чуйність до слова, інтонації, миттєвість реакції на зміни в тексті, гнучкість переходів, тонке нюансування – одним словом, тенденція до індивідуалізації, деталізації музичної мови. З ним же пов'язані і тяга до інтелектуальної лірики, до філософських роздумів, увагу до психологічного начала. Але все це перекривається і поглинається – хоча і не зникає зовсім – тенденцією до узагальнення, потужним епічним струменем, демократизмом – якостями, що йдуть від пісні.

Душа музики Свиридова – мелодія [34, с. 132]. У кращих його творах мелодія настільки поєднується зі словом, що здається: інакше і уявити ці слова з піснею не можна! Відбувається це абсолютно природно, без найменшого натиску, завдяки тонкому слуханню емоційного ладу тексту в

цілому і окремої фрази, її підйомів і спадів, а також здатності чуйно вловлювати підказуємі їм жанрові, барвисті або інші можливі асоціації. Ці якості, органічно поєднані з пісенною інтерпретацією вірша, складаються в виразну «говорить» пісенно-декламаційну мелодію, яка виникає у Свиридова як би в результаті «інтеграції» багатьох і різних «характеристик». Часто концентрація така велика, що мелодія першої ж фрази-рядка виявляється свого роду музично-образною тезою, в процесі розвитку якої відбувається становлення власне мелодійних закономірностей узгоджується з усіма смисловими поворотами тексту.

1.4 Періодизація вокально-хорової творчості Г. Свиридова

Вокально-хорова творчість Свиридова унікальна, самобутня, характеризується різноманіттям жанрових проявів та широтою охопту різних поетичних стилів. Упродовж всієї творчої діяльності (з 1930-х по 1990-ті рр.) Свиридов звертався до народнопісенних джерел та поезії численних вітчизняних і зарубіжних авторів, в творчості яких вбачав важливі ідеї, що відтворюють правдиву картину буття.

30-ті роки відзначені в біографії композитора як учбові, роки пошуку свого напрямку в музиці. Закінчивши Перший музичний технікум по класу композиції у М. Юдіна, Свиридов створює вокальний цикл «Шість романсів на вірші Пушкіна» для голосу та фортепіано (1935), який одразу ж набув визнання у широкого кола слухачів. Музиці притаманний жанровий синтез: елегійність, філософічність, народність (розмір 5/4 у другому куплеті романсу «*Роняет лес багряный свой убор...*»), колокольність («*Предчувствие*»). В «*Подъезжая под Ижоры*» автор створює новий тип романсової лірики: засобами музичної виразності (кружіння мелодії навколо опорного тону в межах мінорної пентатоніки) розкрито тему-образ шляху.

«Казачьи песни» – перший досвід Свиридова у жанрі масової хорової пісні (1936 р.) – створені для ансамблю Пісні й пляски Ленінградського дому Червоної армії. Сам автор не ставиться серйозно до збірки пісень, називаючи

її зразком «прикладної роботи» [4]. Через три роки (1939) Свиридов створив ще один пісенний хоровий цикл – *«Десять дней под Кастормой»* – музика до літературно-музичної композиції бойових епізодів громадянської війни. А. Сохор зауважив, що «ця композиція – синтез музики, літератури й танцю, музично-літературний монтаж, сценічна композиція, у якій чергуються розповідь читця, спів й танок, з'єднані єдиною сюжетною лінією – розгром мамонтовців Першою Кінською армією» [43., с. 31]. У цій роботі зароджуються характерні риси музичної мови, притаманні пізнім творам композитора – Поемі пам'яті Єсеніна, Патетичній ораторії.

Під час навчання Свиридова у Ленінградській консерваторії у класі Д.Д. Шостаковича (1937-1941), композитор створює 7 романсів на вірші М. Лермонтова (1938). За рівнем письма цей цикл перевершує пушкінський, з професійної точки зору його було підтримано критикою [38, с. 123]. Зміст циклу кілька разів змінювався – де-які романси було виключено (*«Она поет»* та *«Выхожу один я на дорогу»*), інші потерпіли значні переробки (*«Как небеса, твой взор блистает»*). Лише у 1980 році видавництво *«Музыка»* надрукувало цикл романсів на вірші Лермонтова, куди потрапили ще три романси, створені пізніше – у 1957 році.

Основними темами ранніх лермонтовських романсів були:

- всеосяжна любов (*«Как небеса, твой взор блистает...»*);
- самотність з розкриттям конфлікту – людина і сувора дійсність (*«Парус»*);
- любовні почуття – розрив та туга по єдиній коханій (*«Портрет NN (Подражание Даргомыжскому)»* та інші).

Особливе місце серед вокальних творів композитора останньої третини 1930-х років займає цикл *«Песни на слова Александра Прокофьева»* (1938), що виник завдяки творчим пошукам Свиридова в рамках пісенного руху радянської музики. У циклі вперше з'являються характерні особливості стилю композитора, що у подальшому стане складовим елементом творів на слова російських поетів, перш за все, Єсеніна, оскільки поезія О. Прокоф'єва

– «селянська поезія» [13 с.190] – близька йому за духом. Крім того, саме цей цикл уперше позиціонується як «пісенний», а не «романсовий»; отже, вперше Свиридов звертається до пісні як самостійного жанру.

Упродовж 1937-1941 років композитором була створена низка хорових пісень («Песня о Кирове» (1937) на слова Лихарьова для хору й симфонічного оркестру; «*Песня смелых*» 1941 для хору з фортепіанним супроводом на слова А. Сурікова та «*Прощальная песня моряков*» для чоловічого хору з фортепіанним супроводом на слова Б. Лихарьова; у тому ж році Свиридов створює декілька обробок руських народних пісень з наспіву В.Тихого: на слова Д. Давидова «Славное море священный Байкал» для голосу з мішаним хором. Цікавими у виконавському плані є обробки пісень «*Когда я на почте служил ямщиком*» та «Огородник» на слова М. Некрасова – для голосу з гітарним супроводом.

Народні інструменти також зустрічаються у обробках «*Что затуманилась, зоренька ясная*» (сл. А. Вельтмана) – для голосу й чотирьох домр; у обробках двох народних частівок: «*Встало солнце золотое...*» для вокального дуєту в супроводі баяну та «*Мой-то миленький хитер*» для двох сопрано, мецо-сопрано, басу та баянного супроводу. Тож, композитор відкрив для себе новий жанр – вокально-інструментальна обробка, у якому продовжував кристалізуватись його авторський стиль.

1941 рік також знаменується першим зверненням Свиридова до поезії Олександра Блока («Три романси»), що надалі стане улюбленим автором для композитора. Крім того, у ці роки Свиридов також захоплюється поетичною культурою Китаю, створює вокальний цикл для баритона й фортепіано «*Песни странника*» на вірші Ван Вей, Бо Цзюй-И та Хе Чжичжана (1941-1942).

Майже всі твори Свиридова з 1950 по 1990 рр. пов'язані зі словом. Виключення становлять «Музика для камерного оркестру», «Маленький

триптих» для оркестру та популярні оркестрові фрагменти музики до кінофільму «Метель» а також «*Время, вперед*».

Першим твором 50-х рр. став вокальний цикл «*Страна отцов*» для тенору, басу, фортепіано на вірші О. Ісаакяна (1950). Композитор назвав цикл «поемою», підкреслюючи його цілісність. У лірико-епічній композиції змальовано картини Вірменії та важливі моменти з життя народу. Музика циклу виходить за межі камерності й тяжіє до вокально-симфонічної сфери. Таким чином, у циклі закладено нові шляхи до подальшої творчості Свиридова.

У 1955 році композитор пише монументальний твір – ораторія «*Декабристы*» на слова О. Пушкіна та поетів-декабристів. Він приніс композитору популярність та світове визнання. У 1955 році також було завершено збірку романсів для голосу й фортепіано на вірші Р. Бернса в перекладах С. Маршака.

Одним з найзначніших творів композитора вважається вокально-симфонічна поема «*Памяти С.А. Есенина*» (1956). Цикл складається з десяти частин, які можна поділити на три розділи – перші чотири частини присвячені образам селянської Русі; п'ята та шоста – зображення картин ночі, подібно до Адажіо в симфонічному циклі; фінал проголошує початок нової ери в житті Русі. В мелодиці твору простежуються вплив народно-пісенних джерел. Так, у восьмій частині циклу «*Крестьянские ребята*» інтонаційний фонд близький частівкам часів громадянської війни а у фіналі («*Небо – как колокол*») наявні тематичні елементи епічних балад. Поезія Єсеніна продовжує захоплювати композитора й протягом наступного року.

У 1957 р. з'являється вокальний цикл для тенору, баритону й фортепіано «*У меня отец крестьянин*». Цикл має сюїтний принцип організації частин. Головним образом твору є герой, поет, від чийого імені звучать сольні пісні. «Свиридов (...) розмовляє російською пісенною мовою, уникаючи цитування та стилізації, – пише А. Сохор. Від російської народної пісні він бере не наспіви або окремі поспівки, а типові жанри, причому ті, з яких виходив

Есенін: селянську ліричну пісню, обрядову, трудову, солдатську, міський романс, частівку. І всі вони взяті не в архаїчному вигляді, а так, як звучали в російському селі перед самою революцією або в перші роки після неї» [45, с. 85].

Етапним для формування музичної мови Свиридова став цикл «П'ять хорів без супроводу» для мішаного хору (1958). Номери циклу створені в жанрі хорової мініатюри, в якому сконцентрувались основні стильові особливості творчості Свиридова – руська пісенність, прагнення до циклічності, синтез музичної інтонації й художнього образу, особливий зв'язок музики й літературного тексту, симфонізація хорової фактури, жанровий синтез та прийоми кінематографа.

Кінець 50-х рр. ознаменувався створенням двох різних за жанрами, образністю й характером творів – сім пісень на слова О. Прокоф'єва, М. Ісаковського («Слободская лирика», 1958) та «Патетическая оратория» на слова В. Маяковського (1959). Обидва твори демонструють майстерність автору в галузі музичної композиції, інтерпретацію поетичних текстів з образно-емоційною адекватністю та підсилення психологічного підтексту завдяки інтонаційній сфері вокальної та інструментальної партій. У 1960 році Свиридов знов звертається до поезії В. Маяковського, створюючи пісню про Леніна «Мы не верим!» для голосу, хору й оркестру. Отже, в творчості композитора продовжується лінія творів з актуальною соціально-політичною тематикою.

У 60-х роках один за іншим з'являються три «блоковських» твори Свиридова – «Петербургские песни», «Голос из хора» (1963) та «Грустные песни» (1965). Поема «Петербургские песни» для чотирьох солістів, фортепіано, скрипки та віолончелі створювалась протягом 1961–1963 рр. У циклі немає єдиного сюжету та постійних діючих осіб, але є картина міського життя та соціального становища з домінуючою темою «чесної бідності». Досить новаторським, та найбільш улюбленим твором Свиридова стала кантата для солістів, мішаного хору, органу й камерного оркестру «Голос

изхора». Вона складена із семи контрастних частин, написаних не лише у різних жанрах, але й у різноманітній стилістиці: романс («*О, весна!*»), поліфонічний мотет («*Мир прекрасен*»), романтична пісня («*Радость – страданье*»), токата в авангардній стилістиці («*Набат*»).

Після звернення до віршів улюблених авторів, композитор поринув у світ народної поезії рідного краю. Так виникає одна з найвідоміших кантат Свиридова «*Курские песни*» для мішаного хору та оркестру (1964). Її новизна в підході композитора до потрактування народних пісень – не як збірки фольклорних обробок, а як цілісного твору, об'єднаного єдиною ідеєю та думкою. Згідно з висловом етномузикознавця І. Земцовського, Свиридов «... використовує метод вільної обробки фольклорного тексту, проникаючи у підтекст, котрий набагато старший та довговічний за сюжет» [17, с. 81]. Одночасно з «Курськими піснями» композитор працює над маленькою кантатою «*Деревянная Русь*» на вірші Єсеніна. Тож, закономірним є вплив народнопісенної мелодики на інтонаційний простір єсеніновської кантати. Крім того, слід відмітити закріплення жанру маленької кантати в інтересах композитора протягом наступного року. Йдеться про два твори: «*Снег идёт*» на вірші Б. Пастернака та «*Грустные песни*» на вірші О. Блока, в яких майстерно поєднані фольклорні елементи з сучасною стилістикою.

Більшість творів Свиридова 70-х років написані для хору у жанрах кантати («*Весенняя кантата*» на слова Н. Некрасова (1972); «*Ода Ленину*» на слова Р. Рождественського (1976); «*Ночные облака*», на слова О. Блока (1979) та хорового концерту («*Памяти А.А. Юрлова*» (1973); «*Пушкинский венок*» (1979). Кожен з творів оригінальний за концепцією, містить певні традиційні та новаторські елементи музичної мови. Так, в концерті «*Памяти А.А. Юрлова*» Свиридов вперше відмовляється від поетичного слова, котре раніше ставив у нерозривний зв'язок із вокально-хоровою музикою. Розділи концерту мають програмні назви («*Плач*», «*Расставание*», «*Хорал*»), психологічний зміст яких відтворюється виразними можливостями хорового співу. Отже, композитор створює хорову партію подібно до

інструментальної, де зміст передається завдяки вокальній інтонації, а не словесному тексту.

У пізній період життя (1980-1997) Свиридов знов звертається до поезії улюбленого поета Олександра Блока, на вірші якого створює хоровий концерт без супроводу «*Песни безвременья*» (1981) та вокальну поему для баритона й фортепіано «*Петербург*» (1995). Обидва твори вражають простотою висловлювання і ні з чим незрівняною духовною силою через самобутню авторську інтонацію.

Творчий шлях композитор завершив закінченням збірки «*Песнопения и молитвы*» для хору без супроводу, що укладалась протягом десяти років (1987-1997). Свиридов стверджував, що «...духовне мистецтво є найбільш високою формою мистецтва, оскільки в ньому закладене епічне, народне й індивідуальне (особистість)» [43, с.170]. Таким чином, всі музично-виражальні засоби у «*Песнопениях*», що призначені втілити духовний реалізм православ'я, характеризуються соборним мисленням композитора й набувають символічного сенсу.

Висновки до Розділу 1

1. Життєвий шлях і творчість видатного композитора Георгія Свиридова привернули увагу багатьох музикознавців, які висвітлювали у своїх дослідницьких творах життєвий шлях композитора, виявляли ідейний та образний зміст його творів (Сохор А.), виокремлювали аспект духовної реальності творів композитора (Ш. Л.); окремі наукові праці присвячені камерно-вокальній творчості Свиридова та композиторській інтерпретації поетичних текстів руських авторів, національній традиції в його кантатно-ораторіальних творах, православній традиції в духовних творах.

2. Для вокального мистецтва XX століття характерні такі тенденції, як ускладнення музичної мови завдяки атональності, додекофонії, полістилістичним прийомам, техніці «мовного співу» та навпаки – виникає

діалектична тенденція до спрощення музичного мовлення в мінімалістичних стильових течіях. Тож, перед вокалістами постають нові технічні, психологічні й інтелектуальні складнощі при створенні вдалої інтерпретаторської концепції кожного композиторського твору. Крім того, сучасне вокальне мистецтво відіграє неоднозначну роль в суспільстві, оскільки, на відміну від попередніх століть, функція музики змінилась з виховної на естетичну. Таким чином, рівень еталону твору тепер визначається не майстрами музичного мистецтва, а слухачами, що оцінюють його шляхом прослуховування, під час виконання вокалістами, тобто, на базі емоційного сприйняття.

3. Головним героєм більшості вокально-хорових творів Свиридова є патріот, а головними темами – батьківщина, російська природа, історія держави (особливо революційні події). На стиль автора не вплинули дисонантні звучання суворого, насиченого жорстокими подіями двох світових війн XX століття, адже Свиридов знайшов інше джерело натхнення – в пісенному фольклорі та православних наспівах.

4. Вокально-хорові музичні жанри приваблювали композитора упродовж всього творчого шляху: розпочинаючи з романтичних студентських камерних творів (романси на вірші Пушкіна), через вокально-інструментальні обробки народних наспівів («*Встало солнце золотое...*», «*Мой-то миленький хитер*» тощо), філософські й патріотичні романсові та пісенні цикли на вірші улюблених російських поетів (особливо О. Блока та С. Єсеніна), кантати й ораторії на народну, пасторальну та історичну тематики («*Декабристы*», «*Курские песни*», «*Весенняя кантата*», «*Ода Ленину*» та ін.) до духовної рефлексії у збірці «*Песнопения и молитвы*».

РОЗДІЛ 2

ТЕНОРОВІ ПАРТІЇ

В ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ТВОРАХ Г. СВИРИДОВА

2.3. Природа тенорового голосу

Дослідженню особливостей співацького голосу, зокрема тенорового, присвячені численні музикознавчі твори, у яких розкриті питання акустики, фізіології, психології вокалістів; методичні рекомендації щодо навчання студентів оволодінню певними вокальними техніками; автобіографічні повісті видатних виконавців тенорових партій, тощо. Наступний текст магістерської містить реферування базових джерел з методології співацького голосу: Дмитриев Л.Б. [27] Основы вокальной методики. М., «Музыка», 1968; Юшманов В.І. Вокальна техніка та її парадокси. Видання друге – СПб.: ДЕАН, 2002.

Класифікація вокальних голосів в наш час досить різноманітна. Якщо раніше, в період розвитку вокального мистецтва, існували лише два типи чоловічих та жіночих голосів (що збереглись до сьогодення в якості партій змішаного хору), то з ускладненням вокального репертуару класифікація почала диференціюватись. В чоловічій групі спочатку виокремився проміжний голос – баритон, а потім відбувся поділ в кожній з груп. Найвищий чоловічий голос має робочий діапазон від «до» малої до «до» другої октави і називається тенором. На сьогодні існують такі різновиди тенорів:

- тенор-альтіно, звучить прозоро, легко, у верхньому регістрі (здатен видобувати звук «ре» другої октави);
- ліричний тенор – тенор теплого, ніжного, сріблястого тембру, здатний виражати всю палітру почуттів. Може бути досить об'ємним та насиченим за звучанням. Серед представників – Лємєшев, Собінов;
- характерний тенор – специфічний характерний тембр без теплоти ліричного голосу або насиченості й сили драматичного;

- лірико-драматичний тенор – голос, здатний до виконання ліричних та драматичних партій широкого діапазону. Такий тембр мали Джильї, Нелєппа, Узунова, Фігнера;
- драматичний тенор – крупний голос з великим динамічним розмахом, здатний виражати найсильніші драматичні ситуації. До такого типу голосів відносять Таманьо, Карузо, Монако.

Представлені вище різновиди тенорових голосів мають спільні біофізичні й психофізичні аспекти з іншими вокальними голосами, оскільки в усіх випадках ми маємо справу зі співочим голосом, котрий видобувається за допомогою психотехніки управління роботою півного інструменту. Важливим етапом до розуміння природи тенорового голосу є вивчення питання акустичних властивостей вокального звуку та біофізичних особливостей роботи півного інструменту.

Дослідник оперного співу Юшманов пропонує розглядати в якості інструменту співака не голосовий апарат («систему органів, що слугують для створення звуків голосу й мовлення»), а весь організм вокаліста. Автор наголошує, що «інструмент співака – самоналаштовуючийся й самоіграючий інструмент. Його настройка й гра відбувається без рук музиканта, виключно інтелектуально-волевим шляхом» [60, с.14]. При розгляданні співочого інструменту з позиції інженерії, виокремимо де-які конструктивні відмінності від створених людиною духових інструментів, а саме – його вібратор (гортань) розташований всередині повітряпровідного каналу, а ємкості з повітрям (легені) розташовані в корпусі самого інструменту. Крім того, особливістю співочого інструменту є існування багаторівневої системи головних резонаторів (що отримали назву «вокальна маска»). Всередині інструменту знаходиться й інтелектуально-вольовий «пульт керування» його роботою – сфера свідомості вокаліста [там само].

Звук голосу – коливання часток повітря, що розповсюджуються у вигляді хвиль згущення та розрядження. Звучання співочого голосу визначається двома факторами – характером роботи голосових складок й

особливостями устрою «надставної труби» – внутрішнього простору ротоглотки. Дослідник Л. Дмитрієв в «Основах вокальної методики» відзначає: «Голосовий тракт людини – своєрідний рупор: над джерелом коливань – складками – розташована трубка, відкрита в зовнішнє середовище. Звук, народжений в голосовій щілині, по тій трубці досягає ротового отвору й звідси розповсюджується у навколишньому середовищі» [12, с. 36]. З розділу акустики відомо, що звук певної висоти досягається шляхом використання резонатору – об'єму повітря, що знаходиться в пружних стінках та має вихідний отвір. Існує така закономірність – чим менші розміри резонатору (та об'єм повітря в ньому) – тим вищий тон і навпаки, більший резонатор породжує нижчий звук.

Голосовий апарат людини складається з великої кількості порожнин і трубок, в яких може розвиватись явище резонансу – трахея, бронхи, порожнина гортані, глотки, рота, носоглотки, носа і навколишні його дрібні додаткові порожнини. Одні з них за формою незмінні, підсилюють однакові обертони, породжують постійно присутні в голосі призвуки (наприклад, ніс). Інші легко змінюють форму та розміри (наприклад, глотка, ротова порожнина та ін.), використовуються для зміни вихідного тембру шляхом резонаторного посилення певних груп обертонів. Завдяки подібним резонаторним явищам в спектрі людського голосу з'являються «піки», підсилення окремих обертонів, котрі часто виявляються сильнішими за основний тон.

При прикритті надгортанником верхнього отвору гортані, стовп повітря всередині півчого інструмента ділиться на дві частини, завдяки чому «звукове тіло» в трахеї та бронхах починає працювати за принципом звукового тіла в тростевих духових інструментах, а «звукові тіла» верхньої частини півчого інструменту подібні до звукових тіл мідних (амбушюрних) духових інструментів. Таким чином, співак спроможний поєднувати в звучанні голосу м'якість і тембральну повноту грудного звучання з яскравістю звучання головних резонаторів. Одночасне виникнення звуку в

грудній клітині та в області головних резонаторів є основною вимогою до вокальної техніки академічних співаків. Важливим аспектом технічної підготовки вокаліста є імпеданс, який виникає шляхом досягнення рівності тиску повітряного стовпа в підзв'язочному та надзв'язочному просторах гортані, що забезпечує вільну роботу голосовим зв'язкам.

Активну участь в створенні й регуляції акустичного імпедансу приймає язик, а саме зміщення його в глибину ротової порожнини, що веде до створення в надгортанній частині глотки порожнини, розширеної в нижній частині і обмеженої зверху звуженням між спинкою язика та задньою стінкою глотки.

Тембр співочого голосу залежить також від областей частот голосних звуків, що називають формантами, які формуються завдяки резонансам у ротовій порожнині та в просторі глотки, а язик є основним артикуляційним органом, що при переміщенні створює в ротовій порожнині потрібні для формант об'єми повітря. У кожного голосного звуку різні формантні області, різне тембральне забарвлення. Крім того, в залежності від того який діапазон формант задіяно, розрізняють різні види голосів – жіночі, чоловічі та дитячі. У академічних вокалістів за формування формант відповідає корінь язика, що м'яко опирається на під'язичну кістку, чим обмежується амплітуда його рухів і всі голосні стають фонетично більш уніфікованими [33,с.27]. Це робить зрозумілим те, що вимова вокалістами голосної «а» замість «я», наприклад «забыласа» замість «забылася» в арії Собакіна та ін. – не просто наслідування естетичним традиціям, а специфіка звукоутворення.

Підсумовуючи біофізичні аспекти півного голосоутворення, наголосимо, що стабільність акустичних характеристик півчих голосів під час співу (однорідність тембру, звуковисотна й динамічна стійкість на всьому діапазоні) забезпечується тими ж фізичними умовами, що й музична якість духових інструментів: незмінність стійкості й міцності просторової організації півного інструменту, визначеність внутрішнього енергетичного

стану його стінок та рівність повітряного потоку, що створюється музикантом.

Не менш важливим аспектом у розумінні природи тенорового голосу є розглядання проблеми психіки як вищого рівня системи саморегуляції енергетики людини. По-перше, слід розмежувати поняття звуку та голосу. Звук – ефект слухового сприйняття потоку енергії з коливаннями певного частотного діапазону (для людей 16-20000 Гц), а голос – звуки, що створюються за допомогою голосового апарату і слугують для спілкування між людьми [7, с. 18]. Таким чином, феномен звуку виникає лише в момент сприйняття цих потоків нашими органами слуху, але ми не сприймаємо їх як енергетичні коливання певної частоти. Тож, розведення явищ «енергетичний потік» та «звук» дає можливість говорити про енергетичну природу півного голосу, дозволяє розрізняти звуковий компонент голосу (коливання в ньому) і його звучання (слухове сприйняття голосу) від внутрішньої основи – енергетичного потоку, що створюється вокалістом.

Порівняно з інструменталістами, співак має перевагу – унікальну можливість відчувати й оцінювати збоку внутрішню роботу свого «інструменту» та безпосередньо змінювати внутрішні умови й енергетичний режим роботи шляхом корекції ідеальних програм майбутньої дії. Тож, перед вокалістом постає складна задача – під час співу він повинен самостійно організовувати й підтримувати визначеність та міцність внутрішнього устрою свого інструменту а також стабільність (динамічну стійкість) його функціонального стану. Найбільшу складність складає те, що всі ці дії співак повинен робити в собі, в динамічних умовах, орієнтуючись на свої внутрішні відчуття і задіявши свій інтелект, увагу, уяву та волю.

Важливу роль при утворенні у вокаліста відчуття контролю й регуляції процесу видиху відіграє опір потоку повітря, який видихається. Така техніка отримала назву в колах академічних вокалістів «феномен парадоксального дихання», була відкрита на початку 30-х рр. Л.Д. Работновим. Головною особливістю парадоксального дихання є спів не на видиху, а на

«утриманому» диханні. У вокалістів під час співу в такій техніці виникає й зберігається відчуття продовження вдиху. Створення під час співу постійного притоку енергії дозволяє співаку використовувати діафрагму у якості «пресу», що регулює енергетичну густину внутрішнього простору грудної клітини, а збільшення інтенсивності уявних потоків опору видиху дозволяє вокалісту без додаткових зусиль збільшувати енергетичну густину голосового потоку, фізичну силу голосу й інтенсивність його звучання (парадокс підсилення голосу самим голосом). Крім того, Юшманов наголошує, що «... головним секретом академічних співаків є те, що під час вдиху вони відновлюють оптимальний для роботи енергетичний стан свого інструменту, його готовність до дії. Для них мірою півчого вдиху є зручність управління енергетикою власного тіла» [60, с.81]. Автор також приводить вдалий вислів К. Станіславського: «Що робить птиця перш, ніж полетіти? Вона не набирає багато повітря, – вона стає гордою»[там само].

Особливу увагу в питанні психології вокалістів дослідники приділяють носовій порожнині, оскільки вона є центральним повітрянопровідним каналом в системі головних резонаторів. Юшманов з цього приводу наводить суперечливі думки відомих вокалістів та педагогів, наприклад: «... звук повинен бути в носі, але носу не повинно бути в звуці» чи «... користуватись носом потрібно, але співати в ніс неможна» в протилежність вислову Т. Гоббі «Дихайте через ніс», манері співу «левиними ніздрями» Тітта Руффо.

2.4 Традиції виконання тенорового соло у творчості Г. Свиридова

Вокально-інструментальну творчість Свиридова складають різні за темами, жанрами, виконавським складом композиції, але всі вони пронизані почуттям щирої любові до рідної землі, до простих селянських людей та відображають вражаючі картини природи поряд із сумними реаліями життя народу. У попередніх розділах відмічалось, що світоглядні домінанти Свиридова співпадали з російськими поетами, такими як Пушкін, Блок та Єсенін. Головним героєм більшості вокальних творів композитора,

написаних на вірші цих поетів, є чоловік з істинно руською широкою душею, філософськи сприймаючий навколишній світ. Тому закономірним є створення Свиридовим вокальних творів для чоловічих вокальних голосів – тенору, баритону й басу.

Для тенору був написаний один з перших вокальних циклів композитора – шість романсів на вірші О. Пушкіна (1935 р.). У пізніх зошитах Свиридов писав, що це один з найулюбленіших його творів, оскільки він автобіографічний, відображає бідне юнацьке життя композитора з надією на єдиного Бога [40]. Згодом цей твір увійшов до репертуаре видатних тенорів, таких як Лемешев, Пирогов, Мігай та ін.

Жіночі виконання романсів не є виключенням, серед яких виділяється інтерпретація Ірини Костянтинівни Архипової, видатної меццо-сопрано 60-70-х рр. ХХ ст., котра серйозно ставилась до вибору репертуару, особисто знаходилась у співпраці з Свиридовим. За її словами «... тенорові твори нестримно тягнули до себе, але текст якось аж занадто йшов від чоловічої статі»[10,с. 86]. Спочатку Архипова не могла віднайти потрібну манеру виконання свиридовських творів, мелодичні лінії здавались їй занадто складними. Але згодом співачці вдалось виконати романси дуже вдало, самобутньо, яскраво й правдиво; вона досягла чуттєвої виразності м'якими, стриманими інтонаціями без використання грудного регістру. Свиридов так казав про І. Архипову: «Яскраво виражена російська співачка за складом свого темпераменту, за характером почуттів, за самим голосом і співочою манерою. Архиповій властиве прекрасне відчуття слова і його виражальних можливостей. Вона добре відчуває природу російського вірша, природу поетичної мови» [60].

Повернення уваги композитора до тенорового тембру відбулось у 1950 році в вокальному циклі «*Страна отцов*» на вірші А. Ісаакяна. Окрім тенору, до виконавського складу входять бас і фортепіано. З історії відомо, що цикл був номінований на Сталінську премію, але його забалотували за відсутністю підтримки Д. Шостаковича. У багатьох критичних відгуках про твір,

Свиридова звинувачували в досить незрілому підході до створення тенорової партії, що видалась занадто складною і незручною для виконання. Зокрема, про це йдеться в інтерв'ю з тенором Владиславом П'явко, народним артистом СРСР: «Страна отців» – перехідний твір. Вибір теми, віршів прекрасний, але музика дещо неприродня й дуже складна власне для тенору. Витримати це – божевільна річ!»[62]. Але, не зважаючи на це, цикл продовжує жити, його виконують відомі тенори, демонструючи свою віртуозність.

Наступний теноровий цикл Свиридова «*У меня отец крестьянин*» також був створений для дуету, але вже з баритоном на вірші С. Єсеніна (1957). За формою твір являє собою сюїту з центральним образом героя, молодого поета, від імені якого звучать сольні пісні, майже всі тенорові. Подібно до попереднього твору, партія тенора надзвичайно виразна, різнопланова та потребує неабиякої технічної підготовки. Виконавець твору П'явко згадує: «Фінальний номер сюїти «Есть одна хорошая песня у соловушки...» був обов'язковим у другому турі одного з конкурсів імені Чайковського. Його обрав Тихон Миколайович Хренніков («А що, начебто й зверху є що поспівати, й знизу...»). Тож, тенори «посипались» один за одним, оскільки твір неймовірно складний» [62]. Сам же вокаліст виконував цей номер на біс у Вигмор-холі в Лондоні, після чого прочитав в рецензії «Російський тенор приборкував свою божевільну природу в угоду твору» [там само].

Владислав П'явко був першим виконавцем видатного твору Свиридова, одного з найзначніших в його творчому доробку – поеми «*Отчалившая Русь*» (1977). Спочатку він був задуманий композитором саме для тенору і, побачивши партитуру на його столі, П'явко благав Свиридова дозволити йому першим виконати цей твір. Але в композитора було власне бачення вдалої інтерпретації поеми, він не хотів довіряти своє дорогоцінне творіння В. П'явко: «Щоб це заспівати, окрім голосу, треба душу мати селянську» [62].

Бажання ж вокаліста було дуже великим, і через декілька місяців плідної співпраці з піаністом Аркадієм Севідовим поема була виконана на Ленінградській та Московській сценах. Інтерпретація тенорової партії В. П'явком монументальна, із свідомо збільшеною драматизацією образів через оперну манеру подачі звуку. Нажаль, Свиридов не був задоволений його виконанням і через деякий час створив інші версії поеми – для баритону (відоме виконання Д. Хворостовського) та мецо-сопрано (для О. Образцової).

Інші два видатні твори Георгія Свиридова на вірші Єсеніна – *«Поэма памяти Сергея Есенин»* (1956) та *«Деревянная Русь»* (1964) також були створені для солюючого тенору і виконані на прем'єрі другим талановитим вокалістом – Олексієм Масленніковим. На відміну від В. П'явко, Масленніков володів ніжним, теплим, виразним тембром, який по класифікації можна віднести до ліричного тенору. Співак із чуткістю та великою відповідальністю відносився до музики і поетичного тексту, намагався жити у творі. І йому це добре вдавалось, оскільки він також відомий як театральний діяч, режисер і актор. В музиці О. Масленніков втілював найдрібніші динамічні відтінки і видобував різні за тембром звуки (від бархатистих до мідних) в залежності від виконуваної партії.

На завершення наведемо цитату, що найбільш вдало описує складнощі інтерпретації тенорової музики композитора: «Вокальний стиль Г. Свиридова вимагає від виконавця вміння на ґрунті бездоганної відповідності при втіленні мовної інтонації «утримувати» традицію «осмислено-правдивої мелодії», що походить від естетики О. Даргомижського та М. Мусоргського» [28, с.162].

Висновки до розділу 2

1) Тенор – високий чоловічий голос, який за певними тембральними та тесситурними характеристиками поділяється на різновиди – тенор-альтіно, ліричний тенор, драматичний тенор, характерний тенор та лірико-драматичний тенор.

2) Природа тенорового голосу є питанням багатовекторним, включає низку біофізіологічних та психологічних аспектів.

3) Академічному звучанню півного голосу сприяють: імпеданс, правильне виконання голосних (форманти), вокальна маска, вміле користування резонаторами та «парадоксальне дихання». Крім того, вокаліст повинен почуватись при співі зручно, дихати вільно – лише тоді його звучання буде природнім.

4) Для тенорового соло Г. Свиридов написав значну кількість творів, більшість з яких пов'язані із поезією С. Єсеніна («Деревянная Русь», «Отчалившая Русь» (перше видання), «У меня отец крестьянин», «Поэма памяти Сергея Есенина»).

5) Традиції виконання тенорового соло в творчості Свиридова пов'язані з іменами двох вокалістів, представників різних тембральних відтінків тенорового голосу – Владислава П'явко та Олексія Масленнікова.

6) Інтерпретація партій В. П'явко характеризується монументальністю, драматизмом, відповідає російській традиції оперної драматизації камерних творів.

7) О. Масленніков – ліричний тенор, його виконання більш гармонізує з музичним світоглядом композитора; співак передає різні грані настроїв та почуттів герою кожного твору, майстерно справляється з технічними та образно-емоційними складнощами вокальної музики Г. Свиридова.

РОЗДІЛ 3

МАЛЕНЬКА КАНТАТА «ДЕРЕВЯННАЯ РУСЬ»: ДРАМАТУРГІЯ, ВИКОНАВСЬКІ ТРУДНОЩІ ТА ТРАДИЦІЇ ВТІЛЕННЯ

3.1. Авторська концепція та композиція твору

Важливу роль в еволюції композиторського стилю Г. Свиридова відіграє маленька кантата «*Деревянная Русь*», написана автором у 1964 році. Цей твір, за визначенням деяких дослідників творчості Свиридова, став перехідним до простоти і лаконізму стилістичних елементів, до примітивних пісенних форм з відсутнім симфонічним розвитком, до стилю «нової простоти» [49], оскільки найбільш значущою подією для композитора у період створення кантати було долучення до першоджерел російської національної музики. Автор звертається до давніх народнопісенних зразків («Курские песни»), вивчає старовинні культові хорові розспіви (здебільшого це простежується у хорах без супроводу та в симфонічному творі «Маленький триптих»), цікавиться простою, але тісно пов'язаною з народними витоками композицією канта. Останній найбільш яскраво представлений у фінальному розділі кантати «Деревянная Русь» [37, с. 275].

В творчості Г. Свиридова 60-х рр. ХХ ст. простежується «народна» лінія. Втілення її відбувається через сюжети творів, а також через використання автором фольклоризмів. За думкою І. Земцовського, композитор дав «у своїх кращих творах життя російській пісні та пісенності». Це, в свою чергу привело до значних перетворень в творчості різних радянських композиторів. «До фольклору Свиридов ставиться дуже творчо: глибоко й жваво. За піснями він вбачає народ, а образ Батьківщини звучить для нього піснями». Музикознавець вважає, що фольклор «є не лише матеріалом для прямого використання та обробки, але й надихає на створення оригінальних творів» [16, с. 387].

Інші дослідники знаходять у кантаті вплив давніх традицій російського православного церковно-співочого мистецтва [22]. Таке потрактування пояснюється наявністю в мелодиці твору та в поетичному тексті символів християнства. У своїй кантаті Свиридов звертається до віршів С. Єсеніна дореволюційного періоду, ранньої творчості поета. Слід відзначити, що на слова С. Єсеніна й О. Блока композитором було створено більш ніж 50 вокальних творів [59], але саме у 1960-ті роки жанровим втіленням російської поезії стає саме кантата. І хоча «Деревянная Русь» не входить до метациклу великих, епічних творів на слова С. Єсеніна, проте її можна вважати своєрідним Прологом до них [3, с.35-36]

За образно-емоційним показником маленьку кантату Свиридова відносять до філософської лірики, де центральною є тема пошуку життєвого шляху. Композитор обирає поетичні тексти з яскраво національним характером героя, що емоційно пов'язаний із природою. Не оминули уваги Свиридова й селянські образи. «Селянська праця й побут для Свиридова невичерпне джерело різноманітних вражень і творчих спонукань. Знаючи російське село з дитинства і постійно оновлюючи своє знання, він аж ніяк не бачить його життя в одних лише рожевих тонах» [44]. Слід відмітити, що пейзаж, зображення картин природи для композитора відходять на задній план. Таким чином, у кантаті «Деревянная Русь» пейзажне письмо має досить аскетичний характер [3, с. 12–13]. Це пов'язано із зміщенням в творах Свиридова акценту з зовнішнього на внутрішній, психологічний стан героя.

На сьогоднішній день існує дві редакції (версії) кантати «Деревянная Русь» – як кантата для тенора, чоловічого хору та симфонічного оркестру, а також як камерний варіант для тенора і фортепіано.

Твір складається з чотирьох розділів, кожен з них оснований на юнацьких творах Єсеніна «Прощай, родная пуща...», «Топи да болота...», «Я странник убогий» и «Наша вера не погасла...». У музичному творі композитор зберігає назви поетичних першоджерел, за виключенням фінальної частини, яку Свиридов змінив на «Не ищи меня ты в Боге...». У

якості епіграфу автор обирає строчку з відомого віршу С.Єсеніна «Хуліган (1920) – *«Русь моя!.. Деревянная Русь!»*».

Перший розділ *«Прощай, родная пуща»* є своєрідним вступом до кантати. В ньому підіймається важлива для композитора тема прощання з домівкою, початок власного шляху. Літературний аналіз першоджерела дозволяє зробити висновки щодо дуалістичної концепції ідеї твору. З одного боку, ліричний герой у молодому віці йде з дому у самостійне доросле життя, прощається з світом дитинства та юнацтва; з іншого – прощання літньої людини з життям. У останніх чотирьох рядках герой приймає свою долю, готовий відійти в інший світ: *И не избегнутъ бури, / Не миновать утрат, / Чтоб прозвенеть в лазури/ Кольцом незримых врат.*

Дослідник М. Гохфельд відзначає неоднозначність тексту: «в образі старої Русі присутня грань Русі розбійничої, стихійної (*«за голенищем ножик мне больше не носитъ»*); проступає есхатологічний сюжетний мотив (*«и не избегнутъ бури»*)» [9].

За В. Хуторською, Свиридов інтерпретує літературні першоджерело з цілісною адекватністю, знаходить максимально повний смисловий аналог твору Єсеніна. По-перше, композитор не змінює поетичний текст; по-друге, зберігає ямбічну структуру віршу, підкреслюючи її мелодією. Так, для більш органічної взаємодії віршової й мелодичної фрази, тричі використовується огласовка приголосних звуків у словах «род'ная», «род'ник» и «под'». Крім того, у місцях зміни поетичного фразування (*«Плывут и рвутся тучи / О солнечный сошник»*, *«За голенищем ножик»*, *«Мне больше не носитъ»*), коли повторюються музичні строфи, композитор змінює й музичне фразування. Таким чином, грайлива, «стаккатна» мелодія набуває рис кантиленності.

Перший розділ кантати написано у двочастинній формі з варіантним розвитком. Структурно її можна представити у вигляді таблиці:

Вст. (інстр.)	А		В	
Fl, Cl	a	a1	B	b1

4	4+4	4+4	4+4	4+4
D-dur	D-dur/h-moll	D-dur/h-moll	fis-moll	fis-moll

Основним принципом вокалізації поетичного тексту є танцювальний принцип, заснований на повторності, чіткій ритміці. У творі превалює силабічний вид розспіву, тобто, звук відповідає одному складу тексту (або два звуки на один склад). «Зерном музичного тематизму у даній частині є архаїчні ладові формули (трихорд в кварті, трихорд в квінті), котрі в контексті творчості Г. Свиридова виступають символом Русі» [56, с.89]. Тематизм першого розділу будується на співставленні гомофонно-гармонічного типу викладу (тт.5-8) із гомофонним (тт.9-12), де всі інструменти оркестру утворюють унісон з вокальною партією. За семантикою тема однорідна, не містить конфліктів. Драматургія першої частини сюжетно-образна, автор демонструє різні настрої ліричного герою – *initio* (a, a1), *motus* (b), *terminus* (b1). На рівні *initio* тематизм викладено у змінному паралельному D-dur/h-moll, що є характерним для мелодики народних пісень. Гармонія даного розділу також досить проста – T53-D53-VI53-D-T53-D53-VI53 (тт.5-8). В розвиваючому розділі (*motus*) простежується зміна тональності на f-moll, тональність третього ступеню. Слід також відмітити діапазон мелодії – в кінці першого розділу звучить сама низька її точка (ре малої октави), а в заключному розділі (*terminus*) – найвища (ля першої октави). В першому випадку цей елемент припадає на фразу «ножик мне больше не носит», а в другому – «чтоб прозвенеть в лазури». «Згадка у віршованому тексті образу Рая виокремлена в музичній тканині просвітленим звучанням «дзвонів» - співзвуччям кварто-квінтової структури у виконанні струнних, челести й арфи з присутньою їм семантикою дивовижного» [51, с. 90].

Таким чином, Г. Свиридов відхиляється від філософського задуму С. Єсеніна й інтерпретує вірш «мажорно», що не співпадає з суворим, похмурим змістом літературного першоджерела. Та все ж таки, композитор майстерно об'єднує різноманітні елементи в єдине ціле. Так, поєднання живої

маршеподібної мелодії з пивною кантиленою утворює елемент різнохарактерності, демонструючи зміни настроїв, почуттів ліричного героя твору.

Другий розділ маленької кантати написано на вірш «Топи да болота». За семантикою відрізняється від першого, це пейзажна лірика. Відчувається особлива любов героя твору до «забутого», «покинутого» краю. Композитор інтерпретує поетичний текст з цілісною адекватністю, зберігає віршований розмір хорею, підкреслюючи слова статичними тонічними акордами, які беруться на кожну першу акцентну долю рядку (тт.2,4,6). Аналогічно першій частині кантати, автор використовує силабічний тип розспіву поетичного тексту, але мелодика не танцювальна а кантиленна, характерна для пісенного типу тематизму.

Особливу увагу привертає пунктирний ритм (чверть з крапкою та вісімка на початку кожної мелодичної фрази). Помірний, навіть повільний темп (чверть=40) впливає на створення відчуття цієї ритмічної фігури як символу поетичного мовлення, що передає почуття суму ліричного героя за рідною природою та споглядання її у думках. Виконавсько-драматургічний аналіз другої частини дозволяє визначити її форму як куплетно-варіантну. Схематично цю форму можна представити наступним чином:

A	A1	A2	A3
5+4	4+4	4+4	4+5
f-moll/As лідійськ.	f-moll/As лідійськ.	f-moll/As лідійськ.	f-moll

Гармонія твору відрізняється вертикальною ускладненістю структур та горизонтальною розрідженістю. В експозиційному розділі (*initio*) спостерігаємо прості тризвуки в партії оркестру: t53-II53 в фа мінорі та T53-II53(лід) у ля-бемоль лідійському. На рівні *motus* вертикаль ущільнюється, утворюючи багатозвукові побудови t2, II11, T9 (тт.6,8,9). В заключному розділі (*terminus*) кульмінація на словах «край ты мой забытый, край ты мой родной» підкреслена співставленням різнофункційних акордів: септакордами другого ступеню фа мінора з тонічним тризвуком ля-бемоль мажору. Такий

прийом акцентує увагу слухача на літературному тексті, висвітлюючи його психологічний підтекст. Ми можемо також вказати на важливість цих рядків для самого композитора, оскільки позначення *più sostenuto* вказує на особливе ставлення автора до словесного тексту. Таким чином, композитор передає в другій частині кантати не лише загальний настрій поетичного першоджерела, а й ставлення ліричного героя до навколишнього світу. Тож, на відміну від першого розділу кантати, ця частина не має відмінностей у настрої поетичного й музичного текстів: вони доповнюють один одного.

Третя частина кантати вводиться прийомом *attacca*. Вона містить зв'язки з попереднім розділом як в поетичному, так і в музичному планах. В основу даного розділу було покладено вірш «Я странник убогий» що є віддзеркаленням самоспоглядання поета, оскільки в вірші виражена любов не лише до навколишнього світу, але й до Бога. Таким чином, семантика віршу націлена на підсилення настрою попереднього номеру й заглиблення образу ліричного героя, розкриваючи духовну сторону його особистості.

На думку О. Белоненка, ця частина є «зразком свиридівської звукової аскези» [3, с.434]. Всі засоби музичної виразності підпорядковані даній семантиці – від позначення настрою твору «Просто», скупості гармонічних засобів у розділі *initio* (тонічні акорди фа мінору на сильну та відносно сильну долі такту), багаторазового повторення однієї ритмічної фігури в мелодії (чверть-дві вісімки) та численних повторень мелодичних фраз, що створюють молитовний стан, до лаконічної форми – проста двочастинна, яку можна схематично зобразити наступним чином:

A	B
4+4	4+4+5
f-moll	f-moll

На рівні *motus*, у розділі **B**, композитор ускладнює гармонічну вертикаль – з'являються багатозвукові побудови ($\text{II}_{11}^{\#5}$, IV_{11}^{-3} , t_7^{+4} тт.11-13). Кульмінація твору знаходиться в другому розділі, де мелодія партії тенору сягає найвищої точки – ноти ля першої октави – на сакральних словах «*молюсь в синеву*», що

свідчить про піднесений стан ліричного героя. Цікавим є музичне рішення фіналу композиції (*terminus*) – голос виконує мелодичну побудову у досить низькій теситурі мі-до малої октави, на яку приходить текст «*а в серце Иисус*», оскільки самі щирі слова, що несуть духовні, величні думки, вимовляються тихим, низьким голосом. За вдалим коментарем дослідника О. Белоненка, «це музика внутрішньо зосередженої молитви, зовнішньої безмовності, музика скиту. Тут панує особлива, Несторівська тиша»[3, с.435].

Фінальна частина кантати «*Не ищи меня ты в боге*» написана для хору, солюючого тенору та оркестру. Це найбільш масштабний розділ, що контрастує попереднім за характером та змістом. Бадьорий настрій твору, швидкий темп, гучна звучність відрізняє фінал від інших розділів, але виокремимо й спільні риси. Так, тематичну єдність в сфері метро ритму унаочнюють переважання чвертей та восьмих у пунктирному ритмі.

Крім того, спостерігається емоційний взаємозв'язок з першим номером – тут також присутня бравада, але з підсиленням відчуттям духовної свободи. Таким чином, кантата має арочний принцип драматургії. У тематизмі фіналу простежується єдність елементів протяжної пісні й речитативу з кантовими. Композиційну структуру твору можна позначити як двочастинна варіантна форма із чотиритактовою зв'язкою в партії тенору:

А	Зв'язка	В
a,a1,a2	a3	b,b1
A-dur	cis-moll	fis-moll
8+8+8	4	8+12

Автор інтерпретує поезію Єсеніна з образно-емоційною адекватністю. Образ «стихійного бунтарства» («*Наша вера не погасла, Святы песни и псалмы...*», «*Верю, родина, я знаю, Что легка твоя стопа, Не одна ведет нас к раю Богомольная тропа...*», «*Не ищи меня ты в боге, Не зови любить и жить... Я пойду по той дороге Буйну голову сложить*») створено завдяки стрімкій мелодії, рельєфно окресленому унісонному супроводу в щільній

фактурі, інтонаційній прямолінійності з кварто-квінтовими розмахами, чіткій чотирьохдольній метриці.

Пісенний тематизм інтонаційно близький до селянських «розбійничих» пісень та пісень народних повстань. Крім того, про це свідчить єдність чоловічого хору й сольної партії тенору в даному номері кантати. Також слід відмітити звукозображальну функцію гармонії. Так, у чотиритактовому оркестровому вступі в партії оркестру звучить тонічний нонакорд ля мажору, імітуючи дзвін у дзвони. Цей прийом (нонакорди різних ступенів, котрі імітують дзвони) присутній на всіх драматургічних рівнях (i-m-t) фінальної частини кантати, зображаючи то звучання дзвонів, як символ сакрального, божественного, то земний «дзвін залізних ланцюгів».

3.2. Виконавські труднощі та традиції втілення

Маленька кантата «Дерев'яна Русь» вперше прозвучала на Московській сцені у 1966 році. У 1997 році було виконано другу редакцію кантати під керівництвом видатного діяча музичного мистецтва - диригента Олександра Ведерникова. Партію тенора виконав оперний співак Олексій Масленніков, а фортепіанну партію – Георгій Свиридов. Слід зауважити, що саме з ім'ям Масленнікова пов'язане зародження традицій виконання маленької кантати, оскільки вокаліст плідно співпрацював із композитором, був добре знайомий із ранньою творчістю Свиридова, слухав та виконував його романси.

Співак так описував творчу діяльність композитора: «Свиридов подовгу виношує кожен задум, точно звірює кожну деталь, кожен штрих». Тож, це свідчить про розуміння виконавцем митця, серйозне ставлення до співу, вибору репертуару. Крім того, Масленніков намагався відчувати глибину змісту кожного поетичного твору Єсеніна, а співпраця з композитором допомогла створити найбільш вдалу, «аутентичну» інтерпретацію музичного твору.

Дослідники творчості Свиридова стосовно проблем інтерпретації музичного матеріалу виокремлюють ряд труднощів. Перш за все, вони

пов'язані з семантичним та психологічним аспектами. Як зауважив Сунь Бо у дисертації, присвяченій камерно-вокальній творчості Г. Свиридова, його «... композиторському стилю властива смислова значимість кожної ноти та найдрібнішої деталі звукової матерії» [46, с.127]. Отже, перед виконавцем виступають складні образно-емоційні, інтелектуальні завдання, головним серед яких є «проникнення в звукообразну ауру вокальних творів Г. Свиридова і донесення її сенсів до слухача» [там само].

За дослідженням І. Кірнарської, змістовою першоосновою музики є інтонація, тож музикант-виконавець повинен вміти «знаходити в музичній тканині загальні структурні принципи й сприймати музичне мовлення як високоорганізоване ціле, сформоване за законами краси» [20, с.102]. І. Кірнарська також розкриває важливість терміну «протоінтонація» – те, що передувало музичній інтонації. Протоінтонації тяжіють до стародавніх метазмистів, закодованих у «колективному безсвідомому» (К. Юнг). Цей аспект виявляється досить важливим при вивченні музичної творчості Свиридова, оскільки феномен «протоінтонації» властивий народній творчості, а як ми зауважили у попередньому розділі, власне фольклор і старовинні церковні традиції сформували композиторський стиль автора маленької кантати «Дерев'яна Русь». Тож, розглянемо різновиди протоінтонацій, які зустрічаються у розділах кантати Свиридова.

Перший номер кантати «Прощай, родная пуща» можна віднести до базисних форм, що відображують комунікативний архетип «гри». Кірнарська так описує феномен ігрового психологічного стану: «він виникає як спонтанна радість життя, нічим не обумовлена і нічому не зобов'язана своєю появою – радість без приводу і високого суспільного змісту(...) Комунікативна ситуація гри передбачає рівноправність усіх учасників: тут немає лідера і аудиторії, увагою якої він повинен опанувати, немає тут "прохача" і того, до кого звернене прохання, - ігрова ситуація передбачає принцип колективності» [20, с.108].

В поетичному тексті С. Єсеніна є звернення ліричного героя – *«Прощай, родная пуца... Сияй ты, день погожий»*, але їх метафоричність вдало інтерпретована композитором з використанням елементів протоінтонації гри – енергійний швидкий рух, створений засобами метроритму та остинатний висотний профіль, що повертає мелодичний контур до початкової точки (1-2 куплети та 3-4 куплети). Та вже у першому номері кантати виявляються виконавсько-інтерпретаторські складнощі: музичний образ у кінці твору змінюється з ігрового на ліричний на словах *«Чтоб прозвенеть в лазури кольцом незримих врат»*. Тож, вокаліст повинен вміти швидко переключатись між різними психологічними станами задля адекватного виконання музичного твору.

Базисна форма «медитації» характерна для другого номеру кантати *«Топа да болота»*. Як і в першому випадку, вона відноситься до соціальної комунікації на основі «рівності учасників» – тут відсутні вищі та нижчі, але є самозаглиблене переживання. Так, у мелодиці другого номеру маленької кантати ми можемо простежити наявність протоінтонацій гойдання, коливання, що тяжіють до центрування – мелодичний контур групується навкруги центрального звуку, що стягує навкруги себе музичний рух. Тож, складністю в інтерпретації даного номеру є здатність увійти в стан молитовного спостереження, створити відчуття визволення й злиття з природою та світом.

Наступний номер *«Я странник убогий»* є синкретизмом двох базисних форм – медитації та «прохання». Остання є найстаршою у європейській класичній музиці – одним з перших проявів європейського індивідуалізму. Кірнарська визначає амфібрахій як метро ритмічну протоінтонацію прохання. Так, власне амфібрахій є головним метричним важелем у даному номері. Мелодичний контур у творі також відповідає протоінтонації прохання – інтонація низходження, що символізує слабкість, невпевненість «прохання». Інтерпретатор має відноситись до слухача-адресата з особливою поважністю, делікатністю, а також з сердечною відкритістю. Важливим

психологічним моментом для виконавця є присвоєння собі більш низького, порівняно з поважною особою, суспільного статусу, що складає додаткову складність у інтерпретації музики Свиридова.

Найбільшу складність у потрактуванні семантики інтонаційного простору представляє останній номер кантати *«Не ищи меня ты в боге»*. З одного боку, ми споглядаємо в музиці базисну форму гри (як і в першому номері), з іншого – форму заклику, що виражена у прагненні заразити слухача своєю енергією. *«Наша вера не погасла, святы песни и псалмы»* – з самого початку композитором і поетом задано бадьорий настрій: швидкий рух, динаміка форте, хорова звучність, на тлі якої виділяється партія соло тенору, як уособлення тенденції до лідерства, властивій формі заклику. Та в середині номеру несподівано з'являється третя базисна форма – прохання, що виражена зміною темпу, динаміки, музичної та психологічної тональності.

Заключний розділ за настроєм енергійний, сміливий, тож відповідає базисній формі заклику. Якщо звернутись до словесного тексту *«Не ищи меня ты в Боге, не зови любить и жить»*, то заклику має бути не таким активним, впевненим, як на початку твору, а насиченим більш широким емоційним спектром – прихований страх, відчай, тужіння, спустошеність. Таким чином, виконавець, перш ніж «відточувати» технічну сторону музики Свиридова, повинен сформулювати емоційну драматургію твору, визначитись з семантикою інтонаційного простору й «впустити твір всередину», прожити його так, як заповідав композитор. Тож, усі артикуляційні, темброві, темпоритмічні й динамічні прийоми мають бути скеровані на відтворення філософсько-етичного змісту авторської концепції твору.

Специфіка виконання музики Свиридова може бути охарактеризована вдалим визначенням О. Образцової, яка стверджувала, що музику Свиридова треба співати так, як говориш, необхідно знайти особливу манеру співу [56].

Під час спільної роботи над творами композитор відкрив О. Образцовій нову, незвичну для неї (як академічної співачки) манеру співу – виразну

мелодекламацію, яку раніше вона не використовувала. Згодом вона усвідомила цей досвід, зазначивши: «Кожна епоха, кожний час має свою мову оповіді, власну мовленнєву манеру. Мова змінюється не так швидко, як мовлення! Виконання співака знаходиться в колосальній залежності від мовлення його часу» [56, с. 111].

І. Архипова вважала, що традиція виконання творів Свиридова тільки-но розпочинається: «Георгій Васильович думає про співаків, які можуть співати його музику сьогодні, які будуть співати її завтра. Він прагне підібрати виконавські склади для «Петербурзьких пісень», соліста для «Поєми пам'яті Сергія Єсеніна», виконавця для дванадцяти пісень на слова Сергія Єсеніна «Отчалившая Русь», для нових, ще не заспіваних творів, турбується про те, щоб музика його була вірно інтерпретованою» [8, с. 88].

Висновки до Розділу 3

1. Маленька кантата «Деревянная Русь» на поетичний текст Єсеніна стала етапним твором у творчості Свиридова – перехідним до стилю «нової простоти».
2. В мелодиці кантати відбувається синкретизм авторського стилю Свиридова з народними та церковно-співочими традиціями.
3. Звертаючись до філософської й пейзажної лірики, композитор дещо інше потрактовує задум поету – змінюючи вектор з зовнішнього стану ліричного героя на внутрішній.
4. Для вдалої, «аутентичної» інтерпретації кантати «Деревянная Русь» слід вивчати епістолярну спадщину композитора, поринути у психологічний підтекст твору, віднайшовши в музиці та усвідомивши закладені автором протоінтонації.
5. В першому номері були виявлені елементи протоінтонації гри (енергійний рух, остинатний висотний профіль) та лірична протоінтонація (в останніх рядках – лірична кульмінація).

6. Другий номер побудований на базисній формі медитації (протоінтонації гойдання, коливання). Таким чином, виконавцю слід увійти в молитовний стан.
7. Третій номер синкретичний, в ньому поєднані дві базисні форми – медитація та прохання (низхідна інтонація, символ невпевненості, слабкості).
8. Останній номер кантати неоднозначний, в музиці є декілька базисних форм, контрастуючих в емоційному й психологічному планах – форма гри, заклику та прохання. Тож, перед виконавцем стоїть складна задача – слід вміти швидко, наче актор, переключатись між різними психологічними станами.

ВИСНОВКИ

І. В історії російської та європейської музики другої половини ХХ століття постать Георгія Свиридова є унікальною. Особистість та творчий доробок композитора привернули увагу численних відомих музикознавців, що розкрили в своїх дослідженнях питання композиторського стилю Свиридова, впливу фольклорних та церковних традицій на стилістику творів автора. Багато уваги приділяють вчені камерно-вокальним і хоровим творам композитора, вбачаючи у них концентрацію найкращих досягнень автора в сфері музичної мови, композиції та драматургії.

Композитор завжди турбувався про культуру та традиції свого народу, тому герої його вокально-хорових творів – патріоти, які люблять природу, подорожують, спостерігають за мінливістю життя та занурюються у свій внутрішній світ. Таким чином, автор відмовляється від трагедійних, драматичних образів, що насичували музику багатьох академічних представників музичної культури ХХ ст., а разом з цим і від дисонантних звучань, експресивних почуттів.

Головним героєм більшості вокально-хорових творів Свиридова є чоловік, оскільки композитор звертався до поезії авторів С. Єсеніна, О. Блока, – рефлексивної, реалістичної, чоловічої. Це стало причиною написання багатьох творів Свиридовим саме для чоловічих голосів, серед яких важливе місце займає теноровий тембр.

Традиції виконання тенорових соло в творчості композитора пов'язані з іменами видатних вокалістів - Владислава П'явко та Олексія Масленнікова. Обидва проявили неабияку увагу до кожної деталі при інтерпретації творів автора, знаходились в особистому діалозі з композитором. Але найбільш вдало, за думкою самого Свиридова, його тенорові твори виконував Масленніков, ліричний тенор, який майстерно передавав кожен образ, відчував мінливість настроїв ліричного герою свиридовських творів, маючи при цьому сильну технічну підготовку.

II. Жанрово-семантичний аналіз маленької кантати Г.Свиридова «*Деревянная Русь*» дозволяє зробити наступні **висновки**:

1) Композитор обирає вірші Єсеніна дореволюційного періоду, в сюжетах яких закладено емоційний зв'язок з руською людиною, природою та побутом, що стало причиною звернення автора до формульних наспівів, діатонічних ладів, та змінного мажоро-мінору у музичному тематизмі;

2) Характерними елементами стилю Свиридова є силабічний принцип вокалізації тексту, чергування гомофонного та гомофонно-гармонічного складів фактури, повторення ритмічних формул (пунктир; чверть та дві вісімки), кульмінація твору в кінці кожного розділу, звукозображальна функція гармонії (у фіналі). у маленькій кантаті автор демонструє виключне ставлення до релігії, яке культивується на протязі всієї композиції, і в заключній частині одержує особливий масштаб.

3) Враховуючи образну драматургію, цикл «*Деревянная Русь*» можна поділити на три частини: initio – №1 «*Прощай, родная пуща*», motus– № 2 «*Топи да болота*» и № 3 «*Я странник убогий*»; terminus – № 4 «*Не ищи меня ты в Боге*».

III. Стосовно технічних складнощів слід відмітити обов'язковим вміння у соліста віртуозно володіти голосовим апаратом, оскільки композитор задіяв повний діапазон тенорового голосу у складній теситурі з частим використанням крайніх регістрів. Не менш суттєвим є інтелектуальне осмислення музики композитора, вибудовування виконавської драматургії твору, визначення стильових моментів та найбільш аутентичної манери співу. Важливим є також гармонічний ансамбль фортепіанної і вокальної партій, що звучать майже рівноправно в межах єдиної інтонаційної драматургії. Заключний висновок – стиль вокальної музики Г. Свиридова потребує відповідної *стильової інтонації*, що складає головну складність інтерпретації творів митця молодими співаками.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Музыка Г. Свиридова як об'єкт змісторозуміння.
2. Амелина М. Пение – пространство жизни. Статьи. Материалы. Нижний Новгород : ННГК им. М.И. Глинки. 160 с.
3. Белоненко А. «Не ты ли плачешь в небе, отчалившая Русь? О поэме Георгия Свиридова на слова Сергея Есенина», Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 9, по. 3 (2019): С.424–452
4. Белоненко А.С.: Личный архив. Письмо Г.В. Свиридова к А.С. Белоненко. Ноябрь. 1983. Дарьино, 10 л.
5. Варавкина-Тарасова Н.П. Символика произведений Г. Свиридова в контексте связей Украины и России. Г.В. Свиридов и русская хоровая музыка: Курск, 2012. С. 55 – 73.
6. Вашкевич Н. Семантика музыкальной речи. Уч. пособие, Тверь. 2006, 76с.
7. Вокальный словарь. Сост. Кочнева И. С, Яковлева А. С. изд. 2-е. Ленинград : Музыка, 1988.
8. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников. сост. и коммент. А.Б. Вульфо́ва; предисл. В.Г. Распутина. Москва : Молодая гвардия, 2006. 763 с. с.88].
9. Гохфельд М.М. Символизм музыкального языка как методологическая проблема (на материале творчества Г.В. Свиридова»). Отечественная музыка как историко-культурное и художественное явление. — Новосибирск : НГК им. Глинки, 2008.С. 88-95
- 10.Георгий Свиридов в воспоминаниях современников. Сост. и коммент. А.Б. Вульфо́ва; предисл. В.Г. Распутина. Москва : Молодая гвардия, 2006. 763 с.
- 11.Дмитриев Л. Голосообразование у певцов. МУЗГИЗ, 1962. 59 с.
- 12.Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Музыка, 1968. 675 с.

13. Емельянова М.Э. Музыкальная культура Ленинграда 1930-х—1950-х годов в творческой биографии Г. В. Свиридова. дис. ВАК РФ 07.00.02. 2018. – 949 с.
14. Жиров М. та Кинаш Л. Православное мирозерцание духовной музыки Г.В. Свиридова.
15. Забелин А. Особенности вокальной работы с мужскими голосами. Самиздат, 2015. 16 с.
16. Земцовский И.И. О народном у Свиридова (К методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка). Георгий Свиридов, Сост. Д.В. Фришман. – Москва : Музыка, 1971. – С. 387–398
17. Земцовский И.И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. Ленинград : Советский композитор, 1978. 172 с.
18. Иванов А. Об искусстве пения. Профиздат, 1963. 104 с.
19. Кантарович В.С. Гигиена голоса. МУЗГИЗ, 1955. 156 с.
20. Кирнарская Д.К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Москва, 2003, 368 с.
21. Козловский И. Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки. Сост. А. Золотов. Москва : Сов.композитор, 1983. С. 23.
22. Кузнецова С. «Древнерусская музыкальная образность в кантате Г.В. Свиридова «Светлый гость»». Обсерватория культуры, по. 2 (2014): С. 78–85.
23. Кузнецова С. Музыкальные интерференции древнерусской певческой традиции в вокально-хоровом наследии Г.В. Свиридова.
24. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Музыка, 1978. 80 с.
25. Лаптева В.А. Музыка Георгия Свиридова в звуковом пространстве образования современного человека. Творческое наследие

- Г.В. Свиридова в контексте русской истории и культуры. Курск, 2015. С. 84 – 86.
26. Лемешев С.Я. Путь к искусству. Изд. 2-е. Москва : Искусство, 1974. 384 с.
27. Лучкина М. О претворении принципа формульности в мелодике вокально-хоровых сочинений Г. В. Свиридова.
28. Лю Нин. Исполнительская рефлексия как диалог певца и композитора (на материале вокальной поэмы «Отчалившая Русь» Г. Свиридова). Аспекти історичного музикознавства – XII. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2018. Вип. 13 . С. 158-174.
29. Мазель Л. Статьи по теории и анализу. Москва : Музыка, 1982. 351 с.
30. Мартынов В.И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 1974. С. 238 – 248.
31. Масленников А. Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки, сост. А. Золотов. Москва : Сов. Композитор, 1983. С. 26-28.
32. Масловская Т. О национальной сущности произведений Г. Свиридова (на примере кантатно-ораториальных сочинений).
33. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Ленинград : Наука. 1977. 237 с.
34. Музыкальный мир Георгия Свиридова. Сост. А. Белоненко. Москва, 1990.
35. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
36. Пожидаева Г.А. Певческие традиции Древней Руси: очерки теории и стиля. Москва : Знак, 2007. 880 с.
37. Полякова Л.В. Заметки о сочинениях 60-х годов. Георгий Свиридов, Сост. Д.В. Фришман. – Москва : Музыка, 1971. – С. 272–319.

- 38.Предоляк А.А. Стилистические особенности вокальных циклов Г. Свиридова 1930-х годов. (романсы на стихи А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, «Культурная жизнь Юга России» №3 (74) 2019 г.
- 39.Свиридов Г. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
- 40.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. — 446 с.
- 41.Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994. 218 с.
- 42.Сохор А. Музыка как вид искусства. Москва : МУЗГИЗ, 1961. 133 с.
- 43.Сохор А.Н. Георгий Свиридов. 2-е изд., Москва : Сов. композитор, 1972. 345 с.
- 44.Сохор А.Н. Свиридов и русская культура. Георгий Свиридов, Сост. Д.В. Фришман. – Москва : Музыка, 1971. — С. 5–29.
- 45.Сохор А.Н. Традиции и новаторство в творчестве Свиридова. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.10. ред. А.А. Гозенпуд. – Ленинград : Музыка, 1971. С. 60–100.
- 46.Сунь Бо. Вокальна музика Г. Свиридова: параметри співтворчості виконавця та композитора. Дисертація ... канд.. мистецтвознавства. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2019.167 с.
- 47.Тевосян А. Книга о Свиридове. Воспоминания. Документы. Научно-исследовательский центр «Московская консерватория» Москва, 2016. 223 с.
- 48.Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. Москва, 1965. 240 с.
- 49.Фришман Д. «О художественных открытиях «Деревянной Руси». В сб. Георгий Свиридов, сост. и общ.ред. Дмитрий Фришман, Москва : Музыка, 1971. С. 352–83.
- 50.Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.

- 51.Хуторська А.Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики):дис.. ... кандидата мистецтвознавства ХНУМім. І.П. Котляревського. Харків, 2009. 196 с.
- 52.Чередниченко Т. Обнадеживающий анахронизм: Георгий Свиридов и другие. Музыкальная академия, 1997. № 1. С. 1–5.
- 53.Черная М.Р., Яцентковская Н.А. Время Свиридова в камерно-вокальной музыке XX века. Г.В. Свиридов и русская хоровая музыка: Курск, 2012. С. 176 – 180.
- 54.Чишко О. Певческий голос и его свойства. Музыка, 1966. 48 с.
- 55.Шаповалова Л.В. Музыка Г. Свиридова как духовная реальность. Творческое наследие Г.В. Свиридова в контексте русской истории и культуры. Курск, 2015. С. 59 – 65.
- 56.Шейко И.П. Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги. Москва : Искусство, 1994,С. 111
- 57.Экнадиосов В. Постановка голоса. Минск: БГУКИ, 2011. 114 с.
- 58.Элик М. Песни и романсы Свиридова. Книга о Свиридове. Размышления. Высказывания. Статьи. Заметки, сост. А. Золотов. Москва : Сов. Композитор, 1983. С. 119 – 129.
- 59.Элик М. Свиридов и поэзия. Георгий Свиридов: сборник статей и исследований. Сост. Леденев Р.С. Москва : Музыка, 1979. С. 58 – 148.
- 60.Юшманов В.І. Вокальна техніка та її парадокси. Видання друге – Санкт-Петербург : ДЕАН, 2002.128 с.
- 61.Корифеї російської оперної сцени. URL : <https://books.google.com.ua> (дата звернення: 13.09.2020)
- 62.Інтерв'ю з Владиславом П'явко. URL: https://novayaopera.ru/upload/veshalka/2015_october.pdf (дата звернення: 20.12.2020)