

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

**МУЗИЧНИЙ ЖИВОПИС ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ
«ПАСТЕЛІ» К. ДАНЬКЕВИЧА**

кваліфікаційна магістерська робота

Шен Хао

Науковий керівник доктор мистецтвознавства,
професор кафедри хорового
та оперно-симфонічного диригування

Батовська О. М.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело..... **Шен Хао**

ХАРКІВ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ЖАНР КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ останньої третини ХІХ-початку ХХ ст.: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	8
1.1. Камерно-вокальний цикл в європейській музично-історичній практиці	8
1.2. Камерно-вокальні цикли українських композиторів останньої третини ХІХ-початку ХХ ст.	13
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	17
РОЗДІЛ 2 МУЗИЧНИЙ ЖИВОПИС ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ К.ДАНЬКЕВИЧА «ПАСТЕЛІ»	18
2.1. Зорові й звукові образи у циклі «Пастелі» П.Тичини	18
2.2. Особливості музичного живопису у вокальному циклі «Пастелі» К.Данькевича	23
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	26
РОЗДІЛ 3 ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ПАСТЕЛІ» К.ДАНЬКЕВИЧА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ (на прикладі № 1 «РАНОК»)	28
3.1. Специфіка вокально-технічних компетенцій камерного співака.	28
3.2. Виконавсько-аналітичне моделювання № 1 «Ранок» з циклу «Пастелі» К.Данькевича	34
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	41
ВИСНОВКИ	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	46
НОТНИЙ ДОДАТОК	51

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Костянтин Данькевич є одним із новаторів в українській музиці ХХ століття. Серед багатьох композиторів його виокремлює тяжіння до оперної, вокальної та хорової музики.

Ім'я Костянтина Федоровича Данькевича - видатного українського композитора і музично-громадського діяча ХХ століття - сьогодні згадують нечасто. Дивує, що досі належним чином не досліджено вокальний спадок композитора і його значний внесок в музичне мистецтво України. Адже творча діяльність К.Данькевича є непересічною та багатогранною. Митець стояв біля витоків формування сучасної української композиторської школи. Багатий матеріал для розгляду цих питань у наукових колах дає різножанрова творчість композитора.

Творчий доробок К.Данькевича, в якому налічується величезна кількість творів, серед яких - 3 опери: «Трагедійна ніч» (1935), «Богдан Хмельницький» (1951) і «Назар Стодоля» (1959), балет «Лілея» (1940), 2 симфонії (1937, 1945), численні хорові і вокальні твори, симфонічні сюїти, поеми, увертюри, ораторії, камерно-інструментальні ансамблі, фортепіанні твори, романси, пісні, музика для драматичного театру і кіно - ще чекає свого справжнього, ґрунтовного неупередженого дослідження та актуалізації в сучасному музикознавстві.

Однією з перлин камерної вокальної музики ХХ ст. є вокальний цикл «Пастелі» К. Данькевича на однойменні вірші П. Тичини. Даний твір сповнений світла і фарб живопису, свіжості барв, розмірності архітектури, ритму та мелодійності музики. Для поезії П.Тичини та музики К.Данькевича характерна виняткова пластичність і мальовничість описів природи. Поезію П.Тичини називають «золотою арфою українського слова» (І.К.Білодід), - поет мислив музичними образами. Таїна цього явища, за словами Олійник, криється у тому, що поет «свої поезії творив <...> за музикою небесних сфер, чутною тільки йому одному» [32, с. 4].

Вокальний цикл «Пастелі» К.Данькевича на вірші П.Тичини наповнений звуками і кольорами природи, у ньому відкривається таємниця розмови вітру, хмар, мовчання гір, сміх рік, пор.

Зорові й звукові образи в циклі «Пастелі» К.Данькевича розширили горизонти українського мистецтва, вони назавжди увійшли в скарбницю світової лірики: «тут ніжні відтінки кольорів, тонів ранкового неба, мерехтливих вечірніх сутінок, втомленої чорної ночі й звуки сонячного дзвінкоголосого дня» [14, с. 17].

У вокальному циклі «Пастелі» К.Данькевича яскраво проявилася мистецька тенденція ХХ ст. , - музичний живопис. «Музичний живопис», як унікальне мистецьке явище займає важливе місце у культурі ХХ ст. У творчості сучасних композиторів продовжується процес пошуків «нового бачення» світу, оновлення художньої техніки засобами суміжних мистецтв. У музиці, поезії та живопису відбувається процес пошуку підвищення активності зображальних засобів, з метою якомога більше вплинути на слухача чи глядача. Композитори приділяють багато уваги збагаченню, урізноманітненню свої художні техніки, в своєрідному аспекті запозичуючи у музичну творчість засоби суміжних мистецтв.

У більш ніж скромному переліку музикознавчих праць про творчість К.Данькевича досі немає монографій і дисертаційних досліджень. Чільне місце у бібліографії про композитора належить брошурі М. Михайлова з популярної у 1970-1980-х роках серії «Творчі портрети українських композиторів». Вона вийшла друком ще за життя К. Данькевича. Окремі жанри творчості композитора та постановки його балету «Лілея» й опери «Богдан Хмельницький» розглянуто в статтях М. Загайкевич, А. Постанової, А. Васильєвої, М. Гордійчука, О. Олійник, Ю. Станішевського, О. Зінькевич, П. Білаша та ін. У журнальній періодиці, переважно в журналі «Музика», опубліковані спогади молодших сучасників композитора - О. Сокола, Ю. Дикого, Л. Гінзбург та ін. Отже, аналіз наукових джерел

свідчить про відсутність вивчення вокальної творчості К.Данькевича, і зокрема циклу «Пастелі» у вітчизняному музикознавстві.

Отже відсутність досліджень, де детально розглядаються принципи втілення поетичного тексту, специфіка музичного живопису у вокальному циклі «Пастелі» К.Данькевича, зумовлює актуальність запропонованої теми магістерської роботи.

Об'єктом дослідження: камерно-вокальний цикл у творчості українських композиторів останньої третини XIX - початку XX ст.

Предметом дослідження є музичний живопис у камерно-вокальному циклі «Пастелі» Данькевича на вірші П.Тичини.

Мета дослідження – вивчення специфіки музичного живопису вокального циклу «Пастелі» К. Данькевича.

Досягнення поставленої мети потребує вирішення наступних **наукових задач:**

- здійснити огляд наукової літератури, що розкриває поняття інтермедіальності творчості П.Тичини;
- розглянути цикл П.Тичини в аспекті діалогу поезії та живопису;
- виявити особливості музичного живопису вокальному циклі «Пастелі» К.Данькевича;
- репрезентувати деякі риси виконавського стилю вокального циклу «Пастелі» К.Данькевича.

В даному дослідженні використовуються наступні **методи дослідження:**

- історичний, націлений на дослідження наукових джерел щодо творчості П.Тичини та К.Данькевича;
- семантичний, за допомогою якого розкривається символіка поетичних текстів, втілених в інтонаційній драматургії вокального опусу К.Данькевича;

- структурно-функціональний, дозволяє визначити компоненти композиторського тексту (мелодика вокалу, наскрізні інтонації, ладогармонія і фактурно-темброві комплекси);
- виконавський, за допомогою яких розкриваються особливості інтерпретації твору.

Матеріалом дослідження є клавір (нотний текст) вокального циклу «Пастелі» К.Данькевича.

Теоретична база. Наукове осмислення вокальної творчості К.Данькевича зумовило звернення до фундаментальних проблем музичної науки:

- історії розвитку жанру вокального циклу в музичному мистецтві України ХХ ст.: О.Баланко, Т.Булат, А.Глауберман, М.Грінченко, Л.Кияновська, А.Котелевець, Ю.Малишев, Ю.Мережко, А.Полканов;
- –методології вивчення особливостей вокального циклу на сучасному етапі: Н.Говорухіна, В.Москаленко, А.Овчиннікова, Б.Сюта, С.Шип, Ван Цзо,
- Виконавського аналізу музичного твору: В.Москаленко.

Окремий інтерес становлять джерела, присвячені творчості К.Данькевича: статті К.Максименко, О.Маркової, М.Михайлова, А.Полканова, О.Сокола, Ю.Станішевського та ін.

Наукова новизна результатів даного дослідження полягає у тому, що вперше:

- в музичній науці сконцентовано увагу на презентації вокального циклу «Пастелі» К.Данькевича;
- виявлено особливості музичного живопису вокальному циклі «Пастелі» К.Данькевича;
- репрезентовано деякі риси виконавського стилю вокального циклу «Пастелі» К.Данькевича.

Практичне значення полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані у лекційних курсах «Історія української музики», , в класах з сольного співу.

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Нотного Додатку. Загальний обсяг роботи – 61 сторінка, основного тексту – 45 сторінок, Список використаних джерел містить 50 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ останньої третини ХІХ-початку ХХ ст.: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Камерно-вокальний цикл в європейській музично-історичній практиці

У контексті теорії музичних жанрів камерно-вокальний цикл досліджується у зв'язку з питаннями художнього осмислення та особливостей відбиття семантико-структурних властивостей поетичного тексту, поєднання музики та слова, інтерпретації жанрового канону тощо.

Жанр камерно-вокального циклу в європейській музиці умовно ділиться на декілька періодів. Вони мають свої характерні особливості.

Перший період припадає на початок ХІХ ст., коли формується жанр камерно-вокального циклу та його жанрова атрибутика (простора музичної мови, пісенна природа тематизму, ясність гармонічної мови, стандартність форми та особливості розвитку: строфічність та варіювання). Камерно-вокальні цикли Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Й.Брамса стали свого роду «класикою» даного жанру.

Слід зазначити, що в історії західноєвропейської музики першим прикладом камерно-вокального циклу прийнято вважати цикл «До далекої коханої» (1816) Л. ван Бетховена (на слова А. Ейтелеса). Необхідно зазначити, що до створення вокальних циклів зверталися Й.Гайдн «Англійські канцонетти», Л. ван Бетховен Шість пісень ор. 48, Вісім пісень ор. 52 на вірші Х. Ф. Геллерта. Але названі твори ще не мали «необхідного ступеня цілісності музичного та поетичного матеріалу, яка є характерною рисою зрілого вокального циклу» [11, с.27].

Отже, камерно-вокальний цикл, що виник в епоху романтизму як уособлення єдності «світського-життєвого» і «духовно-загального», реалізувався в музично-поетичному синтезі, продемонструвавши інший тип

циклізації, відмінний від сформованого раніше в сфері камерної європейської інструментальної музики XVII–XVIII ст.

До жанру камерно-вокального циклу зверталось багато європейських композиторів: Ф. Шуберт: «Прекрасна млинарка» на слова В. Мюллера (1823); «Зимовий шлях» на слова В. Мюллера (1827); «Лебедина пісня» на слова Г. Гейне (1828); Р. Шуман: «Коло пісень» на тексти Г. Гейне (1840); «Мирти» на вірші Ф. Рюккerta, Й. Гете, Р. Бернса, Г. Гейне (1840); «Любов та життя жінки» на тексти А. фон Шаміссо (1840); «Любов поета» на тексти Г. Гейне (1840); «Вірші королеви Марії Стюарт» (1852); Г. Берліоз, «Літні ночі» на слова Т. Готье (1834–1841); Г. Вольф: «Вірші Е. Мьоріке» (1888); «Вірші Й. фон Ейхендорфа» (1880–1888); «Вірші Й. Гете» (1888–1889); Й. Брамс «Чотири серйозні пісні» ор. 121 (1896) на основі біблійних текстів (Книга Екклесіаста, Книга Премудрості сина Сираха, Перше Послання апостола Павла до коринтян) та ін.

За спостереженням О. Грицюк, більшість камерно-вокальних циклів початку XIX ст. мають спільні, базові риси: 1) усі вони написані для голосу з фортепіано; 2) літературною основою є поетичний текст; 3) вони складаються з двох і більше номерів [12, с. 7].

Другий період починається у другій половині XIX ст. і пов'язаний зі змінами у виконавському складі (цикли Р.Вагнера, Г.Малера та ін.). Композитори створюють вокально-інструментальні цикли, які виходять за межі класичних зразків камерно-вокальних циклів.

Третій період – XX ст. і сьогодення позначений значним відходом від традицій, що сформувалися у попередні етапи. У композиторській практиці даного періоду відбувається переіменування жанрової атрибутики та пріоритетів, з'являються камерно-вокальні цикли, жанрова організація яких відрізняється від «класичного» зразку вокального циклу (цикли К.Дебюссі: Ф.Війона, Д.Мійо, Ф.Пуленка, М.Равеля, А. Шенберга та ін.).

Особливістю згаданого періоду розвитку вокально-інструментальної творчості, його специфікою є те, що твори, перелічені вище, неможливо

визначити одним чи декількома жанровими іменами. У музичній практиці кінця XIX – початку XX століть представлені камерно-вокальні циклічні творів, які композитори не називали власне вокальними циклами. Відзнакою розмаїтих видів камерно-циклічних творів стає принцип об'єднання номерів. Тобто, основною умовою, що встановлює належність до жанру камерно-вокального циклу є принцип будови текстового матеріалу і його співвідношення з музичним наповненням. Отже, у третій період жанр камерно-вокального циклу спрямований на мобільність в організації музичного твору: від змістовного до мовного параметру. У своїх творах композитори поєднують риси декількох жанрів, щоб досягти своєї авторської трактовки.

Аналіз існуючих дефініцій камерно-вокального циклу (Н.Говорухіна, Ю.Радкевич, О.Грицюк, О.Григор'єва, О.Муравська, О.Філатова та ін.) дає можливість зробити висновок щодо його особливої і унікальної природи.

Н.Говорухіна, досліджуючи історію виникнення і розвиток камерного вокального циклу як жанру зазначає, що «Вокальний (пісенний) цикл містить як загальні риси музичного циклу як такого (цілісність, контраст і логічну сполучуваність частин, повторюваність, наскрізний розвиток тощо), так і має власну специфіку, зумовлену зв'язком музики і слова. Вокальний цикл відображає прагнення композиторів до досягнення широкого кола життєвих явищ, яке переростає межі окремої пісні, де фіксується певний ліричний стан, що відтіняється згадкою або вказівкою на можливі інші. Цикл у вокальній музиці – явище досить специфічне, оскільки відтінки ліричних станів визначаються не тільки музично, але й поетично, через встановлення характеру зв'язків між текстами, обраними композитором для «омузичення» [7, с. 8]. Дослідниця репрезентує власну оригінальну дефініцію: «вокальний цикл – це сюжетоподібна музично-поетична композиція, тип якої залежить від характеру зв'язку з поетичним суб'єктом і реалізується у створеному ним художньо-текстовому просторі-часі, що охоплює всі ознаки циклоутворення – від архетипів буттєвої циклізації до

специфічних музичних засобів її втілення у «термінах мови» музики» [там само с. 10].

О.А.Філатова досліджує камерно-вокальні жанри в історико-теоретичному та виконавському аспектах. Вона визначає сутність програмних функцій міжавторського діалогу в камерно-вокальному циклі, і навіть специфіку виконавчої семантики цього жанру. Вирішення цілей та завдань роботи виводить автора на узагальнення з приводу циклічності в музиці як «...іманентного жанрово-стилістичного явища, універсального культурно-історичного феномену та суб'єктивно-індивідуалізованого психологічного процесу» [44, с. 69].

Ю.Радкевич, вивчаючи особливості камерно-вокального циклу, пропонує наступне визначення: «вокальний цикл – особливий різновид музично-поетичної творчості, що йде від синтезу музики і поезії, має особливу ліричну природу та відрізняється приналежністю виключно до камерного жанру» [35, с. 197–198].

А.Стоянова окреслює риси, притаманні названому жанру, - факт магістральної ідеї, яка пов'язана із сюжетом; контраст між образами та індивідуалізація образних сфер; провідна роль засобів цілісності у формотворенні; опора на первісний жанровий матеріал [40].

О.Григор'єва зазначає: «Цикл у вокальній музиці – явище досить специфічне, оскільки відтінки ліричних станів визначаються не тільки «музично», а й поетично через встановлення характеру зв'язків між текстами, обраними композитором для «омузикалення». Циклоутворення у вокальному циклі може здійснюватися за допомогою різних засобів: екстрамузичних (загальна тематика циклу; персонажність або поліперсонажність; «іменні» пріоритети авторів поетичних текстів; особливості циклоутворення у вербальних текстах, якщо вони теж циклізуються; жанрові та структурні ознаки літературних джерел) та інтрамузичних (принцип контрасту; наскрізний розвиток; семантичні та композиційні «арки» між частинами)» [11, с. 31].

Узагальнюючи наявні концепції щодо жанрової інваріантності камерно-вокального циклу, звернемося до спостережень О.Грицюк. Дослідниця презентує характеристики, які притаманні жанровому інваріанту даного жанру, який було сформовано у першій половині XIX століття:

- «камерність (життєве призначення);
- соліст-вокаліст і фортепіано (склад виконавців);
- два або більше закінчених номери (структура);
- особливості втілення вербальної текстової основи (ступінь єдності або свободи співвідношення музичного і словесного текстів)» [13, с. 8]. На думку О.Грицюк, - «стійкість саме цих параметрів відповідає за стабільність вокального циклу (його інваріант) у музичному просторі і дозволяє впізнати такий тип творів» [там само].

Особливості розвитку традиції камерного співу в європейській музично-історичній практиці різних епох тісно пов'язана з феноменом циклічності, що охоплюють найрізноманітніші сфери людського буття. Слово «цикл» походить від грецького “kyklos” («коло»). У широкому сенсі слова під циклом мається на увазі коло «взаємопов'язаних явищ, що утворюють струнку систему розвитку» [цит. 8, с. 18]. Семантика слова «цикл» «етимологічно співвідноситься з «колом» як уособленням «Бога», «Космосу» та втілює «Життя Серця, Духу, Душі», найбільш повно і ємно реалізованих в епоху романтизму саме засобами камерного вокалу» [8, с. 12].

За словами О.Муравської, - «Камерний вокальний цикл, що виник на зорі романтизму як уособлення єдності «світського - життєвого» і «духовно-загального», реалізувався в музично-поетичному синтезі, продемонструвавши інший тип циклізації, відмінний від сонатно-симфонічного, сформованого в сфері європейського інструменталізму XVII-XVIII ст.» [29, с. 162].

Отже, камерно-вокальний цикл, будучи досить мобільним не запрограмований на конкретне число розділів, оскільки визначальною якістю жанру стає наявність «над-ідеї», концептуальності, які можуть бути реалізовані різною кількістю частин. Кожна з пісень циклу, що відображає якесь «одномоментне» почуття-образ, в межах циклу стає важливою складовою частиною більш масштабного цілого, що фіксує через світосприйняття композитора.

1.2. Камерно-вокальні цикли українських композиторів останньої третини XIX-початку XX ст.

На відміну від західноєвропейської традиції, камерно-вокальний цикл в українській музиці розвивався доволі специфічно і фрагментарно у силу причин історичного, культурного та соціально-політичного контекстів.

Основними причинами були наступні:

1. Відсутність політичної незалежності та автономії українського мистецтва у XIX-XX ст., що не сприяло для створення умов для вільного самовираження мови, мистецтва та інтелектуальної діяльності. Тільки у першій половині XX ст. сформувалася особлива атмосфера для того, щоб музична культура «пробивала» собі дорогу. Музична культура часто торувала свій шлях «не завдяки, а всупереч».

2. Камерно-вокальний цикл не зміг одразу вкоренитися в українському музичному мистецтві тому що домінуючим жанром вокальної музики були солоспіви та обробки народних пісень.

Л.Ластовецька зазначає, що першим зразком камерно-вокального циклу в українській музиці стали 12 солоспівів та два дуети М. Лисенка на вірші Г. Гейне, написані у 1893 році [20, с. 89]. Але, жанр камерно-вокального циклу майже пів століття залишався епізодичним у творчості українських композиторів.

В українському музикознавстві існують дослідження, присвячені камерно-вокальним циклам певних композиторів або розвитку жанру у

окремих хронологічних межах. Розглянемо деякі музикознавчі дослідження щодо розвитку камерно-вокального циклу українському музичному мистецтві.

С. Людкевич, вивчаючи камерно-вокальний цикл М.Лисенка на вірші Г.Гейне, зазначає, що композитор «звертався до загальноєвропейських форм, прагнучи знайти індивідуально-своєрідне їх відбиття» [цит. за: 21, с. 47].

Ю. Малишев підкреслює, що М.Лисенко генерував та розвивав в українській вокальній музиці «професійну музичну лексику, яку пізніше збагачували композитори наступних поколінь» [цит. за: 11, с. 67].

О.Григор'єва пише, що «Музичній мові циклу притаманні риси, яких набуває стиль М. Лисенка ближче до пізнього періоду його творчості взагалі: психологізація висловлювання, пошуки декламаційної виразності мелодичної лінії, гармонічні засоби, що підкреслюють емоційну напругу (альтеровані акорди, відсутність або незвичність розв'язань)» [11, с. 67].

За спостереженням Л.Божко, драматизований, речитативно-аріозний виконавський стиль названого циклу М.Лисенка став «незнаним досі в українській камерній творчості стилем», що «наближався до музичної драми» [3, с. 117].

Наступною яскравою сторінкою у розвитку камерно-вокального циклу є творчість Я.Степового. Його вокальні опуси «Пісні настрою» (вісім романсів на слова О. Олеса, 1907–1908) та «Три вірші М. Рильського» (1911) визначили початок нового етапу у розвитку камерно-вокального циклу в українському музичному мистецтві.

Камерно-вокальний цикл «Пісні настрою» вирізняється яскраво вираженою декламаційністю і виразністю вокальної партії; в музичній мові характерні «ускладнена гармонічна мова, послідовності септакордів без розв'язання, хроматизація мелодичного руху супроводу, фігурації по розкладеному збільшеному тризвуку», що «сприяють напруженому розвитку музичних образів» [16, с. 223].

Новим не лише у стилі Я. Степового, але і у сфері українського солоспіву Ю.Малишев вважає новаторськими такі особливості камерно-вокального циклу «Три вірші М. Рильського» Я.Степового: «Вокальна партія розвивається вільніше, йдучи за підказаними текстом нюансами почуттів і думок; ламаються канони куплетності, репризності, інтонаційної повторності і замкненості форми, народжується вільна музична форма, яка визначається образним змістом тексту; партія фортепіано перестає бути тільки акомпанементом мелодії, набуваючи самостійних образно-змістових функцій; збагачується і набуває самостійної виразності гармонічна мова» [21, с. 44].

Ю. Малишев, досліджуючи названі камерно-вокальні твори зазначає, - «предметом художнього втілення стають тут не узагальнений ліричний настрій або драматичний порив, не об'єктивні картини життя, а складний внутрішній світ художника, тонкі відтінки душевних порухів» [21, с. 43-44].

Наступним етапом розвитку камерно-вокального циклу були самобутні опуси Б. Лятошинського та В. Косенка.

У камерно-вокальній музиці надзвичайно важливим є камерно-вокальний цикл Б.Лятошинського «Місячні тіні» (1923), написаний на вірші поетів-символістів (П. Верлена, І. Северянина, К. Бальмонта, О. Уайльда). Аналізуючи цей цикл, І. Савчук зазначає, що «в усьому циклі немає розвитку об'єктивної дії, а на драматургічному рівні – зав'язки чирозв'язки. Романси поєднує єдиний настрій – медитативно-заглиблений, безмежний спокій-сон» [36, с. 22]. Сфера нового відчуття музичного часу (екзистенційного), схожого на «глибоку прострацію, коли час може тривати вічно» [там само], - було новим етапом розвитку камерно-вокального циклу. Композитор застосовує відповідні музично-виражальні засоби: «гармонія підпорядкована образним завданням, що посилює її фонічну роль, відсуваючи функційність на другий план; тривожний настрій та час, що втрачає спрямованість у майбутнє, передається остинатністю» [11, с. 70].

Новаторським у циклі Б.Лятошинського є принципи роботи композитора з вокальною партією. За спостереженням І. Савчука, «музична декламація тут близька до поетичної, де кожне слово передається гнучкою й індивідуалізованою інтонацією, гармонією, де наявне інтонаційне виокремлення слів, які несуть найбільше смислове навантаження у створенні художнього образу-стану. При цьому не варто забувати про важливу й характерну особливість: молодий Б. Лятошинський не раз говорив, що він пише «акомпанемент до романсів», де під «романсами» варто розуміти поезію. Така творча позиція врешті-решт засвідчує свідомий вибір поетичного слова саме з екзистенційним смисловим навантаженням [36, с. 24].

Отже, значення камерно-вокальних циклів Б. Лятошинського змістовно підкреслив Ю. Малишев: «в особі Б. Лятошинського українська музика вперше висунула композитора, який у професійному відношенні досяг рівня передових композиторських шкіл і став урівень з кращими майстрами музичного мистецтва сучасності» [21, с. 69].

З камерно-вокальною творчістю В. Косенка пов'язане інше творче спрямування. В. Косенко вважається одним з «найпослідовніших прихильників класичного мислення та традиції (у широкому розумінні слова)» [11, с. 71].

До камерно-вокальної творчості В. Косенка можна віднести два опуси романсів: 12 романсів складають opus 7; 6 романсів – opus 16. До них треба додати також найвідоміший вокальний твір композитора «На майдані», позначений як opus 16 (bis), № 1. Романси opus 7 написані у 1921–22 рр., романси opus 17 – у 1927–28 рр.

В. Антонюк зазначає, що камерно-вокальним опусам В. Косенка притаманні такі ознаки: деталізована мелодика, мікротематизм як основний тип розвитку матеріалу, «нівелювання функційного сенсу співзвуч» та «подолання строфічної структури поетичного тексту» [1, с. 157].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Узагальнення відомостей про історичні етапи розвитку камерного вокального циклу свідчить про самостійність місця та виразні якості даного жанру в європейській музичній культурі XIX – XX ст. Камерно-вокальний цикл є досить мобільним і не запрограмованим на конкретне число розділів, оскільки його визначальною якістю є наявність «над-ідеї», яка реалізується різною кількістю частин.

Незважаючи на те, що українська музика пізніше доєдналася до західноєвропейської камерно-вокальної традиції, об'єднання вокальних мініатюр у цикли в останню третину XIX ст. – початок XX ст. демонструє еволюційний рух цього жанру.

Камерно-вокальний цикл, засновуючись від творчості М. Лисенка, пройшов шлях переосмислення всіх його складових: Я. Степовий, Б. Лятошинський, В. Косенко, Ю. Мейтус, К. Данькевич, Д. Клебанов та багато інших композиторів творчо розв'язували питання музичної поетики, функцій вокальної та інструментальної партій, синтезу національної та власної музичної лексики, новаторських знахідок і традиційних потенцій музичних виражальних модусів.

У цілому, еволюція жанру вокального циклу, розглянута у цьому розділі, свідчить про рух до глибшого проникнення у поетичний текст, більш гнучкої вокальної партії, виходу за межі чітких жанрових визначень, розширення виконавського складу, збагачення гармонічної мови та поглиблення зв'язків між окремими номерами циклу на всіх рівнях

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНИЙ ЖИВОПИС ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ К.ДАНЬКЕВИЧА «ПАСТЕЛІ»

2.1. Зорові й звукові образи у циклі «Пастелі» П.Тичини

Визнання П.Тичини відбулося у 1918 році, коли було видано збірник «Сонячні кларнети». За влучним спостереженням А.А.Полканова названу збірку вирізняє: «Дивна мелодійність слова і самої манери віршування <...>. Незважаючи на вільну віршовану форму, тексти Тичини мають ритмічну рівність та періодичність, розспівність, яку іноді називають «тичинівським панритмизмом» <...> Спираючись на народнопісенний ритм, він вишиковує оригінальну структуру віршування, вставляючи в неї класичний ямб, поєднуючи дактиль з хореем, використовуючи верлібр, що обумовило рідкісну музикальність його поезії» [33, с. 67-68].

Поезію П.Тичини у сучасних наукових студіях називають «золотою арфою українського слова» (І.К.Білодід), «громом українського солов'я» (С.Шаховський), ліричною, ніжною соло-піснею, яка природно переходила до «органного многоголосся» (О.І.Білецький).

Б.Олійник пише: «Назвати його генієм було б тривіально. Павло Тичина – це явище планетарного масштабу, і диво те – як суто українське, так і вселюдське. Таїна цього феномену в тому, що він не вимучував перо, позаяк сама поезія говорила його устами, від імені глибинної України. Він настільки відчував материнське слово, що свої поезії творив не за стандартами версифікаторства, а за музикою небесних сфер, чутною тільки йому одному» [33, с. 4].

П.Тичина був різносторонньо розвиненою людиною, - він мав енциклопедичні знання, володів 15 мовами, був талановитим у музиці, живописі та поезії. Така сукупність особистості поета знайшла віддзеркалення у його творчості, - його вірші визначаються яскравою живописністю, образністю та музикальністю (зокрема, за ритмічною структурою).

Невід'ємною складовою віршів П.Тичини є музичність, яка впливає не тільки на їх структуру, але й «вона є одним з начал, які сформували його загальну концепцію світу» [30, с. 7–34].

П.Тичина був ліриком особливого складу, поетом «винятково концептуального в своєму словесному виразі ліричного переживання і місткої, “згущеної”, синтезуючої образності» [30, с. 24], що втілюється у віршах за допомогою метафор та символів. С.Тельнюк називає українського митця «поетом-філософом», погляди якого на сенс життя співпадає з Есхілом, В.Шекспіром, Г.Сковородою та іншими [42, с. 5]. Л.Новиченко вбачає новаторство П.Тичини у синтезі «фольклорних джерел і витончених прийомів новітньої книжної поезії» [30, с. 29].

Отже провідною ознаку стилю П.Тичини є залучення виражальних можливостей різних видів мистецтва, - поезії, музики та живопису.

Названі риси індивідуальності творчої особистості П.Тичини яскраво проявилися у книзі – «Сонячні кларнети». Її сторінки «наповнені витонченими пейзажами, виконаними світлими фарбами, мають зв'язок з фольклором, випромінюють добро та гуманізм [17, с. 85].

У циклі «Пастелі» (1917), який входить до збірки «Сонячні кларнети», П.Тичина засобами поетичного слова розмовляє з природою (із землею, з небом, з вітром, із сонцем, з полем, з деревами та квітами). Звукові й живописні образи вражають ніжними відтінками кольорів, «тонів ранкового неба, мерехтливих вечірніх сутінок, втомленої чорної ночі й звуки сонячного дзвінкоголосого дня» [14, с. 17].

У циклі «Пастелі» поєднані різні стильові тенденції: символізм, неоромантизм, експресіонізм, імпресіонізм та «кларнетизм». За тематикою він відноситься до лірики.

П.Тичина поділив цикл «Пастелі» на чотири частини, кожна з яких описує частину доби:

I ч. – ранок («Пробіг зайчик»);

II ч. – день («Випив доброго вина»);

III ч. – вечір («Коливалось флейтами»);

IV ч. – ніч («Укрийте мене, укрийте»).

I

«Пробіг зайчик.

Пробіг зайчик

Дивиться -

Світанок!

Сидить, грається,

Ромашкам очі розтулює.

А на сході небо пахне.

Півні чорний плащ ночі

Вогняними нитками сточують.

- Сонце -

Пробіг зайчик.

II

Випив доброго вина

Випив доброго вина

Залізний день.

Розцвітайте, луги! -

я йду - день -

Пасітесь, отари! -

до своєї любові - день -

Колисково, колоски!

удень.

Випив доброго вина

Залізний день.

III

Коливалось флейтами

Коливалось флейтами

Там, де сонце зайшло.

Навшпиньках підійшов вечір.
 Засвітив зорі,
 Прослав на травах тумани
 І, на уста поклавши палець, -
 Ліг.
 Коливалося флейтами
 Там, де сонце зайшло.

IV

Укрийте мене, укрийте

Укрийте мене, укрийте:
 Я - ніч, стара,
 Нездужаю.
 Одвіку в снах
 Мій чорний шлях.
 Покладіть отут м'яти,
 Та хай тополя шелестить.
 Укрийте мене, укрийте:
 Я - ніч, стара,
 Нездужаю» [45].

В кожному з них поет малює окремий пейзажний малюнок з власним кольором і відтінком. Використання автором принципу «строфічного кільця», коли повторюється рядки на початку і в кінці тексту, надає кожному віршу композиційну стрункість. Незвичність змісту циклу надають численні персоніфіковані образи. Наприклад, - ромашки вранці розплющують очі, день випиває доброго вина, вечір приходиться навшпиньки і вкладається спати, буркотлива старенька ніч просить укрити її, бо нездужає.

Кожна частина циклу, як і частина доби, по чергово змінюється на іншу, - це справляє враження дивовижної мозаїки звуків і кольорів.

Обраний поетом у своєму циклі вид мистецтва – Пастель, означив такі фарби художнього висловлення як, м'якість, ніжність і різнобарвність.

Пастель - картина, намальована стертими у порошок олійними чи восковими сухими фарбами або спеціальними м'якими кольоровими олівцями. Літературні пастелі - це лаконічний настроєвий малюнок, написаний переважно віршем.

М.Моклиця дає наступне визначення дефініції пастелі: «Пастелі це жанр живопису, картина, намальована м'яким олівцем, швидко, в емоційному піднесенні, тому з відчутним у сюжеті й образах ліризмом» [24, с. 47].

Як літературний твір, пастелі відзначаються словесними штрихами, ненав'язливістю висновків, пейзажним характером змальованого.

Чотири пори доби у циклі П.Тичини підсилені образами зайчика, сонця, що сходить; розквітлих лугів, колосків, які хитаються колисково; зірок, туману, чорного шляху, запаху м'яти, шелесту тополі.

Строфи всіх віршів у циклі - десятирядкові. Кожну з них можна вважати верлібром, для якого характерні неримовані або спорадично римовані, нерівнонаголошені рядки. Також відчутна закоріненість у фольклорній поезії, замовляннях, ворожіннях.

Поезію П.Тичини називають «золотою арфою українського слова», - поет мислив музичними образами. У «Пастелях» поет поєднує способи музичного й словесного відтворення гри природних сил. Картинна сторона циклу представлена ніжними, акварельними фарбами, у той же час заснована на контрастних зіставленнях, на образних перемиканнях, на складній асоціативній грі. П.Тичина замислюється над філософською антиномією Людини й Часу, як кінцевого й нескінченного. Концепція циклу спирається на поетичне зіставлення людського віку із природним часом, при якому у людини «також свій ранок, день, вечір і ніч».

2.2. Особливості музичного живопису у вокальному циклі «Пастелі» К.Данькевича

Костянтин Данькевич є одним із новаторів в українській музиці ХХ ст. він написав близька 150 творів у різних музичних жанрах.

До камерного жанру К.Данькевич звертався на початку своєї творчої діяльності – з 1928 по 1930 рік. Це були як камерно-інструментальні п'єси (напр. «Пісня», «Танець» для скрипки і фортепіано), так і камерно-вокальні твори (напр. романси на вірші Т.Шевченка, І.Франка, М.Рильського та ін.).

Вокальні твори К.Данькевича займають один з найбільших розділів його творчості. Більшість романсів та пісень написані на вірші українських поетів.

Фантазію композитора захоплювали прекрасні образи природи. Однією з перлин камерної вокальної музики ХХ ст., написану за темою природи, є камерно-вокальний цикл «Пастелі» К. Данькевича на однойменний цикл віршів П.Тичини.

У названому творі яскраво проявилася мистецька тенденція ХХ ст. - *музичний живопис*.

«Музичний живопис», як унікальне мистецьке явище займає важливе місце у культурі ХХ ст. У творчості сучасних композиторів продовжується процес пошуків «нового бачення» світу, оновлення художньої техніки засобами суміжних мистецтв.

Камерно-вокальні твори, написані на цикл віршів «Пастелі» П.Тичини, у творчості українських композиторів набувають особливу програмну спрямованість, яка визначає можливості взаємодії поетичної, живописної та музичної технік.

До названого циклу віршів зверталися неодноразово українські композитори: П.Козицький, К.Данькевич, Л.Дичко, Л.Грабовський, І.Карабиць, Г.Ляшенко та ін.

На думку А.Полканова вокальний цикл «Пастелі» К.Данькевича вирізняється «найбільшою відповідністю поетичної та музичної символіки,

лаконічністю композиції, що відповідає афористичності поетичного стилю Тичини, надзвичайно яскравим авторським тлумаченням гармоній - нон-фактурних засобів, викликаним потребою відтворити атмосферу живописної пастелі, що привертає майстрів живопису саме шляхетністю, чистотою й свіжістю кольору, ретельною проробкою фактури, хвильовою природою штриха. Тонкість техніки пастелі наближується до тонкості інтонування у вокальній мініатюрі, особливо з боку прозорості художньої тканини та особливої умовності - ірреальності - створюваних образів» [33, с. 67].

Вокальний цикл «Пастелі» К.Данькевича сповнений світла і фарб живопису, свіжості барв, розмірності архітектури, ритму та мелодійності музики. За словами М.Михайлова, цей твір, написаний у юнацькі роки, є своєрідним зразком імпресіоністичного письма [23, с. 39].

Загальна назва циклу («Пастелі») передбачає мальовниче музичне вирішення творчої проблеми з перевагою в ньому ніжних фарб, згладжених переходів від одного кольору до іншого. Тому звукозображальні моменти та прийоми займають вагоме місце у творі К. Данькевича.

Цикл вирізняє лаконізм музичної композиції (1 частина «Світанок» - 19 тактів, 2 частина «День» - 10 тактів, 3 частина – «Вечір» - 23 тактів, 4 частина «Ніч» - 20 тактів).

У даному вокальному циклі простежується одна з провідних ознак творчого методу композитора, - детальне наслідування кожного звороту поетичної думки. Для К.Данькевича важливо виявити провідний образ, знайти спосіб поєднання мелодичних, гармонічних та метро-ритмічних барв.

Композитор буквально «іде за словом», - він намагається створити «образ слова» як звучного сонорного феномена. Символічні функції в циклі набувають ті музичні прийоми, які безпосередньо адресовані словесній семантиці. Наприклад, символом «світанку й Сонця» стають кластерні акордові педалі, (15–16 тт.), форшлаги, стакатне звуковидобування як знак

«гри», інтервальні висхідні кроки на октаву, кварту (квінту, рідше сексту) як знак «повної ясності, упевненості» (8 т.). Самостійним символізуючим стилістичним знаком стає прелюдійно-підголоскове заповнення фактури партії фортепіано, що передає сутінковий стан дня й людської свідомості («Вечір»). Крім того, у циклі досить очевидно представлена нова семантика тихої динаміки, пауз і фермат, яка пізніше заслужить визначення як «музика тиші».

Перша мініатюра «Світанок» вирізняється казковою мозаїкою кольорів і звуків. Композитор майстерно втілює особливості поетичного тексту, що проявляється у персоніфікації образів (зайчик, ромашки, півні, сонце) засобами музичного висловлення. Він знаходить відповідні тональні та гармонійні відтінки при зображенні перетворення нічної імли у світанок та раптової появи сонячного проміння (на слові «Сонце»).

Музична мова позначена точним відображенням інтонаційності поезії П.Тичини. Це проявляється не лише у вокальній партії, але й впливає на розвиток фактурної організації супроводу.

II номер «День» сповнений радісного вітання життя, в ньому простежуються ознаки вітаїзму, - вірша, у якому панують життєстворенні, оптимістичні настрої, - «Випив доброго вина залізний день». Рисами гімнічності та урочистості позначені наступні слова: «Розцвітайте, луги! ...Я йду - день - пасітесь отари!». Відповідно до змісту вірша К.Данькевич втілює музичними засобами настрій. II номер звучить у тональності D dur, використовує енергійну тему, побудовану на закличних, урочистих широких ходах на чисту кварту, чисту квінту, велику сексту, бадьорі ритмоформули, темп *Allegro moderato*, змінному розмірі 6/4, 4/4, 5/4, переважанні гучної динаміки (*mf*, *f*), акордовій фактурі та використанні розгорнутих арпеджіо в партії фортепіано.

У III номері «Вечір» зовсім інший настрій, - змальовано картину тихого літнього вечора, - «Коливалосся флейтами там, де сонце зайшло». Змінюється лад з мажорного на мінорний (с *moll*), темп (*Andante cantabile*),

мелодія (кантиленного типу), метр (4/4) та використовується спокійний розмірений ритм.

Як і в попередніх мініатюрах, великого значення набувають оригінальні метафори і асоціації («навшпиньках підійшов вечір», «засвітив зорі», «прослав на травах тумани», «на уста поклавши палець, ліг»), які використовує П.Тичина. Композитор майстерно втілює змістовне наповнення вірша, навіть зберегає кільце «наливалося флейтами там, де сонце зайшло».

Все це допомагає митцеві досягти більшої точності й образності в передачі прекрасної гармонії звуків і барв літнього вечора.

Останній номер «Ніч» циклу набуває медитативного ліричного характеру. На відміну від попередніх номерів циклу, у ньому головною образністю є використання персоніфікації: Ніч – стара, недужа жінка, яка шепоче: «Укрийте мене, укрийте: я - ніч, стара, нездужаю». Поетична основа обумовлює використання відповідних засобів музичного висловлювання. Серед них: неспішний темп (*Andante mesto*), розмір 6/8, ритмічні «злами», динаміка *p – ppp*, кружляння мелодії навколо терцієвого тону основної тональності *g moll*, речитативний тип мелодії. Завдяки використанню динаміки *ppp* композитор занурює до глибокої тиши. Складається враження, що музика зникає, стає нечутною для слуху.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У циклі «Пастелі» модусами поетичного слова П. Тичина розмовляє з природою (із землею, з небом, з вітром, із сонцем, з полем, з деревами та квітами). Звукові й живописні образи вражають ніжними відтінками кольорів, «тонів ранкового неба, мерехтливих вечірніх сутінок, втомленої чорної ночі й звуки сонячного дзвінкоголосого дня» [14, с. 17]. У циклі «Пастелі» поєднані різні стильові тенденції: символізм, неоромантизм, експресіонізм, імпресіонізм та «кларнетизм».

Картинна сторона циклу представлена ніжними, акварельними фарбами, з іншого погляду, вона заснована на контрастних зіставленнях, на образних перемиканнях, на складній асоціативній грі. Концепція циклу спирається на поетичне зіставлення людського віку із природним часом, при якому у людини «також свій ранок, день, вечір і ніч». П.Тичина замислюється над філософською антиномією Людини й Часу, як кінцевого й нескінченного.

В процесі аналізу камерно-вокального циклу «Пастелі» К. Данькевича на однойменний цикл віршів П.Тичини було з'ясовано, що у названому творі яскраво проявилася мистецька тенденція ХХ ст. - музичний живопис. «Пастелі» характеризуються максимальною гармонійністю і відповідністю поетичної та музичної символіки, стрункістю композиції, безмежно блискучим композиторською інтерпретацією гармонійно-фактурних та штрихових засобів. Вокальний цикл «Пастелі» К.Данькевича наповнений звуками і кольорами природи, у ньому відкривається таємниця розмови вітру, хмар, мовчання гір, сміх рік, пори року. Зорові й звукові образи в циклі «Пастелі» К.Данькевича на вірші П.Тичини розширили горизонти українського мистецтва, вони назавжди увійшли в скарбницю світової лірики: «тут ніжні відтінки кольорів, тонів ранкового неба, мерехтливих вечірніх сутінок, втомленої чорної ночі й звуки сонячного дзвінкоголосого дня» [14, с. 17].

РОЗДІЛ 3

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «ПАСТЕЛЬ» К.ДАНЬКЕВИЧА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ (на прикладі № 1 «РАНОК»)

3.1. Специфіка вокально-технічних компетенцій камерного співака

Практика підготовки камерного співака спирається на традиції, створені протягом кількох століть видатними музикантами. Програми для вокальних факультетів музичних вузів відповідають загальним вимогам підготовки співаків, що спеціалізуються на концертно-камерному профілі. У своїй основі вони припускають систематизацію знань та досвіду співака, набутих на початок навчання у вищому навчальному закладі. І, враховуючи ступінь таланту та здібностей даної індивідуальності, ставиться коло завдань: розширити можливості вокально-технічної підготовки, вивчити стильове різноманіття камерного репертуару, підвести його до народження власного, концепційного, тобто внутрішньо цілісного та усвідомленого розуміння музики, що виконується.

Для камерного співу потрібна відмінна вокально-технічна підготовка, спів на опорі, володіння диханням, динамікою, різноманіттям тембрових фарб, гарною дикцією, правильним відчуттям стилю, гнучкістю фразування, баченням цілісності форми, володінням сценічною майстерністю перетворення.

Концертна програма, що складається з камерно-вокальних творів, вміщує калейдоскоп мініатюр, де діють безліч героїв-персонажів, де переплітаються сюжети і часові умови, зовсім не скуті сценічною єдністю місця і дії. Адже кожен твір – це новий образ, новий стан душі, стислий часом до вираження, тобто у зоні сприйняття, що виключає природне становлення уваги від трьох до семи хвилин. Але художня умовність «миттєвої» реактивності на стимул сенсу «стискає» у мистецтві переживаний час – і рухливість психіки артиста здатна запровадити у цей

світ «надщільної речовини висловлювання». Такими є умови виконання, наприклад, вокального циклу «Пастелі» К.Данькевича та багатьох інших творів даної жанрової сфери, що становлять предмет постійних творчих звернень до нього співаків та з ними співпереживаючої публіки.

Камерний спів демонструє особливе й неповторне співвідношення звукових мас, хоч і в камерній програмі фортепіанна фактура буває різної щільності. Проте, звучання одного інструменту відрізняється від звучання оркестру. У камерному співі майстерність полягає у «щільності художньої інформації», тобто сукупному поєднанні демонстративної майстерності, техніки, виняткової рухливості нюансування та ін.

Говорячи про твори камерного жанру, хочеться наголосити, що співак повинен мати достатню гнучкість апарату, тонко відчувати зміну станів-настроїв, щоб адекватно вибирати необхідні темброві засоби для втілення авторських образно-цілісних побудов. І це визначає оцінку артистичного потенціалу вокаліста, коли орієнтування на природні дані виконавця диктує відповідний вибір репертуару з урахуванням можливостей голосового апарату. Особливо дана «стратегічна обережність» стосується співаків з невеликим наповненням голосу, оскільки деякі твори провокують форсоване подання звуку у виконавців, які не мають необхідної емісії. Градація нюансування також залежить від природних даних та технічної досконалості виконавця. Часто звучання *ріано* у співака, що має потужний *forte*, не буває таким тонким і прозорим, як у співака з більш еластичним та м'яким голосом.

Принадність камерно-вокальних творів закладена в авторському тексті, вимагаючи відповідного розумного і чуйного «розгортання» у виконавській реалізації: співак має побачити, вслухатися, проникнути в таємницю прекрасного – по суті, піднесеної ідеї, що ширяє над життєвою буденністю та звичкою.

Виховання почуттів, дисципліна розуму-емоцій (емоції – інтенсивність прояву думки, не більше – і не менше), точна дикція – ось ті

якості, які мають бути притаманні камерному виконавцю. Бо не лише звуком, а й тоново вимовленим словом він впливає на слухача. Проспівуване-вимовне слово з його національною і фонетичною різноманітністю, з «запаяним» у нього мовленнєвим інтонаційним забарвленням, з артикуляційними проявами психіки національної, індивідуально-унікальної, людсько-родової, все це є предметом особливої розмови.

Окремо хотілося б зупинитися на технічному оснащенні співака, умінні користуватися виразними засобами, тембрально-агогічними прийомами у формуванні виразного співу. Важливим моментом у побудові фрази є правильний розподіл дихання у фразі з розрахунком кульмінації. Це залежить від значеннєвого і динамічного навантаження кожного моменту: чи то велика фраза, що вимагає економного розподілу дихання, або дрібні музичні членування, з'єднані одним дихальним потоком, компактні невеликі фрази, що вимагають досить енергійної подачі дихання.

Розрахунок динаміки звуку може залежати лише від нюансів. Коли фраза починається в середньому регістрі та розвивається до верхнього, то зрозуміло, що динаміка йде на посилення. У верхньому регістрі голос звучить яскраво за своєю природою якості і тому додаткових посилень голосової напруги не вимагає. А ось у середньому регістрі, щоб він звучав яскраво, необхідно посилити подих і вокальну позицію.

Особливої зосередженості при співі у верхньому регістрі вимагає нюанс *pp*, тому що зв'язки повинні зімкнутися ідеально, щоб голос звучав вільно і наче без будь-якої напруги. Дуже часто співаки-початківці підмінюють фальцетом справжнє звучання цього нюансу, але тоді втрачається емісія, польотність, яскравість звуку. Говорячи про філіровку, необхідно відзначити, що цей вокально-технічний прийом також має бути адаптований до індивідуальних можливостей співочого апарату виконавця з урахуванням ступеня його еластичності. Можна порадити такий спосіб:

при згасанні нюансу, підтримувати дихання в рівній напрузі з відчуттям поступового підвищення інтонації.

Виразність фрази та її смисловий зміст залежить від тембральної оснащеності співака. Вміння знайти потрібну інтонацію, що передає емоційний настрій мініатюри, є показником вдумливої роботи виконавця, тому що в голосі повинні звучати не минуще-особистісні переживання співака, але «художньо надруковані» в тембрі, художньо осмислені «зліпки» таких переживань.

Представляючи слухачам твори, складені різними авторами, співак перебуває у ситуації перевтілення-сузвучності згідно з різноманіттям тем-образів, які доносяться у мистецькому акті до слухачів. А це можливо, якщо співак багато слухає, читає, знайомиться, по можливості, з різними жанрами та творчо-діяльними видами праці, в яких виявляє себе композитор.

Для камерного співака завжди є близькою сфера художнього пошуку та експерименту. Співак має бути «натхненим», щоб вдихнути життя у нотний текст, виконуючи функцію художньої со-творчості.

Основою інтерпретації стає як правильно вивчений текст, так і відповідне стильове прочитання, бо стиль є функцією техніки, що відповідає вимогам почерку, властивого даному твору. А такий підхід констатує полістилістичну підготовленість співака, здатного виконувати різних авторів різних епох, не втрачаючи при цьому індивідуального творчого кредо.

Потреба композитора передати свої знання-спостереження та вміння тим, хто озвучує твори, підштовхує до пошуку слів і виразів, що чітко визначають сутність виконавського процесу в конкретному моменті. За композиторськими ремарками співак-артист у своїй вокально-виконавчій практиці відтворює той комплекс вокально-виконавських установок, які необхідні для виявлення стильових і сутнісно-образних позицій вокального твору.

Так перед співаком постає обсяг технічного озброєння, уявлення про арсенал засобів, що відповідають вимогам стилю-жанру тощо. І це виражається, перш за все, у володінні штрихом, артикуляцією, фразуванням.

Різноманітність стилів минулих століть та інтонаційно-фактурна складність музичної мови сучасних композиторів дозволяє розширити коло виконавських можливостей співака. Як немає схожих відбитків пальців, так і тембр голосу суто індивідуальний і кожне живе виконання – це новий дотик до прекрасного, навіть давно знайомого, освоєного індивідом як культурна про-пам'ять, так і щогодинне професійне стикання з репертуарно необхідним запасом музичних накопичень. Індивідуальність виконавця, його інтелект, духовну глибину завжди чути в голосі співака так само, як його вміння і готовність передати ідею-образ композитора, викликаючи у слухачів радість, хвилювання, здивування на рівні піднесених устремлінь душі, змушуючи співпереживати, плакати і сміятися.

Завдяки індивідуальному підходу до виконання одного і того ж твору, при дотриманні, в ідеалі, всіх побажань композитора, все ж таки кожен співак, будучи представником своєї епохи, інтерпретує твір, виявляє в ньому ті риси, які співзвучні сучасному слухачеві, уникаючи тим самим шаблонів, які можуть замінити живу енергію розуму.

З цього випливає, що закони художньої фантазії, художньої інтуїції підсвідомості – становлять предмет справжніх турбот і зусиль артиста, що вступає в ілюзорне прекрасне художнє «дзеркало», де все «як у житті», але з непереборною справжністю причетності до вищих життєвих проявів у здійсненні вічного питання «Як?».

Повертаючись до теми специфіки камерності виконання, підкреслюємо ще один бік проблеми усвідомлення такого типу творчості. Якщо в оперному жанрі невід'ємною частиною виконавської практики є таке поняття як «амплуа», то коло образів, використовуваних камерним

співачом, розширено (але зі збереженням природності, яскравості типажу, відповідного амплуа, у прояві тієї чи іншої образної даності).

При виконанні камерної програми камерний співак поставлений разом із концертмейстером у межі відведеного часу для створення творчої атмосфери, коли слухач стає співучасником того, що відбувається. Ця унікальна можливість близького душевного контакту виконавця дозволяє спостерігати творчу лабораторію співака, коли без партнерів, без гриму та сценічних атрибутів, за допомогою голосу, слова, жесту та міміки створюються миттєві картини, замальовки, «малі драми-сцени», різні за тематикою, побудовою та драматургією.

Концертна програма мобілізує всі можливі засоби для миттєвого перетворення, зміни настрою, інтонаційних фарб, тембрів-сентів. Вміння передати суть музичного твору, актуалізуючи його, згідно з сучасним сприйняттям нотного та словесного тексту, є показником рівні професійної компетентності вокаліста.

Концертна програма, що поєднується ідеєю стилістичної авторської наступності чи сюжетної персоніфікацією, перетворюється на жанрову якість вокального циклу.

Всі особливості камерного співу реалізуються в названій жанровій єдності, в якій «театр одного актора» та монологічне проповідництво ідеї-істини пов'язані генезою вокального мистецтва як такого.

Отже, камерний співак, «це виконавець з особливими інтелектуальними якостями і професійними компетенціями, які дають можливість природно, в органічному синтезі відтворити образно-семантичну сферу твору та відтворити градації звукового вираження, внутрішній психологізм і лаконізм музичної драматургії камерно-вокальних творів» [46, с. 7].

Специфіка вокально-технічних компетенцій камерного співака розкривається за такими показниками:

- «базові: чистота співочого звуку, його легкість, дзвінкість, політ, потужність, темброва насиченість, чіткість і розбірливість дикції;
- придбані: чистота інтонації; точність ритму; заглиблення в образ і відчуття особливостей образно-художнього змісту виконуваного твору; вміння модифікувати виконавські засоби в залежності від художніх завдань виконуваного твору; володіння виразними засобами камерно-вокального і ансамблевого співу; художня інтерпретація камерно-ансамблевих творів, що включає стилістичну багатогранність, широту кругозору, здатність вільно орієнтуватися в творах різних епох, стилів і жанрів» [47, с. 51].

3.2. Виконавсько-аналітичне моделювання № 1 «Ранок» з циклу «Пастелі» К.Данькевича

У жанровій специфіці камерного вокального циклу елемент театралізації закладений генетично, оскільки передбачає обов'язкове роздвоєння образу – актор (реальний план) і персонаж (ідеальний план). Зазначена ознака у вокальному циклі нерідко посилена наявністю фабули, сюжету. Нарешті, тенденція сценічного прочитання вокальних циклів становить одну з характерних рис вокально-виконавчої діяльності в ХХ ст.

Принципи вокально-технічної оснащеності камерного співака порушуює питання про місце камерного вокального циклу в жанровій ієрархії камерного вокалу. Сучасна виконавча практика свідчить про проміжне положення даного жанру між піснею, романсом як одиничними та самодостатніми за образно-смісловим та музично-виразним наповненням творами та такими вокально-сценічними жанрами як камерна опера, моноопера.

Камерно-вокальний цикл можна вважати найвищою стадією камерного вокального виконавства і, одночасно, своєрідною «перехідною ланкою» між «малими» жанрами та вокально-сценічними композиціями. Історія камерної вокальної музики саме про це свідчить: народження

камерної опери, моноопери можна розцінювати як один із найважливіших підсумків розвитку романтизму.

Відповідно, камерний вокаліст, який через свої природні дані не затребуваний на великій оперній сцені, може блискуче реалізувати своє виконавське та акторське амплуа саме через жанр камерного вокального циклу, який також як і оперна роль висуває високі вимоги максимальної концентрації, психологізму, глибинного «входження» в образ і найвищого вокального професіоналізму.

Визначаючи виконавські завдання співака щодо циклічних форм вокальної творчості, необхідно зазначити наступне: цикл, як втілення «шляху» має свій початок і свій кінець, свою тривалість, несе в собі тимчасову та епохальну, смислову та емоційну напругу.

Важливу роль відіграє особистість композитора, літературні джерела, які привернули його увагу, історичні передумови створення та втілення конкретного твору, його місце у створених творах.

Циклічна форма для вокаліста – це цілий спектр замальовок, що чергуються у розвитку, пов'язаних між собою надзавданням, навіть якщо номери не об'єднані конкретним сюжетом.

У камерно-вокальному циклі як найбільш складному структурному і жанровому феномені важливо визначити значення кожної мініатюри, виявити кульмінаційні моменти, скласти динамічний план, розставити смислові акценти. Слово, як джерело інформації у вокальному творі, набуває особливої ролі. Співак, як посередник між автором і слухачем, повинен чітко визначити як чіткість вимови, так і настрій, тонове звучання, смислову ємність сказаного тексту. Усе це можна визначити, вслухаючись передусім у мелодійну структуру тексту, його метроритм, з яких автор втілює свою ідею.

Важливо пам'ятати, що слухач сприймає виконавця спочатку візуально. Чарівність виконавця, його комунікативність, рівень одухотвореності, артистизм можна визначити за першого сприйняття. Далі

– звучання голосу, його тембр, досконалість вокально-технічної майстерності, чітко і опукло подане слово або зачаровує слухача і створює потрібну атмосферу в залі, або ні.

Таким чином виконання камерно-вокального циклу накладає на співака особливу відповідальність. Подібний твір виконується без перерви на відміну від концертної програми, коли номери перериваються оплесками. Необхідно подбати про те, щоб у проміжках між номерами циклу зберігався дух твору, що вимагає від виконавця вміння заповнювати паузи необхідним настроєм, витримувати їхній ритм, простягаючи невидиму нитку «зчеплених думок» від номера до номера, що і є суттю найвищого професіоналізму камерного співака.

При розучуванні камерно-вокального циклу «Пастелі» К.Данькевича, на нашу думку, найбільш слушним є алгоритм аналітично-виконавського моделювання, який пропонують Ю.Мережко та Г.Шепеленко. Художньо-цілісне охоплення змісту твору відбувається завдяки визначенню:

«1) жанру, характеру твору, образного змісту (образ-портрет, образ-пейзаж, образ-настрій, образ-дія, образ-сцена та ін.);

2) кількості музичних тем, порівняння їх схожості або контрастності;

3) засобів музичної виразності (мелодія, ритм, метр, лад, темп, тембр інструментів, фактура, динаміка, регістр), завдяки яким розкривається музичний тематизм твору» [22, с. 73].

В межах даного розділу також важливого значення має цілеспрямований процес вивчення твору, розроблений у виконавській практиці. Він базується на трьох взаємопов'язаних рівнях:

1. Елементарний аналіз;
2. Фрагментарний аналіз;
3. Цілісний.

Розвиток музичного мислення вільно переходить від одного рівня до другого.

При елементарному аналізі ретельно проглядається усвідомлюється слухом і розумінням кожна інтонація, мелодія: її малюнок, ритм, метр, лад, гармонія, відхилення і модуляції; особливості вокальної техніки, поетичного тексту.

Елементарний аналіз природньо переходить у фрагментарний. Його суть у встановленні композиційних зв'язків між елементами. Це комплекси виразних засобів, темпоритму, фразування, кульмінації, тощо. Усі інші елементи групуються у цих комплексах у відповідності до характеру та стилю твору. Наприклад, вивчаючи фразування, ми координуємо метр, ритм, мелодію, гармонію, динаміку, штрихи. Вибудовуючи кульмінацію, об'єднуємо динаміку, гармонію, структуру. Фрагментарний аналіз проходить при активному включенні уяви, яка відкриває те, що скрито за текстом, комбінує і перетворює.

У результаті елементарного та фрагментарного аналізів виникає можливість цілісного розуміння твору. Виконавець може уявити твір миттєво, як цілісний образ.

Отже, розуміння не мислиме шляхом абстрактного аналізу, без проникнення у суть речей реальними виконавськими засобами. Слід зазначити, що поділ виконавського процесу на осягнення і здійснення є умовним, оскільки в практиці вони взаємодоповнюються та взаємопереходять. Вивчення і осягнення твору ніколи не закінчується і продовжується в процесі втілення.

У рамках даної роботи проаналізуємо Перший номер «Ранок» циклу «Пастелі» К.Данькевича за алгоритмами, представленими вище.

Цикл написаний для жіночого голосу сопрано. Діапазон № 1 «Ранок» зручний: фа 1 октави – соль другої октави.

Розпочинається даний номер інструментальним вступом, мелодія якого вирізняється зображальністю і прозорістю, вона характеризує образ зайчика. Далі звучить сольна партія «Пробіг зайчик». Зображальний момент забезпечується високою теситурою, акордами квартової структури,

динамікою *p*, акцентом на першу долю і подальшим легким стокато (1-2 тт.). Далі слідує наступна картинка – «Дивиться – світанок!» (3-4 тт.) в партії фортепіано. Композитор використовує низхідний мотив та форшлаг, зупинку на половинній тривалості, штрих тенуто на слові «Світанок». Вокальна партія декламаційного типу, спочатку побудована на висхідній секундовій інтонації з подальшим повторюванням квінтового тону основної тональності номеру *G dur*. У третьому такті на слові «дивиться» мелодія будується на повторюванні терцієвого тону «*h*». Раптом, дуже неочікувано, у 4 т., щоб наповнити зображальним сенсом слово «світанок», слідує висхідний рух на чисту квінту («*h*»-«*fis*») та низхідний рух по шаблям мажорного тризвучія («*fis*»-«*dis*»), змінюється тональність з *G dur* на *H dur*. Підсилює чарівність пробудження природи та настання світанку гармонічне наповнення в партії фортепіано, у високій теситурі звучать грони малого та великого септакордів та мажорного тризвуччя від тонів «*h*» - «*c*» - «*h*». Мажорне тризвуччя (*h-dis-fis*) виконує функцію домінанти до паралельної тональності від основної – *e moll*.

Починається II частина, яка звучить у тональності *e moll*. Змінюється тип мелодії з декламаційного на кантиленний. З 8 такту мелодична лінія утворюється від сполучення плавного поступеневого руху із стрибкоподібними висхідними на низхідними ходами, підйомами та спадами. Гармонійна мова характеризується насиченістю малих і великих септакордів, які побудовані від різних тонів (*e-a-f-d-h-b-f-es*). У 8-14 тт. хвилеподібний рух, який поєднує в собі названі вище типи мелодії. Висхідний напрямок, посилення динаміки від *p* до *f*, активізація ритму, згущення фактурного наповнення, використання акорду секундової будови в партії фортепіано, введення акцентів, підвищення теситури призводить до першої кульмінації на слові «Сонце!» (15-16 тт.).

III частина - разрядка, зменшення напруження, яке за рахунок досягається повернення в основну тональність *G dur*, низхідним рухом

мелодії, прозорістю фактури, динамічним заспокоєнням до р. Дана частина побудована на музичному матеріалі I частини номеру.

При вивченні та подальшій будові виконавської інтерпретації співаку необхідно враховувати особливості музичної організації даного номеру.

Музична організація даного номеру характеризується наступними ознаками:

- Мобільність
 - ☐ темпу: Andante espressivo (1-5 тт.), Scherzando (6-14 тт.), Maestoso (15-19 тт.);
 - ☐ агогіки (cantabile (8 т.), molto espressivo (10 т.), energico (13 т.),
 - ☐ метро-ритмічної організації (змінний розмір: 3/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 3/4);
 - ☐ ритмічна змінність і рухливість: шістнадцяті, восьмі, чверті, триолі);
 - ☐ поліритмія між сольною та фортепіанною партією (8-9, 12 тт.)
 - ☐ гнучкість динаміки: p (1-4 тт.), mp (5 т.), mf (9 т.), p (10-11 тт.), mp (12 т.), mf (13 т.), f (14 -16 тт.), p (17-19 тт.);
 - ☐ тембрового насичення (особливо у партії фортепіано);
- Проста тричастинна форма А (1-5 тт.) – В (6-16 тт.) – А 1 (17-19 тт.);
- Мелодія декламаційного типу у I та III ч., кантиленного типу у II ч.;
- Мелодичний рух вокальної партії включає до себе різні за тривалістю мотивні побудови, межі яких відмічене цезурами;
- Принцип взаємодоповнення вокальної та фортепіанної партій.

Вокально-технічне засвоєння даного твору обумовлює засвоєння елементів сучасної вокальної техніки. Серед них: гами, пасажі і арпеджіо у всіх видах традиційних ладів, використання поліладових утворень. Широке використання хроматизма, альтерації, дисонуючих гармоній і акордів нетерцієвої будови. Володіння регістрами на основі мішаного

звукоутворення. Володіння динамічною шкалою від *ppp* до *ff*. Володіння різноманітною штриховою технікою з переважанням *non legato*, *marcato* і *staccato*. Володіння грудним, діафрагматичним і котно-абдомінальним диханням з використанням їх в залежності від характеру музики. Володіння м'якою, твердою і мішаною атакою і всіма видами звукового туше. Володіння технікою стрибків на усі інтервали.

Важливе значення має досягнення ансамблю між солістом і партією фортепіано. У даному творі композитор доручає фортепіано роль повноцінного, повноправного члена ансамблю. В партії фортепіано проходять теми, мелодії, важливі підголоски. Изумительні якості фортепіано, його фарби, педалі, туше, артикуляційна різноманітність, звукова сила, широта діапазону – все це служить разом з солістом загальній справі художнього втілення. Фортепіано має специфічне туше, яке може прикрасити загальне звучання ансамблю.

Самостійні голоси супроводу необхідно поставити в умови найбільш рельєфного звучання за рахунок тембрового та фразуваного рішення (напр. 1-4 тт., 14-15 тт., 17-19 тт.).

Досягнення темпо-ритмічного ансамблю базується на єдиному відчутті темпу, метру і ритму між солістом і концертмейстером. Але, його досягнення значно ускладнюється при модифікаціях темпу, а також в умовах часткої зміни метру і ритму. Нагадаємо, що I номер «Ранок» характеризується темповою (*Andante espressivo* (1-5 тт.), *Scherzando* (6-14 тт.), *Maestoso* (15-19 тт.), агорічною *cantabile* (8 т.), *molto espressivo* (10 т.), *energico* (13 т.) та метричною (3/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 3/4) мобільністю. В даному разі необхідна гостра і точна атака, яка є ознакою істинного темпо-ритмічного ансамблю.

Великого значення набуває театральність даного твору, яка є стимулом до роботи уяви виконавця. Це міміка, жести і пластика співака, музичний живопис, пошук великої тембрової та динамічної палітри, тонкий

психологізм. На нашу думку, цикл «Пастелі» є «камерним оперним спектаклем».

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

В області камерного вокального виконавства оволодіння жанром камерно-вокального циклу символізує не лише розширення репертуару камерного співака, а й нові можливості реалізації його творчого та акторського потенціалу, що закладено у «природі» самого жанру, зверненого до реалізації «великих» тем «малими» засобами.

Проведений аналіз першого номера «Ранок» з циклу «Пастелі» дає можливість розробки виконавської моделі. З погляду виконавських прийомів у вокальній партії циклу провідними стають три принципи: свобода розвитку (широке розуміння *rubato*); значеннєва акцентованість (різноманітні способи скандування як мовна афектація вокальної лінії); обмеженість в образній амплітуді і засобах виразності, особлива економія прийомів.

ВИСНОВКИ

У Першому розділі розглянуто жанр камерно-вокального циклу у творчості композиторів останньої третини XIX - початку XX століть в історико-теоретичному аспекті. З'ясовано, що камерний вокальний цикл виник на зорі романтизму як уособлення єдності «світського життєвого» і реалізувався в музично-поетичному синтезі, продемонстрував інший тип циклізації, відмінний від сонатно-симфонічного циклу.

У Другому розділі представлено зорові й звукові образи у циклі «Пастелі» Тичини та виявлено особливості музичного живопису в вокальному циклі «Пастелі» Данькевича.

Зазначено, що у «Пастелях» поет поєднує способи музичного і словесного відтворення гри природних сил. Концепція циклу спирається на поетичне зіставлення людського віку із природним часом, при якому у людини «також свій ранок, день, вечір і ніч».

Загальна назва циклу («Пастелі») К. Данькевича передбачає мальовниче музичне вирішення творчої проблеми з перевагою в ній ніжних фарб, згладжених переходів від одного кольору до іншого. Тому звукозображальні моменти та прийоми займають вагоме місце у творі. Композитор буквально «іде за словом», - він намагається створити «образ слова» як звучного сонорного феномена. Символічні функції в циклі набувають ті музичні прийоми, які безпосередньо адресовані словесній семантиці. Наприклад, символом «світанку й Сонця» стають кластерні акордові педалі, форшлаги, стакатне звуковидобування як знак «гри», інтервальні висхідні кроки на октаву, кварту як знак «повної ясності, упевненості». Самостійним символізуючим стилістичним знаком стає прелюдійно-підголоскове заповнення фактури, що передає сутінковий стан дня й людської свідомості (у частині «Вечір»). Крім того, у циклі досить очевидно представлена нова семантика тихої динаміки, пауз і фермат, яка пізніше заслужить визначення як «музика тиші».

У Третьому розділі уточнено специфіку вокально-технічних компетентностей камерного співака, яка розкривається за базовими та придбаними показниками.

Зазначено, що в області камерного вокального виконавства опанування жанру вокального циклу символізує не лише розширення репертуару камерного співака, а й нові можливості реалізації його творчого та акторського потенціалу, що закладено у «природі» самого жанру, зверненого до реалізації «великих» тем «малими» засобами.

Виконавський аналіз № 1 «Ранок» з циклу «Пастелі» Данькевича показав, що вивчення твору базується на трьох взаємопов'язаних рівнях: Елементарний аналіз; Фрагментарний аналіз; Цілісний аналіз.

Вокально-технічне засвоєння даного твору обумовлює засвоєння елементів сучасної вокальної техніки. Серед них: гами, пасажі і арпеджіо у всіх видах традиційних ладів, використання поліладових утворень. Широке використання хроматизму, альтерації, дисонуючих гармоній.

Великого значення набуває робота над досконалим володінням: регістрами на основі мішаного звукоутворення; динамічною шкалою від *pp* до *ff*; різноманітною штриховою технікою з переважанням *non legato*, *marcato* і *staccato*; різним типом дихання з використанням їх в залежності від характеру музики; м'якою, твердою і мішаною атакою і всіма видами звукового туше; технікою стрибків на усі інтервали.

Важливе значення має досягнення ансамблю між солістом і партією фортепіано.

З погляду художніх виконавських прийомів у вокальній партії твору провідними стають три принципи: свобода розвитку (широке розуміння *rubato*); значеннєва акцентованість (різноманітні способи скандування як мовна афектація вокальної лінії); обмеженість в образній амплітуді і засобах виразності, особлива економія прийомів.

Отже, проведений аналіз першого номеру «Ранок» з циклу «Пастелі» дає можливість розробки виконавської моделі і подальшого її втілення.

Вокальний цикл «Пастелі» К.Данькевича вирізняється відповідністю поетичної та музичної символіки, лаконічністю композиції, що відповідає поетичному стилю Тичини. Надзвичайно яскраве композитором тлумачення гармоній та широкої палітри динаміки і штрихів, метро-ритмічна перемінність, викликані потребою відтворити атмосферу живописної пастелі.

Тонкість техніки пастелі наближується до тонкості інтонування у вокальній мініатюрі, особливо з боку прозорості художньої тканини та особливої умовності створюваних образів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Вокальна лірика Віктора Косенка та формування української школи камерного співу. Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 115. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 146–162.
2. Архімович Л., Каришева Т. та ін. Нариси з історії української музики : в 2 ч. Ч. 2. Київ, 1964. 309 с.
3. Божко Л. Солоспіви Миколи Лисенка: деякі виконавські аспекти // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі : зб. ст. Вип. 27. Львів : ТеРус, 2013. URL: <https://naukovizbirkylnma.files.wordpress.com/2017/01/2013-27-kamernovokalna-tvorchist-v-istorychnij-retrospektyvi-14.pdf> (дата звернення: 12.01.2024).
4. Булат Т. П. Український романс. Київ : Наук. думка, 1979. 319 с.
5. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва/ Б.П. Гнидь - К., НМАУ, 1997. 320 с.
6. Говорухина Н. Взаимодействие музыки и слова как основы формообразования в камерно-вокальном жанре // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 20. Харків, 2007. С. 56–67.
7. Говорухіна Н.О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р.Шумана, Х.Вольфа, А.Шенберга). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. – Харків, 2009. 21 с.

8. Горелік Л. Вокальний цикл Й. Брамса «Чотири серйозні пісні»: духовні та жанрово-стильові аспекти. Музичне мистецтво і культура. 2020. Випуск 30 книга 2. 6-20 с.
9. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія. – К.: НМАУ, 1999. – 269 с.
10. Гребенюк Н. До проблеми формування виконавської творчості у співаків. Науковий вісник нац. муз. акад. укр. ім. П. І. Чайковського. Серія: Музичне виконавство. Київ : НМАУ, 2001. Вип. 18. С. 217–231.
11. Григор'єва О. Вокальний цикл у творчості Д.Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 2021. 240 с/
12. Грицюк О. Жанровые эксперименты в камерно-вокальной музыке первой трети XX века // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 53. Київ, 2016. С. 90–98.
13. Грицюк О. Жанровий синтез в камерно-вокальній музиці першої третини XX століття (на прикладі творів М. Равеля, П. Гіндеміта, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 22 с.
14. Єрмоленко С. Філософія мови Павла Тичини. Культура слова. 2016. Вип. 84. С. 14-25.
15. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2003. 191 с.
16. Історія української музики : у 6 т. / АН УРСР. Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр ім. М. Т. Рильського. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. / С. Й. Грица, М. П. Загайкевич, А. П. Калениченко та ін.; Редкол. тому: М. П. Загайкевич (вип. ред.) та ін. Київ : Наукова думка, 1990. 424 с.

17. Калініна А. С. Принципи втілення поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко. Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2019. Вип. 15. С. 80–98.
18. Калугіна Т. Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті// Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти: Зб. наук. праць. – Вип. 3. –Харків: Каравела, 1999. – С.26-31.
19. Кияновська Л. Українська музична культура. Вид. 2-ге, перероб. і доп. Тернопіль : Астон, 2000. 183 с.
20. Ластовецька Л. Специфіка втілення поетичного тексту у вокальних творах Миколи Лисенка // Молодь і ринок. № 9 (80). 2011. С. 87–91.
21. Малишев Ю. Солоспів. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ : Муз. Україна, 1968. 219 с.
22. Мережко Ю.В., Шепеленко Г.Б. Вокальні твори українських композиторів кінця XIX – початку XXI століття: навч.-метод. посіб. для студентів ВЗО / Ю.В. Мережко, Г.Б. Шепеленко; Київ: Інтерсервіс, 2020. – 180 с.
23. Михайлов М.Н. Костянтин Данькевич. «Музична Україна», Київ. 1974. 54 с.
24. Моклиця, М. (2022). Ігрові методики аналізу тексту («Пастелі» П. Тичини). Літературний процес: методологія, імена, тенденції, (20), 44–50. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.20.6>
25. Москаленко В. Аура слова в музичній інтонації // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 28. Київ, 2003. С. 3–14.
26. Москаленко В. Про розуміння музичного твору // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 20. Київ, 2002. С. 3–13.
27. Москаленко В. Г. Інтерпретація формули художнього цілого // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2011. № 2 (11). С. 11–16.

28. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Проблеми музичної інтерпретації // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 2. Київ, 1999. С. 4–14.
29. Муравська О. Поетика вокального циклу П.Хіндемита «Житіє Марії» в руслі духовних і стильових шукань німецької культури і музики першої половини ХХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 3'2019. С. 161-165.
30. Новиченко Л. В поколіннях я озвусь. Творчість Павла Тичини. Тичина П. Зібрання творів у 12-ти томах : Художні твори. Т. 1 : Поезії 1906–1934. Київ, 1983. С. 7–34
31. Овчиннікова А. П. Музика слова як засіб художньої виразності // Музичне мистецтво і культура. Наук. вісн. ОДМА імені А. В. Нежданової : зб. наук. пр. Вип.4. Кн. 1. Одеса, 2003. С. 40–47.
32. Олійник Б. Передмова // Тичина П. Послав я в небо свою молитву. Вибране. До 120-річчя поета. К., 2011. 140 с.
33. Полканов А.А. Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура. 2018. Випуск 27, книга 1.* Одеса. 63-73.
34. Польская И.И. Камерный ансамбль: теория и эстетика: Монография. – Харьков: Харьковский государственный институт культуры, 2001. – 396 с.
35. Радкевич Ю. Вокальный цикл и его истоки в творчестве Л. ван Бетховена // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 45. Харків, 2015. С. 196–208.
36. Савчук І. Б. Від автора-упорядника : вст. стаття // Лятошинський Б. Романси 1920-х. / авт.-упоряд. І. Б. Савчук ; Інст. проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с

37. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура: від джерел до сьогодення : навч. монографія. Харків : Основа, 2002. 400 с.
38. Сокол О. В. Спогади про К. Данькевича. Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-sokol-dankevic.html
39. Станішевський Ю. Гетьман української музики // Музика. - 2006. - № 1. - С. 25-29.
40. Стоянова А. Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть ХХ — початку ХХІ століть : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеська нац. муз. академія. Одеса, 2019. 220 с.
41. Сучасні композитори України. Довідник сучасних композиторів України. Вип.1. – Одеса. 2002. – 109с.
42. Тельнюк С. В. Титан. Тичина П. Твори. Київ, 1984. С. 5–13.
43. Филатова О. Семантические основы камерного вокального цикла в творчестве современных украинских композиторов // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Вип. 25. Київ, 2003. С. 41–45.
44. Филатова О.А. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерного вокального творчества): дисс... канд. искусствоведения: 17.00.03. - Одесса, 2005. – 214 с.
45. Тичина П. «Пастелі» <https://dovidka.biz.ua/pavlo-tychyna-pasteli-analiz>
46. Хань Кай. «Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та теоретичний аспекти». Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.03 – музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2017. 23 с.
47. Хань Кай. «Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та

теоретичний аспекти». – На правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.03 – музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми, 2017. 277 с.

48. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 367 с.

49. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів: Музичні форми. Ч.І. Тернопіль : Знання, 1999.

50. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Copenhagen: Shout Publications, 2012. 19 p.

НОТНИЙ ДОДАТОК

ПАСТЕЛІ

Вокальний цикл на слова
П. Тичини

СВІТАНОК

Andante espressivo

Про-біг зай-чик. Дивиться — сві-

«ПАСТЕЛІ»

Вокальний цикл на слова
П. Тычины

«СВІТАНОК»

- та - нок! Си - дить, граєть-ся, ро-маш-кам

mf *p molto espress.*

о - чі роз_ту_лю_є... А на схо_ді не_бо пах_не. Пів_ні

p

mf energico

чор_ний плащ но_чі вог_ня_ни_ми нит_ка_ми сто_чу_ють.

mp *mf* *f*

Maestoso

Сон_це. Пробіг зай_чик.

p *p*

ДЕНЬ «ДЕНЬ»

Allegro moderato ♩ = 96

Ви пив доб-рого вина залізний

день. Роз-цві-тай-те, лу-ги! Я

йду — день — па-сі-тесь о-та-ри! — 8- До сво-

cantabile *f* *mf* *energico* *mp calando* *rit. dolce* *f* *mp* *rit.*

a tempo
f sub.

— е — ї лю — бо — ї — день — ко — лиско — во, ко — лос — ки! — ... Удень.

p *f a tempo*

Ви — пив доб — ро — го ви — на залізний день.

f *ff*

ВЕЧІР «ВЕЧІР»

Andante cantabile *p*

Ко — ли — ва — ло — ся

флей_ та_ми там, де сон_це за_йшло.

Навшлиньках пі_дійшов ве_чір. За_світив

зо_рі, про_слав на тра_вах ту_ма_ни і, на ву_

- ста по-клав - ши па-лець, — ліг.

p

rit.

a tempo

p

poco rit.

Ко - ли - ва - ло - ся флей - та - ми там, де сон - це за -

p

poco rit.

a tempo *p* *non rit.* *pp*

— йшло.

a tempo *non rit.* *pp ppp*

НІЧ «НІЧ»

Andante mesto *p*

У - крий - те мене, у - крий - те: я — ніч ста-ра, не -

pp *p* *pp* *mf*

— зду - жа - ю. Од - ві - ку в снах мій чор - ний шлях, од - ві - ку в снах. Покла -

espressivo *mf*

- дить о-тут м'я- ти, та хай то- по- ля ше- лес-

rall. *p* *a tempo*

- тять. У- крий- те мене, у-

rit.

- крий- те: я- ніч, ста-ра, не- зду- жа-ю.