

Тальвінська Марія Михайлівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки

e-mail: mtalvinskaya@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5443-1364

**Камерно-вокальна лірика Самуеля Барбера
у дзеркалі виконавської інтерпретації
(на прикладі «Three songs», ор. 10 на слова Дж. Джойса)**

Статтю присвячено ранньому вокальному твору відомого американського композитора, чия вокальна музика тільки починає входити у вітчизняний мистецький простір. Науковій бази щодо обраного твору в українському музикознавстві фактично не існує. Щодо opus 'у 10 на слова ірландського письменника-модерніста Дж. Джойса відомо, що у книзі Барбари Хейман (B. B. Heuman) «Samuel Barber: the composer and his music» знайдено лише історію його написання (1936). Твір належить до раннього періоду творчості митця. Лейтмотив вокального циклу – втрата коханої. Від пісні до пісні герої по-різному переживає трагічну долю свого кохання: стан тихої світлої печалі, біль і безвихідь; нарешті, крик душі на межі безумства. Кожна нова стадія підвищує градус драматичної оповіді. Отже, співак має відчувати подвійність драматургії: зовнішній, подієвий план та внутрішній (рефлексія героя). Виконання проаналізовано через порівняння чоловічої (Томас Хемпсон) та жіночої версії (Шеннон Шовіль) з акцентуванням оціночних суджень стосовно адекватності композиторського тексту в бік чоловічої інтерпретації. У висновках узагальнено музично-мовні параметри вокального циклу ор. 10 та жанрово-стилістичні домінанти у світлі стильової специфіки та виконавської традиції.

Ключові слова: камерна вокальна музика ХХ століття, творчість С. Барбера, вокальний цикл пісень, музично-мовні параметри, стилеві домінанти, Дж. Джойс.

Постановка проблеми. Самуель Барбер – видатний композитор ХХ століття, який входить до когорти найбільш виконуваних американських композиторів у світі, разом з Аароном Коуплендом і Джорджем Гершвіном. Однак популярністю користуються в основному його оркестрові та інструментальні твори. Мало хто знайомий з величезною кількістю не менш талановитих творів С. Барбера в жанрі камерно-вокальної лірики. Пісні для голосу з фортепіано для українського слухача є просто невідомими. Можливо, це пов'язано з їх складністю для виконання та сприйняття.

Отже, обраний матеріал та ракурс дослідження – виконавський аналіз вокального циклу оп. 10 «Three songs» – є актуальною темою музичної науки, тому що становить одну з перших спроб вивчення камерних опусів С. Барбера для їх входження у мистецький простір України.

Мета статті – виявити жанрово-стилістичні особливості циклу пісень С. Барбера оп. 10 «Three songs» в аспекті стилю й виконавської специфіки.

Аналіз останніх публікацій за темою. Наукових джерел, присвячених камерно-вокальній музиці С. Барбера, у вітчизняному музикознавстві фактично не існує. Наявні англomовні видання в основному присвячені біографії композитора або жанрам інструментальної творчості. Так, книга Барбари Хейман (Heuman, 1992) «Samuel Barber: the composer and his music» містить біографічні матеріали (листи, альбоми, інтерв'ю) та аналіз окремих опусів – від ранніх композицій до зрілих шедеврів. Щодо opus'у 10, то знаходимо лише історію його написання. Загально визнана позиція щодо стильової приналежності фортепіанної музики С. Барбера: зрілий стиль в інструментальній сфері вирізняє сполука постромантизму та неокласицизму (Кулак, 2010). Забігаючи наперед, додамо, що маловивчений ранній період камерно-вокальної лірики митця позначений впливами експресіонізму, однак не запозиченого (на кшталт австро-німецького, який він міг

чути в Європі під час навчання), а власної ментально-американської природи.

Методи дослідження. Для виявлення домінант камерно-вокального стилю задіяний функціонально-структурний підхід (зокрема, інтонаційний, драматургічний та композиційний рівні). На цьому підґрунті виникає потреба у виконавському підході для розкриття специфіки творчого бачення пісень С. Барбера різними співаками-інтерпретаторами.

Виклад основного матеріалу. З біографії С. Барбера відомо, що він був племінником уславленої співачки Луїзи Хомер, завдячуючи чому все його дитинство просякнuto атмосферою живого музичування, де переважала вокальна музика. Невдовзі юнак став володарем розкішного баритону і часто сам виконував власні пісні. Для їх написання музикант використовував вірші відомих поетів, іноді свої власні, але найчастіше він звертався до поезії видатного ірландського літератора Джеймса Джойса¹.

Відомо, що і сам Джойс мав чудовий тенор і добре співав, а в молоді роки виступав зі співом ірландських пісень і балад. Пізніше він захопився англійською мадрігальною поезією та музикою XVI століття (Доуланд, Бьорд) і навіть мав намір здійснити гастрольну поїздку півднем Англії з лютнею з відповідним репертуаром. Пісні Джойса виникли як наслідування улюблених зразків. Він виконував їх, імпровізуючи задумливі акорди на роялі чи гітарі. Він завжди хотів, щоб ці вірші були покладені на музику, і його бажання здійснилися: багато композиторів не встояли перед спокусою поезій «Камерної музики».

Перші вокальні опуси С. Барбера («The Daisies», «With Rue My Heart Is Laden», «Bessie Bobtail») існували окремо й не були об'єднані автором у цикл. Однак Роуз Бамптон, відома американська оперна співачка, солістка Метрополітен-опера, це зробила на правах першовиконавиці в Лондоні в червні 1935 року в домі Віконта (Вальдорф Астор)

¹ Збірка «Камерна музика» (Chamber Music, 1907) – це цикл пісень з 36 невеликих віршів, що з'явилися на світ між 1901 і 1904 роками, написаних в душі англійської ренесансної любовної лірики. Дещо умовний сюжет складають мотиви томління, втоми, самотності, дружби, заради якої жертвують любов'ю. Ранню лірику Джойса вирізняють майстерна стилізація, іноді відверта пародія.

та Віконтесс Астор. Так народився перший цикл пісень С. Барбера «Three songs» opus 2, що вийшов друком у 1936 році (у видавництві G. Schirmer).

Більш пізній вокальний цикл «Three Songs, op. 10» на слова Дж. Джойса також належить до раннього періоду творчості С. Барбера. У 1935 році молодий автор жив у Римі, разом з друзями Даріо Чеккі та його сестрою Сусанною, які поділяли його ентузіазм щодо творчості ірландського поета-модерніста. Тут він написав чотири пісні-твори протягом одного місяця: «Of that so sweet imprisonment», «Rain has fallen», «Sleep now» та «Strings in the earth and air». Через рік з'явиться п'ята пісня «I hear an army», через рік – ще одна «In the dark pinewood». З шести пісень він обрав три, які включив у цикл, надрукований Г. Ширмером у 1939 році.

Основний лейтмотив вокального циклу – втрата коханої. Від пісні до пісні герой по-різному переживає трагічну долю свого кохання. Психологічні реакції героя (стан тихої світлої печалі, біль та безвихідь і, нарешті, крик душі на межі безумства) утворюють два плани драматургії (зовнішній – *подієво-психологічний*; внутрішній – *лірико-рефлексійний*). Кожна нова стадія підвищує градус драматизму оповіді.

Відкриває вокальний цикл пісня № 1 «Rain Has Fallen» («Дош пройшов»), завершена 21 листопада 1935 року у Римі, де й була вперше виконана композитором в Американській академії 22 квітня 1936 року. С. Барбер співав сам і власноруч акомпанував. Цю пісню він присвятив Даріо Чеккі. Друга пісня циклу «Sleep Now» присвячена Сусанні Чеккі, завершена 29 листопада 1935 року в Американській академії (Рим). Вперше виконана самим композитором 22 квітня 1936 року.

Складається номер № 1 з двох строф: виразна мелодія народжує витончено-ніжний, зворушливий образ. Тональність *c-moll* протягом усієї пісні ускладнюється нестійкими ладогармонічними зонами, після чого мелодія «занурюється» у фа-мінор, як у стан спокою та умиротворення. Розмір 4/4 у темпі *Moderato* та половинні тривалості басової лінії створюють відчуття неквапливого руху. Ця рівномірність пом'якшується секстолями ламаних арпеджіо у правій руці акомпанемента. Саме з них починається народження образу – наче краплі дощу

звучать арпеджіо у вступі, і з цих «крапель» складаються перші фрази мелодії. У фортепіанний супровід тихо і наче співаючи вливається голос виконавця. Його мелодія також порушує рівномірність чотиридольного розміру використанням у такті двох груп: ♯ • ♯

Цей ритм зберігається протягом усієї пісні в мелодії, створюючи відчуття, з одного боку, плавного похитування, з другого – сумніву та нерішучості. Очевидне звуконаслідування крапель дощу та слів поетичного тексту апелюють до образу осені, що необхідно композитору перш за все для створення аури смутку та світлої печалі, в якій перебуває герой.

Вокальна партія – це образ рефлексивного поета. Інтонаційно-мотивний розвиток усередині періоду та від куплету до куплету має варіантний характер із незначними змінами, крім кульмінаційних зон. Водночас партія фортепіано перебуває у постійному фактурно-динамічному русі, тонко дотримуючись зміни психологічних станів та віддзеркалюючи їх у музичному еквіваленті.

Друга пісня циклу «Sleep Now» присвячена Сусанні Чеккі та завершена 29 листопада 1935 року також в Американській академії (м. Рим). Вперше виконана самим композитором 22 квітня 1936 року. Поетичний текст складається з трьох строф, які мають однакову будову: чотири рядки в кожному з системою рим а в а в (римується перший з третім рядком і другий з четвертим). Особливістю рим в англійському оригіналі є використання в 1-й і 3-й строфі одних і тих самих слів: «now – heart». Поетичні лексеми *sleep now* і *heart* грають важливу семантичну функцію, про що свідчить їх багаторазове повторення: першу поет повторює 6 разів, а другу – 4 рази.

Образ-стан тихого болю народжується з інтонації великої секунди (a-h) у вступі фортепіано, що звучить у середньому регістрі на ріано з використанням педалі, як сонорний ефект коливання. Вокальна інтонація накладається на звучання секунди (низхідна мала терція d-h на сильній долі з авторською ремаркою «ніжно»). Вона кілька разів повторюється, створюючи відчуття заколисування.

Поетичний текст написаний амфібрахієм, тож виникає можливість створення музики у тридольному метрі. Однак С. Барбер обирає чотиридольний метр (4/4). Надто деталізоване ставлення до поетич-

ного тексту, прагнення зберегти особистісну інтонацію поета вимагає від композитора постійної заміни метра на тридольний (3/4) або п'ятидольний (5/8). Так природна тридольність розміру втілена у метричній змінності вірша, що створює пластичність і плинність мелодичної лінії, в якій мотиви гнучко йдуть за мовленнєвою інтонацією. Цьому сприяє їхнє ритмічне оформлення: індивідуальний малюнок змінюється майже в кожному такті, порушуючи задану поетичним розміром остинатність.

Перше речення (3 такти) вокальної теми в кадансі містить стрибок на чисту кварту вниз на домінанту, посилений утриманням положивної тривалості, що збігається зі словом *heart* (серце). Аналогічно побудовано й друге речення, але стрибок вже йде вниз на чисту квінту і з ритмічним розширенням на півтора такту. Це – тиха лірична кульмінація пісні. Двічі в експозиції С. Барбер ставить смисловий акцент на слові «heart», і кожен раз для усамітненого вокалу (фортепіано в цей момент мовчить). Очевидним є композиторський «натяк» на жанр колискової, яку герой співає власному серцю, приглушуючи його біль «*sleep now*» («засинай зараз»). Так через систему рим і повторів, поетичний розмір та жанр колискової автор музики відтворює стан та душевної безвиході.

Вільне розгортання мелодико-ритмічних побудов у змінному розмірі набуває форми монологу головного героя. Співак має відчувати в ньому три драматургічні фази розвитку образу: від тихого душевного болю через розпач до безвиході у репризі (через проведення теми у ритмічному збільшенні, що створює ефект розширення та гальмування). Наче герой робить глибокий вдих для заспокоєння. Однак партія фортепіано, більш неспокійна і гармонічно насичена, свідчить: безвихідь наповнила серце героя.

Третя пісня циклу «I hear an Army» – драматична кульмінація любовної історії, розв'язка прихованої сюжетної лінії, крик душі на межі божевілля. Вона написана 13 липня 1936 року (Санкт-Вольфганг, Австрія) і прозвучала у виконанні Рози Бамптон (мецо-сопрано) під супровід С. Барбера в Інституті музики Кертіса (штат Філадельфія) 7 березня 1937 р. Пізніше композитор зробив її оркестрову версію.

Одночастинна композиція складається з 12 тематичних хвилеподібних будов (синтаксично відповідних 12 рядкам вірша). Кожна з них наближена до речення розімкнутого типу (по 4 такти); декламаційно-аріозний тематизм безперервно оновлюється, йдучи за образним смыслом і мовленнєвою інтонацією поетичного тексту. На слух відчутні три розділи (відповідно до трьох строф вірша), які відокремлені один від одного фортепіанними інтермедіями. Оскільки темп *Allegro con fuoco*, то у такий спосіб композитор дає співаку можливість «перевести дихання», бо партія *santo* є технічно дуже складною. Окрему увагу слід приділити принципам інтонаційної драматургії, які зумовлюють своєрідність *наскрізної нестрофічної форми*.

Повертається тональність *c-moll* (фрігійський), утворюючи арку між першою та заключною піснями циклу. Кожне речення декламаційно-аріозної теми має свій мело-ритмічний «профіль». Чітко простежуються *інтонаційні зв'язки* між першою, сьомою і восьмою будовами: в їх основі – зворот: I-VII-V-VII-I-II (фрігійська)-I. Він прозвучить і в кульмінації пісні в партії фортепіано. Друга більш рішуча мело-ритмічна формула вперше з'явиться між першим та другим розділами, далі – у 5-му реченні вокальної партії; у 9-му – прозвучить водночас в обох партіях; нарешті, двічі повторена у фортепіанній постлюдії. Отже, становлення образу коливається між двома гранями експресії – схвильованістю та рішучістю; а *інтонаційно-тематичні зв'язки зумовлюють наскрізну форму, сприяючи її органічній цілісності*.

Динамічний «профіль» в драматургії твору відтворює образ, закладений у поезії Дж. Джойса. З перших тактів і до кінця співак та концертмейстер знаходяться в зоні домінуючого *f* і *ff*. Безумовно, є зони *ріано*, навіть *ріаніссімо*, але вони короткі: їх мета – не контраст, а можливість утворення крещендо.

Виконавські складності. Перша пісня циклу «Three songs, op. 10» не містить особливих вокально-технічних складнощів. Її діапазон невеликий (одна октава), немає ні дуже низьких, ні дуже високих нот. Хоча для середніх голосів багато перехідних нот (виконання в різних тональностях залежно від типу голосу ми не зустрічали). Немає і особливих ритмічних складнощів, характерних для інструментальної музики С. Барбера: протягом усього романсу майже весь

час повторюється один і той же ритмічний малюнок, що коливається (чверть з точкою, восьма). Супровід довгий час побудований на секстолях, і спочатку це може заважати вокалістові, навіть якщо він добре вивчив свою вокальну партію. Тож слід орієнтуватися на половинні ноти в басу акомпанементу, хоча вони є не скрізь. Крім того, кілька разів композитор змінює розмір. Ладогармонія містить багато знаків альтерації, що відводять інтонаційний розвиток від основної тональності пісні; всі щаблі (крім 6-го) постійно підвищуються і в цьому ж такті (або наступному) повертаються на діатоніку назад. Такі звороти не є звичними для академічно вихованого вокаліста. Оскільки більшість змінених тонів дублюється в інструментальному супроводі, то це становить проблему для вокаліста (на відміну від ритму, що підтримує фортепіанний супровід).

Основне завдання виконавця – створити відповідний образно-психологічний стан психологічних відчуттів з приводу розлуки з коханим; отже, слід внутрішньо утримувати образний стрій. Тут царює тихий, ніжний смуток, наповнений світлими спогадами, дуже добрим ставленням до зниклої коханої, і начебто неповне усвідомлення ситуації (свідоме заперечення обставин). Композитором вказані динамічні відтінки, помірний темп – *moderato*. Майже весь час мелодія звучить тихо, не поспішаючи, в нюансах *piano* / *mezzo piano*. Іноді зустрічаються переходи на *mf*; в кульмінації кілька тонів звучать на *f*, які відразу хвилеподібно спадають на *diminuendo*. Така мікродинаміка наповнює образ пісні спокоєм, смутком і ніжністю (хоча мало хто з виконавців її повністю дотримується). Зрозуміло, що для повноти художньо-експресивної реалізації стану героя слід віднайти і точну міміку, і відповідні фарби співацького голосу, й природну артикуляцію кожного слова, яке виспівається (промовляється).

На основі наявних відеозаписів проаналізуємо, як впоралися з цими завданнями вокалісти, і порівняємо два виконання – умовно «чоловіче» та «жіноче» (гендерний підхід).

Томас Хемпсон – відомий американський оперний співак, соліст театру «Метрополітен Опера», якого вважають одним із найблисучіших баритонів нашого часу, винятковий виконавець вердівського репертуару, тонкий інтерпретатор та шанувальник камерної вокаль-

ної музики композиторів ХХ століття. Він зробив понад 170 записів, серед яких значне місце відведено творам С. Барбера. На наш погляд, він чудово впорався з цим романсом. Все заспівано спокійно, легко, дуже м'яко, ніжно й оксамитово: в його співі читається легкий смуток, доброта та любов. Чудово виконана зазначена автором динаміка. Майже весь романс звучить *piano*, з усіма необхідними нюансами, при цьому добре зроблено гучну, контрастну кульмінацію, з підкресленим акцентуванням кожного звука, з плачем у голосі, що передає біль і тугу, що лежать на душі героя. Наприкінці, при повторенні кульмінаційних слів «*speak to you heart*», Т. Хемпсон поступово з нюансу *piano* переходить на *pianissimo*: передостання довга тривалість зачаровує ефектом згасання в тиші.

Шеннон Шовіль – сопрано, американська оперна співачка, не менш відома у світі, яка має сильний голос багатого тембру. Але як часто буває у володарів таких голосів, тонкі динамічні нюанси їм піддаються нелегко, і спів на *piano* не завжди виходить якісно і тонко. Весь романс вона співає голосно, подекуди змінюючи запропоновану автором динаміку. Наприклад, другий куплет вона співає тихіше, ніж перший, що має бути навпаки, робить свої динамічні «виделки», і кульмінація у неї не контрастна, як у Хемпсона, вона підходить до неї плавно.

Темп співачка обрала швидший, ніж указано. Тому романс звучить трохи метушливо, схвильовано, ніж припускає поетичний текст («дощ пройшов»): супровід зображує краплі тихого, майже закінченого дощу, який і навіює герою ностальгійний настрій, що «прочитується» у баритона Хемпсона. В той час як у Шеннон Шовіль цей стан трохи загубився; крім того, через швидкий темп вона диханням «розриває» фрази на багато дрібних «ланцюжків», що додає образу зайвої тривожності.

Друга пісня циклу «*Three songs, op. 10*» складніша для виконання, ніж перша: ритмічний малюнок не містить повторень, багато пауз і синкоп (зміщень акцентів із сильної долі на слабку), а також багато розбіжностей з інструментальним супроводом, який має власну лінію і слугує в ролі співрозмовника (в паузах вокаліста або на його довгих нотах і завмираючи на його співі), створюючи таким чином

діалог. Протягом невеликої за обсягом пісні 11 разів змінюється розмір. Додаткових знаків альтерації, що «вибивають» вокальну лінію із заданої тональності, тут менше, ніж у першій пісні, але є багато незручних для співу ходів по нестійких щаблях звукоряду.

Основна складність другої пісні циклу полягає в тому, що супровід у ній фактично не підтримує співака, а навпаки, постійно «збиває з пантелику». Іноді концертмейстер повторює ноти вокальної мелодії, але трохи пізніше; і тоді відразу чути фальш, якщо вокаліст на них самостійно не потрапив. У цій пісні контрастніша динаміка, багато різких переходів з *piano* на *forte* і, навпаки, з *f* на *pp*, багато динамічних змін на невеликих музичних фразах і мотивах (наприклад, на двох сусідніх нотах). Для вокаліста – це непросте завдання.

Томас Хемпсон чудово передає стан безвихідності і пригніченості. По-перше, цьому сприяє правильно підібраний, дуже повільний темп (*andante tranquillo*, 40–46). Складається враження, що у співака від туги бракує сил, а кожне слово співається з великими труднощами. По-друге, допомагає чітке дотримання динамічних відтінків. Тихий здавлений біль, звичайно ж, досягається на відтінках *p* і *pp*. Він добре веде вокальну лінію на димінуендо для закінчення фраз. У середньому розділі кульмінація («*The voice of the winter*») звучить контрастно, голосно і лякаюче, так що стає дуже шкода його героя. Після відчайдушного сплеску емоцій герой повертається у колишній самозанурений стан.

Виконавська версія **Шеннон Шовіль** помітно відрізняється. По-перше, нею обраний дуже швидкий темп – майже в півтора раза швидше, ніж указано в автора (й порівняно з Т. Хемпсоном). Як наслідок, пісня звучить метушливо і легковажно; отже, не вистачає болю та сліз, які супроводжують людину під час такого психологічного стану. Крім того, часто зустрічається неточна інтонація, що добре чути, оскільки ці ж тони повторює супровід. Для відтворення важкої депресії спів Шовіль видається занадто гучним: динамічні відтінки не вдаються, і дотримується вона далеко не всіх з них.

Третя пісня – найскладніша з усіх, причому як для самого вокаліста, так і для піаніста-концертмейстера. По-перше, це теситурний твір. У поєднанні з високою емоційністю, швидким темпом (*allegro*

con fuoco, 116) та гучністю (часте *f* і *ff*) він провокує на форсування та розширення звуку, за цим слід уважно стежити вокалісту. Інша складність полягає в тому, щоб скоромовкою чітко вимовити всі слова у швидкому темпі, не втрачаючи смислу кожного слова. Для вирішення цих двох завдань твір потрібно довго співати в повільному темпі.

Висновки. Сильові домінанти вокального циклу ор. 10 С. Барбера зумовлені психологічно-авторським переживанням поезії Джойса. У цілому вокальний стиль Барбера вирізняє тяжіння до підвищеної експресії та особливої мелодичної пластики *santo* під віртуозно-чутливий виклад фортепіано, уважне та чуйне наслідування поетичних сенсів для розкриття смислових шарів поетичної мови, її підтекстів.

Любовна семантика трагедійно-рефлексійного спрямування втілена у «двоїстій» драматургії через декламаційний мелос у партії *santo* (рефлексії героя) та інструментальний супровід (зовні віддзеркалення подій його душі), що утворюють музичний **стиль експресіонізму**. У вокальній музиці він рідко експериментує для ускладнення гармонічного (фактурно-поліфонічного) оздоблення вокальної мелодії. Його фортепіанні супроводи, суголосні з голосом, підтримують його артикуляційними контрапунктами та фактурно-тембровим і ладо-гармонічним різнобарв'ям.

Композиційні особливості віршів Дж. Джойса визначають індивідуалізацію музичної форми кожної пісні. Чим складніший емоційний стан, увиразнений у пісні, тим складніша форма: перша пісня – куплетна, друга – проста тричастинна, третя – наскрізна нестрофічна. Серед параметрів музично-мовної експресії, що «портретують» жанрово-стилістичну своєрідність вокального мислення С. Барбера виокремимо:

- ладову єдність (мінор); терцієве зіставлення тональностей: *c-moll* – *a-moll* – *c-moll*), улюблене серед композиторів-романтиків (Ф. Шуберт, Ф. Ліст);
- метричну єдність (усі пісні написані у розмірі 4/4);
- монологічність як спосіб висловлювання ліричного героя;
- аріозно-декламаційний тематизм, що утворює експресивне мовлення;

– комплементарність партій: вокальна втілює голос рефлексивного героя, фортепіано – діалектичне відображення його внутрішнього Я.

Отже, до стильових домінант камерно-вокальної лірики С. Барбера слід віднести: ускладнену **гармонію**, яку вирізняють ладова нестійкість, часті зміни тональності, альтерації, дисонанси; **метроритм** (змінність розміру, поліритмія, неповторювані ритмічні малюнки); **агогіку** (мікровідхилення від основного темпу) та **динамічні контрасти** (від *pp* до *ff*) не тільки на макрорівні (між частинами циклу), але й на мікротематизмі (фраза, речення).

Окремо вкажемо на роль фортепіанного супроводу, який вирізняє концертно-віртуозний стиль викладу (насичена фактура, темброво-регістрові контрасти, діалогічність). Інструментальний шар важливий для створення паритету внутрішнього та зовнішнього планів при виконання твору.

Вокальні труднощі полягають в артикуляційних завданнях, які залежать не тільки від музично-стильової інтонації С. Барбера, розуміння композиторської концепції вокального циклу ор. 10, але й ширше – від особливостей англійської вербальної стилістики, якою слід володіти молодим співакам, осмислюючи особливості різних національних традицій вокальної музики ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Кулак, А. (2010). Специфика американской музыкальной ментальности (на примере анализа фортепианной сонаты С. Барбера). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 28, 180–196.
- Heyman, Barbara B. (1992). *Samuel Barber: the composer and his music*. New York: Oxford UP.
- Heyman, B. B. (2012). *Samuel Barber: A Thematic Catalogue of the Complete Works*. New York: Oxford UP.

REFERENCES

- Kulak, A. (2010). The specifics of the American musical mentality (on the example of the analysis of the piano sonata by S. Barber). *Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*, 28, 180–196 [in Ukrainian].

Heyman, Barbara B. (1992). Samuel Barber: the composer and his music. New York: Oxford UP [in English].

Heyman, B. B. (2012). Samuel Barber: A Thematic Catalogue of the Complete Works. New York: Oxford UP [in English].

Talvinska Maria

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Senior Teacher of the Department of Solo Singing and Opera Training
e-mail: mtalvinskaya@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5443-1364

Samuel Barber's chamber and vocal lyrics in the mirror of performance interpretation (on the example of «Three Songs», op. 10 to the words by J. Joyce)

The substantiation of the topic. Samuel Barber is an outstanding composer of the 20th century, who is one of the most performed American composers in the world. However, his orchestral and instrumental compositions are popular. Few people are familiar with the huge number of equally talented compositions of S. Barber in the genre of chamber and vocal lyrics. Songs for voice with piano are simply unknown to the Ukrainian listener. Perhaps this is due to their complexity to perform and perceive. Thus, the stylistic and performing analysis of the vocal cycle op. 10 is a relevant topic because it represents one of the first attempts to study S. Barber's chamber compositions for their entry into the artistic space of Ukraine.

The purpose of the article. The purpose of the article is to reveal the genre and stylistic features of the cycle of songs by S. Barber op. 10 «Three Songs» in terms of stylistic specificity and performance interpretation.

The object of research is chamber and vocal music of the 20th century; the **subject** – the cycle of songs by S. Barber op. 10 as an expression of the author's reflection.

The analysis of recent publications on the topic. Available English-language editions are mainly devoted to the biography of the composer or genres of instrumental creativity. Thus, Barbara Heyman's book «Samuel Barber: the

composer and his music» (1992) contains biographical materials. As for opus 10, we find only the history of its writing.

The research methods. A functional-structural approach (in particular, intonation, dramaturgy and compositional levels) is used to identify the dominant chamber-vocal style. On this basis, there is a need for a performance approach to reveal the specifics of the creative vision of S. Barber's songs by various singer-interpreters.

The research methods. A functional-structural approach (in particular, intonation, dramaturgy and compositional levels) is used to identify the dominant of the chamber-vocal style. On this basis, there is a need for a performance approach to reveal the specifics of the creative vision of S. Barber's songs by various singer-interpreters.

The presentation of the main material. The vocal cycle «Three Songs, op. 10» to the words by J. Joyce belongs to the early period of S. Barber's creative work. The main leitmotif of the vocal cycle is the loss of a loved one. From song to song, the hero experiences the tragic fate of his love in different ways. The psychological reactions of the hero (a state of quiet, light sadness, pain and hopelessness, and, finally, the cry of the soul on the verge of insanity) form two plans of the dramaturgy (the external one – event-psychological; the internal one – lyrical and reflective). Each new stage increases the degree of drama of the story. The main task of the performer is to create an appropriate visual and psychological state of psychological sensations; therefore, in each song, its figurative order should be kept internally.

A comparison of two performances is proposed – conditionally «male» and «female». Thomas Hampson perfectly achieves the author's remarks and instructions of dynamics, tempo, articulation, and most importantly, he is in the corresponding visual and psychological state. Shannon Chauville is a soprano, an American opera singer who has a big voice and a rich timbre. But subtle dynamic nuances are not easy for her; singing at the piano does not always turn out to be of high quality. She sings song No. 1 loudly, sometimes changing the dynamics suggested by the author. She selects a faster tempo than specified. Therefore, the image sounds more hectic, agitated than the poetic text suggests («the rain has passed»): the accompaniment depicts drops of quiet rain, which gives the hero a nostalgic mood, which is present in Hampson's version. In Chauville's, this state was somewhat lost; due to the fast tempo, she «tears» the phrases into

small «chains», which adds unnecessary anxiety to the image. Therefore, the most adequate, in the opinion of the author of the article, is the male interpretation. The same applies to songs No. 2 and No. 3.

The vocal difficulties consist in articulation tasks that depend not only on the stylistic intonation of Barber's vocal style, but also on the peculiarities of English-language stylistics, which singers should possess, reproducing the specifics of various national musical traditions of the 20th century.

Conclusions. The stylistic dominants of the vocal cycle op. 10 of S. Barber are conditioned by the psychological and author's experience of Joyce's poetry. Barber's vocal style is characterized by a tendency towards increased expression and declassification plasticity of canto with a virtuoso-sensitive presentation of the piano, careful and sensitive imitation of poetic meanings. Love semantics is embodied in «dual» drama through the declamatory melos in the canto part (the hero's reflections) and the instrumental accompaniment (the external reflection of his soul), which form **the stylistics of expressionism**. Piano accompaniments are consonant with the voice, supporting it with articulatory counterpoints and textural-timbre and mode-harmonic variations.

The compositional features of Joyce's poems determine the individualization of the musical form of each song. The more complex the emotional state expressed in the song, the more complex the form: the first song is a couplet one, the second is a simple three-movement one, and the third is completely unstrophic. Among the parameters of musical and linguistic expression of S. Barber's vocal cycle, the following are notable: a mode (minor) and metrical unity (4/4 metre); monologue quality and declamation of vocal speech; complementarity of textural and timbre layers.

The stylistic dominants of the analysed composition by S. Barber: complexity of mode-harmony (frequent changes of tonality, alterations, dissonances); metro-rhythm variability, polyrhythm, micro-agogy, dynamic contrasts at the macro- and micro-levels (phrase, sentence).

Keywords: vocal chamber music of the 20th century, vocal cycle of songs, stylistic dominants, Samuel Barber, James Joyce, performance interpretation.

Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2022 року