

УДК 784.071.2(477)'06
DOI 10.34064/khnum1-71.08

Коноров Олексій Олексійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: dirizor9514@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0731-4662

Перлини української вокальної лірики у творчості сучасного співака-тенора (виконавський автокоментар)

Культурно-стильова ситуація в музичному мистецтві XXI століття пов'язана з активним розповсюдженням української культури та її вокально-виконавської складової у світовому просторі. Тематика статті обумовлена необхідністю розв'язання проблеми вибору репертуару на ґрунті визначення ментальних якостей української вокальної лірики, адже для молодих виконавців як ніколи актуальним є наразі переосмислення значущості «золотого фонду» вітчизняної вокальної музики, її відтворення у власній концертній діяльності. Мета статті – визначити історично усталені ментальні якості української вокальної музики, якими вони постають у творах XIX–XXI століть і актуалізуються в сучасній творчості співака-тенора. Новизна отриманих результатів полягає у впровадженні в науковий та концертний обіг перлин української вокальної лірики на ґрунті інтерпретативно- та історико-стильового й жанрового аналізу в контексті виконавської творчості сучасного співака-тенора. Підсумовано, що солоспів посідає чільне місце у скарбниці світового мистецтва як переконливе свідчення духовної краси вокальної культури української нації, що виникає завдяки творчому перевтіленню народнопісенної інтонації, інтерпретації поезії композиторами-класиками М. Лисенком, Я. Степовим, К. Стеценком та спадкоємцями закладеної традиції (М. Вериківським, Л. Ревуцьким, Г. Верьовкою).

Ключові слова: камерно-вокальна лірика; співак-тенор; українські композитори-класики; солоспів; оперна арія; пісня; виконавський аналіз.

Постановка проблеми.

Культурно-стильова ситуація в музичному мистецтві XXI століття пов'язана з активним розповсюдженням української культури та її вокально-виконавської складової у світовому просторі. Тому для молодих вітчизняних співаків як ніколи *актуальним* постає завдання переосмислення значущості «золотого фонду» вітчизняної вокальної лірики XIX–XX століть і його відтворення у власній виконавській діяльності. Однак реалії концертного життя сучасного співака-тенора свідчать про інше: «золоті сторінки» камерно-вокальної лірики, створені для високого чоловічого голосу, в основному є маловідомими і не вивчаються на системній основі у вищих музичних закладах. Подекуди у філармонійному житті міст України зустрічаємо монографічні (зазвичай, ювілейні) концерти, присвячені постаті одного митця. Однак, без сумніву, цього недостатньо для розуміння та усвідомлення «буття» камерно-вокальної лірики в річищі її еволюції («від серця до серця» композитора і поета), слід заново «прожити» цей період національної музичної історії, відтворивши її «перлини» у власній концертно-артистичній діяльності¹.

Серед наявних нотних джерел української композиторської спадщини нами було віднайдено унікальні ноти музичних композицій, створених для високого чоловічого голосу (тенора). Зупиняючи свій вибір на тих чи інших творах, автор статті відшукував записи їх виконання іншими співаками-тенорами або згадки про них, і, як з'ясувалося, їх украй мало. Сьогодні більшість справжніх «перлин» вокальної лірики України залишається маловідомою і перебуває майже на маргінесі сучасної концертної практики. Це спонукає до заповнення цієї «прогалини» в межах можливостей концертуючого вокаліста, що збагачує наукову складову вокального мистецтва і становить *актуальність теми статті*.

¹ Автор є виконавцем трьох концертних програм (2022–2024), присвячених відродженню вокальної лірики українських композиторів (від М. Лисенка до сьогодення). Вибір творів зумовлений метою реалізації мистецько-творчого проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Мета статті – визначити історично усталені ментальні якості української вокальної музики, якими вони постають у творах ХІХ–ХХІ століть і актуалізуються в сучасній творчості співака-тенора.

Об'єкт дослідження – мистецтво тенора в композиторській спадщині ХІХ–ХХ століть; **предмет** – творча практика виконавця-тенора у світлі «ренесансу» української вокальної лірики у ХХІ столітті. **Матеріалом дослідження** слугують твори камерно-вокального жанру, написані фундаторами української композиторської школи (М. Лисенком; Я. Степовим; К. Стеценком) та їх послідовниками (М. Вериківським, Л. Ревуцьким, Г. Верьовкою).

Останні публікації за темою. Розкриття теми неминуче потребує звертання до фундаментальних праць вітчизняних музикознавців старшої та молодшої генерації за такими напрямками, як *наукова лисенкіана*, що включає праці Л. Архімович та М. Гордійчука (Архімович, & Гордійчук, 1963), Т. Булат і Т. Філенка (Булат, & Філенко, 2009), Р. Скорульської (Скорульська, 2013); *історія української музики*, представлений роботами М. Зайко (2013), Т. Медецької (Медецька, 2016), Л. Пархоменко (2009) Т. Булат (1979); *вокальна музика*, а саме – праці Н. Говорухіної (Говорухіна, 2007), Т. Мадишевої (Мадишева, 2002), О. Торби (Торба, 2004).

Методи дослідження: *історико-стильовий* – висвітлює динаміку процесів становлення національної української музики; *жанровий* – сприяє розумінню стилістики вокальних творів в аспекті інтерпретації композиторами усталених європейських моделей; *стильовий* – виявляє індивідуально-композиторські принципи музичного мислення; метод *виконавського аналізу* – спрямований на висвітлення практичного досвіду автора як концертуючого співака.

Новизна отриманих результатів полягає у впровадженні в науковий та концертний обіг перлин української вокальної лірики М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, М. Вериківського, Л. Ревуцького, Г. Верьовки, на ґрунті інтерпретативно-стильового аналізу в контексті виконавської творчості сучасного співака-тенора.

Вибір перелічених творів пов'язаний із концепцією мистецько-творчого проекту автора, який має на меті обґрунтувати історичну

місію тенорового виконавства в контексті самоідентифікації української національної музики на межі ХХ–ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Сповнена глибокого чуття, ллється мелодія солоспіву. Здається, виникає вона на самому зламі драматичного звучання голосу, незвідано-високого, неповторного. Афористично викладена музична думка панує в камерному звукопросторі, у якому тембр співака злитий воедино з поетичним словом та інструментальним супроводом. Винятковість переживання автора музики породжує стильову інтонацію, що передається виконавцем і стає «живою» внутрішньою силою душі (її енергією), образом мислення, світоспоглядання, сутністю ліричного універсуму музики.

Український солоспів посідає чільне місце в мистецькій скарбниці світового мистецтва як переконливе свідчення глибинних традицій вокальної культури української нації, що базуються на творчому синтезі і спадкоємності народнопісенної інтонації, поезії та музики.

Головною постаттю, що сприяла настанню «золотої доби» української камерно-вокальної лірики, є Микола Віталійович Лисенко. Солоспіви композитора здебільшого мають лірико-психологічне спрямування. Перш за все, молодого Лисенка зацікавила поезія Генріха Гейне у перекладах українською мовою. Взаємодія із творчістю німецького поета-романтика мала неабияке значення для народження *нової стилістики* лисенкової вокальної лірики, яка не тільки характеризує творчість композитора зрілого періоду, але й вплинула на його послідовників (К. Стеценко, Я. Степовий, В. Косенко). Тобто йдеться про «мовно-стильові елементи» національного українського словника (за О. Козаренком, 2000).

Символічно, що високохудожні українські переклади іноземної літератури в той час були створені видатними представниками молодшої генерації, які входили до руху «Плеяда молодих українських літераторів». Серед них були такі видатні постаті, як Леся Українка, Людмила Старицька, Володимир Самійленко, Максим Славинський, яких Микола Віталійович підтримував, створюючи сприятливі умови для розвитку їхньої діяльності. Результатом спільної праці Лесі Українки і М. Славинського над поезією Гейне став вихід перекладу

збірки «Книги пісень», яка, за сприянням Івана Франка, 1892 року була видана в редакції Олени Пчілки у Львові як частина бібліотеки «Всесвітні твори».

Першу згадку про озвучення поезії Гейне знаходимо в листі Лесі Українки до матері від 9 червня 1893 року: «Лисенко грав мені нові композиції на Гейне, і я прийшла од них в нестям, бо вони справді дуже гарні» (Скорульська, 2013). Декілька творів у перекладі поетеси Лисенко включив у свій цикл.

Твори М. Лисенка на слова Г. Гейне складають вокальний цикл, типологічно споріднений із циклами західноєвропейських композиторів-романтиків першої половини XIX століття, хоча, звичайно, він має свої відмінності. Композитора надихнули вірші з поетичного циклу «Ліричне інтермецо». Лише солоспіви «У мене був коханий рідний край» та «Дівчино, рибалонька люба» написані на тексти з іншого циклу Гейне («На чужині»).

Подібно до Р. Шумана, композитор відібрав ліричні та лірико-пейзажні мініатюри, оминувши сатиричні замальовки, що мають місце в поетичному першоджерелі. Лисенкові була близькою драма ліричного героя. Тема кохання та романтичного *Sehnsucht* (туга за недосяжним ідеалом) пронизує музичну драматургію циклу: від зародження почуття в «чудовому місяці травні» (романс «Коли настав чудовий травень») – до гіркого прозріння й одвічної розлуки (дует «Коли розлучаються двоє»).

Працюючи із віршами Г. Гейне, М. Лисенко перебував переважно у звичній йому мовно-стилістичній сфері, пов'язаній із наспівним мелосом. Для підсилення драматичного образу композитор здійснював органічну модуляцію від кантилени до виразного декламаційного типу інтонування. Внутрішня ритміка віршів, зміни закладених у них емоцій допомогли природно віддзеркалити в музиці перехід від світлих спогадів до страждання. Проте страждання не є емоцією, що домінує у циклі, рух музичних образів не приводить до трагедійного фіналу.

Особливістю лисенкового циклу є логічне поєднання солоспівів та ансамблів (вокальних дуетів). Цим самим автор відкрив нову грань у традиційно усталених засадах циклізації камерно-вокальних творів. Музика циклу відтворює світ поезії за індивідуально-авторськими

естетичними уявленнями, але з ознаками європейського структурного мислення. Цикл побудований за принципом контрастних змін настроїв та душевних станів, де наскрізна психологічна лінія і настроєвий підтекст є однаково важливими в загальній драматургії; в ньому, як видається, присутній і образ Автора в іпостасі ліричного героя.

Продовжуючи тему поетичної *лисенкіани*, перейдемо до солоспівів на вірші Тараса Шевченка, чия поезія (волелюбна за тематикою, народна за характером, інтонаційно-наспівна) слугувала імпульсом для розгортання таланту молодого композитора. Систематичну працю над ними М. Лисенко почав з весни 1868 року. У процесі виконання солоспіву «Мені однаково» (з циклу «В казематі») ми відчуваємо життєдайну силу шевченківської поезії і розуміємо: образ Тараса для Лисенка є символом волі свободи нації, як і для сьогоднішніх українців.

Яскравим втіленням ментальних якостей української національної лірики є арія Левка з опери М. Лисенка «Утоплена» – одного з найвідоміших творів митця (на лібрето М. Старицького за мотивами оповідання М. Гоголя «Травнева ніч», або «Утоплена» зі збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки»). У ній поєднані жанрові ознаки загальноєвропейського оперного і національного українського мелосу. Цікавим є той факт, що ця арія жодного разу не увійшла у відомі постановки опери; принаймні в аудіо- та відеоматеріалах, що збереглися від часів написання «Утопленої», саме арія Левка *відсутня*. Вірогідно, це було зумовлено тим фактом, що від початку опери ця арія йде за порядковим номером четвертою, і вона, як і всі чотири попередні номери, виконується одним і тим самим співаком (тенором, якому належить роль Левка). За всіма музично-стилістичними параметрами – структурою, мелодикою, ритмічними малюнками, тривалістю – ця арія належить до надскладних і саме тому, можливо, систематично вилучалась із вистави.

Перейдемо до другого етапу історичного розвитку вокальної «чоловічої лірики», що представлений творчістю Якова Степового та Кирила Стеценка.

Глибоко ліричні, шляхетні почуття постають у солоспіві Я. Степового на слова І. Франка «*Розвійтеся з вітром*» із циклу композитора

«Барвінки» (на вірші І. Франка з поетичної збірки «Зів'яле листя»), у якому яскраво виражені мелодійність інтонаційної мови, чіткість форми, зв'язок з народнопісними інтонаціями, національний колорит.

Збірка «Зів'яле листя» складається із трьох розділів, які Франко назвав «жмутками» (невелика кількість чого-небудь – трави, сіна, зібраного разом). Поезія розділів відрізняється своїм ліричним звучанням. «Перший жмуток» – позначений весняними мотивами, присвячений оспівуванню молодого кохання. У ньому ж з'являються й перші нотки смутку. Закінчується збірка «Епілогом» («Розвійтеся з вітром»), у якому логічного завершення набуває наскрізний образ збірки.

Солоспів «Розвійтеся з вітром» (рік написання 1905–1906) позначений здебільшого весняними, життєстверджувальними мотивами «молодого кохання», хоча й з певними проявами смутку (відповідно до образу поетичного першоджерела), вражає великою внутрішньою сконцентрованою ліричного почуття, надзвичайним багатством змісту, мінливістю настроїв і тонкою грою емоцій, що знаходять свій конкретний вимір у римі, ритміці, строфічній композиції. Перейнятий весняними тонами «юнацької любові» з її життєдайною силою, коли сама інерція кохання, навіть нерозділеного, дає відчуття сили, натхнення. Ліричний герой починає усвідомлювати, що його почуття не взаємне, але із серця не зникає образ коханої. Герой марить своєю обраницею, у його душі світлі хвилини чергуються з темними, надія – з відчаєм.

Для виконання романс є досить зручним завдяки ясності мелодичного малюнку, прозорості фактури, чіткому поділу на фрази та агогіці, детально прописаній композитором. Виконавцеві залишається максимально точно відтворити композиторський текст, зафіксований у нотному записі.

Яків Степовий – блискучий мініатюрист, автор малих жанрів – романсів, пісень, фортепіанних п'єс. У вокальних мініатюрах він з великою внутрішньою динамікою передавав гаму суб'єктивних переживань і, разом з тим, змальовував цілісний «портрет» ліричного героя. Творчість композитора втілює пошуки в українській музиці початку ХХ століття декламаційної, але плинної мелодики, що передає глибинний сенс кожного слова, поетичний

підтекст вірша, та позначена індивідуально-стильовими рисами, які йдуть від оригінальних особливостей музичного мислення митця.

Іншу грань вокальної лірики Я. Степового представляє солоспів «*Не на шовкових пелюшках*» на слова Галини Комарівни зі збірки «*Барвінки*» (рік написання 1905–1906). Цей твір ретранслює те, як автор вірша та композитор пройнялися історією дитинства Т. Шевченка: у поетичному тексті проведено паралель між кріпацьким дитинством поета і стражданнями народженого Христа. Музичний тематизм співу представляє собою поєднання лірики та колористичності, хоча в ньому присутні й мотиви журби та страждання, притаманні поезії вже дорослого митця.

Інтерпретація цього солоспіву висуває певні виконавські завдання: так, при відображенні емоції глибокого суму виконавець має майстерно створювати ілюзію безперервності мелодичної лінії, делікатно підхоплюючи дихання в середині фраз, нівелювати темброву різницю між фрагментами у середній та високій теситурі, робити переходи з регістру в регістр плавними та непомітними. Окрема майстерність необхідна виконавцеві для передачі змісту вірша під час співу: співак має обирати делікатне і, разом з тим, «гостре» промовляння слів, артикуляцію, що сприяє виразній подачі характерних мелодичних формул.

Іншим за образними характеристиками зразком вокальної творчості митця є «*Серенада*» з музики до п'єси «*Чорт та шинкарка*». Як музичний керівник Українського державного театру музики і драми, Я. Степовий вирішив перетворити польську драму «*Чорт та шинкарка*» («*Dyabel i karczmarka*», 1913) Кживошевського на музичну драму. Оригінальний польський текст був адаптований і перекладений українською мовою Спиридоном Черкасенком. За змістом ця п'єса є хвилюючою та веселою історією про кохання, про те, що воно буває різним: прагматичним, егоїстичним, романтичним тощо.

Цей задум обмежився написанням серенади для III дії, де Чорт намагається спокусити шинкарку. Червоне сяйво од передвечірнього сонця. Шинкарка сидить край вікна з роботою в руках. Ріжнік (молоде чортеня) сидить на фразузі і співає, граючи на мандоліні й співаючи про те, що ніколи вечір не здавався довшим і, водночас,

гарнішим. Музика втілює щасливі сподівання й солодкі мрії, та, разом з тим, сумніви й страх.

Співакові слід налаштуватись на специфіку образу. І манера інтонування, й темброві відтінки відіграють важливу роль у його створенні: звучання має бути «солодким» відповідно до сценічної ситуації. Для цього співак повинен додати трохи манірності та «грайливих» інтонацій, й при цьому бездоганно володіти диханням, що дозволить йому виконувати видовжені кантиленні лінії.

У результаті співпраці із Спиридоном Черкасенком з'явилися і деякі вокальні твори Кирила Стеценка. Наприклад, на початку 1916 року драматург звернувся до композитора з проханням написати музику до його історичної трагедії «Про що тирса шелестіла», яку мала поставити трупа театру Миколи Садовського. Митець гаряче взявся до роботи і створив низку музичних композицій, що стали визначною віхою в розвитку української театральної музики. Захопившись роботою над трагедією та успіхом цієї постановки, К. Стеценко вирішив створити одноактну оперу на лібрето С. Черкасенка під назвою «Дика сила». Ця мініатюра мала стати повноцінним оперним опусом, але, написавши всього лише декілька сцен, композитор вирішив припинити цю роботу. Крім цих окремих сцен, до наших днів збереглося повне лібрето опери. Розглянемо *арію Андрія з одноактної опери «Дика сила»*.

Виконавцеві цього твору потрібно знатися на основних принципах роботи над цією арією, оскільки вона представляє значну складність. Наведемо *змістово-образну* характеристику арії.

Парубок Андрій палко кохає дівчину Галю, яка живе у своїй хатині біля лісу, й пропонує їй прогулянку лісом. З одного боку, арія має лірико-споглядальний характер, що відповідає пейзажній замальовці локації, де відбувається дія, з іншого, присутній епічний тип музичної образності з елементами календарно-обрядового фольклору: з вербального тексту арії ясно, що сюжет розгортається в літню пору року (вечір на Івана Купала), і тому Андрій довго розповідає про таємниці лісу, про лісовиків та водянників, нечисту силу та різноманітні пригоди, що можуть чекати на них у купальську ніч.

Вокально-технічна складова. Звичайно, домінуюча образна сфера цієї арії – любовна лірика зі зміною різноманітних емоційних станів, і тому виконавець повинен для втілення задуму композитора володіти технікою комбінування різних прийомів та засобів вокальної виразності: тембрів, типів дихання, головного та грудного резонаторів, яскравої та матової артикуляції тощо. Також арія вимагає від виконавця постійної концентрації уваги протягом шести хвилин виконання. Для відпочинку голосу композитор залишає виконавцю лише декілька тактів на межі кожного із трьох розділів арії: це, у свою чергу, потребує вміння давати голосу відпочити за короткий проміжок часу перед новим вокально-складним розділом.

Найвищим досягненням К. Стеценка у музично-драматичному жанрі ми вважаємо інший театральний опус, а саме – музику до сценічної версії поеми Т. Шевченка «Гайдамаки».

Працювати над нею композитор почав буремного 1919 року. Образи Коліївщини, одного з наймогутніших народних повстань в Україні XVIII століття, що відтворені в поемі Шевченка, імпували митцеві. Тут він знаходив мотиви, що були співзвучні сучасності, й таке прочитання «Гайдамаків» було притаманне не тільки К. Стеценку, а й значній частині мистецької інтелігенції його часу. Про це свідчить низка постановок поеми протягом 1918–1922 років. До одного з таких інсценувань «Гайдамаків» і звернувся К. Стеценко.

Музику до «Гайдамаків» не можна розглядати відірвано від поетичного тексту. Образи, створені композитором, органічно входять в художнє ціле поеми, оскільки вже сам Шевченко наситив її текстами пісень і ритмами танцю. Музика підкреслює життєдайну концепцію твору, посилює його образні контрасти.

Задум К. Стеценка був дуже масштабним. Він хотів озвучити не тільки музичну лінію поеми – пісні Кобзаря, Яреми, Залізняка, а й найбільш драматургічно важливі моменти: епічні монологи («Гетьмани, гетьмани»), роздуми героїв («Ой Дніпре, мій Дніпре») і навіть сцену освячення ножів («Молітесь, братія»). Крім увертюри й симфонічних інтродукцій до другої, третьої та четвертої картин, композитор окреслив музичні образи до шістнадцяти епізодів.

Музичні номери скомпоновані за постановкою С. Черкасенка, де послідовність подій не завжди збігається з поемою.

Одним із яскравих та привабливих для виконавця-вокаліста номерів з музики до «Гайдамаків» є *Серенада Яреми «У гаю, гаю»*. Театральна дія відкривається епізодом наймитування сироти Яреми у корчмаря Лейби, який знущається з бідного парубка. Серенада Яреми «У гаю, гаю» розкриває щирість, ніжність юнака, любов до життя, незважаючи на важку ситуацію, шанування природи та пристрасне кохання до дівчини Оксани. Твір відрізняється плавним м'яким рухом четвертних тривалостей та пануванням діатоніки практично без відхилень та модуляцій, що не характерне для ліричних творів К. Стеценка. Відносно простий гармонічний план композитор прикрашає тільки переливами акордів на I–VI^б щаблях. Прозору пентатонічну вокальну лінію підтримують репліки флейти, перших скрипок, чий тембри підкреслюють пасторальний характер твору.

Оскільки серенада має пейзажно-зображальний тип семантики з пануванням любовної лірики, виконавцеві слід використовувати тільки м'яку атаку звуку, чітко артикулюючи кожен фразу. Форма серенади – куплетна, тому від співака очікується змістове втілення кожного куплету з демонстрацією місцевих кульмінацій та правильного відчуття головної кульмінації твору.

Інший тип музичної образності втілюють *Дві пісні Лейби «Була собі Гандзя» та «Перед паном Хведором» з інструментальним номером «Краков'ячок»*. У пісні «Була собі Гандзя» інтонаційні звороти з IV підвищеним щаблем є засобом відтворення українського національного колориту. У пісні «Перед паном Хведором» синкоповане наголошення найслабшої долі, а також фіоритури із форшлагами тощо ніби імітують вимову Лейби, тобто єврейський акцент.

Ці дві пісні співаються послідовно, одна за одною, і тому співак має скласти власну виконавську концепцію цього міні-циклу. Перш за все, потрібно розуміти, що Лейба – характерний персонаж; отже, співак має відображати єврейський національний колорит, для чого йому потрібні легкість та рухливість голосу (для виконання мелодичних зворотів дрібними тривалостями); навичка короткого

зібраного дихання; здатність із легкістю змінювати динаміку за принципом контрасту в межах куплетної форми цих двох пісень.

Драматичну сторінку музики до «Гайдамаків» представляє *арія Яреми «Ой Дніпре мій, Дніпре»*. Симфонічна інтродукція до III картини побудована на матеріалі пісні Яреми «Ой Дніпре мій, Дніпре» (що за формою та виконавськими особливостями вважається арією) та на тематизмі героїчного епізоду «Гетьмани», у якому розповідається про мрії повстанців, для чого вони готують зброю. Ідучи в табір гайдамаків напередодні повстання, Ярема передчуває, що на світанку розпочнеться запекла битва. Його тривога за долю повстання розкривається в монолозі «Ой Дніпре мій, Дніпре».

Звертання Яреми до Дніпра – своєрідна мініатюрна балада. У «баладному» дусі написаний і фортепіанний вступ. Тематизм партії Яреми – розспівний і напружений. Через його поступове мелодичне розгортання розкривається образ повстанця-наймита, його мрії про свободу народу від панства; цю надію увиразнюють активні, героїчні інтонації, мужні, вольові ритми. Ця арія відіграє значущу роль у становленні образу Яреми як ліричного героя. У ній розкривається мотив трансформації ліричного образу сироти-наймита Яреми в народного месника – Галайду.

Серед когорти видатних митців першої третини ХХ століття завдяки високохудожнім зразкам солоспіву вирізняється ім'я Михайла Вериківського. Донька композитора згадує: «У тогочасній пресі зазначалося: “Скрізь, де йде рух за українську музику, ми чуємо ім'я Вериківського, бо він найактивніший із сучасних композиторів”» (Вериківська, 2006). Творча спадщина митця охоплює майже всі жанри (крім симфоній), але камерно-вокальний цикл займає у його доробку вагоме місце. Він демонструє інший, у порівнянні з інструментальною музикою, принцип циклізації: кожна з пісень, відбиваючи певне «одномоментне» почуття-образ, стає важливою складовою художнього цілого.

Видатним зразком камерно-вокального жанру є чотиричастинний вокальний цикл М. Вериківського на вірші українського поета-лірика Павла Грабовського «*Образ коханої*» (1944). Твір розкриває глибокі почуття, роздуми, зосереджений психологічний стан поета.

Як в самих віршах, так і в їх музичній інтерпретації переважають сумні трагічні мотиви. Музика циклу відбиває перемінність почуттів героя до коханої, чий образ поетично ідеалізований. Емоційний зміст романсів складає єдину драматургічну лінію циклу. Нові засади вокального письма, коли композитор намагається не лише передати загальноемоційний стрій віршів, але й саму інтонацію слова, визначають мелодику романсів. Мелодично-ритмічні побудови у цих вокальних п'єсах часто засновуються на наспівній рецитації, що вказує на прагнення композитора наблизити мелос до розмовно-декламаційного типу інотонування. Гармонія підсилює той чи інший поетичний образ, емоційне забарвлення твору. Дисонанси, альтерації септакордів, еліптичні звороти, політональні поєднання втілюють глибокий драматизм переживань ліричного героя.

Для вірної інтерпретації циклу співак має оцінити психотип свого героя та відтворити усі його особистісні прояви, що складаються в його «портрет»: це «ерос» (*чуттєвість*) та «сторге» (*дружелюбність*) – № 1, «Ти», «лудус» (*грайливість*), «манія» (*одержимість*) – № 2 «Все тобі», «прагма» (*практичність*), «агапе» (*жертвність*) – № 3 «Важке передчуття»; «апатія» (*відсутність емоцій*) як висновок «сюжету» циклу – фінальний номер «Ти померла».

Експозиція циклу – романс «Ти» – демонструє тендітний, ніби «кришталевий», образ. Виконавцеві слід дотримуватися особливої манери звуковидобування на рівні «шепітної рецитації», приділяти велику увагу диханню, яке має бути довгим, з економним розподілом повітряного струменю. Артикуляція повинна використовуватись чиста і м'яка, але з невеликим перебільшенням.

Романс «Все тобі» вносить помітний образний контраст; порівняно із першим номером циклу, його характер – бурхливий, навіть «вихороподібний». Манера звуковидобування має бути збіраною та сконцентрованою, тембр голосу – відповідати лірико-драматичній образності. Короткі вокальні фрази перериваються змістовими паузами, які потребують особливої уваги, оскільки вони теж є частиною емоційно-образної лінії солоспіву. У цьому романсі

також слід використовувати гостру артикуляцію, яка додає йому героїчного відтінку.

Емоційний зміст наступного номера циклу – «Важке передчуття» – охоплює швидкий перехід від світлого та прозорого образу до стану душевної темноти, це коливання яскраво демонструється в партії фортепіано, де в межах першого та другого тактів чергуються мінорні та мажорні тризвуки. Теситура романсу досить незручна для виконавця-тенора: вихід у високий регістр відбувається лише один раз (в кульмінації, т. 19), а весь інший час виконавець співає в середній та низькій теситурі. Для подолання теситурних труднощів співакові слід скинути м'язову напругу, психологічно переналаштуватися та підготувати вокальний апарат до переходу у незручну низьку регістрову зону. Основною манерою співу в романсі має бути «в'язка кантилена», що найкраще відповідає психологічному стану ліричного героя; при цьому особливу увагу слід приділяти й артикуляції тексту, яка має стати ще більш виразною та загостреною.

Характер солоспіву № 4, «Ти померла» – трагічний та скорботний, що підкреслюється пасакалійним рухом у партії фортепіано – інтонаційним символом траурної ходи. Завдання виконавця полягає у відтворенні відстороненого, емоційно скутого, ніби заціпінілого образу. Вокальні фрази нагадують речитатив *secco*, ніби останні слова прощання з коханою. Утворюється смислова арка від першого номеру (шепітні рецитації, що демонстрували зародження почуття і вишуканість кохання) до заключного номера циклу. Від виконавця вимагаються гостра артикуляція і точне фразування. Дихання має бути еластичним та низьким, для співу у «грудному» регістрі, який дає відповідне до емоційного змісту твору «густе» темброве забарвлення.

Ще одна лінія розвитку лисенківської традиції – вокальні твори видатного українського композитора та громадського діяча *Льва Миколайовича Ревуцького*. Його творча індивідуальність сформувалася в атмосфері піднесення, що панувала в українській культурі 20-х років минулого століття, віддзеркалюючи характерні ідейні та мистецько-стилістичні тенденції свого часу.

Солоспів «Ну, розкажи» (на слова С. Хоменка) має вольовий характер. Поетичний текст являє собою ліричний монолог чоловіка, який у діалозі із жінкою розкриває для неї і для себе головну таємницю її життя: за холодним спокоєм жінки ховається жага пристрасті і бурхливих почуттів, яку вона, як таємницю, приховує протягом усього свого життя. Таким чином, Л. Ревуцький розкриває одразу дві сюжетні лінії, що впливають на слухача за принципом образного контрасту, підкресленого, відповідно, динамічно й темпово: протиставлення образів харизматичного палкого чоловіка, наділеного такою властивістю, як інтуїція, та зовні байдужої жінки з «кришталевою натурою», яка живе лише потаємними мріями.

Для того, щоби влучно відтворити образ героя, створений композитором, виконавцю цього солоспіву потрібно володіти низкою специфічних вокальних якостей. Перш за все, співак повинен розуміти виразну роль тембру у цьому творі, а для цього необхідно відчувати психологію ліричного героя солоспіву. Вольовий та навіть іноді драматичний характер відповідає вокальному амплуа драматичного тенора. Іноді зустрічаються епізоди, у яких, навпаки, передбачається ліричний вокальний тип: наприклад, коли в тексті з'являється пряма мова від особи жіночого персонажу. Отже, здатність майстерно поєднувати ліричну та драматичну манеру співу із відповідним тембровим забарвленням – це головна якість, що необхідна виконавцеві цього солоспіву.

Бурхливість інтонаційного розвитку та мінливість емоційних станів героя зобов'язує виконавця користуватись більш чіткою та виразною артикуляцією, дрібною технікою вимови приголосних, не втрачаючи при цьому кантіленної манери з використанням рівного струменя дихання. Особливістю виконання цього солоспіву є швидка зміна типів дихання – з короткого вузького на довге вузьке; до цього виконавця спонукають теситурні спади та злети, регістрові переключання, стрибки на великі інтервали, наявність хроматичних низхідних ходів та зворотів, октавний стрибок з витриманою тривалістю в динаміці *pp*.

Ім'я Григорія Гурійовича Верьовки – талановитого хормейстера, диригента, композитора і дослідника українського музичного

фольклору – за правом асоціюється із процесами становлення професійного хорового мистецтва України. Спираючись у своїй творчості на традиції народного співу та мистецтво носіїв цієї традиції, він збагатив хоровий стиль виразними засобами музично-інструментального й хореографічного мистецтв, застосовуючи елементи театралізації. Найголовніше – Г. Верьовка розглядав хор та хорову композицію як художню цілісність. Крім того, Григорій Гурійович створив кілька солоспівів, які є важливою часткою його композиторського «автопортрету», принаймні – відбиттям його чуттєво-ліричного світовідчуття.

Диптих «Десь на дні мого серця» на слова Павла Тичини – хвилююча сповідь, що розповідає про найніжніші почуття, пристрасний спалах любові.

Твір написаний у формі діалогу: закоханий ліричний герой твору розмовляє зі своєю милою, їхня бесіда – ніжна і сердечна. Просто й задушевно розповідається про чисте почуття двох молодих людей. Тут немає опису зовнішності дівчини, але відчувається сила захоплення її внутрішньою красою. Мова дівчини надихає героя: він готовий слухати її вічно. *«Говори, говори, моя мила: Твоя мова – співучий струмок»*, – повторює герой, бо в її словах відображається справжня, співуча, казкова душа, й саме завдяки їй у глибині поетового серця спалахує дивовижне почуття любові. Природа ніби теж приєднується до такого гармонійного співзвуччя почуттів закоханих: ніч засвітила зорі, квіти хочуть танцювати з вітром. Увесь світ наче завмер: *«Ніч зірки посвітила. Шепчуть вітру квітки: гей, в танок!»* Дивовижна природа ніби закликає: *«Повінчайся з туманами ночі. Тихо так опівночі. Ніч зірки посвітила»*.

Поетичні рядки Павла Тичини відродилися в музиці Григорія Гурійовича Верьовки, який був другом поета. Це теж була сповідь: сповідувався не юнак, а зріла людина, сповідувався у своїх почуттях, у вірності своїй дружині, з якою прожив понад 40 років, своїй подрузі й однодумцю – Елеонорі Павлівні Верьовці-Скрипчинській.

Солоспів «Десь на дні мого серця» Григорій Гурійович писав у сумні для подружжя дні. Жінка тяжко захворіла. Лікарі надій на одужання не покладали. У такі чорні дні композитор знаходить в поезіях П. Тичини слова, які найточніше увиразнили його власні

думки й почуття. Поетичними рядками вплелися вони у романсову сповідь: «*Десь на дні мого серця заплела дивну казку любов*». На щастя, дружина одужала, а романс залишився як дорогий спогад про гіркі випробування долі.

Другий романс з Диптиху – «Прощання» – в автора поетичного тексту має назву «Я кличу тебе». П. Тичина написав його за два роки до своєї смерті, виданий вірш посмертно. Він був присвячений його коханій Наталці Коновал, жінці, яка іноді здавалася йому маренням. Жінці, яка стала його ліками, його жагою до життя, його сенсом та натхненням. Поет передає читачеві основну тему вірша, виражену в почуттях гострої туги під час розставання, світлого смутку від спогадів про колишні зустрічі, бажання повернути кохану. Ідея цього твору – спустошеність від самотності, що нахлинула, яка чергується зі щасливими спогадами – складне психологічне завдання для його інтерпретатора.

Висновки.

На ґрунті проаналізованих творів українських композиторів – перлин вокальної музики ХІХ – початку ХХ століть – підсумуємо засадничі принципи відтворення *ліричного роду* мистецтва у теноровому виконавстві. По-перше, українського романтизму притаманний кордоцентризм (за філософією Г. Сковороди); звідси щирість, душевність, відкритість. Звідси – унікальний мелос, сентиментальна природа співу, широке дихання, кантиленність.

По-друге, характерною рисою українського романтичного мистецтва є відсутність двосвіття: якщо в європейського романтика «Світ розколовся, і тріщина пішла крізь серце», то в М. Лисенка ми спостерігаємо спокій розуму та не бачимо конфлікту, який заважає герою відчувати єдність зі світом, як це було у шубертівського Мірошника. Якщо продовжувати й надалі ці порівняння, то слід вказати на унікальність стилю композитора, який пише вокальну лірику не від першої особи, а з позиції іншого героя, і це означає, що його лірика вже не є суб'єктивною та автобіографічною, а навпаки – стає *об'єктивно виваженою, загальнолюдською*.

І третє, найголовніше – це синтез поезії (слова-логосу) та української національної музичної інтонації мови (за О. Козаренком,

2000), що склався саме в М. Лисенка, завдячуючи геніальним поезіям Шевченка, Українки, Гейне.

Є сподівання, що зразки української вокальної лірики лунатимуть не тільки у Харкові, а, завдячуючи українським виконавцям, і в Польщі, Італії, Німеччині. Маємо впевненість, що прийде той час, коли ні в кого не залишиться сумнівів, що ренесанс української музики настав. Хто, як не мистецька українська молодь, допоможе битися серцю української культури?!

Отже, ціннісні пріоритети тенорового репертуару представлені не тільки культурними традиціями української музики, а й усім контекстом світового мистецького часопростору, з яким контактує той чи інший співак. Його дослідження складає *перспективу подальшого вивчення* тенорового репертуару як складової культурно-стильового ландшафту сучасного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Архімович, Л., & Гордійчук М. (1963). *Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість*. (2-ге вид., випр. і доп.). Київ: Мистецтво.
- Булат, Т. (1979). *Український романс*. Київ: Наукова думка.
- Булат, Т., & Філенко, Т. (2009). *Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття*. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ: Майстерня книги.
- Вериківська, І. (2006). Я не знаю, чому «Наймичка» не йде в Національній опері України. *Українська газета плюс*, 13 (61), 6–12 квітня.
- Говорухіна, Н. (2007). Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 19, 76–87.
- Зайко, М. (2013). Станьмо до праці плече до плеча! До 130-річчя композитора Якова Якименка-Степового. *Слово Просвіти*, 31, 12.
- Козаренко, О. (2000). *Феномен національної музичної мови*. Львів: вид-во НТШ. (Українознавча бібліотека НТШ, число 15).
- Мадишева, Т. (2002). *Співак і мова: культура співу мовою оригіналу. Теорія і практика*. (Навчальний посібник). Харків: Штрих.

- Медецька, Т. (2016). Вокально-хорова спадщина М. Вериківського. У зб. *Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти (до 120-ї річниці з дня народження)*, сс. 75–80. Кременець: [б. в., Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Т. Шевченка].
- Пархоменко, Л. О. (2009). *Кирило Григорович Стеценко*. Київ: Музична Україна.
- Скорульська, Р. (2013). Лисенко і Леся Українка. *Музика*, 4, 10–12.
- Торба, О. (2004). Слово і музика в хорovому творі. *Київське музикознавство*, 13, 201–213.

REFERENCES

- Arkhimovych, L., & Hordiichuk, M. (1963). *Mykola Vitaliyovych Lysenko: Life and creativity*. (2nd ed.). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Bulat, T. (1979). *Ukrainian romance*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Bulat, T., & Filenko, T. (2009). The world of Mykola Lysenko. National identity, music and politics of Ukraine in the 19th and early 20th centuries. New York: Ukrainian Free Academy of Sciences in the USA; Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].
- Govorukhina, N. (2007). Genre stylistics as the basis of vocal performance practice. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 19, 76–87 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). *The phenomenon of the national musical language*. Lviv: Shevchenko Scientific Society Publishing House. (Ukrainian Studies Library of the NSSh, vol. 15) [in Ukrainian].
- Madysheva, T. (2002). *The singer and the language: the culture of singing in the original language. Theory and practice*. (Tutorial). Kharkiv: Strykh [in Ukrainian].
- Medetska, T. (2016). The vocal and choral heritage by M. Verikivsky. In *Mykhailo Verykivskyi in the context of Ukrainian musical culture and education (to the 120th anniversary of his birth)*, pp. 75–80. Kremenets: [n.d., T. Shevchenko Kremenets Regional Humanitarian and Pedagogical Academy] [in Ukrainian].
- Parkhomenko, L. O. (2009). *Kyrylo Hryhorovych Stetsenko*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Skorulska, R. (2013). Lysenko and Lesia Ukrainka. *Music*, 4, 10–12 [in Ukrainian].
- Torba, O. (2004). Word and music in a choral work. *Kyiv musicology*, 13, 201–213 [in Ukrainian].

- Verikivska, I. (2006). I don't know why "Naymichka" is not performed at the National Opera of Ukraine. *Ukrainian newspaper plus*, 13 (61), April 6–12 [in Ukrainian].
- Zaiko, M. (2013). Let's get to work shoulder to shoulder! To the 130th anniversary of the composer Yakov Yakymenko-Stepovy. *Word of Enlightenment*, 31, 12 [in Ukrainian].

Oleksii Konorov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
post-graduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: dirizor9514@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0731-4662

The pearls of Ukrainian vocal lyrics in a contemporary tenor singer's work (the performer's auto-comment)

Statement of the problem.

The cultural and stylistic landscape in the musical art of the 21st century is marked by the active entry of Ukrainian culture and its vocal and performance component into the world space. Therefore, for young Ukrainian singers, the task of rethinking the significance of the "golden fund" of domestic vocal lyrics of the 19th and 20th centuries and reproducing it in their own performance art becomes more urgent than ever. However, the realities of the concert life of a modern tenor singer testify otherwise: the "golden pages" of chamber-vocal lyrics, created for a high male voice, are mostly unknown and not studied on a systematic basis in higher music institutions. This prompts us to fill this "gap" within the capabilities of a concert vocalist, which enriches the scientific component of vocal art and makes the topic of the article relevant.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to determine the historically established mental qualities of Ukrainian vocal music, as its appear in the compositions of the 19th–20st centuries and actualize in the contemporary creative practice of the singer-tenor. The research material consists of solos and arias created by Ukrainian

classical composers (M. Lysenko, Ya. Stepovy, K. Stetsenko, M. Verykivsky, L. Revutsky, H. Veriovka). The concept of the article is based on the works of Ukrainian musicologists devoted to M. Lysenko (L. Arkhimovych, T. Bulat & T. Filenko; the history of Ukrainian music (M. Zaiko, T. Medetska, L. Parkhomenko, T. Bulat); vocal music (N. Govorukhina, T. Madysheva, O. Torba). Research methods, such as historical and stylistic, genre, stylistic, performance, together contribute to studying the composers' thinking and formulating the author's practical recommendations as a concerting singer. The novelty of the obtained results lies in the introduction into the scientific and concert circulation of pearls of Ukrainian vocal lyrics on the basis of interpretative and stylistic analysis.

Research results and conclusion.

On the basis of the analyzed works of Ukrainian composers, the fundamental principles of the reproduction of the lyrical genre of art in tenor performance are defined. 1) Ukrainian romanticism is characterized by «cordocentrism» (according to H. Skovoroda's philosophy); hence sincerity, soulfulness, openness, sentimental tone, unique cantilena, wide breathing. 2) A characteristic feature of Ukrainian romantic art is the absence of dichotomy: in M. Lysenko's music we observe the peace of mind and do not see the conflict that prevents the hero from feeling unity with the world, as was the case in F. Schubert's songs. 3) Synthesis of poetry and the Ukrainian national "musical intonation of speech" (according to O. Kozarenko, 2000), which developed precisely in M. Lysenko's work.

Vocal lyrics of Ukrainian composers is unique, as it is not autobiographical, but objective, universal. The value priorities of the tenor repertoire are represented not only by the cultural traditions of Ukrainian music, but also by the entire context of the world artistic space-time with which this or that singer is in contact. The exploration of it provides a perspective for the further study of the tenor repertoire as a component of the cultural and stylistic landscape of modern art.

Keywords: *chamber-vocal lyrics; tenor-singer; Ukrainian classical composers; solo singing; opera aria; song; performing analysis.*

Стаття надійшла до редакції 3 червня 2024 року