

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЧЖАН ЦЗЕЛЯН

УДК 784.3:781.6:78.071.2(043.2)

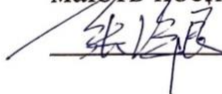
НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ У КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКІЙ
ТА ПЕДАГОГІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ СПІВАКА:
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

025 «Музичне мистецтво»
02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.


Чжан Цзелян

Творчий керівник і науковий консультант:

Антонюк Валентина Геніївна
доктор культурології, професор,
народна артистка України

КИЇВ – 2024

АНОТАЦІЯ

ЧЖАН ЦЗЕЛЯН. Вокальний цикл у концертно-виконавській та педагогічній творчості співака: інтерпретаційний аспект. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2024.

Зміст анотації. Історія вокального мистецтва складається з масиву виконавських інтерпретацій співаного слова. У процесі формування індивідуальних виконавських традицій з'являються нові мистецькі практики, змінюються підходи до трактування усталених видів вокальної діяльності. Наукове обґрунтування даного творчого мистецького проєкту полягає в теоретичному осмисленні процесу концертно-виконавської та вокально-педагогічної творчості співака з метою розробки методичних аспектів інтерпретації жанрової форми камерної музики «вокальний цикл». Теоретичну і практичну складові творчого мистецького проєкту спрямовано на комплексне розкриття деталей методичного процесу концертного виконавства та педагогічної творчості співака в інтерпретаційному аспекті вокального циклу. Із цією метою у роботі детально проаналізовано розвиток цього жанру, здійснено періодизацію процесу його розповсюдження в Європі та Китаї, простежено форми концертного виконавства. Етнокультурний процес інтеграції вокального виконавства національних шкіл у світове музичне мистецтво має інтенсивний характер і сприяє розвитку засад сучасної методики співу. Процес впровадження в концертну практику вокальної циклічної музики безупинно триває понад двісті років і має усталені виконавські традиції. До вокально-педагогічного репертуару входять окремі номери з вокальних циклів. Таким чином, у практиці склалося декілька основних підходів до інтерпретування музики вокальних циклів, і

кожен із них відрізняється за своєю сутністю та комплексами засобів інтерпретації. Класифікуємо їх на концертно-виконавський – сформований на основі збереження й розвитку кращих виконавських традицій та вокально-педагогічний – спрямований на вироблення методичних рекомендацій в аспекті інтерпретації. В них поєднуються засоби виконавської виразності, що виникли і були поширені у різні періоди розвитку вокальної техніки. Застосування даної типології у процесі дослідження традицій виконання вокальної циклічної музики продемонструвало, що в ХХ столітті була поширеною академічна манера співу. Натомість із настанням ХХІ століття паралельно розвивається народно-академічна манера інтерпретування обробок українських народних пісень із вокального циклу Л. Ревуцького «Сонечко», що також звучать у дитячому виконанні. Здійснений аналіз виконавських версій, що його репрезентують, дозволив виокремити та дослідити принаймні три різні технологічні моделі засобів вокальної виразності, застосовуваних співаками під час виконавсько-стильової реконструкції вокальних циклічних творів різних періодів. Це – академічна вокально-технічна модель, характерна для німецького жанру віршів з музикою (*Kunstlieder*), а також відповідний комплекс виражальних засобів, що відтворює історичну виконавську форму автентичного співу. Даний підхід виявився й ефективним інструментом аналізу самого процесу стильової реконструкції вокальних циклів у практиці сучасних співаків. Усвідомлення способів відтворення вокальних традицій дозволило побудувати в межах практичної складової творчого мистецького проекту серію виконавських версій вокальних циклів синтезованого типу шляхом застосування окремих елементів академічних і автентичних виконавських технік на основі превалювання академічного підходу до звукоутворення. Зокрема, під час побудови виконавської версії вокального циклу Л. Ревуцького «Сонечко. 20 українських народних пісень для голосу з фортепіано» увага приділялася відтворенню принципу декламаційності, підкресленню артикуляційної основи, відповідно до традицій автентичного

співу дітей; у роботі над інтерпретаційною версією вокального циклу Р. Шумана на вірші Г. Гейне «*Dichterliebe*» нами було використано виконавську техніку *Liede*, відповідну німецькій фонетичній моделі камерного співу. Нами здійснено переклади текстів цих циклів на офіційну китайську мову *Pǔ tōng huà* для популяризації української та німецької камерної вокальної музики в Китаї. Під час виконання *обробок українських народних пісень* Л. Ревуцького ми частково реставрували елементи старовинних способів голосотворення та дихання; у *Kunstlieder* застосували академічний підхід, трактуючи тексти творів Р. Шумана у традиціях, притаманних епосі Романтизму. Художні пісні (*yishu gequ* 藝術歌曲), створені відомим китайським композитором початку ХХ століття Хуаном Цзи, зосереджені на поєднанні тексту й музики; мають вишукану музичну мову для вираження художньої концепції поезії, викликають відчуття занурення у подію. Лаконічні за тривалістю й зрозумілі за музичною мовою, вони вирізняються взаємодоповненням координації мелодії та акомпанементу. У своєму творчому проєкті ми інтерпретуємо вокальні цикли Хуана Цзи «Три бажання троянди» (1932) на вірші сучасників композитора, поетів Вей Ханьжчана й Лун Чі та «Тринадцять китайських пісень» (1933) на тексти давньокитайській поезії, прагнучи виявити їхні композиційно-стильові та виконавські особливості в оригінальних варіантах текстів, а також – у власних перекладах українською. У ході роботи над науковою складовою творчого мистецького проєкту нами було з'ясовано, що, написані для голосу з фортепіанним супроводом, усі його складові репрезентують жанрову форму вокального циклу й, попри свою приналежність до різних національних композиторських шкіл, мають схожі інтерпретаційні аспекти.

Ключові слова: автентична манера співу, академічний спів, вокальна методика, вокальний цикл, вокально-виконавські традиції, вокально-педагогічний репертуар, дитячий голос, інтерпретаційний аспект, камерно-вокальна музика, концертно-виконавська творчість співака, пісня.

SUMMARY

Zhang Zeliang. The vocal cycle in the singer's concert performance and pedagogical creativity: an interpretive aspect. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Scientific substantiation of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 «Musical Art» (field of study 02 «Culture and Arts»). – National Music Academy of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

Summary content. The history of vocal art consists of an array of performing interpretations of the sung word. In the process of formation of individual performing traditions, new artistic practices appear, approaches to the interpretation of established types of vocal activity are changing. The scientific justification of the our creative art project consists in the theoretical understanding of the process of concert-performance and vocal-pedagogical creativity in order to develop methodical aspects of the interpretation of the chamber genre «vocal cycle». The theoretical and practical components of the creative art project are aimed at comprehensive disclosure of the details of the methodical process of concert performance and pedagogical creativity of the singer in the interpretive aspect of the vocal cycle. For this purpose, the development of this genre has been analyzed in detail, the process of its distribution in Europe and China has been periodized, and the forms of concert performance have been traced. The ethno-cultural process of integration of vocal performances of national schools into the world music art has an intensive character and contributes to the development of the foundations of modern singing techniques. The process of introducing vocal cycle music into concert practice has continued continuously for over two hundred years and has established performance traditions. The vocal and pedagogical repertoire includes individual numbers from vocal cycles. Thus, several basic approaches to interpreting the music of vocal cycles have developed in practice, and each of them differs in its essence and complexes of means of interpretation.

We classify them into concert-performance – formed on the basis of the preservation and development of the best performing traditions, and vocal-pedagogical – aimed at developing methodical recommendations in the aspect of interpretation. They combine the means of performance expressiveness that arose and were widespread in different periods of the development of vocal technique. The application of this typology in the process of researching the traditions of performing vocal cyclical music demonstrated that in the 20th century the academic manner of performance was widespread. On the other hand, with the onset of the 21st century, an authentic manner of interpretation of arrangements of Ukrainian folk songs from L. Revutskyi's vocal cycle «Sun», which are also performed by children, is developing in parallel. The performed analysis of the performance versions representing it made it possible to single out and investigate at least three different technological models of means of vocal expressiveness used by singers during the performance-stylistic reconstruction of vocal cycle works of different periods. This is an academic vocal-technical model; the performance model of R. Schuman's *Liede* and the corresponding set of expressive means, which reproduces the performance historical form of authentic singing of the modern period. This approach turned out to be an effective tool for analyzing the very process of stylistic reconstruction of vocal cycles in the practice of modern singers. Awareness of ways of reproducing vocal traditions made it possible to build a series of performance versions of synthesized type vocal cycles within the practical component of a creative art project by applying individual elements of academic and authentic performance techniques based on the prevailing academic approach to sound creation. In particular, during the construction of the performance version of L. Revutsky's vocal cycle «Sun. 20 Ukrainian folk songs for the voice from the piano» attention was paid to the reproduction of the principle of declamation, emphasizing the principle of articulation in accordance with the traditions of authentic children's singing; in the work on the interpretive version of R. Schumann's vocal cycle based on H. Heine's poem «Dichterliebe», we used the *Liede* performance technique, corresponding to the German phonetic

model of chamber singing. We translated the texts of these cycles into the Chinese literary language *Pǔ tōng huà* in order to popularize Ukrainian and German vocal chamber music in China. During the performance of arrangements of Ukrainian *folk songs* by L. Revutsky, we partially restored the elements of ancient ways of voice production and breathing; in *Kunstlied*, an academic approach was applied, interpreting the texts of R. Schumann's works in the traditions inherent in the Romantic era. The art songs created by early 20th century Chinese known (*yishu gequ* 藝術歌曲) composer Huang Zi's focus on the combination of text and music; have an exquisite musical language to express the artistic concept of poetry, cause a feeling of immersion in the event. Laconic in duration and clear in musical language, they differ in the complementarity of the coordination of the melody and the accompaniment. In our creative project, we interpret Huang Tzu's vocal cycles "Three Desires of a Rose" (1932) on the poems of the composer's contemporaries, the poets Wei Hanzhan and Long Chi, and "Thirteen Chinese Songs" (1933) on the texts of ancient Chinese poetry, seeking to reveal their compositional and stylistic and performance features in the original versions of the texts, as well as in their own Ukrainian translations. In the course of working on the scientific component of the creative art project, we found out that, written for voice with piano accompaniment, all its components represent the genre form of the vocal cycle and, despite belonging to different national schools of composition, have similar interpretive aspects.

Key words: authentic singing manner, academic singing, vocal technique, vocal cycle, vocal and performing traditions, vocal and pedagogical repertoire, interpretive aspect, chamber and vocal music, concert and performing creativity of the singer, song.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Вікові етапи розвитку дитячого голосу. *Ювілейна палітра-2021 до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів: збірник статей за матеріалами V всеукраїнської науково-практичної конференції (3–4 грудня 2021 року)*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2022. С. 145–151.
2. Вокальна музика для дітей у змісті виконавсько-педагогічної творчості: аспекти сприйняття та відтворення. *Мистецькі пошуки: збірник наукових праць Навчально-наукового інституту культури і мистецтв СДПУ імені А. С. Макаренка*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. Вип. 2 (16). С. 82–89.
3. Вокальна музика як фактор психологічного розвитку дитини в різні вікові періоди. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 58. Т. 2. С. 155–162.
4. Особливості розвитку дитячого голосу на матеріалі пісень із вокального циклу Л. Ревуцького «Сонечко». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 56. Т. 3. С. 63–67.
5. «Dichterliebe» op. 48 Р. Шумана на вірші Г. Гейне у концертному та вокально-педагогічному репертуарі. *Fine Art and Culture Studies: науковий журнал Волинського національного університету імені Лесі Українки. Факультет культури і мистецтв*. Луцьк, 2023. № 4. С. 128–136.
6. Жанрова специфіка камерно-вокальної лірики Китаю. *Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення: Матеріали XVII Всеукраїнської студентсько-аспірантської науково-практичної конференції*. Дніпро : Дніпровська академія музики, 2023. С. 46–49.

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорене на засіданнях кафедри камерного співу. Матеріали дослідження викладено в доповідях на 15-ти міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях. Презентовано три творчих мистецьких проєкти, один із них – на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

Нумеровані за хронологією доповіді на конференціях (без тез).

1. 16.11.2021 – Феномен дитячого співу в історії китайської народної опери. *Сьома Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Мистецькі родини (ювілейні дати)» НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.*

2. 25–26.11. 2021 – Специфіка вокальної підготовки дітей у КНР. *Четверта Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Сучасні аспекти теорії та практики оперного співу» «Україна-Китай: музичний діалог» НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.*

3. 3–4.12.2021 – Особливості розвитку дитячого голосу. *V Всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра-2021» до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» СДПУ імені А. С. Макаренка, м. Суми,*

4. 1–2.10.2022. Вокальна музика для дітей: аспекти сприйняття та відтворення. *Двадцять перша науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Слухач у смисловому просторі музичного твору» НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.*

5. 17–18.11.2022. Вокальний цикл Л. Ревуцького «Сонечко». *XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни», м. Рівне.*

6. 23–26.11.2022. Вокальний цикл Л. Ревуцького «Сонечко»: спроба виконавського аналізу. *Всеукраїнська науково-практична конференція «Механізми новацій у музичній творчості: проблеми інтерпретації» в рамках Одинадцятого науково-творчого проєкту «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.*

7. 16.12.2022. Вокальний цикл Л. Ревуцького «Сонечко» в концертній та педагогічній діяльності співака (з особистого досвіду). *Дев'ята міжнародна науково-практична онлайн-конференція «МИСТЕЦЬКІ РОДИНИ (ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ)» в рамках Другого науково-творчого проєкту «Виконавські та педагогічні традиції української вокальної школи в контексті розвитку міжнародних зв'язків» НМАУ імені П. І. Чайковського, Платформа Zoom.*

8. 21–22.12.2022. Психологічні особливості розвитку вокальних здібностей юнаків у постмутаційний період. *VI всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» СДПУ імені А. С. Макаренка, м. Суми.*

9. 03.10.2023. «Вокальний цикл у фестивалній практиці: з виконавського досвіду співака». *Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивалний рух в умовах війни як один із найвагоміших важелів музично-історичного процесу». Національна академія мистецтв України, Національна спілка композиторів України, м. Київ.*

10. 09–10.10.2023. «Жанрова специфіка камерно-вокальної лірики Китаю». *XVII Всеукраїнська студентсько-аспірантська науково-практична конференція «Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення». Дніпровська академія музики, Науково-творче товариство аспірантів та асистентів-стажистів, м. Дніпро.*

11. 27.10.2023. «Виконавські аспекти інтерпретації вокального циклу». *Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва»*. Національна філармонія України, Національна академія мистецтв України, Відділення музичного мистецтва та відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, НМАУ імені П. І. Чайковського, м. Київ.

12. 02–4.11.2023. «Особливості інтерпретації вокального циклу Л. Ревуцького "Сонечко" мовою оригіналу та власному перекладі на китайську літературну мову (pǔ tōng huà)». *Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»*. НМАУ імені П. І. Чайковського, м. Київ.

13. 15–16.11. 2023. «Особливості виконання вокальних творів мовою оригіналу та в літературному перекладі». *V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Зеленогурський університет (Польща), м. Київ.

14. 07.12.2023. «Феномен інтерпретації в концертно-виконавській творчості співака». *Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку»*. Міністерство культури та інформаційної політики України, Міністерство освіти і науки України, м. Київ.

15. 15–16.04.2024. «Вокальний цикл Л. Ревуцького «Сонечко. 20 українських народних пісень для голосу з фортепіано» (1925) у сучасному етнокультурному просторі». *Всеукраїнська науково-практична конференція студентів «Видатні постаті українського музичного мистецтва в процесах національно-культурного розвитку України» (до 185 -річчя з дня народження Павла Чубинського)*. Міністерство науки та освіти України, Інститут

модернізації змісту освіти, Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Національна академія педагогічних наук України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (кафедра камерного співу), Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (факультет мистецтв), Комунальний заклад вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, м. Київ.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
Розділ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	22
1.1. Питання жанрової типології у камерно-вокальній музиці.....	22
1.2. Вокальний цикл у мистецтвознавчих дослідженнях.....	33
1.3. Вокальний цикл у педагогічному та концертно-камерному репертуарі співака: інтерпретологічний підхід.....	40
Висновки першого розділу.....	53
Розділ 2. АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ НА МУЗИЧНОМУ МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ	54
2.1. Особливості виконання циклу Роберта Шумана на вірші Генріха Гейне «Dichterliebe» op. 48.....	54
2.2. Елементи інтерпретації вокального циклу Левка Ревуцького «Сонечко»	64
2.3. Камерно-вокальна лірика Хуан Цзи в концертно-виконавській творчості співака	73
Висновки другого розділу.....	90
ВИСНОВКИ.....	92
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.....	95
ДОДАТКИ.....	113
Додаток 1.....	113
Додаток 2.....	114
Додаток 3.....	115
Додаток 4.....	119

ВСТУП

Актуальність теми наукового обґрунтування. Історія вокального мистецтва свідчить про необхідність виявлення і фіксування принципів інтерпретації та аналізу основних виконавських і педагогічних методів у процесі музичного втілення поетичного слова. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту полягає в теоретичному осмисленні процесу концертно-виконавської та вокально-педагогічної творчості з метою розробки методичних аспектів інтерпретації камерного жанру «вокальний цикл». Особливого ж значення процес концертно-виконавської та педагогічної творчості співаків набуває в умовах сучасних викликів, спричинених пандемією та війною в Україні, що вимагають створення інноваційних підходів до індивідуального навчання, зумовлюють виникнення нових мистецьких форм та відкриття нових аспектів творчої взаємодії. Серед них – зростання всебічної уваги до жанру «вокальний цикл» із його широкими концертно-виконавськими можливостями, що викликають інтерес у співаків та меломанів, збуджують художню уяву творчої молоді, в тому числі – дітей підліткового віку, які навчаються співу та, за нашими спостереженнями, демонструють нові, несподівані аспекти сприйняття та відтворення музики. Йдеться про вокальні цикли «*Dichterliebe*» («Поетова любов») Роберта Шумана на вірші Генріха Гейне, «Сонечко. 20 українських народних пісень для голосу з фортепіано» Левка Ревуцького, «Три бажання троянди» на вірші Вей Ханьжчана й Лун Чі та «Тринадцять китайських пісень» на тексти з давньокитайської поезії Хуана Цзи з нашого творчого проєкту. Об'єднавчим фактором цих вокальних циклів є народно-пісенні витоки, театралізація виконавських форм і спрямованість на різну аудиторію, завдяки їх різномовному виконанню, як в оригіналі, так само – в літературному перекладі з німецької на українську Дм. Ревуцького та з обох

мов – на офіційну мову КНР *Pǔ tōng huà* (普通话), здійсненому нами. Вивчення національних музичних традицій, як можна вивести з наявних наукових джерел із цієї тематики, є найбільш наочним на прикладах вокальної спадщини країн Європи та Китаю, де шлях академічного музичного мистецтва має великі часові параметри, що охоплюють стильові парадигми. Саме таким є шлях розвитку української, китайської та німецької музики, що користується незмінним успіхом у слухачів і має величезний виконавський і науковий потенціал, зокрема, в царині дослідження інтерпретаційних аспектів жанру «вокальний цикл».

Значний потенціал для формування виконавської майстерності співаків та її практичного втілення в жанрі «вокальний цикл» містить концертно-виконавська та вокально-педагогічна творчість як процес, що народжується і здійснюється в надзвичайно складній і довершеній психічній лабораторії, де відбувається переживання й осмислення вражень і почуттів та їх переклад на мову мистецтва. Творення вокально-художніх образів, що спрямовується свідомістю та інтуїцією співака, є напруженою, але завжди хвилюючою діяльністю. Разом із тим, на сьогодні залишаються невизначеними питання сутності та змісту репертуару, – особливостей його інтерпретації у різні вікові періоди навчання співу та для різних типів аудиторії в концертно-виконавській та педагогічній творчості співака. Вирішення зазначених проблем можливе лише при врахуванні сьогоденних проблем мистецтвознавства та культурології, а також нових досягнень вокальної методики, історії й теорії вокального виконавства, сценічної майстерності, залучення циклічних творів до апробованого вокально-педагогічного та концертного репертуару. В якому б ракурсі не вивчалася вокально-виконавська творчість, не можна забувати про її головну специфічну особливість: музичним інструментом тут виступає сама людина. Тому потребують наукового обґрунтування способи формування пріоритетних фахових якостей особистості співака, таких як музичність, артистизм, імпровізаційність та інтерпретаційність виконання тощо. Вивчати концертно-

виконавську та вокально-педагогічну творчість співака як процес можна лише за допомогою комплексного аналізу при поєднанні мистецтвознавчого, культурологічного, психолого-педагогічного й театрального підходів. Потреба у визначенні індивідуального підбору вокально-педагогічного та концертного репертуару (мовою оригіналу чи в літературному перекладі), ролі циклічних творів у формуванні виконавської майстерності співаків у різні вікові періоди, відсутність спеціальних теоретичних розробок із цієї проблеми та недоліки в практиці зумовили вибір теми дослідження: «Вокальний цикл у концертно-виконавській та педагогічній творчості співака: інтерпретаційний аспект».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт та його наукове обґрунтування виконано на кафедрі камерного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі № 2 Перспективного тематичного плану творчих мистецьких проєктів на 2020–2025 рр. «Виконавське мистецтво у сучасних дослідницьких вимірах: питання інтерпретації та педагогіки». Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (Наказ 52-А від 13.04.2023, протокол № 8) з назвою «Вокальний цикл у концертно-виконавській та педагогічній творчості співака: інтерпретаційний аспект». Програми творчої складової мистецького проєкту погоджено з темою їх наукового обґрунтування на засіданні кафедри камерного співу НМАУ імені П. І. Чайковського (протокол № 6 від 26.01.2022) та перезатверджено (протокол № 7 від 20.03.2023).

Мета проєкту – дослідження особливостей інтерпретації вокальних циклів «*Dichterliebe*» Роберта Шумана на вірші Генріха Гейне, ор. 48 (1840); «Сонечко. 20 українських народних пісень для голосу з фортепіано» Левка Ревуцького (1925), «Три бажання троянди» (1932) та «Тринадцять китайських пісень» (1933) Хуана Цзи у змісті концертно-виконавської та педагогічної творчості співака.

Основні завдання проєкту:

- дослідити поняття «вокальний цикл» у мистецтвознавчих працях;
- розглянути проблеми жанрової типології камерно-вокальної музики, простежити особливості її втілення у концертному та педагогічному репертуарі співака на прикладі реалізації творчого мистецького проєкту;
- здійснити виконавський аналіз окремих *Kunstlieder* із вокального циклу Р. Шумана «*Dichterliebe*» мовою оригіналу та в літературних перекладах на українську й китайську;
- дослідити елементи інтерпретації дитячих пісень із вокального циклу Л. Ревуцького «Сонечко» мовою оригіналу, а також у власному перекладі на *Pǐ tōng huà*;
- виявити композиційно-стильові особливості та виконавську специфіку художніх пісень (*yishu gequ* 藝術歌曲) із вокальних циклів Хуана Цзи «Три бажання троянди» та «Тринадцять китайських пісень»;
- встановити спільні та відмінні риси смисло-, формо- та жанроутворення, притаманні першоджерелу вокального твору та його виконавській інтерпретації через визначення ролі наскрізних поетичних та інтонаційних смислоутворень;
- охарактеризувати особливості реалізації творчого мистецького проєкту в органічному поєднанні з процесом розвитку традицій концертно-виконавства та вокальної педагогіки.

Об’єкт дослідження – вокальний цикл у концертно-виконавській та педагогічній творчості співака.

Предмет дослідження – вокальні цикли «*Dichterliebe*» Р. Шумана, «Сонечко» Л. Ревуцького, «Три бажання троянди» та «Тринадцять китайських пісень» Хуана Цзи в інтерпретаційному аспекті.

Методи дослідження. У розробці основних науково-методичних положень творчого проєкту було використано здобутки теоретичного та історичного музикознавства, що охоплюють три взаємопов’язані пласти, – світоглядний (філософія, естетика, культурологія), змістовний (жанр, стиль,

художній образ), технологічний (композиторський і виконавський), а також застосовано історико-типологічний, семантичний, жанровий, структурно-функціональний, стильовий, системно-аналітичний, компаративний методи. Завдяки такому підходу, було виявлено інтерпретаційні можливості вокальних циклів «*Dichterliebe*» Р. Шумана, «Сонечко» Л. Ревуцького, «Три бажання троянди» й «Тринадцять китайських пісень» Хуана Цзи у ході розгортання нашого творчого мистецького проекту.

Теоретична база дослідження. Реалізація проекту та робота над його науковим обґрунтуванням вимагали опрацювання масиву літератури, присвяченої розумінню художньої природи вокального циклу та його місця в сучасній концертно-виконавській і педагогічній творчості співака. Науково-теоретичну базу дослідження складає теорія музичної інтерпретації В. Москаленка, а також тематичні праці Ю. Вахранева, О. Маркової, О. Лісової; О. Немкович, М. Ржевської, Н. Рябухи, О. Самойленко, Б. Сюті, А. Терещенко, І. Тукової, С. Шипа та ін. [24; 81–82; 85; 87; 96; 99; 101; 104; 109–110; 126].

Науковим підґрунтям роботи стали:

– загально-теоретичні аспекти музичного мислення (В. Васіна-Гроссман, І. Котляревський, О. Маркова, О. Самойленко та ін.) [22–23; 58; 81–82];

– музикознавчі дослідження, присвячені типології жанрів камерно-вокальної музики та специфіки вокального циклу (В. Антонюк, О. Баланко, О. Басса, Т. Булат; Г. Ганзбург, Н. Говорухіна, Л. Горелік, Л. Деркач, О. Кушнірук, Ю. Малишев, Ю. Радкевич, О. Тарасова, О. Філатова та ін.) [7; 11; 13; 16; 19–20; 29; 33–34; 41–43; 67; 80; 93; 107; 115];

– роботи, присвячені виявленню семантичних зв'язків між вербальним і музичним текстом та художньому перекладу (В. Антонюк, В. Васіна-Гроссман, В. Кузик, Т. Мадішева, А. Мокренко, А. Хуторська, Я. Шекера, Ф. Шлегель, Цзян Чжу та ін.) [3–5; 22–23; 62; 78; 84; 119; 127; 131; 138; 160];

– наукові результати фольклористів (С. Грица, О. Дерев'янченко,

А. Іваницький, К. Квітка, М. Лисенко, О. Мурзіна, І. Пясковський, І. Юдкін, А. Роусе та ін.) [36; 40; 45; 49; 70; 86; 92; 136];

– дослідження історичних процесів розвитку музичного виконавства (В. Антонюк, Б. Гнидь, Н. Гребенюк, М. Грінченко, М. Давидов, Г. Кабка, О. Козаренко, О. Коменда, О. Філатова, О. Шуляр, Д. Юник та ін.) [5; 35; 37; 47; 51; 54; 115; 133; 137];

– фундаментальні праці з філософії та естетики (Т. Адорно, Арістотель, В. Баранівський, О. Бодіна, Г. Гегель, О. Колесник, Конфуцій, І. Ляшенко) [1; 8; 12; 15; 31; 52; 56; 60; 76];

– дослідження феномену творчості (О. Берегова, Н. Гребенюк, Т. Іванніков, О. Костюк, В. Моляко, Р. Піхманець, В. Рибалка, О. Самойленко та ін.) [14; 37; 46; 57; 83; 89; 97; 100; 121; 162];

– музикознавчі дослідження та спогади зарубіжних та українських науковців і виконавців (Т. Булат, Б. Гмиря, В. Клиш, О. Коменда, З. Ліхтман, Дж. Мур, Т. Філенко та ін.), присвячені камерно-вокальній творчості [16; 30; 50; 54; 71; 142];

– праці, присвячені камерно-вокальній творчості Р. Шумана [29; 33; 75; 98; 124; 132; 134–135; 140–141; 143; 145–150]; Л. Ревуцького [18; 21; 48; 61–64; 67; 106; 112; 123; 128–129]; Хуана Цзи [25–26; 28; 72–74; 77; 111–112; 114; 117–118; 125; 139; 141; 151; 155–159].

Важливим для дослідження стало висвітлення кола питань сучасної вокальної методології та педагогіки сольного співу (дітей і дорослих), ґрунтовно здійснене у працях В. Антонюк, Н. Гребенюк, А. Дашак, Г. Кабки, І. Колодуб, О. Комісарова, М. Леонтовича, А. Полканова, М. Пилипчак, О. Стахевича, Сяо Юмея, Цзяна Чжу та ін. [1–6; 37; 39; 47; 53; 56; 68; 88; 90; 102–103; 105; 122–123; 152; 153–154; 160–161].

Матеріал дослідження. У процесі реалізації творчого мистецького проєкту було проведено практичну роботу над камерно-вокальними циклами «*Dichterliebe*» Роберта Шумана на вірші Генріха Гейне, ор. 48 (1840); «Сонечко. 20 українських народних пісень для голосу з фортепіано» (1925),

Левка Ревуцького (1925); «Три бажання троянди» (1932) та «Тринадцять китайських пісень» (1933) Хуана Цзи. Було задіяно відповідні нотні матеріали, відео- та аудіозаписи виконання цих творів відомим співаками, опрацьовано спогади сучасників композиторів і виконавців.

Наукова новизна проєкту полягає у тому, що вперше досліджено аспекти інтерпретації та здійснено порівняння різномовних виконавських версій вокальних циклів «*Dichterliebe*» Роберта Шумана на вірші Генріха Гейне (ор. 48, 1840 р.); «Сонечко. 20 українських народних пісень для голосу з фортепіано» Левка Ревуцького (1925 р.); «Три бажання троянди» на слова Вей Ханьчжана та Лун Чі (1932 р.) й «Тринадцять китайських пісень» на тексти давньокитайської поезії (1933 р.) Хуана Цзи, що прозвучали вперше на сучасній українській камерно-концертній сцені в нашому виконанні та наших перекладах. Здійснено їх типологію шляхом виокремлення академічного та народно-академічного типів інтерпретування, та їх комплексного аналізу як узагальнених виконавських версій, побудованих із застосуванням різних вокально-виконавських технік. Особистий внесок здобувача полягає у практичному дослідженні виконавських версій даних камерно-вокальних циклічних творів на музичному матеріалі творчого проєкту.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії світової музики, історії мистецтва, історії вокального мистецтва, при роботі над камерно-вокальними творами у виконавській та педагогічній діяльності та сприяти більшій художній досконалості їх інтерпретації, успішнішій роботі над ними у класі камерного співу. Застосовані у творчому проєкті підходи до презентації у концертних програмах камерно-вокальних творів Левка Ревуцького та Роберта Шумана можуть бути використані як у концертній практиці, так і у навчальному процесі.

Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проєкту. Окремі положення та ідеї дослідження були

представлені на п'ятнадцяти міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях, а також презентовані у творчому мистецькому проєкті кафедри камерного співу НМАУ імені П. І. Чайковського «Виконавські та педагогічні традиції української вокальної школи в контексті розвитку міжнародних зв'язків» в 2021 та 2022 рр.

За темою творчого мистецького проєкту презентовано три сольних концерти, один із них – на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва: «Солоспів для дітей: від Піднебесної – до України» (вокальні цикли композиторів 1-ї пол. ХХ ст.: Левко Ревуцький, «Сонечко» та Хуан Цзи, «Тринадцять китайських пісень». Національна бібліотека імені Ярослава Мудрого, 28.03.2023, м. Київ); «Ліричне інтермецо (вокальний цикл «Dichterliebe» Р. Шумана на вірші Г. Гейне» (Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, відділ музичних фондів, 20.04.2023, м. Київ) та «Вокальний цикл у концертно-виконавській та педагогічній творчості співака: інтерпретаційний аспект» (16.08.2024, Малий зал імені О. С. Тимошенка НМАУ імені П. І. Чайковського): у програмі – частини вокальних циклів Р. Шумана, Л. Ревуцького, Хуан Цзи в об'єктиві виконавської інтерпретації та літературного перекладу.

Публікації здобувача. За темою дисертації здійснено чотири одноосібні публікації у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Культура і мистецтво» та дві – у збірках матеріалів конференцій.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, двох розділів, висновків і списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи складає 120 сторінок, з них основного тексту – 95 сторінок. Список використаної літератури та джерел містить 165 позицій.

Розділ 1.

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Проблеми жанрової типології камерно-вокальної музики.

Камерно-вокальним жанрам присвячено великий масив наукової музикознавчої літератури. На Заході формування такої літератури пов'язане з розвитком та яскравим розквітом ранньоромантичної пісні романо-німецької традиції. Цілі серії збірок пісень публікувалися в центральній Європі: насамперед у Німеччині, – Лейпцигу, Берліні, починаючи з середини XVIII століття (*Berlinische Oden und Lieder. Leipzig. 1759; Kleine Klavierstcke nebst einigen Oden. Berlin. 1760* тощо) [145, с. 68]. У працях дослідників другої половини XIX – XX століття відбито історію австро-німецької пісні (К. Шнайдер, М. Фрідлендер, Г. Річ, Г. Кречмар; у XX столітті – Х. Мозер (1937), Г. Шваб (1965) [143, с. 37]. Вокальна музика відбиває, зазвичай, поезію індивідів, але передусім – «поезію часу», цілих літературно-поетичних напрямів, притаманних досліджуваним історичним періодам. З історії камерних вокальних жанрів можна цілком судити про поетичні уподобання тієї чи іншої епохи. «Вихоплюючи», виділяючи з безлічі поетичних джерел ті чи інші тексти-константи, придатні для реального музикування, саме музика часом робить ці поетичні рядки справжніми пам'ятками художньої культури свого часу.

Дослідження жанрової типології у сфері вокальної музики – надзвичайно складне завдання, оскільки систематизація романсів за ознакою приналежності тому чи іншому жанровому виду – заняття малопродуктивне, яке має будь-яких видимих твердих обмежень. Адже сфера лірики спочатку передбачає в собі малі можливості структурування, що й відзначено всіма без винятків джерелами, починаючи від словників та енциклопедій.

До сфери камерно-вокальної музики, безумовно, відносяться всі три основні літературні категорії, прийняті ще з часів Арістотеля під час поділу мистецтва на епос, лірику та драму [8]. Головна романсова категорія – лірика як така, у всьому її обсязі. Гегель сформулював думку про лірику суб'єкта та об'єкта в одній особі: центральним «персонажем» ліричного твору виявляється сам його творець і насамперед – його внутрішній світ [31]. Предметом лірики може бути зображення картин природи (пейзажна лірика), будь-якого предмета чи події. Форми ліричного висловлювання різні. Це може бути монолог від першої особи або від імені введеного в текст персонажу («рольова лірика»). Форми лірики передаються через предметне зображення; можуть бути прихованими у міркуваннях; мати форму звернення до якоїсь невизначеної особи; просвічувати крізь сюжет, що притаманне баладі. Своє теоретичне осмислення лірика (спочатку – лірична поезія) отримала в Європі XVIII – початку XIX століття, що співпало з розвитком романтизму. Саме тоді у системі романтичного мислення первинним став поет та його індивідуальне сприйняття світу. За твердженням одного з теоретиків Єнського німецького романтизму Ф. Шлегеля, поет «не повинен підкорятися жодному закону» [131, с. 546]. У XIX – XX століттях лірика перестала ототожнюватися з поезією: з'явилася лірична проза, ліро-епічна поезія (гібридні літературні форми). Трактатування лірики значно розширилося творчістю романтиків, а XX столітті – символістів. Ми неодноразово повернемося до естетичних принципів, на яких ґрунтується текст ліричного вірша. Однак іще раз відзначимо найважливішу рису, що постулюється всіма без винятку: жорстка і безумовна структуралізація (чи за темами, жанровими видами) протипоказана ліриці як сфері людського художнього світовідчуття. Принципи «звуко-слова» виходили з динамічної взаємодії ритму та синтаксису в потоці віршованого мовлення. Просодія вірша – основа для музикування мови ліричного героя. У цьому зростає вага окремих лексем, набуває значення підтекст – до уваги береться його семантика. У потоці ліричного мовлення велика роль ритмізованих пауз: у

них усе, що не сказано, договориє музика, доспіває – виконавець-інтерпретатор.

Розглядаючи питання жанрової типології класичного романсу, важливо пам'ятати: класифікаційні принципи, що складаються у сфері романсу протягом десятиліть, спостерігаємо за можливою точністю визначень жанрових видів, їх градацією в історичному (горизонтальному) та діяхронному зрізах, жанровою трансформацією. Зауважмо на походження самого терміна «романс» із романської (іспанської) мови: *romance* (пізньолатинське – *romanice*); а також на його походження від старовинної форми іспанського вірша, – частіше – восьмискладового хорей, у якому кінцівки парних рядків перегукуються асонансами голосних звуків. Розповсюдження цієї форми вірша на інші європейські мови співпало з популярністю музично-поетичних версій жанру, що став традиційно вокальним, еталонно-салонним у побутуванні українців і характеризується виникненням цілого ряду романсів і пісень літературного походження. Отак, як у німецькій поезії обом поняттям: і «романс», і «пісня» відповідне інше – «*Lied*», а у французькій – «*chanson*», спостерігаємо зближення жанрів «лірична пісня» і «романс». В. Васіна-Гросман пише про це: «...пісня (“*Lied*”) стає одним із провідних поетичних жанрів, відтіснивши на другий план оди, гімни й той вид віршів, який німецькі літературознавці називають “*Reflexionsgedichtes*” – поезія роздумів» [22, с. 28]. Жанрова класифікація у сфері романсу – насправді заплутана та потребує певних коригувань. Складаючись найчастіше спонтанно, емпіричним шляхом, вона практично не перетворилася на суворо вивірену класифікаційну систему. Наведемо приклади часто вживаних жанрових видів: пісня-романс, баладу, баркаролу, елегію, «вірші з музикою», художня пісня. Поширена тенденція – підміна жанрової типології більш вузьким тематичним спектром: анакреонтічна лірика, апасіонатна лірика і т. д. Як правило, подібні визначення негайно вимагають іншого поняттєвого рівня: драматичний романс, романс-монолог, елегія і т. д. супроводжує камерну вокальну сферу і відповідає її природі.

При цьому, на першому плані, зазвичай, опиняється або генезисна первинна основа романсу (серенада, баркарола, пісня), або тематичне, образне наповнення (романс-зізнання, романс-спогад тощо), або ж, нарешті, на перший рівень виходить принципово новий, ускладнений зв'язок романсу (пісні-романсу) із поетичним словом. Такими є «вірші з музикою», що лягли в основу форми вокального циклу. «Вірші з музикою» – це тип ліричного висловлювання, що склався на шляху «музикування слова» та «поетизації музики» (цикли..... та ін.). Навіть побіжний перелік, а тим більше просте порівняння різних романсових жанрових видів і циклічних форм переконливо говорить про те, що до форми вокального циклу композиторів підвели циклічні літературно-поетичні форми, – як-от «Ліричне інтермецо» Г. Гейне знайшло музично-вокальне втілення у вокальному циклі художніх пісень Р. Шумана «*Dichterliebe*» (1840).

У класифікації українських камерно-вокальних жанрів Т. Булат, яка диференційовано підходить до жанрового визначення вокальної мініатюри, диференціації її образних і композиційних і мовних елементів виразності, пропонує визначення: пісня (народна або літературного походження), солоспів, романс, пісня-романс, пісні звитяги та ін. [17]. Найпоширеніші жанрові ознаки пісні: впізнавана, легка для вивчення мелодія, куплетна структура, фактурно типізований акомпанемент (або навіть відсутність його) і т. д. Хоча в цілому ряді випадків пісня може й не відповідати цим параметрам. Саме тоді виникає необхідність додаткових епітетів: драматична, сатирична та ін. Головне, що у романсу завжди є свій змістовний спектр, тоді як пісня може оповідати практично про всі сфери буття, що визначає безліч її жанрових підвидів (календарно-обрядові, родинно-побутові, пісні праці, ліричні, жартівливі, козацькі, чумацькі, строкарські та ін.) [17]. Нагадаємо, що жанр романсу, згідно з українськими музикознавчими розробками, передбачає насамперед втілення ліричних образів, причому – з пріоритетом любовних одкровенень та картин природи. Інший рівень, на якому ґрунтується жанрова типологія, – композиційність.

Для класичного романсу характерні складна форма, як мінімум, варійованої строфи, розвинена партія фортепіано, нерідко з самобутнім музичним матеріалом і т. д. Як правило, проста строфічна форма твору – куплетна, навіть якщо в ній втілюється так само прониклива, типово «романсова» лірична образність, уже не є показником романсу, а пісні чи пісні-романсу, як, наприклад, «Скажи мені правду» (муз. Чеслава Заремби, сл. Тараса Шевченка). Дослідженням української національної вокальної традиції в її жанровій, стилевій та виконавських проєкціях, а також українських солоспівів у контексті виконавського мистецтва займаються сучасні китайські музикознавці [19–20].

Китайська камерна вокальна лірика відповідає різноманітній класифікації, розробленій європейським та українським музикознавством, у тому числі й у плані диференціації пісні та романсу. Про це свідчить характеристика найбільш відомих творів китайських композиторів початку ХХ ст., – випускників європейських і американських університетів, які знаходили натхнення в романтичних художніх піснях, особливо – в німецьких *Lieder* ХІХ ст. Дослідники-синологи підкреслюють зв'язок між *китайською художньою піснею* початку ХХ ст. та європейськими ліричними піснями періоду романтизму [74–75; 77; 103; 111]. Засновниками китайського камерно-вокального жанру «художня пісня» (*yishu gequ* 藝術歌曲) були Цин Чжу, Чжао Юаньрен, Хе Люгін, Хуан Цзи, Не Ер і Лю Сюань. Їхні перші твори стали унікальним сплавом західних і східних традицій, а також власного авторського бачення вокальної музики. Вони намагалися зрозуміти дух, властивий національному мистецтву, вибрати з народної мелодії неповторний колорит, а потім створити власний стиль у симбіозі з європейськими тенденціями.

Термін «китайська художня пісня» використовується, перш за все, з метою відрізнити її від народної (фольклорної) пісні [25–26]. Художня пісня завжди є авторською, її мелодія і текст, як правило, існують в єдиному варіанті, тоді як народні пісні часто мають безліч варіацій на одну тему і / або

мотив. Романтична, строга і глибока художня пісня має чотири відмінних ознаки. По-перше, в ній ідеально поєднуються поезія і музика. По-друге, фортепіано використовується як акомпанемент, причому інструментальний супровід – так само важливий, як і спів. По-третє, тексти художніх пісень зазвичай зберігають певну дистанцію в часі і просторі від реальності, – в основному це класика відомих поетів. По-четверте, структура китайської художньої пісні – вишукана; кожне її слово, кожен звук в ній вибудовані продумано, а виконавці володіють високим рівнем співацької майстерності й артистичної підготовки. Китайські художні пісні можна умовно розділити на *три категорії*. Так, на початку ХХ століття композитори, котрі вивчали музику на Заході, такі, як Сяо Юмей, Чжао Юаньрен, Цинчжуо і Хуан Цзи, запозичували передову композиторську техніку, освоєну ними під час навчання за кордоном, та, вибравши традиційні китайські класичні вірші в якості змісту під акомпанемент фортепіано, створили ранні художні пісні (до них відносяться цикли Хуана Цзи «Три бажання троянди» й «Тринадцять китайських пісень» з нашого творчого мистецького проєкту). *До другої категорії* можна віднести художні пісні тих авторів, які не були професійно підготовлені як композитори, і тому писали художні пісні лише з мелодіями. Але ці твори мали такий сильний соціальний вплив, що фахівці організували для них фортепіанний супровід. Нарешті, *до третьої категорії* можна віднести пісенні форми, схожі на художню пісню, які існували в Китаї задовго до появи в країні німецьких і австрійських художніх пісень *Lieder*. Деякі з них були давніми літературними піснями, інші – улюбленими народними піснями. Після великих хвиль історії, декотрі з таких пісень, які досі популярні в широкій публіки, були забезпечені професійними композиторами барвистим і елегантним фортепіанним акомпанементом, перетворившись у художні пісні. Не можна заперечувати того, що форми і теми китайських художніх пісень за багато років стали різноманітнішими, композиційний зміст оновлювався, відповідно зі змінами часу,

композиторські прийоми і структура письма ставали змістовнішими з визначеними стилістичними характеристиками.

Необхідно відзначити, що в другій половині XIX – на початку XX століття в Китаї почався активний процес європеїзації всіх сфер життя. Це торкнулося, зокрема, й музичного мистецтва. Не була винятком і камерно-вокальна лірика. Початок XX століття, особливо 1920–40 рр. – ключовий період у розвитку її жанрів. У цей період висувається плеяда відомих композиторів (Хуан Цзи (1904–1938), Цин Чжуй (1893–1959), Чжао Юаньжень (1892–1982), Сяо Ю-мей (1884–1940) та ін.), котрі піднесли вокальну лірику до досить високого професійного рівня. Її докладне дослідження поки ще тільки починається, про що свідчать праці з історії китайської музики XX століття та окремі статті [25–26; 28; 72–74; 77; 111–112; 114; 117–118; 126; 139; 141; 151; 155–159]. Одним із найважливіших є питання про жанрове визначення китайської вокальної мініатюри європейського типу.

Ще у 20-ті роки XX століття у китайському музикознавстві з'явився термін «художня пісня» (*yishu gequ* 藝術歌曲), який запровадив Сяо Юмей для визначення нової китайської пісні (на відміну від традиційної), переклавши на рідну мову німецький термін *Kunstlied* (*Kunst* – «мистецтво», *Lied* – пісня, *Kunstlied* – «художня пісня») [105, с. 598]. Не можна не погодитися з Цзяном Чжу, що термін художня пісня «...свідчить про орієнтацію на австро-німецьку культурну традицію, сприйняття її як художньо-естетичний зразок для створення даного жанру та пропонує для позначення вокальних ліричних мініатюр китайських композиторів звертатися до відомого в Європі терміну *романс* [160, с. 145]. Однак і в такому жанровому підході – у зарахуванні всього корпусу таких творів лише до романсу, на нашу думку, є неточність, оскільки жанрове розмаїття китайської вокальної лірики – насправді набагато ширше. Здійснюючи жанрову характеристику китайської вокальної мініатюри 1920–40 років, важливо зазначити, що іще в Сунську епоху виник давньокитайський

класичний поетичний жанр *ци*, призначений для вокалізації, що теж називається романсом [114; 127]. І, хоч його присутність у народному музичному побуті досі належним чином не обґрунтована та не підкріплена поважними науковими дослідженнями, цей жанр досить добре висвітлений у художній літературі. Він не має нічого спільного з європейським романсом і за змістом, і за засобам вираження. Також він не має нічого спільного з європейським романсом, ні за своїм змістом, ні за виражальними засобами вираження. У жанрі *ци* є лише мелодія без гармонії, як інструментального супроводу використовуються лише національні інструменти, дублюючі вокальну парію. Для *ци* не є характерним фіксований нотний текст, – там багато що імпровізується. Відтак, відносити всю камерно-вокальну китайську лірику 1920–40-х років лише до жанру романсу навряд чи буде переконливо. Таке обмеження неможливе хоча б і тому, що тематика багатьох мініатюр явно виходить за межі романсового жанру. Для аналізу всієї різноманітності китайської вокальної лірики маємо спиратися на жанрову класифікацію, розроблену європейським музикознавством, що включає пісенні підвиди, вірші з музикою, баладу, монолог. У результаті такого підходу з'ясовується, що в жанровому колі китайської академічної вокальної мініатюри європейського типу є і пісня (у тому чи іншому її різновиді), і романс, зокрема, у взаємодії з елегією, баладою, і пісня-романс, і вірш із музикою, і монолог, і старовинні пісенно-фольклорні жанри, серед яких вирізняється *ци* тощо.

Розвиток академічної музики сучасного Китаю можна розділити на декілька періодів. Перший із них – «золота доба» в історії жанру китайської художньої пісні – тривав з 1920 по 1940 рр. і ввібрав у себе активну діяльність засновника китайської музичної освіти Сяо Юмея (1884–1940), який став визначною постаттю музичного мистецтва країни першої половини ХХ ст. Композитор, диригент, викладач, науковець, організатор, автор першої китайської музикознавчої роботи, за яку отримав ступінь доктора філософії в Європі [105]. Завдяки його зусиллям, у 1927 р. була відкрита

Шанхайська консерваторія. Після завершення навчання у Німеччині (Лейпциг, Берлін) Сяо Юмей познайомив китайських митців із класичними зразками *Kunstlied*. Як ми вже зазначали, саме він у 1920-х роках впровадив у китайське музикознавство термін «художня пісня», переклавши німецький термін «*kunstlied*». Початково, художніми піснями називали нові авторські камерно-вокальні твори, на відміну від традиційних фольклорних пісень. За Сяо Юмеєм, під китайською художньою піснею слід розуміти австро-німецьку романтичну пісню, досконалі зразки якої представлені в творчості Ф. Шуберта і Р. Шумана. У сучасному китайськомовному світі термін «художня пісня» (*yishu gequ* 藝術歌曲) позначає музичну композицію, що зазвичай створена для соліста-вокаліста у супроводі фортепіано. Такі композиції засновані на віршах, покладених на музику та призначених для концертного виконання.

Як зазначає У Хун Юань, «...у 1920-і роки у творчості Чин Чжу та Чжао Юань Жень виникла китайська художня пісня (*yishu gequ* 藝術歌曲), створена на основі творчого переосмислення німецької *Kunstlied*, незабаром набула значення національного жанру, представляє музичну культуру нового Китаю. Якщо Чин Чжу при створенні китайської художньої пісні переважно спирався на вірші класичної поезії стародавнього Китаю, то Чжао Юань Жень вважав за краще залучати як поетичний прообраз вірші сучасних поетів (у тому числі свої власні). Представник наступного етапу в історії жанру (1930-і роки) – Хуан Цзи, у розвиток традиції, закладеної Чжао Юань Женем звернувся до віршів сучасних йому поетів [113, с. 67]. Вокальна творчість Хуана Цзи, в якій повною мірою розкрилося його обдарування, заслуговує особливої уваги, адже саме в цій сфері він залишив багату спадщину. Пісні та романси композитора на його батьківщині широко популяризують з метою залучення широких верств народу до китайської класичної музики. Як ми вже зазначали, китайські музикознавці, які звернулися до вивчення сучасної національної вокальної лірики, неодмінно згадують і детально аналізують твори Хуана Цзи, згадуючи його поряд із такими композиторами, як Сяо

Юмей, Чжао Юаньжень, Цинчжу, які об'єднали традиційні китайські вірші з європейською композиторською технікою, змінюючи національні методи одноголосії системи та лінійного мислення. У результаті вони домоглися нового звучання романсу без втрати національного стилю, орієнтуючи методи музичної творчості на гармонію та поліфонію. Розглядаючи вокальні твори Хуана Цзи з позицій виконавських завдань вокаліста, слід зазначити, що, хоча після передчасної смерті композитора минуло вже майже 80 років і китайська камерно-вокальна лірика збагатилася значними здобутками, твори Хуана Цзи досі затребувані і в педагогічній, і в концертній практиці, займаючи важливе місце у музичній культурі Піднебесної. У музичній синології є база відомостей про творчість цього видатного композитора, серед яких – факти біографії, поетичні джерела вокальних творів, використовувані елементи західноєвропейського музичного мовлення (гармонія та поліфонія), виражальні прийоми їх поєднання з китайськими національними поетичними образами. Особливу цінність представляє погляд на китайські романси та пісні крізь призму європейської жанрології: «...потрібно звернутися до класифікації європейського музикознавства, – пропонує Ван Шижан, – яке диференційовано підходить до жанрового визначення вокальної мініатюри, виходячи з дифференції її образних і композиційних та мовних елементів виразності» [165]. Цей підхід дозволяє китайському музикознавцю дати жанрові визначення деяких творів Хуан Цзия. Зокрема, Ван Шижан до жанру типового романсу відносить «Пісню про весняний настрій» Хуана Цзи, до романсів, особливістю яких є поетизація природи, – «Дотик червоних губ», «Туга за домівкою», «Прогулюватися снігом, милуючись квітучою сливою». Автором виділено і романси-монологи («Про що говорив західний вітер», «Три бажання троянди»), і навіть лірична мініатюра «Квітка – не квітка» [164]. Китайські музикознавці, звертаючись до проблематики камерно-вокальної творчості своїх співвітчизників, уважні як до жанрового боку аналізованих творів, і до міжкультурних зв'язків, що рельєфно проступають у вокальних творах

китайських авторів. Проте залишається відкритим питання: у чому ж полягає унікальність вокальної лірики Хуана Цзи, якщо розглядати її вже не в порівнянні з жанрами європейської камерно-вокальної традиції, але виходячи зі збігу культурних та мовних обставин, що зумовили особливості творчого методу композитора? Відповідь на це питання ми надамо при аналізі окремих творів Хуана Цзи з нашого творчого мистецького проекту (в підрозділі 2.3).

Ведучи про розвиток жанрів камерно-вокальної музики в сучасному Китаї, необхідно зазначити, що на цей процес в основному впливають стандарти західної вокальної освіти. Талановита співуча китайська молодь здобуває академічну вокальну освіту в європейських країнах, і з дипломами магістрів, кандидатів та докторів наук повертається на свою батьківщину співати й навчати. Слід сказати, що вокально-педагогічна робота в Китаї в усі часи була і є престижнішою за концертно-виконавську. Хоча «вокальний бум» в Піднебесній заявив про себе порівняно недавно, навчання співу швидко прогресує на різних освітніх щаблях. Якісну вокальну освіту в Китаї можна здобути в спеціалізованих музичних школах, університетах, педагогічних інститутах та консерваторіях [152]. Вокально-виконавська стилістика майорить запозиченнями композиційних прийомів західної музики, не виключаючи прагнення інтерпретаторів поєднувати їх із традиційним національним стилем. Тут потрібно уточнити характер поєднання європейського і власне китайського елементів у сучасній художній пісні. Річ у тому, що, в ході постійного обміну і навіть зіткнення з європейською культурою, композиція китайської художньої пісні трансформувалася, поступово утворивши закон композиції художньої пісні з китайською специфікою, що вимагає особливих зусиль від її творців і виконавців. Зазначені властивості китайських художніх пісень наразі задають високі стандарти і вимоги до фортепіанного супроводу. Вони вимагають складного вираження музичних емоцій, що пов'язане з серйозною підготовкою, як композиторів, так і виконавців. При цьому створюється парадоксальна ситуація, коли рівень удосконалення китайської художньої

пісні зростає, а її популярність падає, і число авторів художніх пісень теж скорочується. Оскільки художня пісня спочатку була західним культурним явищем, її необхідне не втомно «націоналізувати». Прикладом тому служать попередні покоління музикантів, які створили безліч шедеврів. Переробляючи художню пісню (*Kunstlied*) на китайському культурному ґрунті, ми зможемо запропонувати (*yishu gequ* 藝術歌曲) світу, як наш неповторний мистецький продукт. Часи змінюються, змінюються смаки публіки, але важливо не втратити первинну суть китайської традиції, вдягаючи її в європейську форму художньої пісні. Іновація повинна торкатися, перш за все, європейської форми, що надасть вмісту китайського мистецтва нове життя. Творчо спираючись на народну музичну основу, композитор і музикант-інтерпретатор повинні саме «вбудовувати» їх у західну музичну традицію. На шляху такого синтезу китайський стиль художньої пісні, міцно вкорінений у національну музичну культуру Піднебесної, можна включити в світовий музичний простір, досліджуючи і створюючи в такий спосіб сучасне «звучання світу». Це означає, що до поширення китайських художніх пісень (*yishu gequ* 藝術歌曲) необхідно підходити комплексно, – не лише з точки зору створення витворів мистецтва, але і з точки зору їх сприйняття слухачами, на чому має бути зосереджений наступний етап розвитку камерно-вокальних жанрів малих і великих форм.

1.2. Вокальний цикл у мистецтвознавчих дослідженнях.

За визначенням О. Кушнірук, «...втілення поезії в музиці, зокрема в жанрі вокального циклу, – один із цікавих напрямків роботи композитора. Історія музики, починаючи від доби романтизму, накопичила чималий досвід у згаданому жанрі, засвідчивши його величезний художньо-естетичний потенціал як у вертикальному (хронологічному, стильовому), так і в горизонтальному (географічному, національному) аспектах [66, с. 67–68]. Аби визначити зміст поняття «вокальний цикл», спершу необхідно звернутися до етимології слова «цикл», а вже потім зв'язати це слово зі специфікою вокальної музики, яка є у найширшому сенсі поєднання ліричної

поезії та музичного її втілення [9]. Як зазначає Ю. Радкевич, вокальний цикл – передовсім жанр перехідної епохи «класицизм-романтизм» та розшифровує грецьке слово *kyklos*, що буквально означає «коло» [93, с. 251]. Енциклопедичне визначення терміну «вокальний цикл» (нім. *liederkreis*, *liederzyklus*, англ. *song cycle*) – цикл пісень або романсів, об'єднаних спільною поетичною ідеєю. Остання може бути втілена різними виразовими засобами, наприклад, системою лейтмотивів, схожими гармонійними і ритмічними формулами тощо. Вокальні цикли часом важко відрізнити від звичайних збірок пісень, яким композитори часто надають ознак цілісності. Також «цикл» розглядається в кількох інших значеннях. У найширшому сенсі – це сукупність взаємопов'язаних явищ, процесів, робіт, що утворюють закінчене коло розвитку протягом якогось проміжку часу. Інше, вужче значення «циклу» – певна група наукових дисциплін. Нарешті, поняття та явище «циклу» в іще вужчому, спеціалізованому значенні відноситься до творчості, де «цикл» визначається як закінчений ряд будь-яких творів, чогось викладеного, виконуваного; наприклад, цикл новел, ліричний цикл, цикл концертів. Наводиться й розшифровка прикметника «циклічний», що означає «той, що відбувається циклами; складаючи цикл». Із цих положень випливає, що природа циклу в буттєво-філософському сенсі є загальною, глобальною і належить до будь-яких явищ, що у розвитку. Останнє завжди відбувається по колу, у діалектичному значенні – по спіралі, що означає повторюваність і завжди присутній реальна чи мислима подібність між елементами циклічного процесу. У музичному мистецтві поняття та явище циклу постає у наступних основних значеннях: 1) об'єднання музичних п'єс-мініатюр (як правило, інструментальних), більш-менш закінчених формою, у зв'язкову, має власні закономірності синтаксичну структуру (т. зв. циклічні форми – сюїтний цикл, симфонічний цикл тощо); 2) послідовність, характер розміщення та вибору музикантами-виконавцями провідомостей, що включаються до концертних програм, де присутня деяка загальна, єдина установка (цикл концертів із творів композитора, репертуару виконавця, будь-якого жанру чи стилю);

3) вокальний цикл – особливий різновид музично-поетичної творчості, що йде від синтезу музики та поезії, що має особливу ліричну природу і відмічена своєю приналежністю до виключно камерного жанру [93, с. 251]. У зарахуванні ряду музичних творів до циклу, зокрема, якщо йдеться про вокальну музику, – до вокального циклу можуть бути застосовані такі детермінанти, що виступають як причини циклоутворення. Серед них у дисертації Н. Говорухіної, присвяченій еволюції вокального циклу і закономірностям циклоутворення, виділено наступні: а) принцип контрасту, який необхідний для об'єднання «різного в єдине ціле»; б) наскрізний розвиток, що забезпечує цілісність циклу як багатогочастинної композиції; в) семантичні та композиційні «арки» між частинами, що можуть виникати «...на різному змістовному і технологічному рівнях – від жанрових до тематичних, ладо-тональних, фактурних, темпових, ритмічних, динамічних, артикуляційних і т. ін.» [33, с. 9]. Вокальна лірика при цьому є особливою сферою музичного циклоутворення, оскільки в ній «чисті» музичні засоби завжди поєднані з вербально-поетичними. Тому для вокальних циклів істотні і добірки композиторами тих чи інших віршів або прозових текстів, які можуть належати як одному поетові, так само й різним поетам.

У циклоутворенні сольного-вокального типу завжди є присутніми та розрізняються два своєрідні полюси: на одному з них знаходиться так званий опусний цикл (наприклад, різні групи пісень чи романсів, позначені композиторами як «три пісні на слова такого поета, опус такий і т. д. »; на іншому полюсі – так звані цикли-моноліти, створені, як правило, на основі аналогічних циклів ліричних віршів одного поета і які відрізняються єдиною лінією музичного розвитку, що виявляє внутрішні, явно не виражені в поетичних текстах, зв'язки частин єдиного цілого. У циклі-моноліті знаходить своє втілення цілісна ідея побутово-філософської циклізації, що зазвичай відображено в його структурі та семантиці. Будь-який цикл та похідне від нього поняття «циклічність» – завжди є певною завершеністю, повторюваністю: «Цикл і циклічність – це певна міра завершеності,

повторюваності (або можливості повторюваності) вироблених або відтворюваних дій по колу (спіралі) – від вихідної ідеї через її розгортання до наступного завершення на новому смисловому рівні» [65, с. 35].

У вокальній музиці цикл має особливу природу, що пов'язано з його похідністю від ліричної поезії, у якій здавна склалася традиція об'єднання окремих віршів у цикли, присвячені якійсь спільній темі, найчастіше – любовно-ліричній [93, с. 254]. Біля витоків вокального циклу лежать різноманітні «ліричні щоденники», «листки з альбому», поетичні «вставки» в літературній прозі. На думку В. Васіної-Гроссман, поетика вокального циклу продиктована прагненням композиторів відобразити «можливо ширше коло життєвих явищ» [23, с. 303]. Ліричне почуття, що становить головну тему вокального циклу, завжди розкривається через систему різних образних асоціацій (картини природи, портрети другорядних персонажів і т. ін.), супутніх та відтіняючих основну авторську ідею. За В. Васіною-Гроссман, «презентабельність» вокального циклу серед інших жанрів вокальної музики визначається тим, що в ньому з особливою повнотою розкривається обраний композитором тип відображення поетичних образів. Розкривається не тільки на рівні окремих образів, а й на рівні поетичного світу загалом» [23, с. 304]. Серед ознак, що відрізняють вокальний цикл від інших жанрів вокальної музики, зокрема, від збірок пісень, Т. Куришева виділяє «обов'язковість для вокального циклу внутрішньої «прихованої» ідеї, «логічну спрямованість образного розвитку від пісні до пісні», «єдність драматургічного та композиційного задуму, який проявляється і у визначеності інтонаційного та ладотонального розвитку» [65, с. 288]. З урахуванням усіх цих, а також інших ознак, пов'язаних зі специфікою вокальної музики у її єдності з поетичним словом, Н. Говорухіної запропоновано наступне зведене визначення вокального циклу як жанру: «Вокальний цикл – це сюжетоподібна музично-поетична композиція, тип якої залежить від характеру зв'язку з поетичним суб'єктом і реалізується у створюваному ним художньо-текстовому просторі-часі, що охоплює всі ознаки циклоутворення – від архетипів буттєвої

циклізиції до специфічних засобів її втілення у “термінах мови” музики» [33, с. 8]. Вокальний цикл, що включає всі складові наведеного визначення, що склалося в австро-німецькій традиції. Його творцем у підсумковому та еталонному варіанті по праву вважається Ф. Шуберт. Однак витoki вокального циклу, що визначається як «романтичний», сягають творчості двох великих попередників Ф. Шуберта – І. С. Баха і, особливо, Л. ван Бетховена. Вокальний цикл – уособлення лірики у музиці, причому ця лірика складає не лише «ядро» вокального циклу як жанру, але й визначає суть музики як мистецтва переважно ліричного. У ліричному вокальному циклі є як слово, так і музика, але головне значення у ньому має музичне «узагальнення», а текст швидше «деталізує», роз'яснює слухачеві змістня музичних образів, складає їхню літературну програму. У вокальному циклі, як камерно-ліричному, багаточастинному зібранні пісень або романсів, завжди на першому місці знаходиться автор музики. Саме він і виступає як головний герой оповіді, учасник психологічних колізій. Композитор свідомо відбирає для свого вокального циклу близькі його душевному стану поетичні тексти, komponує їх, знаходячи в них відповідність своєму цілісному музичному задуму. Поряд із лірикою, у вокальному циклі істотна роль камерності як особливої сфери музичного мислення. Камерна музика, до якої відносяться так чи інакше всі вокальні цикли, за своїм характером, внутрішнім «устроєм» є, за Б. Асаф'євим, «замкненим музикуванням», в основі якого лежить прагнення «подіяти на обмежене коло слухачів у невеликому за своїм розміром приміщенні <...> Звідси свій, властивий камерній музиці характер, свій відбір виражальних засобів, своя техніка та у багатьох сенсах свій ухил змісту, особливо, у сферу піднесено-інтелектуальну, в царину споглядання та роздумів, у світ особистої психіки» [163, с. 213]. Розглядаючи ж поняття та явище камерної музики в соціо-комунікативному аспекті, німецький теоретик ХХ ст. Т. Адорно йшов «не від жанру, межі якого – розпливчасті, не від слухачів, а від виконавців» [1, с. 79]. Для камерної музики будь-якого роду, на думку Т. Адорно, «характерний

принцип дроблення тематичного матеріалу в процесі розвитку; <...> цей тип музики за своїм внутрішнім пристроєм, за своєю фактурою конститується розподілом виконуваного між кількома людьми, що спільно музикують» [1, с. 79]. Камерність у європейській музиці історично була пов'язана з відділенням музичного мистецтва від прикладних функцій, зв'язаних спочатку з церковним побутом (концерт у церкві). Невипадково у мистецтві на той час (друга половина XVII ст.) виник поділ музики концертно-камерного типу на два функціональних підвиди, що отримали назви *da chiese* і *da camera*. Перший означав «церковна», а другий – «світська», хоча подібні концертно-камерні форми найчастіше надалі розрізнялися лише за місцем виконання. Вокально-інструментальні жанри, зокрема, кантати І. С. Баха, які в їх «світських» текстових втіленнях можна по праву вважати прообразами камерно-ліричних вокальних циклів.

Як зазначає Ю. Радкевич, вокальний цикл пісенно-романсового типу повною мірою заявив про себе лише напередодні романтичної епохи, коли романтичний суб'єктивізм у поєднанні з новими життєвідчуттями, спрямованими на можливо ширше охоплення та осмислення навколишнього світу, призвів до виділення з музичного фонду епохи такого жанру, як пісня, але не в її безпосередньо фольклорних, а в артифікованих варіантах, пов'язаних з міським середовищем та професійним музикуванням [93, с. 256]. Створення такого вокального циклу було невідповідно пов'язане з Австрією та Німеччиною – країнами, де сформувалася особливий різновид пісні – *Kunstlied* (укр. – художня пісня). Як зазначає М. Говорухіна, узагальнюючи знання про австро-німецький вокальний цикл як жанровий «еталон», «...магістральним в еволюції жанру був шлях до виділення та концентрації єдиної драматургічної лінії, скорочення кількості умовних персонажів. Одночасно згорталася композиція як за загальним масштабам, так і за кількістю частин. Провідним ставав наскрізний розвиток головного образу в його різних психологічних станах» [33, с. 8]. Ідеї «кола пісень», «ліричного щоденника», пісенного «вінка-попурі», що лежали в основі романтичного

вокального циклу, були, як це наголошується в монографії В. Васіної-Гроссман, вперше апробовані Л. ван Бетховеним. У творчості великого композитора-симфоніста пісня займала не останнє місце; він «постійно, впродовж усього творчого шляху звертався до вокальної музики, й уже одне це змушує уважно вслухатися в неї, та зокрема, в пісні» [22, с. 33]. Саме в творчості Л. ван Бетховена, на думку дослідниці, вже дався взнаки новий, «характерний саме для ХІХ ст. погляд на пісню, який дозволив їй незабаром стати одним із провідних музичних жанрів» [22, с. 34]. Тож пісні Л. ван Бетховена становлять особливе стилістичне явище в історії камерно-вокальної лірики, не достатньо досліджене до теперішнього часу. Відзначаючи наступні зв'язки Л. ван Бетховена з австро-німецькою традицією в особі І. С. Баха та В. А. Моцарта, В. Васіна-Гроссман основну увагу звертає на циклізацію; об'єднання пісень у цикл як «...нове, характерне саме для ХІХ ст. явище» та стверджує, що пісенний цикл у його новому композиційно-драматургічному значенні був створений саме Л. ван Бетховеном [22, с. 35]. Цикл Л. ван Бетховена «До далекої коханої» на вірші А. Ейтіліса був справді новаторським твором, що узагальнює досвід попередників композитора в царині «кола пісень» [22, с. 52]. У цьому циклі намічено багато перспектив розвитку жанру вже власне романтичного пісенного циклу, представленого у творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана, Х. Вольфа та Р. Вагнера. Йдеться про суцільно-сюжетну побудову циклічної пісенної форми, яку в Л. ван Бетховена навіть не поділено на окремі номери. У бетховенському циклі також уперше представлено музичну мову від імені головного ліричного героя, тоді як сюжетна канва віршів виступає лише як привід для музичного узагальнення. При цьому в бетховенському циклі послідовно синтезуються два типи ліричної образності – об'єктивний, пов'язаний із фольклорно-побутовими витоками німецької пісні та плернерністю (образи природи) та суб'єктивний, заснований на психологізації інтонаційної сфери через мовно-декламаційний аріозний початок. Надалі закладені Л. ван Бетховеном способи циклізації знайдуть різне вираження в

інших авторів, але сам принцип наскрізної пісенної форми було відкрито саме великим симфоністом.

У здійсненні наукового обґрунтування творчого мистецького проекту для нас також важливо встановити специфіку китайського циклізму, віддзеркаленому в історії розвитку китайської художньої пісні. Для цього важливо визначити її жанрові властивості, специфіку функціонування образів у циклічному творі Хуана Цзи «Три бажання троянди» (1932) на вірші сучасників композитора, поетів Вей Ханьжчана та Лун Чі, відобразив характерні для мистецтва Китаю ХХ століття процеси взаємодії традицій, що сягають китайської класичної поезії, і новацій, що виходять за межі засад національної культури. В українській музикознавчій синології тема камерно-вокального циклу не набула значення самостійного предмету дослідження. Тому вивчення обраної теми передбачає ґрунтовний аналіз наукової літератури, присвяченої дослідженню жанрової специфіки китайської художньої пісні як історичної передумови появи в китайській музиці вокального циклу. З огляду на відзначену закономірність, для нас важливе твердження У Хун Юань: «Історичне значення творчості Хуана Цзи обумовлено тим, що він став творцем романтичного вокального циклу в китайській музиці ХХ століття (циклу китайських художніх пісень). Вокальний цикл Хуан Цзия «Три бажання троянди» (1932) на вірші сучасників композитора, поетів Вей Ханьжчана та Лун Чі, відобразив характерні для мистецтва Китаю ХХ століття процеси взаємодії традицій, що сягають китайської класичної поезії, та новацій, що виходять за межі засад національної культури» [113, с. 67]. А сучасний ренесанс художньої пісні знаменував появу в китайській музиці численних камерно-вокальних циклів.

1.3. Вокальний цикл у педагогічному та концертно-камерному репертуарі співака: інтерпретологічний підхід.

Проблема підбору сценічного репертуару вокаліста була і є предметом досліджень багатьох науковців та практиків. Вона носить мінливий характер, оскільки бібліографія нотних зразків змінюється із плином часу і

підпорядковується освітнім, політичним та економічним змінам, що відбуваються у світі. Так, на фазі підготовки академічного співака, педагогічний репертуар підбирається за наступними принципами: художньої цінності, естетичної значущості музичних творів, доступності для виконання, тематичного, стилевого та жанрового різноманіття, диференціації [10; 79; 108; 124]. Важливою є спрямованість на підвищення мотивації у майбутніх співаків через призму вибору репертуару, заснованому, перш за все, на реальній ситуації в опануванні вокалістом конкретним освітнім компонентом, у якому превалюють наукова основа, систематичність та методична доцільність [108]. Іще ряд авторів досліджують даний феномен, зосереджуючи свою увагу на значенні педагогічного репертуару для формування у майбутніх вокалістів національної самосвідомості; модернізації навчального процесу в структурі підготовки співака шляхом інтенсифікованого підходу до добору вокально-педагогічного репертуару в контексті створення «наскрізних комплексних» індивідуальних програм студентів [79, с. 155–156]. На фазі концертно-виконавської діяльності формування репертуарної політики співаків підпорядковане багатьом чинникам: суспільним (запити, цільова аудиторія), професійно-колективним (роль власного виступу у спільному концерті), національним (жанрова основа, тематизм), особистісним (підвищення власної вокальної майстерності) тощо. У цьому сенсі співаки-практики підкреслюють важливість опанування різних музичних стилів і жанрів творів для свого творчого зростання: арії, романси, пісні та ін.

Також знаходимо доробки, в яких науковий пошук спрямовано в царину камерно-вокальної музики різних авторів. Цікавим є загальний підхід до феномену камерного співу від естетичних настанов – до музично-мовних властивостей [90]. Важливі результати порівняльної інтерпретології: шляхи адаптації співака до інонаціональних виконавських традицій [126]. Перспективними є дослідження проблем інтерпретації поетичного першоджерела в камерно-вокальному жанрі на композиторському та

виконавському рівнях [119]. Завжди на часі – вияв чинників та закономірностей жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної творчості в концертному та навчальному репертуарі співака.

У вокальному мистецтві важливо не «що», а «як» виконано. Водночас музикантам слід іти від авторського тексту, а не навпаки (не від себе), аби створити самобутню виконавську інтерпретацію, інакше сприйняття твору не буде адекватне композиторському задуму, на звучання накладатимуться невідповідні матриці, смакові чи корпоративні уявлення. За визначенням Л. Деркач, «...інтерпретологічний підхід співака до камерно-вокальної лірики – це «зона переходів» аналітичних механізмів роботи його свідомості в інтонаційно-діяльнісними моментами співтворчості з композитором. На сучасному етапі розвитку культури, відзначеному змінами та корінними зрушеннями у психології творчої діяльності, способах обміну художньою інформацією, синтезом науки і практики, виховання інтерпретологічного мислення стає актуальним горизонтом вищої вокальної школи» [41, с. 75].

Важливим методологічним чинником пізнання специфіки вокального виконавства є усвідомлення його репертуарного наповнення, що дозволяє визначити основні напрями, форми і особливості його виявлення, а творчість співака осмислити як логічно організований процес. Процес вибору вокального репертуару, перш за все, націлений на розвиток технологічних навичок і втілення художнього змісту твору. Останнє безпосередньо пов'язане з інтерпретаційною діяльністю як неодмінним атрибутом музичного виконавства. Доречність вибору вокального репертуару не впливає на цінність самого твору, але має значення для адекватного вираження у виконавстві його художнього змісту. Як часто доводиться чути, що голос співака – дуже красивий, але вибір творів не видається відповідним саме з-за неврахуванню індивідуальних виконавських можливостей. Вокальний педагог має неодмінно враховувати цей принцип, щоб майбутній співак усвідомив свої кращі професійні якості та навчився складати свої концертні програми з творів, що сприятимуть його успіху. Звичайно, є багато

різних факторів неуспішного вибору репертуару. Крім уже вказаного, тут можна назвати і рівень вокальних навичок, і персональний виконавський досвід. Стратегія раціонального вибору репертуару викладачів при вивченні вокальної циклічної музики, як правило, має домінуючу методичну складову. Спочатку беруть до вивчення окремі мініатюри з циклічних опусів, потім – декілька творів одного циклу.

Репертуар постає як механізм навчання основним співочим навичкам. Багато викладачів не усвідомлюють важливість репертуарної стратегії у підвищенні мотивації студентів до занять у вокальному класі, – стимулювання інтересу учня, його емоційної чуйності. Від цього залежить педагогічний ефект індивідуальних вокальних занять. Крім цього, вокально-педагогічний репертуар часто не відрізняється різноманітністю за його стилями, жанрами, формами та національною приналежністю. Часто буває порушеним принцип поступовості зростання труднощів, довготривалість процесу формування репертуару. Разом із тим, навіть при дотриманні цих факторів, процес вибору вокально-педагогічного репертуару залишається формальним і неефективним, якщо викладач не може кваліфіковано діагностувати музично-вокальні здібності та визначити фахові перспективи конкретного студента. Вибір того чи іншого твору має бути заснований на реальній ситуації навчального процесу, відповідати параметрам віку й статі учнів та їх можливостям зрозуміти й розкрити художньо-образний зміст виконуваних творів. Головне в цьому процесі – наукова основа, системність і методична доцільність, що надзвичайно важливо для створення художньої атмосфери в класі, покращення співацьких навичок учнів, виховання в них інтерпретаційно-виконавських якостей. Усе це надає процесу вибору репертуару надзвичайної значущості в становленні молодого вокаліста. Окрема важлива проблема пов'язана з формуванням співацького діапазону. Як відомо, це досить лабільна ланка вокального апарату. Одна з розповсюджених помилок – надмірне захоплення високими нотами в той момент, коли середина діапазону недостатньо напрацьована. Нерідко цьому

сприяє низька кваліфікація педагога, а також невмілий вибір вокального репертуару для молодих співаків. Популярний в Китаї вокально-педагогічний метод «від складного – до простого» тут може призвести до непоправних фізіологічних ускладнень. Вокальний педагог повинен мати стратегічно вибудований план і крок за кроком, дуже поступово збільшувати складність виконавської практики своїх вихованців. Поза тим, окрім фізичного, необхідно враховувати ще й інтелектуальний розвиток учня, його рефлексивні здібності. Планомірність у виборі вокального репертуару допомагає майбутнім співакам виробити впевненість у вивченні вокальних творів, у правильному виборі тих із них, які допоможуть їм розкрити свій виконавський потенціал у відповідності з реальними голосовими даними. Із більш локальних, але не менш важливих завдань при виборі й успішному виконанні творів вокального репертуару, відзначимо проблеми чистої інтонації, точного ритму, якості вимови словесного тексту, а також опанування всіма видами вокальної техніки й дихання.

Основу вокально-педагогічного та концертно-камерного репертуару співака складають *три жанрові групи* вокальної музики: *пісня, романс і арія*. Звернемося до аналізу творчих і технічних завдань кожної з них. *Пісня* у всіх її жанрових різновидах є найбільш демократичним жанром вокальної літератури, що передбачає найбільш прості, доступні для багатьох виконавців засоби виразності. Для повноцінного її виконання не потрібно серйозних музично-виконавських навичок, і тому пісня є дуже корисним жанром вокально-педагогічного репертуару, особливо на початку навчання. Серед всього жанрового спектру пісень – класичних, старовинних і сучасних – особливе місце посідають народні пісні, які містять в собі неоціненне багатство змісту, почуттів, настроїв і образів. Вони є особливо корисним художнім матеріалом для навчання співака. По-перше, народна пісня побудована, як правило, на природних мелодійних інтонаціях; її гармонічна мова нескладна, проста за композиційною побудовою, зрозуміла за змістом. А по-друге, – тому, що вона глибоко вкорінена в музичній культурі народу,

якому вона належить і, в той же час, є відкритою і зрозумілою для всіх. Народні пісні виконують в автентичній манері *a cappella* та з інструментальним супроводом. У романсі перед співаком стоять більш складні завдання. Потрібно познайомитися з поетичним джерелом, дізнатися про автора віршів, отримати початкові відомості про структуру вірша, його розмір тощо. Необхідно дізнатися про композитора і епоху, в яку створювався твір. Знайомство з музичним текстом також містить значні труднощі – складну мелодію та співвідношення музики із словом. Фортепіанний супровід є ще одним непростим моментом при освоєнні романсу. Романс можна вважати репертуарною лабораторією вокаліста, оскільки він допомагає розкрити виконавцю найширшу палітру почуттів і емоцій, є для нього школою освоєння музично виразних засобів, виховує в ньому ансамблеві якості в спілкуванні з концертмейстером. *Арія* – найскладніша вокальна форма. Як правило, вона входить до складу великого вокально-симфонічного або оперного твору і становить собою закінчений сольний епізод, який може виконуватися самостійно. Арія вимагає від співака особливо уважного знайомства з тим твором, до якого вона входить. Співак, – виконавець арії повинен вміти створити образ героя, зберігаючи при цьому всі деталі, штрихи і витримуючи певну драматургічну ситуацію твору. Ці ж вимоги також актуальні для інших сольних жанрів вокальної музики, що виконують функції арії, як, наприклад: *арієта, аріозо, каватина, рондо, соло, куплети, розповідь, романс, монолог, пісня, лист, мрії, сльози, легенда* тощо. Арія сприяє опануванню найвищою вокально-виконавською майстерністю. На початку навчання по можливості слід уникати включення арій і їх різновидів в репертуар, за винятком тих зразків жанру, які не є важкими. Це арії старовинних італійських композиторів. Жанр старовинної арії – незамінимий у вихованні співака. У більш складних за музичною мовою аріях виконавець зустрічається з новими технічними труднощами: він освоює інструментальну за характером мелодію, новий тип фразування, прийоми академічного вокального звучання. У старовинній арії, як правило,

деталі словесного тексту не мають такого важливого значення, в порівнянні з піснею або романсом. Однак, це не означає, що слово використовується лише як своєрідний привід для демонстрації голосових можливостей. Важливо налаштувати співака на єдність культури ведення звуку і загальної культури вираження почуттів. У репертуарі камерного співака старовинні і класичні зарубіжні арії безумовно переважають.

На кожному етапі навчання співу необхідно опанувати вокальною технікою в межах своїх можливостей, чому вельми допомагає ліричний та дитячий пісенно-фольклорний репертуар, який не вимагає великої психологічної напруги і активного наповнення і форсованої подачі звуку та дозволяє вже на початковому етапі навчання встановити баланс фізичних, психологічних, емоційних, волевих моментів у виконанні вокальних творів [68; 88; 122–123]. Тому і в пісні, і в романсі, і в арії можна рекомендувати насамперед ліричні зразки вокального репертуару, беручи до уваги, що кожен вокальний твір, незалежно від жанрових і стильових відмінностей, виконавських труднощів – це сторінка прожитого людського життя. Виконавець, перш за все, повинен добре уявляти багатогранні обставини, які викликають певні почуття і думки, вміти проникливо пережити цю сторінку «чужого» життя, як свою власну.

До основних вокально-педагогічних завдань у роботі над вокальним циклом віднесемо необхідність осмислення співаком мелодичного цілого, мислення великими «блоками» (не мотивами, а широкими фразами, що відповідає природі Бельканто); формування уявлень про мелос не суто камерного типу, а більш складного жанрового явища; опори на фактуру інструментального супроводу з її багатством тембрально-регітрових фарб. Інтерпретатор великих циклічних вокальних форм повинен уміти продемонструвати органічне почуття стилю: точність артикуляції, тонкість нюансування (іноді не зазначеного в композиторському тексті), широту динамічної амплітуди та експресію динамічного діапазону, асоціативність образного мислення. Чуйність мелодико-гармонічного слуху, здатність до

емоційного співпереживання, інтелектуального прочитання та осмислення поетичного тексту дозволять інтерпретатору створити адекватний поетично-музичний світ, унікальний синтез слова і музики, позначений стильовою визначеністю, впізнаваністю, пластичністю вокально-артистичних рішень.

Емоційний зміст циклічної камерно-вокальної музики нашого творчого мистецького проєкту відрізняється високою духовністю переживань, чистотою та цнотливістю. Кожен із композиторів нашого мистецького проєкту – Р. Шуман, Л. Ревуцький та Хуан Цзи – є творцями яскравого індивідуального камерно-вокального стилю, де роль співака – діалектична. З одного боку, всі три вокальні цикли даного проєкту – досить складні, орієнтовані на високопрофесійні можливості академічних співаків, з іншого – від їх виконавця вимагається не стільки сила голосу, технічний блиск, скільки духовне проникнення в сенс музики, щирість почуття, м'якість і теплота інтонування співаного слова.

Нарешті, виконавське прочитання вокальних циклів неможливе без розуміння оптимістичності художньої концепції кожного з них. Цьому, зокрема, сприяє їх виконання в літературному перекладі, характерному, передусім високою мірою неперекладності, а в окремих випадках (це стосується ліричних мініатюр) – ледь не цілковитою неперекладністю. Це цікаво ще й тому, що виводить на важку, але багату на пригоди у праці над словом стежку пізнання першотвору в усіх його глибинних тонкощах (звісно, коли оригінал – класичний твір). Важливо, коли перекладач (у передмовах, примітках) спрямовує на цю стежку й читача, живо й відверто, не вдаючись до термінів, зізнається, що саме йому вдалося перекласти, а що й через що – неперекладне. Саме тут завважуємо на неперекладність чужого слова, поетичної фрази, ліричної мініатюри (прикладів – не зрахувати).

У ході реалізації творчого мистецького проєкту ми здійснювали апробацію його творчої складової мовою оригіналу та в літературних перекладах, займаючись із учнями підліткового віку в загальноосвітній школі м. Тайюань, провінції Шаньсі КНР. Оскільки повної уніфікації цього

сегменту музичної освіти, особливо на підлітковому, постмутаційному рівні, в Китаї поки ще немає, впроваджені нами вокально-педагогічні та концертно-виконавські новації привернули увагу й дадали популярності проведеним заходам. Наразі існує суттєва різниця суджень щодо того чи іншого аспектів вокальної освіти, що має свої позитивні й негативні прояви [152]. Також недостатнім виявилось методичне забезпечення навчання співу з китайською специфікою вокального репертуару. Тому особливий інтерес викликало виконання європейської музики Р. Шумана та Л. Ревуцького в наших перекладах на літературну китайську мову. Підлітки з інтересом слухають і охоче вивчають доступні для виконання мініатюри з вокальних циклів творчого мистецького проєкту.

Саме тут необхідно уточнити характер поєднання європейського і власне китайського елементів в жанрі художньої пісні, що становить основу вокального циклу. Річ у тому, що в ході постійного обміну і навіть зіткнення з європейською культурою композиція китайської художньої пісні трансформувалася, поступово формуючи закон композиції художньої пісні з китайською специфікою, що вимагає особливих зусиль від її творців і виконавців. Вокальне виконавство – ключова частина навчального процесу, й оптимальний вибір репертуару стає чи не найважливішим інструментом комплексного й гармонійного розвитку співака.

Неминуча диверсифікація вокального репертуару для самостійного складання концертних програм по закінченні навчання та переходу на виконавську роботу дає молодому співакові, перш за все, чітке уявлення про стилістичні індикації виконуваних творів. Розуміння стилю – це точний маркер епохи, в яку створювався твір. Це також є одним із критеріїв вибору того чи іншого твору. І, нарешті, – зовнішні характеристики вибраного репертуару: їх теж не можна недооцінювати у навчанні співу. Це – краса мелодії та багатство емоційного змісту. Вокальна музика більшою мірою, ніж інструментальні й симфонічні жанри, спрямована безпосередньо до

аудиторії, тому вона має особливу сценічну принадливість, яку посилює жанрова форма вокального циклу.

Процес реалізації творчого мистецького проєкту дозволив встановити, що концертно-виконавська та вокально-педагогічна творчість – це багатокomпонентне утворення, що має структуру побудови. Концертна діяльність має тісний зв'язок з творчістю, вона носить продуктивний характер, який передбачає власну інтерпретацію виконання. Концертний виступ – це кульмінаційний момент, особливий вид музичної творчості співака-виконавця. Специфіка вокального виконавства безпосередньо зумовлюється сутнісними характеристиками музики як такої, її іманентними властивостями, виражальними засобами, формами і способами втілення в ній реального буття. Характерними ознаками концертно-виконавської та вокально-педагогічної творчості є: предметність, багатовидовість, об'єктивно-суб'єктивний характер, різноманітність способів і засобів відтворення музики, процесуальність і орієнтація на кінцевий продуктивний результат: музичний твір, що звучить. Кожен із основних видів вокального виконавства подрібнюється на численну кількість підвидів, які, зберігаючи головні видові властивості, мають свої специфічні характеристики, що виявляються у виконавській творчості співака, акумульовані в жанровій парадигмі його концертно-виконавського репертуару.

Важливо зазначити, що *вокальний цикл* є унікальним мистецьким явищем, яке не має аналогів у художній культурі як об'єкт концертно-виконавської діяльності. Його унікальність, передусім, полягає в особливостях викладу ідейного змісту, формоутворення, у своєрідній процесуальності звукообразного виявлення, а також у наявності характерного посередника між автором (авторським твором) і слухачем виконавця-інтерпретатора. Сприйняттю та відтворенню змісту циклічних вокальних полотен сприяє літературний переклад текстів на рідну мову. Творче відтворення циклічної вокальної музики виявляє дві тенденції інтерпретації як різновиди творчої діяльності співака в галузі камерно-

вокальної лірики. Насамперед, – охоронну, пов'язану з національними та індивідуально-стильовими традиціями камерного жанру, його світовідчуттям та філософським світобаченням (інтимність, психологізм, мінливість і багатство душевного світу, концентрація духовної сили ліричного героя). Інша тенденція – іноваційно-діяльнісна – результат трансформації сформованих виконавських стереотипів, пошуку особистісних механізмів творчості поета й композитора. Як показав наш особистий досвід інтерпретування вокальних циклів у літературному перекладі стає для виконавця та слухачів справжнім художнім відкриттям, орієнтованим на осмислення духовних цінностей комунікації автора перекладу та виконавця-інтерпретатора в одній особі.

Вокальне виконавство характеризується наявністю великої кількості різноманітних технологій відтворення музики, що застосовуються різними видами і формами музикування, а також унікальністю і специфічністю свого продукту, який безпосередньо формується у виконавському процесі і не підлягає адекватному повтореному виконанню стосовно тотожності усіх виконавських характеристик. За визначенням О. Деркач, «...роль співака-інтерпретатора полягає у здійсненні міжособистісної комунікації поета й композитора на основі моделювання психології ліричних героїв у творах камерно-вокального жанру. Виконавська концепція – сукупність дій стильових механізмів, як інтро-, так і екстрамузичних, об'єктивно закладених у художній структурі створення та відтворення співаком-інтерпретатором в енергійних образах вокальної творчості. Звідси важливість оцінки такого аспекту стильових механізмів виконавської інтерпретації як творча самоактуалізація, визначена в сучасній психології терміном «акме» (гр. ακμή – найвища точка, пік)» [41, с. 74]. В інтерпретації вокального циклу головними «дійовими особами» цього процесу простає власне музично-художній твір і його виконавці: співак і піаніст-концертмейстер. Вокальні мініатюри, зібрані в цикл дозволяють інтерпретаторам адаптуватися до проблем складного художнього тексту, який відображає світоспоглядання

поета й композитора – адже саме на цій основі має будуватися модель виконавської концепції. З точки зору формування внутрішнього слуху і художнього смаку вокаліста – необхідних механізмів виконавчої інтерпретації – дуже важливе відчуття гармонічного стилю, який складається як єдність вокальної та фортепіанної партій романсу. В тому, що стосується проблем виконавства, то в умовах камерного хронотопу співакові не потрібно володіти якимись особливими вокальними можливостями чи витратити багато фізичних сил. Однак при цьому не спрощуються завдання розкриття внутрішнього психоемоційного змісту, семантики підтексту та духовного потенціалу образного світу героя виконуваного твору. При створенні виконавської концепції необхідне вдумливе ставлення до авторського тексту, що в результаті викликає духовне перетворення особистості співака та його слухача. Вокальні цикли творчого мистецького проєкту – «*Dichterliebe*» Роберта Шумана на вірші Генріха Гейне, ор. 48, 1840 р.; «Сонечко. 20 українських народних пісень для голосу з фортепіано» Левка Ревуцького, 1925 р.; «Три бажання троянди» Хуана Цзи, 1932 р. – географічно віддалені один від одного, але всім їм притаманні спільні ознаки мистецької та мовної ідентифікації, детерміновані виконанням цих творів як в оригіналі, так само – в літературних перекладах, а також їх приналежністю до поняття «музичний твір». Беручи вокальний цикл за художній феномен, визначаємо його мистецьку цінність, видову, жанрову, виконавську вокально-інструментальну приналежність; наявність ідейно-художнього змісту, музичної форми і особливостей художньо-образного відтворення.

За визначенням В. Антонюк, «...художня інтерпретація перекладних текстів у вокальній музиці цілком підпорядкована майстерності перекладача, завданням якого має бути семантична відповідність перекладу до його оригіналу. Адекватність смислового рівня перекладу кола художніх образів засвідчує ступінь знакових співпадінь, а в якісно досконалому випадку – зберігається навіть звукопис оригіналу /.../ Виконання вокальної музики мовою оригіналу передбачає не лише заучування фонетичних та орфоепічних

особливостей «чужого» тексту, що веде за собою, в окремих випадках, необхідність опанування вокальними прийомами, які співвідносяться з даною національною школою співу. Воно передбачає також наявність так званих культурем-сигналів, за допомогою яких здійснюється діалог між лінгвокультурними спільнотами» [5, с. 108]. У ході розгортання творчого мистецького проекту нами здійснено переклади всіх узятих для вивчення творів із мов їх оригіналів на китайську та з китайської – на українську, а також виконано в концертах та деякі з них взято до вокально-педагогічного репертуару з учнями в КНР. Специфічність репертуару, часовий характер його існування в образній субстанції, нестандартні форми відтворення різними інтерпретаторами одного й того ж нотного запису унеможливають точне повторення вокального циклу у виконавському процесі. Суб'єктивізація виконуваного твору – це виявлення природних законів і закономірні вияви специфіки музичного мистецтва, а інтерпретація є органічною, іманентною властивістю і характеристикою процесу вокально-виконавської інтерпретації. Основними ж правилами виконавської інтерпретації вокального циклу є повне і беззастережне дотримання усіх вимог композитора, зазначених у нотному тексті, стилістичних і жанрових ознак твору; певна самостійність виконавця стосовно окремих елементів музичного викладу, але без відхилень від нотного тексту; значна виконавська свобода у межах художньої концепції композитора і вимог нотного тексту. На жаль, подекуди можна спостерігати абсолютну монополію виконавця на інтерпретацію музичного твору, що виявляється у значній зміні темпів, динаміки, смислових співвідношень частин та епізодів, характеру звучання твору в цілому; виконанні твору з певними змінами авторського тексту; зміні видової та інструментальної належності твору; жанрових переміщеннях твору; різних видах і формах функціонально-прикладного використання навіть відомої музики, яку таке виконання робить невпізнаваною. Ці прояви виконавського невігластва слід викорінювати. Концертно-вокальне виконавство є відносно самостійним явищем музичної культури, що

репрезентує всю музично-виконавську практику і функціонує як цілісна і самодостатня система. Численні види і форми концертно-виконавської та вокально-педагогічної творчості, знаходячись в органічних системних зв'язках і взаємовпливах, сукупно забезпечують всебічне виявлення музичного мистецтва в усій видовій, стилістичній і жанровій різноманітності репертуару співака, успішне виконання ним конкретних функцій, відповідно до його соціальних та індивідуальних інтересів і потреб. Вокальний цикл є стилевою домінантою концертно-камерного репертуару співака в сучасному просторі вокального виконавства та його вищій художній сфері – інтерпретуванні.

Висновки першого розділу.

Результати здійсненого дослідження теоретико-методичних засад жанрової типології у камерно-вокальній музиці дозволили сформулювати проблеми концертно-виконавського та педагогічного репертуару та розглянути поняття «вокальний цикл» у сучасних мистецтвознавчих працях. Це дало змогу визначити роль і місце вокального циклу в концертно-камерному та вокально-педагогічному репертуарі співака та сформулювати правила виконавської інтерпретації. Виявлено, що в науковій думці сформовано усталене розуміння музичного виконавства як виду людської діяльності (художньої чи художньо-творчої) та в більш вузькому тлумаченні – як діяльності музиканта-виконавця. Вивчення наукових джерел за темою показало, що музичне виконавство володіє сутнісними ознаками і характеристиками, які дозволяють тлумачити його як відносно самостійне явище музичної культури через призму концертно-виконавського та вокально-педагогічного репертуару. Важливим чинником ефективності вибраного для вивчення репертуару залишається якість виконання творів мовами їх оригіналів та в літературних перекладах. Це визначається шляхом виокремлення академічного та народно-академічного типів інтерпретування, та їх комплексного аналізу як узагальнених виконавських версій, побудованих із застосуванням різних вокально-виконавських технік.

Розділ 2.

АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ НА МУЗИЧНОМУ МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

2.1. Вокальний цикл Роберта Шумана на вірші Генріха Гейне «Dichterliebe» op. 48: спроба виконавського аналізу.

Велике значення для співака має наповнення його репертуару художніми зразками творів різних епох. Формування особистісного архіву вокальних номерів триває упродовж усієї творчої діяльності кожного вокаліста, починаючи ще з фахової підготовки на бакалаврському та магістерському рівнях здобуття вищої освіти. За цей час формується його естетичний смак, відточується виконавська майстерність та пропонується власна інтерпретація музичних творів. Із часом вся репертуарна палітра розмежовується на суто концертну (виконавську) та вокально-педагогічну (підготовчу), втім, деякі зразки не можна поставити на той чи інший щабель. Функція таких творів полягає, з одного боку – в ознайомленні співака з тою чи іншою епохою, різнобарв'ям стилів, розумінні жанрів, розвитку вокальних здібностей тощо, а з іншого – в пропагуванні високохудожніх зразків мистецтва сучасному слухачеві, вихованні культури музичного сприйняття в суспільстві. Тому співакові актуально брати у свій концертний та вокально-педагогічний репертуар художні пісні Р. Шумана (*Kunstlied*), зокрема, з його вокального циклу «*Dichterliebe*» op. 48 на вірші Г. Гейне.

Вивченню вокальної музики у творчому доробку Р. Шумана присвячені дослідження Г. Ганзбурга, котрий зосереджується на жанровій еволюції художніх зразків композитора на прикладах творів, що є перехідними між вокальним циклом і кантатою; на театралізації камерних жанрів та ін. [29; 33; 98; 124; 140; 145–150]. Ще ряд науковців аналізують конкретні номери з

вокальних циклів Р. Шумана – «*Ich grolle nicht*» [132]; «*Zwei Venetianische Lieder*» [75] та ін.

Зосередимося на розгорнутій характеристиці аспектів виконавської інтерпретації та розкритті головної функції циклу «*Dichterliebe*» ор. 48 Р. Шумана на вірші Г. Гейне у концертному та вокально-педагогічному репертуарі співака та аналізі номерів циклу з нашого творчого мистецького проєкту. Виявлення композиційних, інтонаційно-гармонічних, фактурних особливостей пісень циклу дало можливість пересвідчитися в особливому вокальному письмі композитора, основними ознаками якого стали: дбайливе ставлення до поетичного тексту, психологізм, особлива роль фортепіанної фактури акомпанементу у створенні образу. Окремо зазначимо, що «*Dichterliebe*» ор. 48 Р. Шумана на вірші Г. Гейне є в репертуарі автора статті як мовою оригіналу (німецькою), так і в перекладі на українську Д. Ревуцького (№№ 7 та 11) та власному – на літературну китайську (普通话 Pǔ tōng huà), що здійснено вперше в історії музичного життя Піднебесної.

Вокальний цикл «*Dichterliebe*» Р. Шумана – найуживаніший у практичній роботі вокалістів на різних фазах професійного становлення. Композитор для цього циклу звернувся до віршів Г. Гейне, тонко підійшовши до омузичнення поетичного слова, й воно набуло зовсім нового змісту і внутрішнього підтексту. Р. Шуману були настільки близькими вірші Г. Гейне, в яких той освідчувався у коханні своїй кузині, що написана на них музика органічно поєднується з поезією і доповнює внутрішній стан героя, його емоції та переживання [29]. Тому зовнішній сюжет стає точкою опори для передачі внутрішньої фабули всього циклу (трансформація та моделювання психологічного стану героя), а німецькомовний текст звучить ніжно й проникливо. Формотворення даного зразка містить декілька самостійних за формою частин (номерів), тому його варто брати у свій репертуар кожному вокалісту. Перш за все тому, що між його частинами допускаються паузи, глибокі цезури, перерви. Втім, є приклади виконання, де

частини йдуть одна за одною без перерви, або між ними присутній перехід-зв'язка. Головний принцип, якого варто дотримуватися у виконанні даного циклу – це принцип контрастності (перш за все – характеру музики, що виражається у контрасті темпів та тематичного матеріалу, способу розвитку, форми).

«*Dichterliebe*». *Liederzyklus aus dem «Buch der Lieder» von H. Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte Op. 48 (1840)* (в укр. пер. – «Поетова любов»). Цикл пісень із «Книги пісень» Г. Гейне для співу в супроводі фортепіано) містить 16 пісень, вірші до яких композитор відібрав із поетичного циклу, що налічував 65 позицій. Основний зміст пісень обумовлено темою кохання та природи, які тісно переплітаються одна з одною. Драматизм циклу посилюється ладо-тональним планом творів (перехід з мінору в мажор), що дає змогу чітко усвідомити образно-емоційну сферу творів.

Відкриває цикл №1 «*Im wunderschönen Monat Mai*», тональність *fis moll*. За обсягом дана пісня – досить невелика. Охарактеризувати цей номер можна як романтичний, мрійливий, з глибокими душевними пориваннями поета. Даний образ відображено за допомогою фактурних та ладо-тональних (нестійких) прийомів. Особливістю початку цього номеру є наявність фортепіанної інтерлюдії, яка починається з домінанти, а характерна риса (відсутність тоніки) свідчить про зародження почуття любові, – світлої, витонченої та ніжної. Закінчується твір домінантою, яка природно призводить до початку наступного номера циклу. Виконуючи цю пісню в дуеті з концертмейстером, вокаліст орієнтується на супровід, тому останній звук доречно залишити на педалі, й, поки його гучність природно згасатиме, співак зможе спокійно взяти дихання та налаштуватися на виконання другого номеру. Виконання вимагає від соліста володіння технікою співу на легкому диханні (*cantare con poco fiato*) і витонченого нюансування [6, с. 345].

№2 «*Aus meinen Tränen spriessen*», тональність *A-dur*. Це – найкоротший номер, найбільш світлий та лаконічний. Втім, це – й перше занурення соліста у внутрішній світ образу героя. У вокальній партії простежуються плавна наспівність та речитативність, що ніби відображає діалог героя зі своїм внутрішнім голосом. Жодного разу мелодія цієї пісні не закінчується стійкою тонікою, що відображає сумніви та переживання героя. Вокальне виконання цього номеру вимагає володіння світлим тембром, без форсування звуку.

№3 «*Die Rose, die Lilie*», тональність *D-dur*. Вокальну партію даного номеру викладено суцільним звуковим потоком, – піднесено та радісно, немов відображаючи мить любовного зізнання. Водночас, цнотливість і витонченість, які звучали у перших двох номерах, відображаються тут простими акордами, багаторазовими повторами простої мелодії, остинатним танцювальним ритмом, постійним рухом по колу, а в фортепіанному супроводі не використовуються низькі басы. Основне навантаження тут належить вокальній партії, що вимагає від виконавця технічної майстерності та відповідності законам жанру, що наближає твір до наївних рефлексій фольклорних джерел.

№4 «*Wenn Ich in deine Augen seh'*», тональності *G-dur, a-moll*. Саме в цей період починає розвиватися головна тема циклу – нерозділене кохання. Почуття – ще палкі, втім, свідомість ображена гіркою правдою зради. Звучить хоральний виклад елегійної мелодії, – проста чиста діатоніка, строгість акордового супроводу, декламаційність, що втілює образ серйозних намірів героя. Гострі затримання до тоніки ніби піддають постійному сумніву правдивість почуттів коханої, втім, наявність фортепіанної постлюдії дещо заспокоює героя. Вокальна партія вимагає від виконавця глибокого проникнення в художній текст і відтворення образного змісту тембровими засобами мелодекламування.

№5 «*Ich will meine Seele tauchen*», тональність *h-moll*. Тонкі нюанси даного ліричного номеру роблять його дуже ніжним, схвильованим та глибоким. Композитор майстерно вибудовує просту мелодію, яку обрамляє в контрапункт басу та мелодійну горішню партію супроводу, яка виконує роль «пісні квітки», що вторить вокальній партії соліста, котрий має виступити з піаністом у рівноправному дуєті двох музикантів. Закінчується номер фортепіанною постлюдією. Доречно зазначити, що саме в цьому місці відбувається кульмінація номеру, обумовлена постійним наростанням агогічних змін.

№6 «*Im Rhein, im heiligen Strome*», тональність *e-moll*. Представлений номер характеризується наявним органним викладом, молитовністю. Це відчувається у стриманому характері, строгості та трагізмі фортепіанного супроводу. Тут чітко простежується старовинна німецька манера музичного викладу, де домінує врівноваженість поруч із внутрішньою пристрасстю. Вокальна партія – водночас велично проста і дуже сумтна – супроводжується своєрідним фортепіанним супроводом, у якому звучить пунктирний ритм, повільний рух пасакального баса. Пропонований автором темп виконання відображає непохитність і стійкість духу героя, котрий схиляється перед образом Богородиці, якого побачив у своїй коханій.

№7 «*Ich grolle nicht*», тональний план – *a-moll–H-dur–C-dur*. Це – найбуремніший номер усього циклу, де герой не погоджується зі зрадою своєї коханої. Уся образа, відчай, біль та неприйняття зради виходять назовні і пронизують наступні номери циклу. Герой намагається придушити свій гнів величезним вольовим зусиллям. Це простежується у музичному тексті через остинатний ритм фортепіанного супроводу, рух акордів восьмими тривалостями та помірними ходами басів. Цей номер посилено гармонічним насиченням фактури акомпанементу, що передає трагізм. Дану пісню можна назвати серединою циклу, й вона представляє героя з різних сторін. У першій частині він – іще повний сподівань і віри, а в другій – сповнений протиріччя.

Виконання вимагає від співака розвиненого динамічного діапазону й образного мислення.

№8 «*Und wüssten's die Blumen*» тональність *a-moll*. Даний номер звучить ніжніше, ліричніше, немов герой знову згадує ті перші почуття, які викликали в нього хвилювання та дали надію. На деякий час він забуває про свою образу, занурюється у майбутні мрії, втім, останні фрази пісні повертають його до реальності, про що свідчить неочікувана зміна музичної фактури викладу, а фортепіанна постлюдія тільки підкреслює реальність емоцій героя. Саме в цьому та наступних номерах циклу фортепіанні вступи та закінчення нестимуть важливу функцію для відображення художнього образу героя.

№9 «*Das ist ein Flöten und Geigen*» тональність *d-moll*. У цьому номері відображається весілля коханої. Ніби святковий настрій, радість та щастя, але з іншої сторони – величезна напруга та тягар. Основну музично-драматургійну функцію бере на себе фортепіано, яке виконує вальс, тоді як вокальна партія стає самостійною, – ніби підпорядковується святковому кружлянню (втім, у ній відчутно звучать інтонації суму). Інструментальний характер вокальної мелодії даного номеру нагадує звучання скрипки, що вимагає від співака майстерності.

№10 «*Hör' ich das Liedchen klingen*», тональність *g-moll*. Даний номер ніби продовжує попередній настрій, оскільки тут з'являється партія скрипки, лише в повільному темпі. Характер мелодії акомпанементу – надзвичайно прозорий і чуттєвий: неначе сльози, що скачують по обличчю. Журливі інтонації вокальної партії виражені звуковеденням *legato*. У цьому епізоді герой знову занурюється у спогади про світле кохання, надію, проте сум та біль не полишають його стан, що важливо передати витонченим нюансуванням.

№11 «*Ein Jüngling liebt ein Mädchen*», тональність *Es-dur*. Даний номер характеризується простою мелодією та відчайдушним акомпанементом (скромний гармонічний план, дещо незграбний ритм, акценти на слабких долях). Герой ніби з іронією дивиться на обранця своєї коханої, переживаючи внутрішнє неприйняття ситуації та біль від живого кохання. Втім, у нього жевріє надія. Солістові важливо спробувати тембровими засобами зімітувати образ суперника.

№12 «*Am leuchtenden Sommermorgen*», тональність *B-dur*. У цьому номері відчутно свіжий подих першої пісні циклу, коли кохання тільки зароджувалося і не несло загрози. Образ природи тут домінує, символізуючи вічність та красу. Вокальна партія та акомпанемент гармонійно доповнюють одне одного, звучать елегійно та світло. В кінці номера звучить постлюдія, яка далі зустрінеться в останній пісні циклу, лише у іншій тональності.

№13 «*Ich hab' im Traum geweinet*», тональність *es-moll*. Кульмінація всього циклу звучить саме в цьому номері, він – найбільш контрастний, трагічний. Особливо гостро цей трагізм сприймається на контрасті з постлюдією попереднього номера. Вся партія викладена речитативом на фоні відривчастих акордів фортепіано у низькому регістрі. Такий контраст відображає образ самотності та розірваності всього, що було у минулому й дещо схожий на образ смерті. Герой ніби усвідомлює реалії ситуації. Виконання вимагає від співака володіння темним тембром голосу, зберігаючи високу позицію звуку.

№14 «*Allnächtlich im Traume*» тональність *fis moll*. Мрійлива пісня, що передає образ занурення в сон; світло-елегійна музика, – пошук образу коханої. Наспівна мелодія з інтонаціями запитання «Чому?», за характером виповнена незрозумілістю ситуації з одночасним емоційним сплеском почуття кохання. Характер твору передбачає вміння співака філірувати звук і витончено нюансувати.

№15 «*Aus alten Märchen winkt es*», тональність *D-dur*. Скерцозно-фантастичний характер і скачковий виклад мелодії з досить одноманітним, пунктирним ритмом. Пошук героєм затишку у фантастичній, омріяній ним країні передано вокальними засобами пісні-танцю маршевого характеру, що потребує від співака інструментальної точності виконання.

№16 «*Die alten bösen Lieder*» тональність *cis-moll*. У фінальному номері герой ніби намагається повернутися до нормального життя, іронічно проспівуючи тексти-побажання викинути на дно моря все погане. Увесь свій гнів, розчарування та відчай герой хоче залишити у минулому і знову відчутти ніжне почуття любові. Характер музики останнього номеру – дещо різкий, з елементами маршовості. Починається пісня зі вступу, в якому звучать октавні подвоєння у пунктирному ритмі. Неочікувано всередині твору з'ясовується, що за сюжетом хоронять кохання героя, і характер музики змінюється. Звучить *Adagio*, в якому відчувається відвертість зворушливої мелодії першого номеру, що набуває тут характеру скорботи. Потім відбувається ще один поворот у зовсім інший бік, – до образу втішливої природи, романтичної мрії: тобто, пост-слово.

Драматизм циклу Р. Шумана «*Dichterliebe*» оп. 48 на вірші Г. Гейне відрізняється своєю контрастністю, цілеспрямованістю, наскрізним розвитком та забезпечує цілісність побудови контрастного розмаїття його номерів. Композитор майстерно створює семантичні та композиційні «арки» між ними, які виникають на різних рівнях – змістовному та технологічному (від жанрових до тематичних, фактурних, ладо-тональних, темпових, ритмічних тощо). Р. Шуман, за допомогою тонкої вокальної мелодії номерів даного циклу, вміло передає мінливість емоцій закоханої людини, а партія фортепіано доповнює недоказані слова героя, що робить його рівноправним партнером музичного діалогу. Водночас цикл побудований у такий спосіб, що кожен його номер може виконуватися самостійно, а подекуди містить цикл у циклі.

Узагальнюючи сказане, важливо зазначити, що Р. Шуман часто використовує зміну ролей голосу та фортепіано. Іноді він призначає декламацію вокальній лінії, – тобто, пісні, написаній на кількох нотах або навіть лише на одній («*Nun bast du mir*» у «*Frauenliebe und leben*»), що є різновидом дуже виразного речитативу, який іноді підтримується фортепіанним звуком. З іншого боку, до партії фортепіано у вокальних творах Р. Шумана часто ставляться так, ніби це спів і акомпанемент разом, і саме піаніст має прозвучати «вокально», як і в усіх його сольних фортепіанних п'єсах, де піанізм пронизаний величними жестами, що чергуються з величними та дуже ніжними *cantabile*.

Виконавець *Kunstlied* Р. Шумана має відрізнятись від оперного співака іншим ментальним підходом та способом використання вокальної динаміки, і він знайде їх саме у величезній області просодії, застосованої до мелодії, перш за все через спосіб, який вибере для передачі слова, а потім у розумному використанні динаміки, – справжньої звукової енергії, яка перетинає кожну музичну фразу, здатна виробляти всі види тональних акцентів і рівнів гучності, і яка, якщо її правильно дозувати, призведе до довгоочікуваного *cantabile*. Адже від камерного співака передусім просять витонченого нюансування, фразування та виразності співаного слова. Звідси впливає потреба зробити чужу мову, якою говорить співак, своєю, як щодо артикуляції тексту співаного слова, так і щодо експресивного розвитку речення та його внутрішнього значення. Кожна голосна фонема буде вимовлена правильно, і на них співак будує співаність фрази. Лише деякі приголосні можуть бути специфічно налаштовані, тому розтягуються з часом; у переважній більшості випадків, якщо йдеться про репертуар німецькою мовою, – співак використовуватиме їх як прості зв'язки між фонемами. Звідси впливає, що не обов'язково знати мову, якою співаєш, настільки, щоб мати змогу нею розмовляти, але важливо увійти в звуки мови, ніби відчуті їхній смак.

Співаки, котрі вирішили поглибити свій репертуар інтерпретацією *Kunstlied*, зазвичай, уже вирішили, принаймні суттєво, свої технічні проблеми та майже завжди є випускниками з різних співочих шкіл. Тому необхідно знайти спільний знаменник, від якого виграє кожен співак, і це – правильна артикуляція слова, що не шукає іншого тембру, окрім того, який запропонувала йому природа, що не піддається маскуванню голосу хибною ідеєю співати не своїм голосом, що таким чином краще відповідає свій власний вокальний реєстр.

Інтерпретувати *Kunstlied* Р. Шумана передусім означає зрозуміти, наскільки композитор був емоційно залучений у поетичний текст: ступінь і шляхи цієї залученості; скільки і чи він страждав, чи тремтів, чи радів, коли писав цей звук, щоб викликати це слово. Таким же чином і в тій же мірі ми будемо намагатися повторити страждання і радість через нашу участь у виконанні цих пісень і наші почуття. І ми ніколи не зможемо дійти до фінішу, якщо не зможемо зробити текст, який інтерпретуємо, справді нашим, якщо ми не зможемо «розповісти» його з переконанням. Тому так необхідно його зрозуміти і розкрити до найдрібніших деталей. Тому що, коли ми співаємо і граємо «*Tod*», наприклад, ми не можемо не знати, що ми говоримо про смерть, так само, як коли ми вимовляємо дієслово «*Lachen*», не може бути сміху в голосі та в звуку, який це почуття відтворює. Тож вам потрібен не просто гарний художній переклад, а той, в якому буде передано, як окремі німецькі слова щонайточніше відповідають конструкції німецького речення. Тільки так ми зможемо проникнути в душу тексту та душу поета, який надихав композитора.

«*Dichterliebe*» – досить унікальний твір, адже він уміщує енциклопедичну низку пісенних форм: куплетну, строфічну, двочастинну безрепризну, тричастинну з динамічною репризою, куплетну з ознаками варіативності, рондо тощо. Виконуючи даний цикл, вокаліст у тандемі з концертмейстером має захопити слухача тонкими і вишуканими контрастами

почуттів. Дует співака і концертмейстера, котрі як одне ціле передають образ героя, мають неначе повести слухачів за собою далі, – в наступні події пісенного сюжету.

Використання циклу Р. Шумана «*Dichterliebe*» оп. 48 на вірші Г. Гейне у концертному та вокально-педагогічному репертуарі співака має декілька важливих функцій: розвивальну, педагогічну та просвітницьку. На кожному етапі становлення виконавця презентація даного твору буде звучати по-різному, відображаючи власний життєвий досвід і водночас – прагнучи задовольнити потреби цільової аудиторії. На жаль, сьогодні нечасто потребує класичної музики романтичного стилю, в основному, її слухають окремі меломани й фахівці. Це спонукає вокалістів дещо підлаштовувати свою репертуарну політику під потреби аудиторії, але головна місія співака має полягати у просвітництві, популяризації високого мистецтва, здатного зцілювати душі. Тому, виконуючи цикл Р. Шумана «*Dichterliebe*», кожен співак на своєму рівні намагається передати універсальну форму закодованих емоцій закоханої людини, що дозволить слухачеві замислитися над одвічними філософськими питаннями часу: існування, потреб, стосунків, цінностей, буття і небуття.

2.2. Елементи інтерпретації вокального циклу Левка Ревуцького «Сонечко».

Вокальний цикл Л. Ревуцького «Сонечко» відіграє надзвичайно важливу роль у контексті нашого творчого мистецького проєкту. На матеріалі українських народних пісень побудовано навчання дітей підліткового (післямутаційного) віку. Це тим більш важливо, що в Китаї зник фольклорний жанр «колискова», і ми з учнями популяризуємо українські колискові та різножанрові пісні вокального циклу «Сонечко» в авторському перекладі їх текстів на офіційну китайську мову *Pǔ tōng huà*.

Серед яскравих постатей української музичної культури початку ХХ століття вирізняється композитор, піаніст і фольклорист Левко Ревуцький (1889–1977). На загально-історичному тлі, він постає перед нами, як особистість із незвичаною життєвою долею і на диво самобутнім творчим спадком. Майже все своє життя митець працював у жанрі обробки української народної пісні, залишив по собі знакові хоріві, камерно-вокальні, інструментальні та симфонічні твори; здійснив оркестрову редакцію опери «Тарас Бульба» Миколи Лисенка, – свого вчителя. Він зумів проникнути в пісенну душу рідного народу, налаштуватися на високі людські почуття, вивести українську пісню на широкі простори світового музичного мистецтва. Видатний український композитор, педагог, музичний діяч, Л. Ревуцький увійшов в історію музичного мистецтва як основоположник традицій української національної сучасної музики. В його творах було досягнуто найвищого рівня професійної майстерності з відображення складної проблематики сучасності. Професіоналізм його музики зріс на народно-пісенному ґрунті та національних стильових засадах, які проявилися на всіх рівнях гармонічного, поліфонічного, ладового та інструментального мислення композитора. Творчості Л. М. Ревуцького присвятили свої дослідження М. Бялик, С. Василик, В. Кирейко, В. Клиш, В. Кузик, О. Кушнірук, А. Поставна, А. Терещенко, В. Уманець, Б. Фільц, І. Шеремета, Т. Шеффер [18; 21; 48; 50; 61–64; 67; 91; 109; 112; 116; 123; 128–129]. Народна артистка України Валентина Антонюк виконувала вокальні цикли Л. Ревуцького «Галицькі пісні» та «Сонечко», а також його обробки українських народних пісень у концертах-лекціях свого авторського проекту монографічних програм «Антологія українського солоспіву» впродовж 1998–2014 рр. [56, с. 125].

У композиторській спадщині Л. Ревуцького – більше 120 обробок українських народних пісень. Це – свого роду творча лабораторія, де він експериментував, використовуючи як традиційні методи обробки народних

пісень, так і оригінальні авторські рішення. У його доробку – цикли для голосу і фортепіано «Козацькі пісні» (1925), «Галицькі пісні» (1926), «Пісні для низькою голосу» (1925–1927), «Пісні для середнього голосу» (1925–1943), «Пісні для високого голосу» (1925–1947). Більш традиційний тип пісенно-фольклорних обробок представлений у збірочці «12 народних пісень» та ряді «Козацьких пісень». Новаторський підхід особливо яскраво позначився на музиці циклів «Сонечко» (1925) і «Галицькі пісні» (1926).

Творчість Л. Ревуцького є одним з визначних досягнень української культури ХХ століття. Він увійшов в історію як видатний композитор, піаніст, педагог, вчений, музично-громадський діяч. Серед вокального доробку композитора відзначаються прекрасні обробки народних пісень для голосу з фортепіано, в яких особливо цікаві фортепіанні партії. Самобутність стилю Л. Ревуцького безпосередньо пов'язана з українською народною піснею, адже робота над музичним фольклором збагатила його творчість реалістичними образами, обумовила її мелодичну красу та оригінальну гармонічну мову, яка цілковито виходить з ладових основ українських народних пісень. А пісня «Я в кватироньці сиджу» з його циклу «Галицькі пісні» становить собою вишуканий зразок українського імпресіонізму.

Вокальний цикл Л. Ревуцького «Сонечко» був визначений самим композитором як збірка «20 українських народних пісень для голосу або дитячого хору з фортепіано» (1925). Ревуцькознавці визначили їй назву «вокальний цикл» [128]. До нього входять пісні, об'єднані загальним задумом та поетичною ідеєю, що проходить через усі номери циклу, а також сюжетом, що розвивається від пісні до пісні. До найвідоміших відносяться: «Вийди, вийди сонечко»; «Подоряночка»; «А як рак-неборак»; «Іди, іди дощику»; «Ой дзвони дзвонять»; «Іде, іде дід, дід»; «Котику сіренький»; «Благослови, мати»; «Шум». Відтак, це – сюїтний цикл, побудований за принципом контрасту, де чергуються пісні різного характеру, змісту та тонального розвитку. Усі обробки пісень у циклі «Сонечко» мають спільні

композиційні засоби. Переважає серед них варіювання мелодій пісень, завдяки урізноманітненню супроводу, гармонії, фактури в партії фортепіано.

Збірка «Сонечко» надає художню оцінку циклічним творам у новітніх умовах, коли музичний матеріал дозволяє сформувати у виконавців відчуття національно-духовної самовизначеності, національної самосвідомості, ідентифікації з рідною землею, її культурою та музичною мовою. «Автор дуже скромно назвав свій твір «збірником народних пісень для голосу», хоча це окремий цілком закінчений високо-художній твір значного майстра!» – писав М. Грінченко [37, с. 77]. Мелодії майже всіх пісень взято зі збірки українського фольклориста та збирача пісень Климента Квітки [49]. Лише наспів «Прилетіла перепілонька» Л. Ревуцький перейняв від О. Фарби, а слова пісні записав із голосу своєї матері [63, с. 53]. Тексти всіх пісень підібрано при безпосередній допомозі К. Квітки та Д. Ревуцького (брата композитора). Уся «народність» циклу полягає в тому, що мелодії пісень він узяв із фольклорної скарбниці, а далі – це вишукані за своїм музичним оформленням мініатюри, – тонко гармонізовані, з превалюванням яскравих ілюстративних моментів.

Зміст вокального циклу Л. Ревуцького «Сонечко» пов'язаний з образами весни, дитинства, radoщами спілкування, світом природи. Значна частина пісень – веснянки. Зустрічаються також ігрові, жартівливі, колискові. Для багатьох старовинних пісень, використаних у збірці, притаманними є простота та невеликий діапазон мелодії, тож вони – зручні для виконання в початковий період навчання співу. Створюючи обробки, композитор залишає фольклорні мелодії незмінними. Тому вся принадність циклу – в майстерності фортепіанної партії. Тут композитор творить яскраві музичні образи. Народна мелодія стає «зерном» образу, складовим елементом цілого. Л. Ревуцький, будучи сам піаністом, майстерно варіює фортепіанний супровід, в гармонії використовує акорди і співзвуччя, характерні для музики перших десятиліть ХХ століття. В акомпанементі зустрічаються органі

пункти, елементи звукообразності, іноді автор використовує підголоскову поліфонію.

Вокальна партія кожної пісні має невеликий діапазон у середній теситурі, який дозволяє контролювати звуковедення, досягаючи однорідності звучання голосу. Вивчення таких пісень не викликає втоми голосового апарату, вони є дохідливими за своєю художньою сутністю та за музично-емоційним змістом не лише для співаків-початківців, а й дітей та підлітків.

Усі пісні збірки «Сонечко» можна розподілити за змістом і жанрами на групи: 1) пісні-заклинання («Вийди, вийди сонечко», «Прийди, прийди сонечко», «Іди, іди дощику»); 2) ліричні («Прилетіла перепілонька»); 3) казкові («Я коза ярая», «Дибидиби»); 4) колискові («Ой ходить сон», «Котику сіренький»); 5) ігрові й хороводні («Ой вийся, хмелю», «Подольночка», «Горобчику, пташку, пташку», «А як рак-неборак», «Перстень», «Та вплинь, селезню») та ін.

Починається цикл веснянкою «*Вийди, вийди, сонечко*». Це дитяча пісня, в якій передано радість від приходу весни. З давніх-давен зберігся звичай кликати весну, сонце, прискорювати прихід тепла. Цей звичай з плином часу перейшов у дитячі пісні-ігри, що співаються переважно ранньою весною. Мелодія пісні – мажорного складу, невелика за протяжністю (утворена з повторюваних двотактових фраз). Зручна теситура (на середині діапазону голосу) дозволяє концентрувати увагу на рівномірному, плавному звуковеденні. Фортепіанна партія об'єднує повторюваність мелодичних фраз в одне ціле; вся вона витримана на тонічному басу; інші ж голоси фортепіано мають досить розвинені самостійні лінії. Пісня «*Вийди, вийди, сонечко*» виконує у циклі роль вступу. У цій та інших коротеньких піснях-закличках – «*Прийди, прийди, сонечко*», «*Іди, іди дощику*» – Л. Ревуцький знайшов особливу гармонізацію, близьку до китайських давніх музичних ладів. Ці пісні в нашому перекладі легко сприймають і відтворюють співаки-початківці в КНР [122–123].

Лірична пісня *«Прилетіла перепілонька»* характеризується красивою гнучкою мелодією. Композитор створює в гармонізації фортепіанної партії підголоскову поліфонію, характерну для народного виконання.

Також елементи народно-підголоскової поліфонії зустрічаються в обробці веснянки *«Благослови, мати»* та в пісні *«Ой єсть в лісі калина»*.

Веснянка *«Подояночка»* витримана у скерцозному плані. Тут помітно розвинена партія фортепіано, вона значно розширює і поглиблює зміст народної мелодії. Виконуючи пісню, головне – ясність і виразність тексту, незмінність положення гортані під час співу.

У пісні *«А як рак-неборак»* композитор використав характеристичний елемент – повзучі нисхідні терції по півтонах. Важливим фактором у виконанні цієї пісні є активізація артикуляційного апарату, близькості вимови, достатня опора звуку.

У пісні-закличці *«Йди, йди дощук»* фортепіанна партія надає творові життєрадісності, сонячного звучання. Вокальна партія потребує рухливості голосу, чіткої вимови приголосних, опанування твердої атаки звуку.

Звучання пісні *«Ой, дзвони дзвонять»* – це досконала імітація дзвонів, що на звучанні тритонові вертикалі поєднується з трихордовою поспівкою мелодії. Композитор використовує збільшений лад для відтворення в акомпанементі дзвону. Увага співака концентрується на чистому інтонуванні, рівному диханні та фразуванні.

«Йде, йде дід» – це жартівливо фантастична сценка, гра дітей, які жартуючи, лякають один одного. Спів вимагає чіткості дикції з округленим звуком на голосних «і», «е». При досить простій вокальній партії композитор творить складну фортепіанну фактуру, завдяки якій вимальовується постать страшного діда. Особливо виразним є вступ, що відтворює у низькому регістрі вкрадливі й справді «страшні» кроки певного діда. Цей ритмічний малюнок пронизує всю пісню, надаючи їй злих, скерцозних рис. У піснях

«*Іде, іде дід, дід*», «*Я коза ярая*», «*Павук сірий волохатий*» Л. Ревуцький використовує короткий остинатний мотив, який супроводжується незвичайними ладово-гармонічними засобами, акордами збільшеного ладу, несподіваними тональними відхиленнями.

Наступний твір – відома колискова «*Котику сіренький*». Плавна мелодія викладена на фоні барвистого м'якого плину фортепіанної фактури, що відображає ритмічні рухи колиски. Особливість вокальної партії полягає у виробленні рівного вокального тону, кантиленного співу та вірного вокального складоподілу. Представлені в циклі колискові пісні «*Котику сіренький*» та «*Ой ходить сон*» відрізняються одна від однієї за манерою письма.

У пісні «*Благослови, мати*» композитор підкреслює радісний, навіть урочистий настрій. На першому місці у співака йде слово, потім звук. Увага концентрується на вокальному звучанні приголосних. Це сприяє яскравому, виразному виконанню. Пісня-закличка побудована на повторно-варіантних фразах.

Завершує цикл «Сонечко» веснянка «*Шум*». В акомпанементі імітується звучання народних інструментів за допомогою інтервалу квінти. Її виконання потребує однорідного тембру на всьому діапазоні, співу, без зміни позиції звуку й положення гортані.

Як бачимо, в кінці циклу Л. Ревуцький зіставив дві веснянки, підкресливши їхні різні образні відтінки. Фортепіанний супровід нагадує гру народного інструментального ансамблю. Власне, композитор перетворює пісню в цілісну вокально-інструментальну п'єсу, з наскрізним розвитком.

Виконання пісень з циклу «Сонечко» сприяє розвитку в дітей основних вокальних навичок: рівного та плавного голосоведення, співацького дихання, вільного звучання в зручному центральному відрізку діапазону, допомагає згладжуванню регістрів, розвитку рухливості, гнучкості голосу, поступового

розширення динамічного діапазону, досягнення високої позиції звучання, вирівнювання фонем голосних та чіткої вимови приголосних. Усі ці проблеми були розв'язані нами в ході вивчення циклу українською мовою.

Розучуючи і виконуючи вокальні твори циклу, співаки-початківці знайомляться з різноплановими музичними творами, тим самим розширюють свої уявлення про зміст музики, її зв'язки з навколишнім світом, отримують уявлення про музичний жанр – пісню, її інтонаційно образні особливості, прийоми розвитку, формоутворення, співвідношення музики і слова у вокальних творах, освоюють традиції народного фольклору і музичну мову творів композитора. Таким чином, виконання пісень із цього циклу розширює музичний кругозір, формує позитивне відношення дітей підліткового віку до музичного мистецтва, дозволяє засвоювати закономірності музики в процесі її безпосереднього виконання, стимулює розвиток інтересу до української музики, дає можливість брати участь в колективному музикуванні. Будучи одним із самих доступних видів виконавської діяльності дітей, спів розвиває загальні навички і уміння, необхідні для успішного навчання – пам'ять, мову, слух, емоційний відгук на різні явища життя, природи, аналітичні уміння.

Зміст вокально-педагогічного репертуару, поповнений творами Л. Ревуцького націлений на розвиток позитивного світовідчуття через збагнення емоційно-етичного значення кожного музичного твору, через формування особистісної оцінки музики, що виконується. Спів веснянок позитивно впливає на фізичний стан дитини: він не тільки дає насолоду тому, хто співає, а й розвиває музичний слух, вдосконалює дихальну систему, яка тісно пов'язана з серцево-судинною системою. Мелодії, які легко запам'ятовуються, невеликий діапазон, метроритмічні формули, що, як правило, повторюються, разом із застосуванням ігрових форм розучування служать надійною основою для формування співацьких навичок і умінь. Пісні з циклу «Сонечко» сприяють опануванню основними професійними

вокальними навичками: набуттям правильної співацької постави, вмінню користуватися диханням, досягати легкого, округлого звуку, виробленню чіткої дикції. Ці навички засвоюються комплексно – кожна з них вдосконалюється разом з іншими під час розучування пісень.

Даний тип пісень розглядається, насамперед, як певний засіб виховання навичок, що сприяють розвитку гнучкості голосового апарату: досягненню регістрової єдності, здобуттю єдиного звучання на повторах та уникненню вокальних недоліків, наявних при співі перехідних нот.

Твори з циклу Л. Ревуцького «Сонечко» дають змогу вирішити проблеми, пов'язані з розвитком слуху і голосу, формують певний об'єм співацьких умінь, навичок, необхідних для виразного, емоційного і легкого виконання; сприяють всебічному і гармонійному розвитку особистості; розвивають слух, мовлення і мислення. У процесі співу творів Л. Ревуцького діти підліткового віку засвоюють його музичну мову, пізнають жанрову основу пісні. У них розвиваються музичні здібності, емоційний відгук на пісню, виховується інтерес до української музики.

Написаний майже століття тому – в 1925 році, вокальний цикл Л. Ревуцького «Сонечко» став яскравим прикладом оригінальної обробки народних мелодій. Це – сюїтний цикл, побудований за принципом контрасту, де чергуються пісні різного характеру, змісту та тонального розвитку. Серед «великої» драматургії циклу вирізняється декілька жанрових груп (веснянки, ігрові, жартівливі, колискові), що відіграють роль символів української ментальності. Сповнені яскравими образами та знайомі з дитинства кожному українцю мелодії цих пісень ніби повертають слухача у часи світлого безтурботного дитинства, наповнюючи душу теплим потоком ніжності і світла, даруючи можливість знов зануритись у цілющі джерела українського мелосу. Цикл українських народних пісень «Сонечко» Л. Ревуцького став новим словом в українській музиці. В ньому (як і в інших фольклорних циклах композитора) продовжено і творчо розвинуто класичні традиції

М. Лисенка й М. Леонтовича в жанрі обробки народної пісні [18, с. 101]. Його історичне та художнє значення пов'язано з розвитком вокальної школи, процесом розвитку голосу. Цей дуже цінний в художньому та педагогічному відношенні матеріал має стати фундаментом професійної підготовки вокалістів – від маленьких виконавців до студентів вищих мистецьких закладів України та Піднебесної, де ми з учнями популяризуємо цикл «Сонечко». Як бачимо, Л. Ревуцький подбав про те, щоб українська музика, не втрачаючи себе, увійшла як рівна у світову культуру. Він писав твори на основі народних мелодій. І це вже був не звичний етнографізм, а те, що в світі звуть екзотикою. Ніби й та сама Україна – але побачена з неба.

2.3. Камерно-вокальна лірика Хуана Цзи в концертно-виконавській та педагогічній творчості співака.

Витоки камерно-вокальної музики Китаю сягають глибини першого тисячоліття н.е. Це – жанри: «пісні під акомпанемент» епохи династії Лю Сун (Південної Сун, 420–479 рр.); «художня декламація» епохи Тан (618–907 рр.), а також «ліричні пісні» поета, композитора та виконавця Цзян Куя (1155–1221) епохи династії Сун (960–1279), що в історії музики визначаються як «стародавні високохудожні китайські пісні». Незважаючи на суттєвий історичний розвиток власної, закритої від сторонніх етнокультурних впливів, музичної традиції, китайське мистецьке середовище вимагало всебічного оновлення. Початок ХХ ст., разом із змінами суспільно-політичної ситуації, приніс зміни і в культурне середовище Китаю. Рушієм оновлення у культурно-мистецькій сфері дослідники визначають «Рух Четвертого травня». Прикметною ознакою історичного періоду 1910-х рр. є зацікавленість інтелігенції тогочасного Китаю в ґрунтовному ознайомленні зі здобутками, а подекуди – запозиченні та подальшій трансформації зразків європейської культури та науки. Саме вцей час виникла потужна генерація митців, які здобували освіту в європейських та американських університетах і привносили досягнення західної цивілізації у нову китайську державу.

Безперечно, композитори та майбутні музикознавці були зацікавлені в модернізації мистецтва, інколи відкидаючи старе, а частіше – трансформуючи нове, відповідно до традиційного китайського уявлення про соціальне використання музики як засобу впливу на менталітет слухачів. Китайська художня пісня є типовим жанром у музиці історичного періоду 1910–1940 рр. Спочатку такі твори переважно створювали китайські випускники європейських і американських університетів, які знаходили натхнення в європейських романтичних художніх піснях, особливо в німецьких *Kunstlieder* XIX ст. Дослідники підкреслюють зв'язок між китайською художньою піснею XX ст. та європейськими ліричними піснями періоду романтизму, однак, китайські художні пісні, які з'явилися під час руху Четвертого травня, не були створені виключно за західною моделлю. Їх унікальність – результат поєднання пошуків «нової культури» зі значними слідами вітчизняного коріння в соціальній ролі музики (конфуціанство) та традицією злиття слова і музики в єдине художнє ціле.

Нагадаємо, що засновниками китайського камерно-вокального жанру «художня пісня» були Цин Чжу, Чжао Юаньрен, Хе Лютін, Хуан Цзи, Не Ер і Лю Сюань [125]. Їхні перші твори стали унікальним сплавом західних і східних традицій, а також власного авторського бачення вокальної музики. Вони намагалися зрозуміти дух, властивий національному мистецтву, вибрати з народної мелодії неповторний колорит, а потім створити власний стиль у симбіозі з європейськими тенденціями. Найвідомішими композиторами, котрі демонструють різний підхід до створення художніх пісень, особливо щодо їхнього співвіднесення з побутовою традицією є Сяо Юмей (1884–1940), Чжао Юнрен (1892–1982) та Хуан Цзи (1904–38), які використовували жанр художньої пісні для демонстрації унікальності китайської культури та для ідеологічного впливу на слухачів (Сяо Юмей), для популяризації розмовної мови (Чжао Юаньрен) та підкреслення сутнісної природи естетичних якостей цього жанру (Хуан Цзи) [125].

Композиторська спадщина Хуан Цзи налічує близько ста творів та включає камерно-вокальні, камерно-інструментальні, хорові, оркестрові твори. Композитор свідомо ставив собі завдання створення національної академічної музики. Його вирішення він бачив не в запозиченні тематизму європейських та японських пісень, яке було широко поширене в китайській культурі початку ХХ століття, а в органічному злитті національних витоків з європейськими жанрово-стильовими тенденціями та композиторськими техніками [25–26; 28; 72–74; 77; 111–112; 114; 117–118; 125; 139; 141; 151; 155–159].

За своє коротке життя (1903–1938) Хуан Цзи встиг не тільки здобути блискучу освіту на батьківщині в університеті Цінхуа, а потім в Єльському університеті США, але й зробити вагомий внесок у культуру своєї батьківщини. У 1929 році Хуан Цзи став наймолодшим професором композиції та історії музики Шанхайського коледжу музики, потім засновником Шанхайського оркестру («*Shanghai Orchestra*»), одним із піонерів вестернізації китайської музики, що видається прогресивною тенденцією в сучасній культурі азійського Сходу. Хуан Цзи також увійшов до китайської історії Нового часу, як автор Пісні Національного прапора.

Синтез високої поезії та музики виявилось провідним напрямком у короткій, але яскравій творчій біографії Хуан Цзизя. Вокальні жанри є найчисленнішими в спадщині композитора і в повній повноті відображають його індивідуальний стиль та художні досягнення. В Китаї він відомий як автор трьох вокальних мініатюр на вірші китайських класичних поетів: «Хотів би знати своє майбутнє» (1932, на вірші Су Ши), «Квіти – не квіти» (1933, на вірші Бо Цзюї), «Ода сходження на вершину» (1934, на вірші Ван Шо). Із великих жанрів ним створено кантату-ораторію для солістів, хору та симфонічного оркестру «Сливи в снігу» (основою якої стала поема Бо Цзюї «Пісня вічної ненависті»); симфонічні увертюри «Думи про стару дружбу», «Квітка в тумані», «Пісня лотоса»; ораторію «Вічний жаль» (слова Вей

Ханчжана); хорові пісні «Контратака на ворога», «Прапор віє»; художні пісні «Тепла кров», «18 вересня»; романси «Туга за домівкою», «Дянь Цзян Чунь», «Три бажання троянди»; музику до фільму «Блиск міста». Як видно з цього переліку, жанри, що перебувають на перетині слова і музики, явно переважали, виявивши вподобання композитора. Дивовижно, як за таке коротке життя йому вдалося не тільки створити поважний список творів, а й чітко виявити свій неповторний почерк. Серед найвідоміших творів Хуана Цзи – «Філософська пісня» (天倫歌); симфонічні увертюри «Квітка в тумані» (花非花), «Пісня лотоса» (採蓮謠), Бенші (本事) та кантата «Сливи в снігу» (踏雪尋梅), основою якої стала поема Бо Цзюї «Пісня вічної ненависті». (Необхідно зазначити, що в різномовних музикознавчих працях, присвячених хоровій культурі Китаю та творчості Хуан Цзи, цей твір фігурує під безліччю назв: «Вічний жаль», «Нескінченний сум» та ін. Очевидно, що цей факт пов'язаний з труднощами перекладу та потребує спеціального дослідження).

У відібраних Хуаном Цзи для вокального циклу «Три бажання троянди» (1932) віршах його сучасників, поетів Вей Ханьжчан та Лун Чі міститься безліч спільних рис із традиційною класичною китайською поезією. Це пояснюється особливістю еволюції китайської літератури, заснованої на ідеї вічного повернення. Адже «...специфіка прояву пріоритету індивідуального, що виявляється на основі синтезу досвіду поколінь у вокальному циклі Хуана Цзи, як і в китайській художній пісні в цілому, полягає у формуванні зазначеного пріоритету тільки на основі синтезу національно-поетичних традицій, але й включення в якості елемент цього синтезу традицій німецької *Kunstlied*. Якщо в поетичних текстах виникає система взаємопов'язаних символів, характерних для класичної китайської поезії, взятої в її історико-художній цілісності, то музична драматургія вокального циклу містить систему інтонацій-знаків, що вказують на їх європейсько-романтичне походження» [114, с. 84]. Від пісні до пісні у вокальному циклі відбувається твердження ідеї краси у єдності її

зовнішнього та внутрішнього проявів. Розкриття образу краси здійснюється за принципом «циклу понять», характерного для класичної китайської поезії.

У камерно-вокальних циклах Хуана Цзи проглядаються дві тенденції: тяжіння до лаконічної мініатюри та значні для вокальних жанрів монументальні твори. До останніх відносяться «Весняні роздуми» й «Туга по дому» на слова Вей Ханьчжан, а також згадані вище «Три бажання троянди» на слова Лун Чі. Ці романси входять до одноіменного вокального циклу «Три бажання троянди», написаному за 5 років до смерті композитора та наводять на думку про присутність особливих підсумкових стилістичних рис: партії фортепіано і голосу стають рівнозначними у створенні художнього образу. Наведемо за приклад тонку взаємодію виразних ліній фортепіанної та вокальної партій із романсу Хуан Цзия «*Весняні роздуми*» на слова Вей Ханчжана. Простота та прозорість фактури, мажоро-мінорне зіставлення гармоній асоціюються з образами музики вокальних циклів не тільки Роберта Шумана, а й Франца Шуберта, – його ліричних пісень із циклу «Прекрасна мірошниця» на вірші Вільгельма Мюллера. (Важливо зазначити, що обидва вокальні цикли – «Прекрасна мірошниця» і «Три бажання троянди» – мають традицію як жіночого, так і чоловічого виконання). Однак октавний унісон фортепіано, що з перших тактів народжує відчуття повної злитості супроводу з голосом, а трохи пізніше, у п'ятому такті, самостійним затактовим мелодійним ходом, випереджаючим лінію голосу, цю ілюзію порушує:

Adagietto *P con tenerezza*

Хіао хі - ао ує уї ді жіє қіа́н,
Дощ сту-кав по стрі - хах вно - чі на - вес-ні.

P sempre delicato *P*

4

hán qīn gū zhén wěi chéng mián, jīn zhāo lán jìn yīng shī
Сум - но ме-ні та са-мот - ньо. Удзер-ка - ло див - люсь маp

1. «Весняні роздуми», сл. Вей Ханьчжан.

Надалі поступово наростає автономність виразних фарб партії фортепіано:

10

rit. *piu mosso*

lǎn tiē huā tián. xiáo lóu dú
У вік-но див - люсь: Я ба - чу

12

yī, pà dǔ mó tóu yāng liǔ, fēn sē shàng lián
там при-гор-ну - лись вер - би мов, за - ко - ха -

2. «Весняні роздуми», сл. Вей Ханьчжан.

Значимо мелодизованість басової лінії супроводу, звуковий контур якої коливається між акордом і пентатонікою; її мінорне «перевтілення» і незалежність розвитку вокальної партії, щойно тотожної супроводу.

Andante *P*

Lǚ sī
Вер-ба зе-

4

jì lǜ, Qīng míng cái guò liǎo, Dú zì gè pín lán wú
ле - на, Цин - мин ми - ну - лий, без-мов-ний та - са - мот -

7

yǐ, Gèng kǎn nà qiáng wài juān tí, Yí shēng shēng
ній. По - чув то - ді я зо - зу - лю, та ска - за -

3. «Туга за домівкою», сл. Вей Ханьчжан.

Такою ж виразною є взаємодія голосу та супроводу в романсі «Туга за домівкою», де мелодія фортепіанної партії разом із вокальною складає вишукане двоголосся. Пісня «Туга за домівкою» розкриває класичну для китайської поезії тему чужини. Проте тема туги за батьківщиною визначає і семантику європейського музичного романтизму. Так само тема першої пісні циклу містить у собі зв'язки, за допомогою яких встановлюється взаємодія між далекими культурними традиціями – давньою національною китайською культурою та європейським романтизмом.

У наведених прикладах, як і в інших творах композитора, фортепіано ніколи не йде на другий план, відтінюючи голос. Метод Хуана Цзи полягає у створенні естетично цінного «партнера» голосу, але ніяк не традиційного супроводу, нехай навіть найвиразнішого. Саме ці камерно-вокальні твори визнані вершинами творчості Хуан Цзия, які увінчують репертуарні списки провідних китайських вокалістів.

Необхідно відзначити, що більшість перекладачів китайської класичної поезії, прагнучи передати її зміст мовою імпресіонізму, збільшують її масштаб. Але навіть кращі переклади, в яких відображено концентрованість висловлювання, виявляються масштабнішими за китайський вірш, – його складовий лад і сенсорну насиченість слова, що графічно виражається ієрогліфом і є практично неперекладними. Порівняємо наш підрядковий переклад вірша Бо Цзюй-ї на українську мову зі зовнішніми обрисами тексту в романсі Хуан Цзия і побачимо помітну нееквівалентність масштабів:

Andante *P*

Huā fēi huā, wù fēi wù;
Кві - ти не кві - ти, ту - ман не ту - ман;

5

Yě bàn lǎi, tiān míng qù. Lǎi rǔ chūn mèng
Опів - но - чі при - йшла, зникла на світан - ку. Як сонвесня - ний

8

bù duǒ shí; Qù sī zhāo yǐn wú mì chù.
при - йшла, рап - том вте - кла без - слід - но.

rit. *pp*

rit. *pp*

4. «Квіти – не квіти», сл. Бо Цзюй-і.

У виконанні пісні «Квіти – не квіти» на слова Бо Цзюй-і мовою оригіналу вірш набуває музичного втілення, в якому тонко відбито гру ритму

музики з ритмом поетичним. Мініатюра так само лаконічна, як і вірш; кожен її такт масштабно відповідає є словесному образу, але як метафори вірша послідовно «переливаються» свій зміст від рядка до рядка, так і мікромелодії тактів поєднуються у виразну строфу. Поза словесною складовою цей опус нагадує невелику п'єсу пісенного характеру з коротким вступом, проте, спів віршоворень трансформує його сприйняття. Потрійний унісон – октава фортепіанної партії та голоси – своїм витокком має старовинні монодичні наспіви; прозорі «уламки» гармонії, що заповнюють простір між голосами, створюють відчуття хисткості та нестійкості образу. Найважливішими деталями виявляються початковий тритакт, який є своєрідним «прологом» мініатюри, в якому з'єднані вступна та заключна інтонації строфи «квіти – не квіти... як ранкова хмара», та незавершена розімкнута фактура останнього такту, де музика зупинена знаками фермат, але не завершена.

На цих прикладах можна говорити про два основні підходи до синтезу західної та китайської музичних традицій у творчості Хуан Цзи.

По-перше – це прийом чергування тональностей. У своїх творах композитор звертався до такого виразного засобу, як вільне чергування тональностей всередині одного ладу і між різними ладами [151, с. 539]. У художній пісні «Квіти – не квіти» можна бачити часте чергування акордів гун і юнь (тобто двох із п'яти нот пентатоніки), які дуже відрізняються від гармонійної мови, що визначається існуючими в західній музиці функціями мажорної і мінорної тональності, підкреслюючи цим стилістичні особливості традиційної китайської музики.

Andante *P*

Huā fēi huā, wù fēi wù;
Кві - ти не кві - ти, ту - ман не ту - ман;

5

Yě bàn lǎi, tiān mǐng qù. Lǎi rǔ chūn mèng
Опів - но - чі при - йшла, зникла на світан - ку. Як сонвес ня - ний

5. «Квіти – не квіти», сл. Бо Цзюй-і.

По-друге – це використання композитором складових тональностей. На тлі однотонавої конфігурації та технік модуляції в музиці одночасно є кілька тональностей, розширюючи тим самим їх загальний склад. Таким чином, в одній і тій же пісні мелодійна частина будується пентатонічним звукорядом, а акомпануюча частина - природним мажорно-мінорним ладом, формуючи при цьому комбінацію різних тональностей мелодії і гармонії, що призводить до нового звучання [151, с. 539]. Як можна бачити на прикладі художньої пісні «Весняні роздуми» (опублікованій у 1957 році, вже після смерті композитора), починаючи з уривка «роздумів про нареченого» і до кінця пісні, мелодія ґрунтується на семи звуках

природного мажорного ладу в тональності *гун*, а гармонія заснована на природному мінорі, і нарешті, мелодія закінчується тонічним мінорним акордом. У такій гармонійній конфігурації складової тональності жива течія мелодії демонструє очікування головної героїні, тоді як паралельна м'яка та тьмяна гармонія натякає на глибоку меланхолію.

17 *a tempo*
mf

qiān. Yì gē láng, yuǎn bié yǐ jǐng nián,
тятъ. Де ти мо - я лю - бов? Ти да - ле - ко.

20 *a tempo*
dim.

hèn zhī hèn, bú huà zuò dù yǐ, huān tā kuāi zhǒng guī
Стіль-ки ро - ків ми - ну - ло в нас у роз - лу - ці, по - вер -

colla voce

23 *pp*

biān.
нись!

ppp

6. «Весняні роздуми», сл. Вей Ханьчжан.

Як бачимо, у вокальному циклі Хуана Цзи «Три бажання троянди» відбито найважливішу закономірність китайського поетичного мистецтва: здатність відображеного в ній художнього образу формувати тему твору та водночас – породжувати самостійний жанр поезії. Подібна метаморфоза та єдність образу, теми та жанру мистецтва властиві, зокрема, фінальній пісні «Три бажання троянди» одноіменного вокального циклу.

У поетичних текстах вокального циклу Хуана Цзи «Три бажання троянди» спостерігається цікава риса китайської класичної поезії, що тяжіє до енциклопедичності та відома в синології як «цикли понять» [9, с. 100]. Сутність «циклу понять» у китайській поетичній традиції полягає в єдності рис різноманітності і якогось узагальнюючого початку в структурі художнього образу. У вокальному циклі «Три бажання троянди» Хуана Цзи «цикл понять» утворюється навколо центрального в межах його часу-простору художнього образу героїні, що поєднує всі мініатюри. Оригінальність замислу вокального циклу полягає в об'єднанні пісенних опусів, що розкривають зміни образів-станів центральної постаті циклу. Для Хуана Цзи образ весни не є лише символом тріумфу природи, життя і любові, що прокидається. Відповідно до традицій китайської поезії, весна пов'язана і з образами туги, самотності, смутку. В утворенні навколо образу весни «циклу понять» беруть участь супутні йому наскрізні смислообрази дерев, квітів, води, птахів, – атрибути центральної постаті ліричного героя. Жоден із наскрізних смислообразів, супутніх розкриттю сутності центрального образу весни, не залишається константним у своїх проявах. Постійна мінливість змісту та оформлення наскрізних смислообразів сприяє розкриттю високої енциклопедично-просвітницької місії, властивої китайській поезії.

Інша категорія пісень Хуана Цзи зосереджена в циклі «Тринадцять китайських пісень» (1933) – лаконічні опуси для голосу, тексти яких засновані на давньокитайській поезії. Серед них – «Син південних земель» (поезія Синь Ціцзі), «Торкаючись червоних губ» (на вірш Ван Сін), «Квіти –

не квіти» (Бо Цзюй-і), «Пророцтво» (Су Ши) та багато інших, що ввійшли до нашого творчого мистецького проєкту. Музична складова цих пісень перебуває в гармонії з образом класичного вірша, що, як відомо, за формою становить лаконічний філософсько-ліричний вислів, глибокий за своїм змістом, витончений за структурою, наповнене тонко мерехтливими відтінками китайської поетичної мови. Масштаб мініатюр – 10–15 тактів («Пророцтво» – 10 тактів, «Квіти – не квіти» – 13). Глибоке знання Хуаном Цзи класичної поезії стало рушійною силою його творчого процесу. Він широко використовує неповторні особливості національної китайської поезії, і фортепіано для нього стало ідеальним тембром, гармонія – досконалою структурою, ритм – музичним «опонентом» поетичної ритміки. Водночас Хуан Цзи розглядає поезію як провідника нових для Китаю музичних звучань, вдаючись до різноманітних досягнень європейської музики, – мистецтва модуляції, поліфонії, гармонії, побудови форми. Краса музики та естетика поезії зливаються в його піснях, поглиблюючи естетичну конотацію та внутрішній зміст поезії. Таке ставлення композитора до поетичного слова впливає з художніх і поетичних особливостей китайської поезії, в якій значимі як образи, так і вимова, ритм, тональна лінія вірша. Ці риси за своєю природою мають сильну музичну асоціативність і утворюють власний квазімузичний лад. Звукова сторона еталонних віршів старих епох закликає композитора ставитись до неї з особливим пієтетом. Ніякі музичні винаходи не можуть відтіснити на другий план усне поетичне слово: у китайській культурі поетичний текст повинен зберігати всі нюанси та тонкощі свого оригінального звучання. Відповідно до цієї традиційної для китайської поезії місії, від пісні до пісні в драматургії циклу спостерігається розвиток системи взаємодіючих і взаємодоповнюючих тем, образів, символів та метафор. Китайська традиційна поезія також покликана нести в собі енциклопедичну інформацію, філософську програму.

Художні пісні, створені Хуаном Цзи до зібраного вже після смерті композитора вокального циклу «Тринадцять китайських пісень» на вірші з класичної поезії, зосереджені на поєднанні тексту й музики; мають вишукану музичну мову для вираження художньої концепції поезії, викликають відчуття занурення у подію. Лаконічні за тривалістю й зрозумілі за музичною мовою, вони відрізняються взаємодоповненням координації мелодії та акомпанементу. Така пісня ніби несе співака вперед, що дає виконавцю більше простору для творчості під час виступу. Прикладами його типових романсів є «Пісня про весняний настрій», в якій присутній ліричний сюжет, у тому числі любовний; часто задіяні поетичні картини природи. Зразками такої поетизації є романси Хуана Цзи «Дотик червоних губ», «Спогади про батьківщину», «Прогулюватися снігом, милуючись квітучою сливою». Образ природи у них часто співзвучний до стану ліричного героя. Наприклад, «Прогулюватися снігом, милуючись квітучою сливою» втілює мрії молодій людині знайти взимку квіти, а «Спогади про батьківщину» корелює з популярною українською піснею-романсом «Дивлюсь я на небо» (муз. М. Петренка, сл. Л. Глібова), змальовуючи пейзаж, побачений під час прогулянки, що нагадав героєві його батьківщину; спів птаха теж нагадав про неї та виникло бажання разом із птахом полетіти додому, тим більше, що квіти опали, і річка завжди кудись тече). У всіх названих творах Хуан Цзи – співуча вокальна мелодія, не позбавлена національного колориту та підтримана самобутньо структурованою фортепіанною партією, вишукано видозмінюється з кожною строфою, вслід за словом. Художня пісня Хуан Цзи «Спогади про батьківщину» взаємодіє з жанром ліричного інтимного монологу, викладеного тут у характерній для композитора наскрізній формі.

Типовим зразком монологу є художні пісні Хуан Цзи «Про що говорив західний вітер» і «Три бажання троянди». Причому це – монологи-роздуми: спокійні рефлексії з відтінком китайської філософічності, – про сутність життя, його швидкоплинність тощо. Так, у «Трьох бажаннях троянди»

відображені мрії про вічну красу, молодості та життя: у троянди – три бажання; троянда не хоче вітру, оскільки він несе їй смерть; вона не хоче, щоб її зірвала людина; але вона хоче бути вічно свіжою, як і дівчина, котра хоче завжди бути молодою. У музиці твору ці три бажання відтворюються за допомогою наскрізної строфічної форми. У ліричному монологі «Про що говорив західний вітер» виникають асоціації людини із вітром; втілюється філософське роздуми про швидкоплинність часу, мінливість всього сущого. Риси короткого вірша з музикою присутні у мініатюрі «Квітка – не квітка» Хуан Цзи на слова з давньокитайської поезії. Вся музична тканина мініатюри чуйно слідує за текстом лаконічного вірша, що малює філософське сприйняття природи, її мінливість (навесні розквітають квіти, а взимку їх немає). Однак мелодія, всупереч типології жанру, – дуже співуча, риси речитації в ній ніби розчинені.

Необхідно зазначити, що відразу після створення своїх знакових вокальних циклів, Хуан Цзи пише свою програмну статтю «Як я можу створювати національну музику в нашій країні?» [118, с. 34–38]. Композитор, узагальнюючи культурну ситуацію свого часу, характеризує її як таку, що перебуває у стані великого хаосу, викликаного тим, що давні китайські традиції вже втратили свою привабливість, а величезний потік західної музики, що наповнила Китай, загрожує національній ідентичності. При цьому Хуан Цзи застеріг, що нова китайська національна музика знаходиться лише на початку свого формування, тому суперечки між представниками різних поглядів на процес становлення нової музичної культури – неминучі. Хуан Цзи наголошував, що нова китайська музика «...може бути створена тільки тими композиторами, які, маючи знання західних технологій, поділяють долю китайського народу, його кров та душу» [154, с. 2–3]. Поєднання національного та європейського у творчості Хуан Цзи вже ставало об'єктом дослідження музикознавців. Однак предметом вивчення у їхніх працях була камерно-вокальна музика композитора. Такі, наприклад,

статті Лі Сінъянь та У Міна, присвячені взаємодії у романсах та художніх піснях Хуан Цзи національних та європейських елементів [2; 3]. Для Хуана Цзи взаємодія із західною традицією була, перш за все, шляхом до розвитку власної національної ідентичності, шлях до нових музичних форм та творчих відкриттів. Спираючись на західну теорію композиції, композитор експериментував із традиційними китайськими гармоніями, а також намагався націоналізувати гармонії, характерні для західноєвропейської традиції. Основним джерелом його натхнення була традиційна класична китайська музика, яку він активно вивчав, копіюючи твори та описи стародавніх музичних інструментів з «Книги обрядів» [158, с. 12]. Основним же інструментом творчих пошуків для Хуан Цзи була робота з тональністю.

У ХХІ столітті пісні Хуан Цзизя в Китаї, як і раніше, залишаються кращими у жанрі камерно-вокальної лірики. Їх створення нав'язне глибокими емоціями, прихованими у віршах класиків та нескінченної краси давньої поезії. Сенси класичної поезії знайшли найкраще втілення у вокальній творчості Хуан Цзизя, яке виявилось досконалим носієм мистецтва поетичного слова, перетворюючи вірші на викристалізовану форму прекрасної квітки великого саду мистецтв. Проблема, яка зберігається при вивченні його вокальної спадщини, полягає в специфіці національної спадщини класичної поезії. Китайські музикознавці нерідко захоплюються музичною стороною вокальних опусів майстра, бачачи у ній поширене прояв вестернізації. Інокультурний слухач, для якого аберація смислових – фонетичних ресурсів китайської поезії неперекладна, вправі поставити запитання: а чи можливо відчутти силу цієї музики, не розуміючи китайської мови? Однак справді талановитий музикант, доторкнувшись до вокальної лірики композитора, почує в звучаннях його пісень і відбите світло китайської поетичної культури, та гру інтонаційних елементів, що належать різним системам – мови та музику. Детальний аналіз цього взаємозв'язку, різноманітно представленого в камерно-вокальній ліриці композитора,

гідний окремого розгорнутого дослідження, і можна сподіватися, що найближчим часом воно відбудеться.

Висновки другого розділу.

Тематика розділу пов'язана з актуалізацією шедеврів камерно-вокальної музики минулого через проєкцію сучасного виконавства. Нами виявлені композиційні, інтонаційно-гармонічні, фактурні особливості пісень вокального циклу «*Dichterliebe*» ор. 48 Р. Шумана на вірші Г. Гейне, що дало можливість пересвідчитися в особливому вокальному письмі композитора, основними ознаками якого стали: дбайливе ставлення до поетичного тексту, психологізм, особлива роль фортепіанної фактури акомпанементу у створенні образу. «*Dichterliebe*» Р. Шумана на вірші Г. Гейне прозвучав у нашому виконанні як мовою оригіналу (німецькою), так і в перекладі на українську Д. Ревуцького (№№ 7 та 11) та власному – на літературну китайську (путунхуа), що було здійснено вперше в історії музичного життя Піднебесної. Образно-сміслова спільність між німецькою *Kunstlied* і китайською поетичною традицією стала запорукою формування та затвердження національно-жанрових основ китайської художньої пісні. Встановлення специфіки синтезу традицій класичної китайської поезії та німецької *Kunstlied* як жанрової риси вокальних циклів Хуана Цзи «Три бажання троянди» та «Тринадцять китайських пісень» є актуальним завданням сучасного музикознавства, оскільки дозволяє встановити зв'язки аказуального типу між віддаленими у часі та просторі художніми культурами – європейською та китайською.

Пісні з циклу Л. Ревуцького «Сонечко» дають змогу вирішити проблеми виконавської інтерпретації, сприяють всебічному і гармонійному розвитку особистості. Цикл українських народних пісень «Сонечко» Л. Ревуцького став новим словом в українській музиці. Його історичне та художнє значення пов'язані з розвитком вокальної школи, процесом розвитку голосу. Л. Ревуцький подбав про те, щоб українська музика, не

втрачаючи себе, увійшла як рівна у світову культуру. Він створював твори на основі народних мелодій, і це вже був не звичний етнографізм, а те, що в світі звать екзотикою. Ніби й та сама Україна, але побачена з неба. Як в Україні, так і в Піднебесній цикл Л. Ревуцького «Сонечко» вперше в історії музики прозвучав у нашому виконанні та власному перекладі на офіційну китайську мову в ході реалізації даного творчого мистецького проєкту.

У проблематиці розділу ми зосередились на здобутках камерно-вокальної творчості Хуан Цзя, – одного з основоположників музичної культури Китаю у ХХ столітті. Його внесок у розвиток вокальної культури важко переоцінити. Історичне значення творчості Хуан Цзи у тому, що він став творцем романтичного вокального циклу у китайській музиці ХХ століття, «золотої доби» китайських художніх пісень. Аналіз камерно-вокальних перлин Хуан Цзя, зроблений китайськими музикознавцями, спирався на методологію, розроблену в європейському музикознавстві. Однак настає час розглянути унікальні риси його стилю, сконцентрованні не тільки навколо пентатоніки та ладових особливостей китайської музики, а й виходять за межі представлених у статтях принципів аналізу. В ході реалізації творчого мистецького проєкту було з'ясовано, що вокальні опуси китайського майстра містять витончену кореляцію смислових та інтонаційних властивостей класичної поезії з елементами західноєвропейської музичної мови, розчуті яку належить музикантам і любителям вокального мистецтва.

У ході реалізації творчого мистецького проєкту, вперше на українській сцені нами виконано добірку яскравих зразків камерно-вокальної лірики Хуана Цзи в оригіналі та власних перекладах українською мовою. В науковому обґрунтуванні проєкту ми прагнули виявити виконавську специфіку та визначити композиційно-стильові особливості циклів китайських художніх пісень цього композитора в оригінальних варіантах текстів, а також – у власних перекладах українською.

ВИСНОВКИ

В об'єктиві наукового обґрунтування творчого мистецького проекту знаходиться вокальний цикл у концертно-виконавській та педагогічній творчості співака: інтерпретаційний аспект. У ході його втілення, нами було поставлено і поетапно роз'язано наступні завдання:

- вивчено дослідження проблем жанрової типології камерно-вокальної музики та визначення поняття «вокальний цикл» у мистецтвознавчих працях;
- простежено особливості втілення творів із вокальних циклів Р. Шумана, Л. Ревуцького та Хуана Цзи у концертному та педагогічному репертуарі співака в ході реалізації творчого мистецького проекту;
- здійснено виконавський аналіз окремих *Kunstlieder* із вокального циклу Р. Шумана «*Dichterliebe*» мовою оригіналу та літературних перекладах на українську Дм. Ревуцького й нашому – на китайську;
- досліджено елементи інтерпретації дитячих пісень із вокального циклу Л. Ревуцького «Сонечко» мовою оригіналу, а також у власному перекладі та виконанні на *Pǔ tōng huà*;
- виявлено композиційно-стильові особливості та актуалізовано виконавську специфіку китайських художніх пісень (*yishu gequ* 藝術歌曲) із вокальних циклів Хуана Цзи «Три бажання троянди» та «Тринадцять китайських пісень», які вперше прозвучали на українській сцені;
- встановлено спільні та відмінні риси смисло-, формо- та жанроутворення, притаманні першоджерелу вокального твору та його виконавській інтерпретації через визначення ролі наскрізних поетичних та інтонаційних смислоутворень у результаті виконаних перекладів їх текстів;
- узагальнено особливості реалізації творчого мистецького проекту в органічному поєднанні з процесом розвитку традицій концертно-виконавства та вокальної педагогіки в сучасному мистецько-освітньому просторі.

Відтак, у першому розділі наукового обґрунтування розкрито різноманітні форми змістовного та композиційно-виразного спектру китайської вокальної музики, виходячи з жанрової класифікації, розробленої в європейському, українському та китайському музикознавстві. В результаті такого підходу стало можливим з'ясувати, що в китайській академічній вокальній мініатюрі європейського типу є і пісня (у тому чи іншому її різновиді), і романс, у тому числі взаємодії з елегією, баладою, і пісня-романс, і вірш з музикою, і монолог та ін. Вивчено портретні риси основних камерних вокальних жанрів та наведено приклади їх втілення у вокальних циклах Роберта Шумана, Левка Ревуцького та Хуана Цзи. Результати здійсненого дослідження теоретико-методичних засад жанрової типології у камерно-вокальній музиці дозволили сформулювати проблеми концертно-виконавського та педагогічного репертуару та розглянути поняття «вокальний цикл» у сучасних мистецтвознавчих працях. Це дало змогу визначити роль і місце вокального циклу в концертно-камерному та вокально-педагогічному репертуарі співака та сформулювати правила виконавської інтерпретації. Встановлено, що в науковій думці сформовано усталене розуміння музичного виконавства як виду людської діяльності (художньої чи художньо-творчої) та в більш вузькому тлумаченні – як діяльності музиканта-виконавця. Вивчення наукових джерел за темою показало, що музичне виконавство володіє сутнісними ознаками і характеристиками, які дозволяють тлумачити його як відносно самостійне явище музичної культури через призму концертно-виконавського та вокально-педагогічного репертуару. З'ясовано, що важливим чинником ефективності наукового пізнання концертно-вокального виконавства є всебічне вивчення його як системного утворення, в залежності від репертуару та якості виконання творів в академічній та народно-академічній манері, мовами їх оригіналів та в літературних перекладах. Науково обґрунтовано, що вокальний цикл є стилевою домінантою концертного та педагогічного репертуару співака в сучасному просторі камерно-вокального

виконавства та його вищій художній сфері – інтерпретуванні.

У проблематиці другого розділу ми зосередились на здобутках камерно-вокальної творчості Хуана Цзи, – одного з основоположників музичної культури Китаю у ХХ столітті. Визначено, що історичне значення творчості Хуан Цзи – в тому, що він став творцем романтичного вокального циклу у китайській музиці 1920–40-х рр., – «золотої доби» китайських художніх пісень. Аналіз камерно-вокальних перлин Хуан Цзя, здійснений китайськими музикознавцями, спирався на методологію, розроблену в європейському музикознавстві. Однак настає час розглянути унікальні риси його стилю, сконцентрованні не тільки навколо пентатоніки та ладових особливостей китайської музики, а й виходять за межі представлених у статтях принципів аналізу. Нами було з'ясовано, що вокальні опуси китайського майстра містять витончену кореляцію смислових та інтонаційних властивостей класичної поезії з елементами західноєвропейської музичної мови, розчуті яку належить музикантам і любителям вокального мистецтва. Доведено, що образно-сміслова спільність між німецькою *Kunstlied* і китайською поетичною традицією стала запорукою формування та затвердження національно-жанрових основ китайської художньої пісні. Здійснений нами інтерпретаційний аналіз специфіки синтезу традицій класичної китайської поезії та німецької *Kunstlied* як жанрової риси вокальних циклів Хуана Цзи «Три бажання троянди» та «Тринадцять китайських пісень» є актуальним завданням сучасного музикознавства, оскільки дозволяє встановити зв'язки аказуального типу між віддаленими у часі та просторі художніми культурами – європейською та китайською. У ході реалізації творчого мистецького проекту вперше на українській сцені в нашому виконанні прозвучала добірка яскравих зразків камерно-вокальної лірики Хуана Цзи. Відтак, у науковому обґрунтуванні виявлено специфікацію та композиційно-стильові особливості його художніх пісень в оригінальних варіантах текстів, а також – у власних перекладах українською.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. В. Камерная музыка. *Избранное: Социология музыки / пер. с нем. А. Михайлова, М. Левиной.* СПб. : Универ. книга, 1998. С. 79–94.
2. Азарова А. І. Короткий огляд аудіозаписів творів Левка Ревуцького. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського.* Київ, 2015. Вип. 15. С. 212–220.
3. Антонюк В. Г. Аспекти етнокультурного діалогу вокалістів. *Слобожанські мистецькі студії.* Суми, 2023. Вип. 3. С. 5–9.
4. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник для студентів музичних ВНЗ / 3-тє вид. Київ : Видавець Бихун В. Ю., 2017. 218 с.
5. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія / вид. 2-ге. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
6. Антонюк В. Г. «Cantare con roso fiato» в теорії співу М. Гарсії та сучасних дослідженнях. *Українське музикознавство : науково-методичний збірник НМАУ імені П. І. Чайковського.* 2011. Вип. 37. С. 343–356.
7. Антонюк В. Г., Федоровська І. С. «Теплі Пісні» Валерія Антонюка на вірші Валентини Антонюк: поетика стилю. *Fine Art and Culture Studies. науковий журнал Волинського національного університету імені Лесі Українки. Факультет культури і мистецтв.* 2023. № 4. С. 3–13.
8. Арістотель. Поетика / пер. з грецької. Київ : Фоліо, 2018. 160 с.
9. Афонін Е. А., Бандурка О. М., Мартинов А. Ю. Соціальні цикли: історико-соціологічний підхід. Харків : ТД «Золота миля» 2008. 504 с.
10. Бабенко В. Робоча програма навчальної дисципліни «Методика викладання фахових дисциплін та педагогічний репертуар». Дніпро : Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки, 2019. 30 с.
11. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ –

початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2017. 246 с.

12. Баранівський В. Ф. Джерела суперечностей соціального механізму розвитку духовності особистості. *Культура і сучасність : альманах ДАКККіМ*. Київ, 2000. № 1. С. 15–21.

13. Басса О. М. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львів, 2010. 20 с.

14. Берегова О. М. Музична творчість у системі художньої комунікації. *Науковий вісник. Українська та світова музична культура: сучасний погляд : зб. ст. НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. 3–15.

15. Бодіна О. О. Деякі естетико-методологічні принципи аналізу виконавського мистецтва. *Українське мистецтвознавство*. Київ : Муз. Україна, 1975. Вип. 10. С. 138–151.

16. Булат Т. П., Філенко Т. Ю. Світ Миколи Лисенка : національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – поч. ХХ ст. Нью-Йорк : Укр. Вільна Акад. Наук у США ; Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с. : іл.

17. Булат Т. П. Украинский романс. Проблемы развития и стиля : автореф. дисс. ... д-ра искусств. : 17.00.02. Киев, 1980. 47 с.

18. Бялик М. Г. Л. Ревуцький. Риси творчості / передм. М. Гордійчука. Київ : Музична Україна, 1973. 200 с.

19. Ван Сіге. Українська національна вокальна традиція: жанрова, стильова та виконавська проєкції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць ХДУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2022. Вип. 62. С. 93–106.

20. Ван Цзо. Український солоспів у контексті сучасного

виконавського мистецтва : автореф. дис. канд. мистецтв. : 17.00.03. Харків, 2015. 18 с.

21. Василик С. М. Висвітлення мистецького доробку Левка і Дмитра Ревуцьких на сторінках журналу «Народна творчість та етнографія». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського*. Київ, 2015. Вип. 15. С. 190–200.

22. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века. Москва : Музыка, 1966. 405 с.

23. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.

24. Вахранев Ю. Ф. Исполнение музыки (поэтика). Харьков : ХИИ им. И. П. Котляревского, 1994. 336 с.

25. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01. Київ, 2006. 24 с.

26. Вей Дзюнь. Філософські та релігійні засади традиційної народнопісенної культури Китаю. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 47. Музичне виконавство. Книга 11. С. 136–160.

27. Величко Н. А. Педагогічна концепція П. О. Козицького в галузі музичного мистецтва в контексті соціокультурних процесів на початку XX сторіччя. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. ДАКККіМ, КНУ імені Тараса Шевченка*. Київ : Міленіум, 2009. Вип. 23. С. 323–335.

28. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2006. 15 с.

29. Ганзбург Г. І. Театралізація камерних жанрів у вокальній музиці Р. Шумана. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред. упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків, 2010. Вип. 28. С. 145–158.
30. Гмиря Б. Р. Статті. Листи. Спогади. Київ : Музична Україна, 1975. 432 с.
31. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1997. 320 с.
32. Гегель Г. Ф. Феноменологія духу / пер. з нім. П. Таращук. Київ : Основи, 2004. 277 с.
33. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
34. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.
35. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
36. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. Київ : Наукова думка, 1972. 247 с.
37. Грінченко М. О. Історія української музики. Київ : Видавництво «Спілка», 1922. 102 с.
38. Давидов М. А. Теорія виконавської майстерності в працях українських дослідників. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 3. С. 7–22.

39. Дашак А. Ю. Божественна природа звуку : навчальний посібник для ВНЗ. Львів : Світ, 2003. 105 с.

0. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2005. 19 с.

41. Деркач Л. А. Втілення поезії любові у вокальній лириці В.Золотухіна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. Вип. 37. С.56–64.

42. Ду Чжоу. Традиційні й іноваційні аспекти вивчення камерно-вокального циклу: до питання про своєрідність камерно-вокального циклу Ф. Шуберта. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової.* Одеса : Астропринт, 1997. С. 186–195.

43. Є Сяньвей. Вокальний цикл віршів із музикою у структурі і змісті опери Сан Бо «Метелик». *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової.* Одеса, 2017. Вип. 24. С. 302–311.

44. Жайворонок Н. Б. Види музичної інтерпретації. *Культура і мистецтво у сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ.* Київ, 2004. Вип. 5. С. 213–219.

45. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.

46. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості. Київ : Vydavec' PP Zvolejko D. H., 2018. 391 с.

47. Кабка Г. М. Феномен «особистість – автор – творець» в українському музично-виконавському мистецтві другої половини ХХ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*

та Нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. Київ : НАКККіМ, 2009. Вип. 23. С. 191–197.

48. Кирейко В. Д. Народна музика в творчості Л. М. Ревуцького. (До 75-річчя з дня народження композитора). *Народна творчість та етнографія*. 1959. № 1. С. 72–78.

49. Квітка К. В. Вибрані статті / уклад. і комент. А. І. Іваницького. Київ : Музична Україна, 1985. Ч. I. 138 с.

50. Клиш В. Л. Л. Ревуцький – композитор-піаніст : монографія. Київ : Наукова думка, 1972. 238 с.

51. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови: Монографія. Львів : Наукове тов. ім. Т. Шевченка, 2000. 248 с.

52. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 264 с.

53. Колодуб І. С. Питання теорії вокального мистецтва. Харків : Штрих, 1995. 120 с.

54. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : автореф. дис. ... докт. мист. : 17.00.03. Київ, 2020. 33 с.

55. Комісаров О. В. Початкове навчання співу на фонетичній основі української мови. Київ : ІСДО, 1995. 88 с.

56. Конфуцій. Бесіди та судження. Київ : Вид. «Арій», 2022. 224 с.

57. Костюк О. Г. Сприймання музики і художня культура слухача. Київ : Наукова думка, 1965. 123 с.

58. Котляревський І. А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ : Музична Україна, 1971. 155 с.

59. Красовська Л. О. Музична виразність у вокальних творах. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну і мист.Мистецтвознавство*. Харків, 2011. № 1. С. 193–195.

60. Кримський С. Б. Архетипи української культури. *Вісник НАН України*. 1998. № 7–8. С. 74–87.

61. Кузик В. В. Виконання творів Левка Ревуцького в програмах фестивалів Національної спілки композиторів України. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Вип. 15. НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2015. С. 169–176.

62. Кузик В. В. Дмитро Ревуцький. *Дмитро Ревуцький. Микола Лисенко. Повернення першоджерел / вступні статті, упорядкування матеріалу, коментарі та іменний покажчик В. В. Кузик*. Київ : Музична Україна, 2003. 330 с.

63. Кузик В. В. Лев Миколайович Ревуцький. Київ–Ніжин : Лисенко М. М., 2011. 83 с.

64. Кузик В. В. Логіка «мудрої музики» Левка Ревуцького. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Вип. 15. НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2015. С. 8–21.

65. Курышева Т. А. Камерный вокальный цикл в современной музыке. *Вопросы музыкальной формы : Сб. ст / Под ред. В. Протопопова*. Москва : Музыка, 1996. Вып. 1. С. 33–71.

66. Кушнірук О. П. Стилєві особливості вокальних циклів Олександра Яковчука. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2020. № 2–3 (47–48). С. 67–79.

67. Кушнірук О. П. Творець нових барв стилю української музики ХХ століття. *Народна творчість та етнографія*. 1995. № 4. С. 73–77.

68. Леонтович М. Д. Практичний курс навчання співу у середніх

школах України / упор. Л. О. Іванова. Київ : Музична Україна, 1989. 133 с.

69. Лісова О. Г. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики: до проблеми виконавського розуміння : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2009. 19 с.

70. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, записаних з голосу Остапа Вересая. Київ : Мистецтво, 1955. 86 с.

71. Ліхтман З. Ю. Вибрані романси українських композиторів (спроба виконавського аналізу). Київ : Музична Україна, 1970. 48 с.

72. Лю І. Образ рідного краю в камерно-вокальній творчості китайських композиторів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського*. Харків, 2017. Т. 46. С. 233–246.

73. Лю Ліхус. Сучасна китайська художня пісня: історія розвитку і жанрові ознаки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. Вип. 21. С. 209–220.

74. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від ХІХ до ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2018. 20 с.

75. Лянь Юаньмей. «Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиції австро-німецької романтичної пісні. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. К. В. Підпорінова*. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. Вип. ХVІІІ. С. 73–88.

76. Ляшенко І. Ф. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи. *Українська художня*

культура : навч. посіб. / за ред. І. Ф. Ляшенка. Київ : Либідь, 1996. С. 235–258.

77. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2004. 16 с.

78. Мадишева Т. П. Співак і мова : культура співу мовою оригіналу : теорія і практика : навч. посіб. Харків : Штрих, 2002. 160 с.

79. Макарова Е. В., Яковенко В. Г. Вокальний навчальний репертуар в контексті модернізаційних підходів. *Наукові записки. Серія: педагогічні науки* : збірник наукових статей. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2017. Вип. 133. С. 154–158.

80. Малишев Ю. В. Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ : Музична Україна, 1968. 219 с.

81. Маркова О. М., Смирнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип.1. С. 126–133.

82. Маркова О. М., Муравська О. В. Актуальні питання історичного музикознавства та проблема жанру. *Культурологічні проблеми музичної україністики*. Одеса 1996. С. 110–116.

83. Моляко В. А. Психологические проблемы творческой одаренности. Київ : Тов. «Знання» України, 1995. 53 с.

84. Мокренко А. Ю. Переклад чи оригінал? *Культура і життя*. 1996. № 52.

85. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2008. № 1. Київ, 2008. С. 106–112.

86. Мурзина О. І. Українська музична фольклористика: проблеми і завдання. *Українське музикознавство : науково-методичний збірник*

НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 1998. Вип. 28. С. 25–31.

87. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : монографія. Київ : ТОВ «Видавництво “Сталь”», 2006. 534 с.

88. Пилипчак М. І. Використання дитячого музичного фольклору в навчанні співу. *Етнонаціональний розвиток в Україні та стан української етнічності в діаспорі: сутність, реалії конфліктності, проблеми та прогнози на порозі ХХІ століття*. Київ–Чернівці, 1997. С. 204–209.

89. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості (теоретичні та методичні аспекти). Київ : Наукова думка, 1991. 164 с.

90. Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-семантичних властивостей : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2021. 165 с.

91. Поставна А. К. Становлення творчого методу Л. Ревуцького. Київ : Музична Україна, 1978. 104 с.

92. Пясковський І. Б. Ситуативна модальність у жанрах української народнопісенної творчості. *Наукові записки ТДПУ імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль, 2000. Вип. 1 (4). С. 115–123.

93. Радкевич Ю. Н. Цикл вокальних мініатюр как синтез лирической поэзии и музыки: теоретические аспекты изучения жанра. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* Харків : С.А.М., 2015. 249–259.

94. Ревуцький Л. М. Повне зібрання творів : в 11 томах. Т. 6 : Вокальні твори у супроводі фортепіано [Ноти] / підг. до друку В. Д. Кирейко. Київ : Музична Україна, 1988. 160 с.

95. Ревуцький Л. М. Сонечко. Обробки українських народних пісень для дітей [Ноти]. Київ : Музична Україна, 1989. 64 с.

96. Ржевська М. Ю. Проблеми динаміки виконавського мистецтва в українській музичній культурі 20-х років. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Музичне виконавство*. Київ, 2000. Вип. 8. Кн. 5. С. 35–43.

97. Рибалка В. В. Психологія розвитку творчої особистості : навчальний посібник. Київ : АПН України. Ін-т пед. і психолог. проф. освіти, 1996. 236 с.

98. Роберт Шуман і перетин шляхів музики і літератури : зб. наук. пр. / укладач Г. І. Ганзбург. Харків : «Ра» – «Каравела», 1997. 272 с.

99. Рябуха Н. О. Специфіка виконавської інтерпретації в системі трансформації культурних парадигм постмодернізму. *Культура України : зб. наук. пр. Харк. держ. акад. культури / заг. ред. В. М. Шейка*. Харків : ХДАК, 2014. 111–120.

100. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

101. Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 2. С. 3–11.

102. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавчих стилів : посібник. Вінниця : Нова книга, 2013. 176 с.

103. Сун Яньїн. Інтеграція європейських традицій співу в вокальну школу Китаю : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львів, 2016. 24 с.

104. Сьота Б. О. Феномен гри в сучасній музичній творчості. *Science and society. Proceedings of the 5th International conference. Accent Graphics Communications & Publishing*. Hamilton, Canada, 2018. Pp. 1227–1243.

105. Сяо Юмэй. Предисловие к монографии Гао Чжунли «Методы исследований вокальной музыки». *Полное собрание сочинений Сяо Юмэя в 4*

тт. / сост. Чэнь Линцюнь, Ло Цинь. Шанхай : Изд-во Шанхайской консерватории, 2004. Т. 1. С. 598.

106. Таранченко О. Г. Особистісна історія – історія доби. Брати Дмитро і Левко Ревуцькі та Сергій і Василь Маслови в аспекті контактних зв'язків. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського*. Київ, 2015. Вип. 15. С. 71–82.

107. Тарасова О. О. Історико-культурна еволюція артикуляційного комплексу (на прикладі вокальних циклів ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.01. Харків, 2004. 20 с.

108. Тарасюк Л. М. Принципи вибору репертуару для студентів-вокалістів. *Sciences of Europe. (Praha, Czech Republic)*, 2022. № 88. Vol. 2. P. 13–15.

109. Терещенко А. К. Становлення в українській музиці першої третини ХХ століття нових векторів стилеутворення (на матеріалі творчості Левка Ревуцького). *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського*. Київ, 2015. Вип. 15. С. 37–48.

110. Тукова І. Г. Про смислоутворюючу роль музичного жанру. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії'2009 / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва*. Київ : Муз. Україна, 2009. 213–218.

111. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці ХІХ – ХХ століть: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.

112. Уманець В. А. Художні принципи обробок народних пісень Л. М. Ревуцького. *Народна творчість та етнографія*. 1965. № 4. С. 7–8.

113. У Хун Юань. Синтез традицій класичної китайської поезії і німецької Kunstlied у вокальному циклі Хуан Цзи «Три бажання троянди». *Мистецтвознавчі записки*. 2015. Вип. 28. С. 65–68.

114. У Хунюань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2016. 231 с.

115. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2005. 15 с.

116. Фільц Б. М. Народна пісня у творчості Л. М. Ревуцького (До 100-річчя з дня народження). *Народна творчість та етнографія*. 1989. № 3. С. 3–14.

117. Хань Кай. Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та теоретичний аспекти : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Суми, 2017. 185 с.

118. Хуан Цзы. Как я могу создавать свою национальную музыку? / на китайском языке. *Музыкальное искусство*. 1984. № 4. С. 34–38.

119. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.

120. Чень Менмен. Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва ХХ століття : дис. ... канд. мист. : 17.00.01. Одеса, 2021. 218 с.

121. Чжан Ї. Вокально-педагогічна творчість як передумова виконавської діяльності співака : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.

122. Чжан Цзелян. Вокальна музика як фактор психологічного розвитку дитини в різні вікові періоди. *Актуальні питання гуманітарних наук*:

міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 58. Т. 2. С. 155–162.

123. Чжан Цзелян. Особливості розвитку дитячого голосу на матеріалі пісень із вокального циклу Л. Ревуцького «Сонечко». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 56. Т. 3. С. 63–67.

124. Чжан Цзелян. «Dichterliebe» op. 48 Р. Шумана на вірші Г. Гейне у концертному та вокально-педагогічному репертуарі. *Fine Art and Culture Studies: науковий журнал Волинського національного університету імені Лесі Українки. Факультет культури і мистецтв*. Луцьк, 2023. № 4. С. 128–136.

125. Чжан Цзелян. Жанрова специфіка камерно-вокальної лірики Китаю. *Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення: Матеріали XVII Всеукраїнської студентсько-аспірантської науково-практичної конференції*. Дніпро : ДАК, 2023. С. 46–49.

126. Чжоу Чживей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до інонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2012. 22 с.

127. Шекера Я. В. До проблеми перекладу китайської поезії доби Сун (X-XIII ст.) у жанрі ци українською мовою. *Сходознавство*. 2008. № 41–42. С. 182–192.

128. Шеремета І. В. Становлення ревуцькознавства на сторінках журналу «Музика» 1920-х років. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2015. Вип. 15. С. 184–190.

129. Шеффер Т. В. Л. М. Ревуцький. Нарис про життя і творчість. Київ : Вид-во образотворч. мист-ва і муз. літ-ри УРСР, 1958. 142 с.

130. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.

131. Шлегель Фрідріх. *Енциклопедичний словник класичних мов / за ред. Л. Л. Звонської. Вид. 2-ге вид. випр. і допов.* Київ : ВПЦ «Київський університет», 2017. С. 546.

132. Шьонгальс У. Множинність сучасних інтерпретацій пісні «Ich grolle nicht» з циклу Р. Шумана «Любов поета». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 27. С. 21–25.

133. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва : монографія. Івано-Франківськ, 2010. 352 с.

134. Шуман Р. О музыке и музыкантах. *Собрание статей в двух томах / пер. с нем., сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ., Д. В. Житомирского*. Москва : Музыка, 1975–79. Т. 1. 407 с. Т. 2. 327 с.

135. Шуман Р. Письма. В 2 тт. / пер. с нем., сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент., указ., Д. В. Житомирского. Москва : Музыка, 1970–1982. Т. 1. 719 с. Т. 2. 525 с.

136. Юдкін І. М. Історичні художньо-стильові системи в процесі взаємодії світських, культових та фольклорних традицій. *Українська художня культура: навчальний посібник / за ред. І. Ф. Ляшенка*. Київ : Либідь, 1996. С. 217–235.

137. Юник Д. Г. Психологічні механізми сприймання авторського нотного тексту музичного твору виконавцями-інтерпретаторами. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. № 123. С. 17–29.

138. Antonyuk V., Artiukhova L., Kalashnyk M., Matiushenko-Matviichuk V., Shesterenko I. «Ten soliloquies to poems by Japanese poets...» by Valeriy Antonyuk in the context of ethno-cultural dialog. *Amazonia Investiga*. 2023. Vol. 12, Iss. 66. P. 64–73.

139. Lu Shengxin. Approaches of the Chinese Composers Huang Tzu and He Luting to Problem of Synthesis of the Western and Chinese Musical Traditions. *Manuscript*. 2021. Volume 14. Issue 3. P. 537–542.
140. Miller R. Singing Schumann: An interpretive guide for performers. New York : Oxford University Press, 2005. 260 s.
141. Moore G. Poet's Love: The Songs and Cycles of Schumann. London : Hamilton, 1981. 247 s.
142. Moore G. Singer and Accompanist. London, 1953. 248 s.
143. Rosen C. The romantic generation. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1995. 723 s.
144. Royce A. P. Ethnic Identity : Strategies of Diversity. Bloomington, 1982.
145. Sams E. The Songs of Robert Schumann. New York : Norton, 1969. 270 s.
146. Samuels R. Narratives of Masculinity and Femininity: Two Schumann Song Cycles. *In Phrase and Subject: Studies in Literature and Music, edited by Delia da Sousa Correa*. Oxford : Legenda, 2006. P. 135–146.
147. Solie R. A. «Whose Life? The Gendered Self in Schumann's Frauen-Liebe Songs». *In Music and Text : Critical Inquiries, edited by Steven Paul Scher*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. P. 219–240.
148. Turchin B. Schumann's Song Cycles: The Cycle within the Song. *19th-Century Music, Spring'1985*. Vol. 8. No. 3. P. 231–244.
149. Walz M. Frauen-Liebe und Leben Op. 42. Biedermeierdichtung, Zykluskonstruktion und musikalische Lyrik / in Gerd Nauhaus, ed., Schumann Studien 15. *Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung, Zwickau 1992*. Cologne : Studio, 1996. S. 28–44.
150. Worthen J. Robert Schumann: Life and death of a musician. New Haven and London : Yale University Press, 2007. 496 s.

151. Xinyan Li. The chinese chamber-vocal lyrics in Huang Zi's creative work. *Musical Art* 2019. Volume 12. Issue 8. S. 154–159.

152. Zeng Jing. A study of the vocal repertoire in the specialty «Music Education» at the Pedagogical University. Shanxi: The Voice of the Yellow River. (In Chinese). 曾晶. 高师音乐教育专业声乐教学曲目研究/曾晶. - 山西：黄河之声. 2015. № 3. 42 页.

153. 戴鹏海. 黄自年谱. 音乐艺术 (Д'єн Пенхай. Хуан Цзи. Хронологія. *Музичне мистецтво*. 1981. № 2. С. 17).

154. 贺绿汀. 回忆黄自先生. 乐坛 (Хе Лютин. Спогади пана Хуан Цзи. *Музична сцена*, 1983. № 8. С. 2).

155. 李岚清. 探索创建我国民族乐派的先驱和一代宗师——黄自. 音乐艺术：上海音乐学院学报 (Лю Юйцін. Вивчення творчості новатора і великого фундатора національної музичної школи Китаю – Хуана Цзи. *Музичне мистецтво*. 2008. № 2).

156. 缙瑛. 黄自艺术歌曲的美学特征. 华中师范大学 (Гоу Ін. Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи. *Центральний Китайський педагогічний університет*. 2007. № 5).

157. 张敏. 音乐与黄自. 安阳师范学院学报. (Чжан Мін. Музика Хуан Цзи // Журнал Анянського педагогічного інституту. 2007. № 4).

158. 赵春美. 黄自及黄自艺术歌曲的特点. 吉林教育 (Чжао Чуньмей. Характеристика Хуан Цзи та його творчості. *Освіта*. 2010. № 6. 27 с.).

159. 钱仁康. 黄自的生活与创作. 人民音乐出版社. (Цянь Ренькан. Життя і творчість Хуан Цзи. Пекін : Видавничий дім народної музики, 1997).

160. 《用中文演唱西方艺术歌曲的思考》 作者：姜筑 期刊：《贵州大学学报》2007年 第3期 (Цзян Чжу. Анализ исполнения произведений

западного академического пения на китайском языке. *Вестник Гуйчжоуского университета*. 2007. № 3).

161. 试论我国三四十年代艺术歌曲的发展脉络及其在声乐教学中的应用价值》 作者：冯元元 期刊《清华大学学报》(Фэн Юаньюань. О системе развития китайского академического пения 30х гг. XX века и о его ценности для изучения вокальной музыки. *Вестник университета Цинхуа*. 1997. №2. С. 83–87).

162. 《20世纪中国声乐心理学术研究的回顾与思考》 作者：徐行效 徐茜 期刊：《音乐研究》(Сюй Синсяо, Сюй Си. Ретроспектива и размышления на тему научных исследований психологии китайского вокальной музыки XX столетия. *Исследование музыки*. 2002. № 2 С. 94–101).

163. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/asafiev_simf.htm

(дата звернения: 01.02.2023). Asafiev B.V. About symphonic and chamber music. Leningr. dept. : Music, 1981. 216 p.

164. URL: <https://science-education.ru/pdf/2015/2/469.pdf>

(дата звернения: 01.02.2023). Wang Shizhan. Genres of chamber-vocal lyrics of the European type in Chinese music 1920–1940.

165. URL: <http://os.x-pdf.ru/20pedagogika/28770-1-udk-768-romansi-pesni-huan-cziya-kontekste-ispolnitelskoy-prak.php>

(дата звернения: 01.02.2023). Wang Shizhan. Romances and songs of Huang Ziya in the context of performing practice.

ДОДАТКИ

Додаток 1.

Афіша концерту-іспиту на здобуття освітньо-творчого ступеня «Доктор мистецтва» 16 серпня 2024 року.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
Кафедра камерного співу

**МАЛИЙ ЗАЛ імені академіка О. С. Тимошенка
НМАУ імені П. І. Чайковського**

16.08.2024

15:00



ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ У КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ТА ПЕДАГОГІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ СПІВАКА: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

**Концерт-іспит на здобуття освітньо-творчого ступеня
«ДОКТОР МИСТЕЦТВА»**

Чжан ЦЗЕЛЯН (баритон)

аспірант творчої аспірантури кафедри камерного співу

Дмитро ПІВНЕНКО (фортепіано)

лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів

Творчий керівник та науковий консультант – Валентина Геніївна АНТОНЮК

народна артистка України, доктор культурології, професор,
завідувач кафедри камерного співу НМАУ імені П. І. Чайковського

У програмі – частини вокальних циклів Р. Шумана, Л. Ревуцького, Хуан Цзи мовами оригіналів та у перекладах українською та китайською Чжан Цзеляна (світова прем'єра)

Вхід вільний • 2024

Додаток 2.**Проведені сольні концерти в рамках творчого мистецького проєкту.**

За темою творчого мистецького проєкту презентовано три сольних концерти, один із них – на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва:

1) «Солоспіви для дітей: від Піднебесної – до України» (вокальні цикли композиторів 1-ї пол. ХХ ст.: Левко Ревуцький, «Сонечко» та Хуан Цзи, «Тринадцять китайських пісень»). Національна бібліотека імені Ярослава Мудрого, 28.02.2023, м. Київ);

2) «Ліричне інтермецо (вокальний цикл «Dichterliebe» Р. Шумана на вірші Г. Гейне» (Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, відділ музичних фондів, 20.04.2023, м. Київ);

3) «Вокальний цикл у концертно-виконавській та педагогічній творчості співака: інтерпретаційний аспект». У програмі – частини вокальних циклів Р. Шумана, Л. Ревуцького, Хуан Цзи в об'єктиві виконавської інтерпретації та літературного перекладу (16.08.2024, Малий зал імені О. С. Тимошенка НМАУ імені П. І. Чайковського).

Додаток 3.

Апробація матеріалів дослідження на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях.

1. 16.11.2021 – Феномен дитячого співу в історії китайської народної опери. *Сьома Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Мистецькі родини (ювілейні дати)» НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.*

2. 25–26.11. 2021 – Специфіка вокальної підготовки дітей у КНР. *Четверта Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Сучасні аспекти теорії та практики оперного співу» «Україна-Китай: музичний діалог» НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.*

3. 3–4.12.2021 – Особливості розвитку дитячого голосу. *V Всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра-2021» до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» СДПУ імені А. С. Макаренка, м. Суми,*

4. 1–2.10.2022. Вокальна музика для дітей: аспекти сприйняття та відтворення. *Двадцять перша науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Слухач у смисловому просторі музичного твору» НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.*

5. 17–18.11.2022. Вокальний цикл Л. Ревуцького «Сонечко». *XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни», м. Рівне.*

6. 23–26.11.2022. Вокальний цикл Л. Ревуцького «Сонечко»: спроба виконавського аналізу. *Всеукраїнська науково-практична конференція «Механізми новацій у музичній творчості: проблеми інтерпретації» в рамках Одинадцятого науково-творчого проєкту «Творча майстерня*

інтерпретації сучасної музики» НМАУ імені П. І. Чайковського, платформа Zoom.

7. 16.12.2022. Вокальний цикл Л. Ревуцького «Сонечко» в концертній та педагогічній діяльності співака (з особистого досвіду). *Дев'ята міжнародна науково-практична онлайн-конференція «МИСТЕЦЬКІ РОДИНИ (ЮВІЛЕЙНІ ДАТИ)» в рамках Другого науково-творчого проєкту «Виконавські та педагогічні традиції української вокальної школи в контексті розвитку міжнародних зв'язків» НМАУ імені П. І. Чайковського, Платформа Zoom.*

8. 21–22.12.2022. Психологічні особливості розвитку вокальних здібностей юнаків у постмутаційний період. *VI всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» СДПУ імені А. С. Макаренка, м. Суми.*

9. 03.10.2023. «Вокальний цикл у фестивальній практиці: з виконавського досвіду співака». *Всеукраїнський круглий стіл на тему «Український фестивальний рух в умовах війни як один із найвагоміших важелів музично-історичного процесу». Національна академія мистецтв України, Національна спілка композиторів України, м. Київ.*

10. 09–10.10.2023. «Жанрова специфіка камерно-вокальної лірики Китаю». *XVII Всеукраїнська студентсько-аспірантська науково-практична конференція «Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення». Дніпровська академія музики, Науково-творче товариство аспірантів та асистентів-стажистів, м. Дніпро.*

11. 27.10.2023. «Виконавські аспекти інтерпретації вокального циклу». *Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва». Національна філармонія України, Національна академія*

мистецтв України, Відділення музичного мистецтва та відділення теорії та історії мистецтв НАМ України, НМАУ імені П. І. Чайковського, м. Київ.

12. 02–4.11.2023. «Особливості інтерпретації вокального циклу Л. Ревуцького "Сонечко" мовою оригіналу та власному перекладі на китайську літературну мову (pǔ tōng huà)». *Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»*. НМАУ імені П. І. Чайковського, м. Київ.

13. 15–16.11. 2023. «Особливості виконання вокальних творів мовою оригіналу та в літературному перекладі». *V Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Зеленогурський університет (Польща), м. Київ.

14. 07.12.2023. «Феномен інтерпретації в концертно-виконавській творчості співака». *Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку»*. Міністерство культури та інформаційної політики України, Міністерство освіти і науки України, м. Київ.

15. 15–16.04.2024. «Вокальний цикл Л. Ревуцького «Сонечко. 20 українських народних пісень для голосу з фортепіано» (1925) у сучасному етнокультурному просторі». *Всеукраїнська науково-практична конференція студентів «Видатні постаті українського музичного мистецтва в процесах національно-культурного розвитку України» (до 185 -річчя з дня народження Павла Чубинського)*. Міністерство науки та освіти України, Інститут модернізації змісту освіти, Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Національна академія педагогічних наук України, Національна музична академія України

імені П. І. Чайковського (кафедра камерного співу), Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (факультет мистецтв), Комунальний заклад вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, м. Київ.

Додаток 4.

**Публікації у наукових виданнях за темою наукового
обґрунтування творчого мистецького проєкту.**

1. Вікові етапи розвитку дитячого голосу. *Ювілейна палітра-2021 до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів: збірник статей за матеріалами V всеукраїнської науково-практичної конференції (3–4 грудня 2021 року)*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2022. С. 145–151.

2. Вокальна музика для дітей у змісті виконавсько-педагогічної творчості: аспекти сприйняття та відтворення. *Мистецькі пошуки: збірник наукових праць Навчально-наукового інституту культури і мистецтв СДПУ імені А. С. Макаренка*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. Вип. 2 (16). С. 82–89.

3. Вокальна музика як фактор психологічного розвитку дитини в різні вікові періоди. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 58. Т. 2. С. 155–162.

4. Особливості розвитку дитячого голосу на матеріалі пісень із вокального циклу Л. Ревуцького «Сонечко». *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 56. Т. 3. С. 63–67.

5. «Dichterliebe» op. 48 Р. Шумана на вірші Г. Гейне у концертному та вокально-педагогічному репертуарі. *Fine Art and Culture Studies: науковий журнал Волинського національного університету імені Лесі Українки. Факультет культури і мистецтв*. Луцьк, 2023. № 4. С. 128–136. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-18>

6. Жанрова специфіка камерно-вокальної лірики Китаю. *Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення: Матеріали XVII Всеукраїнської студентсько-аспірантської науково-практичної конференції*. Дніпро : Дніпровська академія музики, 2023. С. 46–49.