МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет музичного мистецтва
Кафедра хорового диригування та академічного співу

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістра

МАХЛУН А.В

«Еволюція виконавських підходів у камерно-вокальному мистецтві від бароко до сучасності»

Спеціальність В5 Музичне мистецтво
Галузь знань – В Культура, мистецтво та гуманітарні науки

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

Науковий керівник: Гіголаєва-Юрченко В.О.,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хорового диригування та академічного співу

Харків – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП……3

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ЕВОЛЮЦІЇ ВИКОНАВСЬКИХ ПІДХОДІВ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ…….9

1.1. Камерно-вокальне мистецтво як простір виконавської інтерпретації…..9

1.2. Барокова традиція: риторика, афект і свобода виконавця…….14

1.3. Класицизм і романтизм: від ясності форми до психологічної деталізації …….20

Висновки до розділу 1…….28

РОЗДІЛ 2. ТРАНСФОРМАЦІЯ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТИ…….….30

2.1. Вокально-виконавські підходи у ХХ – на початку ХХІ століття……30

2.2. Українська камерно-вокальна традиція: національно-стильові особливості виконавства……..36

2.3. Методологічні засади порівняльного аналізу камерно-вокальних інтерпретацій……..44

Висновки до розділу 2……...…..46

ВИСНОВКИ……..……49

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….53

ВСТУП

Камерно-вокальне мистецтво посідає особливе місце в історії європейської музичної культури, акумулюючи багатовіковий досвід взаємодії поетичного слова, музичної інтонації та виконавської творчості. Його еволюція нерозривно пов’язана зі змінами естетичних ідеалів, композиторського мислення, вокально-технічних принципів та уявлень про роль виконавця у розкритті художнього змісту твору. Від риторичної виразності й афектної драматургії бароко, структурної ясності класицизму та психологічної деталізації романтичної лірики до стильового багатоманіття сучасної музики простежується поступове розширення художніх функцій співочого голосу.

Особливість камерно-вокального виконавства полягає в необхідності органічного поєднання професійної вокальної техніки, культури співочого слова, темброво-динамічної виразності та ансамблевого мислення. В умовах камерного музикування навіть незначна зміна характеру звукової атаки, артикуляції, агогіки або логічного наголошення може суттєво впливати на сприйняття музично-поетичного образу. Відповідно, виконавська інтерпретація постає не лише як звукове відтворення авторського тексту, а й як процес його індивідуального художнього осмислення.

Історична мінливість виконавських підходів особливо виразно виявляється у співвідношенні кантиленного й декламаційного начал, характері застосування орнаментики, динамічного нюансування, rubato, портаменто та інших засобів вокальної виразності. Зі зміною композиторських стилів трансформується не лише арсенал технічних прийомів, а передусім їхнє художнє призначення. Це зумовлює необхідність комплексного дослідження камерно-вокального виконавства в єдності історико-стильового, музично-аналітичного та інтерпретаційного аспектів.

Особливої актуальності зазначена проблематика набуває в сучасній виконавській практиці, для якої характерне співіснування різних художньо-

естетичних концепцій. Активізація історично поінформованого виконавства, переосмислення традицій академічного співу, поява експериментальних вокальних технік та доступність численних аудіо- й відеозаписів розширюють можливості інтерпретації камерно-вокального репертуару. За таких умов професійна зрілість співака визначається не лише рівнем технічної майстерності, а й здатністю до стильової диференціації виконавського мислення, усвідомленого вибору засобів виразності та формування власної художньої концепції.

Важливим аспектом дослідження є осмислення української камерно-вокальної традиції в контексті загальноєвропейських історико-стильових процесів. Її своєрідність визначається взаємодією національної пісенності, поетичного слова, академічної культури співу та індивідуальної композиторської поетики. Звернення до українського репертуару дозволяє простежити особливості трансформації народнопісенної інтонаційності у професійній вокальній творчості, виявити специфіку національного музичного мовлення та його реалізації в сучасній концертній практиці.

Попри значну кількість праць з історії вокального мистецтва, музичної інтерпретації, вокальної педагогіки та жанрово-стильової специфіки камерної лірики, подальшого осмислення потребує саме еволюція художніх функцій виконавських засобів у межах різних історичних і національних традицій.

Ступінь наукової розробленості теми. Проблематика камерно-вокального виконавства представлена в українському та зарубіжному музикознавстві широким колом досліджень, які охоплюють історію вокальних стилів, теорію музичної інтерпретації, вокальну педагогіку, специфіку музично-поетичної взаємодії та ансамблевої драматургії.

Теоретичні засади музичної інтерпретації висвітлено у працях В. Москаленка [23], Н. Кука [36], П. Гілла [41], Дж. Рінка [52]. Специфіку камерного співу, його жанрову природу та особливості виконавського прочитання розглянуто у дослідженнях А. Полканова [26], Ю. Радкевич [27; 28], О. Баланко [3], К. Кімболл [43]. Історико-стильові закономірності

розвитку вокального мистецтва знайшли відображення у працях Б. Гнидя [9], Р. Челлетті [35], Дж. Старка [53], К. Брауна [34], Дж. Поттера [51], К. Лосона та Р. Стовелла [45].

Особливе значення для осмислення барокової виконавської традиції мають історичні вокально-педагогічні трактати П. Ф. Тозі [55] та Дж. Б. Манчіні [46], а також дослідження М. Сір [37], Р. Донінгтона [38], Б. Гейнса [40], О. Єрошенко [11], Л. Артюхової [2], І. Коденко [18], Ж. Закрасняної [13], О. Гудзь [10], у яких висвітлено проблеми музичної риторики, теорії афектів, орнаментування та історично поінформованого виконавства.

Жанрово-стильові особливості камерно-вокального мистецтва класицизму та романтизму, специфіка взаємодії музики й поезії розглядаються у працях Дж. Парсонса [49], Д. Стайн та Р. Спіллмена [54], С. Юенс [56], Ґ. Джонсона та Р. Стоукса [42], О. Жукової [12] та І. Яна [32]. Особливості композиторської та виконавської поетики камерної лірики В. Белліні висвітлено у дослідженнях Т. Буркацької [6] та Шен Ї [31].

Важливими для розуміння трансформацій сучасного вокального мистецтва є праці А. Кукайла [20], О. Кедіс [17], В. Антонюк [1], Р. Міллера [47; 48], а також дослідження Р. Філіпа [50], присвячене історичній мінливості виконавської стилістики на матеріалі звукозаписів.

Національно-стильові особливості українського камерно-вокального мистецтва розкриваються у працях О. Баланко [3], О. Круся [19], В. Кущ [21], Ю. Радкевич [27; 28], О. Стахевича [29], Цуй Цзіна [30], С. Вишневської, Н. Шевченко та Н. Федорняк [7], Б. Габриєлян [8] та А. Каневської [16].

Узагальнення наукового доробку зазначених авторів створює теоретичне підґрунтя для комплексного осмислення еволюції камерно-вокального виконавства, у межах якого історико-стильові закономірності розглядаються у взаємозв’язку з індивідуальними принципами художньої інтерпретації.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано на кафедрі хорового диригування та академічного

співу Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри.

Мета дослідження – виявити закономірності еволюції виконавських підходів у камерно-вокальному мистецтві від бароко до сучасності та визначити особливості їх реалізації у контексті історико-стильових, національних та індивідуальних інтерпретаційних традицій.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань:**

- розкрити специфіку камерно-вокального мистецтва як сфери виконавської інтерпретації та розмежувати поняття «виконавський підхід» і «виконавська інтерпретація»;
- визначити художньо-естетичні та вокально-технічні засади барокової виконавської традиції;
- простежити трансформацію принципів камерно-вокального виконавства у добу класицизму та романтизму;
- охарактеризувати основні тенденції розвитку вокально-виконавських підходів у XX – на початку XXI століття;
- виявити національно-стильові особливості української камерно-вокальної традиції;
- здійснити музикознавчо-виконавський аналіз обраних творів та окремих інтерпретаційних версій;
- систематизувати методологічні засади порівняльного аналізу камерно-вокальних інтерпретацій.

Об’єкт дослідження – камерно-вокальне мистецтво в його історико-стильовому розвитку.

Предмет дослідження – еволюція художньо-естетичних, вокально-технічних та інтерпретаційних принципів камерно-вокального виконавства від бароко до сучасності.

Матеріал дослідження становлять камерно-вокальні твори та окремі оперні номери, зокрема: В. А. Моцарт – «Das Veilchen» («Фіалка», KV 476); Ф. Шуберт – «Gretchen am Spinnrade» («Гретхен за прядкою», D 118),

«Erlkönig» («Лісовий цар», D 328); В. Белліні – «Malinconia, ninfa gentile»; А. Шенберг – вокально-інструментальний цикл «Pierrot lunaire» («Місячний П’єро», op. 21); С. Гулак-Артемовський – пісня Оксани «Ангел ночі» з опери «Запорожець за Дунаєм»; М. Лисенко – українська народна пісня «Ой не світи, місяченьку» (обробка); М. Стецюн – романс «Звела мене не біда».

До виконавського матеріалу залучено інтерпретаційні версії Волліс Джунти, Яна Бостріджа, Лучано Паваротті, Роландо Вільясона, Кіри Даффі, Лідії Величко та інших виконавців, представлені в аудіо- й відеозаписах або висвітлені в наукових дослідженнях.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від кінця XVI – початку XVII століття, пов’язаного зі становленням барокової вокальної монодії, до першої чверті XXI століття.

Для систематизації матеріалу в процесі підготовки було використано ChatGPT, як допоміжний інструмент. Опрацювання джерел, музикознавчий і виконавський аналіз, обґрунтування наукових положень та формулювання висновків здійснено автором самостійно.

Методологічні засади дослідження ґрунтуються на поєднанні загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів:

- *історико-стильового* – для виявлення закономірностей становлення й трансформації камерно-вокальних виконавських традицій;
- *теоретико-аналітичного* – для систематизації наукових поглядів на специфіку камерного співу та уточнення понятєвого апарату дослідження;
- *музично-аналітичного* – для визначення особливостей композиційної будови, мелодико-гармонічної мови, метроритмічної організації та драматургії обраних творів;
- *герменевтичного* – для осмислення поетичного першоджерела та його музично-інтонаційного втілення;
- *вокально-виконавського* – для виявлення художніх функцій кантилени, декламації, артикуляції, тембру, динаміки, агогіки та інших засобів вокальної виразності;

– *порівняльно-інтерпретаційного* – для зіставлення окремих виконавських версій та визначення особливостей індивідуального художнього прочитання музичного матеріалу;

– *узагальнення та систематизації* – для формулювання висновків щодо еволюції виконавських підходів у камерно-вокальному мистецтві.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні еволюції камерно-вокального виконавства як процесу трансформації художніх функцій вокально-виражальних засобів у контексті історичних, національно-стильових та індивідуальних інтерпретаційних традицій.

У роботі:

– систематизовано історико-стильові особливості камерно-вокального виконавства від бароко до сучасності;

– уточнено зміст понять «виконавський підхід», «виконавська інтерпретація» та «стильова мобільність виконавця»;

– конкретизовано художні функції кантиленного й декламаційного звуковедення, орнаментики, артикуляції, темброво-динамічного та агогічного нюансування в різних історичних стилях;

– виявлено особливості взаємодії поетичного, вокального та інструментального начал у формуванні інтерпретаційної концепції;

– поглиблено розуміння національно-стильової своєрідності українського камерно-вокального виконавства на матеріалі творів С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка та М. Стецюна;

– систематизовано критерії порівняльного інтерпретаційного аналізу камерно-вокальних творів з урахуванням їх жанрової, стильової та образно-драматургічної специфіки.

Практичне значення роботи визначається можливістю застосовувати отримані спостереження під час підготовки камерно-вокального репертуару, у концертній діяльності та вокальній педагогіці. Порівняльні характеристики творів можуть бути використані на заняттях із дисциплін «Виконавська майстерність» і «Концертно-камерний спів», зокрема для обговорення

фразування, дикції, співпраці з концертмейстером та вибору прийомів, доцільних для певного стилю.

Апробація дослідження. Матеріали та висновки магістерської роботи були проголошені у доповіді на Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» в Харківській державній академії культури, яка проходила 16–17 квітня 2026 р.

Публікації. Основні положення дослідження висвітлено в тезах «Еволюція вокальної техніки як чинник інтерпретаційних трансформацій», опублікованих у збірнику матеріалів Міжнародної науково-теоретичної конференції молодих учених (Харків : ХДАК, 2026. Ч. 1. С. 247–248).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів (шести підрозділів), висновків до кожного розділу, загальних висновків та списку використаних джерел, що налічує 56 позицій.

РОЗДІЛ 1
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ЕВОЛЮЦІЇ ВИКОНАВСЬКИХ ПІДХОДІВ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1. Камерно-вокальне мистецтво як простір виконавської інтерпретації

Історія камерно-вокального мистецтва нерозривно пов’язана з еволюцією уявлень про природу співочого голосу, його виражальні можливості та роль виконавця у розкритті композиторського задуму. Зіставлення інтерпретацій одного твору співаками різних поколінь виявляє суттєві відмінності у звуковеденні, фразуванні, ставленні до поетичного слова, темброво-динамічному й агогічному нюансуванні. Вони зумовлені як творчою індивідуальністю музикантів, так і естетичними пріоритетами певної історичної доби. Однак перш ніж простежити історичну мінливість виконавських підходів, необхідно з’ясувати, у чому полягає специфіка камерного співу та які чинники визначають його художню своєрідність.

Поняття камерності традиційно пов’язують із невеликим складом виконавців, обмеженим акустичним простором та безпосередністю спілкування зі слухачем. Проте визначати її сутність виключно за зовнішніми умовами музикування було б однобічним. Адже вокальний цикл може містити кульмінації оперного масштабу, а солоспів, виконаний у великій концертній залі, не втрачає своєї жанрової природи. Визначальним, на нашу думку, є характер музичного висловлювання, зосередженого на психологічній деталізації образу та виразності музично-поетичної інтонації.

Підтвердження цієї думки знаходимо у дослідженні А. Полканова, який серед особливостей сучасної камерно-вокальної лірики називає «психологічна поглибленість і виразність музичних образів, яка

забезпечується лаконізмом, навіть формульністю інтонаційних прийомів» [26, с. 158]. Справді, окрема інтонація, зміна тембрового забарвлення голосу або агогічне виділення слова можуть суттєво впливати на сприйняття композиції загалом. Така концентрація художнього змісту спонукає до осмислення не лише засобів його вираження, а й самої природи ліричного висловлювання.

У цьому аспекті цікавими є міркування Ю. Радкевич, яка розглядає камерно-вокальну лірику як самостійний рід виконавської традиції. За визначенням дослідниці, «Лірика є способом моделювання духовної реальності музичного твору, серцевиною якої є самосвідомість автора» [27, с. 50]. Якщо А. Полканов акцентує увагу на лаконізмі інтонаційних засобів, то Ю. Радкевич зосереджується на світоглядній природі ліричного начала. Обидві позиції видаються нам взаємодоповнювальними, оскільки психологічна насиченість камерної композиції розкривається саме через інтонаційну деталізацію авторської думки. Відповідно, співак, осмислюючи музично-поетичний матеріал, співвідносить власний емоційний досвід зі світовідчуттям поета й композитора.

Різні форми такого творчого діалогу знаходять відображення у жанровій палітрі камерно-вокального мистецтва, яка охоплює сольну пісню, камерну кантату, арієту, романс, німецький Lied, французьку mélodie, український солоспів, вокальний цикл та сучасні композиції для голосу й інструментального ансамблю. Окреме місце в концертному репертуарі посідають оперні номери, виконання яких поза театральною сценою потребує переосмислення засобів виразності. За відсутності сценічної дії та пластичної характеристики персонажа саме вокальна інтонація стає одним із головних засобів розкриття його внутрішнього світу.

Незалежно від жанрового походження твору, переконливість його камерного прочитання значною мірою залежить від здатності співака конкретизувати образний зміст авторських ремарок. Наприклад, динамічне позначення piano може передавати ніжність, тривогу, довірливість або

відстороненість. Його семантичне наповнення визначається характером атаки звука, тембром, артикуляцією та агогікою фрази. Отже, навіть за незмінності нотного тексту характер його звукової реалізації може суттєво варіюватися, що засвідчує творчу природу музичної інтерпретації.

Теоретичне обґрунтування цього процесу знаходимо у працях В. Москаленка, який зазначає: «музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-смислових можливостей музичного твору» [23, с. 8]. Поділяємо позицію науковця, адже нотний текст, фіксуючи звуковисотну, метроритмічну, структурну та динамічну організацію композиції, залишає простір для індивідуального осмислення її образної сфери. У камерному співі цей процес набуває особливої специфіки, оскільки предметом інтерпретації є не лише музичний, а й поетичний текст.

Розуміння інтерпретації як творчої діяльності дозволяє розмежувати два важливі для нашого дослідження поняття – «виконавський підхід» та «виконавська інтерпретація». Перший охоплює сукупність художньо-естетичних, стильових і технічних принципів роботи над твором, друга є їх конкретним звуковим втіленням. Саме від обраного підходу залежить пріоритетність кантиленного звуковедення, декламаційної виразності або тембрового нюансування в індивідуальній манері співака.

Водночас професійна зрілість вокаліста виявляється у здатності змінювати ці пріоритети відповідно до стильової специфіки репертуару. Так, риторична виразність барокової кантати та протяжна кантилена романтичної арієти потребують різних принципів організації співочого звучання. Звідси виникає питання про співвідношення історично сформованих виконавських норм, композиторського задуму та творчої індивідуальності музиканта.

До різних аспектів цієї проблеми звертаються П. Гілл [41] та автори колективного дослідження за редакцією Дж. Рінка [52]. Особливо близькою до нашого розуміння виконавського процесу є концепція Н. Кука [36], який розглядає музику передусім як виконавську практику. Такий погляд дозволяє

дещо розширити критерії порівняльного аналізу інтерпретацій, зосередившись не лише на їхній відповідності авторському тексту, а й на внутрішній логіці та художній вмотивованості прийнятих музикантом рішень. Адже відмінності в темпі, динаміці чи артикуляції самі по собі не визначають переконливості виконання. Значно важливішою є підпорядкованість цих засобів цілісній художній концепції.

Реалізація такої концепції безпосередньо залежить від рівня вокально-технічної підготовки співака. У цьому аспекті важливими є праці Р. Міллера [47; 48], присвячені координації дихання, регістровій організації голосу та формуванню співочого звука. Проте в контексті нашого дослідження зазначені компоненти становлять інтерес передусім з погляду їхнього художнього призначення. Раціональна організація дихання забезпечує цілісність мелодичного розвитку, регістрова гнучкість сприяє тембровій диференціації образів, а динамічна керованість голосу – інтонаційно-смисловій деталізації музичного матеріалу. При цьому окремі методичні положення Р. Міллера [48] щодо виховання сопрано потребують адаптації до специфіки інших типів співочих голосів.

Однак технічна досконалість вокального звуковедення ще не гарантує повноцінного розкриття музично-поетичного змісту композиції. Однією з найскладніших проблем камерного співу залишається співвідношення кантилени та дикції, у зв’язку з чим варто звернутися до методичної праці О. Знаменської «Культура мови у співі» [15]. Якщо голосні забезпечують протяжність і темброву наповненість співочого тону, то приголосні увиразнюють фонетичну та ритмічну структуру слова. Надмірна зосередженість на красі звучання може нівелювати смислові акценти тексту, тоді як перебільшена артикуляційна активність здатна порушити плавність мелодичної лінії. Тому виконавське завдання вбачаємо в органічному поєднанні виразності слова з культурою кантиленного звуковедення.

Взаємодія цих компонентів значною мірою визначає характер музичного фразування. Оскільки музичний і поетичний синтаксис не завжди

збігаються, композитор за допомогою мелодичної вершини, ритмічного подовження або гармонічного загострення може змінювати систему акцентів літературного першоджерела, розкриваючи його додаткові смислові відтінки. Усвідомлення цих закономірностей допомагає вокалістові визначити логіку дихальних цезур, характер агогічних відхилень та спрямованість мелодичного розвитку. Зокрема, технічно зручне місце для дихання не завжди є художньо виправданим, якщо воно порушує цілісність поетичної думки.

Поряд із фразуванням важливим засобом її розкриття є тембр співочого голосу. У виконавському аналізі доцільно звертати увагу не стільки на його природні характеристики, скільки на способи їх художнього використання. Варіювання яскравості, щільності та регістрового забарвлення звука дозволяє передавати психологічні зміни, диференціювати образні сфери й увиразнювати драматургічні контрасти. Особливо показовими є повторні проведення музичного матеріалу, коли нова темброва якість мелодії змінює її семантичне наповнення. Залежно від інтерпретаційного рішення повторення може сприйматися як спогад, емоційне узагальнення, примирення або загострення внутрішнього конфлікту.

Проте образна трансформація в камерно-вокальному творі здійснюється не лише засобами співочого голосу. Важлива роль у цьому процесі належить інструментальній партії, функції якої історично змінювалися. Якщо в барокових жанрах basso continuo створює гармонічне та метроритмічне підґрунтя вокальної мелодії, то в добу романтизму фортепіанна партія дедалі частіше набуває тематичної та драматургічної самостійності. Вона може передбачати подальший розвиток образу, поглиблювати зміст поетичного слова, створювати психологічний підтекст або продовжувати музичну думку після завершення вокальної фрази.

Саме така функціональна самостійність інструментального начала дає підстави А. Полканову характеризувати жанрову своєрідність сучасної камерно-вокальної лірики через поняття «дуету солістів» [26, с. 158].

Вважаємо це визначення особливо влучним, оскільки воно підкреслює рівноправність учасників ансамблю та інтонаційно-смислову єдність їхніх партій. Звідси й певна обмеженість трактування фортепіанної партії виключно як акомпанементу в композиціях, драматургія яких ґрунтується на діалогічній взаємодії голосу й інструмента.

Такий характер ансамблевих відносин потребує від музикантів спільності інтерпретаційної концепції, узгодженості темпоритмічних, динамічних та агогічних рішень. Водночас художнє партнерство не означає постійної рівнозначності партій: інтонаційна ініціатива може переходити від одного виконавця до іншого залежно від логіки музичного розвитку. Якщо в певному епізоді домінує поетичне слово, то в іншому саме інструментальна репліка здатна розкрити прихований зміст вокального висловлювання.

Розглянуті принципи взаємодії вокального, поетичного та інструментального начал не є історично сталими. Зі зміною композиторських стилів трансформується й художнє призначення окремих засобів виразності. Так, агогічна затримка в бароковій арії може виконувати риторичну функцію, у музиці класицизму – підкреслювати структурну завершеність фрази, а в романтичному солоспіві – увиразнювати психологічний підтекст. Подібні закономірності простежуються у застосуванні орнаментики, темброво-динамічних контрастів, кантиленного та декламаційного звуковедення.

Отже, камерно-вокальну інтерпретацію ми розглядаємо як творчий процес, у якому співвідношення вокально-технічних, інтонаційно-мовленнєвих, образно-психологічних та ансамблевих чинників визначається історико-стильовою природою композиції й індивідуальністю музиканта. Відповідно, еволюція виконавських підходів полягає не лише у збагаченні арсеналу засобів виразності, а передусім у переосмисленні їхніх художніх функцій. Для конкретизації цього положення звернімося до вокальної культури бароко, у межах якої сформувалися важливі засади взаємодії музичної риторики, поетичного слова, співочої техніки та імпровізаційної свободи виконавця.

1.2. Барокова традиція: риторика, афект і свобода виконавця

Відомо, що витоки багатьох принципів сучасного камерно-вокального виконавства сягають музичної культури бароко, у межах якої сформувалися особливі уявлення про природу співочого голосу, його технічні можливості та художнє призначення. Розвиток цих уявлень був зумовлений історичними формами музикування, акустичними умовами, специфікою інструментарію та традиціями професійної підготовки співаків. Зазначені чинники розглядаються у колективних дослідженнях за редакцією К. Лосона та Р. Стовелла [45], Дж. Поттера [51], а також у праці Б. Гнидя [9]. Звернення до цих джерел дозволяє осмислити становлення камерного співу в контексті взаємодії церковної, оперної та світської вокальних традицій.

Визначальною передумовою формування барокового сольного виконавства стало утвердження на межі XVI–XVII століть вокальної монодії, яка відкрила нові можливості для індивідуального музичного висловлювання. Особливо виразно ці тенденції простежуються у творчості Джуліо Каччіні, де мелодична пластичність органічно поєднується з декламаційною природою співу. Зосередженість на інтонаційній виразності поетичного слова зумовила переосмислення функцій вокальної техніки: орнаментування, артикуляційне виділення складів, динамічне нюансування та агогічна свобода стали засобами конкретизації його емоційного змісту.

Подальший розвиток цих принципів знайшов відображення у жанрі камерної кантати XVII–XVIII століть, композиційна будова якої нерідко ґрунтується на чергуванні речитативів та арій. Якщо речитатив сприяє розгортанню сюжетної ситуації й наближається за характером інтонування до емоційно насиченого мовлення, то арія зосереджує увагу на певному переживанні, розкриваючи його через мелодичний розвиток. Відповідно, співакові необхідно гнучко змінювати характер звуковедення, артикуляції та фразування, зберігаючи драматургічну цілісність композиції.

Розуміння такої драматургії безпосередньо пов’язане з теорією афектів та музичною риторикою, значення яких для барокового співу розкриває О. Єрошенко [11]. З виконавської позиції важливо розмежовувати афект як історично сформовану естетичну категорію та безпосереднє емоційне переживання вокаліста. Художня переконливість інтерпретації залежить не стільки від інтенсивності особистих переживань співака, скільки від його здатності виявляти інтонаційні, ритмічні та ладогармонічні закономірності, через які композитор передає певний емоційний стан.

Одним із засобів розкриття афекту є вокальна орнаментика. Характеризуючи її художнє призначення, Ж. Закрасняна зазначає: «Ця мелізматика відігравала вирішальну роль у передачі емоційного змісту музики» [13, с. 187]. Поділяємо думку дослідниці, оскільки мелодичні прикраси не лише збагачують інтонаційний рисунок, а й посилюють гармонічне тяжіння, увиразнюють поетичне слово, сприяють наростанню або послабленню емоційної напруги. Водночас не варто закріплювати за кожною музично-риторичною фігурою однозначне образне значення. Низхідна інтонація не завжди є виразником скорботи, так само як висхідний рух не обов’язково передає радість чи піднесення. Їхня семантика конкретизується у взаємодії з поетичним текстом, гармонічним контекстом та загальною драматургією твору.

Риторична виразність барокової мелодики реалізується не лише через інтонаційні фігури, а й завдяки динамічному нюансуванню співочого тону. Показовим у цьому аспекті є прийом messa di voce, сутність якого полягає у поступовому посиленні та подальшому послабленні звучання витриманого звука. Його опанування потребує розвиненої координації дихання, стабільності інтонування та динамічної керованості голосу. Проте особливий інтерес для нашого дослідження становить саме художня функція цього прийому. Зміна інтенсивності звучання може підкреслювати смислову вагомість слова, увиразнювати гармонічне тяжіння або сприяти розвитку музичної думки в межах одного тону. Отже, технічна майстерність набуває

художньої цінності лише за умови її підпорядкованості образному змісту композиції.

Взаємозумовленість вокальної техніки та художньої виразності простежується й у педагогічних трактатах XVIII століття, зокрема у працях П. Ф. Тозі [55] та Дж. Б. Манчіні [46]. У них висвітлено принципи виховання співочого голосу, розвитку його рухливості, культури орнаментування та формування виконавського смаку. Якщо трактат П. Ф. Тозі (1723) відображає традиції фігуративного співу першої третини XVIII століття, то праця Дж. Б. Манчіні (1774) засвідчує їх подальше осмислення в контексті нових естетичних тенденцій. Водночас слід враховувати, що історичні трактати фіксують передусім тогочасні уявлення про ідеал вокальної майстерності, а не вичерпну картину реального звучання голосів та індивідуальних манер співаків минулого.

Історичному осмисленню цих виконавських принципів присвячено дослідження Р. Челлетті [35], Дж. Старка [53], В. Білого та Н. Архіпової [5], у яких розглядається становлення мистецтва bel canto. Звернення до зазначених праць дозволяє простежити специфіку функціонування його технічних засад у різних жанрових умовах. Розвинена кантилена, регістрова рівність, рухливість голосу та динамічна гнучкість однаково важливі для оперного й камерного репертуару, проте характер їх застосування може суттєво відрізнятися. Якщо в опері ці якості сприяють розкриттю масштабного сценічного образу, то в камерній композиції вони нерідко підпорядковуються деталізації ліричного переживання. Таким чином, жанрова своєрідність визначається не стільки сукупністю вокально-технічних можливостей, скільки їхнім художнім призначенням.

Особливо виразно взаємодія технічної майстерності та творчої індивідуальності барокового співака виявляється в орнаментуванні. Поряд із виписаними композитором мелодичними фігураціями виконавець має справу з прикрасами, реалізація яких залежить від історично сформованих стильових норм. Форшлаг може посилювати інтонаційне тяжіння до

основного тону, трель – увиразнювати каденційне завершення, а колоратурна фігурація – розкривати експресивний потенціал певного афекту.

Найбільш сприятливі умови для творчого варіювання мелодії створює композиційна будова арії da capo. Повернення початкового розділу після контрастної середини передбачає можливість його нового інтерпретаційного прочитання. Ідеться не лише про збагачення мелодії додатковими прикрасами, а й про переосмислення її образного змісту в контексті попереднього музичного розвитку. Перед співаком постає завдання знайти таку міру орнаментування, яка дозволила б виявити індивідуальність художнього задуму, не порушуючи інтонаційної впізнаваності мелодії та цілісності форми. Тому критерієм виконавської майстерності вважаємо не кількість і складність прикрас, а їхню відповідність афектній драматургії композиції.

Однак художня доцільність орнаментування визначається не ізольовано, а в контексті цілісної виконавської стилістики. Такий підхід простежується у працях М. Сір [37] та Р. Донінгтона [38], де проблематика виконання старовинної музики розглядається у взаємозв’язку темпоритмічної організації, артикуляції, гармонічної будови та інструментального супроводу. Для камерно-вокального мистецтва особливо важливою є ансамблева складова цього процесу. У речитативах інструментальний партнер має гнучко реагувати на синтаксичну будову словесного тексту, дихальні цезури та агогічні відхилення, тоді як в аріях його завдання полягає, зокрема, у збереженні ритмічної опори, на тлі якої розгортається орнаментована мелодія. Виконання партії basso continuo на сучасному фортепіано потребує також урахування відмінностей його тембрових, динамічних та акустичних характеристик порівняно з історичними інструментами.

Питання ансамблевого балансу безпосередньо пов’язане з характером вокального звуковедення, зокрема співвідношенням кантилени, артикуляції та вібрато. Плавність мелодичної лінії не повинна нівелювати риторичну виразність окремих інтонацій, так само як чіткість мелізматичних побудов не

має призводити до фрагментарності музичної фрази. Дещо спрощеним вважаємо й уявлення про обов’язкове усунення вібрато у виконанні барокового репертуару. Характер коливань співочого тону доцільно співвідносити з інтонаційною будовою мелодії, образним змістом, акустичними умовами та специфікою ансамблю. Отже, стильова переконливість досягається не штучним обмеженням природних властивостей голосу, а гнучкістю їх художнього використання.

Водночас визначення історично виправданих засобів виразності потребує критичного осмислення самого нотного тексту. Цікавим у цьому аспекті є методологічний підхід І. Коденко, заснований на «кореляції методів деконструкції та історичної реконструкції» [18, с. 93]. У практичній роботі вокаліста цей принцип передбачає розмежування авторського матеріалу та пізніших редакційних нашарувань. Адже значна частина старовинного репертуару тривалий час побутувала в концертних і педагогічних редакціях, створених відповідно до естетичних пріоритетів XIX–XX століть. Звідси – характерні динамічні ремарки, агогічні позначення, принципи фразування та особливості фортепіанного супроводу, які не завжди відповідають первісній стильовій природі твору.

Проте критичне ставлення до пізніших редакцій не означає необхідності цілковитого заперечення сформованих виконавських традицій. Значно важливіше усвідомити їхнє історичне походження та художнє призначення. Зіставлення різних нотних видань, теоретичних джерел і сучасних інтерпретацій дозволяє співакові аргументовано визначити характер артикуляції, фразування, орнаментики та агогіки.

Звідси постає ширша проблема – можливість відтворення історично достовірного звучання барокової музики. До її осмислення звертається Б. Гейнс [40], порушуючи питання автентичності та історичної виконавської практики. Навіть за умови ґрунтовного знання музичної культури XVII–XVIII століть сучасний вокаліст неминуче спирається на професійний досвід, сформований в іншому історико-культурному середовищі. Зміни в системі

вокальної освіти, інструментарії, акустиці концертних приміщень та слухацькому сприйнятті унеможливлюють беззастережне ототожнення сучасної інтерпретації зі звучанням минулого. Саме тому більш коректним видається поняття історично поінформованого виконавства (Historically Informed Performance, HIP), яке передбачає свідоме залучення історичних знань до процесу творчого прочитання композиції.

Практичний вимір цієї проблеми розкриває Л. Артюхова, досліджуючи особливості «автентичного та синтезованого типів вокального виконавства» [2, с. 43] на матеріалі барокового репертуару сучасних українських співаків. Запропонована диференціація видається нам продуктивною, оскільки дозволяє відійти від категоричного протиставлення історично поінформованої та традиційної академічної манер співу. Якщо перша орієнтована на реконструкцію історичних виконавських принципів, то друга модель передбачає їх поєднання з технічними здобутками сучасної вокальної школи.

Особливий інтерес для нашого дослідження становить саме синтезований підхід, актуальний для співаків, професійне становлення яких відбувалося переважно на репертуарі класико-романтичної традиції. Звертаючись до музики бароко, вони не обов’язково мають відмовлятися від сформованих вокально-технічних навичок. Ідеться насамперед про переосмислення характеру їх застосування: диференціацію артикуляції, уточнення динамічних пропорцій, визначення міри агогічної свободи та орнаментування, посилення риторичної виразності слова. Критерієм стильової відповідності в такому разі є не формальне відтворення зовнішніх ознак барокового співу, а узгодженість обраних засобів з інтонаційною та композиційною логікою твору.

Здатність до такого переосмислення має формуватися вже у процесі професійної підготовки вокаліста, педагогічні аспекти якої висвітлено у дослідженні О. Гудзь [10]. На наш погляд, засвоєння історико-стильових норм повинно поєднуватися з умінням творчо застосовувати їх у конкретних

виконавських ситуаціях. Зазначена проблема виходить за межі вокального мистецтва, про що свідчить звернення В. Охманюка [24] до особливостей інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві. Питання автентичного звучання актуалізуються також у дослідженні Л. Маційвської, І. Підгаєцької, В. Поліщука та В. Черній [22]. Спільними для різних виконавських спеціалізацій залишаються проблеми артикуляції, агогіки, фразування та стильової відповідності, тоді як своєрідність вокальної інтерпретації визначається ще й необхідністю врахування фонетичної та семантичної природи поетичного слова.

Отже, барокова традиція камерно-вокального виконавства ґрунтується на взаємодії музичної риторики, афектної драматургії, кантиленного й декламаційного начал та імпровізаційної свободи співака. Принципово важливим є те, що творча ініціатива музиканта не суперечила історично сформованим стильовим нормам, а реалізовувалася на основі їх глибокого розуміння. З утвердженням естетики класицизму та романтизму зазначені принципи не втрачають свого значення, проте набувають нового художнього призначення. Поступове зміщення акцентів від риторичного розкриття афекту до структурної ясності музичного висловлювання та психологічної індивідуалізації ліричного образу визначає наступний етап еволюції камерно-вокального мистецтва.

1.3. Класицизм і романтизм: від ясності форми до психологічної деталізації

Сформовані в добу бароко принципи вокального виконавства набувають нового художнього спрямування в контексті естетики класицизму. Поряд із риторичною виразністю та розвиненою орнаментикою дедалі більшого значення набувають структурна ясність, пропорційність музичних побудов, тематична диференціація та логіка гармонічного розвитку. Ці зміни позначилися на характері співочого звуковедення, артикуляції, фразування й агогіки, історичну мінливість яких ґрунтовно розглядає К. Браун [34]. Якщо в

бароковому репертуарі виділення окремої інтонації значною мірою визначалося її риторичною функцією, то в музиці класицизму особливої ваги набуває співвіднесеність виконавської деталі із загальною структурою форми. Ідеться не про обмеження творчої свободи співака, а про зміну принципів її реалізації.

Взаємозумовленість композиційної будови та виконавського прочитання простежується у камерно-вокальній творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена. Особливий інтерес становлять твори строфічної форми, у яких повторюваність мелодичного матеріалу поєднується з розвитком поетичного змісту. Перед вокалістом постає завдання зберегти інтонаційну впізнаваність мелодії та водночас диференціювати її образне наповнення відповідно до кожної строфи. Для цього не завжди потрібні суттєві зміни темпу чи динаміки: логічний наголос, характер атаки звука або темброве забарвлення окремого слова можуть надати повторюваній фразі нового смислового значення. Отже, структурна простота класичної пісні не виключає складності її інтерпретації.

Ще ширші можливості психологічної деталізації образу відкриває наскрізна форма, показовим зразком якої є пісня В. А. Моцарта «Das Veilchen» («Фіалка», KV 476) на вірш Й. В. Ґете. Розвиток поетичного сюжету зумовлює мінливість мелодичних інтонацій, гармонічних барв, ритмічної організації та фортепіанної фактури. Відповідно, виконавська складність полягає у пластичності переходів між розповідністю, ліричним переживанням і драматичною експресією. Вокалістові важливо відчути внутрішню театральність композиції, не вдаючись до надмірного укрупнення її образів. Моцартівська пісня засвідчує, що психологічна індивідуалізація музичного висловлювання, яка стане визначальною ознакою романтичної лірики, має свої передумови вже у творчості композиторів-класиків.

Подальше поглиблення психологічного змісту камерно-вокальних жанрів наприкінці XVIII – у XIX столітті нерозривно пов’язане з розвитком фортепіанної культури. Особливо виразно цей процес позначився на

становленні німецького романтичного Lied, історичні, жанрові та виконавські особливості якого висвітлено у колективному дослідженні за редакцією Дж. Парсонса [49]. Принципово важливою для нашої роботи є трансформація функцій інструментальної партії: поряд із забезпеченням гармонічної та метроритмічної основи вокальної мелодії вона набуває тематичної й образно-драматургічної самостійності. Фортепіанний вступ може окреслювати психологічний стан ліричного героя ще до появи поетичного слова, а інструментальне завершення – продовжувати або переосмислювати висловлену ним думку.

Така взаємодія голосу й фортепіано потребує від виконавців не лише ансамблевої узгодженості, а й розуміння специфіки композиторського прочитання поезії. У цьому аспекті нам близький аналітичний підхід Д. Стайн та Р. Спіллмена [54], заснований на комплексному вивченні взаємозв'язків музичного й поетичного текстів. Доповнює його дослідження С. Юенс [56], присвячене літературним першоджерелам пісень Ф. Шуберта. Звернення до цих праць дозволяє осмислити інтерпретацію романтичного Lied як багаторівневий процес, що охоплює поетичну, композиторську та виконавську складові.

Враховуючи особистий виконавський автора дослідження, вокальна робота над іншомовною піснею не може обмежуватися перекладом тексту та визначенням його загального емоційного змісту. Необхідно простежити, як композитор трансформує поетичне першоджерело: які слова виділяє мелодично або гармонічно, як змінює систему логічних наголосів, наскільки збігаються словесна й музична кульмінації. Саме розуміння цих закономірностей визначає характер фразування, розподіл дихальних цезур, динамічні пропорції та міру агогічної свободи.

Показовим зразком такої взаємодії є пісня Ф. Шуберта «Gretchen am Spinnrade» («Гретхен за прядкою», D 118). Фортепіанна фігурація, відтворюючи рух прядки, водночас набуває значення своєрідного психологічного остинато, через яке розкривається зосередженість героїні на

власних переживаннях. Особливої виразності цей образ досягає в кульмінаційному епізоді, пов'язаному зі спогадом про поцілунок, коли безперервність інструментального руху порушується. Переконливість цього моменту значною мірою залежить від логіки попереднього виконавського розвитку: надмірне агогічне нюансування може послабити виразність кульмінаційної зупинки, тоді як механічна рівномірність темпу – нівелювати поступове зростання емоційної напруги. Звідси виникає необхідність узгодження вокального фразування з внутрішньою пульсацією фортепіанної фактури.

У цьому контексті варто звернутися до інтерпретації канадської мецо-сопрано Волліс Джунти (Wallis Giunta) та піаніста Пітера Дагана (Peter Dugan, Оттава, 2015)[1]. Особливий інтерес становлять темброві можливості мецо-сопрано у розкритті психологічного стану Гретхен, поєднання кантиленного звуковедення з декламаційною виразністю поетичного слова. Важливим критерієм виконавської переконливості цієї версії є співвідношення агогічної свободи вокальної партії та ритмічної впорядкованості фортепіанного супроводу. У кульмінаційній фразі «Und ach, sein Kuss!» («Ах, його поцілунок!») особливого значення набуває ансамблева узгодженість, завдяки якій припинення руху фортепіанної фігурації може сприйматися як природний наслідок емоційного розвитку вокального монологу.

Якщо в «Гретхен за прядкою» драматургія ґрунтується на розгортанні внутрішнього монологу, то в баладі «Erlkönig» («Лісовий цар», D 328) Ф. Шуберт звертається до зіставлення контрастних образно-інтонаційних сфер. Оповідач, батько, дитина та Лісовий цар потребують диференційованого тембрового, артикуляційного й динамічного втілення в межах одного співочого голосу. Розмежування персонажів виключно за допомогою

[1] Schubert F. Gretchen am Spinnrade, D 118 / Wallis Giunta (mezzo-soprano), Peter Dugan (piano) : відеозапис концертного виконання. Music & Beyond Festival. Ottawa, Canada, July 2015. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=N9GqYa5sqXY

динамічних контрастів було б недостатнім. Не менш важливими є регістрове забарвлення, характер звукової атаки, мовленнєва інтонація та спрямованість фрази. При цьому зміна образів не повинна порушувати цілісності драматургічного розвитку балади.

Показовою щодо реалізації цих виконавських завдань є інтерпретація британського тенора Яна Бостріджа (Ian Bostridge) у творчому ансамблі з піаністом Роджером Віньолсом (Roger Vignoles)[2]. Характерною особливістю його трактування є театралізація вокального висловлювання, що ґрунтується на індивідуалізації інтонаційних характеристик персонажів. Відносна темброва нейтральність оповідача контрастує зі стриманим, регістрово поглибленим звучанням реплік батька та емоційно загостреними інтонаціями дитини. Образ Лісового царя розкривається через м’якість звукової атаки, пластичність фразування й кантиленність, які згодом поступаються погрозливій декламаційності.

Об’єднавчим чинником контрастних образних характеристик виступає безперервна тріольна пульсація фортепіанної партії, що забезпечує динаміку драматургічного розвитку. Її припинення у фінальному епізоді посилює виразність заключної речитативної фрази оповідача. Таким чином, поєднання тембрової багатоплановості, мовленнєвої виразності та акторської майстерності наближує виконавське трактування Я. Бостріджа до жанру моноопери, демонструючи можливості синтезу камерно-вокального й музично-театрального мистецтва.

Зіставлення цих творів демонструє багатогранність романтичного камерно-вокального виконавства, у якому психологічна зосередженість ліричного монологу співіснує з експресією драматичного конфлікту. В обох випадках важливим засобом розкриття образу є агогіка, проте характер її застосування визначається індивідуальною логікою композиції. Історична виконавська практика засвідчує різні форми rubato: від відносної ритмічної

[2] Schubert F. Erlkönig, D 328 / Ian Bostridge (tenor), Roger Vignoles (piano). Théâtre du Châtelet. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=lTbmRwP7YCY

свободи вокальної мелодії на тлі стабільного інструментального руху до спільних темпових відхилень обох ансамблевих партій. Тому міра агогічної свободи має залежати не від загальних уявлень про емоційність романтичної музики, а від особливостей музично-поетичного синтаксису та драматургічної функції конкретного епізоду.

Психологічна спрямованість романтичного виконавства не виключає спадкоємності з музично-риторичними принципами бароко. Цю закономірність простежує О. Жукова, досліджуючи інтонаційно-семантичні фігури у фортепіанній та камерно-вокальній музиці романтизму. За її спостереженням, «новий стилістичний та культурний контекст сприяв формуванню нових семантичних фігур» [12, с. 130]. Поділяємо думку дослідниці, оскільки в романтичній творчості смислове наповнення інтонаційних зворотів дедалі більше визначається індивідуальним композиторським стилем, жанровою специфікою та драматургічним контекстом. Так, повернення певного мотиву не обов’язково означає відтворення попереднього психологічного стану: нове гармонічне оточення, зміна поетичного тексту або перенесення інтонації до фортепіанної партії можуть трансформувати його семантику.

Таке розуміння інтонаційної природи романтичної лірики суголосне проблематиці дослідження І. Ян [32], присвяченого явищу інтонаційного синтезу та інтертекстуальності в європейській камерно-вокальній музиці. З виконавської позиції особливого значення набуває здатність розпізнавати в межах однієї композиції різні стильові компоненти – пісенність, мовленнєву декламацію, романсову інтонаційність та риторичні елементи. Їхнє співвідношення визначає характер звуковедення, артикуляції, фразування та психологічного наповнення образу.

Водночас інтонаційно-стильова багатоманітність романтичної лірики виявляється не лише в індивідуальній творчості композиторів, а й у специфіці національних традицій камерного співу. Жанрові, мовні та виконавські особливості європейського вокального репертуару висвітлено у

працях Ґ. Джонсона та Р. Стоукса [42], К. Кімболл [43]. Якщо французька mélodie потребує особливої уваги до просодії, фонетичної природи слова та співвідношення вокального тембру з гармонічними барвами фортепіано, то в італійській камерній ліриці провідного значення нерідко набуває кантиленне начало, пов'язане з естетикою bel canto. Проте протиставляти ці традиції за принципом домінування слова або мелодії було б спрощенням, оскільки характер їх взаємодії залежить від індивідуальної композиторської поетики.

Особливо виразно взаємозв'язок кантиленного й мовленнєвого начал простежується у камерно-вокальній творчості В. Белліні. Досліджуючи жанрову природу його арієт, Т. Буркацька визначає роль арієти як «сполучної ланки між оперною і камерно-вокальною традиціями» [6, с. 206]. Такий погляд видається нам особливо продуктивним, оскільки дозволяє простежити трансформацію принципів оперної мелодики в умовах малої форми. Зберігаючи характерну для bel canto протяжність кантилени, композитор підпорядковує її розкриттю інтимно-ліричної сфери. Звернення Т. Буркацької [6] до естетики італійського бідермаєру поглиблює розуміння арієти як самостійного явища салонної музичної культури з притаманними їй масштабами висловлювання та характером спілкування зі слухачем.

Жанрове розмаїття камерно-вокального доробку В. Белліні розглядається також у дослідженні Шен Ї [31], присвяченому його композиторській та виконавській поетиці. У контексті нашої роботи важливим є розмежування інтерпретаційних завдань відповідно до жанрової природи композиції. Якщо в арієті першорядного значення набувають цілісність кантилени та протяжність мелодичного дихання, то в баркаролі – пластичність метроритмічного руху, а в канцонеті – легкість артикуляції та природність словесної інтонації. Отже, навіть у межах одного композиторського стилю вокалістові необхідно диференціювати характер застосування засобів виразності.

Конкретизуємо ці спостереження на матеріалі арієти В. Белліні «Malinconia, ninfa gentile». Поетичне звернення ліричного героя до

меланхолії, персоніфікованої в образі ніжної німфи, визначає інтимний характер висловлювання. Водночас белькантова природа мелодики потребує розвиненого відчуття дихальної перспективи, плавності регістрових переходів та динамічної гнучкості голосу. Основне виконавське завдання полягає в пошуку рівноваги між повноцінністю співочого тону та камерністю образу. Надмірне укрупнення фрази й перебільшена динамічна експресія можуть наблизити інтерпретацію до оперної манери, тоді як надмірна стриманість здатна послабити виразність белькантової кантилени.

Не менш істотним для розкриття ліричного змісту арієти є співвідношення мелодичного й мовленнєвого начал. Вокалістові необхідно відчути внутрішню інтонацію поетичного звернення, визначити його логічні акценти та органічно інтегрувати їх у мелодичну лінію. Саме тут відкривається простір для індивідуального прочитання твору, основними критеріями якого є характер мелодичного дихання, співвідношення кантилени й декламації, темброво-агогічне нюансування, динамічні пропорції та масштаб кульмінацій.

Варіативність реалізації цих виконавських завдань доцільно розглянути на прикладі інтерпретацій Лучано Паваротті[3] та Роландо Вільясона[4]. Якщо визначальними рисами вокальної естетики Л. Паваротті є природність кантилени, темброва однорідність, регістрова збалансованість та пропорційність фразування, то індивідуальна манера Р. Вільясона тяжіє до більшої емоційної насиченості й психологізації музично-поетичного образу. У першому випадку пріоритетного значення набуває мелодичне начало, у другому – експресивний потенціал вокальної інтонації.

Суттєвим чинником відмінності зазначених версій є характер інструментального супроводу. Фортепіанна партія Леоне Маджери

[3] Bellini V. Malinconia, ninfa gentile. Виконують: Luciano Pavarotti, tenor; Leone Magiera, piano. Live in Barcelona, 1989. Apple Music Classical. URL: https://classical.music.apple.com/it/recording/vincenzo-bellini-1801-pp69-1801280852

[4] Bellini V. Malinconia, ninfa gentile. Виконують: Rolando Villazón, tenor; Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino; диригент Marco Armiliato. Treasures of Bel Canto. 2015. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rYRsKskm-Q0

уможливлює збереження інтимності висловлювання та гнучкість ансамблевої взаємодії, тоді як оркестрове аранжування у версії Р. Вільясона під орудою Марко Арміліато розширює темброво-динамічну палітру твору, наближаючи його до концертно-оперної естетики.

Отже, зіставлення цих версій дозволяє окреслити два інтерпретаційні підходи – кантиленно-ліричний та експресивно-психологічний. Їх співіснування в межах єдиної стильової традиції засвідчує, що принципи bel canto не обмежують індивідуальності виконавця, а створюють підґрунтя для різних способів розкриття музично-поетичного змісту камерно-вокального твору.

Розширення художніх можливостей співочого голосу в XIX столітті супроводжувалося змінами в системі вокальної педагогіки. Зіставлення історичних трактатів П. Ф. Тозі [55], Дж. Б. Манчіні [46] та М. Гарсії [39] дозволяє простежити еволюцію теоретичних уявлень про вокальну майстерність. Якщо у працях XVIII століття значна увага приділялася фігуративному співу, орнаментуванню та вихованню художнього смаку, то М. Гарсія поглиблює систематизацію знань про механізми голосоутворення, регістрову організацію та артикуляцію. Ідеться не про заперечення естетичних принципів попередньої традиції, а про розширення їх теоретико-методичного обґрунтування. Водночас фізіологічні положення історичних трактатів потребують критичного осмислення з позицій сучасної науки про голос.

Поряд із розвитком теоретичних засад вокальної педагогіки відбувається диференціація національних виконавських шкіл. Порівнюючи італійську та німецьку традиції академічного співу, Ж. Закрасняна зазначає: «Німецька вокальна школа зосереджується на ясності тексту, драматичній інтерпретації та декламаційному стилі» [14, с. 85]. Італійську школу дослідниця пов’язує передусім із мистецтвом bel canto, культурою плавного звуковедення та гнучкістю голосу. Загалом погоджуючись із такою диференціацією, вважаємо за необхідне розглядати зазначені характеристики

як історично сформовані пріоритети, а не як сталі межі національних традицій. Адже німецький романтичний Lied потребує розвиненої кантилени, тоді як італійський репертуар нерідко характеризується виразною декламаційністю. Тому належність співака до певної вокальної школи не визначає однозначно його інтерпретаційної манери.

Взаємопроникнення національних виконавських традицій доповнюється активною взаємодією камерної та оперної вокальності. Історичні передумови розвитку останньої у XIX столітті висвітлено у працях Д. Кімбелла [44], М. Берлада [4] та колективному дослідженні за редакцією С. Бальтазара [33]. Розширення динамічних можливостей голосу, посилення резонансної насиченості й розвиток драматичної експресії збагатили арсенал засобів виразності камерного співака. Проте перенесення оперної манери до камерного репертуару потребує художньої виваженості: масштабність звучання має відповідати драматургічній природі композиції, не порушуючи ансамблевого балансу та психологічної деталізації поетичного слова.

Отже, еволюція камерно-вокального виконавства доби класицизму та романтизму характеризується переосмисленням принципів, сформованих у попередні історичні періоди. Барокова риторична виразність, культура орнаментування та кантиленність набувають нового художнього призначення. Якщо естетика класицизму актуалізує структурну ясність та інтонаційну виваженість музичного висловлювання, то романтизм поглиблює його психологічну спрямованість, розширює функції темброво-динамічного нюансування, агогіки й ансамблевої взаємодії.

Визначальним результатом цих процесів, на нашу думку, стало посилення ролі виконавця в розкритті індивідуальної композиторської поетики. Подальший розвиток камерно-вокального мистецтва XX – початку XXI століття засвідчує розширення меж цієї творчої діяльності, зумовлене стильовим розмаїттям репертуару, появою нових вокальних технік та переосмисленням художньо-виражальних можливостей людського голосу.

Висновки до розділу 1

У першому розділі дослідження розглянуто теоретичні засади камерно-вокальної інтерпретації та історико-стильові закономірності становлення виконавських підходів від бароко до романтизму. Опрацювання наукової літератури, історичних вокально-педагогічних трактатів, музично-поетичних текстів та окремих виконавських версій дозволило дійти таких висновків.

Визначено, що специфіка камерно-вокального мистецтва полягає не стільки в зовнішніх умовах музикування, скільки в особливому характері художнього висловлювання, орієнтованого на психологічну деталізацію образу та смислову виразність музично-поетичної інтонації. Відповідно, камерно-вокальна інтерпретація постає як творчий процес, у якому вокально-технічна майстерність, осмислення поетичного першоджерела та розуміння композиторської драматургії підпорядковуються єдиній художній концепції.

Розмежовано поняття «виконавський підхід» та «виконавська інтерпретація». Якщо виконавський підхід охоплює сукупність художньо-естетичних, історико-стильових і вокально-технічних принципів роботи над твором, то інтерпретація є їх конкретним звуковим втіленням. Таке розмежування дозволяє розглядати історичну еволюцію камерно-вокального виконавства не лише як процес удосконалення співочої техніки, а передусім як трансформацію художніх функцій засобів виразності.

З’ясовано, що визначальними складовими барокової виконавської традиції є музична риторика, афектна драматургія, культура орнаментування, взаємодія кантиленного й декламаційного начал та імпровізаційна свобода співака. Важливою особливістю цього періоду є органічне поєднання історично сформованих стильових норм із творчою ініціативою виконавця. Орнаментика, прийом messa di voce, артикуляційне й агогічне нюансування набувають значення засобів розкриття емоційно-смислового змісту композиції. У сучасній практиці відтворення барокового репертуару актуальним є історично поінформований підхід, який передбачає свідоме

використання знань про виконавські традиції минулого з урахуванням можливостей сучасної академічної вокальної школи.

Простежено, що в добу класицизму відбувається переорієнтація виконавських пріоритетів на структурну ясність, пропорційність музичного фразування та інтонаційну виваженість. Художня переконливість інтерпретації визначається співвіднесеністю окремих виконавських деталей із композиційною логікою твору. Водночас у камерно-вокальній творчості композиторів-класиків формуються передумови психологічної індивідуалізації музичного висловлювання, які набувають подальшого розвитку в романтичній ліриці.

Встановлено, що романтична виконавська естетика характеризується поглибленням психологічного змісту музично-поетичного образу, розширенням виражальних функцій тембру, динаміки, агогіки та вокальної декламації. Особливого значення набуває трансформація ролі інструментальної партії, яка поступово виходить за межі акомпанувальної функції, стаючи самостійним учасником образно-драматургічного розвитку. Відповідно, ансамблева взаємодія співака й піаніста ґрунтується на спільності художнього задуму, узгодженості фразування та гнучкому розподілі інтонаційної ініціативи.

На матеріалі солоспівів Ф. Шуберта «Gretchen am Spinnrade» та «Erlkönig» окреслено два принципи розгортання романтичної вокальної драматургії – психологізацію внутрішнього монологу та диференціацію контрастних образно-інтонаційних сфер. Аналіз арієти В. Белліні «Malinconia, ninfa gentile» дозволив конкретизувати особливості функціонування принципів bel canto в умовах камерного жанру та визначити проблему співвідношення повноцінності співочого тону, протяжності кантилени й інтимності ліричного висловлювання. Звернення до різних виконавських версій зазначених творів засвідчило можливість варіативного прочитання музичного тексту в межах єдиної стильової традиції.

Узагальнення розглянутого матеріалу дозволило визначити основні критерії подальшого порівняльного виконавського аналізу: характер звуковедення та мелодичного дихання, співвідношення кантилени й декламації, регістрово-темброву організацію голосу, артикуляцію, динамічне й агогічне нюансування, логіку фразування, масштаб кульмінацій та специфіку ансамблевої взаємодії.

РОЗДІЛ 2
ТРАНСФОРМАЦІЯ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТИ

2.1. Вокально-виконавські підходи у XX – на початку XXI століття

Подальша еволюція камерно-вокального мистецтва у XX – на початку XXI століття пов’язана зі стильовим розмаїттям композиторської творчості та розширенням художньо-виражальних можливостей людського голосу. Поряд із репертуаром, у якому зберігаються традиції романтичної кантилени, психологічна виразність слова та культура ансамблевого партнерства, виникають композиції, що потребують переосмислення усталених принципів вокального інтонування, артикуляції та звуковедення. Співіснування різних естетичних концепцій зумовлює багатоваріантність виконавських підходів, характер яких визначається індивідуальною музичною мовою композитора.

Одним із чинників трансформації вокального виконавства стає вихід за межі функціональної тональності. В атональних композиціях співак втрачає звичні ладогармонічні орієнтири, що актуалізує питання розвитку внутрішнього слуху, точності інтервального інтонування та координації вокальної партії зі складною інструментальною фактурою. Змінюється й характер взаємодії музичного та поетичного начал. Якщо в романтичній лірици слово є передусім носієм образно-психологічного змісту, то в окремих композиціях XX століття самостійного художнього значення набувають його фонетичні й акустичні властивості. Окремі склади, фонеми, мовленнєві інтонації та шумові компоненти голосу залучаються до формування тембрової драматургії твору.

Показовим зразком переосмислення природи вокального звучання є цикл А. Шенберга «Pierrot lunaire» («Місячний П’єро», op. 21, 1912). Застосування Sprechstimme (мовленнєвого голосу) відкриває нові можливості взаємодії співу й декламації. Виконавське завдання полягає у поєднанні ритмічної точності, дотримання авторських звуковисотних орієнтирів та пластичності мовленнєвої інтонації. На відміну від романтичної камерної лірики, де одним із провідних критеріїв вокальної майстерності є цілісність кантилени, у шенбергівському циклі особливої ваги набувають темброва мінливість, артикуляційна гнучкість і здатність до трансформації характеру звуковидобування.

Особливості реалізації цих виконавських завдань доцільно розглянути на прикладі інтерпретації американської сопрано Кіри Даффі (Kiera Duffy) в ансамблі з музикантами Чиказького симфонічного оркестру під орудою Крістіана Мечелару (Cristian Măcelaru, 2012) [5]. Характерними рисами її виконавської манери, відзначеними музичною критикою, є широкий експресивний діапазон, контрастність інтонаційних характеристик та гнучкість переходів між різними емоційними станами. Взаємодія мовленнєвої декламації, регістрових контрастів і загостреної артикуляції сприяє розкриттю експресіоністської образності циклу, у якому лірична споглядальність співіснує з гротеском, іронією та драматичною напруженістю.

Не менш важливою є ансамблева складова інтерпретації. Темброва й контрапунктична самостійність інструментальних партій потребує від вокалістки розвиненого інтонаційного слуху, метроритмічної точності та усвідомлення функції голосу в загальній звуковій драматургії композиції. За таких умов виконавська майстерність визначається не лише культурою

[5] Schoenberg A. Pierrot lunaire, op. 21. Виконують: Kiera Duffy, soprano; musicians of the Chicago Symphony Orchestra; диригент Cristian Măcelaru. Beyond the Score. Chicago, 2012. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bd2cBUJmDr8

співочого тону, а й здатністю диференціювати способи інтонування відповідно до мінливості художніх образів.

Отже, інтерпретація К. Даффі репрезентує експресивно-декламаційний підхід до камерно-вокального виконавства, заснований на синтезі вокальної техніки, музично організованого мовлення та акторської майстерності. Порівняно з виконавською естетикою попередніх історичних періодів, у творчості А. Шенберга відбувається не просто збагачення арсеналу засобів виразності, а трансформація самого розуміння художніх можливостей людського голосу.

Звернення до цього твору дозволяє простежити один із напрямів розвитку камерно-вокального мистецтва ХХ століття, пов’язаний із розширенням меж академічного співу. До осмислення зазначеної проблематики звертається А. Кукайло, досліджуючи еволюцію вокальних технік від класичної традиції до експериментальних форм звуковидобування. За його спостереженням, вокальне мистецтво ХХ – початку ХХІ століття «демонструє діалектичну єдність традиції і новаторства» [20, с. 474]. Поділяємо цю позицію, оскільки поява нових вокальних прийомів не заперечує здобутків академічної школи, а розширює можливості їх художнього переосмислення. Кантиленне звуковедення, мовленнєва декламація, регістрові контрасти та нетрадиційні способи артикуляції можуть співіснувати в межах однієї композиції, виконуючи різні драматургічні функції.

Водночас технічну новизну вокального прийому не слід ототожнювати з його художньою доцільністю. Переконливість інтерпретації визначається не ефектністю незвичного звучання, а його відповідністю образно-смисловій та композиційній логіці твору. Тому опанування сучасного репертуару потребує комплексного осмислення авторської нотації, тембрової організації музичного матеріалу та інтонаційних зв’язків між вокальною й інструментальними партіями. При цьому застосування експериментальних

технік має узгоджуватися з індивідуальними можливостями співочого голосу та принципами фізіологічно доцільного звуковидобування.

Розширення арсеналу вокально-виражальних засобів позначається й на характері взаємодії композитора та виконавця. В одних композиціях спостерігається тенденція до максимальної деталізації нотного тексту, фіксації динамічних, артикуляційних, темпоритмічних і тембрових параметрів звучання, в інших – окремі компоненти залишаються відкритими для самостійного рішення музиканта. Відповідно, виконавська свобода може реалізовуватися як через індивідуальне прочитання детально зафіксованого авторського матеріалу, так і через імпровізаційність. В обох випадках визначальною залишається здатність співака підпорядковувати власні рішення художній концепції композиції.

Цікаво, що поряд із пошуками нових форм вокальної виразності у XX столітті активізується інтерес до історичних принципів музикування. Розвиток історично поінформованого виконавства суттєво вплинув на сучасні уявлення про інтерпретацію барокового та класичного репертуару. Попри відмінність естетичних спрямувань авангардного мистецтва та історичної виконавської практики, між ними вбачаємо певну спорідненість. В обох випадках музикантові необхідно переосмислити усталені принципи академічного співу: в одному – задля розширення звукових можливостей голосу, в іншому – для відтворення історично обґрунтованих способів музичного інтонування. Таким чином, характерною ознакою сучасної вокальної культури стає здатність до гнучкої зміни виконавських стратегій.

Важливим чинником формування та вивчення цих стратегій є розвиток звукозапису. Якщо особливості вокальної культури XVII–XVIII століть реконструюються переважно на підставі історичних трактатів, нотних джерел і свідчень сучасників, то фонографічна спадщина кінця XIX – XX століть дозволяє безпосередньо звернутися до звукового втілення музичних творів. Особливий методологічний інтерес у цьому аспекті становить праця Р. Філіпа [50], присвячена історичним змінам виконавської стилістики на

матеріалі ранніх звукозаписів. Хоча дослідник зосереджується передусім на інструментальному мистецтві, запропонований ним підхід видається продуктивним і для порівняльного аналізу камерно-вокальних інтерпретацій.

Зіставлення різночасових фонограм одного твору дозволяє простежити мінливість темпових рішень, агогіки, фразування, артикуляції, портаменто, динамічного нюансування та ансамблевого балансу. Проте важливо розмежовувати індивідуальні особливості виконавської манери та історично зумовлені стильові норми. Наприклад, активне застосування портаменто в історичному звукозаписі може відображати як художні пріоритети конкретного вокаліста, так і загальні естетичні тенденції його доби. Тому окрему інтерпретацію, навіть якщо вона належить видатному співакові, не варто розглядати як вичерпне відображення принципів певної виконавської школи.

Об’єктивність такого аналізу значною мірою залежить від урахування технологічних особливостей звукозапису. Обмежений частотний і динамічний діапазон ранніх фонограм, тривалість звукових носіїв та акустичні умови впливали на характер відтворення музичного матеріалу. Сучасні технології також не забезпечують цілковито нейтральної передачі звучання: розташування мікрофонів, монтаж, частотна й динамічна обробка можуть змінювати сприйняття тембру голосу та ансамблевих пропорцій. Відповідно, відмінності між історичними й сучасними записами не завжди свідчать про трансформацію власне вокальної техніки. У подальшому порівняльному аналізі зосередимо увагу на параметрах, які піддаються відносно надійній слуховій оцінці: темпоритмічній організації, характері фразування, розподілі дихальних цезур, словесній артикуляції та логіці драматургічного розвитку.

Розвиток цифрових технологій наприкінці XX – на початку XXI століття розширив не лише дослідницькі можливості музикознавства, а й професійний інструментарій самого виконавця. Доступність численних аудіо- та відеозаписів сприяє ознайомленню з різними інтерпретаційними

традиціями, проте водночас створює передумови для їх некритичного наслідування. Тривале прослуховування однієї версії іноді призводить до того, що індивідуальні агогічні, динамічні чи артикуляційні рішення сприймаються як невід'ємні характеристики авторського тексту. На наше переконання, звернення до фонографічної спадщини має поєднуватися із самостійним аналізом музичного й поетичного першоджерел. За таких умов звукозапис стає засобом розвитку інтерпретаційного мислення, а не об'єктом механічного наслідування.

Зазначені тенденції зумовлюють необхідність переосмислення професійної підготовки сучасного камерного співака. Педагогічний аспект цієї проблематики висвітлює О. Кедіс, наголошуючи: «Провідне значення мають камерно-вокальні твори, які становлять основу у підготовці виконавців» [17, с. 102]. Розглядаючи це положення у взаємозв'язку з теоретико-методичними засадами вокальної педагогіки В. Антонюк [1], вбачаємо в камерному репертуарі можливість комплексного розвитку технічної майстерності та художньо-аналітичного мислення співака. Саме тому формування вокальних навичок не варто відокремлювати від осмислення стильової природи музичного матеріалу.

Робота над творами різних історичних періодів сприяє диференціації виконавських умінь. Бароковий репертуар актуалізує розвиток рухливості голосу, культури орнаментування та риторичної виразності; музика класицизму – відчуття структурної ясності й пропорційності форми; романтична лірика – психологічну деталізацію образу, гнучкість фразування та ансамблеве мислення. Сучасні композиції, своєю чергою, потребують розвиненого інтервального слуху, тембрової уяви, опанування складних ритмічних структур і нетрадиційних способів вокального інтонування. При цьому добір репертуару має відповідати рівню професійної підготовки та індивідуальним можливостям співака.

Узагальнюючи зазначені вимоги до сучасного вокаліста, особливого значення надаємо поняттю стильової мобільності виконавця, під якою

розуміємо здатність гнучко застосовувати вокально-технічні та художньо-виражальні засоби відповідно до історико-стильової, жанрової й драматургічної природи твору, зберігаючи власну творчу індивідуальність. Ідеться не про механічне відтворення зовнішніх ознак певної виконавської манери, а про розуміння внутрішньої логіки музичного стилю та її реалізацію у процесі інтерпретації.

Отже, визначальними тенденціями розвитку камерно-вокального мистецтва XX – початку XXI століття є співіснування традиційних та експериментальних вокальних практик, переосмислення взаємодії співу й мовлення, активізація історично поінформованого виконавства та посилення ролі звукозапису у збереженні й трансформації інтерпретаційних традицій. За таких умов професійна універсальність вокаліста визначається не лише широтою його технічних можливостей, а передусім здатністю до стильової диференціації художнього мислення. Особливої ваги ця проблема набуває в українському камерно-вокальному мистецтві, де загальноєвропейські тенденції взаємодіють із національною пісенністю, поетичною традицією та індивідуальною композиторською поетикою.

2.2. Українська камерно-вокальна традиція: національно-стильові особливості виконавства

Розглянуті у попередніх підрозділах закономірності еволюції камерно-вокального мистецтва набувають особливого художнього втілення в українській музичній культурі, розвиток якої відбувався на перетині національної пісенної традиції, європейських композиторських стилів та академічної культури співу. Водночас національну своєрідність виконавства не варто обмежувати мовною належністю репертуару або наявністю фольклорних елементів. Значно глибше вона розкривається через характер музичного інтонування, мелодичну пластику, співвідношення словесних і музичних акцентів, специфіку ліричного висловлювання.

Історичні передумови формування цих особливостей простежуються вже в музичній культурі українського бароко. Характеризуючи мистецькі процеси XVII – першої половини XVIII століття, О. Перепелюк та С. Візер зазначають: «У цей час українська музична культура розвивається в дусі європейських традицій» [25, с. 1268]. Взаємодія національних і загальноєвропейських художніх принципів знаходить відображення у розвитку партесного співу, духовного концерту, шкільного театру, історичної пісні та думи. Хоча ці різновиди музикування не можна безпосередньо ототожнювати з професійним солоспівом XIX століття, сформована в їхніх межах культура музичного інтонування та ставлення до поетичного слова становили важливе підґрунтя подальшого розвитку української вокальної творчості.

Визначальним етапом становлення українського професійного солоспіву є творчість М. Лисенка, у якій національна поезія та народнопісенна інтонаційність поєднуються з принципами європейського романтичного мислення. Переосмислюючи фольклорні джерела, композитор формує індивідуальну систему музично-поетичної виразності, що визначає специфіку виконавських завдань. Особливої ваги набуває відчуття внутрішнього ритму українського вірша, його синтаксичної будови та логічного наголошення. Саме взаємодія словесної й мелодичної інтонацій значною мірою зумовлює характер артикуляції, розподіл дихальних цезур та спрямованість фразування.

Конкретизуємо ці положення на прикладі української народної пісні «Ой не світи, місяченьку» в обробці М. Лисенка, звернувшись до виконавської версії О. Мельничук та В. Голубець[6]. Жанрова природа твору, що поєднує ознаки народної ліричної пісні та романсу, потребує органічного співвідношення академічної культури звуковедення з природністю народнопісенного інтонування. Лаконічність фортепіанної фактури та

[6] Ой не світи, місяченьку : українська народна пісня в обробці М. Лисенка. Виконують: О. Мельничук, В. Голубець. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=DtH3KbMgbP8

переважання тоніко-домінантових гармонічних співвідношень зосереджують увагу на виразності вокальної мелодії.

Основними критеріями виконавського аналізу є цілісність кантилени, природність української вимови, гнучкість агогічного нюансування та психологічна вмотивованість темброво-динамічних змін. Строфічна будова пісні передбачає диференційоване прочитання повторюваного мелодичного матеріалу відповідно до розвитку поетичного змісту. Якщо початкове звернення до місяця сповнене інтонацій довірливості й ніжності, то подальше розкриття мотиву зради потребує поглиблення драматичного підтексту за умови збереження безпосередності ліричного висловлювання.

Водночас народнопісенна природа мелодики не обов’язково передбачає відтворення фольклорної манери звуковедення. Виконавське завдання полягає в органічному поєднанні академічної вокальної техніки з національною інтонаційною виразністю. Надмірне укрупнення мелодичної лінії, перебільшена динамічна експресія або штучне акцентування фольклорних елементів можуть порушити жанрову органічність твору.

Отже, своєрідність виконавського прочитання народної пісні в обробці М. Лисенка визначається синтезом академічної культури співу, національної мовленнєвої інтонаційності та психологічної виразності романтичної камерної лірики. Національна специфіка інтерпретації розкривається не через зовнішні ознаки етнічного колориту, а через осмислення композиторської поетики та інтонаційно-смислової природи музичного матеріалу.

Необхідність диференційованого підходу до українського репертуару особливо актуалізується у ХХ столітті, історико-культурні передумови розвитку якого висвітлено у праці О. Круся [19]. Поряд із традиціями романтичного солоспіву утверджуються нові принципи переосмислення фольклору, ускладнюється ладогармонічна мова, розширюються темброві та фактурні можливості камерного ансамблю. Відповідно змінюються виконавські пріоритети: в одних композиціях домінують кантиленність і

мелодична пластичність, в інших – декламаційність, ритмічна загостреність або темброва диференціація музичного матеріалу.

Стильове розмаїття української камерно-вокальної лірики знаходить висвітлення у дослідженнях, присвячених творчості окремих композиторів. Так, О. Стахевич [29] розглядає вокально-романсовий доробок М. Скорульського в контексті жанрово-стильових трансформацій першої половини ХХ століття, а Цуй Цзін [30] досліджує камерно-вокальну музику В. Косенка в інтерпретаційному аспекті. Особливо продуктивним для нашої роботи є зіставлення різних виконавських прочитань композиторської спадщини, оскільки навіть у межах однієї стильової традиції співвідношення кантилени й декламації, агогічна пластичність та міра психологічної експресії можуть суттєво відрізнятися.

Уявлення про багатоманітність національного репертуару доповнюють дослідження Б. Габриелян [8], присвячене солоспівам А. Кос-Анатольського в контексті камерно-вокальної культури Галичини, та А. Каневської [16], зосереджене на інтерпретаційних аспектах вокальної лірики М. Стецюна. Залучення цих праць дозволяє враховувати як регіональні музичні традиції, так і своєрідність індивідуальних композиторських стилів. Відтак одним із важливих завдань сучасного вокаліста вважаємо здатність розмежовувати загальнонаціональні інтонаційні ознаки та специфіку музичної мови конкретного автора.

Особливий інтерес у цьому аспекті становить романс М. Стецюна «Звела мене не біда» на вірші С. Руданського, присвячений А. Солов’яненку. За спостереженнями А. Каневської [16, с. 38], твір написаний у сі мінорі, розмірі 3/4, має куплетну форму та поєднує ліричне й пристрасно-експресивне начала. Попри первісну орієнтацію на теноровий голос, романс увійшов також до репертуару сопрано, що розширює можливості його образно-тембрового трактування.

Показовою у цьому контексті є виконавська версія Лідії Величко[7], у якій, за характеристикою А. Каневської [16, с. 38], дотримання композиторського задуму поєднується з індивідуальним емоційним прочитанням, художньо виправданою агогікою та логічністю динамічного розвитку. Такий підхід відповідає жанровій природі романсу, що потребує органічної взаємодії кантиленного звуковедення та психологічної експресії.

Вокально-технічна складність твору полягає у необхідності збереження тембрової рівності під час регістрових переходів, виразності словесної артикуляції у високій теситурі та цілісності мелодичного розвитку. Куплетна форма передбачає інтонаційно-смислову диференціацію повторюваного матеріалу відповідно до змісту поетичного тексту. Особливої ваги набуває агогіка, завдяки якій співак може увиразнювати логічні наголоси, деталізувати ліричне переживання та спрямовувати мелодичну лінію до кульмінації. При цьому емоційна насиченість звучання не повинна порушувати природності української мовленнєвої інтонації.

Зіставлення романсу М. Стецюна з народною піснею «Ой не світи, місяченьку» в обробці М. Лисенка дозволяє простежити спадкоємність національної вокальної традиції та водночас її стильову трансформацію. Якщо в обробці М. Лисенка провідного значення набуває збереження інтонаційної природи фольклорного першоджерела, то у творчості М. Стецюна народнопісенність інтегрується в індивідуальну композиторську поетику, збагачуючись концертною експресивністю та психологічною деталізацією образу. Відповідно, змінюється й характер виконавського прочитання: від безпосередності народнопісенного висловлювання до більш розгорнутої емоційної драматургії романсу.

Розглянуті приклади засвідчують взаємозумовленість композиторського та виконавського мислення. Такий погляд суголосний

[7] Стецюн М. Звела мене не біда / сл. С. Руданського ; виконує Лідія Величко в супроводі симфонічного оркестру Харківської філармонії. YouTube. 05.03.2013. URL: https://www.youtube.com/watch?v=lSGINoA3KBs

концепції О. Баланко [3], яка розглядає українську камерно-вокальну музику кінця XX – початку XXI століття як виконавський феномен. Принципово важливою для нас є запропонована дослідницею єдність композиторського та виконавського аспектів осмислення твору. Адже саме у процесі звукового втілення конкретизуються виражальні функції інтонацій, гармонічних зворотів, регістрових контрастів та тембрових зіставлень. Співак і піаніст, спираючись на авторський текст, формують цілісну інтерпретаційну концепцію, розкриваючи потенціал його образно-смислової організації.

Однією з передумов формування такої концепції є розуміння взаємодії музичного та поетичного начал. Аналізуючи стан вивчення камерно-вокальної творчості І. Карабиця, В. Кущ серед перспективних напрямів музикознавчих досліджень виокремлює «питання взаємодії вербального і музичного компонентів» [21, с. 196]. З виконавської позиції це передбачає особливу увагу до семантики поетичного тексту, інтонаційної будови мелодії, характеру музичних повторень та гармонічного розвитку. Навіть за умов ускладнення композиторської мови або застосування нетрадиційних вокальних прийомів саме осмислення музично-поетичних зв’язків дозволяє зберегти внутрішню логіку висловлювання.

Конкретизацію цих положень знаходимо у дослідженні Ю. Радкевич [28], присвяченому виконавській специфіці камерно-вокальних циклів І. Карабиця, Ю. Іщенка та В. Губаренка. Особливий інтерес становить диференціація вокально-технічних і художніх завдань відповідно до індивідуальної стилістики кожного композитора. Якщо у циклі «Пастелі» І. Карабиця провідного значення набувають м’якість кантиленного звуковедення, динамічне нюансування та темброва прозорість, то в «Календарних піснях» Ю. Іщенка акцентується декламаційно-ритмічна природа слова, артикуляційна гнучкість і ладова варіативність. Натомість цикл «Простягни долоні» В. Губаренка потребує психологічної насиченості звучання, пластичності тембрових переходів та цілісності драматургічного мислення [28, с. 145]. Зіставлення цих творів засвідчує необхідність

стильової мобільності співака навіть у межах одного історичного періоду та жанру.

Водночас виконавська специфіка зазначених композицій визначається не лише характером вокальної партії, а й принципами ансамблевої взаємодії. За спостереженням Ю. Радкевич, фортепіано «формує інтонаційно-смислове поле твору, визначає його драматургічну логіку та психологічну напругу» [28, с. 145]. Поділяємо цю позицію, оскільки інструментальна партія нерідко набуває функції психологічного коментаря, передбачає подальший розвиток образу, вступає в інтонаційний діалог із голосом або продовжує музичну думку після завершення поетичного тексту.

Особливої ваги ансамблеве мислення набуває у вокальному циклі, де локальні виконавські рішення мають узгоджуватися із загальною драматургією композиції. Темброве забарвлення, динамічні вершини та агогічні відхилення визначаються не лише змістом окремої пісні, а й її функцією в циклі. Надмірна емоційна насиченість початкових номерів може послабити виразність подальших кульмінацій, тоді як недостатня темброва диференціація – нівелювати образні контрасти. Не менш важливими є паузи між частинами, які можуть сприяти психологічному переосмисленню попереднього образу або підготовці нового емоційного стану. Отже, виконавська концепція циклу передбачає усвідомлення інтонаційних зв’язків між номерами, співвідношення локальних і загальних кульмінацій та перспективи музично-поетичного розвитку.

Незалежно від композиційної складності твору, визначальною складовою українського камерно-вокального виконавства залишається культура співочого слова. У цьому аспекті актуальною є методична праця О. Знаменської [15], положення якої доцільно співвідносити із сучасними нормами української орфоепії. Особливості вимови голосних і приголосних, природність словесного наголошення та збереження синтаксичної цілісності поетичного тексту безпосередньо впливають на характер музичного фразування. Проте дикційна чіткість не повинна досягатися за рахунок

порушення кантилени. Саме органічна взаємодія мовленнєвої інтонації та академічного звуковедення становить одну з передумов розкриття національно-стильової природи репертуару.

Показовим зразком взаємодії національної пісенної інтонаційності та європейської академічної вокальної традиції є пісня Оксани «Ангел ночі» з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Попри сценічне призначення цього номера, його лірико-споглядальна образність, романсова природа мелодики та інтимність поетичного висловлювання зумовлюють доцільність розгляду твору в контексті камерно-вокального виконавства.

У контексті виконавського аналізу запропонованої відеоверсії [8] особливого значення набувають цілісність кантилени, м'якість звукової атаки, природність української вимови та пластичність фразування. Ліричний характер образу Оксани потребує тонкого темброво-динамічного нюансування, психологічно вмотивованої агогіки та поступовості кульмінаційного розвитку. Важливим виконавським завданням є збереження рівноваги між оперною повнотою співочого тону та камерністю ліричного висловлювання.

Таким чином, пісня Оксани, незважаючи на належність до музично-сценічного жанру, демонструє органічне поєднання кантиленної культури академічного співу, української народнопісенної інтонаційності та психологічної виразності романтичної лірики, засвідчуючи взаємопроникнення оперної та камерно-вокальної виконавських традицій.

Як і в розглянутій раніше арієті В. Белліні «Malinconia, ninfa gentile», виконавська проблематика твору пов'язана з поєднанням розвиненої кантилени та психологічної безпосередності висловлювання. Однак у пісні Оксани особливого значення набувають народнопісенна природа мелодики та інтонаційна виразність українського слова.

[8] Гулак-Артемовський С. Пісня Оксани «Ангел ночі» з опери «Запорожець за Дунаєм» : відеозапис виконання. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6qeabo37_es

Виконавське прочитання цього номера потребує врахування його місця в оперній драматургії та специфіки концертного побутування. За відсутності сценічної дії основними засобами психологічної характеристики героїні стають вокальна інтонація, тембр, артикуляція та динамічний розвиток. Протяжність мелодичної лінії передбачає раціональну організацію дихання, плавність регістрових переходів і гнучкість фразування. Водночас надмірне укрупнення вокального звучання може послабити камерно-ліричну природу образу.

Саме співвідношення камерного й оперного начал становить особливий інтерес для подальшого порівняльного аналізу виконавських версій пісні Оксани. Індивідуальність інтерпретації може виявлятися у пріоритетності кантиленного звуковедення, темброво-динамічної деталізації або декламаційної виразності. Зіставлення цих підходів дозволить простежити, наскільки художні рішення різних співачок відповідають жанровій природі твору та психологічній характеристиці героїні.

Багатоваріантність виконавського прочитання українського репертуару безпосередньо пов’язана з проблемою співвідношення традиції та новаторства. С. Вишневська, Н. Шевченко та Н. Федорняк зазначають, що «національні інтонаційно-стилістичні витоки органічно інтегруються з авторськими художніми новаціями» [7, с. 17]. Розвиваючи цю думку у виконавському аспекті, вважаємо, що збереження національно-стильової своєрідності не передбачає буквального відтворення усталених інтерпретаційних моделей. Навіть авторитетні виконавські зразки відображають не лише принципи певної вокальної школи, а й індивідуальність музиканта та естетичні пріоритети його доби. Тому звернення до історичного досвіду має сприяти формуванню власної художньої концепції співака.

Нові можливості переосмислення національної виконавської традиції відкриває її репрезентація в міжнародному концертному просторі. У цьому контексті С. Вишневська, Н. Шевченко та Н. Федорняк [7] звертаються до

виконавської й педагогічної діяльності Павла Гуньки, спрямованої на популяризацію українського солоспіву. Представлення національного репертуару поряд із творами інших європейських композиторів дозволяє осмислити його жанрово-стильову самобутність у ширшому культурному контексті.

Виконання україномовних творів перед іншомовною аудиторією актуалізує також проблему музично-поетичної комунікації. За відсутності безпосереднього розуміння словесного тексту особливого значення набувають інтонаційна виразність, темброве нюансування та драматургічна спрямованість фразування. Водночас повноцінному сприйняттю композиції сприяють переклад поетичного першоджерела, концертний коментар та ознайомлення слухачів з історико-культурним контекстом твору.

Отже, українська камерно-вокальна традиція формувалася в умовах взаємодії національної пісенності, європейських композиторських стилів та академічної культури співу. Її еволюція засвідчує не збереження незмінної системи виконавських принципів, а постійне переосмислення історичного досвіду відповідно до нових жанрово-стильових умов. Визначальними чинниками інтерпретації українського солоспіву вважаємо культуру музично-поетичного інтонування, органічність кантиленного й декламаційного звуковедення, темброву виразність та ансамблеве мислення. Узагальнення цих закономірностей у контексті загальноєвропейського розвитку камерно-вокального мистецтва створює теоретико-методологічне підґрунтя для подальшого порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій.

2.3. Методологічні засади порівняльного аналізу камерно-вокальних інтерпретацій

Проведений історико-теоретичний аналіз дозволяє простежити спадкоємність виконавських принципів камерно-вокального мистецтва та їх трансформацію відповідно до естетичних пріоритетів різних історичних

періодів. Кантилена, декламація, артикуляція, темброво-динамічне й агогічне нюансування зберігають своє значення, проте змінюється їхнє художнє призначення, співвідношення з поетичним словом, композиційною структурою та інструментальною драматургією. Осмислення цих закономірностей створює методологічне підґрунтя для порівняльного аналізу виконавських інтерпретацій.

Принципово важливим у цьому аспекті є розмежування індивідуальних характеристик співочого голосу та способів їх художнього використання. Сам по собі опис тембру, динаміки, артикуляції чи агогіки ще не розкриває сутності виконавської концепції. Аналітичної ваги ці параметри набувають у взаємозв'язку з образно-смисловим розвитком композиції. Тому основним критерієм зіставлення різних інтерпретацій вважаємо художню вмотивованість виконавських рішень, їх відповідність жанрово-стильовій природі та драматургічній логіці твору.

Визначення такої відповідності потребує передусім з'ясування жанрового походження композиції, її поетичного першоджерела та особливостей нотної редакції. Необхідність цього етапу зумовлена тим, що виконавські версії одного твору можуть відрізнятися тональністю, інструментальним складом, редакційними доповненнями або умовами концертного побутування. Урахування зазначених чинників дозволяє розмежувати відмінності, закладені в нотному матеріалі, та ті, що виникають безпосередньо у процесі інтерпретації.

Наступним етапом є музично-аналітичне осмислення твору, яке охоплює його образну сферу, композиційну будову, мелодико-гармонічну мову, метроритмічну організацію та функціональне співвідношення вокальної й інструментальної партій. Особливу увагу приділятимемо ключовим моментам драматургічного розвитку: образним контрастам, кульмінаційним побудовам, повторним проведенням тематичного матеріалу. Саме зіставлення способів їх звукового втілення дозволяє виявити відмінності в інтерпретаційних концепціях співаків.

Спираючись на результати музично-аналітичної роботи, переходимо до слухового аналізу виконавських версій. Його основними параметрами є темпоритмічна організація, характер звуковедення, розподіл дихальних цезур, фразування, словесна артикуляція, темброво-динамічне та агогічне нюансування. Залежно від стильової природи репертуару змінюватимуться й аналітичні пріоритети. У барокових композиціях особливого значення набувають орнаментика, риторична виразність та каденційне варіювання, у романтичній ліриці – rubato, портаменто й психологічна деталізація образу, у сучасній музиці – специфічні прийоми вокального інтонування та звуковидобування.

Водночас слуховий аналіз потребує методологічної виваженості. Акустичні характеристики співочого тону не завжди дають підстави для однозначних висновків щодо фізіологічних механізмів голосоутворення, так само як окремі агогічні чи темброві рішення можуть мати різне художнє трактування. За відсутності документальних свідчень музиканта їх доцільно розглядати як результат аналітичного осмислення інтерпретації, а не як достеменно встановлений авторський намір виконавця.

Невіддільною складовою порівняльного аналізу камерно-вокальних творів є ансамблева взаємодія. У цьому аспекті важливими є характер інструментального вступу й завершення, узгодженість темпоритмічних відхилень, динамічний баланс, співвідношення вокальних цезур з інструментальним розвитком та способи формування спільних кульмінацій. Оскільки інтерпретація камерно-вокального твору є результатом співтворчості музикантів, окремі виконавські рішення доцільно осмислювати в контексті цілісної ансамблевої концепції.

Сукупність зазначених спостережень дозволяє визначити домінантні ознаки індивідуального виконавського стилю. Проте переважання кантиленного начала в одній версії та декламаційного – в іншій саме по собі не є критерієм їхньої художньої переконливості. Значно важливіше з’ясувати, які грані музично-поетичного образу розкриває кожна

інтерпретація, наскільки органічно обрані засоби виразності інтегруються в загальну драматургію композиції.

Отже, запропонований підхід до порівняльного інтерпретаційного аналізу ґрунтується на єдності історико-стильового, музично-аналітичного та вокально-виконавського аспектів дослідження. Застосування запропонованого аналітичного підходу дозволяє простежити співвідношення історичних і національних виконавських традицій з індивідуальними особливостями художнього мислення співаків. При цьому належність певних інтерпретаційних рішень до конкретної вокальної школи визначатимемо на підставі сукупності музично-аналітичних спостережень, уникаючи усталених стереотипів щодо національних виконавських манер.

Таким чином, порівняльний аналіз спрямовуватимемо не на визначення еталонної виконавської версії, а на виявлення багатоваріантності художнього прочитання камерно-вокального твору, історичної зумовленості інтерпретаційних принципів та своєрідності їх реалізації у творчості конкретного музиканта.

Висновки до розділу 2

У другому розділі дослідження розглянуто основні тенденції трансформації камерно-вокального виконавства XX – початку XXI століття, виявлено національно-стильові особливості української вокальної традиції та систематизовано методологічні засади порівняльного інтерпретаційного аналізу.

Встановлено, що визначальною ознакою сучасного камерно-вокального мистецтва є співіснування різних виконавських моделей, сформованих на основі як традиційної академічної культури співу, так і новаторських принципів музичного інтонування. Ускладнення ладогармонічної та метроритмічної організації, розширення тембрових ресурсів голосу, переосмислення взаємодії співу й мовлення зумовили трансформацію усталених критеріїв вокальної майстерності. При цьому еволюція

виконавських підходів відбувається не шляхом заперечення історичного досвіду, а завдяки його творчому переосмисленню відповідно до нових композиторських завдань.

На матеріалі циклу А. Шенберга «Pierrot lunaire» у виконавській версії Кіри Даффі конкретизовано особливості експресивно-декламаційного підходу, що ґрунтується на синтезі вокальної техніки, музично організованого мовлення та акторської виразності. Застосування Sprechstimme, регістрових контрастів, тембрової мінливості й диференційованої артикуляції засвідчує розширення художніх функцій співочого голосу, який стає активним компонентом звукової драматургії композиції.

Важливим чинником розвитку сучасної виконавської культури визначено активізацію історично поінформованого виконавства. Попри відмінність естетичних спрямувань історичної реконструкції та авангардних пошуків, обидва напрями передбачають переосмислення усталених принципів академічного співу. Відповідно, одним із показників професійної зрілості вокаліста є стильова мобільність – здатність гнучко трансформувати характер застосування вокально-технічних і художньо-виражальних засобів відповідно до жанрової, історико-стильової та образної природи твору.

З’ясовано, що особливе значення для вивчення еволюції камерно-вокального виконавства має фонографічна спадщина, яка дозволяє простежити історичну мінливість темпоритмічних, артикуляційних, темброво-динамічних та агогічних рішень. Водночас використання аудіо- та відеозаписів як джерельної бази потребує врахування технологічних особливостей звукозапису, розмежування індивідуальних характеристик виконавської манери та загальних естетичних тенденцій певної доби. У професійній діяльності вокаліста звернення до різних інтерпретацій має сприяти формуванню самостійного художнього мислення, а не механічному наслідуванню авторитетних виконавських зразків.

У процесі дослідження українського камерно-вокального мистецтва визначено, що його національно-стильова своєрідність ґрунтується на взаємодії народнопісенної інтонаційності, поетичного слова, європейських композиторських традицій та академічної культури співу. Національна специфіка виконавства виявляється передусім у природності музично-мовленнєвого інтонування, характері мелодичного розвитку, культурі співочої вимови та психологічній наповненості ліричного висловлювання.

Музикознавчо-виконавський аналіз пісні Оксани «Ангел ночі» С. Гулака-Артемовського, народної пісні «Ой не світи, місяченьку» в обробці М. Лисенка та романсу М. Стецюна «Звела мене не біда» дозволив простежити спадкоємність і трансформацію принципів українського вокального інтонування. Якщо у творчості С. Гулака-Артемовського виразно простежується взаємопроникнення оперної та камерної виконавських традицій, то в обробці М. Лисенка провідного значення набуває органічне поєднання фольклорного першоджерела з академічною культурою звуковедення. У романсі М. Стецюна, розглянутому на прикладі інтерпретації Лідії Величко, національна пісенність інтегрується в індивідуальну композиторську поетику, збагачуючись психологічною експресією та концертною масштабністю висловлювання.

Розгляд камерно-вокальних циклів І. Карабиця, Ю. Іщенка та В. Губаренка засвідчив багатоманітність виконавських завдань у межах української музичної культури другої половини XX століття. Особливої ваги набувають темброва диференціація, артикуляційна гнучкість, осмислення семантики поетичного тексту та цілісності циклічної драматургії. Важливим чинником формування інтерпретаційної концепції є ансамблеве партнерство, засноване на художній самостійності вокальної та інструментальної партій, їхній інтонаційно-смисловій взаємодії.

На підставі проведеного дослідження систематизовано основні параметри порівняльного інтерпретаційного аналізу: жанрово-стильову відповідність, характер звуковедення, темпоритмічну організацію,

фразування, словесну артикуляцію, розподіл дихальних цезур, темброво-динамічне нюансування, агогіку та ансамблеву взаємодію. Принципово важливим вважаємо оцінювання цих компонентів не ізольовано, а у взаємозв’язку з композиційною будовою та образно-смисловою драматургією твору.

Отже, еволюція виконавських підходів у камерно-вокальному мистецтві постає як багаторівневий процес трансформації художніх функцій співочого голосу, зумовлений змінами історико-естетичних пріоритетів, композиторського мислення, національних традицій та індивідуальних виконавських концепцій. Визначальним критерієм художньої переконливості інтерпретації є не ступінь її відповідності усталеній виконавській моделі, а органічність взаємодії вокально-технічної майстерності, стильової компетентності та творчої індивідуальності музиканта.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі здійснено комплексне дослідження еволюції виконавських підходів у камерно-вокальному мистецтві від бароко до сучасності. Осмислення історико-теоретичних джерел, вокально-педагогічних трактатів, музично-поетичних текстів та окремих виконавських інтерпретацій дозволило простежити закономірності трансформації художньо-естетичних і вокально-технічних принципів камерного співу, визначити специфіку їх реалізації у різних історичних та національно-стильових умовах. Відповідно до поставленої мети та завдань дослідження сформульовано такі висновки.

1. Визначено, що специфіка камерно-вокального мистецтва полягає в особливому характері музичного висловлювання, орієнтованого на психологічну деталізацію художнього образу, смислову виразність поетичного слова та інтонаційну насиченість музичного матеріалу. Камерно-вокальну інтерпретацію розглянуто як творчий процес, у якому професійна вокальна техніка, композиторський задум, поетичне першоджерело та індивідуальність музиканта взаємодіють у межах цілісної художньої концепції. Розмежовано поняття «виконавський підхід» та «виконавська інтерпретація»: перше охоплює сукупність художньо-естетичних, історико-стильових і вокально-технічних принципів роботи над твором, друге визначає їх конкретне звукове втілення. Таке розуміння дозволило розглядати еволюцію камерно-вокального виконавства не лише як процес удосконалення співочої техніки, а передусім як трансформацію художніх функцій засобів вокальної виразності.

2. З’ясовано, що визначальними складовими барокової виконавської традиції є музична риторика, теорія афектів, культура орнаментування, взаємодія кантиленного й декламаційного начал та імпровізаційна свобода співака. Орнаментика, messa di voce, артикуляційне й агогічне нюансування набувають значення засобів розкриття емоційно-смислового змісту

композиції. Особливістю барокового виконавства є органічне поєднання історично сформованих стильових норм із творчою ініціативою музиканта. У сучасній практиці ця закономірність знаходить відображення в історично поінформованому виконавстві, яке передбачає критичне осмислення історичних джерел, нотних редакцій та принципів музичного інтонування минулого. Водночас стильова переконливість барокової інтерпретації не виключає використання здобутків сучасної академічної вокальної школи за умови їх художньо вмотивованого застосування.

3. Простежено трансформацію виконавських підходів у камерно-вокальному мистецтві класицизму та романтизму. Якщо естетика класицизму актуалізує структурну ясність, пропорційність музичних побудов та інтонаційну виваженість, то романтизм поглиблює психологічний зміст ліричного висловлювання, розширюючи виражальні функції тембру, динаміки, агогіки та вокальної декламації. На матеріалі пісні В. А. Моцарта «Das Veilchen» виявлено передумови психологічної індивідуалізації художнього образу, які набувають подальшого розвитку в романтичній камерно-вокальній творчості.

Аналіз солоспівів Ф. Шуберта «Gretchen am Spinnrade» та «Erlkönig» дозволив окреслити два принципи організації вокальної драматургії – розгортання внутрішнього психологічного монологу та диференціацію контрастних образно-інтонаційних сфер. Звернення до інтерпретацій Волліс Джунти та Яна Бостріджа засвідчило значення тембрової пластичності, мовленнєвої виразності, агогічної гнучкості й акторської майстерності у розкритті романтичної образності. Водночас істотно трансформується роль фортепіанної партії, яка набуває тематичної та образно-драматургічної самостійності, зумовлюючи необхідність формування спільної інтерпретаційної концепції співака й піаніста.

Зіставлення виконавських версій арієти В. Белліні «Malinconia, ninfa gentile» у трактуванні Лучано Паваротті та Роландо Вільясона дозволило виокремити кантиленно-ліричний та експресивно-психологічний підходи. Їх

співіснування в межах традиції bel canto засвідчує багатоваріантність художнього прочитання камерно-вокального твору, зумовлену індивідуальністю співака та особливостями інструментального супроводу.

4. Встановлено, що розвиток камерно-вокального виконавства XX – початку XXI століття характеризується стильовою багатоманітністю, співіснуванням традиційних та експериментальних вокальних практик, розширенням тембрових ресурсів голосу й переосмисленням взаємодії співу та мовлення. Ускладнення композиторської мови, вихід за межі функціональної тональності, пошуки нових форм звуковидобування зумовили трансформацію усталених критеріїв вокальної майстерності.

На матеріалі циклу А. Шенберга «Pierrot lunaire» у виконавській версії Кіри Даффі конкретизовано особливості експресивно-декламаційного підходу, заснованого на взаємодії музично організованого мовлення, вокальної техніки та акторської виразності. Застосування Sprechstimme, регістрово-тембрових контрастів і диференційованої артикуляції демонструє розширення художньо-виражальних можливостей людського голосу. При цьому новаторські способи інтонування не заперечують принципів академічного співу, а створюють передумови для їх творчого переосмислення.

У контексті зазначених процесів конкретизовано поняття стильової мобільності виконавця, під якою розуміємо здатність вокаліста гнучко застосовувати технічні й художньо-виражальні засоби відповідно до історико-стильової, жанрової та драматургічної природи музичного твору, зберігаючи власну творчу індивідуальність.

5. Виявлено, що національно-стильова своєрідність українського камерно-вокального мистецтва визначається взаємодією народнопісенної інтонаційності, національної поетичної традиції, європейських композиторських стилів та академічної культури співу. Її виконавська специфіка розкривається через природність музично-мовленнєвого інтонування, культуру співочої вимови, мелодичну пластичність,

співвідношення кантиленного й декламаційного начал та психологічну наповненість ліричного висловлювання.

Музикознавчо-виконавський аналіз пісні Оксани «Ангел ночі» С. Гулака-Артемовського, народної пісні «Ой не світи, місяченьку» в обробці М. Лисенка та романсу М. Стецюна «Звела мене не біда» дозволив простежити спадкоємність і трансформацію принципів українського вокального інтонування. Якщо у творчості С. Гулака-Артемовського простежується органічна взаємодія оперної та камерної виконавських традицій, то в обробці М. Лисенка особливої ваги набуває поєднання народнопісенної інтонаційності з академічною культурою звуковедення. Романс М. Стецюна, розглянутий на прикладі інтерпретації Лідії Величко, демонструє подальше переосмислення національної пісенності в контексті індивідуальної композиторської поетики та концертної експресивності.

Звернення до камерно-вокальних циклів І. Карабиця, Ю. Іщенка та В. Губаренка засвідчило необхідність диференціації виконавських підходів відповідно до специфіки композиторської мови. Визначальними чинниками їх інтерпретації є осмислення семантики поетичного тексту, темброво-динамічна організація вокальної партії, ансамблеве партнерство та цілісність циклічної драматургії. Отже, українську камерно-вокальну традицію доцільно розглядати не як історично незмінну систему виконавських принципів, а як динамічне художнє явище, розвиток якого ґрунтується на творчому переосмисленні національного музичного досвіду.

6. Визначено роль звукозапису у збереженні, вивченні та трансформації камерно-вокальних виконавських традицій. Фонографічна спадщина відкриває можливості для зіставлення інтерпретацій представників різних поколінь, виявлення історичної мінливості темпоритмічних, артикуляційних, темброво-динамічних та агогічних рішень. Водночас використання звукозаписів як джерела музикознавчого аналізу потребує врахування технологічних умов їх створення та розмежування індивідуальних особливостей виконавської манери й загальних естетичних тенденцій певної

доби. У професійній діяльності вокаліста ознайомлення з різними інтерпретаційними версіями має поєднуватися із самостійним осмисленням нотного та поетичного текстів, сприяючи розвитку художнього мислення, а не механічному наслідуванню усталених виконавських зразків.

7. Систематизовано методологічні засади порівняльного інтерпретаційного аналізу камерно-вокальних творів, що передбачають єдність історико-стильового, музично-аналітичного та вокально-виконавського аспектів. До основних критеріїв зіставлення виконавських версій віднесено характер звуковедення, співвідношення кантилени й декламації, регістрово-темброву організацію голосу, темпоритмічну концепцію, агогіку, артикуляцію, фразування, розподіл дихальних цезур, динамічні пропорції, кульмінаційний розвиток та ансамблеву взаємодію. Принципово важливим є осмислення цих параметрів у взаємозв'язку з жанровою природою, композиційною будовою та образно-смисловою драматургією твору. Мету порівняльного аналізу вбачаємо не у визначенні еталонної виконавської версії, а у виявленні художнього потенціалу різних інтерпретацій, їх історико-стильової зумовленості та індивідуальної своєрідності.

Таким чином, проведене дослідження дозволило встановити, що еволюція виконавських підходів у камерно-вокальному мистецтві полягає передусім у трансформації художніх функцій засобів вокальної виразності відповідно до змін естетичних пріоритетів, композиторського мислення та виконавських традицій. Від риторичної виразності й афектної драматургії бароко, структурної ясності класицизму та психологізації романтичної лірики до стильової багатоманітності сучасного мистецтва простежується розширення інтерпретаційних можливостей співака. Незмінною залишається необхідність органічного поєднання вокально-технічної майстерності, культури співочого слова, стильової компетентності та індивідуальності художнього мислення.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у розширенні репертуарної та фонографічної бази порівняльного аналізу, поглибленому вивченні індивідуальних виконавських стилів представників різних національних вокальних шкіл, а також у розробленні методичних засад формування стильової мобільності сучасного камерного співака в системі професійної вокальної освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. *Вокальна педагогіка (сольний спів)* : підручник для студентів і викладачів сольного співу. Київ : Віпол, 2007. 174 с.

2. Артюхова Л. Вокальна музика бароко у репертуарі сучасних українських співаків: актуальні тенденції, перспективи розвитку. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 59, т. 1. С. 43–48. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-1-5.

3. Баланко О. М. *Українська камерно-вокальна музика кінця XX – початку XXI ст. як виконавський феномен* : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 246 с.

4. Берлад М. Вокальна естетика оперної творчості Джузеппе Верді: феномен драматичного тенора. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 86, т. 1. С. 78–84. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/86-1-10.

5. Білий В. І., Архіпова Н. Є. Мистецтво «бельканто»: історичний шлях від витоків до сучасного оперного вокального виконавства. У: *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії* : матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки. Одеса, 2021. С. 28–34.

6. Буркацька Т. Жанр арієти у творчості Вінченцо Белліні. *Київське музикознавство*. 2025. Вип. 4. С. 206–214. DOI: https://doi.org/10.33643/kmus.2025.04.60.

7. Вишневська С. В., Шевченко Н. С., Федорняк Н. Б. Сучасні інтерпретації українського класичного солоспіву у вокально-виконавському мистецтві. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3 (09). С. 17–21. DOI: https://doi.org/10.32782/art/2025.3.3.

8. Габриєлян Б. *Солоспіви А. Кос-Анатольського у парадигмі камерно-вокальної творчості Галичини (виконавський аспект)* : магістерська

робота. Львів, 2024. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Файл8.pdf (дата звернення: 24.11.2026).

9. Гнидь Б. П. *Історія вокального мистецтва* : підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.

10. Гудзь О. А. Методика формування в майбутніх викладачів вокалу здатності до інтерпретації вокальних творів епохи бароко. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 39. DOI: https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/39.26.

11. Єрошенко О. В. Вокальне виконавство доби бароко в світлі теорії афектів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство. Архітектура»*. 2008. № 15. С. 49–56.

12. Жукова О. Інтонаційно-семантичні фігури у фортепіанній та камерно-вокальній музиці романтизму. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 70, т. 1. С. 130–136.

13. Закрасняна Ж. Бароко в українській вокальній традиції: стилістика та впливи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 82, т. 1. С. 185–190. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-1-27.

14. Закрасняна Ж. Вокальні школи академічного співу Італії та Німеччини: компаративний аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75, т. 1. С. 85–90. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-12.

15. Знаменська О. В. *Культура мови у співі*. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1959.

16. Каневська А. О. *Поетика вокальної лірики М. Стецюна: інтерпретаційні аспекти* : магістерська робота / наук. кер. І. Г. Довжинець. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2024. 51 с. URL: https://repo.num.kharkiv.ua/items/a2ced76e-7a08-4954-8c56-5e99a564c2a0 (дата звернення: 24.11.2026).

17. Кедіс О. Ю. Роль камерно-вокальних творів у вихованні фахівців напрямку «Академічний спів». *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2018. № 61. С. 102–108.

18. Коденко І. І. Специфіка виконання старовинної музики: історичний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 56. С. 93–105. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum1-56.06.

19. Крусь О. П. *Історія української музики XX століття* : навчально-методичний посібник. Луцьк : Надстир'я, 1997. 82 с.

20. Кукайло А. А. Еволюція вокальних технік у музиці XX – початку XXI ст.: від класичної традиції до експерименту. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 470–476. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.339050.

21. Кущ В. В. Камерно-вокальна творчість Івана Карабиця в українському музикознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 196–201.

22. Маційовська Л. В., Підгаєцька І. В., Поліщук В. І., Черній В. В. Проблема автентичного звучання у вокальній музиці епохи Бароко: від теорії до сучасної виконавської практики. У: *Scientific Research: Emerging Theories and Practical Breakthroughs* : матеріали 3-ї міжнародної науково-практичної конференції, Единбург, 23–25 березня 2026 р. 2026. С. 28–30. DOI: https://doi.org/10.70286/eoss-23.03.2026.

23. Москаленко В. Г. *Лекції з музичної інтерпретації* : навчальний посібник. Київ : Клякса, 2012. 272 с.

24. Охманюк В. Ф. Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 208–213. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220134.

25. Перепелюк О. М., Візер С. О. Особливості формування української музики епохи бароко. *Вісник науки та освіти*. 2024. № 3 (21). С. 1268–1279. DOI: https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-3(21)-1268-1279.

26. Полканов А. А. *Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей* : дис. … канд. мистецтвознавства

: 17.00.03. Одеса : Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021.

27. Радкевич Ю. М. *Камерно-вокальна лірика як рід виконавської традиції: національні та жанрово-стильові репрезентації* : дис. … д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво». Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025. 203 с.

28. Радкевич Ю. М. Виконавська специфіка камерно-вокальних творів І. Карабиця, Ю. Іщенка, В. Губаренка (на прикладі вокальних циклів для сопрано). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 94, т. 2. С. 145–151. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-20.

29. Стахевич О. О. Вокально-романсова творчість українських композиторів у стильових вимірах доби: Михайло Скорульський. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 361–366.

30. Цуй Цзін. Камерно-вокальна музика Віктора Косенка: інтерпретаційні аспекти. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 3 (06). С. 157–162. DOI: https://doi.org/10.32782/art/2024.3.29.

31. Шен Ї. Композиторська і виконавська поетика камерно-вокальних жанрів у творчості В. Белліні: семантика жанрових перетворень. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2026. Вип. 78. С. 154–167. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum1-78.08.

32. Ян І. Явище інтонаційного синтезу в європейській камерно-вокальній музиці романтичної та постромантичної доби у світлі проблеми інтертекстуальності. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 39. С. 244–256. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-19.

33. Balthazar S. L. (ed.). *The Cambridge Companion to Verdi*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

34. Brown C. *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. Oxford : Oxford University Press, 1999.

35. Celletti R. *A History of Bel Canto* / trans. by F. Fuller. Oxford : Clarendon Press, 1991.

36. Cook N. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford : Oxford University Press, 2014.

37. Cyr M. *Performing Baroque Music*. Aldershot : Scolar Press, 1992.

38. Donington R. *The Interpretation of Early Music*. New version. London : Faber, 1974.

39. García M. *École de Garcia : Traité complet de l'art du chant*. Partie 1. Paris : chez l'auteur, 1840; partie 2. Paris, 1847.

40. Haynes B. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford : Oxford University Press, 2007.

41. Hill P. From Score to Sound. In: Rink J. (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. P. 129–143. DOI: https://doi.org/10.1017/CBO9780511811739.010.

42. Johnson G., Stokes R. *A French Song Companion*. Oxford : Oxford University Press, 2000.

43. Kimball C. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Rev. ed. Milwaukee : Hal Leonard, 2005.

44. Kimbell D. *Italian Opera*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

45. Lawson C., Stowell R. (eds.). *The Cambridge History of Musical Performance*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

46. Mancini G. B. *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna : Nella stamparia di Ghelen, 1774.

47. Miller R. *On the Art of Singing*. New York : Oxford University Press, 1996.

48. Miller R. *Training Soprano Voices*. New York : Oxford University Press, 2000.

49. Parsons J. (ed.). *The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

50. Philip R. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900–1950*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

51. Potter J. (ed.). *The Cambridge Companion to Singing*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000.

52. Rink J. (ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

53. Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto : University of Toronto Press, 1999.

54. Stein D., Spillman R. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York : Oxford University Press, 1996.

55. Tosi P. F. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna : Lelio dalla Volpe, 1723.

56. Youens S. *Schubert's Poets and the Making of Lieder*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.