МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет музичного мистецтва
Кафедра хорового диригування та академічного співу

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістра

БИЧКОВ С.О

«Баритон-тенор у камерно-вокальному мистецтві: специфіка репертуару та виконавської інтерпретації»

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 ТА ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ФЕНОМЕНУ БАРИТОН-ТЕНОРА (БАРИТЕНОРА)..... 11

1.1. Генеза поняття «баритон-тенор» («баритенор») і проблема проміжних чоловічих голосів (Zwischenfach) в історії європейського співу 11

1.2. Анатомо-фізіологічні, акустичні та регістрові параметри баритенора: специфіка перехідної зони (zona di passaggio) та змішаного голосоутворення (voix mixte)..... 19

1.3. Вокально-педагогічні підходи до діагностики, виховання та репертуарного самовизначення співака з проміжною природою голосу..... 28

Висновки до Розділу 1 374

РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ ДЛЯ БАРИТОН-ТЕНОРА 396

2.1. Німецька романтична пісня (Lied) у репертуарі баритенора: творчий тандем Франца Шуберта та Йоганна Міхаеля Фогля і камерна лірика Роберта Шумана 396

2.2. Українська камерно-вокальна спадщина (М. Лисенко, Я. Степовий, В. Косенко, С. Людкевич, Б. Лятошинський) крізь призму теситурно-тембрових можливостей баритенора..... 48

2.3. Порівняльний виконавський аналіз пісні Роберта Шумана «Сирота» («Die Waise», op. 79 № 14) у контексті репертуарної проблематики баритон-тенора. 51

2.4. Порівняльний виконавський аналіз української народної пісні «Якби мені не тиночки» у контексті обробки Бориса Лятошинського та академічних інтерпретацій 60

Висновки до Розділу 2. 69

ВИСНОВКИ……..72

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 71

ДОДАТКИ..…….....80

ВСТУП

У сучасній академічній вокальній практиці дедалі більшої актуальності набуває дослідження індивідуальних характеристик співацького голосу, фізіолого-акустичних механізмів голосоутворення та їхнього значення у формуванні професійної виконавської майстерності. Особливе місце в цій проблематиці посідає питання типологічної диференціації чоловічих голосів із проміжними темброво-регістровими властивостями, специфіка яких виходить за межі традиційного розмежування тенорової та баритонової категорій.

Одним із таких явищ є баритон-тенор, або баритенор (baritenor), вокальна природа якого характеризується поєднанням тембрової насиченості середнього регістру, властивої баритоновому голосу, зі здатністю до гнучкого звуковедення у верхній частині діапазону. У музично-виконавській практиці цей тип голосу пов'язаний із проблематикою проміжних вокальних категорій, зокрема Zwischenfach, а також з окремими традиціями французького baryton-Martin. Водночас зазначені поняття не є цілком тотожними, оскільки відображають різні історичні, акустичні та репертуарні аспекти класифікації співацьких голосів.

Актуальність дослідження баритенорової природи голосу зумовлена необхідністю вдосконалення критеріїв вокально-педагогічної діагностики, визначення індивідуальних теситурних можливостей співака та обґрунтування принципів репертуарного добору. Недостатньо диференційований підхід до встановлення типу голосу може спричиняти невідповідність навчально-виконавських завдань природним можливостям вокаліста, порушення регістрової координації, надмірне м'язове напруження та обмеження тембрової виразності. Особливої уваги потребує формування техніки змішаного звукоутворення (voix mixte), що забезпечує функціональну узгодженість регістрів і розширює можливості художнього нюансування.

Важливим напрямом осмислення зазначеної проблематики є камерно-вокальне мистецтво, специфіка якого передбачає органічну взаємодію

музичного й поетичного начал, інтонаційну деталізацію, гнучкість динамічного розвитку та індивідуалізацію тембрового забарвлення. На відміну від масштабних оперних форм, камерно-вокальні жанри створюють особливі умови для реалізації тонких регістрових переходів, виразної декламації та психологічно вмотивованого фразування. Саме тому репертуар німецької романтичної пісні (Lied) й українського солоспіву становить важливий матеріал для дослідження виконавського потенціалу баритон-тенора.

Історичний аспект проблеми пов'язаний із трансформацією європейських уявлень про класифікацію чоловічих голосів, розвитком італійської та французької вокальних шкіл, становленням системи Fach і зміною естетичних вимог до академічного звукоутворення. Особливий інтерес становить виконавська діяльність Йоганна Міхаеля Фогля, співпраця якого з Францом Шубертом відіграла важливу роль у формуванні інтерпретаційної традиції німецької романтичної пісні. Розгляд камерно-вокальної спадщини Роберта Шумана дає змогу простежити подальше поглиблення психологічної виразності вокального висловлювання та значення ансамблевої взаємодії голосу з фортепіано.

Не менш важливим є дослідження української камерно-вокальної творчості, зокрема солоспівів Миколи Лисенка, Якова Степового, Віктора Косенка, Станіслава Людкевича та Бориса Лятошинського. Їхні твори характеризуються різноманітністю інтонаційно-мелодичних моделей, теситурної організації, принципів вокальної декламації та способів художнього переосмислення народнопісенних традицій. Звернення до цього репертуару дозволяє розглянути баритенорові можливості голосу в контексті національної музичної стилістики й визначити специфіку виконавського втілення камерно-вокальних творів різних історичних періодів.

Попри наявність досліджень, присвячених проблемам вокальної класифікації, регістрової координації, історії академічного співу та камерно-вокальної інтерпретації, питання функціональних і художніх можливостей

баритон-тенора потребує подальшого комплексного осмислення. Зокрема, актуальним залишається встановлення взаємозв'язку між акустично-регістровими параметрами голосу, специфікою композиторського вокального письма та практичними принципами добору й виконання камерного репертуару.

Отже, актуальність обраної теми визначається необхідністю поєднання історико-теоретичного, вокально-фізіологічного та музично-виконавського підходів до дослідження баритон-тенора як явища академічної вокальної культури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Кваліфікаційну роботу виконано на кафедрі хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури в межах науково-дослідної проблематики.

Мета дослідження – визначити історико-теоретичні, акустично-регістрові та вокально-педагогічні особливості баритон-тенора (баритенора), розкрити специфіку камерно-вокального репертуару для цього типу голосу й обґрунтувати принципи його художньо-виконавської інтерпретації на матеріалі європейської та української музики XIX–XX століть.

Для досягнення поставленої мети передбачено вирішення таких завдань:

1. Простежити історичне становлення поняття «баритон-тенор» («баритенор») та визначити місце проміжних чоловічих голосів у європейських системах вокальної класифікації.
2. Охарактеризувати анатомо-фізіологічні, акустичні й регістрові параметри баритенора, зокрема специфіку перехідної зони (zona di passaggio) та механізм змішаного звукоутворення (voix mixte).
3. Систематизувати вокально-педагогічні критерії визначення проміжного типу голосу, принципи його технічного розвитку та особливості формування індивідуального навчально-концертного репертуару.
4. Дослідити історико-виконавські передумови використання баритенорових можливостей голосу в німецькій романтичній пісні на прикладі творчості

Франца Шуберта, його співпраці з Йоганном Міхаелем Фоглем, камерно-вокальної спадщини Роберта Шумана та норм німецької вокальної орфоепії.

5. Визначити теситурно-регістрові, темброві, орфоепічні та художньо-інтерпретаційні особливості українського камерно-вокального репертуару у творчості Миколи Лисенка, Якова Степового, Віктора Косенка, Станіслава Людкевича та Бориса Лятошинського.

6. Здійснити порівняльний виконавський аналіз академічних інтерпретацій пісні Роберта Шумана «Сирота» («Die Waise», op. 79 № 14) у виконанні Е. Матіс, Н. Штутцман та С. Бичкова у контексті репертуарної проблематики баритон-тенора й обґрунтувати оптимальну стратегію її виконання.

7. Провести порівняльний виконавський аналіз академічних інтерпретацій української народної пісні «Якби мені не тиночки» А. Солов'яненка (в оркестровій обробці В. Гуцала) та Б. Гмирі у контексті камерної обробки Бориса Лятошинського і сформулювати виконавські орієнтири для баритон-тенора.

Об'єкт дослідження – камерно-вокальне мистецтво XIX–XX століть у контексті розвитку європейських та українських виконавських традицій.

Предмет дослідження – вокально-технічні, теситурно-регістрові та художньо-інтерпретаційні особливості камерно-вокального репертуару для баритон-тенора (баритенора).

Методи дослідження. У роботі застосовано комплекс взаємопов'язаних методів сучасної музичної науки та вокальної методології: історико-генетичний метод – для реконструкції еволюції типу голосу баритенора від епохи раннього бельканто до сучасної системи Fach; акустико-фізіологічний та вокально-методичний методи – для аналізу регістрової будови чоловічого голосу, розташування першого й другого перехідних порогів (primo та secondo passaggio), принципів змішаного резонування та системи вокально-технічного тренажу; компаративний (порівняльний) метод – для зіставлення параметрів ліричного баритона, баритона-Мартена, баритенора та тенорових різновидів, а також для порівняння німецької та української камерно-вокальних традицій;

вокально-фонетичний метод – для систематизації норм німецької та української вокальної орфоепії і ладового інтонування; порівняльний виконавсько-інтерпретаційний аналіз аудіо- та відеозаписів – для зіставлення академічних інтерпретацій пісні Р. Шумана «Сирота» та української народної пісні «Якби мені не тиночки» (у контексті камерної обробки Б. Лятошинського) за параметрами теситури, темпу, тембрового забарвлення, регістрової координації, дикції, динаміки й художньої концепції.

Теоретична база дослідження. Наукове підґрунтя роботи становлять праці з історії академічного вокального мистецтва, теорії та методики сольного співу, фізіології голосоутворення, вокальної класифікації, камерно-вокального виконавства й музичної інтерпретації.

Важливе значення для розкриття вокально-педагогічних аспектів досліджуваної проблематики мають праці В. Антонюк [1], В. Чернія, С. Одайник та О. Тітової [42], Н. Овчаренко [23], Л. Тарасюк [36], у яких висвітлюються закономірності формування академічної вокальної техніки, принципи роботи з голосовим апаратом, особливості співацького дихання, резонування та розвитку професійних виконавських навичок. Питання сучасних підходів до вокальної підготовки й удосконалення виконавської культури розглядаються з урахуванням досліджень Н. Борисенко (зокрема у співавторстві з Є. Роговською та Н. Травкіною) [5–8] та М. Нельсон [56].

Історико-теоретичне осмислення проміжних вокальних категорій, класифікації голосів, історичної трансформації тенорових і баритонових амплуа та специфіки переходу між суміжними голосовими різновидами ґрунтується на дослідженнях А. Агулая [45], Р. Болла [46], Т. Борна [47], А. Фестеу [50], Г. Тейлор [60], Г. Турея [62], Дж. Вайта [63], М. Берлад [3] та Ван Юпена [9]. Акустично-регістрові аспекти чоловічого співу розглядаються також із залученням положень Е. Брауна [48] та А. Літхема [54]. Порівняння національних вокальних традицій Італії та Німеччини здійснюється з урахуванням наукових підходів Ж. Закрасняної [12].

Теоретичні засади вивчення німецької романтичної пісні представлені працями Ж. Німенської [21; 22], Тан Цзіньюй [34; 35], Л. Де Ніла [49], Дж. Матсона [55], Б. Райнера [57] та Р. Рінгер [58]. Зазначені дослідження дозволяють розглянути жанрово-стильову природу Lied, історичні особливості вокального виконавства, взаємодію поетичного тексту й музичної інтонації, а також значення творчої співпраці композитора та співака у формуванні інтерпретаційної традиції.

Осмислення українського камерно-вокального мистецтва здійснюється на основі праць Л. Кияновської [13], Д. Маклюка [18; 19], Б. Фільц [37], Сюн Яхуан [32], Сяо Цзяцюаня [33] та Цуй Ц. [39; 40]. Їхні дослідження висвітлюють особливості розвитку українського солоспіву, жанрово-стильові принципи національної вокальної лірики, специфіку баритонового репертуару, засоби тембрової персоніфікації та проблеми художньої інтерпретації творів українських композиторів.

Сукупність зазначених наукових положень створює підґрунтя для комплексного дослідження баритон-тенора, у межах якого історія вокального виконавства, функціональні закономірності голосоутворення та музикознавчий аналіз камерного репертуару розглядаються як взаємопов'язані складові професійної співацької діяльності.

Матеріал дослідження охоплює камерно-вокальну спадщину Франца Шуберта, зокрема вокальні цикли «Прекрасна мельничка» (Die schöne Müllerin, D. 795), «Зимовий шлях» (Winterreise, D. 911) та окремі пісні й балади; твори Роберта Шумана, серед яких цикл «Кохання поета» (Dichterliebe, op. 48) і «Пісенний альбом для юнацтва» (Liederalbum für die Jugend, op. 79). Український репертуар представлений солоспівами М. Лисенка, Я. Степового, В. Косенка, С. Людкевича та камерно-вокальними творами Б. Лятошинського.

Безпосередню аналітичну основу становлять пісня Р. Шумана «Сирота» («Die Waise», op. 79 № 14) на слова А. Г. Гофмана фон Фаллерслебена та українська народна пісня «Якби мені не тиночки» в камерній обробці Б.

Лятошинського (Тв. 33 № 14) для голосу з фортепіано, а також аудіо- й відеозаписи їхніх академічних інтерпретацій: Едіт Матіс (сопрано, ф-но Крістоф Ешенбах), Наталі Штутцман (контральто, ф-но Інгер Содергрен) і Святослава Бичкова (баритон-тенор, ф-но Тетяна Цимбалюк) – для твору Р. Шумана; Анатолія Солов'яненка (тенор, оркестрова обробка В. Гуцала, 1977) та Бориса Гмирі (бас-баритон, архівний запис) – для української народної пісні. Вибір зазначених творів і записів зумовлений можливістю зіставити контрастні темброво-регістрові моделі та обґрунтувати оптимальні виконавські орієнтири для баритон-тенора.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в комплексному розгляді баритон-тенора як явища камерно-вокального виконавства, що передбачає взаємопов'язане дослідження його історичних, акустично-регістрових, вокально-педагогічних та художньо-інтерпретаційних характеристик. У роботі:

- систематизовано історико-теоретичні уявлення про баритенор та уточнено його співвідношення із суміжними категоріями чоловічих співацьких голосів;
- конкретизовано значення робочої теситури, регістрових переходів і темброво-акустичних характеристик для визначення індивідуального типу голосу;
- обґрунтовано принципи добору камерно-вокального репертуару та систематизовано п'ятиблокову методику вокально-технічного тренажу з урахуванням можливостей змішаного звукоутворення, німецької й української вокальної орфоепії;
- на основі порівняльного аналізу трьох академічних інтерпретацій пісні Р. Шумана «Сирота» («Die Waise», op. 79 № 14) у виконанні Е. Матіс, Н. Штутцман і С. Бичкова розкрито репертуарну проблематику твору та визначено оптимальну стратегію регістрової координації баритон-тенора в перехідній зоні (c^1–d^1–e^1) на тлі німецької вокальної фонетики;

- зіставлено контрастні академічні інтерпретації української народної пісні «Якби мені не тиночки» (А. Солов'яненка в оркестровій обробці В. Гуцала та Б. Гмирі) у контексті камерної обробки Б. Лятошинського (Тв. 33 № 14), що дало змогу сформулювати виконавські орієнтири для баритон-тенора на перетині баритональної теплоти заспіву й тенорової польотності приспіву.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали, зведені порівняльні таблиці виконавських інтерпретацій (Додатки А і Б) та методичні рекомендації магістерської роботи можуть безпосередньо використовуватися у практиці викладання сольного співу, камерного співу, методики викладання вокалу та концертмейстерського класу в мистецьких закладах вищої та фахової передвищої освіти.

Апробація результатів 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. За матеріалами проведеного дослідження були опубліковані тези «Специфіка виконання народної пісні академічним голосом: традиції та сучасні тенденції» у збірнику матеріалів всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених (Харків, ХДАК, 2025, ч.1. С.252–253).

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів (сім підрозділів), висновків до кожного з розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (63 найменування) та двох додатків зі зведеними порівняльними таблицями виконавських інтерпретацій.

Загальний обсяг магістерської роботи складається з 83 сторінок, з яких 68 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1.
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ФЕНОМЕНУ БАРИТОН-ТЕНОРА (БАРИТЕНОРА)

1.1. Генеза поняття «баритон-тенор» («баритенор») і проблема проміжних чоловічих голосів (Zwischenfach) в історії європейського співу

Коли сучасний вокаліст або викладач сольного співу чує термін «баритон-тенор» (або як його ще називають – «баритенор»), перша асоціація зазвичай пов'язана з чимось нестандартним, нібито перехідним чи навіть незавершеним у вокальному розвитку. У повсякденній практиці вокальних кафедр ми звикли мислити чіткими категоріями: чоловічий голос має бути або тенором, або баритоном, або басом. Проте якщо звернутися до реальної історії європейського вокального мистецтва XVII – першої третини XIX століття, відкривається зовсім інша картина. Те, що сьогодні здається нам «проміжним» явищем, упродовж майже двох століть було однією з базових норм чоловічого сценічного та камерного співу.

Саме слово «баритон» походить від грецького βαρύτονος (barytonos), що буквально означає «важкозвучний» або «глибокий тон» [47]. Проте в музичній практиці доби Бароко та Класицизму самостійної оперної чи концертної категорії «баритон» у нашому сучасному розумінні фактично не існувало. Як переконливо показують сучасні дослідники історії чоловічих голосів Т. Борн [47], Дж. Голден [51] та А. Фестеу [50], композитори XVII–XVIII століть розділяли чоловічі сольні голоси переважно на дві великі групи: тенори та баси. Але за цим простим поділом ховалася величезна внутрішня градація. Під «басом» або «тенором» часто розуміли співаків, чий робочий діапазон і тембр знаходилися саме посередині між цими полюсами – тобто природних баритенорів.

Чому так відбувалося? Відповідь криється у самій техніці звукоутворення доіндустріальної доби та в акустиці тодішніх залів. До 1830-х років європейська

школа співу (як італійська, так і французька та німецька) категорично уникала форсованого проведення грудного регістру у верхню частину першої октави. Чоловіки співали на глибокій дихальній опорі, але при переході через ноти d^1–f^1 (ре–фа першої октави) обов'язково полегшували механізм змикання голосових складок, переходячи у змішане звучання (voce mista) або посилений фальцетно-головний регістр (voce di testa) [47]. За таких умов співак із природною баритональною шириною та насиченістю в малому й початку першої октави міг вільно підніматися до g^1–a^1 (соль–ля першої октави) і навіть вище за рахунок гнучкого головного резонування.

У французькому музичному театрі кінця XVIII – початку XIX століття цей тип голосу не просто визнавався, а отримав власне ім'я на честь уславленого паризького співака Жана-Блеза Мартена (Jean-Blaise Martin, 1768–1837) – baryton-Martin (баритон-Мартен) [45; 47]. Як детально задокументував у своїй дисертації А. Агулай, Жан-Блез Мартен володів надзвичайно широким діапазоном від Соль великої октави до сі першої (а в фальцетному з'єднанні – ще вище), причому його голос поєднував теплий баритоновий центр із майже теноровою рухливістю та легкістю у верхньому регістрі [45]. Саме ця традиція згодом породила цілу плеяду французьких ліричних партій і камерних циклів (зокрема роль Пеллеаса в опері «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі, вокальні твори Г. Форе, М. Равеля, Ф. Пуленка), які неможливо повноцінно виконати ані важким драматичним баритоном, ані суто високим ліричним тенором.

Не менш показовою була ситуація в Італії доби раннього романтизму – у творчості Дж. Россіні, В. Белліні та раннього Г. Доніцетті. Такі легендарні виконавці россінівського репертуару, як Андреа Ноццарі (1776–1832), Доменіко Донцеллі (1790–1873) та Мануель Гарсія-старший (1775–1832), за сучасними акустичними мірками були типовими баритенорами [47]. Їхні голоси мали густу, темну, баритональну основу в нижній і середній частинах діапазону, завдяки чому вони блискуче виконували драматичні речитативи та широкі кантиленні

фрази в малій октаві, а верхні ноти брали змішаним головним звуком без різкого зламу тембру.

Переломний момент, який фактично витіснив баритенора з оперного мейнстриму і змусив теоретиків провести жорсткий кордон між баритоном і тенором, стався у 1830–1840-х роках. Як зазначають Т. Борн [47], А. Літхем [54] та Г. Турей [62], зміна оперної естетики й зростання вимог до акустичної потужності у верхньому регістрі докорінно трансформували стандарти чоловічого співу. Коли французький тенор Жільбер Дюпре у 1837 році вперше публічно виконав високе «до» другої октави (c^2) повним грудним звуком (do di petto / ut de poitrine) в опері Дж. Россіні «Вільгельм Телль», від тенора дедалі частіше почали очікувати яскравого, насиченого грудним резонансом звучання у верхній частині першої октави (g^1–c^2) [47; 62]. Натомість співаки, чия гортань і голосові складки мали дещо більшу масу і не дозволяли безпечно утримувати таку високу теситуру грудним механізмом, виокремилися в нову автономну категорію – оперний баритон (зокрема «вердіївський баритон»), становлення якого детально простежує М. Берлад [3]. Зокрема, дослідниця підкреслює: «Епоха італійського bel canto не знала баритонів. Були – бас і тенор. <...> А баса, який співав у високій теситурі, Г. Доніцетті і Дж. Верді піднесли ще вище. Так з'явився баритон – чоловічий голос між басом і тенором. <...> Дж. Верді, як „свій“ голос, вибрав баритона. „Вердіївський“ баритон звучить в діапазоні двох октав» [3, с. 80]. Характеризуючи нову естетику вердіївського вокального письма, М. Берлад також зазначає: «З приходом Верді бельканто поступово трансформується. <...> Однією з характерних ознак вокального письма Верді є органічне поєднання речитативної декламації з кантиленою, що вимагає від виконавця гнучкості в техніці звуковидобування. Вердіївські голоси виходять за межі звичних типажів – він поєднує ліризм із героїкою, технічність із емоційністю» [3, с. 79].

У XX столітті ця диференціація була остаточно закріплена у німецькій театральній системі класифікації голосів та оперних амплуа – системі Fach (від

нім. Stimmfach), яку детально систематизував Рудольф Клойбер у своєму довіднику «Handbuch der Oper» [46; 47]. Система Fach мала передусім практичну й юридичну мету: захистити співака німецького репертуарного театру від примусу виконувати партії, що можуть зашкодити його голосовому апарату, та полегшити кастинг для інтендантів і диригентів. Проте будь-яка жорстка бюрократична класифікація неминуче вступає у суперечність із біологічним розмаїттям живої природи. Як влучно підкреслює Т. Борн, людських голосів існує стільки ж варіацій, скільки й людських тіл, і чимало чоловічих голосів за своєю анатомією опиняються саме на стику сусідніх категорій.

Для позначення таких голосів у німецькомовній та англомовній вокальній літературі закріпився термін Zwischenfach (буквально – «міжкатегорійний» або «проміжний тип голосу») [47; 60]. Якщо у жіночому співі проблематику проміжних голосів на межі сопрано та мецо-сопрано детально розглядає Г. Тейлор [60] (причому навіть у методиці виховання ліричного й легкого сопрано, як зазначає Л. Довгань, необхідним є залучення грудного резонування для формування однорідного тембру в усіх регістрових зонах [11]), то у чоловічому вокальному мистецтві головним представником Zwischenfach виступає саме баритон-тенор (баритенор). До цієї когорти в історії виконавства належали або проходили через неї у своїй еволюції видатні митці різних епох: від першого інтерпретатора пісень Ф. Шуберта Йоганна Міхаеля Фогля (1768–1840) та французького камерного співака П'єра Бернака (1899–1979) до славетних оперних і камерних виконавців XX–XXI століть – Жана де Решке, Рамона Віная, Пласідо Домінго, Йонаса Кауфмана, Майкла Спайреза, а в українській вокальній культурі – Модеста Менцинського та низки представників львівської й київської вокальних шкіл. У цьому контексті слушним є методичне застереження Л. Довгань щодо дбайливого ставлення до індивідуальної природи голосу: «Тембр – один з найскладніших аспектів голосу, адже він є результатом як природних особливостей, так і емоційного стану співака та його свідомим вибором <...>. У контексті роботи з вібрацією важливо пам'ятати, що втручатися у природну

координацію співочого процесу треба з великою обережністю, аби не розладнати природою створений інструмент – людський голос. Поступовість і послідовність у засвоєнні вокальної техніки та розвиток музичного мислення – ось ключова умова успішної роботи співака, яка лягла в основу української вокальної школи» [11, с. 244].

У сучасному українському музикознавстві інтерес до проблеми проміжних чоловічих голосів помітно зріс. Зокрема, дослідник Ван Юпен, аналізуючи камерно-вокальні цикли сучасного американського композитора Джейка Хеггі для баритона, окремо відзначає його «вокальну п'єсу» для баритенора («Інша інша жінка», 2005), де на перший план виходять природність мовленнєвого інтонування, ясність поетичного слова та театрально-ігрова гнучкість вокальної партії [9]. Схожу думку висловлює і М. Берлад, розглядаючи феномен драматичного тенора з виразною баритональною основою, чий тембровий об'єм формується за рахунок потужного грудного резонування в середньому регістрі [3]. Отже, баритон-тенор не є «помилкою природи» чи тимчасовою стадією учнівської невпевненості. Це повноцінний, історично укорінений тип чоловічого голосу, чиї художні переваги найповніше розкриваються саме у камерно-вокальній музиці, де на перший план виходить не форсована оперна гучність, а багатство тембрових відтінків, інтонаційна пластичність та живий зв'язок слова і музичного тону. Дослідник акцентує: «Як доводить сучасна композиторська творчість, універсалізм експресивних властивостей баритону як специфічного типу співацького голосу, який при правильному розвитку відчуває себе добре на повному вокальному діапазоні, приваблює багатьох авторів камерно-вокальних творів» [9, с. 179]. Пояснюючи цю затребуваність у камерному жанрі, Ван Юпен додає: «тембральний універсалізм баритону та його максимальна наближеність до природнього, життєво-повсякденного звучання чоловічого голосу (на відміну від тенора і басу), у повній мірі відповідає принципу вокально-інтонаційного відтворення у камерному співі повноти і глибини внутрішнього світу людини <...> – тим самим прирощуючи та перетворюючи той семантичний потенціал

вокального тембру, що сформувався в оперній історії баритонового виконавства» [9, с. 181].

Показовий контекст французької сценічної вокальної традиції середини XIX століття розкриває у своєму дослідженні й П. Лейк на прикладі тенорової партії Паріса з оперети «Прекрасна Єлена» Ж. Оффенбаха, де стильова достовірність потребує поєднання легкості й рухливості італійського бельканто (аж до високого c^2) із тонкою французькою декламацією та комедійною виразністю без силового перевантаження звуку [53]. Подібний пріоритет тембрової гнучкості й ясності слова над оперною гучністю безпосередньо споріднений з естетикою баритенора в камерному та ліричному репертуарі, де співак вільно переходить від грудного баритонового тону до світлого змішаного регістру.

Необхідно також враховувати відмінності між національними вокальними школами Європи у трактуванні проміжних чоловічих голосів. Порівнюючи італійську та німецьку вокальні традиції, українська дослідниця Ж. Закрасняна звертає увагу на те, що італійська школа бельканто завжди ставила на перше місце кантиленну гнучкість, темброву однорідність і вільне резонування, тоді як німецька школа приділяла особливу увагу фонетичній рельєфності приголосних, смисловій вагомості слова та драматичній експресії [12]. Для баритон-тенора у камерному репертуарі обидва ці підходи є однаково важливими. Італійський принцип змішаного звуковедення допомагає йому зберегти еластичність перехідної зони, а німецька увага до поетичної артикуляції робить його незамінним інтерпретатором камерної пісні. Як зауважує Ж. Закрасняна, «Італійська вокальна школа, яка відома своїм бельканто, фокусується на створенні єдиної лінії, що виконується легато, внаслідок чого плавно поєднуються різні ноти, створюючи враження невимушеного співу» [12, с. 87]. Натомість у німецькій традиції «головна увага зосереджується на чіткості дикції та виразному виконанні тексту. Базове значення має декламаційний стиль, адже підкреслюється мовленнєва манера виконання, де текст артикулюється чітко і з

драматичним наміром <...>. Увага до дикції гарантує, що аудиторія розуміє текст, що є важливим для ліричних пісень та оперних творів, де оповідь та поетичний зміст є центральними» [12, с. 87].

Щоб об'єктивно оцінити місце баритон-тенора в історії європейського вокального виконавства, варто детальніше простежити, як формувалася сама система підготовки чоловічих голосів у старій італійській та французькій школах. Як зазначає у своєму підручнику В. Антонюк, перші європейські консерваторії, що виникли в Італії наприкінці XVI – у XVII століттях на базі притулків (першою серед яких була неаполітанська Santa Maria di Loreto, заснована у 1537 році), виховували співаків на засадах суворої поступовості, бездоганного володіння диханням, філірування звуку (messa di voce), кантилени та віртуозної рухливості [1]. У XVII–XVIII століттях у межах класичного bel canto взагалі не існувало практики силового продавлювання верхнього відрізка чоловічого діапазону: головним критерієм майстерності вважалася рівність вокальної шкали, чистота інтонації та гнучке поєднання грудного резонування з легким головним звучанням. У Франції ж після заснування Паризької національної консерваторії її викладачі на чолі з композитором Бернаром Сарретом у 1803 році уклали перший офіційний посібник «Méthode de chant du Conservatoire de Musique», який спирався на італійські традиції, але особливу увагу приділяв виразності драматичної декламації, чистоті артикуляції французького слова та природному переходу між регістрами [1].

Як детально задокументував у своєму дослідженні Т. Борн, саме на перетині цієї французької декламаційної культури та вокальної легкості виник історичний феномен співака Жана-Блеза Мартена (Nicolas Jean-Blaise Martin, 1768–1837), чиє ім'я назавжди закріпилося в музикознавстві за категорією baryton-Martin [47]. Мартен дебютував у 1789 році в паризькому Théâtre de Monsieur, опановував сценічну майстерність під керівництвом уславлених акторів Луїзи-Розалі Дюгазон і Франсуа-Жозефа Тальма, упродовж десятиліть був провідним солістом Opéra-Comique, а в 1816–1818 та 1832–1837 роках

викладав сольний спів у Паризькій консерваторії. Видатний бельгійсько-французький музикознавець Франсуа-Жозеф Фетіс, який особисто чув Мартена, описував його голос як рідкісний різновид високого баритона (basse-taille), що за багатством середнього регістру поєднувався зі здатністю легко сягати найвищих тенорових меж завдяки вільному володінню головним і змішаним регістрами. У XX столітті прямими спадкоємцями цієї лінії у французькому камерному та сценічному мистецтві стали творець партії Пеллеаса в опері К. Дебюссі Жан Пер'є, Каміль Моран, а також видатні інтерпретатори французької mélodie П'єр Бернак і Жерар Сузе [47].

Не менш показовим є проведений Т. Борном аналіз того, як реформа оперного звукоутворення 1830-х років змінила долю проміжних чоловічих голосів у різних національних школах. Коли французький тенор Жільбер-Луї Дюпре (1806–1896) спочатку в Італії у 1831 році, а згодом на паризькій прем'єрі у 1837 році виконав верхнє c^2 (до другої октави) в опері Дж. Россіні «Вільгельм Телль» повним грудним голосом (do di petto / ut de poitrine), сам Россіні іронічно порівняв цей напружений звук із пронизливим криком півня, якому перерізають горло, тоді як Гектор Берліоз зафіксував у залі одночасне відчуття подиву й тривоги [47; 62]. Трагічним наслідком цього зламу стала доля попередника Дюпре – видатного французького тенора Адольфа Нуррі (1802–1839), який блискуче володів змішаним і фальцетно-головним верхом (voix mixte) та був одним із перших популяризаторів пісень Ф. Шуберта у Франції, але в спробі перевчитися на нову важку італійську манеру втратив вокальну рівновагу [47].

У німецькому ж музичному театрі другої половини XIX століття, як доводить Т. Борн, пошук виконавців для партій Ріхарда Вагнера виявив іншу закономірність: перші вагнерівські тенори – Йозеф Тіхачек (перший виконавець Рієнці та Тангейзера), Алоїс Андер, Альберт Німан, Людвіг Шнорр фон Карольсфельд і Георг Унгер – за своєю вокальною природою знаходилися саме на межі високого баритона і драматичного тенора [47]. Показово, що Георг Унгер, якого Вагнер обрав для першого виконання партії Зігфріда у Байройті

1876 року через його густий баритональний тембр, зазнав серйозного голосового виснаження, оскільки партитура «Зігфріда» містить 75 поява високого звуку a^1 (ля першої октави) на тлі щільного симфонічного оркестру. У ХХ столітті, як підкреслює Дж. Вайт, ціла плеяда найвидатніших драматичних і героїчних тенорів – Лауріц Мельхіор, Рамон Вінай, Макс Лоренц, Джон Вікерс, Джеймс Кінг, Карло Бергонці, Франко Кореллі, Пласідо Домінго, Роберт Дін Сміт та Саймон О'Ніл – розпочинали свою професійну діяльність саме як баритони і лише згодом здійснили перехід у тенорове амплуа [63]. Цікаву паралель розкриває у своїй дисертації і Г. Турей: з появою мікрофонного підсилення звуку в 1920-х роках та прагненням публіки до природної мовленнєвої інтимності діапазон провідних чоловічих партій на Бродвеї змістився на велику терцію вниз (до A–a^1 із теситурою B–f^1), проте в академічному камерно-вокальному мистецтві баритон-тенор досягає тієї ж самої мовленнєвої щирості без мікрофона і без задирання гортані – за рахунок класичної культури резонаторів та змішаного голосоутворення [47; 62].

1.2. Анатомо-фізіологічні, акустичні та регістрові параметри баритенора: специфіка перехідної зони (zona di passaggio) та змішаного голосоутворення (voix mixte)

Щоб зрозуміти, чому баритон-тенор почувається так природно в одних камерних творах і зазнає серйозних труднощів в інших, недостатньо спиратися лише на суб'єктивне враження від «темного» чи «світлого» тембру. Сучасна вокальна педагогіка, як підкреслюють українські дослідники В. Антонюк [1], Н. Овчаренко [23], Л. Тарасюк [36] та західні фахівці Т. Борн [47] і Дж. Вайт [63], вимагає об'єктивного аналізу чотирьох взаємопов'язаних критеріїв класифікації голосу: загального звуковисотного діапазону, робочої теситури, точок регістрових переходів (passaggi) та акустично-формантної будови тембру. Як визначає Н. Овчаренко, «Рівне однотемброве звучання голосу по всьому діапазону – один із показників професійного звучання. <...> Регістр – це ряд

послідовних за висотою звуків, що утворюються дією одного механізму роботи голосового апарату. В межах одного регістру, режим роботи голосових зв'язок, координація гортані та резонаторів змінюється поступово і непомітно, що забезпечує рівність звучання» [23, с. 65–66].

Почнемо з анатомо-фізіологічного підґрунтя. Звук людського голосу народжується в гортані внаслідок взаємодії підскладкового тиску повітря з приведеними голосовими складками, але його остаточна висота, регістровий характер і темброва насиченість залежать від тонкого балансу двох внутрішніх м'язових груп гортані та конфігурації надставної труби (ротоглоткового резонатора). Перша група – це щито-черпакуваті (вокальні) м'язи (m. thyroarytenoideus, скорочено ТА), які утворюють саму товщу голосових складок. Коли домінує їхня робота, складки вкорочуються, потовщуються і змикаються всією своєю масою по вертикалі; саме так виникає щільний, багатий на низькі обертони грудний регістр (voce di petto) [47]. Друга група – персне-щитоподібні м'язи (m. cricothyroideus, скорочено CT), які нахиляють щитоподібний хрящ уперед, розтягуючи і потоншуючи голосові складки. Їхнє домінування забезпечує легке крайове змикання складок і формує головний регістр (voce di testa) [54].

У співака з природними даними баритон-тенора анатомічні параметри голосового апарату займають проміжне положення між типовим ліричним тенором і класичним баритоном. Його голосові складки зазвичай дещо довші й масивніші, ніж у легкого ліричного тенора, а об'єм глотки та гортанного шлуночка трохи більший [47; 63]. Внаслідок цього під час звичайного мовлення і співу в малій та на початку першої октави (від A–B великої октави до c^1–d^1 першої октави) у звуці баритенора виразно прослуховується низька співацька форманта і насичений грудний обертоновий спектр. Слухачеві такий голос на середині діапазону здається безсумнівним баритоном.

Проте справжня природа голосу проявляється не на зручних середніх нотах, а в місцях регістрових перебудов – у так званій перехідній зоні (zona di

passaggio), яка лежить між першим перехідним порогом (primo passaggio) та другим перехідним порогом (secondo passaggio). У класичній італійській та американській школах вокальної педагогіки (зокрема за системою Річарда Міллера, на яку спираються у своїх дисертаціях Т. Борн [47], Р. Болл [46], Е. Браун [48] та Дж. Вайт [63]) точки регістрових переходів різних чоловічих голосів мають чіткі звуковисотні координати:

– у драматичного (вердіївського) баритона primo passaggio розташовується близько b (сі-бемоль малої октави), а secondo passaggio – на es¹ (мі-бемоль першої октави);

– у ліричного баритона primo passaggio припадає на h (сі малої октави), а secondo passaggio – на e¹ (мі першої октави);

– у баритона-Мартена та баритон-тенора (баритенора) primo passaggio зміщується вище – на c¹ або cis¹ (до – до-дієз першої октави), а secondo passaggio припадає на f¹ або fis¹ (фа – фа-дієз першої октави) [45; 47];

– у драматичного тенора та героїчного тенора (Heldentenor) перехідна зона лежить саме в цих же межах – від c¹–cis¹ до f¹–fis¹, тоді як у високого ліричного тенора та tenore leggiero вона піднімається до d¹–g¹ (ре – соль першої октави) [47].

Звернімо увагу на цей надзвичайно важливий акустичний факт: за розташуванням своїх перехідних нот (c¹/cis¹ – f¹/fis¹) баритон-тенор стоїть значно ближче до важких і центральних тенорових різновидів або французького баритона-Мартена, ніж до класичного оперного баритона [47; 63]. Що це означає на практиці для живого виконавця? Коли типовий баритон співає музичну фразу, яка тривалий час кружляє навколо нот d¹–es¹–e¹–f¹ (як це постійно трапляється і в піснях Ф. Шуберта та Р. Шумана, і в обробці Б. Лятошинського «Якби мені не тиночки»), він змушений безперервно перебувати на самій вершині своєї перехідної зони та над другим перехідним порогом (secondo passaggio). Щоб утримати ці звуки в оперній баритоновій манері, йому доводиться активно прикривати звук (copertura), сильно округляти голосні й задіювати значний підскладковий тиск. Натомість для баритенора відрізок c¹–f¹ є його природною

перехідною зоною (zona di passaggio), де голосовий апарат за умови правильного змішаного звукоутворення працює еластично, легко й економно.

Разом із тим робочий діапазон баритенора зазвичай охоплює дві октави з гаком – від A (Ля великої октави, інколи G) до a^1–b^1 (ля – сі-бемоль першої октави), а у вокалістів із добре розвиненим головним регістром – до h^1–c^2 [45; 47]. Проте діапазон сам по собі ніколи не визначає тип голосу. Як справедливо зауважують вітчизняні педагоги В. Черній, С. Одайник та О. Тітова, багато баритонів на розспівуванні здатні взяти верхнє «ля» чи «сі-бемоль» першої октави, а чимало тенорів можуть озвучити низьке «ля» великої октави [42]. Вирішальним чинником є теситура – тобто та висотна ділянка діапазону, на яку припадає найбільша кількість звуків твору і в якій голос може звучати тривалий час без втрати тембрової якості, інтонаційної чистоти й динамічної гнучкості.

У камерно-вокальному мистецтві головним інструментом баритенора для подолання перехідної зони c^1–fis^1 та виходу до кульмінаційних вершин g^1–a^1 є механізм змішаного голосоутворення – мікст (фр. voix mixte, італ. voce mista) у поєднанні з поступовою фонетичною модифікацією голосних (aggiustamento) [47; 48]. У чому полягає фізіологічна й акустична суть цього прийому? Коли мелодія піднімається вище primo passaggio (c^1–cis^1), співак не повинен «тягнути» вгору важку масу грудного регістру, але й не може різко скинути звук у безтілесний фальцет. Між щито-черпакуватими (ТА) та персне-щитоподібними (СТ) м'язами встановлюється динамічна рівновага: голосові складки поступово подовжуються і тоншають, проте зберігають щільне, але еластичне змикання без витоку дикого повітря.

Акустично цей процес підтримується роботою резонаторів і делікатним округленням голосних. Як зазначає Н. Овчаренко, під час руху мелодії вгору оптимальне співвідношення грудного та головного резонування змінюється на користь верхніх резонаторів: грудний резонатор продовжує давати звукові м'якість і темброву повноту, а головне резонування забезпечує політність, зібраність і блиск [23]. Щоб перша форманта ротоглоткового тракту гармонійно

узгоджувалася з частотою основного тону в зоні c^1–g^1, відкриті голосні у перехідному регістрі потребують легкого фонетичного прикриття (aggiustamento): відкрите [a] набуває ледь помітного відтінку [ɔ], широке [ɛ] наближається до округленого [e] або [ø], а [i] вимовляється з відчуттям високого купола м'якого піднебіння й спокійно опущеної гортані. Н. Овчаренко формулює цю закономірність так: «Грудне резонування додає звучанню голосу наповненості, м'якості, тембрової краси; головне резонування – яскравості, дзвінкості, політності. Оптимальне співвідношення грудного та головного резонування забезпечує вірне звукоутворення, найкраще звучання голосу» [23, с. 21]. Водночас дослідниця наголошує на необхідності збереження міжрегістрового балансу по всьому діапазону: «У кожному звуці голосу повинно бути і головне, і грудне резонування. Необхідно утримати на верхніх нотах частково грудне резонування, а на нижніх – головне» [23, с. 23].

Особливої ваги для баритенора у камерному репертуарі набуває вміння виконувати перехідні та верхні ноти (d^1–g^1) на тихих динамічних нюансах – piano, mezzo piano та у прийомі messa di voce (поступове розгортання звуку від p до mf/f і повернення до p на одній висоті) [1; 45]. В оперній арії співак часто долає високий поріг за рахунок активного енергетичного імпульсу на forte. У камерній же пісні – наприклад, у прозорій лірриці Р. Шумана чи у витончених народнопісенних обробках Б. Лятошинського – найвищі ноти мелодії нерідко припадають саме на тиху інтимну сповідь або лагідний ліричний відгук. Тут баритенор має величезну перевагу над важким баритоном: завдяки вищому розташуванню primo та secondo passaggio і природній схильності до voix mixte він здатний взяти фа чи соль першої октави (f^1–g^1) на м'якому, опертому на дихання piano без втрати тембрового стрижня і без переходу на відкритий подиховий фальцет.

У сучасному вокальному мистецтві питання регістрової гнучкості баритенора набуває ще більшої актуальності у зв'язку з розширенням стилістичних меж академічного співу. Як зазначає О. Скворцова, сьогоднішній

концертний простір вимагає від академічного вокаліста універсальності – вміння органічно поєднувати класичну кантилену з камерною інтимністю, неофольклорними інтонаціями та сучасними вокальними штрихами [30]. Для високого баритона чи баритенора така темброва мобільність неможлива без свідомого контролю над роботою гортані й резонаторів. Коли звук затиснутий, тембр стає одновимірним. Лише вільна координація між грудним і головним резонуванням дає співакові змогу змінювати акустичну палітру залежно від стилю епохи. Зокрема, О. Скворцова зазначає: «При перманентній значущості базових конструктів академічного співу його характерною рисою стає жанрова та стильова мобільність, яка спонукає до виконавського опанування не тільки багаторівневої жанрово-стильової панорами музичного доробку минулого» [30, с. 75]. У сучасній практиці це вимагає «балансування між оперною та камерною позицією співака та відповідною „подачею“ звуку. Оперна домінанта виявляється в значущості базових настанов національної академічної вокальної школи – грудо-діафрагмального дихання, різноманіття атаки, використання грудного, мішаного та головного регістрів <...>, камерна домінанта визначає орієнтацію на атрибутивне для камерного співу уникання репрезентативності» [30, с. 76].

Цікавий погляд на акустичний баланс між словом і високою теситурою у камерних творах різних композиторів пропонує С. Сокольницькі, порівнюючи вокальні інтерпретації монологу Маргарити з «Фауста» Й. В. Гете у Ф. Шуберта, Р. Шумана та Г. Вольфа [59]. Хоча це дослідження присвячене сопрановому репертуару, сформульовані авторкою закономірності модифікації голосних у зоні passaggio безпосередньо працюють і в чоловічому голосі баритенора. Що вище піднімається мелодична лінія над першим перехідним порогом (c^1–cis^1), то більшого вертикального простору в ротоглотці вона потребує, але без втрати чіткості приголосних на початку складу.

Для цілісного розуміння біомеханіки співу баритон-тенора необхідно розглянути взаємозв'язок між співацькою поставою, будовою хребта і роботою

дихального апарату. Як зазначає Т. Борн, спираючись на праці Б. Дошер, Дж. Р. Гейріч та К. Рок, хребет людини утворює систему природних S-подібних вигинів, що складається з 7 шийних (C1–C7), 12 грудних (T1–T12 із вершиною вигину на T7), 5 поперекових (L1–L5 із виступом на L4), 5 зрощених крижових хребців (S1–S5) та куприка, тоді як грудна клітка налічує 12 пар ребер: 7 пар справжніх ребер (costae verae, R1–R7), прикріплених хрящами безпосередньо до груднини, 3 пари несправжніх ребер (costae spuriae, R8–R10) та 2 пари вільних коливних ребер (costae fluitantes, R11–R12) [47]. Коли співак сутулиться (переводячи хребет із пружної S-подібної форми у C-подібну дугу) або, навпаки, надмірно прогинає поперек і відкидає голову назад, рухливість нижніх ребер і купола діафрагми блокується. Як підкреслюють у своєму посібнику Є. Роговська, Н. Борисенко та І. Суботницький, правильна співацька постава вимагає, щоб чоло і підборіддя перебували в одній вертикальній площині, плечі були опущені й симетрично розправлені, грудна клітка вільно розгорнута, а опора корпусу відчувалася в ділянці попереку за вільних колінних і кульшових суглобів [28]. Порушення постави через шийно-тонічні рефлекси одразу викликає компенсаторне затиснення зовнішніх м'язів шиї, що для баритенора стає прямою перешкодою під час підходу до перехідного регістру [28; 47].

Не менш важливою є мікроскопічна будова самих голосових складок та аеродинамічний механізм їхньої роботи. Як наводять у своїх дослідженнях В. Черній, С. Одайник і О. Тітова, а також Є. Роговська, Н. Борисенко та І. Суботницький, довжина голосових складок у чоловіків корелює з природним типом голосу: у середньому вона становить близько 25 мм у баса, близько 23 мм у баритона і близько 20 мм у тенора (при загальній довжині голосової щілини rima glottidis у чоловіків 20–24 мм, з яких близько 15 мм припадає на міжперетинкову частину) [28; 42]. За гістологічною класифікацією Й. Геман-Ака та П. Кісгена, яку аналізує Т. Борн, голосова складка складається з п'яти функціональних шарів: найглибший шар утворює власне голосовий м'яз (vocalis, внутрішня частина щито-черпакуватого м'яза), над ним розташовані глибокий та

проміжний шари власної пластинки слизової оболонки (lamina propria), які разом формують еластичну голосову зв'язку (vocal ligament), далі лежить поверхневий шар власної пластинки, заповнений желеподібною міжклітинною речовиною, і зовні складку вкриває тонкий плоский епітелій [47]. Під час фонації саме цей поверхневий епітеліальний чохол вільно ковзає над зв'язкою і коливається під дією аеродинамічного ефекту Бернуллі, коли потік повітря проходить крізь звужену голосову щілину. Як влучно зауважували віденський фоніатр Ганс Ройді та педагог Алан Ліндквест (чиї спостереження цитує Дж. Вайт), здоровий академічний спів у високій теситурі вимагає коливання тонких країв голосових складок (thin edge function), тоді як спроба баритенора форсовано втягнути у вібрацію всю масивну товщу м'яза на верхніх нотах неминуче блокує перехідну зону [63].

З погляду біомеханіки дихання ключовою умовою вільного звучання баритон-тенора є володіння італійською школою опори – appoggio (від італ. appoggiare – «спиратися», «підтримувати»). Спираючись на праці Р. Міллера та К. Рок, Т. Борн поділяє цикл співацького дихання appoggio на чотири послідовні фази [47]. Перша фаза – вдих (inhalation): діафрагма опускається, зовнішні міжреберні м'язи розширюють нижні ребра в сторони і в спину, а м'яке піднебіння піднімається на відчутті «початку позіхання» (beginning of a yawn), але без надмірного повного позіху, який перерозтягує глотку й заганяє звук углиб. Друга фаза – коротка пасивна затримка-суспензія (suspension), про яку також пишуть В. Черній, С. Одайник та О. Тітова [42]: на частку секунди між вдихом і атакою звуку міжреберні м'язи фіксують розширене положення грудної клітки за цілком вільної, незатисненої голосової щілини. Третя фаза – ініціація або координована м'яка атака звуку (initiation), під час якої легкий імпульс у надчеревній ділянці (епігастрії) миттєво синхронізує подачу повітря зі змиканням складок без твердого горлового удару (glottal shock) і без придихового витоку повітря. Четверта фаза – власне фонаційний видих (phonation / exhalation) «на установці вдиху»: груднина (sternum) залишається

комфортно високою, нижні ребра опираються передчасному спаданню, а поперечний м'яз живота (transverse abdominis), внутрішні й зовнішні косі м'язи (obliques) та квадратний м'яз попереку (quadratus lumborum) плавно підтримують тиск знизу проти діафрагми, не допускаючи жорсткого вдавлювання прямого м'яза живота (rectus abdominis) [47]. Подібну координацію повітряного потоку й резонаторів підкреслює Н. Овчаренко: «Для вільного звукоутворення необхідний помірний підзв'язковий тиск. <...> Ми досягаємо опори, коли стовп повітря знизу підпертий діафрагмою, зустрічає рівноцінний опір верхнього повітряного стовпа, що наповнює м'яке піднебіння і порожнину роту. В італійській вокальній школі під поняттям „опора“ звуку розуміється як відчуття звуку в „масці“. Але, без координованої роботи дихання та інших частин голосового апарату, високої позиції не досягти» [23, с. 41].

Саме правильна робота дихальної опори у поєднанні з налаштуванням ротоглоткового каналу створює явище сильного акустичного імпедансу, на якому наголошують В. Антонюк та автори житомирської вокальної школи [1; 42]. Імпеданс – це зворотний акустичний опір надставної труби, який повертає частину звукової енергії назад до голосової щілини, захищаючи голосові складки від перевантаження при високому підзв'язковому тиску (який у професійному співі може сягати 200–300 мм вод. ст. проти 10–15 мм вод. ст. у звичайному мовленні) і водночас багаторазово посилюючи високу співацьку форманту [1]. Для свідомого самоконтролю цих процесів В. Антонюк, спираючись на дослідження Р. Юссона та А. Сулерака, описує дев'ять індикаторних зон так званої «вокально-тілесної схеми» співака: 1) передньопіднебінну, 2) задньопіднебінну (м'яке піднебіння), 3) задньоглоткову, 4) гортанну, 5) черепно-лицьову («маска»), 6) внутрішньотрахеальну, 7) грудну, 8) діафрагмальну і 9) нижньочеревну, де головними індикаторами виступають зони 1, 5, 2, 8 і 9 [1]. Крім того, Т. Борн за дослідженнями С. Маккоя і Р. Міллера чітко розмежовує чоловічий мікст і чистий фальцет: у класичному співі чоловічий головний регістр (voce piena in testa) і мікст залишаються верхнім продовженням режиму Mode 1

із повним змиканням голосової щілини, тоді як чистий фальцет переходить у режим Mode 2 з неповною веретеноподібною щілиною і падінням підзв'язкового тиску, тому використовується лише як епізодичний колористичний прийом voce finta (наприклад, на pianissimo a^1–h^1 у «Carmina Burana» К. Орфа) [47].

1.3. Вокально-педагогічні підходи до діагностики, виховання та репертуарного самовизначення співака з проміжною природою голосу

Робота зі студентом, чий голос демонструє ознаки баритон-тенора, є одним із найвідповідальніших випробувань для викладача сольного співу. Як слушно зауважують дослідники вокальної педагогіки Т. Борн [47], Дж. Вайт [63] та В. Черній, С. Одайник і О. Тітова [42], головна складність на початковому етапі навчання полягає в тому, щоб відрізнити істинну анатомо-фізіологічну природу проміжного голосу (природний баритенор або баритон-Мартен) від технічних вад звукоутворення, які маскують справжній тип голосу співака.

У практиці вокальних класів найчастіше трапляються дві протилежні діагностичні пастки, які Т. Борн влучно називає «глибокою депресією проковтнутого тону» (the deep depression of a swallowed tone) та «фальшивим назальним сквілло, що штучно завищує голос» (nasality: the false squillo that elevates) [47]. Розглянемо обидва випадки з погляду щоденної педагогічної роботи.

Перша і найпоширеніша помилка виникає тоді, коли до класу приходить молодий чоловік (18–22 років) із густим, темним розмовним голосом і добре озвученою малою октавою, але з нерозвиненим верхнім регістром. Не маючи ще скоординованої техніки дихальної опори (appoggio) і не вміючи вчасно вмикати персне-щитоподібні м'язи (CT) при підході до c^1–d^1, такий студент інстинктивно боїться верхніх нот. Щоб звук здавався «дорослим», «оперним» і «багатим», він починає штучно тиснути коренем язика на гортань, надмірно опускаючи її вниз і заглиблюючи голосні у глотку [47; 63]. Внаслідок такого м'язового затиску голос набуває глухуватого, псевдобаритонового забарвлення, а вже на нотах d^1–

e^1 виникає непереборна «стіна» – звук стає важким, інтонаційно низить і зривається. Якщо педагог сприймає цей штучно затемнений тембр за чисту монету і веде студента як низького чи драматичного баритона, співак роками закріплює неправильну м'язову координацію.

Друга пастка трапляється, коли молодого баритенора або високого ліричного баритона з легкою природою верхніх нот одразу змушують співати репертуар високого ліричного тенора з постійною теситурою на f^1–a^1. Намагаючись втриматися на цій висоті без природної анатомічної легкості тенорових складок, студент часто задирає гортань угору, затискає м'яке піднебіння і переводить звук у різкий носовий або горловий резонанс [47; 62]. На короткий час це дає ілюзію дзвінких верхніх нот, але голос швидко втрачає грудну опору, темброву теплоту й витривалість, що, як застерігають у своїх дослідженнях Н. Борисенко, Є. Роговська та Н. Травкіна, неминуче призводить до перевтоми зв'язок і потреби у тривалій вокальній реабілітації [8; 28]. Механізм цієї загрози точно описує Н. Овчаренко: «Під форсуванням розуміють надмірне посилення звуку. Форсований звук – результат посиленого підзв'язкого тиску, і завжди супроводженого напруженням непотрібних для звукоутворення м'язів, головним чином, шиї, напруженням самого гортанного апарату. Форсування – це будь-яке перевищення голосових та психофізіологічних можливостей співака. <...> При форсуванні голосові зв'язки втрачають свою еластичність і не можуть нормально працювати, погіршується їх змикання» [23, с. 62].

Як же викладачеві та самому магістрантові безпомилково розпізнати природу баритон-тенора і вибудувати здоровий маршрут його професійного розвитку? Спираючись на методичні праці В. Антонюк [1], Н. Лановенко [17], Л. Тарасюк [36], Т. Борна [47] та Дж. Вайта [63], можна сформулювати чотири послідовні педагогічні принципи:

– Пріоритет вільного звукоутворення над передчасною класифікацією. На першому етапі роботи необхідно зняти всі штучні м'язові затиски – звільнити нижню щелепу, корінь язика та м'язи шиї, вирівняти поставу і сформувати

еластичну нижньореберно-діафрагмальну опору дихання (appoggio) [42; 47]. Лише коли голос починає звучати вільно, без навмисного «затемнення» під баритона чи «освітлення» під тенора, проявляються його справжні точки primo та secondo passaggio. Це повною мірою узгоджується з настановою Н. Овчаренко: «До загальних настанов початкового періоду додамо основні принципи поступовості й послідовності в оволодінні майстерністю співу: недопустимість цілеспрямованого збільшення діапазону голосу, форсування голосу, передчасного використання непосильного репертуару, недоступного художньому сприйняттю і технічним можливостям учнів» [23, с. 13].

– Вибудовування голосу від центру діапазону через м'який мікст (voix mixte). Для баритенора найкориснішими є розспівування у помірно-середній теситурі (від а малої октави до e^1–f^1 першої октави) з використанням напівзакритого вокального тракту (вправи на «мугикання» зі стуленими губами на приголосних [m], [n], вібрація губ, низхідні гами і тризвуки на складах «мі-ме-ма-мо-му»), як рекомендують у своїх методичних працях Н. Овчаренко [23] та М. Нельсон [56]. Низхідний напрямок вправ (з верхніх нот d^1–f^1 униз до малої октави) допомагає співакові перенести легке головне резонування у середній регістр і уникнути грудного продавлювання перехідних тонів. Як наголошує Н. Овчаренко, «Щоб голос звучав рівно, повинно бути відпрацьованим змішування головного та грудного резонування, що носить назву „мікст“ і грає важливу роль у формуванні всього діапазону голосу» [23, с. 66]. Практичну тактику цієї роботи дослідниця окреслює так: «Для вирівнювання голосу слід перехідні ноти співати тихіше, стриманим звуком. Вправи слід більшою частиною співати зверху вниз, відчуваючи позицію верхнього тону до кінця вправи. <...> Голосні на перехідних нотах необхідно округляти» [23, с. 67].

– Контроль природного, стабільно-низького (але не вдавленого) положення гортані. Як доводить у своєму дослідженні Г. Турей, класична школа бельканто на відміну від естрадно-бродвейського співу спирається на стабільну, вільно опущену гортань на всьому протязі діапазону [62]. У баритенора це

відчуття легкого «прихованого позіху» з піднятим м'яким піднебінням дозволяє зберегти благородний, темброво насичений баритональний відтінок навіть під час підйому в зону e^1–g^1.

– Використання камерно-вокального репертуару як основи фахового становлення. Доки голос баритон-тенора остаточно дозріває і зміцнює координацію між грудним і головним регістрами (а у чоловіків із проміжною природою голосу цей процес часто триває до 26–30 років [47; 60]), камерна вокальна музика є для нього найкращою школою. На відміну від важких оперних арій з оркестром, естетика камерності у вокальних жанрах (специфіку якої досліджує Шен Ї [43]) у супроводі фортепіано не провокує співака на силове форсування звуку.

Обираючи камерні твори для баритенора у процесі формування вокально-виконавської культури здобувача (інноваційні підходи до якого розкриває Н. Борисенко [5]), викладач і сам виконавець мають уважно аналізувати не лише крайні ноти партитури, а насамперед теситурну криву та динамічний профіль кульмінацій. Ідеальними для баритон-тенора є твори, в яких основна оповідна лінія розгортається в діапазоні від g–a малої октави до d^1–e^1 першої октави (де голос може повноцінно продемонструвати свою темброву густоту й експресивну кантилену), а емоційні вершини регулярно сягають e^1–f^1–g^1 (інколи as^1), вимагаючи пластичного змішаного звучання, тонкого фразування та бездоганної дикції. Саме таку органічну відповідність між природою голосу і музичною тканиною ми бачимо у камерно-вокальній спадщині Ф. Шуберта, Р. Шумана та українських класиків XIX–XX століть, до детального розгляду якої ми переходимо у другому розділі роботи.

Практика роботи у вокальному класі показує, що для успішного становлення баритон-тенора велике значення має залучення сучасних здоров'язбережувальних та психофізичних методик. Як наголошують у своїх дослідженнях Н. Борисенко [6], Н. Борисенко та Є. Роговська [7], а також І. Грищенко [10], подолання м'язових затисків плечового пояса, шиї та нижньої

щелепи нерозривно пов'язане зі зняттям психоемоційних бар'єрів студента. Молодий баритенор часто просто боїться верхніх нот. Він підсвідомо готується до високого звуку як до фізичного стрибка, набирає надлишок повітря й замикає гортань. Якщо викладач застосовує комплексні дихально-резонаторні та артикуляційні вправи, запозичені зокрема з практики сценічно-акторського виховання голосу, співак поступово звикає сприймати діапазон d^1–g^1 як природне продовження свого розмовного й середнього співацького тону, що підтверджують і методичні рекомендації Є. Роговської, Н. Борисенко та І. Суботницького [28].

Крім того, в українській вокальній педагогіці надзвичайно ефективним засобом вирівнювання перехідної зони є використання вокалізів, побудованих на національному пісенному мелосі. Як демонструють Л. Остапчук і Т. Панасюк [24], а також В. Кряжевських-Мотовчі [16], плавна, поступенна мелодика українських ліричних пісень та вокалізів із м'якими низхідними закінченнями фраз привчає голосовий апарат до безперервного дихання і природного округлення звука. Навіть працюючи над сучасними інтерпретаціями української пісенної класики XX століття (зокрема ліричних композицій В. Івасюка, чиї жанрово-виконавські трансформації аналізує Н. Борисенко [4]), студенти-баритенори відпрацьовують саме ту еластичність міксту, яка згодом стає фундаментом для виконання складних камерних циклів Шуберта, Шумана та Лятошинського.

Переходячи до практичної методики роботи з баритон-тенором у вокальному класі, слід насамперед враховувати вісім об'єктивних діагностичних ознак (за Р. Міллером у викладі Дж. Вайта), які свідчать про те, що співак, якого навчають як баритона, насправді має вищу теситурну природу: 1) верхньо-середня ділянка діапазону (zona di passaggio) у баритоновому репертуарі здається важкою і малорухливою; 2) під час співу низької баритонової теситури швидко настає голосова втома; 3) тембр звуків поблизу secondo passaggio різко випадає із загальної шкали голосу; 4) при спробі застосувати баритонове «прикриття» у

верхньо-середньому регістрі виникає відчуття стиснення горла; 5) голос одразу набуває гнучкості й легкості, щойно співак відмовляється від штучної драматизації звуку; 6) у стані вокальної свободи баритоновий тембр природно набуває тенорового блиску; 7) вільна вокалізація у верхній регістр під час розспівування дається значно легше, ніж утримання густої баритонової середини; 8) досвідчені концертмейстери й члени журі постійно запитують вокаліста, чи не є він тенором [63]. Водночас В. Антонюк та автори посібника В. Черній, С. Одайник і О. Тітова наголошують на важливості об'єктивного медико-фоніатричного обстеження на початку навчання (визначення довжини й тонусу голосових складок та хронаксії зворотного нерва), а також застерігають викладачів від передчасного вживання терміна «драматичний» щодо молодого голосу й від залучення початківців-солістів до інтенсивного хорового співу [1; 42].

Як слушно підкреслюють В. Черній, С. Одайник та О. Тітова, спираючись на заповідь видатного українського оперного співака Михайла Голинського («будь-який голос не може бути досконалим від природи і потребує навчання»), педагог у роботі зі студентом має діяти за триєдиною методичною формулою: «спершу – вивчати, потім – відучувати, і нарешті – привчати» [42, с. 20, 22]. Важливим елементом цієї системи є суворе дотримання вокального режиму та гігієни голосу, детально обґрунтоване В. Антонюк, В. Черніем, С. Одайник, О. Тітовою та Є. Роговською [1; 28; 42]. Оскільки у процесі співу задіяна складна координація центральної нервової системи (аферентні та еферентні нервові зв'язки), під час занять у студента передусім втомлюється нервова система, а вже потім – м'язи гортані. Тому загальна тривалість щоденного вокального тренажу не повинна перевищувати 1–1,5 години, розділених на короткі сесії по 20–25 хвилин із обов'язковими перервами на відпочинок; категорично забороняється спів під час гострих катаральних запалень гортані чи трахеї, вживання занадто гарячих, крижаних або гострих страв, горіхів і насіння перед виступом, а також

виснажливі голодні дієти в період інтенсивних вокальних навантажень, які можуть спричинити дистрофічні зміни голосових складок [28; 42].

У щоденній практиці вокального класу фундаментом технічного розвитку баритон-тенора має стати послідовна система вокально-тренувальних вправ із п'яти взаємопов'язаних блоків. Перший блок – це психофізичне розвантаження, вирівнювання постави та дихальна гімнастика до початку фонації. Спираючись на комплекс Є. Роговської, Н. Борисенко та І. Суботницького, заняття з баритенором варто розпочинати з перевірки осі хребта біля вертикальної площини, вправ на звільнення шиї та плечового пояса («Тіло без шиї» – коротке підняття плечей із наступним повним скиданням напруги; «Крила» – плавне відведення рук назад із відчуттям розкриття грудної клітки; вільне опускання нижньої щелепи і розслаблення м'язів обличчя) [28]. Після цього виконуються дихальні вправи на формування костоабдомінальної опори: вправа «Аромат квітки» (спокійний безшумний вдих через ніс і рот із розширенням нижніх ребер без підйому плечей), вправа «Свічка» (рівномірний тривалий видих крізь ледь стулені губи з утриманням уявного полум'я свічки під контролем долоні на епігастрії та бокових ребрах), вправа «Іменинний торт» (ритмічний розподіл одного вдиху на 3, 5, 7 і 10 пружних діафрагмальних імпульсів) та тренування швидкого непомітного добору повітря за 1–2 секунди зі збереженням розгорнутої грудної клітки [28], що доповнюється ритмізованим диханням на 6, 8, 10, 12 і 14 ударів пульсу за Н. Овчаренко [23].

Другий блок вправ спрямований на звільнення кореня язика та щелепного суглоба, оскільки, як доводить Дж. Вайт на основі методики американських вокальних педагогів Девіда Джонса, Білла Шумана, Кеннета Бозмана та Еверетта Маккорві, саме ретракція (відтягування назад) і натискання коренем язика на під'язикову кістку («tenor knurdle» або штучне баритонове заглиблення) є головною технічною перешкодою для проміжних чоловічих голосів [63]. Девід Джонс визначає три природні передні позиції кінчика язика (fronted tongue positions): біля основи нижніх ясен для голосних [a], [ɔ], [o]; на межі нижніх зубів

і ясен для [e], [ɛ]; та безпосередньо за нижніми передніми зубами для [i], [u], [y] [63]. Для усунення язикового затиску баритенору рекомендується серія спеціальних вправ Д. Джонса та Б. Шумана: 1) м'яка фіксація пальцями вільно опущеної назад-униз нижньої щелепи з плавним чергуванням на одній ноті зв'язки голосних [e–a–e–a–e], де рухається лише спинка язика без жодного руху щелепи; 2) швидке й легке проспівування по п'ятитоновій гамі складу «diddle» [dɪdl] або італійських складів [la, le, li, lo, lu] за нерухомої щелепи; 3) вправа на сонорний велярний звук [ŋ], де середня частина спинки язика м'яко торкається верхніх кутніх зубів, після чого співак на одній висоті переходить із [ŋ] у відкрите [a] або співає низхідний п'ятитон на складах «ying, yeng, yang, yong, yung» [jiŋ–jɛŋ–jaŋ–jɔŋ–jʊŋ]; 4) рефлекторна вправа Девіда Джонса «hung-gah» [hʌŋ–ga] у низхідному русі та октавні тріолі Білла Шумана на складах [gɔ–gɔ–gɔ], де задньоязиковий приголосний [g] миттєво піднімає купол м'якого піднебіння і звільняє корінь язика позаду гортані; 5) вправа Еверетта Маккорві зі складом [ka] у тверде піднебіння [63].

Третій блок вокально-технічного тренажу для баритон-тенора – це налаштування високого резонування («у маску») та імпедансу за допомогою напівзакритого тракту й фонетично-резонаторних вправ В. Антонюк та Н. Овчаренко [1; 23]. Роботу зі звуком доцільно розпочинати в зручній примарній зоні баритенора (f–c¹) із прийому mormorando – співу із закритим ротом на сонорному приголосному «м» за п'ятьма правилами В. Антонюк: 1) потік дихання має вільно йти у головні резонатори; 2) звук має бути дзвінким, а не глухим; 3) гортань має залишатися спокійною і нерухомою; 4) нижня щелепа і глотка повинні бути вільними; 5) зуби мають бути злегка розімкненими з відчуттям лоскотання на губах [1]. Цей етап доповнюється вправами Майкла Трімбла на складах [njam, njɛm, njim, njom, njum] і [ha-la, ha-lɛ, ha-li, ha-lo, ha-lu] з попереднім низьким вдихом у поперек та вправою Реймонда Гіббса на октавному тризвуку (1–3–5–8–5–3–1) на складі «blup» із переходом у відкриту кантилену на «а» [63]. Далі за системою Н. Овчаренко (яка узагальнює досвід М.

Гарсії, Ф. Ламперті, Д. Барра, Ф. Вітта, М. Донець-Тессейр, П. Лісіціана та П. Голубєва) послідовно виконуються 16 спеціальних вправ на розвиток верхніх резонаторів: на складах «зі-за-зі», «ні-ні-ні», «мі-ме-ма-мо-му», словосполученні «mi-o cor», слові «Мі-кель-анд-же-ло» на mezza voce, складах «лі-лі-лі» та «лі-мо-лі», кантиленній фразі «m'abbandonar così», складах «не-ньо», «брінді-зі», комбінованих рядах «рі-ре-ра-ро-ру / зі-зе-за-зо-зу / лі-ле-ла-ло-лу», октавних стрибках «мо-мі», а також ланцюжках голосних на одній висоті «і–у–е–о–а» та «а–о–е–у–и» без смикання нижньої щелепи [23]. Методичне значення таких прийомів обґрунтовує Н. Овчаренко: «Одним із засобів формування вільного звукоутворення, відчуття направленості звуку та активної злагодженої роботи голосового апарату – це спів із закритим ротом. Вправи на приголосні „м“ та „н“, за типом „мугикання“, допомагають підсилити звук, який наповнюється високими обертонами, та відчути високу співацьку позицію» [23, с. 20]. Особливу роль у знятті затисків відіграють округлені голосні: «Голосний „о“ – є одним з найбільш резонуючих голосних, він сприяє заокругленню й затемненню світлих і відкритих голосних, а також, звільнює закріпаченні м'язи гортані і допомагає позбутися горлового звучання» [23, с. 23].

Четвертий і п'ятий блоки поєднують концентричний і фонетичний методи, правила подолання zona di passaggio (c^1–f^1) та розвиток чотирьох видів вокалізації (кантилени, рухливості, трелі й філірування messa di voce) [1; 23; 42]. За концентричним методом М. Глінки (В. Антонюк, В. Черній, С. Одайник і О. Тітова), у висхідних вправах і стрибках нижній звук необхідно свідомо полегшувати м'якою атакою, а в низхідних гамах – подумки інтонувати кожен наступний тон у високій позиції попереднього верхнього звука [1; 42]. Для згладжування регістрів Н. Овчаренко рекомендує перед межею міксту трохи пом'якшувати останню грудну ноту, а перед входом у головний регістр – активніше спирати останні змішані тони, застосовуючи перед високими нотами fis^1–a^1 прийом «підготовчої ноти-трампліна» (colpetto diaframmatico), який органічно доповнюється дев'ятитоновою «гамою Карузо» (Caruso scale) на «а–о–

у» зі зміною голосної на III і VII ступенях та вправами Р. Міллера на з'єднання грудного регістру із zona di passaggio [23; 63]. Робота над рухливістю на вокалізах М. Бордоньї, М. Маркезі, Б. Лютгена, Ф. Зібера та М. Донець-Тессейр виступає найкращим засобом проти форсування, вправи на трель і філірування (messa di voce) звільняють гортань, «дієтично-режимний» принцип Н. Овчаренко усуває вади тембру, а методи уявного проспівування та порівняльного аналізу з аудіозаписом власного голосу формують надійний слухо-моторний самоконтроль баритенора [1; 23; 42]. Підсумовуючи вимоги до розширення діапазону, Н. Овчаренко застерігає: «Розвиток діапазону голосу співака має бути результатом обережної послідовної і систематичної роботи, націленої на формування якісного звучання середини голосу. <...> Ні в якому випадку не можна „витягувати“ голос у верх, тобто, передчасно працювати над верхніми звуками. Верхню частину діапазону не можна форсувати. Це негативно впливає на тембр голосу» [23, с. 68]. У цьому ж ключі Л. Довгань радить «не поспішаючи, розвивати голос <...> в обидві сторони у різноманітних вправах», задіюючи «гами, арпеджіо, пасажі на легато або стакато, захоплюючи верхні звуки, як прохідні» [11, с. 244].

Висновки до Розділу 1

Підсумовуючи історико-теоретичний та вокально-педагогічний розгляд феномену баритон-тенора (баритенора), можемо сформулювати такі основні положення:

1. З'ясовано, що голос баритон-тенора (баритенора, чоловічого типу Zwischenfach, близького за природою до французького баритона-Мартена) є історично закономірним і повноцінним явищем європейської вокальної культури. У добу Бароко, Класицизму та раннього Романтизму (до утвердження техніки форсованого грудного верхнього регістру do di petto у 1830–1840-х роках) саме баритеноровий тип голосу з насиченим середнім регістром і гнучким

змішано-головним верхом вважався еталонним для виконання сольного репертуару.

2. Встановлено, що за своїми анатомо-фізіологічними та акустичними параметрами баритенор поєднує темброву повноту й обертонову густоту середнього регістру (властиву ліричному баритону) з вищим розташуванням точок регістрових переходів: його перший перехідний поріг (primo passaggio) припадає на c^1–cis^1, а другий (secondo passaggio) – на f^1–fis^1. Завдяки цьому ділянка c^1–f^1 є для баритенора природною перехідною зоною (zona di passaggio), яку він долає за допомогою еластичного міксту (voix mixte) та помірної модифікації голосних (aggiustamento), легко виходячи на кульмінаційні звуки fis^1–g^1–a^1 як на forte, так і на piano.

3. Доведено, що у вокально-педагогічній роботі з баритон-тенором головне завдання полягає у запобіганні двом типовим хибам: штучному заглибленню й перевантаженню гортані для імітації важкого баритона та затисненому форсуванню верхньої теситури за зразком високого тенора. Камерно-вокальний репертуар у супроводі фортепіано виступає оптимальним середовищем для гармонійного розвитку баритенора, оскільки дозволяє об'єднати баритональну теплоту центру з легкістю змішаного верхнього регістру в умовах інтимної художньої виразності та психологічної деталізації слова.

РОЗДІЛ 2.
СПЕЦИФІКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ ДЛЯ БАРИТОН-ТЕНОРА

2.1. Німецька романтична пісня (Lied) у репертуарі баритенора: творчий тандем Франца Шуберта та Йоганна Міхаеля Фогля і камерна лірика Роберта Шумана

Німецька романтична мистецька пісня (deutsche Kunstlied) першої половини XIX століття по праву вважається золотим фондом світового камерно-вокального репертуару. Проте для багатьох сучасних вокалістів залишається загадкою один важливий історичний парадокс: чому оригінальні тональності більшості вокальних циклів і балад Франца Шуберта (1797–1828) та Роберта Шумана (1810–1856) виявляються дещо занизькими й темброво завузькими для легкого ліричного тенора, але водночас занадто високими за теситурою для класичного баритона (через що у сучасних виданнях їх традиційно друкують у двох або трьох транспонованих редакціях – для високого, середнього й низького голосів)? Відповідь на це питання безпосередньо пов'язана з феноменом баритон-тенора.

Річ у тім, що головним натхненником, першим виконавцем і найближчим творчим партнером Франца Шуберта був видатний австрійський співак Йоганн Міхаель Фогль (Johann Michael Vogl, 1768–1840) – соліст Віденської придворної опери, який за своєю вокальною природою володів саме високим баритоном із розвиненою теноровою верхівкою та блискучим володінням технікою змішаного й фальцетного звукоутворення, тобто був класичним баритенором своєї епохи. Як детально показує у своєму новому дослідженні Луї Де Ніл, знайомство молодого Шуберта з Фоглем у березні 1817 року на квартирі Франца фон Шобера докорінно змінило уявлення композитора про можливості чоловічого голосу в камерному жанрі [49].

Фогль здобув фундаментальну італійську вокальну школу у кастрата Джироламо Кресчентіні і водночас був глибоким знавцем античної філософії та німецької поезії. Його робочий діапазон дозволяв йому вільно оперувати як глибокими баритоновими басами в малій та великій октавах (необхідними для похмурих або героїчних персонажів – Смерті у «Смерті й дівчині» D. 531, Лісового царя у «Лісовому царі» D. 328, Прометея чи Мандрівника), так і високою лірико-екстатичною теситурою першої октави аж до f^1–g^1–a^1. Сучасники Шуберта нерідко зауважували, що композитор свідомо пристосовував теситуру своїх пісень під унікальні можливості Фогля, через що чимало шубертівських творів ніби «не підходять повністю жодному стандартному діапазону» [49].

Як зазначають українські дослідниці Ж. Німенська [21; 22] та Тан Цзіньюй [34; 35], а також західні музикознавці Дж. Метсон [55] і Б. Райнер [57], виконавський стиль Фогля у піснях Шуберта ґрунтувався на синтезі трьох ключових елементів, які сьогодні становлять основу камерної майстерності баритенора: Як обґрунтовує Ж. Німенська, «Жанрово-стильова своєрідність Deutsche Kunstlied у творчості Ф. Шуберта виявляється насамперед у синтезі поетичного змісту та музичної драматургії, що репрезентує новий етап розвитку камерно-вокального мистецтва романтичної доби. <...> В основі шубертівської Deutsche Kunstlied – намагання художньо „перекласти“ поетичну метафору у відповідну інтонаційну, гармонічну й ритмічну формулу, що потребує від виконавця глибокого аналітичного підходу до змісту твору» [21, с. 318].

– Пластичне поєднання кантилени бельканто з експресивною мовленнєвою декламацією. Фогль ніколи не співав пісні Шуберта одноманітним «оперним» звуком. Він використовував теплий, насичений грудний центр голосу для спокійної епічної оповіді, але в моменти психологічного зламу міг перейти на майже розмовну інтонацію або раптовий драматичний акцент.

– Темброва драматургія та поліперсонажність за рахунок регістрових контрастів. Найяскравішим прикладом цього є балада «Лісовий цар» («Erlkönig»,

op. 1, D. 328), де співак має миттєво перевтілюватися в чотирьох персонажів: Оповідача, Батька, Сина та самого Лісового царя. Для баритенора ця балада в оригінальній або близькій до оригіналу тональності g-moll / f-moll є справжнім полем для демонстрації регістрової палітри: партія Батька спирається на густий, зібраний баритоновий грудний регістр, репліки переляканого Сина на високих f^1–g^1 вимагають пронизливого тенорового змішано-головного звучання, а звабливі обіцянки Лісового царя на pianissimo («Du liebes Kind, komm, geh mit mir!») звучать у м'якому, майже примарному міксті (voix mixte) або художньо оформленому фальцеті [49].

– Висока культура вокальної орнаментики й теситурної адаптації у циклах «Прекрасна мельничка» («Die schöne Müllerin», D. 795) та «Зимовий шлях» («Winterreise», D. 911). Як довів Дж. Метсон на матеріалі прижиттєвих та посмертних видань Антона Діабеллі, Фогль активно застосовував у піснях «Прекрасної мельнички» тонку мелізматичну варіантність, портаменто та теситурні корективи, які дозволяли баритенору передати вразливість, юнацьку щирість і трагічну приреченість ліричного героя без форсування верхнього регістру [55; 57]. У «Зимовому шляху», як підкреслюють В. Чепелюк, С. Панасюк та Н. Коцюрба, глибокий психологізм і відчуття екзистенційного холоду («Добраніч», «Липа», «Ворон», «Шарманщик») взагалі потребують саме баритонально насиченого, але теситурно вільного голосу, здатного вести довгу лінію на стриманому диханні [41]. В. Чепелюк, С. Панасюк та Н. Коцюрба зазначають: «Для музикантів „Зимова подорож“ стає викликом, що допомагає розвивати технічні, емоційні та інтерпретаційні навички. Цикл навчає глибокого розуміння тексту, виразності, декламації, психологічної глибини та контролю емоцій» [41, с. 92]. Показовим виконавським еталоном у цьому сенсі Тан Цзіньюй називає спадщину Д. Фішера-Діскау: «Саме такі якості його інтерпретації, як текстоцентричність, інтонаційна камерність, мікродинамічна точність та філософська концептуальність, що простежуються у виконанні ним

трьох шубертівських циклів, сформували виконавський канон XX століття» [35, с. 162].

Ще більшої інтимності, психологічної деталізації та вокально-інструментального синтезу німецька Lied набуває у творчості Роберта Шумана. Як слушно зауважують дослідники шуманівської вокальної спадщини Р. Рінгер [58], Дж. Канг [52] та Ж. Цікуренко [38], Шуман перетворив камерну пісню на тонкий психологічний монолог-сповідь, де фортепіанна партія перестає бути простим акомпанементом і стає повноправним «внутрішнім голосом» поета, який часто досказує те, що неможливо висловити словами. Характеризуючи історико-стильові витоки цієї камерності, Ж. Цікуренко підкреслює: «До класики вокального бідермайєру є дотичною творчість Ф. Шуберта (1797–1828), Ф. Мендельсона (1809–1847), Р. Шумана (1810–1856). <...> Здобутки вокального мистецтва бідермайєру ґрунтувалися на композиторській творчості і продовжувалися у діяльності співаків, що формували новий стиль, який став витоком камерного співу, яскраво представленого німецькою школою» [38, с. 46, 89].

У знаменитому «пісенному 1840 році» (Liederjahr) Шуман створив цикли «Кохання поета» («Dichterliebe», op. 48 на вірші Г. Гейне), «Коло пісень» («Liederkreis», op. 24 на слова Г. Гейне та op. 39 на слова Й. фон Айхендорфа) і збірку «Мірти» (op. 25), які у світовій концертній практиці традиційно виконуються як ліричними тенорами, так і високими ліричними баритонами та баритенорами. Чому саме баритон-тенор виявляється настільки переконливим інтерпретатором шуманівської лірики? Візьмімо для прикладу «Кохання поета» op. 48. Уже в перших мініатюрах циклу («Im wunderschönen Monat Mai», «Aus meinen Tränen sprießen», «Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne», «Wenn ich in deine Augen seh'») мелодична лінія майже повністю лежить у середньо-високій зоні b–f¹ з тонкими підйомами до fis¹–g¹, а в знаменитій сьомій пісні «Ich grolle nicht» («Я не серджуся») драматичний підйом веде співака через широку баритональну кантилену малої октави до факультативного (ossia)

кульмінаційного високого «ля» першої октави (a^1) на словах «und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt, ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist»!

Чистий легкий тенор у «Ich grolle nicht» або у фінальній «Die alten, bösen Lieder» нерідко звучить занадто легковажно на низьких басових ходах c–d–e малої октави, тоді як звичайний баритон в оригінальній тональності C-dur не завжди може вільно й благородно озвучити верхнє a^1 або втримати невагоме, прозоре звучання на перехідних нотах d^1–f^1 у «Im wunderschönen Monat Mai» чи «Hör' ich das Liedchen klingen». Натомість баритенор, володіючи щільним і теплим центром для драматичних речитацій та еластичним змішаним регістром (voix mixte) для високих ліричних фраз на piano, здатен виконати весь цикл без вимушених тональних компромісів або з мінімальною транспозицією на півтону-тон, зберігаючи задуману Шуманом темброву світлотінь фортепіанної партії.

Не менш цікавою для баритенора є пізніша вокальна спадщина Р. Шумана, створена після 1848 року, зокрема знаменитий «Пісенний альбом для юнацтва» («Liederalbum für die Jugend», op. 79, 1849), до якого входить аналізована нами в підрозділі 2.3 пісня «Сирота» («Die Waise», № 14). Як переконливо доводить у своїй дисертації Ребекка Рінгер, твори з op. 79 аж ніяк не є «примітивними дитячими пісеньками»: спираючись на просвітницько-гуманістичну концепцію Bildung (духовного формування особистості через поезію і музику) та естетику пізнього бідермайєру, Шуман заклав у ці лаконічні мініатюри глибокий психологічний підтекст і витончену гармонічну мову, де кожен штрих вимагає від зрілого камерного співака бездоганної вокальної культури та щирості вислову [38; 58].

Для глибшого розуміння виконавської концепції пісень Ф. Шуберта у репертуарі баритенора варто враховувати особливості шубертівського музичного часопростору та інструментального мислення. Українська дослідниця І. Беренбейн слушно зазначає, що музика Шуберта розгортається за законами особливого лірико-епічного часу, де раптові світлотіньові зіставлення однойменного мажору і мінору відображають перехід між реальністю та ілюзією,

спогадом і болісним сьогоденням [2]. У вокальних творах Шуберта цей часопростір втілюється насамперед через тембр співака. Коли гармонія раптово переходить із похмурого мінору в просвітлений мажор (як це постійно відбувається у «Зимовому шляху» чи «Прекрасній мельничці»), баритенор здатний миттєво підсвітити звук головним резонуванням у міксті, роблячи тембр світлішим і майже невагомим. Як зауважує І. Беренбейн, «Композиційно-смислові особливості циклічних форм Ф. Шуберта ґрунтуються на глобальному переосмисленні музичного часопростору як процесу невпинного формотворення без початку і кінця <...>. Діалектика драматургії конфліктного типу витісняється принципами контрастного формотворення з притаманними для нього фіксацією малого часу (моменту, миті), амбівалентністю вислову» [2, с. 137]. Цю думку органічно доповнює Тан Цзіньюй: «На противагу бетховенській героїчній моделі, драматургія вокальних творів Ф. Шуберта зміщується у бік внутрішнього руху, коли музика стає мовою емоційної рефлексії та інтонаційним відображенням психологічних імпульсів. <...> вокальна фраза постає як семантичний жест, що структурує весь драматургічний процес» [35, с. 160].

Таку саму нерозривну єдність вокальної кантилени та фортепіанної фактури у піснях Шуберта підкреслюють Ю. Щербаков [44] і Чанпен Ті [61], досліджуючи фортепіанні транскрипції пісень Шуберта, здійснені Ференцом Лістом. Аналізуючи принципи збереження вокальної лінії Шуберта та регістрової диференціації персонажів (зокрема в «Erlkönig») засобами сольного рояля, обидва дослідники показують, наскільки тісно шубертівська мелодика й фортепіанна фактура взаємодіють у спільному акустичному просторі [44; 61]. Для вокальної практики це означає, що шубертівська мелодія потребує густого, теплого центрального тону малої та першої октав із вільним виходом у верхній регістр. Саме тому голос баритон-тенора так органічно зливається з шубертівським і шуманівським фортепіано, утворюючи єдиний камерний інструмент.

Дослідження творчого тандему Франца Шуберта і Йоганна Міхаеля Фогля у сучасному музикознавстві отримало нове документальне підґрунтя завдяки архівним розвідкам Л. Де Ніла, присвяченим сценічній кар'єрі Фогля у Віденській придворній опері (Kärntnertortheater) у 1795–1822 роках та історії публічної прем'єри балади «Лісовий цар» («Erlkönig», D. 328) 7 березня 1821 року [49]. Як встановив дослідник, Фогль ще з дитячих років співав дискантом у парафіяльній церкві рідного Штайра, а з 1781 року навчався в гімназії бенедиктинського абатства Кремсмюнстер, де товаришував із майбутнім композитором Францом Ксавером Зюсмайєром та опановував вокальне мистецтво у Георга Пастервіца, котрий виховував у співаків нерозривну єдність «вимови, виразності, постави та сценічного руху» (Aussprache, Ausdruck, Stellung und Bewegung) [49]. Лише у 1795–1810 роках своєї 27-річної кар'єри в Kärntnertortheater Фогль виступив у 81 оперній постановці (зокрема у творах А. Сальєрі, К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Л. Керубіні, Г. Спонтіні, Дж. Россіні, Й. Вайгля), уславившись у партіях Ореста в «Іфігенії в Тавриді» (чиє виконання справило незабутнє враження на юного п'ятнадцятирічного Шуберта), графа Альмавіви, Якоба, Теласко та венеційського Дожа в россініївському «Отелло». Із 83 прижиттєвих рецензій на виступи Фогля (1800–1823), проаналізованих Л. Де Нілом та А. Ліссом, у 63 рецензіях критики особливо відзначали його акторську майстерність, драматичну інтерпретацію, міміку або жестикуляцію (а в 7 оперних рецензіях 1813–1821 років окремо виділяли його драматичну декламацію речитативів і арій) (причому в трьох оперних рецензіях зауважувалося, що низькі басові партії лежать для його голосу занадто низько, а в одній ранній кореспонденції 1800 року його навіть було названо «тенористом», що ще раз підтверджує його високу баритенорову теситуру) [49].

Надзвичайно важливим для розуміння виконавської природи шубертівської пісні є реконструйований Л. Де Нілом естетичний контекст віденських «музично-декламаторських академій» 1810–1820-х років та трактатів Й. А. Гіллера («Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange», 1780), Й. В. Гете

(«Regeln für Schauspieler», 1803) і барона Г. А. фон Зекендорфа, який виступав під псевдонімом Патрік Піл («Vorlesungen über Deklamation und Mimik», 1816) [49]. Зокрема, Гете у «Правилах для акторів» чітко розмежовував спокійну «рецитацію» (де виконавець не змінює власної індивідуальності й подібний до фортепіано, на якому грають у природному тоні без педалей) та пристрасну «декламацію» (gesteigerte Rezitation), яку він називав «прозовою музикою» і в якій артист цілковито перевтілюється в образ героя, використовуючи всі регістрові «мутації» та демпфери свого голосового інструмента. Своєю чергою, як показує у сусідньому розділі того ж віденського збірника «Combining the Arts in Schubert's Time» дослідник Ч. Гамфріс, Г. А. фон Зекендорф у трактаті 1816 року розробив концепцію «мовленнєвого звукоряду» (Sprechtonleiter) і сформулював прямі рекомендації щодо тембрового розподілу чотирьох голосів у баладі Гете «Erlkönig»: високий, нерівний, тремтливий юнацький тон для Сина; впевнений, вольовий, повнозвучний тон для Батька; «порожнистий, покладений глибоко в горло, але не басовий і позбавлений металу» примарний звук для Лісового царя; та стриманий, позбавлений театрального пафосу тон для Оповідача. Як доводить Л. Де Ніл на основі спогадів Ансельма Гюттенбреннера та факсиміле другого автографа балади, під час репетицій перед прем'єрою «Лісового царя» у Kärntnertortheater 7 березня 1821 року Шуберт на особисте прохання Фогля вписав червоним чорнилом додаткові такти фортепіанного супроводу після реплік Батька (перед фразою Сина «Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?» у тт. 39–42 та перед вступом Лісового царя «Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?» у тт. 85–86), щоб дати співакові-баритенору час не лише для відновлення дихання, а й для миттєвого мімічного та регістрово-тембрового перевтілення в наступного персонажа [49]. Водночас дослідник зіставляє експресивно-драматичний стиль Фогля з виконавською манерою іншого видатного шубертівського інтерпретатора – барона Карла фон Шенштайна (1796–1876), якого Л. фон Зоннляйтнер описував як власника «прекрасного, шляхетного високого баритона (баритенора)», котрий виконував ліричні пісні

Шуберта у витонченій, суто кантиленній манері без зовнішньої театралізації [49].

Щоб сучасний магістрант-баритенор міг переконливо втілити цей синтез кантилени і декламації у піснях Ф. Шуберта та Р. Шумана мовою оригіналу, він мусить досконало володіти законами німецької вокальної орфоепії, які детально систематизує у своєму підручнику В. Антонюк (спираючись, зокрема, на дослідження Т. Мадишевої) [1]. По-перше, на відміну від української мови, німецька вокальна фонетика будується на суворому смисловому й акустичному протиставленні довгих закритих і коротких відкритих голосних: довгі голосні вимовляються напружено й позиційно високо, тоді як короткі голосні перед подвоєними або кількома приголосними звучать відкритіше, але в співі їх у жодному разі не можна «обривати» за рахунок передчасного змикання приголосних – вокальна лінія має підтримуватися активним диханням до самого кінця тривалості ноти. По-друге, специфічною ознакою німецької мови є твердий голосовий приступ – Knacklaut (позначається у фонетиці знаком ['']), яким у мовленні виділяються голосні на початку слова або кореня [1]. У ліричній кантилені Шуберта і Шумана (наприклад, у першій фразі пісні «Die Waise» або у ліричних номерах «Прекрасної мельнички») надмірне зловживання жорстким Knacklaut руйнує legato і провокує затиснення гортані у баритенора, тому його слід пом'якшувати до пружної координованої атаки, залишаючи виразний твердий приступ лише для драматичних акцентів і кульмінаційних слів (як-от у репліках Батька в «Лісовому царі» чи у «Ich grolle nicht») [1; 21]. У цьому контексті Ж. Німенська акцентує: «Професійна виконавська інтерпретація шубертівської deutsche Kunstlied потребує синтезу технічної майстерності з розвиненою інтерпретаційною свідомістю. Вона передбачає точність інтонації, гнучкість нюансування, чутливість до поетичного тексту, мовної артикуляції та ансамблевої взаємодії» [21, с. 324].

По-третє, особливу увагу під час роботи над німецьким камерним репертуаром баритенор має приділити правильній артикуляції лабіалізованих

голосних переднього ряду (умляутів ä, ö, ü – фонем [ɛ:], [ø:], [œ], [y:], [ʏ]), дифтонгів та специфічних приголосних німецької мови [1]. Як пояснює В. Антонюк, при виконанні умляутів «ö» та «ü» в перехідній зоні c^1–f^1 язик зберігає високу передню позицію вузьких голосних «е» або «і», тоді як губи м'яко заокруглюються вперед, як на «о» або «у»; для баритон-тенора таке природне поєднання високої передньої спинки язика з округленими губами є ідеальним акустичним тренажером змішаного звукоутворення (voix mixte) і високої співацької форманти. У німецьких дифтонгах «ei/ai» [ae], «au» [ao], «eu/äu» [ɔø] основна тривалість ноти завжди проспівується на першому, широкому ядрі дифтонга, а другий елемент приєднується коротко й легко в останній момент перед наступним складом. Серед приголосних особливої ретельності потребує розмежування м'якого середньопіднебінного щілинного звука [ç] (ich-Laut після голосних переднього ряду, умляутів та сонорних приголосних – у словах ich, mich, lächeln, Frühling, Kirchlein у «Сироті») та задньоязикового [x] (ach-Laut після голосних заднього ряду a, o, u, au – у словах Nacht, doch, Buch), а також вокальне озвучення задньоязикового носового сонорного [ŋ] (буквосполучення ng у словах Frühling, Klang, Gesang), який у співі має звучати єдиним сонорним тоном без твердого проривного призвуку [g] наприкінці. Якщо ж пісні Шуберта або Шумана у навчальній чи концертній практиці виконуються в українському перекладі, то, як наголошує В. Антонюк за концепцією Т. Мадишевої, виконавець має керуватися принципом еквіфонічності – максимально відтворювати фонетичну милозвучність, вокальну зручність голосних у кульмінаціях і ритмоінтонаційну структуру оригіналу [1].

2.2. Українська камерно-вокальна спадщина (М. Лисенко, Я. Степовий, В. Косенко, С. Людкевич, Б. Лятошинський) крізь призму теситурно-тембрових можливостей баритенора

Звертаючись до українського камерно-вокального мистецтва другої половини XIX – першої половини XX століття, ми виявляємо дивовижну

закономірність: сама природа українського національного мелосу та історичні традиції вітчизняної вокальної школи, етапи становлення якої ґрунтовно висвітлює Л. Кияновська [13], сформували надзвичайно сприятливий ґрунт для голосів баритенорового типу.

Справді, якщо проаналізувати тембровий ідеал чоловічого співу в українській ліричній та козацькій народній пісні, а також у міському романсі й класичному солоспіві, стає очевидним, що українська вокальна традиція завжди цінувала в чоловічому голосі поєднання двох якостей: м'якої, грудної, сердечної теплоти тембру («оксамитового баритонального забарвлення») та вільної, польотної, світлої кантилени у верхньому регістрі, завдяки чому співак постає повноправним співавтором народнопісенного образу в концертному просторі, як слушно підкреслює Ю. Радкевич [27]. Не випадково двома найяскравішими символами української вокальної школи на світовій сцені кінця XIX – початку XX століття стали співаки, чия вокальна природа безпосередньо дотикалася до баритенорової сфери.

Перший із них – видатний український лірико-драматичний тенор і вокальний педагог Олександр Пилипович Мишуга (1853–1922). Як зазначає дослідник В. Сачок, Мишуга, здобувши фундаментальну вокальну школу у Валерія Висоцького у Львові та вдосконаливши техніку італійського бельканто в Мілані, виробив унікальну манеру співу, в якій ідеально вирівняна шкала голосу поєднувала густий, майже баритональний за насиченістю середній регістр із невагомим, filato-подібним змішаним верхнім регістром [29]. Саме це вміння співати високі фрази на глибокому диханні м'яким мікстом (voix mixte) дозволяло Мишузі досягати неперевершеної проникливості в українських народних піснях і солоспівах М. Лисенка. Другий яскравий приклад – славетний український героїчний тенор Модест Менцинський (1875–1935), який розпочинав своє навчання саме як баритон, зберіг потужну баритональну основу центру й низу впродовж усієї кар'єри в Стокгольмі, Байройті та Кельні, але при цьому з надзвичайною теплотою й камерною делікатністю виконував солоспіви

М. Лисенка, С. Людкевича, О. Нижанківського та галицькі народні пісні, що вписується в ширшу традицію популяризації українського солоспіву західноукраїнськими співаками за кордоном (зокрема висвітлену в дослідженні О. Ковальової на матеріалі США [14]).

У композиторській творчості фундатора української класичної музики Миколи Віталійовича Лисенка (1842–1912) камерно-вокальні твори для чоловічого голосу часто створювалися в розрахунку саме на високий, пластичний баритон або баритенор. Як детально дослідив у своїй статті соліст Харківської опери та науковець Д. Маклюк, баритонові солоспіви М. Лисенка («Гетьмани, гетьмани», «Минають дні, минають ночі», «Мені однаково», «Огні горять», «У гаю, гаю вітру немає», «Ой Дніпре мій, Дніпре») вирізняються широким диханням, поєднанням речитативно-думної декламації з розлогою аріозною кантиленою та вельми високою теситурою кульмінацій [18]. Зокрема, у солоспіві «Гетьмани, гетьмани» з циклу «Музика до „Кобзаря“» чи в романсі «Минають дні, минають ночі» мелодична лінія неодноразово охоплює перехідну зону c^1–f^1 і вимагає від співака не просто силового подолання верхніх нот, а тонкої динамічної градації – від похмурого зосередженого роздуму в малій октаві до пристрасного лірико-драматичного сплеску у верхньому регістрі. Для баритон-тенора лисенківські солоспіви, а також його ліричні солоспіви й ансамблі («Без тебе, Олесю», дует «Коли розлучаються двоє» у дуетній чи сольній концертній версії) та численні обробки українських народних пісень («Ой не світи, місяченьку» та ін.) стають невичерпним джерелом розвитку кантилени та національної виконавської стилістики. Як наголошує О. Коноров, «Український солоспів посідає чільне місце в мистецькій скарбниці світового мистецтва як переконливе свідчення глибинних традицій вокальної культури української нації, що базуються на творчому синтезі і спадкоємності народнопісенної інтонації, поезії та музики. Головною постаттю, що сприяла настанню „золотої доби“ української камерно-вокальної лірики, є Микола Віталійович Лисенко» [15, с. 142].

Подальший розвиток українського солоспіву на початку XX століття – у творчості Кирила Стеценка (1882–1922), Якова Степового (1883–1921), Станіслава Людкевича (1879–1979) та Віктора Косенка (1896–1938) – привніс у камерно-вокальну музику ще тоншу психологізацію, імпресіоністичну колористику фортепіанного супроводу та гнучку теситурну організацію вокальної партії. Як зазначає О. Коноров, аналізуючи вокальну лірику Я. Степового (зокрема мініатюри зі збірки «Барвінки» на слова І. Франка та Галини Комарівни), К. Стеценка, а також їхніх послідовників (М. Вериківського, Л. Ревуцького, Г. Верьовки), виконавець цих творів мусить володіти технікою плавних регістрових переходів і поєднання грудного та головного резонаторів – від густого «грудного» забарвлення на низькому еластичному диханні у скорботних речитаціях до прозорого, легкого звучання у ліричних кульмінаціях [15]. Конкретизуючи вокально-технічні вимоги українського солоспіву, О. Коноров зазначає, що «виконавець має майстерно створювати ілюзію безперервності мелодичної лінії, делікатно підхоплюючи дихання в середині фраз, нівелювати темброву різницю між фрагментами у середній та високій теситурі, робити переходи з регістру в регістр плавними та непомітними. Окрема майстерність необхідна виконавцеві для передачі змісту вірша під час співу: співак має обирати делікатне і, разом з тим, „гостре“ промовляння слів» [15, с. 146].

Надзвичайно близькою до виконавської природи баритенора є камерно-вокальна музика та обробки народних пісень Віктора Косенка. Дослідниця Цуй Цзін у своїх працях слушно підкреслює, що солоспіви В. Косенка («Сумний я», «Колискова», «Говори, говори», «Вони стояли мовчки») та його обробки українських народних пісень для голосу і фортепіано характеризуються розгорнутою, часто поліфонізованою фортепіанною фактурою та широкою, хвилеподібною вокальною мелодикою, яка вимагає від співака ідеальної рівності звуковедення при переходах із середнього регістру у верхній [39; 40]. Баритенор у романсах В. Косенка та солоспівах С. Людкевича («Черемоше, брате мій»,

«Спи, дитинко моя», «Ой вербо, вербо») має змогу повною мірою використати свій головний козир – здатність вести довгу кантиленну фразу в зоні b–f¹ без баритональної грузькості й без тенорової крикливості. Дослідниця констатує: «У романтичних обробках на першому плані – народна пісня, а не її індивідуальна мистецька рецепція <...>. Окрім того, „приховуючи“ своє композиторське „Я“, В. Косенко надавав широкий простір для творчості інтерпретатора-вокаліста» [40, с. 121]. Водночас у модерністському типі обробок «композитор вносить зміни в ладогармонічну основу пісні: завдяки використанню ускладнених гармонічних співзвуч він суттєво трансформує народнопісенне джерело. <...> Такий підхід до народної пісні споріднював, попри різницю в естетичній платформі, В. Косенка з Б. Лятошинським» [40, с. 123].

Особливу сторінку в історії українського камерно-вокального мистецтва ХХ століття становить творчість Бориса Миколайовича Лятошинського (1895–1968). У дослідженнях Б. Фільц [37], Д. Маклюка [19], Сюн Яхуана [32] та Цзяцюаня Сяо [33] показано, що камерно-вокальна спадщина Б. Лятошинського розвивалася у двох взаємопов'язаних річищах. З одного боку, це його авторські романси 1920–1950-х років на вірші європейських символістів і романтиків (Г. Гейне, П. Верлена, О. Вайльда, М. Метерлінка, Ф. Геббеля) та українських поетів (Т. Шевченка, І. Франка, М. Рильського, В. Сосюри), позначені рисами високого європейського модернізму й експресіонізму, складною хроматизованою та часом бітональною чи атональною гармонією, гострими стрибками на тритони й септими та глибокою тембровою персоніфікацією голосу. Зокрема, Д. Маклюк звертає увагу на ладогармонічні виклики: «Серед новацій, які композитор застосував у романсах – різноманітні звуковисотні системи, характерні для музики ХХ століття й відмінні від звичного мажоро-мінору. <...> Відтворення такої мелодії вимагає від співака автономнішого сприйняття та, відповідно, інтонування будь-яких інтервалів і мелодичних фраз, без звичної внутрішньої слухової опори на стійкі щаблі» [19, с. 18]. Зі свого боку, Сюн Яхуан розкриває семіотичну функцію голосу в цих творах: «тембр – це „згорнутий символ“

ліричного героя, його „звукове тіло“. <...> співацький тембр є унікальним інструментом репрезентації поетичних символів та композиторських рішень» [32, с. 136].

З іншого ж боку, як наголошує Б. Фільц, упродовж життя (особливо у 1930–1940-х роках) Б. Лятошинський створив неперевершені обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано (серед яких «Десять обробок українських народних пісень» ор. 28, «П'ятнадцять українських народних пісень» ор. 33, «Двадцять українських народних пісень» ор. 34, «П'ять українських народних пісень» ор. 35, а також окремі зошити обробок, зокрема й аналізована нами в підрозділі 2.4 перлина «Якби мені не тиночки», – поряд із хоровою збіркою ор. 36) [25; 37]. На відміну від традиційних класико-романтичних гармонізацій XIX століття, Лятошинський підніс жанр камерно-вокальної обробки народної пісні на рівень високохудожньої психологічної мініатюри XX століття. Зберігаючи недоторканною автентичну діатонічну чи ладоперемінну мелодію народної пісні у вокальній партії, композитор оточив її надзвичайно тонкою, поліфонічно розробленою, хроматизованою та колористичною фортепіанною тканиною, де кожен куплет отримує нове гармонічне й образне освітлення. Саме в цих обробках, а також у ліричних романсах композитора («Колискова» на слова М. Рильського, «Неначе сон» на слова В. Сосюри, «Твої очі, як те море» на слова І. Франка), голос баритон-тенора знаходить ідеальний простір для втілення тонкої тембрової драматургії, поєднуючи щирість народнопісенного інтонування з високою інтелектуальною культурою камерного ансамблю. Б. Фільц деталізує цей феномен: «Новаторство Б. Лятошинського в жанрі обробки простежується передусім у площині гармонії. <...> Лятошинський розкрив нові шляхи гармонічного поєднання незмінної народної мелодії з досягненнями професійної композиторської техніки XX ст. – акордикою нового ускладненого типу (інколи нетерцієвого складу) з посиленням ролі хроматизму й дисонансовості, наявністю біфункціональних, а то й політональних акордових поєднань» [37, с. 9]. При цьому «мелодії, цікаві щодо

ладових і ритмічних нюансів <...>, композитор обрамляє тривалішими звуковими сполученнями, витриманими акордами, тим самим даючи простір для вільної імпровізації виконавця» [37, с. 12].

Говорячи про традиції камерного співу в Україні ХХ століття, неможливо оминути досвід уславленого українського співака Бориса Романовича Гмирі (1903–1969), чию камерно-концертну діяльність аналізує В. Ніконов [20]. Хоча за природою голосу Б. Гмиря володів високим, темброво насиченим басом-кантанте, його унікальна техніка пом'якшення верхнього регістру, феноменальне володіння mezza voce та pianissimo на верхніх нотах першої октави (зокрема у виконанні «Зимового шляху» Ф. Шуберта, романсів М. Лисенка, Я. Степового та українських народних пісень) стала взірцем для всіх вітчизняних виконавців чоловічого камерного репертуару, включно з баритонами та баритенорами. Аналізуючи архівні записи Б. Гмирі, Цуй Цзін відзначає: «Б. Гмиря посилив театральну складову пісні, при цьому не зменшуючи роль музичної. За допомогою музичного компоненту співак розділив пісню на дві змістовні частини, додавши елементи наскрізного розвитку. <...> Окрім цього, у вокальній партії співак використовує рубато для виділення важливих слів та фраз» [40, с. 122].

У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття український камерно-вокальний репертуар продовжив активно розвивати принципи тембрової експресії та теситурної свободи, закладені Б. Лятошинським. Як показують у своїх працях Ю. Радкевич (на матеріалі камерно-вокальних циклів І. Карабиця, Ю. Іщенка та В. Губаренка [26]) та О. Стронський і Л. Романюк (на прикладі вокального циклу «Моя пісня» М. Волинського на вірші Олександра Олеся [31]), сучасний український солоспів вимагає від вокаліста граничної гнучкості перехідного регістру, вміння інтонувати широкі мелодичні стрибки на складному гармонічному тлі та підпорядковувати вокальну техніку поетичному слову. Усі ці якості якнайкраще відповідають природі баритон-тенора. Як підкреслює Ю. Радкевич, «На відміну від масштабних вокально-симфонічних

форм, камерно-вокальна лірика орієнтується на загострену психологічну деталізацію, інтонаційно-образну мікродраматургію та інтимізовану комунікативність, що висуває принципово нові вимоги до виконавського прочитання» [26, с. 146]. У таких творах ансамбль голосу й фортепіано «функціонує як єдина інтонаційно-смислова система, в якій узгодженість фразування, спільне формування кульмінацій, точне балансування динаміки й тембру визначають органічність драматургічної цілісності та переконливість інтерпретації» [26, с. 150].

Поряд із теситурно-драматургічним багатством української камерно-вокальної лірики, успішна інтерпретація солоспівів М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, В. Косенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського та обробок українських народних пісень вимагає від баритон-тенора бездоганного володіння нормами української вокальної орфоепії. Як наголошують у своїх працях В. Антонюк, В. Черній, С. Одайник, О. Тітова та Є. Роговська, українська мова за своєю високою вокальністю й милозвучністю стоїть в одному ряду з італійською, проте в співі вона має низку суворих фонетичних законів, порушення яких одразу руйнує як кантилену, так і національний стиль виконання [1; 28; 42]. Першим і найголовнішим законом української вокальної дикції є правило відкритого вокального складоподілу: у процесі співу всі приголосні всередині слова або на стику слів максимально переносяться до наступного голосного звуку, розкриваючи склад для вільного резонування (наприклад, пишемо «дів-чи-нонь-ка», «ба-тень-ко», «сер-день-ко», а співаємо «ді-вчи-но-нька», «ба-те-нько», «се-рде-нько») [1; 42]. Завдяки цьому голосна фонема звучить протягом майже всієї тривалості ноти, а гортань баритенора не зазнає передчасних м'язових спазмів.

Другим фундаментальним правилом української вокальної орфоепії, детально обґрунтованим В. Антонюк та Є. Роговською, є категорична заборона оглушення дзвінких приголосних у кінці слова та в середині слова перед глухими приголосними [1; 28]. Якщо в деяких сусідніх слов'янських мовах кінцеві дзвінкі приголосні оглушуються, то в українському академічному й народному співі

дзвінкі приголосні «б, д, з, ж, дз, дж, г, ґ» наприкінці слів обов'язково зберігають свою повноцінну сонорність і вокальність (наприклад, у словах «дуб», «сад», «мороз», «ніж», «берег» наприкінці додається ледь відчутний короткий вокальний призвук-відлуння, який не дозволяє голосовим складкам глухо зімкнутися). Особливої уваги потребує український губно-губний сонорний приголосний «в» у позиції кінця слова або кінця складу перед приголосним (у словах «любов», «кров», «пішов», «дівчина», «співав», «жив»): він у жодному разі не повинен перетворюватися на глухий губно-зубний звук [ф] («любоф», «діфчина»), а має вимовлятися як м'який нескладовий сонорний голосний [ў] («любоў», «пішоў», «діўчина»), що плавно продовжує вокальну кантилену [1; 28]. Водночас необхідно дотримуватися норм регресивної асиміляції приголосних за дзвінкістю та м'якістю (наприклад, сполучення «жц», «шс», «чц» у непрямих відмінках слів «книжці», «стежці», «річці», «сміємшся» у співі звучать м'яко й милозвучно як [з'ц'], [с':а], [ц':і]), а при збігу кількох приголосних поспіль один із них вимовляється трохи рельєфніше, тоді як решта артикулюються миттєво й легко кінчиком язика та губами без участі м'язів шиї [1; 28].

Третім важливим аспектом роботи баритенора над українським репертуаром є вокальна культура вимови специфічних українських голосних (насамперед фонеми «и» [ɪ] та чистого ненаголошеного «о») у поєднанні із законами ладового інтонування [1; 23; 42]. Як справедливо вказують В. Антонюк, В. Черній, С. Одайник та О. Тітова, український звук «и» в розмовному мовленні утворюється при дещо напруженому корені язика, тому на високих кульмінаційних складах українських солоспівів і народних пісень (зокрема на словах «ти-ночки», «чоти-ри рази») вокальна методика рекомендує делікатно наближати співацьке «и» до вищої і ближчої позиції голосної «і» при збереженні високого купола м'якого піднебіння [1; 42]. Водночас Н. Овчаренко наводить фундаментальні правила вокального інтонування ступенів мажорного та мінорного ладів за К. Пігровим: у висхідному мажорі активно й високо інтонуються I, II, III, VI та VII ступені, а IV та VIII беруться стійко зверху вниз;

у мінорному ж ладі (який домінує в більшості українських ліричних пісень та солоспівів, зокрема й у g-moll обробки Б. Лятошинського «Якби мені не тиночки») під час висхідного руху високо й активно інтонуються I, II, IV, V, VI та VII ступені, а мінорна терція (III ступінь) та верхня тоніка (VIII ступінь) беруться м'яко, спокійно, зверху вниз; натомість під час низхідного руху в мінорі особливо високої позиції потребують VIII, V та II ступені, тоді як VII, VI, IV, III та I ступені плавно тяжіють униз [23]. Знання цих інтонаційних закономірностей надійно захищає баритон-тенор від детонації у перехідному регістрі. Це підтверджує Н. Овчаренко: «Голосний „и“ незручний для співу. Під час його утворення корінь язика напружується. <...> За резонуванням звук „и“ слід наблизити до голосного „і“» [23, с. 23]. Водночас дослідниця підкреслює визначальну роль ладового слуху: «Тільки точне звуковисотне інтонування, відчуття ладових тяжінь можуть створити передумови для виявлення вокально-художнього образу музичного твору» [23, с. 73].

2.3. Порівняльний виконавський аналіз пісні Роберта Шумана «Сирота» («Die Waise», op. 79 № 14) у контексті репертуарної проблематики баритон-тенора

Камерно-вокальна мініатюра Роберта Шумана «Сирота» («Die Waise», op. 79 № 14) із циклу «Пісенний альбом для юнацтва» («Lieder-Album für die Jugend», 1849) на вірші Августа Генріха Гофмана фон Фаллерслебена становить особливий інтерес для порівняльного виконавського дослідження. Твір написаний у тональності ля мінор (a-moll), у розмірі 2/4, із темповим позначенням Langsam (Повільно) та має лаконічну куплетну форму, що охоплює чотири строфи. У тексті цього твору контрастно зіставлено весняне оновлення природи та глибоку внутрішню самотність головного героя – дитини-сироти, яка втратила батьків і бачить перед собою лише їхню могилу.

Оригінал **(А. Г. Гофман фон Фаллерслебен)**	**«Смисловий переклад виконано з використанням штучного інтелекту Gemini»**
Der Frühling kehret wieder, Und alles freuet sich. Ich blicke traurig nieder, Er kam ja nicht für mich.	Весна повертається знову, І все навколо радіє. Я сумно схиляю погляд додолу, Адже вона прийшла не для мене.
Was soll mir armen Kinde Des Frühlings Pracht und Glanz? Denn wenn ich Blumen winde, Ist es zum Totenkranz.	До чого мені, бідній дитині, Весняна розкіш і блиск? Бо коли я плету квіти, То лише для похоронного вінка.
Ach, keine Hand geleitet Mich heim ins Vaterhaus, Und keine Mutter breitet Die Arme nach mir aus.	Ах, жодна рука не веде Мене додому, в батьківську оселю, І жодна мати не простягає До мене своїх обіймів.
O Himmel, gib mir wieder, Was deine Liebe gab! Blick' ich zur Erde nieder, So seh' ich nur ihr Grab.	О небо, поверни мені знову Те, що дарувала твоя любов! Коли я дивлюся додолу на землю, То бачу лише їхню могилу.

Вибір цього твору наочно ілюструє одну з ключових репертуарних проблем нашого дослідження. Попри те що діапазон вокальної партії охоплює одну октаву з надлишком (e^1–f^2 у скрипковому ключі, або e–f^1 під час виконання чоловічим голосом на октаву нижче, а в транспозиціях у h-moll чи c-moll – відповідно fis–g^1 або g–as^1), у сучасній концертній і дискографічній практиці пісня «Die Waise» майже виключно закріпилася за жіночими голосами – сопрано, мецо-сопрано та контральто. Записи цього твору у виконанні баритенорів чи високих ліричних баритонів практично відсутні, що зумовлено як сюжетною прив'язкою до образу дитини, так і незручністю тривалого перебування чоловічого голосу в перехідній зоні (c^1–d^1–e^1) в умовах тихого звукоутворення (piano). Водночас саме зіставлення двох полярних за тембром академічних жіночих інтерпретацій – світлого ліричного сопрано та глибокого контральто – дає змогу чітко окреслити ті акустичні й виразові орієнтири, які має поєднати у власному трактуванні баритон-тенор.

Першим показовим прикладом є класичний студійний запис швейцарського сопрано Едіт Матіс у супроводі піаніста Крістофа Ешенбаха[1]. У цій інтерпретації домінує світла, прозора, камерна лірика, наближена до наївної чистоти й безпосередності дитячого сприйняття, разом з драматично-трагічними настроями, що час від часу супроводжують весь твір, вплітаючи напругу та тяжість у вигляді підвищеного сьомого ступеня гармонічного мінору (#VII). Е. Матіс обирає рухливіший, текучий темп, завдяки чому строфічна форма не втрачає внутрішнього руху й не перевантажується зайвою монументальністю. Її голос звучить легко й зібрано у високій позиції, із делікатним, рівним вібрато та кришталевою чіткістю німецької дикції: приголосні (зокрема початкові та фінальні в словах «Frühling», «traurig», «Totenkranz») артикулюються точно, але м'яко, не розриваючи плавної лінії legato.

Головний виконавський успіх Е. Матіс полягає в умінні передати трагізм тексту без зовнішнього драматичного натиску. У серединних фразах строф, де мелодія піднімається на найвищі ноти з динамічними вилками, співачка не форсує звук, а ніби «просвітлює» його, створюючи ефект тихого, беззахисного зітхання. Водночас у порівнянні з більш насиченим драматичним прочитанням така легкість тембру залишає емоційне напруження третьої та четвертої строф («Ach, keine Hand geleitet...», «O Himmel, gib mir wieder...») у досить стриманих, камерно-споглядальних межах, а фортепіанна партія К. Ешенбаха підтримує цю крихку рівновагу прозорим, майже акварельним туше.

Принципово іншу інтерпретаційну модель демонструє запис французького контральто Наталі Штутцман у дуеті з піаністкою Інгер Содергрен[2]. Для нашого дослідження ця версія є особливо цінною, оскільки глибокий, оксамитовий грудний тембр контральто акустично найбільше наближається до звучання високого баритона та баритенора. Н. Штутцман суттєво сповільнює темп,

---

[1] Edith Mathis (сопрано), Christoph Eschenbach (фортепіано) – Schumann: Liederalbum für die Jugend, Op. 79: No. 14, Die Waise – https://www.youtube.com/watch?v=32FO6zlRsqE

[2] Nathalie Stutzmann (контральто), Inger Södergren (фортепіано) – Liederalbum für die Jugend, Op. 79: Die Waise, Op. 79/14 – https://www.youtube.com/watch?v=BF4qlODzhZQ

перетворюючи юнацьку мініатюру на скорботну філософську елегію. Цьому настрою також підігрує й тональність, яку Н. Штутцман обрала для своєї інтерпретації твору. На відміну від виконання Е. Матіс, тональність якої дотримується оригінального викладення (a-moll), співачка виконує твір у більш похмурій та скорботній тональності соль мінор (g-moll). Її звуковедення спирається на широке, глибоко оперте дихання, що дає змогу протягнути кожну фразу як єдину напружену дугу з насиченим тембровим забарвленням у середньому та нижньому регістрах.

У виконанні Н. Штутцман виразно простежуються й специфічні виконавські труднощі, характерні для низького, темброво густого голосу в цьому творі. Повільний темп вимагає виняткової дихальної витривалості на довгих лігах і високого контролю над підскладковим тиском, щоб густий звук не втрачав гнучкості на тихих спадах фраз. Співачка долає цей виклик за допомогою майстерного філірування й тонкого тембрового затемнення на ключових словах («traurig nieder», «Totenkranz», «ihr Grab»), а у фінальному реченні «So seh' ich nur ihr Grab» досягає вражаючої інтимної тиші завдяки поступовому згасанню динаміки до майже невагомого pianissimo. Партія фортепіано І. Содергрен при цьому звучить вагоміше й рельєфніше, посилюючи хорально-драматичний вимір серединних тактів.

Третім показовим прикладом є камерно-концертний відеозапис пісні Р. Шумана чоловічим голосом у виконанні соліста Святослава Бичкова та концертмейстера Тетяни Цимбалюк[3]. Твір виконано в оригінальній тональності ля мінор (a-moll), перенесеній на октаву вниз у чоловічий діапазон (e–f¹), у рухливому темпі. Особливістю цього запису є скорочення куплетного циклу до трьох строф замість чотирьох: після першої строфи («Der Frühling kehret wieder...») звучать третя («Ach! keine Hand geleitet...») та фінальна («O Himmel,

[3] Бичков Святослав (тенор), Цимбалюк Тетяна (фортепіано) – Р. Шуман: Пісенний альбом для юнацтва, Op. 79: No. 14, Сирота (Die Waise) - https://www.youtube.com/watch?v=92RkWmbei8U

gib mir wieder...»), що концентрує драматургію мініатюри на темі безпосередньої втрати батьківської опори.

У тембровому плані голос виконавця демонструє теплий, щільний грудний центр у заспівних фразах малої октави («Der Frühling kehret wieder», «Ich blicke traurig nieder») у поєднанні із зібраною високою позицією під час виходу до верхніх звуків першої октави. Саме в цьому записі наочно простежується ключова вокально-технічна складність твору для чоловічого голосу – робота в перехідній зоні (c^1–d^1–e^1). На відміну від прозорого piano Е. Матіс, у серединних підйомах мелодії («auf Erden sich», «mich heim ins Vaterhaus», «die Arme nach mir aus») чоловічий голос набуває виразнішого динамічного наповнення та емоційної відкритості, що надає юнацькому образу більш зрілого, мужнього й драматичного звучання.

Не менш важливим викликом стає поєднання рівного артикуляційного legato з фонетикою німецького тексту. Насичені збіги приголосних і дифтонги у таких словах, як «blicke», «geleitet», «breitet» або «Vaterhaus», створюють ризик затиснення голосної у верхній частині діапазону, тому приголосні доводиться вимовляти максимально коротко й легко без втрати суцільного дихального потоку.

Зіставлення всіх трьох академічних записів підтверджує головне виконавське завдання для баритон-тенора у творі Р. Шумана «Die Waise». Якщо Е. Матіс розкриває в ньому прозорість, легкість звуковедення та інтонаційну чистоту верхньої теситури, а Н. Штутцман – силу грудної тембрової глибини, драматичну вагу слова та психологічну наповненість пауз, то чоловіче виконання С. Бичкова демонструє практичний пошук балансу та гармонійної інтерпретації між цими двома полюсами. Оптимальна стратегія для баритенора полягає в тому, щоб поєднати досягнуту природну теплоту й глибину баритонального центру в заспівних фразах із тоншим динамічним контролем на перехідних звуках через легкий, зібраний змішаний регістр (voix mixte), наближаючи кульмінаційні

вилки до прозорого mp/p Е. Матіс без втрати тембрової змістовності, притаманної Н. Штутцман.

2.4. Порівняльний виконавський аналіз української народної пісні «Якби мені не тиночки» у контексті обробки Бориса Лятошинського та академічних інтерпретацій

Другим твором практичного аналізу є українська народна лірико-побутова пісня «Якби мені не тиночки», яка в камерно-вокальній практиці набула особливої художньої глибини в обробці Бориса Лятошинського для голосу та фортепіано в тональності соль мінор (g-moll; розмір 3/4, темп Allegretto, запис вокальної партії в скрипковому ключі, діапазон e–g^1, Тв. 33 № 14). У драматургії трьох куплетів настрій поступово змінюється від легкого, трохи лукавого парубоцького жарту до щирого, інтимного освідчення в коханні.

Якби мені не тиночки
Та й не перелази,
Ходив би я до дівчини
По чотири рази,
Ходив би я до дівчини
По чотири рази.

Якби мені не тиночки
Та й не перетинки,
Ходив би я до дівчини
Та щовечоринки,
Ходив би я до дівчини
Та щовечоринки.

Галю, серце, рибко моя,
Що мені казати?
Хотів би я тебе одну
Цілий вік кохати,
Хотів би я тебе одну
Цілий вік кохати.

Головна вокально-технічна специфіка мелодії полягає в різкому регістровому контрасті всередині кожного куплету: заспівні чотири такти розташовані в зручному грудному й середньому регістрі (e–c¹), тоді як приспівна фраза миттєво піднімається через перехідну зону (d¹–e¹–f¹) до верхньої кульмінаційної ноти g¹ (в обробці Б. Лятошинського). Тому для баритон-тенора особливо показовим є порівняння двох еталонних українських академічних записів цієї пісні в чоловічому виконанні видатного лірико-драматичного тенора Анатолія Солов'яненка та легендарного високого баса (баса-кантанте) Бориса Гмирі, які репрезентують два протилежні темброво-регістрові полюси чоловічого співу.

У відеозаписі 1977 року Анатолій Солов'яненко виконує пісню «Якби мені не тиночки» в оркестровій обробці Віктора Гуцала[4]. Тенорова інтерпретація А. Солов'яненка вирізняється яскравою сонячною світлістю тембру, високою резонансною позицією та масштабною концертною кантиленою. Уже з першого куплету співак веде фразу на широкому, вільному диханні, поєднуючи чітку українську дикцію з безперервним за природою італійським legato. Особливим виконавським досягненням А. Солов'яненка є легкість і леткість верхніх кульмінацій на повторах приспівних фраз («Ходив би я до дівчини…», «Хотів би я тебе одну…»): його голос розкривається та розквітає, показуючи глибину та різнобарвність регістру, а фінальне слово «кохати» у третьому куплеті він увінчує розгорнутим, емоційно піднесеною ферматою на високому звуці.

Водночас відеозапис виразно показує й жанрову трансформацію, якої зазнає пісня в тенорово-оркестровому трактуванні В. Гуцала: порівняно з камерною партитурою Б. Лятошинського, де всі шість виходів на f¹ виписано в нюансах piano та mezzo piano, виконання А. Солов'яненка тяжіє до відкритої оперно-концертної експресії, масштабної динамічної хвилі й яскравого тенорового блиску. У перших фразах заспівів, де мелодія спускається в нижчу

[4] Анатолій Солов'яненко (тенор) – «Якби мені не тиночки» (українська народна пісня в обробці В. Гуцала, 1977) – https://www.youtube.com/watch?v=5Y-N02hyjWQ

частину теситури, теноровий тембр зберігає легкість, але поступається баритональній густині й задушевній теплоті, яка особливо органічно розкривається в інтимному звертанні третього куплету.

Контрастну художню концепцію демонструє архівний запис Бориса Гмирі[5]. З перших тактів увагу привертає благородний, густий тембр високого баса, насичений глибоким грудним резонансом. Б. Гмиря обирає стриманіший, внутрішньо зосереджений характер подачі, де провідну роль відіграє культура поетичного слова й тонка декламаційна інтонація. У заспівних фразах його голос звучить надзвичайно природно, тепло й вагомо, створюючи образ щирого, шляхетного, внутрішньо стриманого ліричного героя.

З погляду вокальної техніки найбільш показовим у виконанні Б. Гмирі є проходження верхніх кульмінаційних точок приспіву. Співак не вдається до форсування чи різкого перемикання регістру: він заздалегідь округляє й прикриває голосні на підході до верхньої ноти, зберігаючи цілісність тембрової вертикалі та м'яку камерну міру. Особливої художньої переконливості набуває третій куплет («Галю, серце, рибко моя…»): зміна тембрового забарвлення на тепліше й м'якше звучання перетворює фінал пісні на лагідну, ніжну, сповідальну мініатюру.

Порівняння інтерпретацій А. Солов'яненка та Б. Гмирі наочно підтверджує, чому камерна обробка Б. Лятошинського «Якби мені не тиночки» є показовим репертуарним орієнтиром саме для баритон-тенора. У заспівних фразах баритенор може спиратися на баритональну теплоту й дикційну виразність, близьку до камерної шляхетності Б. Гмирі, а в кульмінаційних злетах приспіву – використовувати високу позицію, польотність і світлий мікст, споріднений із теноровою легкістю А. Солов'яненка.

Висновки до Розділу 2

[5] Борис Гмиря (високий бас / бас-кантанте) – «Якби мені не тиночки» (архівний академічний запис) – https://www.youtube.com/watch?v=uqOP1zSSvyA

Підсумовуючи дослідження, проведене в другому розділі, можна сформулювати такі основні висновки:

1. Особливості теситури й оригінальних тональностей німецької романтичної пісні XIX століття значною мірою сформувалися під впливом творчої співпраці Франца Шуберта з Йоганном Міхаелем Фоглем. Поєднання кантилени бельканто з декламаційною виразністю, темброва зміна образів через перемикання регістрів і гнучка робота з теситурою заклали основу камерного стилю, який знайшов своє психологічне поглиблення у вокальних циклах і мініатюрах Роберта Шумана. Саме голос баритон-тенора дає змогу виконувати цей репертуар в оригінальних тональностях або з мінімальною транспозицією, зберігаючи задуманий композиторами баланс вокальної та фортепіанної партій.

2. Українська камерно-вокальна традиція також історично тяжіє до тембрових якостей баритон-тенора – поєднання теплої грудної середини зі світлим, вільним верхнім регістром, що яскраво проявилося у творчості О. Мишуги, М. Менцинського та Б. Гмирі. Солоспіви М. Лисенка, Я. Степового, В. Косенка, С. Людкевича, а також романси й обробки народних пісень Б. Лятошинського відкривають перед баритенором широкі можливості для виразного ведення кантилени та тонкої динамічної роботи в перехідній зоні.

3. Якісне виконання німецького й українського камерного репертуару неможливе без дотримання законів вокальної орфоепії та ладового інтонування. Для німецької Lied ключовими є співвідношення довгих і коротких голосних, помірковане використання твердого приступу (Knacklaut), точна артикуляція умляутів (ö, ü) як опори для змішаного звукоутворення та розрізнення специфічних приголосних. В українських творах вирішальну роль відіграють відкритий складоподіл, збереження дзвінкості приголосних у кінці слів, м'яка вимова [ў], позиційне вирівнювання голосного «и» на високих нотах і точне ладове інтонування, яке допомагає уникнути детонації на перехідних звуках.

4. Порівняльний аналіз трьох записів пісні Р. Шумана «Сирота» («Die Waise», op. 79 № 14) у виконанні Е. Матіс, Н. Штутцман та С. Бичкова показав,

що в концертній практиці цей твір переважно закріпився за жіночими голосами і конкретизував ключові технічні виклики для баритенора - м'яке, неформсоване проходження перехідної зони (c^1–d^1–e^1) на тлі щільного німецького тексту. Найбільш переконливим для баритон-тенора є поєднання природної баритональної теплоти в заспівних фразах із легким, зібраним змішаним регістром (voix mixte) на серединних підйомах.

5. Зіставлення академічних інтерпретацій української народної пісні «Якби мені не тиночки» А. Солов'яненка (в оркестровій обробці В. Гуцала) та Б. Гмирі у контексті камерної обробки Б. Лятошинського підтвердило її особливу репертуарну цінність для баритон-тенора. Різка зміна теситури між грудним заспівом і високим приспівом дозволяє співакові цього типу поєднати камерну шляхетність і глибину слова, притаманну басово-баритоновій традиції, з легкістю та польотністю тенорових вершин.

Таким чином, проведений аналіз підтверджує, що баритон-тенор у камерно-вокальному мистецтві є не проміжним компромісом між тенором і баритоном, а самостійним художньо-акустичним типом голосу, чия виконавська перевага розкривається саме в синтезі грудної тембрової виразності, гнучкого перехідного регістру та високої культури поетичного слова.

ВИСНОВКИ

У результаті виконаного дослідження, присвяченого специфіці репертуару та виконавської інтерпретації творів для баритон-тенора (баритенора) у камерно-вокальному мистецтві XIX–XX століть, було досягнуто поставленої мети та отримано такі підсумкові науково-практичні результати:

1. Історико-генетичний аналіз показав, що баритон-тенор (баритенор, у західній термінології – baritenor, французький аналог – baryton-Martin, у німецькій системі класифікації – чоловічий проміжний тип Zwischenfach) не є аномалією чи випадковим відхиленням від норми, а становить одну з фундаментальних історичних категорій європейського чоловічого співу. До реформи оперного звукоутворення 1830–1840-х років, пов'язаної з переходом тенорів на суцільне грудне виконання верхнього регістру (do di petto / ut de poitrine), саме баритеноровий тип голосу з густим, насиченим центром і легким змішано-головним верхом домінував на європейських оперних і концертних сценах. Із розмежуванням важких оперних амплуа у XIX–XX століттях саме камерно-вокальне мистецтво стало головною сферою, де баритенор зберіг свою органічну художню перевагу.

2. З'ясовано анатомо-фізіологічні та акустичні критерії ідентифікації баритон-тенора. Володіючи робочим діапазоном близько двох октав (від A–G великої октави до a^1–b^1 першої октави) та темброво насиченим, баритональним за обертоновим спектром центром у малій октаві, баритенор відрізняється від класичного баритона вищим розташуванням точок регістрових переходів: його перший перехідний поріг (primo passaggio) лежить на рівні c^1–cis^1, а другий перехідний поріг (secondo passaggio) – на рівні f^1–fis^1. Завдяки цьому звуковисотна смуга c^1–f^1, яка для оперного баритона є зоною граничного м'язового напруження, для баритенора виступає природною перехідною зоною (zona di passaggio). Опанування чотирифазної дихальної опори (appoggio), високого акустичного імпедансу, механізму змішаного голосоутворення (voix mixte / voce mista) та делікатного фонетичного округлення голосних

(aggiustamento) дозволяє баритенору вільно інтонувати в теситурі c^1–g^1 на будь-яких динамічних градаціях – від драматичного forte до невагомого piano та messa di voce.

3. Систематизовано вокально-педагогічні принципи діагностики й виховання баритон-тенора у вищій мистецькій школі. Доведено, що головними загрозами для молодого співака з проміжною природою голосу є дві діагностичні пастки: штучне заглиблення звуку й тиск коренем язика на гортань задля імітації «дорослого» драматичного баритона або затиснене горлове форсування високої теситури з піднятою гортанню під час спроби передчасно співати репертуар високого ліричного тенора. Оптимальна методика виховання баритенора спирається на об'єктивні діагностичні ознаки та фоніатричний контроль і реалізується через п'ятиблокову систему вокально-технічного тренажу: психофізичне розвантаження й дихання appoggio, звільнення кореня язика й нижньої щелепи, налаштування резонаторів («у маску» через прийом mormorando), концентричне й фонетичне вирівнювання перехідної зони та розвиток вокалізації, а камерно-вокальний репертуар у супроводі фортепіано виступає найкращим середовищем для гармонійного становлення голосу.

4. Розкрито визначальну роль баритенорової природи голосу в становленні та інтерпретації німецької романтичної пісні (deutsche Kunstlied). Показано, що багаторічний творчий союз Ф. Шуберта з баритенором Йоганном Міхаелем Фоглем сформував специфічний теситурно-тембровий канон шубертівської пісні («Прекрасна мельничка», «Зимовий шлях», «Лісовий цар»), де вокаліст поєднує баритональну глибину оповідної декламації з теноровою легкістю високих ліричних кульмінацій і миттєвими регістровими перевтіленнями. У камерно-вокальній спадщині Р. Шумана («Кохання поета» op. 48, «Пісенний альбом для юнацтва» op. 79) баритенор здатен виконувати твори в оригінальних тональностях або з мінімальною транспозицією, зберігаючи тонку психологічну світлотінь і ансамблевий баланс із фортепіано. Обґрунтовано також важливість німецької вокальної орфоепії: розрізнення довгих і коротких голосних,

поміркованого застосування твердого приступу (Knacklaut), артикуляції умляутів (ö, ü) як опори для voix mixte та точної вимови ich-Laut і ach-Laut.

5. Обґрунтовано високу спорідненість голосу баритон-тенора з українською камерно-вокальною традицією. Національний ідеал чоловічого співу, закладений в українській народній пісенності, розвинений у виконавському мистецтві О. Мишуги, М. Менцинського та Б. Гмирі і втілений у солоспівах та обробках М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, В. Косенка, С. Людкевича й Б. Лятошинського, спирається саме на поєднання сердечної грудної теплоти середнього регістру з польотним змішаним звучанням високих ліричних вершин. Встановлено, що художня переконливість баритенора в українському репертуарі безпосередньо залежить від дотримання законів української вокальної орфоепії та ладового інтонування – відкритого складоподілу, збереження дзвінкості кінцевих приголосних, м'якої сонорної вимови [ў] та позиційного наближення голосного «и» до «і» на кульмінаційних нотах.

6. Порівняльний виконавський аналіз трьох академічних інтерпретацій пісні Р. Шумана «Сирота» («Die Waise», op. 79 № 14 на слова А. Г. Гофмана фон Фаллерслебена) – Е. Матіс у супроводі К. Ешенбаха, Н. Штутцман у супроводі І. Содергрен та чоловічого камерного відеозапису С. Бичкова і Т. Цимбалюк – розкрив репертуарну специфіку цього твору. Підтверджено, що головним технічним викликом для баритон-тенора є нефорсоване проходження перехідної зони (c^1–d^1–e^1) у камерних динамічних нюансах без розриву legato на щільних німецьких консонантних групах, а оптимальною виконавською стратегією виступає синтез природної баритональної теплоти в заспівних фразах із легким, зібраним змішаним регістром (voix mixte) на серединних підйомах (узагальнено в Додатку А).

7. Порівняльний виконавський аналіз двох еталонних академічних записів української народної пісні «Якби мені не тиночки» – А. Солов'яненка (в оркестровій обробці В. Гуцала, 1977, із сонячною світлістю тенорового тембру, оперно-концертною експресією та леткістю верхніх кульмінацій) і Б. Гмирі

(архівний запис, позначений благородним густим грудним тембром, камерною стриманістю, високою культурою поетичного слова та завчасним округленням голосних на підході до вершин) – у контексті камерної обробки Б. Лятошинського (Тв. 33 № 14) довів особливу репертуарну цінність цього твору для баритон-тенора. Різкий теситурний контраст між грудним заспівом (e–c¹) і високим приспівом (d¹–e¹–f¹–g¹), де всі шість виходів на f¹ виписано в нюансах piano та mezzo piano, дозволяє баритон-тенору органічно поєднати баритональну теплоту й дикційну шляхетність традиції Б. Гмирі з високою позицією, польотністю та світлим мікстом, спорідненим із теноровою легкістю А. Солов'яненка (узагальнено в Додатку Б).

Перспективи подальших досліджень обраної теми вбачаються у порівняльному вивченні репертуару для баритон-тенора у сучасній українській та західноєвропейській камерній музиці XXI століття, а також у створенні спеціалізованої хрестоматії камерно-вокальних творів для студентів-баритенорів закладів вищої мистецької освіти України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ: ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с. URL: https://oumk.od.ua/wp-content/uploads/2025/11/В.Г.Антонюк_Вокальна-педагогіка.pdf

2. Беренбейн І. Музичний часопростір Ф. Шуберта як фактор формування виконавської концепції (на прикладі Сонати c-moll D958). Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. № 3–4 (56–57). С. 128–139. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/45203/1/I_Berenbein_Chasopis_3_4_2022_FMMH.pdf

3. Берлад М. Вокальна естетика оперної творчості Джузеппе Верді. Феномен драматичного тенора. Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 86, т. 1. С. 78–84. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/86_2025/part_1/12.pdf

4. Борисенко Н. С. Жанрові інтерпретації відомих композицій Володимира Івасюка сучасними виконавцями. Мистецтвознавчі та культурологічні студії. 2025. № 5. С. 10–16. URL: https://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/3271

5. Борисенко Н. С. Розвиток вокально-виконавської культури здобувачів музичного мистецтва: інноваційні підходи. Мистецтвознавчі та культурологічні студії. 2026. № 2. С. 3–9. URL: https://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/3665

6. Борисенко Н. С. Специфіка роботи на заняттях з постановки голосу зі здобувачами немузичних спеціальностей. Слобожанські мистецькі студії. 2026. № 2. С. 32–36. URL: https://eprints.zu.edu.ua/47838/1/1.pdf

7. Борисенко Н., Роговська Є. Впровадження сучасних вокальних технік у процесі підготовки майбутніх акторів. Мистецтвознавчі та культурологічні студії. 2025. № 2. С. 31–36. URL: https://eprints.zu.edu.ua/44690/1/1.pdf

8. Борисенко Н. С., Роговська Є. В., Травкіна Н. М. Сучасні підходи до відновлення голосу у вокалістів. Південноукраїнські мистецькі студії. 2025. № 2. С. 44–48. URL: https://artstudies.pdpu.edu.ua/index.php/artstudies/article/view/173

9. Ван Юпен. Камерно-вокальні твори сучасних композиторів для баритону в контексті стильової еволюції вокально-виконавської традиції (на прикладі творчості Джейка Хеггі). Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 84, т. 3. С. 177–183. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/84_2025/part_3/27.pdf

10. Грищенко І. Д. Сучасні методи формування вокально-хорових навичок у студентів закладів вищої освіти. Fine Art and Culture Studies. 2025. № 6. С. 44–49. URL: https://eprints.zu.edu.ua/47230/1/1.pdf

11. Довгань Л. Методичні рекомендації по роботі з високим жіночим голосом. Актуальні питання гуманітарних наук. 2026. Вип. 99, т. 1. С. 242–248. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/99_2026/part_1/36.pdf

12. Закрасняна Ж. Вокальні школи академічного співу Італії та Німеччини: компаративний аналіз. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 75, т. 1. С. 85–90. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/75_2024/part_1/14.pdf

13. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навч. посіб. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 128 с. URL: https://oumk.od.ua/wp-content/uploads/2025/11/Кияновська-Л.-Українська-музична-культура.pdf

14. Ковальова О. Західноукраїнські співаки-емігранти на теренах США. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2009. № 2. С. 89–94. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/19702

15. Коноров О. Перлини української вокальної лірики у творчості сучасного співака-тенора. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2024. Вип. 71. С. 139–158. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk71/problemy_71_8_Konorov.pdf

16. Кряжевських-Мотовчі В. Б. Вокально-педагогічний репертуар для сопрано. Українські народні пісні: методичний посібник для мистецьких закладів фахової передвищої освіти. Київ: Видавництво «АГАТ ПРІНТ», 2019. 64 с URL: https://oumk.od.ua/wp-content/uploads/2025/11/Кряжевських-Мотовчі-В.-Вок.-пед.-репертуар-для-сопрано-Обробки-українських-пісень.pdf

17. Лановенко Н. Італійська школа бельканто як джерело педагогічних принципів української академічної вокальної традиції в класі постановки голосу. Науковий альманах мистецтва та освіти. 2026. № 3. С. 44–46. URL: https://vspu.net/repository/index.php/SAAE/article/view/995

18. Маклюк Д. М. Баритон в камерно-вокальній творчості М. Лисенка. Аспекти історичного музикознавства. 2022. Вип. 26. С. 37–55. URL: https://aspekty.kh.ua/index.php/asp/article/view/185

19. Маклюк Д. М. Модерні риси романсів Б. Лятошинського: інтерпретаційні складнощі. Аспекти історичного музикознавства. 2023. Вип. 28. С. 7–23. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk28/aspekty_28_1_makluik.pdf

20. Ніконов В. В. Постать Б. Гмирі у світовому вокальному мистецтві: бакалаврська робота / СумДПУ ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 62 с. URL: https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/10901/1/Nikonov-Bak.pdf

21. Німенська Ж. В. Жанрово-стильові засади шубертівської deutsche Kunstlied як «ключ» до виконавської інтерпретації. Аспекти історичного музикознавства. 2026. Вип. 43. С. 313–329. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk43/asp43_14_313-329Nimenska.pdf

22. Німенська Ж. В. Німецька мистецька пісня у творчості Ф. Шуберта: принципи автентичного вокального виконання. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2024. Вип. 72. С. 88–107. URL: https://repo.num.kharkiv.ua/items/66185ae1-6495-428e-b21c-f1b9068b6cb8

23. Овчаренко Н. Основи вокальної методики: навч. посіб. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2006. 116 с. URL:

https://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/11606/1/Основи%20вокальної%20методики%20116%20с..pdf

24. Остапчук Л. О., Панасюк Т. Ю. Вокалізи для народного голосу: навч.-метод. посіб. Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2016. 40 с. URL: https://dspace.vspu.edu.ua/items/c4bbba77-ee7e-46dd-9793-f78edbdb40f3

25. Притула Б. М. Хорові обробки народних пісень у творчості Бориса Лятошинського: жанрово-стильовий та виконавський аспекти. Аспекти історичного музикознавства. 2026. Вип. 43. С. 190–210. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk43/asp43_8_190-210Prytula.pdf

26. Радкевич Ю. 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. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/94_2025/part_2/22.pdf

27. Радкевич Ю. Співак як співавтор: особливості репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2019. Вип. 52. С. 101–118. URL: https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/629/629

28. Роговська Є. В., Борисенко Н. С., Суботницький І. М. Вокальна підготовка майбутнього фахівця зі сценічного мистецтва (актора): метод. рек. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2024. 90 с. URL: https://eprints.zu.edu.ua/42246/1/1.pdf

29. Сачок В. І. Творчість Олександра Пилиповича Мишуги (1853–1922) у контексті традицій української вокальної школи. Слобожанські мистецькі студії. 2023. № 3. С. 75–79. URL: https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/119

30. Скворцова О. Сучасні модифікації академічного вокалу в національному художньому просторі. Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 87, т. 3. С. 74–79. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/87_2025/part_3/13.pdf

31. Стронський О., Романюк Л. Музична інтерпретація поезій Олександра Олеся сучасними українськими композиторами (на прикладі циклу «Моя пісня» Мирослава Волинського). Актуальні питання гуманітарних наук. 2025. Вип. 87, т. 3. С. 95–101. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/87_2025/part_3/16.pdf

32. Сюн Я. Поетика солоспівів Бориса Лятошинського в аспекті тембрової персоніфікації співацького голосу. Аспекти історичного музикознавства. 2022. Вип. 29. С. 120–142. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk29/aspekt_29_7_sunyahuan.pdf

33. Сяо Ц. Солоспів у творчості українських композиторів першої половини XX століття (на прикладі камерно-вокальних творів Бориса Лятошинського): магіст. робота / наук. кер. П. В. Рудь. Харків, 2023. 57 с. URL: https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/822

34. Тан Ц. Пісні Ф. Шуберта: гендерно-інтерпретативний аналіз. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2026. Вип. 78. С. 135–153. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk78/pro78_7_135-153TangJinyu.pdf

35. Тан Ц. Шубертіанство в музичній культурі XIX–XX століть як культурний код європейської камерно-вокальної традиції. Аспекти історичного музикознавства. 2025. Вип. 40. С. 154–169. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt_40_8_154-169Jinyu.pdf

36. Тарасюк Л. М. Резонансний метод постановки голосу як основа вокальної техніки: теоретичний аспект. Слобожанські мистецькі студії. 2025. Вип. 2. С. 103–107. URL: https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/686

37. Фільц Б. Обробки народних пісень для голосу і фортепіано Бориса Лятошинського та їх роль у збагаченні гармонічної мови. Студії мистецтвознавчі. 2015. Число 1. С. 7–13. URL: https://jnas.nbuv.gov.ua/j-pdf/StudM_2015_1_3.pdf

38. Цікуренко Ж. В. Стиль бідермайєр у вокальному мистецтві: виконавський та навчальний контекст: кваліфікаційна робота магістра / Криворізький держ. пед. ун-т. Кривий Ріг, 2020. 106 с. URL:

https://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/4093/1/Диплом%20Цікуренко%20Ж.В..pdf

39. Цуй Ц. Камерно-вокальна музика Віктора Косенка: інтерпретаційні аспекти. Слобожанські мистецькі студії. 2024. Вип. 3. С. 157–162. URL: https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/427

40. Цуй Ц. Обробки народних пісень для голосу і фортепіано у творчості Віктора Косенка: музично-композиційні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 77, т. 3. С. 119–125. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/77_2024/part_3/18.pdf

41. Чепелюк В., Панасюк С., Коцюрба Н. «Зимова подорож» Франца Петера Шуберта у фаховій підготовці здобувача вищої мистецької школи: соціокультурний та виконавський аспекти. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 66, т. 3. С. 86–93. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/66_2023/part_3/13.pdf

42. Черній В. В., Одайник С. І., Тітова О. Р. Удосконалення вокально-виконавської майстерності в навчальному процесі: навч. посіб. для здобувачів вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво». Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2024. 166 с. URL: https://eprints.zu.edu.ua/39320/1/maket.pdf

43. Шен Ї. Естетика камерності у творчості жінок-композиторок XIX століття (на прикладі вокальних жанрів). Аспекти історичного музикознавства. 2025. Вип. 40. С. 136–153. URL: https://aspekty.kh.ua/index.php/asp/article/view/337/337

44. Щербаков Ю. В. Вокальні твори Франца Шуберта та їх нове життя в транскрипціях Ференца Ліста. Слобожанські мистецькі студії. 2025. № 1. С. 153–157. URL: https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/543

45. Agulay A. D. Finding Jean-Blaise Martin: An italianate approach for a modernized baryton-Martin Fach: DMA Dissertation / James Madison University, 2016. 64 p. URL: https://commons.lib.jmu.edu/diss201019/107/

46. Ball R. C. The Development of a Fach System for the Tenor Oratorio Repertoire: DMA Dissertation / James Madison University, 2017. 159 p. URL: https://commons.lib.jmu.edu/context/diss201019/article/1151/viewcontent/The_Development_of_a_Fach_System_for_the_Tenor_Oratorio_Repertoire___R._Criswell_Ball.pdf

47. Bourne T. Male Zwischenfächer Voices and the Baritenor Conundrum: DMA Dissertation / University of Connecticut, Storrs, 2018. 166 p. URL: https://digitalcommons.lib.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7997&context=dissertations

48. Brown E. C. A Performance Guide for Baritone: A Pedagogical Analysis of Beethoven's Sechs Lieder nach Gedichten von Gellert: DMA Dissertation / University of Kentucky. 2018. 100 p. URL: https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1114&context=music_etds

49. De Nil L. Too Dramatic? Johann Michael Vogl and Schubert's Erlkönig. Combining the Arts in Schubert's Time / ed. by A. Lindmayr-Brandl, L. Marcaletti, T. Seedorf. Vienna: Austrian Academy of Sciences Press, 2025. P. 33–64. URL: https://austriaca.at/0xc1aa5572_0x0040e442.pdf

50. Festeu A. Voice classification: terminology and practicality. Bulletin of the Transilvania University of Braşov. Series VIII: Performing Arts. 2018. Vol. 11, № 2. P. 41–52. URL: https://webbut.unitbv.ro/index.php/Series_VIII/article/download/2658/2093/4978

51. Golden J. The Forgotten Trio: Tenor, Bass, and Basso Continuo: An Exploration of Music for the Tenor/Bass Ensemble from the 17th and 18th Centuries: DMA Dissertation / University of Kentucky. Lexington, 2024. 112 p. URL: https://uknowledge.uky.edu/music_etds/249/

52. Kang J. Y. Robert Schumann's Notion of the Cycle in Lieder und Gesänge aus Goethes Wilhelm Meister, Op. 98a and Waldszenen, Op. 82: DMA Thesis / City St George’s, University of London. London, 2011. 143 p. URL: https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/1124/1/Kang%2C_Ja_Yeon.pdf

53. Lake P. Offenbach's Operetta as Performance Practice: A Pedagogical, Dramatic, and Stylistic Role Guide for Pâris in La belle Hélène: DMA Dissertation / The University of Southern Mississippi. Hattiesburg, 2021. 79 p. URL: https://aquila.usm.edu/dissertations/1861/

54. Leathem A. The Utilization of Perceptual Motor-Learning Principles for the Acquisition of Head Voice in the Post-Adolescent Bass Voice: DMA Dissertation / University of Connecticut. Storrs, 2018. 75 p. URL: https://digitalcommons.lib.uconn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8290&context=dissertations

55. Matson J. R. Johann Michael Vogl's alterations to Schubert's "Die schöne Müllerin": Master of Arts Thesis / University of Iowa. Iowa City, 2009. 162 p. URL: https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/graduate/Johann-Michael-Vogls-alterations-to-Schuberts/9983777292902771

56. Nelson M. J. The Hybrid Teacher: Expanding the Vocal Pedagogy Regime: DMA Dissertation / University of Kentucky. Lexington, 2022. 102 p. URL: https://uknowledge.uky.edu/music_etds/201/

57. Rainer B. The vocal tutors by Swoboda and Rösner and their relevance for ornamentation in Schubert's lieder. Music & Practice. 2021. Vol. 9. P. 1–18. Web-site URL: https://www.musicandpractice.org/the-vocal-tutors-by-swoboda-and-rosner-and-their-relevance-for-schuberts-lieder/

58. Ringer R. S. Beyond the "Year of Song": Text and Music in the Song Cycles of Robert Schumann after 1848: PhD Dissertation / University of North Texas. Denton, 2007. 210 p. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc3622/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf

59. Sokolnicki S. Gretchen's Soliloquy "Ach neige, du Schmerzenreiche" from Goethe's Faust: A Vocal Performance Analysis and Set of Performance Guidelines for Various Solo Voice Settings: DMA Dissertation / University of Kentucky. Lexington, 2015. 200 p. URL: https://uknowledge.uky.edu/music_etds/60/

60. Taylor H. G. Are We Zwisch-ing Yet? An Examination of the Zwischenfach Voice Category and Selected Twenty-First Century American Arias: DMA Dissertation / University of North Texas. Denton, 2023. 49 p. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2256595/m2/1/high_res_d/TAYLOR-DISSERTATION-2023.pdf

61. Ti C. Schubert Lieder for Solo Piano: From Liszt Transcriptions to an Original Adaptation: DMA Dissertation / University of Kentucky. Lexington, 2025. 57 p. URL: https://uknowledge.uky.edu/music_etds/264/

62. Turay G. The Fall of the Tenor with the Rise of the Larynx: DMA Dissertation / University of Kentucky. Lexington, 2017. 44 p. URL: https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1106&context=music_etds

63. White J. The Baritone to Tenor Transition: DMA Dissertation / The University of Southern Mississippi. Hattiesburg, 2018. 134 p. URL: https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2647&context=dissertations

ДОДАТКИ

Додаток А

Зведена порівняльна таблиця виконавських інтерпретацій пісні Р. Шумана «Сирота» («Die Waise», op. 79 № 14)

Параметр порівняння	Едіт Матіс (сопрано) / Крістоф Ешенбах (ф-но)	Наталі Штутцман (контральто) / Інгер Содергрен (ф-но)	Святослав Бичков (баритон-тенор) / Тетяна Цимбалюк (ф-но)
Тональність і теситура	Оригінальна тональність a-moll; високий жіночий діапазон.	Транспозиція в g-moll; низький грудний діапазон, акустично наближений до баритенора.	Оригінальна тональність a-moll на октаву вниз (діапазон e–f¹).
Темп і агогіка	Рухливіший, текучий темп; світла ритмічна пружність без затягування цезур.	Суттєво сповільнений темп; широка агогіка, глибокі смислові паузи.	Рухливий темп (тривалість запису 1:20); природна камерна плинність фрази.
Композиційна форма	Повна 4-строфна редакція оригіналу.	Повна 4-строфна редакція оригіналу.	Скорочений 3-строфний варіант (1-ша, 3-тя та 4-та строфи).
Темброве забарвлення та регістри	Світлий, прозорий, зібраний звук у високій позиції; делікатне рівне вібрато.	Глибокий оксамитовий грудний тембр; насичений нижній і середній регістр.	Теплий, щільний грудний центр у малій октаві; відчутне навантаження на перехідній зоні (c¹–d¹–e¹).
Дихання, фразування та штрих	Легке камерне legato; прозоре, невимушене ведення мелодичної лінії.	Широке оперте дихання; протяжне кантиленне фразування з філіруванням звуку.	Прагнення до цілісної кантилени при збереженні опори в перехідній зоні.
Дикція та німецьке слово	Чітка, інтелігентна німецька дикція без розриву legato.	Виразна декламаційна вагомість слова; темброве затемнення на ключових образах.	Активна артикуляція тексту; головний технічний виклик – збереження legato у німецьких консонантних групах.
Динаміка і трактування кульмінацій	М'яке просвітлення верхніх тонів без форсування; делікатна камерна динаміка.	Стримана драматична глибина; філірування й поступове темброве затемнення до pianissimo у фіналі.	Виразніше динамічне наповнення на верхівках перехідної зони; пошук балансу між об'ємом і камерністю.
Фортепіанний супровід і загальна концепція	Акварельний, прозорий супровід; образ світлої, тендітної камерної лірики.	Вагоміша хоральна фактура фортепіано; образ скорботної філософської елегії.	Партнерський камерний ансамбль; практичний пошук синтезу між двома інтерпретаційними полюсами.

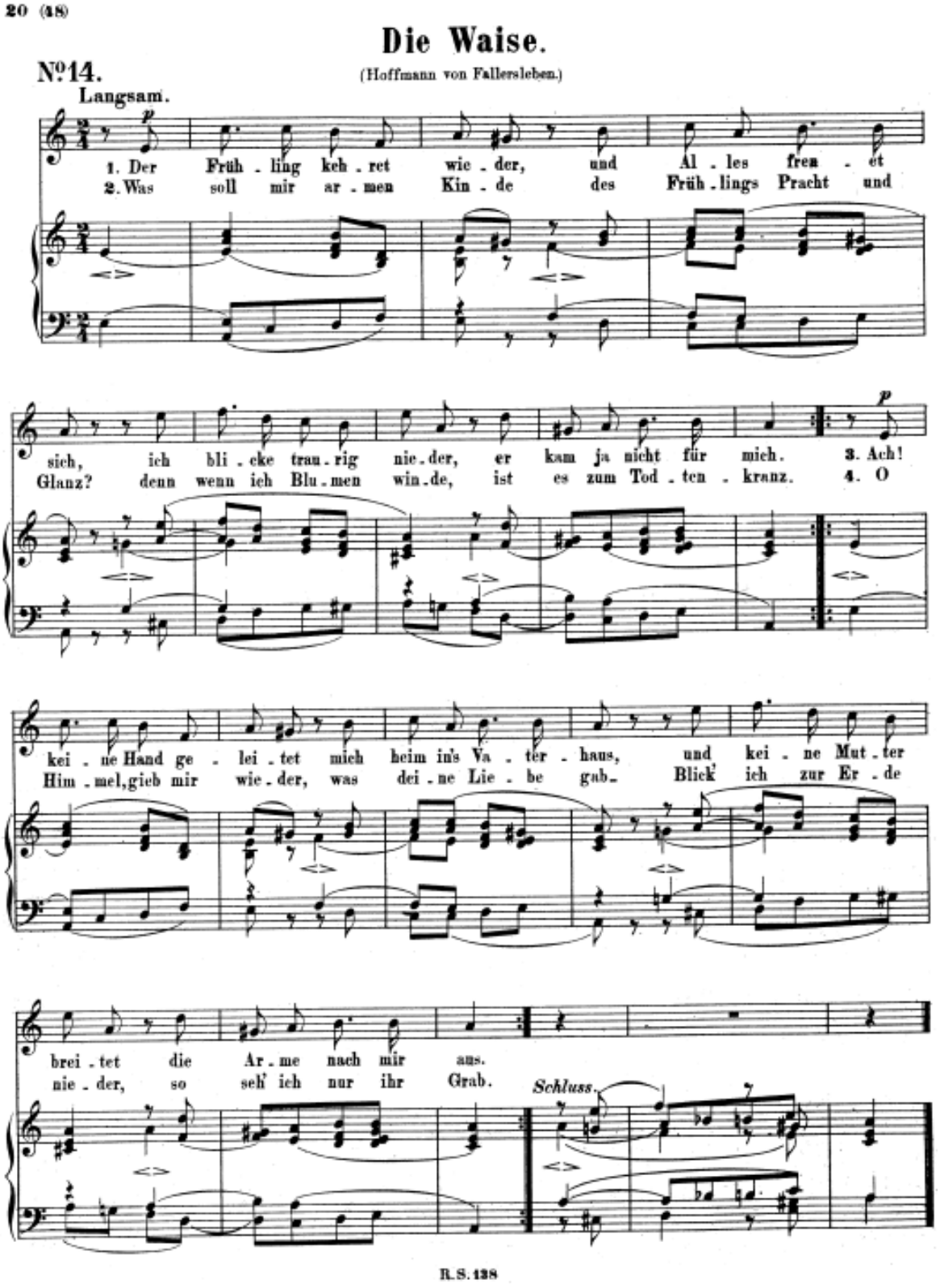
Зведена порівняльна таблиця виконавських інтерпретацій української народної пісні «Якби мені не тиночки»

Параметр порівняння	Анатолій Солов'яненко (тенор, оркестрова обр. В. Гуцала, 1977)	Борис Гмиря (бас-баритон, архівний запис)	Орієнтир для баритон-тенора (камерна обр. Б. Лятошинського, Тв. 33 № 14)
Тональність, теситура та супровід	Концертна тенорова теситура; розгорнутий супровід оркестру народних інструментів.	Високий бас / бас-кантанте; стриманий камерний супровід.	g-moll, 3/4, Allegretto; діапазон e–g¹ (заспів e–c¹, приспів d¹–e¹–f¹–g¹); прозорий фортепіанний супровід.
Тембр і вокальна позиція	Яскрава сонячна світлість тембру; стабільно висока резонансна позиція.	Благородний густий тембр із глибоким грудним резонансом.	Поєднання баритональної теплоти в центрі з високою резонансною позицією на вершинах.
Регістрова стратегія (заспів – приспів)	Однорідна світла тенорова звучність; менше баритональної густини в заспіві.	Насичений грудний заспів; завчасне округлення та прикриття голосних на підході до вершин.	Баритональна опора в заспівних фразах (e–c¹) із плавним переходом у світлий мікст (voix mixte) в приспіві.
Трактування вершин і кульмінацій	Легкість і леткість верхніх кульмінацій; розгорнута емоційна фермата на слові «кохати».	Шляхетне прикриття верхніх тонів без форсування; інтимне інтонування кульмінацій.	Збереження польотності й м'якості на шести виходах на f¹ та вершині g¹ без перевантаження гортані.
Динамічний профіль	Оперно-концертний розмах, яскраві динамічні контрасти.	Камерна стриманість, тонке нюансування, сповідально-ніжний 3-й куплет.	Суворе дотримання авторської камерної динаміки Б. Лятошинського (p та mp на верхніх f¹).
Дикція та робота зі словом	Італійське кантиленне legato з виразним вокалізованим виголошенням тексту.	Висока культура поетичного слова, психологічно точна декламація.	Синтез дикційної виразності Б. Гмирі з кантиленною плинністю А. Солов'яненка.
Художньо-образна концепція	Святково-лірична, оперно-концертна експресія.	Психологічно заглиблена, інтимна камерна сповідь.	Врівноважена камерно-вокальна лірика, що поєднує темброву глибину й тенорову світлість.

Додаток Б

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Роберт. Шуман «Сирота» («Die Waise», op. 79 № 14)



Українська народна пісня «Якби мені не тиночки»
(в обробці Б. Лятошинського)

