МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет музичного мистецтва
Кафедра хорового диригування та академічного співу

Кваліфікаційна робота на здобуття ступеня магістра

ЧІРКА Л.О.

«Штрихова артикуляція як засіб створення музичної образності у камерно-вокальній 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. ТЕОРЕТИКО-ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОЇ ШТРИХОВОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ ……..8

1.1. Штрихова артикуляція в системі вокально-виконавської виразності: поняття, різновиди та художні функції…….8

1.2. Історико-стильові особливості застосування вокальних штрихів у європейській та українській вокальній традиції ……19

1.3. Взаємозв'язок штрихової артикуляції, дикції та музичного фразування у створенні художнього образу ……..……....27

1.4. Вокально-технічні та інтерпретаційні принципи реалізації артикуляційних штрихів у практичній діяльності співака……31

Висновки до розділу 1…….36

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНІ ФУНКЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ШТРИХІВ У ТВОРАХ РІЗНИХ ЖАНРІВ І СТИЛІВ ……..…38

2.1. Артикуляційна рухливість і штрихова контрастність у відтворенні життєрадісного образу в пісні Ф. Шуберта «Seligkeit»…….…38

2.2. Взаємодія кантилени та мовленнєвої інтонації у створенні ліричного образу в романсі «Якби я вміла вишивать» Н. Андрієвської …….……..41

2.3. Штрихова диференціація та особливості народнопісенного інтонування в інтерпретації української народної пісні «Ой на плаю» …...……...46

2.4. Кантиленна та декламаційна артикуляція у втіленні скорботної образності в арії Дж. Б. Перголезі «Cuius animam gementem» із Stabat Mater …….52

2.5. Штрихова артикуляція як засіб емоційно-психологічної характеристики героїні в пісні Наталки з опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка» …….…55

Висновки до розділу 2……59

ВИСНОВКИ……62

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……66

ДОДАТКИ……...75

ВСТУП

В академічному співі виконавцю недостатньо просто чисто інтонувати й володіти технікою голосу. Штрихова артикуляція допомогає створити переконливий образ. Від того, як співак бере звук, поєднує чи розділяє ноти, вибудовує фразу і розставляє акценти, залежить виразність його виконання. Тому ми розглядаємо вокальний штрих не тільки, як технічний прийом, а і як важливий засіб художньої виразності.

З фізіологічної точки зору виконання штрихів залежить від зкоординованої роботи дихання, гортані, артикуляційного апарату та резонаторів. Але вміння технічно виконати legato, staccato, non legato, marcato чи portamento ще не робить спів виразним. Штрихи починають працювати на образ, коли ми добиратимемо їх спираючись на зміст музики то поетичного тексту. Виконавцю важливо розрізняти технічний спосіб виконання штриха і його смислову роль у кожній конкретній фразі.

Уявлення про правильне використання вокальних штрихів змінювалися відповідно до історико-стильових умов. У музиці епохо бароко цінували чітку декламацію та риторичну виразність. Епоха bel canto висунула на перший план рівне, плавне кантиленне звуковедення. В період романтизму зросла увага до психологічних нюансів і гнучкості інтонації. В українській вокальній школі академічні принципи співу поєдналися з традиціями народної пісні, зокрема з її природною розспівністю та близькістю до живого мовлення. Тож, вибір штрихів завжди залежить від стилю, жанру, епохи та задуму композитора.

Проблема штрихової артикуляції набула особливого значення саме у камерно-вокальному виконавстві, бо тут музичне висловлювання тісно пов'язане з текстом твору. Тут значущими стають навіть найтонші нюанси звуковедення. У камерному виконанні чути найменші деталі: м’яку чи тверду атаку звуку, спосіб переходу на іншу ноту, тривалість паузи, легкий акцент на слові. На практиці навіть невелика зміна штриха може повністю змінити настрій фрази. Почавши вивчати це питання, хочу зазначити, що питання штрихової артикуляції

найчастіше розглядають з технічного боку, але її художні функції в камерних творах різних стилів та епох вивчені ще недостатньо. Це і визначає актуальність дослідження.

Зв'язок із науковими програмами, темами, планами. Роботу виконано на кафедрі хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри.

Мета дослідження – визначити та теоретично обґрунтувати художньо-виражальні функції штрихової артикуляції в камерно-вокальному співі, а також показати, як вони взаємодіють з вокальною технікою, драматургією та стилем твору.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань:**

1) розкрити суть поняття вокальної штрихової артикуляції, систематизувати її основні види та визначити художні функції в академічному співі;

2) описати історико-стильові особливості формування та застосування вокальних штрихів у європейській та українській вокальних школах;

3) з'ясувати, як штрихова артикуляція, вокальна орфоепія та музичне фразування можуть взаємодіяти між собою під час створення цілісного образу;

4) обґрунтувати технічні і виконавські принципи роботи над артикуляційними штрихами у практиці академічного співака;

5) визначити роль артикуляційної рухливості і контрасту штрихів, щоб відтворити життєрадісний образ у пісні Ф. Шуберта «Seligkeit»;

6) розкрити особливості поєднання кантилени та мовленнєвої інтонації у романсі Н. Андрієвської «Якби я вміла вишивать»;

7) виявити специфіку штрихової диференціації та народнопісенного інтонування в українській народній пісні «Ой на плаю» в обробці М. Кречка;

8) проаналізувати роботу кантиленної та декламаційної артикуляції, для передачі скорботного настрою у арії Дж. Б. Перголезі «Cuius animam gementem» із «Stabat Mater»;

9) визначити роль штрихів для правильного відтворення психологічної характеристики героїні в пісні Наталки з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» та узагальнити правила їхнього застосування у творах різних жанрів і стилів.

Об'єкт дослідження – камерно-вокальне виконавство як сфера інтерпретаційної діяльності академічного співака.

Предмет дослідження – художньо-виражальні функції вокальної штрихової артикуляції та принципи застосування штрихів для створення музичного образу.

Матеріал дослідження – п'ять різнохарактерних творів: пісня Ф. Шуберта «Seligkeit», романс Н. Андрієвської «Якби я вміла вишивать», українська народна пісня «Ой на плаю» в обробці М. Кречка, арія Дж. Б. Перголезі «Cuius animam gementem» із «Stabat Mater» та пісню Наталки з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка».

Методологічну основу дослідження становить поєднання загальнонаукових і спеціальних музикознавчих методів. Історико-стильовий метод застосовано для простеження еволюції вокальних штрихів у європейській та українській виконавських традиціях. Теоретико-аналітичний метод дав змогу уточнити музикознавчу термінологію та систематизувати основні види артикуляційних штрихів. Музично-аналітичний метод використано для дослідження мелодики, ритміки, динаміки й інтонаційної будови творів, залучених до аналізу. Виконавсько-інтерпретаційний метод допоміг розкрити, як технічні прийоми вокаліста набувають художньої виразності. Порівняльний метод дав змогу зіставити функціонування штрихів у творах різних жанрів і стилів, а метод узагальнення – систематизувати результати дослідження та сформулювати практичні висновки.

Теоретична база дослідження охоплює праці з історії академічного вокалу, теорії і практики виконавства, вокальної педагогіки, стилістики, інтерпретології, психології творчості та музичного інтонування. Оскільки тема охоплює і фізіологію співу, і художній аналіз, у роботі ми поєднали різні наукові підходи.

Теоретичну базу дослідження склали праці з музикознавства, історії та теорії вокального мистецтва, інтерпретації й вокальної педагогіки:

Загальні питання музичної форми, інтонації та мистецтвознавчої термінології висвітлено за працями С. Шипа [61], Л. Кияновської [17], матеріалами «Словника художніх термінів» [49] та наукових збірників із проблем музикознавства й виконавської практики [28; 30; 31; 32; 34; 47];

Проблеми музичної інтерпретації та виконавського аналізу вокального твору розглянуто з опорою на дослідження В. Москаленка [29], Ю. Ніколаєвської [36], І. Савчука [48], О. Коменди [19], Н. Овчаренко [39], Т. Павлюк [41], О. Бакумця [3], А. Полканової [44], Чжан І [53], а також В. Чернія, С. Одайник та О. Тітової [57];

Вокально-технічні, фізіологічні та дикційні аспекти роботи над звуком і артикуляцією опрацьовано за працями В. Антонюк [1], Н. Овчаренко [38], В. Максимчука [21], Т. Кобзар [18], В. Михайльця [27], Л. Довгань [11], І. Грищенка [10], Н. Фоломєєвої [51], В. Чернія зі співавторами [58; 59] та сучасними методичними розробками для вокалістів [4; 7; 12; 23; 24; 25; 26; 35; 42; 43; 45; 46; 50];

Особливості формування вокальних штрихів у європейській школі співу (від епохи бароко до bel canto та романтизму) проаналізовано за дослідженнями Н. Гарнонкурта [8], Л. Артюхової [2], М. Григор'євої [9], Л. Маційвської зі співавторами [22], Ж. Закрасняної [14], Ж. Німенської [37], Чжан Мяо [54], Чжоу Тінтін [56] та публікаціями про італійську вокальну школу [16];

Специфіку української вокальної традиції, зв'язок академічного співу з народною піснею та жанрові особливості камерно-вокального й ансамблевого виконавства розглянуто за працями О. Ізваріної [15], Ван Сіге [5], Мяо Ван [33], Цзінь Юй [52], Чжан Сін [55], Лі Шані [20], О. Заверухи й Т. Чернети [13] та виданнями, присвяченими українській вокальній музиці [6; 40].

Наукова новизна дослідження:

– вперше вокальну штрихову артикуляцію розглянуто як цілісну систему художньої виразності в камерно-вокальному виконавстві;

– з’ясовано особливості взаємодії дихальної опори, атаки звука, імпостації та вокальної орфоепії у формуванні вокальної фрази;
– систематизовано основні художні функції вокальних штрихів: формотворчу, стилетворчу та психологічно-характеристичну;
– розкрито роль кантиленного, уривчастого, декламаційного й акцентованого звуковедення у створенні різних художніх образів;
– поглиблено методику виконавського аналізу вокальних творів через урахування взаємозв’язку вокальних штрихів і поетичного підтексту.

Практичне значення. Матеріали дослідження можна застосовувати у концертній практиці та навчальному процесі: під час роботи над камерним репертуаром різних епох, побудови виконавської концепції та вибору технічних прийомів. Висновки роботи стануть у нагоді викладачам і студентам на заняттях із «Виконавської майстерності» та «Концертно-камерного співу», а також у роботі співаків і концертмейстерів над фразуванням і тембровою виразністю.

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

Публікації. За матеріалами проведеного дослідження були опубліковані тези «Штрихи як засіб музичної виразності в камерно-вокальній інтерпретації» у Міжнародній науково-теоретичній конференції молодих учених (Харків, ХДАК, 2026. ч. 1. С. 250–252).

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів, дев’яти підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (61 найменувань). Загальний обсяг кваліфікаційної роботи – 75 сторінок, з них основного тексту 63 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОЇ ШТРИХОВОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ

1.1. Штрихова артикуляція в системі вокально-виконавської виразності: поняття, різновиди та художні функції

Кожен співак під час роботи над новим твором стикається з тим, що чистого інтонування та поставленого звука замало, аби зацікавити слухача. Справжня виконавська переконливість з'являється лиш тоді, коли техніка починає працювати на художній задум. Як зазначає І. Підгаєцька, виразний спів є головною метою кожного вокаліста, проте він вимагає ретельної попередньої підготовки [43]. Перш ніж виходити на сцену, співаку замало просто прочитати поетичний текст і зрозуміти його зміст. Потрібно уважно розібратися в музичній будові твору: простежити за гармонією, динамічним планом і розвитком мелодії, у якій часто прихований головний емоційний підтекст. Після роботи над цими деталями, виконавець може свідомо підібрати потрібні прийоми і переконливо передати слухачам ідею та настрій твору за допомогою темпу, динаміки, нюансування, тембрових барв, артикуляції, штрихів і фразування [43].

На практиці ці всі засоби виразності тісно пов'язані між собою, тому зміна одного елемента одразу позначається на інших. Особливо добре це видно на прикладі темпу – швидкості виконання твору. Темп не можна обирати довільно, бо він напряму залежить від гармонії, фактури, ритму та регістру голосу [43]. Складна гармонія і масивний супровід зазвичай вимагають більш стриманого руху, а легка і прозора фактура навпаки дає змогу співати більш жваво. Пов'язаний темп і з ритмічним малюнком: твори з насиченим або дрібним ритмом в занадто швидкому темпі будуть звучати метушливо. Так само враховується регістр: низький регістр аимагає спокійнішого темпу для глибини та насиченості тембру, а високий – легшого, дзвінкого та польотного звучання [43].

Проте навіть вдало обраний темп не розкриє характер музики без відповідної штрихової артикуляції. Наприклад, у швидкому темпі і прозорій фактурі природніше звучатимуть легкі, рухливі штрихи на кшталт staccato чи non legato, а ось повільний рух та насичена гармонія частіше вимагають плавного, глибокого legato. Саме вокальні штрихи допомагають узгодити темп і фактуру з характером поетичного слова та зробити виконання живим і виразним.

У системі вокально-виконавської виразності штрихова артикуляція є одним із ключових засобів розкриття художнього змісту твору. У загальному музикознавстві поняття «артикуляція» та «штрих» тісно пов’язані ииж собою, але не тотожні. Якщо артикуляція охоплює загальний спосіб інтонаційної вимови, членування та зв’язування музичної думки, то штрих це конкретний техніко-виразовий прийомом звуковидобування та ведення звуку, який визначає характер атаки, тривалість і спосіб поєднання суміжних тонів. У виконавській інтерпретації штрихова організація взаємодіє з тембром, динамікою, агогікою та фразуванням і формуючи цілісний виразовий комплекс.

На відміну від інструментального виконавства, у камерно-вокальній музиці штрих має подвійну природу, оскільки виникає на перетині музичної інтонації та поетичного слова [60, с. 250]. Його реалізація залежить не лише від логіки мелодичного розвитку, а і від вокального дихання, типу атаки звуку, тембрової рівності голосу та фонетичних особливостей мови. За допомогою штрихових позначень композитор задає співаку певну модель звукової поведінки, яка впливає на інтонаційну динаміку фрази і допомагає вибудувати художній образ [60, с. 250].

Важливою особливістю вокальної артикуляції є постійна взаємодія між кантиленним звуковеденням і дикційною чіткістю. У камерно-вокальній фразі штрихи виконують роль своєрідної інтонаційної пунктуації: вони виділяють логічні наголоси та емоційні вершини віршованого тексту, створюючи особливу пластику вокальної лінії. Водночас перед співаком постає завдання зберегти баланс між плавністю звуку та виразністю слова: надмірне дроблення мелодії

руйнує цілісність фразування, а надто згладжена артикуляція робить дикцію невиразною й послаблює змістовий вплив твору [60, с. 251–252].

З етимологічного погляду термін «артикуляція» (від лат. articulo – «розчленовую», «вимовляю виразно») у музикознавстві та вокальній методиці функціонує як узгоджена робота органів мовленнєвого апарату (активних – голосових складок, язика, губ, м'якого піднебіння, глотки, нижньої щелепи – та пасивних – зубів, твердого піднебіння, верхньої щелепи). Вона спрямована на формування фонем. Також артикуляція функціонує, як спосіб «вимовляння» мелодичної лінії з певним ступенем зв'язаності чи розчленованості суміжних тонів. Це реалізується в системі музичних штрихів [45]. Це свідчить нам про те, що необхідно чітко розмежовувати суміжні категорії вокальної теорії: «вокальної орфоепії», «дикції», «артикуляції» та «звуковедення».

З фізіологічної точки зору реалізація різних вокальних штрихів спирається на тонку координацію дихального, фонаційного та артикуляційного відділів голосового апарату, яка регулюється центральною нервовою системою [45, с. 18]. Як зазначають О. М. Яремчук, І. В. Підгаєцька та Л. В. Маціївська, головним регулятором підзв'язкового тиску виступає діафрагма. Її робота забезпечує або рівномірну, плавну подачу повітряного струменя для кантиленного legato, або пружні, дозовані дихальні імпульси для виконання staccato і portato [45, с. 18]. Формування чітких приголосних як акустичних перешкод у ротоглотковому каналі на non legato та marcato вимагає рухливості губ, язика та м'якого піднебіння за умови стабільного положення гортані та відсутності затисків нижньої щелепи і глотки. Це зберігає темброву повноту та резонансну вирівняність звучання [45, с. 18–19].

Як зазначає В. Антонюк, вокальна мова принципово відрізняється від розмовної тим, що в ній домінують голосні звуки. На них відбувається фонація, а звуковисотна лінія не ковзає довільно, як у побутовому мовленні. Вона фіксується відповідно до метроритмічної та інтонаційної організації мелодії [1]. В цьому контексті вокальна орфоепія визначає нормативність вимови в умовах ритмічно та висотно організованого співу. Артикуляція становить сам механізм

і спосіб вимови звуків. А чітка дикція («ясність, розбірливість вимови тексту») виступає закономірним результатом правильної і вільної від м’язових затисків артикуляції. В той же час в класичній вокальній школі, починаючи з праць М. Гарсії, артикуляційний апарат розглядався як невід’ємна складова єдиного вокального тракту. Сучасні дослідники (зокрема Р. Міллер, В. Михайлець) наголошують, що надмірне м’язове напруження нижньої щелепи, кореня язика чи губ зразу порушує резонаторний баланс, провокує форсування та знижує інтонаційну точність. Гнучка та усвідомлена артикуляція навпаки ж забезпечує природність мовлення [27].

Поняття «штрих» прийшло у вокальне виконавство з інструментальної музики (насамперед смичкової). Для інструменталіста штрих визначається характером контакту смичка зі струною, пальця з клавішею чи подачею повітря в амбушур у духовиків. Слід зазначити, що у співі штрихова артикуляція реалізується через координацію трьох чинників:

1. Характеру атаки звуку – моменту переходу голосового апарату від дихального стану до фонації (м’якої, твердої чи придихової атаки, а також прийому «дотику» – цілеспрямованого резонаторного «уколу» звуку без детонаційного «в’їжджання».

2. Режиму дихальної опори (appoggio) – співвідношення плавного, неперервного розподілу видихуваного струменя та імпульсної, пульсуючої роботи діафрагми і черевного пресу.

3. Динаміки артикуляційних рухів на межі «голосний – приголосний» – ступеня протяжності голосних (ядра складу) та швидкості, пружності й зібраності приголосних, які у вокальному інтонуванні не повинні розривати єдину резонаторну лінію.

У постановці академічного голосу вільна робота артикуляційного апарату прямо впливає на виразність дикції, природність і темброве багатство звуку. Як зазначає В. Максимчук, анатомічні вади та м’язові затиски – зокрема неправильний прикус, скутість нижньої щелепи чи малорухливість язика – заважають нормальному звукоутворенню і погіршують виконавський результат.

Усвідомлення фізіологічних законів артикуляції та робота над свободою органів мовлення дають змогу співаку усунути ці перешкоди і вільно втілити різні художні завдання.

У вокальній науці артикуляційний апарат розглядають як складову єдиного вокального тракту. Зокрема, Р. Міллер трактує артикуляцію як узгоджену роботу язика, губ, щелеп і м'якого піднебіння у взаємодії з резонаторами, завдяки якій формується виразна дикція та коригується тембр голосу. На думку дослідника, під час співу артикуляційні рухи повинні лишатися гнучкими та не порушувати резонансного балансу.

Найрухливішим органом артикуляції є язик: від його положення залежить чіткість приголосних і конфігурація резонаторних порожнин. Будь-яке затискання, або неприродне зміщення язика одразу ковзає звук з позиційно правильного місця і позбавляє його об'єму, тому в польській вокальній школі свободу рухів язика вважають основою правильної артикуляції. Вагому роль відіграють також губи та нижня щелепа. Вони відповідають за виразну вимову губних і губно-зубних приголосних та природне відкриття ротової порожнини. Як зазначає дослідниця Тарасевич, свідомий контроль за свободою нижньої щелепи допомагає уникнути зайвих м'язових затисків у голосовому апараті.

Злагоджена робота всіх органів артикуляції поєднує дикційну чіткість разом з резонансним звучанням голосу. Все це необхідно технічної свободи та художньої виразності в академічному співі [21, с. 6].

У сучасній вокально-педагогічній та виконавській практиці склалася розгалужена система основних і похідних вокальних штрихів, кожен із яких має власну фізіологічну механіку та спектр виразових градацій.

Динаміка (від грец. dynamikos – сповнений сили) визначає гучність звучання і ґрунтується на зміні сили голосу. У співі динамічні градації завжди є відносними й орієнтуються на три умовні межі: тихо, помірно та голосно, що залишає вокалістові простір для власного виконавського прочитання. Поступове посилення чи послаблення звуку утворює динамічне нюансування (crescendo, diminuendo, forte, piano, pianissimo тощо). Кожен такий відтінок несе певний

рівень емоційної напруги, а їхнє поєднання допомагає розкрити характер і художній образ твору[43].

Тембр (від фр. timbre – першоджерело; грец. tympanon – тимпан) – це природне забарвлення голосу, яке залежить від будови голосового апарату виконавця. Його описують через якісні ознаки: голос може бути дзвінким, глухим, світлим, темним, матовим, яскравим, лагідним чи суворим.

Крім анатомічних особливостей, на темброве забарвлення впливають характер музичного матеріалу, спосіб звуковидобування та акустика приміщення. Звучання тембру безпосередньо діє на слухача – воно здатне заспокоїти, захопити або ж, навпаки, викликати втому чи роздратування.

У вокальному виконавстві тембр постійно видозмінюється відповідно до змісту твору, поетичного тексту й емоційного стану героя. Ще майстри співу минулого зауважували, що відкрите, яскраве звучання передає радість, гордість або гнів, приглушене – страх, сором'язливість і нерішучість, тоді як стримані почуття потребують легкого прикриття звуку, а відчуття жаху чи таємничості – максимально глухого, затемненого тембру. У цьому разі йдеться не про природні вади голосу, а про свідомий вибір співаком потрібної фарби для втілення образу.

Темброве забарвлення тісно пов'язане з чистотою інтонування. Коли голос звучить надто заглиблено й тьмяно, у слухача виникає відчуття заниженої, неточної інтонації, тоді як світлий і зібраний тембр сприймається як інтонаційно чистий. Оскільки вокальна інтонація завжди забарвлена певним тембром, під час пошуку точного звучання співак має одночасно контролювати і висоту тону, і його темброву яскравість [43].

Вокальна штрихова артикуляція поєднує в собі логіку інструментального звуковедення з фонетикою мовлення. Скрипаль чи піаніст робить штрих зовні – пальцями або смичком. У співака весь процес прихований усередині власного тіла. Досліджуючи природу вокальних штрихів, Л. Чірка [60] доводять, що штрих народжується завдяки узгодженій роботі трьох підсистем нашого апарату: енергетичної, генераторної та резонаторно-артикуляційної.

Кожна з цих систем виконує свою чітку роботу:

1) Енергетична підсистема утворює підзв'язковий тиск повітря завдяки злагодженій роботі діафрагми, преса і міжреберних м'язів.

2) Генераторна підсистема відповідає за роботу гортані і за спосіб змикання голосових складок. Цим визначає тип атаки звуку (м'якої, твердої чи придихової).

3) Резонаторно-артикуляційна підсистема охоплює простір над голосовими зв'язками, ротоглотку, положення м'якого піднебіння та рухи органів мовлення.

Зі сторони акустики робота цих систем тримається на вокальному імпедансі – зворотному тиску, який ротоглотка дає хвилі звуку, який йде від голосових складок. Стабільний імпеданс допомагає голосу добре резонувати і утримувати високу співацьку форманту в межах 2400–3200 Гц. Ця форманта дає тембру польотність і дзвінкість на будь-якій гучності.

Під час артикуляції співак повинен правильно узгоджувати силу видиху з високою позицією, щоб звук не знявся з опори.

Будь-який штрих проходить у часі три послідовні фази:

1. Фаза атаки (ініціація) – момент переходу від тиші до звуку, коли голосові складки змикаються під дією дихання.
2. Стаціонарна фаза – утримання звуку на опорі. В цій фазі розкривається тембр, співацька форманта та природне вібрато.
3. Фаза релаксації або переходу – розмикання складок чи миттєве перемикання апарату на наступний звук.

Атака звуку слугує першим імпульсом будь-якого звуку. Від неї залежить спосіб звуковедення. Першим цей механізм науково пояснив Мануель Гарсіа (молодший), пов'язавши тип атаки зі способом змикання складок на початку видиху. В підручнику В. Антонюк [1] виділено три основні види атаки звуку.

М'яка атака (коли складки змикаються одночасно з початком видиху) дає плавне та рівне legato.

Тверда атака (прорив щільно зімкнених складок повітрям) забезпечує гострі акценти на marcato та staccato.

Придихова атака (коли видих трохи випереджає звук) використовується як художня фарба для шепоту, зітхання або тихої молитви. На практиці я завжди орієнтуюся на м’яку атаку як на базову, бо надмірне захоплення твердою атакою швидко втомлює голосові складки.

Динаміка (від грец. dynamikos – сповнений сили) передає зміни гучності та ґрунтується на варіюванні сили голосу. У співі динамічні градації завжди є відносними і спираються вони на три умовні межі: тихо, помірно та голосно. Саме ця умовність динамічних позначень залишає вокалісту свободу для власного виконавського прочитання твору [45].

Поступове посилення чи послаблення звуку називають нюансуванням (crescendo, diminuendo, forte, piano, pianissimo тощо). Завдяки тонким характерні риси музики. Кожен найменший відтінок гучності несе певний рівень емоційної напруги, а їхнє поєднання зрештою формує потрібний художній образ.

У вокальному виконавстві одне з провідних місць посідає артикуляція (від лат. articulo – розчленовую). У теорії та практиці співу це поняття охоплює два аспекти: узгоджену роботу мовленнєвих органів під час утворення звуків і сам спосіб «вимовляння» мелодії – те, наскільки зв’язно чи роздільно поєднуються її тони. В живій виконавській практиці цей спосіб звуковедення втілюється саме в штрихах.

Володіння штрихом legato ґрунтується на вмінні співака плавно і рівномірно розподіляти звуковий потік між сусідніми тонами та складами. Також зберігаючи цілісність мелодичної лінії без розривів і поштовхів.

Non legato належить до найскладніших вокальних штрихів, бо поєднує в собі технічні ознаки legato та staccato. В цьому способі звуковедення мелодична лінія втрачає суцільну безперервність, а кожен тон стає відносно самостійним. Звук повністю витримується за тривалістю, але відокремлюється від наступного ледь помітною цезурою завдяки короткій затримці дихання.

Штрих marcato передбачає підкреслено виразне, вагоме виконання кожної ноти, яке створюється не паузами між звуками, а чіткою акцентуацією. Слід пам’ятати, що виконання staccato полягає в граничному скороченні тривалості

самих звуків і збільшенні пауз між ними без порушення загального ритмічного рисунку.

В кожного з цих штрихів є широка палітра внутрішніх відтінків. Staccato може звучати гостро, колюче, пружно або, навпаки, повітряно й граціозно. Legato ж набуває то світлого і співучого забарвлення. В різних комбінаціях та сплетіннях між собою вокальні штрихи відкривають для виконавця майже невичерпні можливості художньої виразності [45].

З точки зору фізіології співак повинен тримати гортань в стабільно низькому положенні, зберігати рівний тиск повітря і швидко й м'яко вимовляти приголосні. За правилами вокальної орфоепії В. Антонюк [1], приголосні не розривають потік повітря, а немовби вплітаються в суцільну лінію голосних.
У класичних школах минулого (Ф. Ламперті, Л. Дмитрієва) та в підручнику В. Антонюк підкреслюється, що точна координація дихання та гортані рятує від поштовхів повітря на широких стрибках. Особисто для мене кантиленне legato є найскладнішим елементом контролю на великих інтервалах, коли тіло інстинктивно прагне підтиснути звук.

В художньому плані legato виконує три завдання:

1. Передає споглядальну лірику, душевний спокій і глибоку зосередженість.
2. Втілює скорботні та трагічні стани, коли безперервна лінія голосу символізує тривалість страждання або молитву.
3. Малює пейзажі в камерній ліриці (подих вітру, нічну тишу чи течію річки).

До групи кантиленних штрихів також належать legatissimo (гранично щільне злиття звуків з легким перекриттям) та марковане legato (legato-marcato, legato-dolce). У маркованому legato мелодія залишається зв'язною, але на кожен наступний звук робиться м'який смисловий наголос. Технічно вокаліст утримує стабільний тиск дихання і не розриває лінію голосних, але на початку кожного звуку додає легкий імпульс диханням або губами. Це дає можливість виділити важливі слова у тексті твору і не зруйнувати плавність фрази. Художньо такий прийом додає мелодії рельєфності і допомагає передати хвилювання або роздум.

Другу групу складає уривчасте звуковедення, його центром є штрих staccato (від італійського staccato – відокремлено). Тут сам звук триває лише коротку мить, а решту часу займає пауза. У вокальній техніці staccato належить до найскладніших прийомів, бо вимагає миттєвої синхронізації діафрагмального поштовху та атаки звуку. Голосові складки швидко змикаються і розходяться без затиску, поки артикуляційний апарат тримає високу позицію. Спів staccato через затиск горла – груба помилка, яка миттєво втомлює голос.

У концертному репертуарі staccato використовують для створення різних образів:

1. Передає грайливість, кокетство, гумор, скерцозність та юнацький запал.
2. Зображує рух чи звуки природи – цокання годинника, краплі дощу, стрибки птахів або сміх.
3. Відтворює внутрішній трепет, переляк або прискорене серцебиття в драматичних сценах.

Між плавним legato і гострим staccato є ще напівзв’язані і декламаційні штрихи – non legato та portato. Штрих non legato (не зв’язано) робить вокальну лінію схожою на виразне декламування. Кожен звук виконується окремо через ледь помітну паузу, але зберігає майже повну тривалість. Голосові складки скоординовано розмикаються і знову змикаються на стабільній опорі, а початок звуку береться м’яким або помірно активним імпульсом. Н. Гребенюк [24] акцентує, що non legato структурує фразу та підкреслює вагомість кожного слова, тому цей штрих незамінний в оповідних чи епічних епізодах.

В свою чергу, штрих portato (від італійського portare – «нести», «підтримувати») поєднує протяжність кантилени з виразною окресленістю кожного тону. Звуки не зливаються суцільно, але і не розпадаються на уривки: нота витримується майже до кінця і відокремлюється м’яким згасанням за рахунок хвилеподібної зміни дихального тиску на одному видиху. Важливо не плутати portato з виконавським прийомом portamento. В вокальній практиці portamento – це плавне ковзання (глісандо) від одного звука до іншого, а portato вимагає чистого та точного влучання в кожну ноту. В камерній музиці цей штрих

чудово передає молитовну заглибленість, елегійний роздум або прихований драматизм.

Четверту групу формують акцентовані і динамічні штрихи: marcato (виразно, з твердою атакою), martellato (карбовано, на активному поштовху дихання) та sforzando (раптовий акцент). На відміну від legato чи portato, вони спираються на енергійний поштовх дихання і різко посилюють драматичну напругу. Завдяки такій палітрі, штрихова артикуляція перестає бути лише технічною деталлю і стає повноцінним інструментом створення стилю, форми і образу.

У камерному співі штрихи регулюють час, динаміку і тембр мелодії. Якщо в опері на першому плані стоїть акустична потужність голосу, то камерний жанр,

Щоб системно дослідити вокальні штрихи в репертуарі XVIII–XX століть, ми поєднуємо кілька методів. Історико-стильовий аналіз показує, як змінювалися вимоги до штрихів від епохи бароко та класицизму до декламаційних пошуків XX століття. Виконавсько-аналітичний підхід дає змогу порівняти нотний запис композитора з його реальним звучанням в різних інтерпретаціях.

Теоретичний аналіз твору розкриває його будову, а жива інтерпретація втілює задум у звуці. Сам процес інтонування у співі поєднує слуховий контроль, чітку дикцію і емоційну наповненість. За спостереженнями С. Шипа [61], логічне розгортання форми від першого імпульсу звуку до завершення твору забезпечує його цілісність. На практиці точність роботи артикуляційного апарату напряму залежить від внутрішнього слуху та емоційної зібраності співака.

Отже, вокально-артикуляційний штрих поєднує в собі фізіологічні закони голосоутворення, нотний запис та стильові вимоги епохи. Такий погляд дає змогу перейти від простого опису прийомів до розуміння того, як штрихи працюють в цілісній системі виразності, це стане основою для їхньої класифікації у наступному підрозділі.

1.2. Історико-стильові особливості застосування вокальних штрихів у європейській та українській вокальній традиції Історія співу нам показує, що вокальні штрихи це один з найбільш рухливих складників виконавської культури. Те, як співак бере звук, з'єднує ноти між собою і як він забарвлює фразу, напряму залежить від естетики доби, акустики залів та особливостей мови. Вокальний штрих – це не просто технічний прийом, а стильова ознака художнього мислення епохи. Для мене як виконавця розуміння цих змін є принциповим. Без знання історичних правил легко припуститися грубої помилки – наприклад, перенести густу романтичну кантилену в прозору барокову арію.

Мистецька спадщина доби бароко посідає вагоме місце в сучасній музичній культурі. Хвиля зацікавлення старовинною музикою, що охопила Європу в другій половині XX століття, поступово дійшла й до України. За кордоном цей процес відбувався значно швидше й органічніше, адже спирався на дбайливо збережену історико-культурну базу: автентичну акустику старовинних споруд, музейні й приватні зібрання нотних рукописів, трактатів та інструментів, а також безперервну спадкоємність вокальних і інструментальних шкіл.

Як підкреслює Л. Артюхова, осмислення провідних тенденцій у сучасному українському виконанні барокового репертуару – від жанрово-стильових уподобань до окремих технологічних засобів – допомагає визначити подальші перспективи розвитку цього напряму вокального мистецтва [2, с. 43].

Інтерес до барокової спадщини помітно посилюється, спонукаючи музикантів шукати стилістично, жанрово й технологічно точні способи її прочитання. Як зауважує Л. Артюхова, сьогодні «виконавці і науковці вивчають та висвітлюють окремі питання, які містяться у старовинних трактатах, роботах, відкриваючи нові аспекти "звучання" музичного барокового мистецтва» [2, с. 44]. Засади автентичного виконавства та історичних технологій музикування в українському мистецтвознавстві, зокрема, висвітлює І. Коденко.

У сучасній теорії виконавства виокремлюють три провідні типи інтерпретації: історичний, авторський та змішаний. За визначенням М.

Кононової, «історичний тип виконавської інтерпретації відображає класифікацію найхарактерніших виконавських засобів і прийомів, притаманних стильовим особливостям різних епох в історії розвитку музичного виконавства» [2, с. 44]. Такий підхід вважають автентичним щодо певної музично-історичної доби, бо він враховує її естетичні настанови, специфіку інструментарію та норми звуковедення. У його межах формуються барокова, класицистична чи романтична виконавські моделі, кожна з яких спирається на власний технологічний комплекс і стильові еталони свого часу.

Переосмислення та реставрація вокальної спадщини бароко у XX столітті ґрунтовно розкриті у фундаментальній праці Н. Гарнонкурта «Музика як мова звуків: шляхи до нового розуміння музики».

Музику бароко та класицизму нерідко сприймають і виконують крізь призму естетики кінця XIX століття. Хоча час від часу виникають спроби осучаснити інтерпретацію – наприклад, відкинути давні виконавські традиції та орієнтуватися суто на нотний запис, відтворюючи лише буквально зафіксоване без «реформаторських» підходів. Увесь репертуар від раннього бароко до постромантизму часто зводять до єдиної виконавської манери, властивої межі XIX–XX століть [8].

У всьому світі робили спроби віднайти для барокової музики її первісну мову – або ж створити таку, що сприймалася б як давня. Хоча остаточно перевірити історичну точність таких припущень неможливо, бо свідків тієї доби вже немає. Потреба в таких пошуках виникла через разючий контраст між бароковою мовою, її дикцією та базовою музичною структурою і тим, як ці твори зазвичай виконувалися. Прірва між музикою доби Й. С. Баха та манерою кінця XIX століттям була настільки велика, що потребувала зовсім інших виконавських підходів. Завдяки цим зусиллям для барокової музики сформували переконливий виразовий словник, який хоч і викликає жваві суперечки щодо кожного нового «відкриття», але вже зрушив справу з місця.

Нині виконавцям складніше видавати довільне прочитання за незаперечну норму, а колишня самовпевненість, сперта на хибні уявлення про традицію, поступається місцем пошуку стилістично виправданої інтерпретації [8].

Виконання барокової вокальної музики в українській практиці стає дедалі помітнішим явищем. Як зазначає Л. Артюхова, «українські співаки активно виконують неперевершені барокові твори і можуть на достойному рівні показати свої непереможні голоси, які вправно справляються з надскладною, примхливою технікою, якої потребує барокова вокальна музика» [2, с. 46]. На вітчизняній камерно-концертній сцені вже сформувався виразний напрям барокового виконавства, що почав набирати силу ще наприкінці XX століття й активно розвивається нині.

До становлення цього репертуарного пласту в Україні долучилися відомі мисткині: Валентина Антонюк із її концертними виступами та телевізійною зйомкою в Національному будинку органної та камерної музики України, солістка цього ж закладу з 1984 року Ольга Басистюк та Лідія Забіляста, чия дискографія охоплює твори Й. С. Баха, А. Вівальді, А. Веделя й Д. Бортнянського. Помітну роль у популяризації старовинної музики відіграє й Національна оперета України, де регулярно проходять вечори «Шедеври барокової музики» за участі ансамблю старовинної музики та солістів театру з творами Д. Скарлатті, К. Монтеверді, Г. Ф. Генделя, М. Учелліні, Ч. Негрі, Дж. Дж. Гастольді, Б. Маріні чи Ф. Карозо [2, с. 46].

Окрему нішу займає проєкт «Перлини Бароко» Валентини Матюшенко та Ольги Табуліної, який тривалий час повертає на сцену як знані, так і призабуті чи вперше виконувані в Україні твори барокової доби [2, с. 46]. Серед співаків, які сьогодні репрезентують цей стиль вітчизняній аудиторії, виокремлюються Юрій Міненко, Ольга Пасічник, Ольга Табуліна, Сергій Котко, Марія Ліпінська, Валентина Матюшенко, Ігор Іщак та Віталій Чікіров. Зокрема, соліст Національного будинку органної та камерної музики України Сергій Котко (працює там із 2011 року) знайомить слухачів із бароковою спадщиною та вперше в Україні виконує окремі оперні арії Г. Ф. Генделя, а Ігор Іщак охоплює

репертуар від раннього до пізнього бароко – від К. Монтеверді й Ф. Гаспаріні до Г. Ф. Генделя, Д. Бортнянського та М. Березовського.

Нову культуру сприйняття барокової музики формує й незалежна ініціатива Open Opera Ukraine, яка поєднує сучасні оперні постановки, залучення ширшої публіки та підтримку молодих виконавців. У співпраці з Мистецьким Арсеналом проєкт організовує відкриті майстер-класи з барокового співу, серед яких яскравою подією стала робота із сопрано Ольгою Пасічник. За словами дослідниці, «однією з найяскравіших подій цього проекту стало проведення такого майстеркласу від європейського експерта, фахової виконавиці барокового репертуару, сопрано Ольги Пасічник» [2, с. 46], а сама ініціатива постає як «незалежний проєкт, що формує нову культуру споживання музичного інтелектуального продукту через здійснення сучасних оперних постановок, розвиток аудиторії і професіоналізацію молодих талантів» [2, с. 46].

Прийоми, знайдені для музики бароко, не можна механічно переносити на творчість віденських класиків, оскільки між цими епохами пролягає виразна стильова межа, помітна навіть досвідченому слухачеві на прикладі творчості Й. С. Баха та Й. Гайдна [8]. Ці відмінності відчуваються і в межах одного історичного відрізка: ще за життя Баха у Відні та Мангаймі з’являлися твори в новому галантно-чутливому стилі, які без спеціальної музично-теоретичної підготовки легко сплутати з раннім Гайдном. На зламі бароко та класицизму відбулися суспільні та культурні зрушення, що змінили саме призначення музики – вона почала орієнтуватися й на ширшу, не підготовлену фахово аудиторію, що стає помітним при зіставленні пізнього бароко з класичною музикою.

У XVII – першій половині XVIII століття академічний спів формувався під впливом музичної риторики (Musica poetica) та вчення про афекти (Affektenlehre).

Перехід від ренесансної поліфонії (Prima prattica) до барокового стилю (Seconda prattica), який проголосив Клаудіо Монтеверді, підпорядкував музику змісту поетичного слова. Артикуляція перестала бути просто способом видобути

звук. Вона перетворилася на систему інтонаційної пунктуації, де кожна атака чи пауза допомагали ораторськи виділити важливе слово.

Теоретики XVII століття (Йоахім Бурмайстер, Крістоф Бернхард, Йоганн Маттезон) перенесли закони античного красномовства в музику, приділивши головну увагу етапу pronuntiatio – безпосередньому виголошенню тексту. Вокальні штрихи підпорядковувалися музично-риторичним фігурам. Наприклад, фігура зітхання (suspiratio) вимагала проспівати два звуки на одному диханні: перший взяти м’яко з легким наголосом, а другий обережно зняти.

Водночас діяло вчення про афекти (Affektenlehre), яке спиралося на філософію Рене Декарта. Емоції тоді трактували не як настрій, який змінюється, а як чіткі психофізіологічні стани – гнів, печаль, радість, надію чи страх. Так одна барокова арія зазвичай утримувала один незмінний афект, вокаліст повинен утримати стабільний режим роботи апарату.

В музиці Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, А. Скарлатті та Дж. Б. Перголезі голос змагався на рівних з музичними інструментами, а вибір штриха залежав від змісту сцени. Для передачі скорботи співаки брали звук м’якою атакою, використовували плавне portato і робили поступове згасання наприкінці фрази. Для сцен гніву чи рішучості обирали тверду атаку (marcato) та чітко розділені штрихи non legato і martellato, коли кожна нота швидкого пасажу спиралася на власний імпульс дихання. Як влучно зауважив Н. Арнонкур [8], барокова музика є «мовою звуків». В ній артикуляція не повинна бути монотонно-згладженою, а навпаки, треба додавати рельєф та чіткого розмежувати фрази між собою.

Така музика діяла за законами ораторського мистецтва: співаку потрібно було не просто показати красу свого тембру, а ще і переконати слухача силою емоції.

У добу класицизму та розквіту італійської школи bel canto (XVIII – перша третина XIX ст., творчість В. А. Моцарта, Дж. Россіні, В. Белліні та Г. Доніцетті) артикуляційні орієнтири кардинально змінилися. На зміну бароковій розчленованості прийшов культ бездоганної співучості та вирівняного звучання

по всьому діапазону. Головним виміром майстерності стало кантиленне legato. Воно висувало до співака три жорсткі вимоги:

1) Безперервність потоку: звуки повинні були переходити в наступний без розривів та без втрати високої позиції чи поштовхів дихання.

2) Швидкість приголосних: приголосні звуки вимовлялися легко і миттєво, щоб не перекривати лінію голосних.

3) Темброва рівність: голосні вирівнювалися за рахунок низького положення гортані та піднятого м'якого піднебіння.

Поруч із кантиленою школа bel canto відточила такі віртуозні штрихи як, stacato та spiccato. В сопранових і тенорових колоратурах вони додавали мелодії легкості й блиску. Особисто для мене виконання таких пасажів можливе лише за однієї умови: гортань повинна залишатися максимально вільною та пружною, поки прес утримує стабільну опору. Також в bel canto часто зверталися до прийому portamento – плавного ковзання голосу від ноти до ноти, це допомогло додати у фразу якоїсь романтичної піднесеності. Проте педагоги того часу суворо застерігали від зловживання цим прийомом, щоб спів не перетворювався на манірні «під'їзди» до звуку.

Варто зазначити, що повноцінне розкриття тембрового багатства й виразності голосу потребує від співака не лише природних даних, а і ґрунтовного володіння вокальною методикою. Вплив італійської школи на становлення українського професійного співу докладно висвітлено у працях І. Цебрія, Б. Гнидя, Г. Гаценко, Н. Ковмір, В. Антонюк та інших науковців, які проаналізували її засадничі елементи – роботу дихання, резонування, артикуляцію та художню інтерпретацію.

Засвоївши естетичні й методичні надбання бельканто, українська вокальна школа водночас виробила власні самобутні педагогічні засади. У світовій та вітчизняній культурі бельканто утвердилося як еталон вокальної досконалості, витонченості й гармонійного звучання, що поєднує технічну свободу з тонким відчуттям музичної фрази. Як зазначає дослідниця Белінська, визначальними рисами цього стилю є діафрагмальна опора дихання та резонансне

звукоутворення, які надають темброві природної об’ємності, а також кантиленне (зв’язне, співуче) ведення голосу в поєднанні з віртуозною орнаментикою, виразним інтонуванням і вдумливим ставленням до поетичного слова.

Збереження й творче осмислення спадщини видатних майстрів бельканто залишається важливим орієнтиром для сучасної української вокальної педагогіки [16]. Попри постійне оновлення музичних стилів і виконавських вимог, принципи італійської школи не втрачають актуальності, оскільки закладають базу природного, легкого та технічно довершеного звучання голосу [16, с. 44].

У XIX столітті романтизм перетворив камерну пісню на простір глибокої сповіді. Німецько-австрійська пісня Lied (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс, Х. Вольф) та французька Mélodie (Г. Форе, К. Дебюссі) вивели жанр далеко за межі салонних розваг. Нові психологічні завдання змінили також і підхід до техніки. Белькантова кантилена перестала бути єдиним ідеалом і поступилась місцем штриховим контрастам, в яких спів поєднувався з мовленнєвою декламацією.

Саме в німецькій Lied слово, вокальна мелодія та фортепіано змогли злитися у єдине ціле. Франц Шуберт перетворив пісню на психологічну драму, протиставивши плавне legato гострому staccato та вольовому marcato (як-от у баладі «Вільшаний король» чи у сцені «Гретхен за прядкою»). У Роберта Шумана цей психологізм став іще інтимнішим: фортепіано заговорило нарівні з голосом, а від співака знадобилося філігранне володіння portato і non legato, щоб він зміг передати найтонші інтонації ліричної сповіді.

У другій половині XIX століття Й. Брамс та Х. Вольф розвинули два різні вектори романтичної артикуляції. Брамс спирався на народну пісенність (Volkslied) і широку епічну кантилену, що вимагає від вокаліста густого, насиченого legato в середньому і низькому регістрах. Вольф, навпаки, дотримувався вагнерівського принципу єдності слова і звуку. В його романсах кожен склад тексту має власний інтонаційний акцент, через це виконавець повинен миттєво перемикатися з м’якого portato на карбоване martellato.

Французька Mélodie виникла як витончена альтернатива німецькій пісні та італійській опері і спиралась на фонетику французької мови. Засновник жанру Габріель Форе створив тип прозорого legato, яке часто виконується на півголосу (mezza voce). Спів творів Форе вимагає від вокаліста максимально м'яких приголосних і чутливості до найменших змін динаміки, прибравши зайвий театральний пафос.

Ще далі пішов Клод Дебюссі. Він переніс у вокал принципи імпресіонізму. Зміг відмовитися від традиційної заокругленої звуку на користь гнучкого parlando та declamando, які наближають спів до природної мови. У циклах «Забуті арієти» чи «Ґалантні свята» вокаліст спирається на легке portato, прозоре non legato, а також на вільну агогіку. Голос в данному випадку ніби розчиняється у фортепіанних барвах.

Основою українського виконавства є широке народнопісенне legato, побудоване на вільному, безперервному веденні дихання. Його природа сягає своїх коренів у самій фонетиці української мови, де відкриті і чисті голосні сприяють м'якій атаці звуку. З народних огласовок і тужливих інтонаційних переходів виріс виразний український прийом portamento. На суцільному диханні він передає глибоку тугу або світлий сум. В той же час в драматичних та епічних творах М. Лисенка, Я. Степового й В. Косенка артикуляція наближається до кобзарського речитативу. Тут на перший план виходять чітка вимова приголосних, роздільне non legato та тверда, вольова атака (marcato, martellato). На власному досвіді виконання українського репертуару скажу, що головне завдання співака тут – не втратити теплоту голосу навіть у найгостріших декламаційних фразах.

У підсумку камерно-вокальне мистецтво постає як самостійна сфера, яка має свої закони спілкування зі слухачем. На відміну від опери, де потрібен потужний звук для великої сцени, камерний спів тримається на тонкій деталізації, психологізмі і рівноправному діалозі голосу і фортепіано.

У музиці ХХ – початку ХХІ століття межі камерного жанру вже суттєво розширилися, це вимагає від співака високої гнучкості та вміння швидко перебудовувати техніку під новий стиль.

1.3. Взаємозв'язок штрихової артикуляції, дикції та музичного фразування у створенні художнього образу

Щоб створити переконливу і стилістично точну інтерпретацію в камерному співі, вокалісту замало тільки техніки. Потрібно розуміти, як між собою працюють три головні складники виконання: вокальна орфоепія, штрихова артикуляція та музичне фразування. Саме на їхній єдності наголошує в своїх роботах В. Антонюк.

Вокальна орфоепія регулює правила вимови. Фразування організовує розвиток мелодії у часі. А штрихи втілюють це все в реальному звучанні. Всі три компоненти тісно між собою пов'язані, що збій хоча б одного компонента одразу зруйнує зміст усієї фрази. На практиці це відчувається миттєво: варто перетиснути приголосну або загубити високу позицію голосної, як кантилена розсипеться.

Основою для точного вокального штриха є вокальна орфоепія – правила вимови тексту під час співу. Вона суттєво відрізняється від побутового мовлення чи сценічної декламації. В звичайній розмові язик і губи прагнуть максимально швидко передати інформацію, а в співі вимова підпорядковується законам кантилени та збереженню високої співацької позиції.

У вокальній фонетиці голосні та приголосні звуки мають чітко розділені ролі:

1) Голосні звуки несуть основний вокальний звук, тембр і силу звучання. Щоб досягти рівного legato та однорідного тембру, голосні потрібно заокруглювати, тобто «прикривати». Як пояснюють В. Антонюк [1], прикриття допомагає зберегти стабільний об'єм глотки і зручне положення гортані під час зміни висоти нот. Завдяки цьому голос не втрачає опору на перехідних нотах.

2) Приголосні звуки створюють короткі акустичні перешкоди завдяки активній роботі язика, губ, м’якого піднебіння та нижньої щелепи. Вони роблять текст зрозумілим і дають поштовх для формування різних штрихів. Головне технічне завдання вокаліста полягає в тому, щоб об'єднати протяжність голосних із миттєвою роботою приголосних.

Спосіб вимови приголосних саме і визначає характер звуковедення та тип вокального штриха:

1) Штрих legato (зв’язано) вимагає м’якої, чіткої, але блискавичної вимови приголосних. Приголосний звук не повинен перекривати потік повітря чи рвати лінію голосних. У власній співацькій практиці я завжди подумки переношу приголосну до наступного складу, щоб дихання лилося без зупинки.

2) Штрихи staccato (уривчасто) та marcato (акцентовано), навпаки, перетворюють приголосні на активні важелі атаки. Поєднання пружного тиску повітря з миттєвим змиканням і розмиканням губ чи язика додає звуку гостроти та рельєфу.

3) Штрихи non legato (не зв’язано) та portato (підкреслено) опираються на помірну активність приголосних, які обережно відділяють звуки без різкого поштовху і цим додають кожному слову ваги.

У вокальному виконавстві провідне значення має артикуляція (від лат. articulo – розчленовую), яка поєднує фізіологічну роботу мовленнєвих органів під час утворення звуків та інтонаційну організацію музичної лінії. Як зазначають О. М. Яремчук, І. В. Підгаєцька та Л. В. Маційовська, у виконавському вимірі вона постає як «спосіб “вимовляння” мелодії з тим або іншим ступенем розчленованості або зв'язаності тонів, що її складають», який на практиці втілюється через систему штрихів [45, с. 40–41]. Запозичене з інструментальної музики поняття «штрих» охоплює конкретні прийоми звуковидобування й ведення голосу: зв’язне legato, що спирається на єдиний дихальний потік, точне за тривалістю й рівне за силою tenuto, незв’язне non legato та коротке staccato, кожне з яких має власні виразові градації.

Фізіологічною основою звукоутворення виступає артикуляційний апарат. За визначенням дослідниць, «артикуляційний апарат – це система органів, завдяки яким формуються звуки мовлення» [45, с. 40–41]. До його активної групи належать голосові складки, язик, губи, м’яке піднебіння, глотка та нижня щелепа, тоді як пасивну частину утворюють зуби, тверде піднебіння й верхня щелепа.

У художній структурі вокального твору артикуляція тісно переплітається з ритмікою, динамікою, темпом та образним змістом музики. Насамперед вона невіддільна від ритмічної організації, адже будь-яке інтонування розгортається в часі через співвідношення тривалостей звуків і пауз. Не менш відчутним є її зв’язок із динамікою: щільніше наповнення звучанням одиниці часу сприймається слухом як посилення гучності (ефект crescendo), а розрідження звукового потоку – як її послаблення. Крім того, артикуляція безпосередньо залежить від темпу і водночас сама його вмотивовує, оскільки певні штрихи технічно можливі лише в межах відповідного руху (приміром, staccato втрачає свою природу як у надмірно швидкому, так і в гранично повільному темпі). У виразовому плані вибір штриха підпорядковується характеру образу – необхідності передати масивність чи легкість, ліричну сповідь чи патетику, емоційний вигук або спокійну оповідь [45, с. 41].

Окрему роль відіграє акустична функція артикуляції, завдяки якій співак пристосовує звучання голосу до умов конкретного концертного приміщення. У залах із тривалою реверберацією, де сусідні тони накладаються один на одного, заміна зв’язного legato на чіткіше non legato допомагає зберегти розбірливість і зібраність звуку. Водночас, як підкреслюють авторки посібника, «артикуляція може не тільки пристосовуватися до акустики, але й сама своїми засобами викликати в слухачів уявлення про певну акустику» [45, с. 41]. Зокрема, використання штриха marcato у поєднанні з м’яким акцентом і подальшим diminuendo створює ефект луни, формуючи ілюзію віддаленого звучання у просторі.

Артикуляційні прийоми виконують також виразну формотворчу функцію. Контрастне чергування legato та staccato допомагає розмежовувати й

підкреслювати структурні одиниці музичної форми – мотиви, фрази, речення та періоди. На рівні мелодичного рельєфу це проявляється у протиставленні різних типів руху: плавні секундні ходи зазвичай об’єднуються прийомом legato, тоді як стрибки за звуками акорду рельєфно окреслюються за допомогою non legato.

Тож будь-які помилки у вокальній орфоепії, такі як (затягування приголосних, млява дикція або викривлення голосних заради зручної позиції) ламають штриховий малюнок і роблять спів дуже неприродним.

Музичне фразування в камерному творі відповідає за логічний та емоційний рух мелодії. Ноти задають висоту і ритм, поезія несе зміст, а вокальний штрих працює як розділові знаки та динамічна опора фрази.

Нерозривною ланкою між дикцією, штрихом і диханням виступає атака звуку. Залежно від того, чи збігається змикання голосових складок з початком видиху, чи випереджає його, співак використовує м’яку атаку для плавного legato, тверду атаку для виразного marcato і staccato або придихову атаку для передачі зітхання чи втоми. Правильний вибір атаки допомагає нам узгодити вимову приголосних з опорою дихання. І вберегає голос від форсування. На мою думку, свідома зміна атаки дозволяє співаку миттєво змінювати настрій фрази і робити це без зайвого фізичного напруження.

Вокальна орфоепія, штрихи та фразування утворюють єдину систему майстерності, володіння якою перетворює кожну фразу на живий виразовий елемент художнього образу.

Врешті, основою виконавського арсеналу вокаліста лишаються темброві і динамічні властивості голосу. Вони визначають акустичну переконливість інтерпретації. Динаміка у співі не зводиться до механічного виконання позначок f, p, crescendo чи diminuendo в нотах. Вона виступає рушієм драматургії, Це напряму залежить від підзв’язкового тиску повітря та наповненості тембру голосу. Особливо складним завданням є володіння градаціями тихого співу (mezza voce, sotto voce). З власного досвіду знаю, що проспівати тиху фразу так, щоб не втратити високу співацьку форманту і польотність тембру, значно важче,

ніж заспівати голосно, адже дихальна опора при цьому повинна працювати ювелірно точно.

1.4. Вокально-технічні та інтерпретаційні принципи реалізації артикуляційних штрихів у практичній діяльності співака

Практичне втілення штрихів в камерному співі вимагає від вокаліста вміти поєднати чітку технічну дисципліну та живе художнього мислення. Так, як наш інструмент працює всередині нашого тіла, ми повинні розуміти, що якість кожного штриха залежить від налагодженої координації м'язів і ясного розуміння музичного задуму. На практиці це відчувається дуже просто: як тільки співак втрачає контроль над диханням або перестає відчувати образ, штрих одразустає механічним.

Всі робочі правила виконавця можна поділити на дві групи: вокально-технічні (фізіологічні), які відповідають за свободу і стійкість звуку, та на інтерпретаційні (художні), які підпорядковують техніку змісту твору.

Вокально-технічна база спирається на узгоджену роботу всього голосового апарату – від дихальної опори до мовленнєвих органів. Слід зауважити, що у співацькій практиці виділяють три головні технологічні принципи:

1. Стабільність дихальної опори та контроль підзв'язкового тиску. Підзв'язковий тиск – це тиск повітря, яку утворюється під голосовими складками. Цей тиск регулює діафрагма, м'язи преса та міжреберні м'язи. Опора дихання утримує цей тиск під час співу. Незалежно від обраного штриха, співак повинен повністю контролювати подачу повітря. Поширеною помилкою початківців є «скидання» опори – раптове розслаблення преса в мікропаузах під час уривчастих штрихів. У власній роботі я завжди стежу за тим, щоб м'язовий тонус тримався протягом всієї фрази. Паузи між нотами повинні виникати не через зупинку дихання, а завдяки швидкому і точному розмиканню голосових складок.

2. Диференційована атака звуку та збереження високої позиції. Атака звуку визначає, як саме і з якою швидкістю змикаються голосові складки на початку

видиху. Вибір потрібного штриха напряму залежить від одного з трьох типів атаки:

1) М’яка атака виникає, коли складки змикаються одночасно з початком видиху. Вона дає вільний звук без затиску в горлі та слугує основою для плавного legato.

2) Тверда атака формується, коли складки щільно змикаються ще до початку видиху, а повітря прориває цей опір. Такий поштовх потрібен для staccato, marcato і драматичних акцентів, але він вимагає точного дозування, щоб не перевантажити зв’язки.

3) Придихова атака з’являється, коли видих трохи випереджає змикання складок і перед звуком чути легкий подих. В камерному репертуарі цей прийом допомагає передати зітхання, втому або інтимну довірливість. Проте зловживати ним не варто, бо постійний придих розхитує змикання складок і збиває високу позицію.

У фокусі професійної діяльності музиканта перебуває творення музичного твору, у якому вирізняють три спрямованості: творчо-пошукову, інтерпретуючу та виконавсько-втілюючу. Творчо-пошуковий вектор найповніше виявляється під час самого написання музики, інтерпретаційний – у розкритті її художньо-виразових можливостей, а виконавсько-втілюючий – у безпосередньому звуковому відтворенні твору.

У реальній художній практиці ці три лінії діють у тісній єдності та взаємно доповнюють одна другу. Працюючи над твором, композитор подумки або вголос програє його, водночас музикант-виконавець під час звукової реалізації уточнює й «до-створює» заздалегідь продуману інтерпретаційну версію, яка, своєю чергою, не може скластися без творчо-пошукового («композиторського») складника [29].

Своєрідність музичної інтерпретації зумовлюють три чинники: природа самого матеріалу, завдання, які ставить перед собою виконавець, та специфіка процесу тлумачення твору. Звертаючись до проблеми розуміння мистецького тексту, В. Г. Москаленко наводить положення засновника герменевтики Ф.

Шлейєрмахера про те, що «жоден твір не може бути цілком зрозумілим, окрім як у взаємозв'язку зі всім обсягом уявлень, з яких воно виникло, і за допомогою знання всіх життєвих відносин, як письменників, так і тих, для кого вони писали» [29]. Попри важливість історико-культурного контексту, головним об’єктом уваги музиканта залишається сам музичний текст. На відміну від словесних мов, музиці не притаманні предметна наочність значень чи сталий лексичний запас, тому нотний запис окреслює лише загальне спрямування й межі розгортання музичної думки. Як підкреслює науковець, «духовна і тілесно-рухова енергетика, емоційне наповнення музичної думки, її звукова конкретика і, значною мірою, естетичні властивості – усе це відтворюється музикантом-виконавцем кожного разу заново» [29].

Завдання музичної інтерпретації виразніше проступають у зіставленні з музикознавчим аналізом. Інтерпретація є ширшою категорією, тоді як аналіз становить один із її опорних етапів: якщо аналіз зосереджується переважно на будові твору та зафіксованому в нотах результаті композиторської праці, то інтерпретація прагне охопити твір цілісно. Спираючись на формотворчі ресурси твору, виконавець випробовує виразові можливості музичного матеріалу (зокрема й артикуляційно-штрихові) і вибудовує власне прочитання. При цьому він враховує не лише нотний текст, а й попередні чи потенційно можливі трактування, адже накопичений у них досвід осмислення твору збагачує слухові уявлення інтерпретатора.

За переконанням В. Г. Москаленко, «одним з головних завдань музичної інтерпретації є формування художньо самостійної виконавської версії музичного твору» [29]. З огляду на це в теорії виконавства розмежовують поняття твір композитора та твір виконавця, а сам термін «інтерпретація» вживають у трьох значеннях:

у широкому сенсі – як окрему галузь наукового знання;

у процесуальному – як творчу діяльність, спрямовану на осмислення й тлумачення твору;

у вузькому – як конкретний художній результат цієї діяльності.

Ще слід зауважити, що язик, губи, м’яке піднебіння та нижня щелепа формують фонеми і відповідають за виразність тексту. Як підкреслює В. Антонюк [1], виконання будь-якого штриха вимагає повного звільнення цих органів від затисків, особливо в корені язика та суглобах нижньої щелепи. Вся м’язова активність повинна концентруватись в роботі органів мовлення і черевного преса, а гортань лишати вільною.

Хоча назви вокальних штрихів прийшли з інструментальної музики, співак виконує їх за законами власної фізіології та вокальної орфоепії:

✓ Legato (зв’язано): головний штрих академічного співу, звуки у ньому плавно перетікають один в інший без розриву дихання. Технічно він тримається на м’якій атаці, стабільному об’ємі глотки, вирівняних голосних і миттєвій, м’якій вимові приголосних.

✓ Staccato (уривчасто): короткі, гострі звуки з паузами між ними. У вокалі цей штрих виходить завдяки пружному, точковому змиканню складок на незмінній дихальній опорі.

✓ Marcato (акцентовано): виділення кожного тону за допомогою твердої та пружної атаки з активним поштовхом дихання. На відміну від staccato, ноти тут зберігають майже повну тривалість звучання, але мають чіткий акцент на початку.

✓ Non legato (не зв’язано): відокремлення звуків м’якими цезурами без різкого удару, коли кожен склад вимовляється чітко і вагомо на рівному диханні.

✓ Portato (витримано-відокремлено): проміжний штрих між legato та non legato, ноти тягнуться майже до кінця, але кожна отримує легкий додатковий імпульс диханням.

✓ Spiccato (гостро-уривчастий): дуже короткий, легкий різновид staccato, який вимагає високої рухливості артикуляційних органів і миттєвої реакції преса.

✓ Прийом portamento (ковзання): плавне перенесення голосу від однієї ноти до іншої на суцільному диханні та м’якому звуковеденні.

Будь-який технічний прийом набуває цінності лише тоді, коли допомагає розкрити зміст музики. В інтерпретаційній роботі співака головними є три художні принципи:

По-перше, принцип стильової відповідності. Виконавець підпорядковує вибір штрихів правилам конкретної епохи. В бароковій музиці (у Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Дж. Б. Перголезі) переважає non legato та риторична чіткість кожного складу. В епоху bel canto (у В. А. Моцарта, В. Белліні) панує рівне, інструментально чисте legato зі згладженими фонемами. У романтичній ліриці (Ф. Шуберта, Р. Шумана) та в українському солоспіві (М. Лисенко, В. Косенко) штрихи стають гнучкими і поєднують кантилену з мовленнєвим parlando.

По-друге, принцип темброво-підтекстового розмежування. У камерних творах штрих допомагає передати прихований психологічний підтекст (те, що не сказано напряму словами). Змінюючи штрих в межах однієї фрази, співак може показати внутрішню боротьбу героя, раптову зміну настрою чи приховану іронію.

По-третє, збереження цілісної будови (архітектоніки) твору. Детальне нюансування окремих мотивів не повинно дробити форму на дрібні шматки.

Свідома робота вокаліста над штрихами у практиці зазвичай проходить три послідовні етапи:

✓ Під час налітично-підготовчого етапу співак детально розбирає нотний і поетичний текст. На цьому кроці ми зіставляємо музичні і словесні наголоси, розставляємо зручні цезури для вдиху та складаємо план штрихів для кожної фрази.

✓ За технологічно-тренажного етапу відбувається м’язове та слухове відпрацювання складних місць. Виконавець підбирає спеціальні вправи і вокалізи, щоб налагодити гнучкість дихання, точне змикання складок на staccato та плавність переходів у legato.

✓ А під час художньо-синтезуючого етапу технічний прийом повністю підпорядковується художньому образу. Штрихи починають звучати вільно і природно, перетворюється на живий вираз почуттів.

Отже, поєднання технічної точності та художнього мислення допомагає співаку уникнути сухого, формального виконання і досягти справжньої майстерності у камерному співі. Фізіологічною основою цього процесу лишається злагоджена робота дихання, гортані та резонаторів. При цьому в українському репертуарі, як підкреслює В. Антонюк [1], дотримання правил вокальної орфоепії та чиста вимова голосних створюють природні умови для високої позиції й м’якої атаки звуку.

Висновки до розділу 1.

Теоретичний аналіз підтвердив, що вокальні штрихи, орфоепія і фразування працюють як єдиний механізм у камерному співі. Виконавська інтерпретація не зводиться до простого озвучення нот. Поєднання поетичного слова, точної атаки звуку та гнучкої артикуляції надає музиці психологічної глибини. На практиці це вимагає постійної рівноваги: фізіологічні можливості голосового апарату мають чітко слугувати художньому задуму композитора.

Якість будь-якого штриха (legato, staccato, marcato, portato, non legato) напряму залежить від вокальної орфоепії – уміння вирівнювати голосні та швидко, без затиску вимовляти приголосні. У технічному плані виконання штрихів тримається на трьох основах: свідомому виборі атаки звуку (м’якої, твердої чи придихової), стабільній дихальній опорі та збереженні високої співацької позиції. Історичний огляд нам показав, як змінювалися вимоги до артикуляції: від риторично чіткого non legato в епоху бароко до бездоганної кантилени bel canto, а згодом і до мовленнєвої гнучкості у епоху романтизму та в українській вокальній школі. Щоб опанувати цю палітру в реальній роботі над твором, підготовку співака доцільно будувати у три послідовні етапи: аналітично-підготовчий, технологічно-тренажний та художньо-синтезуючий.

Вокальний штрих поєднує закони акустики і фізіології з вимогами музичного стилю, а кожен технічний прийом підпорядковується розкриттю художнього образу. Сформульовані в першому розділі положення стануть

практичною опорою для виконавського аналізу камерно-вокальних творів різних епох у другому розділі нашого дослідження.

РОЗДІЛ 2.
ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНІ ФУНКЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ШТРИХІВ У ТВОРАХ РІЗНИХ ЖАНРІВ І СТИЛІВ

2.1. Артикуляційна рухливість і штрихова контрастність у відтворенні життєрадісного образу в пісні Ф. Шуберта «Seligkeit»

У XIX столітті австро-німецька камерна пісня (Lied) вийшла далеко за межі побутового музикування, а вокальна техніка остаточно вже підпорядкувалася змісту поетичного слова. В творчості Франца Шуберта цей жанр охоплює величезний діапазон емоцій – від трагічних монологів до світлої, танцювальної лірики. Звернення композитора у травні 1816 року до вірша Людвига Гельті (поета гуртка «Спілка гаю») породило один із найсвітліших його творів – пісню «Seligkeit» («Блаженство»).

Щоб зрозуміти, як саме потрібно цювати над цим твором, варто згадати атмосферу віденських «Шубертіад» 1820-х років. Це були камерні домашні вечори в колі друзів композитора. Там панувала естетика бідермаєру – затишок, щирість і живий діалог без театрального пафосу. Першим виконавцем пісень Шуберта в такому форматі став баритон Йоганн Міхаель Фогль. Відмова від оперного форсування звуку, довірлива мовленнєва інтонація (parlando), володіння тихими градаціями (piano, pianissimo, sotto voce) та рівноправний ансамбль вокаліста та фортепіано.

Пісня «Seligkeit» написана в тональності E-dur у розмірі 3/8 із темповим позначенням Lustig («Весело»). Вона має тристрофну куплетно-варіаційну форму, де настрій розвивається від захоплення небесним раєм в першому куплеті («Freuden ohne Zahl») та опису ангельського світу в другому («Jedem lächelt traut») до теплого, трохи іронічного вибору земного кохання до Лаури в самому фіналі («Lieber blieb ich hier»).

З погляду виконавця-вокаліста, ця мініатюра, попри свою зовнішню простоту, приховує низку серйозних технічних труднощів. Головна проблема полягає в тому, що радісний, летючий образ неможливо передати за допомогою

важкої оперної кантилени. Як зазначає В. Антонюк [1], тут потрібна гнучка зміна штрихів, рухливість мовного апарату та еластична опора дихання. На практиці співак стикається з п’ятьма ключовими викликами:

Існує небезпека «заважчення» темпу та ритмічної млявості. Швидкий тридольний пульсуючий ритм (3/8) нагадує легкий віденський лендлер. Якщо вокаліст співатиме його на густому, перевантаженому legato, мелодія одразу втратить грацію і почне «тягнути» темп назад. Звук повинен залишатися легким і польотним. Ніби відскакуючи без найменшого тиску на гортань.

Ще слід звернути увагу на швидке перемикання штрихів всередині однієї фрази. Фортепіанний вступ задає танцювальний рух через легкий бас і два акорди на staccato-leggiero. Голос вступає на динаміці piano у фразі «Freuden ohne Zahl». Тут співаку необхідно поєднати два протилежні прийоми. Перші склади проспівати рухливим, повітряним staccato-leggiero, а довгу ноту на слові «Zahl» миттєво пом’якшити плавним legato-dolce. Утримати при цьому єдину високу резонаторну позицію – одне з найскладніших завдань.

Також треба зважати на короткі вдихи без втрати опори. Позначені у клавірі цезури (V) перед словами «blühen» та «Himmelssaal» дають виконавцю тільки долю секунди, щоб підхопити дихання. Якщо в цей момент повністю розслабити м’язи преса, наступна фраза прозвучить із запізненням або з поштовхом. Якщо ж узагалі не відпускати гортань, до третього куплету в горлі накопичиться втома. Дихання треба брати безшумно і коротко, зі збереженням робочого тонусу діафрагми.

Також обов'язково потрібна чіткість німецької фонетики в швидкому темпі. У серединні фрази («wie die Väter lehrten») кантилена змінюється на декламаційне non legato. Німецька мова вимагає активної роботи губ і кінчика язика на приголосних (t, k, r, ch), але нижня щелепа повинна залишатися абсолютно вільною [1]. Будь-яке затискання щелепи миттєво блокує гортань і робить звук жорстким.

Також звернемо свою увагу на вихід на кульмінацію, він поинен бути без грудного форсування. У стрімкому підйомі на фразі «O da möchte ich sein!», де

динаміка виростає від mf до f, виникає найбільша спокуса «дотиснути» верхні ноти грудним регістром. Щоб уникнути крику, співак повинен вчасно перевести звук у головний резонатор (мікстову позицію) та застосувати зібраний, дзвінкий штрих marcato-brillante. Саме збереження високої співацької форманти дає голосу блиск і польотність без зайвого м'язового зусилля.

Цікаво простежити, як ці виконавські завдання розв'язують видатні співаки різних шкіл, демонструючи варіативність інтерпретації:

Еллі Амелінг[1] (сопрано) пропонує взірець кришталевої чистоти та інструментальної точності. Її staccato-leggiero звучить невагомо, німецькі приголосні формуються миттєво на кінчику губ, а перехід у legato-dolce відбувається без жодного шва. Особливо тонко співачка працює у третьому куплеті: легке, ледь помітне ritenuto перед ім'ям «Laura» тепло підкреслює людяність і ніжність фіналу.

Лючія Попп[2] (сопрано) робить акцент на віденській танцювальній стихії та безпосередній радості. Вона використовує пружне, іскристе spiccato, додає витончене portamento на висхідних інтервалах і будує фразування на яскравих динамічних контрастах – від сонячного mf до прозорого, немов тануючого pianissimo у повторах.

Елізабет Шварцкопф[3] (сопрано) вибудовує інтерпретацію через психологічну гру зі словом. Вона спирається на природне мовленнєве parlando та найтонші темброві відтінки голосних. Перетворюючи пісню на довірливу, трохи грайливу розмову зі слухачем.

Дітріх Фішер-Діскау[4] (баритон) показує, наскільки гнучким може бути чоловічий голос у лірико-комічному репертуарі. Співак полегшує тембр за рахунок мікстового резонування, використовує рухливе non legato-scherzando і[5]

---

[1] https://www.youtube.com/watch?v=qQ4Z0bbFHbs – Schubert: Seligkeit, D. 433 (Elly Ameling, Dalton Baldwin)
[2] https://www.youtube.com/watch?v=LkOwXTwgpqg – Seligkeit D433 (Lucia Popp)
[3] https://www.youtube.com/watch?v=jEgBlXodqKk – Schubert "Seligkeit, D 433" Elisabeth Schwarzkopf & Gerald Moore
[4] https://www.youtube.com/watch?v=HDYmHZkkzcI – Schubert: Seligkeit, D. 433 (Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore)

додає легкі, дотепні акценти marcato-buffo, підкреслюючи добрий гумор поезії Гельті.

Підсумовуючи власний виконавський досвід та аналіз записів майстрів, можна сформулювати кілька конкретних порад для роботи над піснею «Seligkeit». По-перше, дихання в цезурах варто добирати коротко і м’яко, не перевантажуючи зв’язки повітрям. По-друге, під час вимови німецького тексту слід тримати нижню щелепу розслабленою, переносячи всю активність на губи та кінчик язика [1]. По-третє, на кульмінаційних злетах необхідно спиратися на мікст і штрих marcato-brillante, а зберегти світлий, променистий тембр допомагає прийом «внутрішньої посмішки», який природно піднімає м’яке піднебіння та активізує резонатори.

Отже, успішне втілення життєрадісного образу в пісні Ф. Шуберта «Seligkeit» тримається на рівновазі між пружним танцювальним ритмом супроводу та гнучкістю вокальної партії. Саме швидка зміна штрихів, легка позиційна атака та щира мовленнєва інтонація перетворюють технічну вправність співака на живе художнє переживання.

2.2. Взаємодія кантилени та мовленнєвої інтонації у створенні ліричного образу в романсі «Якби я вміла вишивать» Н. Андрієвської

Трансформація вітчизняного камерно-вокального мистецтва ХХ століття супроводжувалася глибоким переосмисленням художніх функцій співацького голосу та зміною співвідношення між вокально-технічною майстерністю та індивідуальним емоційним висловлюванням. Постать Ніни Андрієвської (1927–2014) – української композиторки, музикознавиці та вокальної педагогині – посідає чільне місце в камерно-вокальній культурі другої половини ХХ століття, коли глибоке знання анатомо-фізіологічної природи співацького голосу поєдналося з вишуканим відчуттям національної поетичної інтонації. Поезія Леоніда Реви привабила композиторку народнопоетичною метафоричністю та щирістю ліричного висловлювання. Звернення до його віршів дало поштовх до створення проникливої музичної сповіді «Якби я вміла вишивать». У цьому творі

класичні принципи кантиленного звуковедення, виразної артикуляції та технічної досконалості поєдналися з тонкою увагою до внутрішнього світу героїні. Особливого значення набули психологічна багатозначність музичного образу, глибоко особистий характер переживань і розширена палітра тембрових і динамічних відтінків.

Показовим матеріалом для дослідження зазначених принципів є камерно-вокальний твір Ніни Андрієвської «Якби я вміла вишивать» на вірші Леоніда Реви. Цей твір належить до перлин української вокальної класики XX століття. Жанрові ознаки романсу пов’язані з монологом-сповіддю героїні. В ньому взаємодіють традиційна народнопісенна символіка та розвинена вокальна лірика. На відміну від оперного жанру, в якому вокальна інтонація безпосередньо підпорядковується зовнішній сценічній дії та драматичному конфлікту, романс Андрієвської зосереджує свій художній зміст у просторі внутрішнього висловлювання. Це висуває високі вимоги до виконавської інтерпретації. Вони пов’язані з необхідністю розкривати психологічну тонкість дівочих переживань через засоби інтонаційної виразності, упереджуючи невиправдане перебільшення динамічного та драматургічного масштабу.

Поетичний текст романсу побудований в формі тристрофної ліричної сповіді із застосуванням анафоричних заспівів («Якби я вміла...») та фразових повторів («щоб їх тобі подарувать»). В основі поетичного задуму лежить наскрізний для українського фольклору символ вишивання, який уособлює дівочу долю, мрію про кохання та потаємні душевні переживання. Перша та друга строфи наповнені естетичними образами народної поезії: бажання «вишити дніпрові зорі» або «намалювати ніжні маки» відображає прагнення героїні виразити свій внутрішній світ через символічні естетичні категорії.

Драматургічний розвиток поезії рухається від тонкої алегорії до високого емоційного напруження в самому фіналі. Відповідно, виконавська концепція має ґрунтуватися тут на усвідомленні психологічної динаміки, відображати поступове розкриття емоційних відтінків образу через темброву організацію, динамічну перспективу та пластичне фразування.

Провідним засобом художньої виразності твору є мелодична організація. Вона демонструє органічне поєднання кантилени та інтонаційності українського слова. Початкова вокальна фраза «Якби я вміла вишивать», яка вступає після короткої паузи і інструментального уповільнення (rit.), побудована на поступеневому мелодичному русі з зупинкою на останньому складі. Це моделює природний процес людського роздуму. Завершення вокальних фраз супроводжується темповими відхиленнями та цезурами. Вони забезпечують природні паузи, щоб встигнути доборати повітря та психологічно обдумати нову музичну думку. Пластичність звуковедення тісно взаємодіє з логічними мовними наголосами. Вона перетворює фразування на основний інструмент інтерпретації, на чому у своїх працях акцентує свою увагу В. Антонюк [1].

Технічною передумовою реалізації такої інтонаційної концепції є стабільна дихально-фонаційна координація та еластична дихальна опора. Вони забезпечують темброву однорідність голосу та можливість керованого динамічного розвитку. Особливої уваги потребує узгодження вокального legato з артикуляцією та вирівнюванням резонаторних регістрів. Змістовний розвиток твору підкреслюється тонким динамічним нюансуванням: при кожному повторі текстових побудов «щоб їх тобі подарувать» та «якби я вміла вишивать» композиторка змінює свій інтонаційний орієнтир. Вимагаючи перше проведення зробити більш стримано на mezzo-piano (mp), а повторення, вже з динамічним наростанням до mezzo-forte (mf) та forte (f).

Специфіка роботи дикції та артикуляції вимагає збереження тривалостей нот, також слід врахувати повноту звучання голосних в поєднанні з чітким відтворенням приголосних.

Твір написаний у тональності d-moll (із виходом у паралельний F-dur), у розмірі 4/4 із темповим позначенням Помірно. Партія фортепіано в романсі Н. Андрієвської виступає повноправним учасником інтонаційного діалогу. Вона формує фактурне та гармонічне середовище для розгортання сольної партії. Інструментальний вступ, йде витриманий і в помірному темпі. Динаміка в нас зазначена, як mezzo-forte (mf). В романсі є поліфонізовані голоси з пунктирним

ритмом і хроматизмами. Під час речитативно-декламаційних фраз фортепіанний супровід стає прозорим. В фіналі, фортепіанна партія завершує твір затиханням динаміки від mp до piano (p), там розріджені акорди передають стан тихого просвітлення та спокою.

Найвизначнішим моментом взаємодії змістутексту та кантилени в нас власне постає розділ після другої строфи (третьої вольти). Конкретне поетичне слово розчиняється, і вокалістка виконує протяжний вокаліз на голосний звук «А...». Використовуємо динаміку mezzo-piano (mp). Цей вокаліз виконує функцію психологічної цезури та інтонаційного містка між строфами. Генеральна кульмінація романсу розгортається на останній сторінці нотного тексту на словах «Якби я вміла так кохать», де відбувається синтез декламації та кульмінаційної кантилени. Підготовлена тріольними пасажами у фортепіанній партії, вокальна фраза звучить на динаміці forte (f) із фіксацією нот ферматами. Широкий інтервальний хід у поєднанні з агогічним розширенням темпу створює ефект максимальної емоційної відкритості та щирого художнього заклику.

Вивчення виконавських трактувань романсу дозволяє простежити еволюцію інтонаційно-стильових підходів у вітчизняній вокальній школі. Трактування Бели Руденко[6] (лірико-колоратурне сопрано, запис 1971 року) у супроводі Естрадно-симфонічного оркестру під орудою В. Гнєдаша постає художньо-технологічним орієнтиром академічної традиції. Співачка вибудовує виконання на «інструментально» чистому, кришталевому legato. При русі по висхідних інтервалах вона застосовує ледь помітний штрих portato, що пом'якшує переходи між високими тонами, та реалізує м'яку, польотну атаку звуку. Витончена артикуляція губ і кінчика язика забезпечує миттєву вимову приголосних без розриву фонаційного потоку голосних, формуючи піднесений, академічно стриманий, світло-мрійливий образ.

[6] https://www.youtube.com/watch?v=KhQRrmpS-SA – Андрієвська сл Лади Реви Якби я вміла вишивать Бела Руденко

Інтерпретація Оксани Терещенко[7] (ліричне сопрано), представлена на Вокальному фестивалі пам'яті Євгенії Мірошниченко, демонструє сучасні тенденції академічного виконавства. Співачка поєднує об'ємне, насичене legato-dolce з виразними логічними акцентами на кульмінаційних фразах. Під час переходу до верхнього регістру вокальні вершини підкреслюються пружним штрихом marcato без втрати кантиленного зв'язку. Більш активна атака звуку надає тембру акустичного об'єму, об'єднуючи ліричну ніжність із оперною польотністю. Виразне акцентування смислових наголосів українського тексту («вишивать», «доля») дозволяє створити динамічний, емоційно відкритий і романтично-натхненний образ дівочої сповіді.

Трактування Олени Шевченко[8] (ліричне сопрано) у супроводі Оркестру українських народних інструментів Полтавської обласної філармонії висвітлює народно-поетичну природу романсу. Основою звуковедення виконавиці є об'ємне legato–sostenuto, де звуковий потік вирізняється щільністю та тембровою насиченістю. Застосування м'якої атаки та насиченого грудно-головного міксту дозволяє голосу легко проводити вокальну лінію крізь багату фактуру народно-інструментального супроводу. Голосні звучать максимально округлено, а приголосні м'яко вплітаються у вокальну тканину твору, наближаючи виконання до традицій національної пісні-романсу.

Отже, порівняльно-аналітичне дослідження романсу Н. Андрієвської «Якби я вміла вишивать» чудово засвідчує нам, що взаємодія кантилени та мовленнєвої інтонації є визначальним формотворчим чинником у втіленні ліричного образу в українській камерно-вокальній музиці XX століття. Художня переконливість виконання досягається не завдяки зовнішній експресії чи динамічному тиску, а через диференційовану систему артикуляційних штрихів, збереження фонаційної координації та усвідомлене узгодження поетичного слова із музичною інтонацією. Втілена у творі модель синтезу вокальної

[7] https://www.youtube.com/watch?v=bX-2BoZ4MUw – Якби я вміла вишивать (Н. Андрієвська, Л. Рева) - Оксана ТЕРЕЩЕНКО

[8] https://www.youtube.com/watch?v=n746Bq3YBUA – Муз. Андрієвської, сл. Реви - Якби я вміла вишивать | Ансамбль "Колорит" і Юлія Устименко

пластичності та мовленнєвої виразності зберігає фундаментальне значення для розвитку сучасної вокальної педагогіки та виконавської практики.

2.3. Штрихова диференціація та особливості народнопісенного інтонування в інтерпретації української народної пісні «Ой на плаю» (в обробці М. Кречка)

Виконання обробок українських народних пісень завжди ставить перед співаком серйозне професійне завдання. Варто зауважити, що не можна співати фольклорний матеріал надто «оперним», важким і з густо вібрато. Бо тоді в нас зникне природна емоція першоджерела. Також розуміємо, що перехід на відкритий, плаский народний спів повністю зруйнує академічну вокальну позицію і позбавить голос польотності в концертному залі. Слушно зауважує В. Боровик, що виконавцю таких творів потрібне особливе вокальне мислення. Академічна школа не пригнічує національну інтонацію, а працює на її розкриття. Саме на цій межі побудована робота над солоспівом «Ой на плаю» в класичній обробці Михайла Кречка (1925–1996).

Твір спирається на фольклорну традицію Закарпаття та Гуцульщини. В цій традиції панують відкриті емоції, примхлива ладова змінність і витончена орнаментика. М. Кречко дуже делікатно обійшовся з автентичною мелодією. Він помістив її в прозору, але акустично об’ємну фактуру супроводу (для фортепіано або вокально-хорового ансамблю), яка в прямому сенсі відтворює відлуння гірського простору. Для співака це означає, що треба поєднувати, здавалося б, протилежні речі. Потрібно наповнити звук просторовим об’ємом, ніби голос летить над полониною, і в той же час зберегти інтимну, довірчу інтонацію дівочої сповіді.

Драматургія розгортається в творі навколо символічного для карпатського фольклору образу плаю – високої гірської стежки. Там дівчина веде щиру розмову-роздум із вівчарем («А я стою тай говорю з тобою, вівчарю...»). За жанровою природою композиція поєднує риси пісні-рапсодії та ліричної коломийки у розмірі 6/8. Такого роду подвійність одразу диктує нам гнучку

зміну характеру звуковедення. Якщо статично і без змін вести всю пісню на одному рівному диханні, вона швидко втратить живу розповідність і перетвориться на монотонну вправу.

Перша серйозна технічна трудність при розучуванні обробки М. Кречка (тональність F-dur з переходом у дорійський F, розмір 6/8) полягає в інтонаційній та регістровій координації. Мелодія спирається на дорійський і міксолідійський лади з характерним опіванням ступенів, зворотами тріолей та з широкими ходами на кварту і квінту.

Для жіночого голосу (особливо ліричного сопрано чи мецо-сопрано) теситура фа мажору містить перехідну ділянку діапазону. Якщо ми будемо намагатись заспівати нижні та середні ноти на щільному грудному резонаторі, це зразу обтяжить звук і буде заважати легкому виходу наверх. А суто головне звучання одразу зробить тембр надто стерильним, позбавленим карпатського тепла. Вокалісту треба постійно балансувати на рівному грудно-головному міксті. Непомітно згладжувати регістрові переходи. Особливої уваги потребують широкі інтервальні стрибки. Під час руху вгору на кварту чи квінту гортань повинна лишатися в стабільно низькому положенні, бо верхній звук вийде затиснутим або інтонаційно завищеним.

Не менше складною проблемою є точне інтонування ладових альтерацій. Коли йде чергування натуральних і дорійських ступенів від співака вимагається загостренний внутрішній слух та чітка вокальна опори. Якщо навіть трохи розслабити дихальну підтримку на низькому сьомому або шостому ступені, то інтонація миттєво «сповзе» вниз.

Окремий пласт вокальної роботи стосується штрихової диференціації та атаки звуку. Початкова фраза «Ой на плаю вівці пасуть...» вимагає широкого, безперервного legato-cantabile. Перший звук тут не можна брати на твердій атаці чи з під’їздом знизу. Потрібна м’яка, але добре зібрана на диханні атака. Вона створює відчуття природного лунання голосу в тиші гір. Проте вже в наступних фразах ліричне споглядання змінюється живою мовною інтонацією, це змушує вокаліста перейти на м’яке portato або активне декламаційне parlando-scherzando.

Зауважимо, що сам перехід від кантилени до parlando часто стає каменем спотикання для студентів-вокалістів. Якщо ми будемо намагатись вимовити текст максимально виразно і наближено до розмовної мови, звук нерідко може «скинутись» з опори. Також може опускатись м'яке піднебіння і звукоутворення може перенестись на горло. В результаті цього голос одразу втрачає об'єм, а тембр стане пласким. Секрет правильного виконання твору лежить у збереженні високої позиції і округленні навіть у найрухливіших декламаційних епізодах. Склади мають вимовлятися легко, пластично. Ніби ми нанизуємо на єдиний повітря, яке ми видихаємо.

Зауважимо, що технічні труднощі можуть виникати і під час виконання народнопісенної мелізматики. Вокальні прикраси з триолей на словах «на плаю» та «вівчарю» дуже легко можна зіпсувати зайвою м'язовою активністю.

Дуже поширена помилка, коли співак намагається «простукати» кожну ноту тріолі малими поштовхами гортані або преса. Від цього мелодія одразу зазвучить грубо і незграбно. Щоб орнаментика лилася природно, вокально-артикуляційний апарат має бути повністю вільним від затисків. Дихання подається рівним, неперервним потоком, а голосові зв'язки перемикаються між нотами максимально легко, без зайвого тиску знизу.

Робота над діалектною орфоепією також вимагає специфічного підходу до себе. У тексті пісні є багато характерних закарпатсько-галицьких мовних форм: «тай говорю», «вівчарю», «а я си не таю». Вокаліст не може вимовляти їх з сухою літературною твердістю, бо пропаде колорит. Але надмірне копіювання говірки також шкодить вокалу.

Головна трудність з артикуляцією полягає в тому, що потрібна м'яка, пластична вимова приголосних [т], [д], [р], [ч] активним кінчиком язика і головне не затискати при цьому корінь язика та нижню щелепу. Якщо ми відчуваємо, що щелепа скута, гортань одразу підскакує вгору, і голосні вже мають неприємний гугнявий відтінок. В фінальній коді на словах «а я си не таю» до орфоепічної м'якості додається нове складне динамічно-агогічне завдання. Співак повинен поступово уповільнитися, зробити (ritenuto) на тихому piano. Саме в таких місцях

найчастіше і трапляється втрата опори. Коли виконавець зменшує гучність, він мимоволі послаблює поток дихальння, а через це останні ноти звучать тьмяно і нестійко.

Також серйозним випробуванням для співака стає ансамблева взаємодія з супроводом. У версії з хором часто виникає класична акустична проблема: як же не почати форсувати звук, коли будемо намагатись перекрити щільну хорову педаль. Силовий тиск тут категорично протипоказаний. Соліст повинен спиратися не на гучність, а на дзвінку високу форманту, на ту саму «польотність», яка дозволяє голосу вільно парити над хоровою партією. Крім того, обом учасникам виконання важливо відчувати живу пульсацію розміру 6/8. Вона повинна бути пружною, погойдуючою, але ж без механічного акцентування кожної долі.

Аналіз відомих записів та сценічних інтерпретацій твору показує нам, наскільки по-різному виконавці вирішують перелічені вокальні завдання. Кожна інтерпретація по-своєму розставляє акценти між камерною подачею твору та широким гірським простором.

Еталонну камерно-ансамблеву модель галицько-карпатської традиції гарно демонструє вокальне тріо сестер Байко[9]. Їхнє виконання побудоване на бездоганному, майже інструментальному legato-cantabile та на дивовижному тембровому злитті голосів. З погляду вокальної технології тут вражає абсолютно однакове формування голосних у всіх трьох співачок. Завдяки цьому музична тканина звучить в триголоссі як єдиний, надзвичайно гнучкий організм. У розповідних епізодах сестри Байко не вдаються до різких контрастів чи театралізованого parlando. Вони використовують делікатне, округле portato, яке підкреслює шляхетність галицької вимови без жодного натяку на грубість. Їхня агогіка дуже стримана та інтелігентна. Емоційна напруга зростає не за рахунок гучності чи розтягування темпу, як ми можемо побачити, а завдяки найтоншим тембровим нюансам і кришталевій чистоті інтонування.

[9] https://www.youtube.com/watch?v=kkz8WgaPKnE – Сестри Байко - На плаю - ukrainian song

Зовсім інший, монументально-просторовий підхід ми чуємо в записі 1996 року у виконанні солістки та Народного дівочого хору «Черемош» Львівського національного університету імені Івана Франка[10]. Тут драматургія будується на яскравому акустичному контрасті. Солістка веде свою партію на широкому, насиченому legato-sostenuto. Тоді як хор створює об'ємний фон на легкому, дихаючому non legato. Такий розподіл штрихів буквально малює перед слухачем панораму Карпат із луною (відлунням) в горах. З вокальної точки зору партія солістки в цій версії вимагає великої витривалості дихання. Тривалість фрази довга і вона спирається на щільний, добре опертий звук, який вільно прорізає хоровий супровід без жодного форсування. Дикція виконавиці рельєфна і сфокусована на колориті закарпатського говору («тай говорю», «а я си не таю»). Все це надає образу дівочої сповіді характеру майже обрядової, поетичної піднесеності.

Твір у виконанні Мирослави Копинець[11] (а капела) знайомить нас із автентичним закарпатським прочитанням пісні без інструментального супроводу. Це слугує живим першоджерелом для композиторської обробки М. Кречка. Відсутність акомпанементу оголює кожну інтонацію та вимагає від співачки бездоганної опори дихання та внутрішнього ладового слуху. В її виконанні розповідне, ритмічно вільне parlando-rubato природно переходить в протяжне кантиленне legato на широких інтервальних стрибках і народних мелізмах, а рельєфна закарпатська вимова виходить на перший план. Власне зіставлення цього сольного акапельного зразка з камерним тріо та хоровою партитурою дозволяє нам простежити, як народнопісенний штрих трансформується в академічному виконавстві.

Також своєрідну, яскраво індивідуалізовану концертну трактовку пропонує солістка Валентина Іваненко[12] (сопрано) у супроводі хору. Якщо в сестер Байко панує ансамблева рівновага, а в хорі «Черемош» – епічна

[10] https://www.youtube.com/watch?v=Vxfq4vRvVcg – Ой на плаю. Хор ЛНУ "Черемош" (записано Р.Мазепою в 1996 р., обробка М.Кречка)
[11] https://www.youtube.com/watch?v=Lj_WCbhExu8 – "Ой,на плаю". Закарпатська народна.Мирослава Копинець а-капелла
[12] https://www.youtube.com/watch?v=mn_bqhrIKzM – Valentyna Ivanenko (soprano), In The Meadow (Ой, на плаю)

просторовість, то Іваненко виводить на перший план живу, мінливу психологію героїні. Співачка сміливо грає на контрастах штрихів і динаміки. Початкові фрази вона подає на ніжному, світлому legato-dolce, але в куплетах гнучко переключається на рухливе, майже грайливе parlando-scherzando. У фінальній коді вона дозволяє собі темпово вільне parlando-rubato. Вокально така манера вимагає блискавичної технічної перебудови: потрібно миттєво змінювати подачу слова від протяжної кантилени до майже розмовної інтонації, утримуючи водночас стабільний резонанс і надійну дихальну опору. Тому образ набуває особливої емоційної відкритості та сценічної безпосередності.

Порівняння цих чотирьох виконань дозволяє чітко побачити межі інтерпретаційної свободи в роботі над обробкою М. Кречка. Усі виконавці суворо дотримуються ладової чистоти дорійського ладу фа мажору, зберігають діалектну фонетику тексту і звісно уникають грубого, форсованого звуку. Проте засоби виразності в кожному виконанн суттєво різняться залежно від складу виконавців та від художнього задуму. Тріо сестер Байко досягає глибини через камерну зібраність, рівність штриха legato та вишукану стриманість. Хор «Черемош» робить ставку на архітектурний об’єм. Протиставляє sostenuto солістки хоровому non legato. Валентина Іваненко натомість розкриває пісню через гнучку агогіку, сміливий рух темпу та виразний діалог між dolce і parlando.

Слід зауважити, що для сучасного співака обробка пісні «Ой на плаю» лишається справжньою школою виконавської майстерності. Робота над цим твором наочно доводить нам, що народнопісенний репертуар не терпить спрощеного підходу. Він вимагає від вокаліста досконалого володіння диханням, гнучкого міксту, вільної артикуляції та вміння підпорядковувати академічну техніку живій інтонації слова.

Сама здатність тонко диференціювати штрихи – від невагомого legato до пластичного parlando – перетворює нотний текст М. Кречка на переконливе, глибоко особисте художнє висловлювання.

2.4. Кантиленна та декламаційна артикуляція у втіленні скорботної образності в арії Дж. Б. Перголезі «Cuius animam gementem» із Stabat Mater

Розвиток європейського барокового співу першої третини XVIII століття напряму пов’язаний з неаполітанською композиторською школою. Саме тут поєдналися сувора церковна поліфонія та жива оперна емоційність.

Творчість італійського композитора Джованні Баттісти Перголезі (1710–1736) посідає в цьому процесі особливе місце, бо показує нам перехід від барокової теорії афектів до мелодичної чуттєвості галантного стилю. Написана кантата була в останній рік життя композитора. «Stabat Mater» стала вершиною духовної музики того часу. Традиційний літургійний сюжет набув глибокого людського психологізму. Друга частина циклу – сольна арія для сопрано «Cuius animam gementem» – передає момент скорботного споглядання страждань Богородиці біля Хреста. Для співачки цей номер є дуже показовим. Бо їй треба поєднати рівну академічну кантилену з декламаційною виразністю латинського тексту.

В основу арії покладено рядки середньовічної латинської секвенції XIII століття, авторство якої приписують Якопоне да Тоді: «Cuius animam gementem, contristatam ac dolentem pertransivit gladius» («Душу її, що стогнала, зажурену і стражденну, пройняв меч»). Образ меча тут втілює пророцтво старця Симеона про душевний біль Марії під час хресних мук її Сина. За жанром твір поєднує риси барокової арії-ламенто (lamento) та риси неаполітанської канцони. Де церковна піднесеність звучить поруч з камерною лірикою. З власної співацької практики стає зрозуміло, що передати таку скорботу неможливо через зовнішній оперний натиск. Справжня глибина образу формується тільки завдяки тонким змінам тембру, м’якій динаміці та вільній роботі артикуляційного аппарат.

За будовою арія має наскрізну форму без звичного барокового повторення da capo (A–B–A), завдяки цьому образ страждання розвивається на протязі творубезперервно. Темпове позначення Andante amoroso в трагічній для бароко тональності c-moll і розмірі 3/8 зразу задає особливий настрій твору. У сакральній музиці ремарка amoroso означає не світську пристрасть, а трепетне

материнське співпереживання і молитву. Рухлива пульсація струнних у тридольному розмірі створює відчуття тривожного серцебиття. Тому в музиці немає заціпеніння, але гарно відчувається внутрішнє хвилювання героїні.

Якщо розбирати нотний текст з погляду вокальної технології, кожна інтонація тут змальовує нам передачу болю. Після оркестрового вступу сопрано вступає на динаміці piano (p), розгортає початкову фразу «Cuius animam gementem» на широкому і плавному legato-cantabile. Низхідні секунди на слові gementem («стогнала») нагадують тихе зітхання і відтворюють барокову риторичну фігуру suspiratio. Для виконавиці це означає просте правило, що кожен такий мотив з двох тонів треба брати на м’якій атаці звуку, без поштовхів гортанню. Далі емоційну напругу підсилюють широкі стрибки на септими й октави та переходи в мі-бемоль мажор і соль мінор, які розширюють темброві барви голосу.

За цією зовнішньою простотою ховається серйозна технічна робота вокаліста. Синкоповані ритми створюють ілюзію переривчастого дихання крізь сльози. Та слід зважати, що під час співу цей прийом у жодному разі не повинен перетворюватися на реальне фізичне задихання. Будь-які поштовхи діафрагмою чи затискання гортані одразу ламають кантилену і голосові зв’язки швидко втомлюються. Всі синкопи потрібно проспівувати на рівному, безперервному потоці дихання, утримувати високу співацьку позицію та спокійне вібрато.

Окремої уваги потребують хроматизми та зменшені інтервали, особливо тритони, бо їх легко здетонувати, якщо не тримати постійний слуховий контроль за гармонією баса.

Не менш складним завданням у цій арії під час виконання барокової орнаментики, та з чіткою латинською вимовою. У тактах 36–51 на словах «contristatam ac dolentem» виконавцю потрібо поєднати рухливу дикцію з поступовим крещендо. Від прозорого p dolce до наповненого mezzo-forte (mf). Трелі (tr) на висхідних звуках в фразі «pertransivit gladius» («пройняв меч») передають образ сліз та душевного здригання від болю. Щоб трель звучала легко і рівно, гортань повинна постійно лишатися еластичною. Треба контролювати,

щоб видих був спокійним, а нижня щелепа і губи, щоб були завжди повністю розслабленими.

Наприкінці твору напруга поступово спадає: позначка sotto voce у 83-му такті переводить голос в тихе, молитовне звучання. У фінальних тактах diminuendo та pianissimo (pp) завершують арію, і звук ніби розчиняється в тиші.

Порівняння записів відомих співачок добре показує нам, як по-різному можна вирішити ці вокально-артикуляційні завдання:

На прикладі грецької співачки Іріні Куріакіду[13], ми можемо простежит, як вона вибудовує інтерпретацію на прозорому звуковеденні з мінімальним вібрато. Томуголос звучить невагомо і інструментально. Співачка дуже точно передає фігуру зітхання на слові «gementem» через те, що застосовує м'яку атаку звуку та згасання на piano. Латинські приголосні вона вимовляє миттєво на кінчику язика. Трель на складі «pertransivit» в неї звучить як тонке динамічне нюансування від piano до pianissimo і створює цим стриманий, молитовно-споглядальний образ.

Мірелла Френі[14] під час свого виконання спирається на класичну італійську традицію бельканто з теплим, насиченим legato-cantabile. У декламаційному епізоді «contristatam ac dolentem» вона природно переходить на виразне portato–parlando і дуже чітко артикулює латинські приголосні. На кульмінації «pertransivit gladius» Френі використовує пружну атаку звуку та штрих marcato-dolce, але без сильного натиску. Також, слід зауважити, що фінальне sotto voce Френі проспівує гранично тихо і ніби сповідально на morendo.

Катя Річчареллі[15] (сопрано, в записі з Лючією Валентіні-Террані та оркестром під орудою Клаудіо Аббадо) представляє нам лірико-белькантову модель інтерпретації цієї арії. Співачка опирається на м'яке, оксамитове legato-cantabile і використовує грудно-головний мікст. Завдяки цьому кожна музична

[13] https://www.youtube.com/watch?v=9Ui1yto-u9I – Irini Kyriakidou - Stabat Mater (Pergolesi) - "Cujus animam gementem"
[14] https://www.youtube.com/watch?v=3dR6NIgLo9w – Giovanni Battista Pergolesi, Stabat Mater (Mirella Freni, Ettore Gracis)
[15] https://www.youtube.com/watch?v=BFedX9b6jlQ – Pergolesi Stabat Mater 2 Cujus animam gemetem Katia Ricciarelli - Lucia Valentini Terrani

фраза набуває природної вокальної співучості. У низхідних інтонаціях зітхання на слові «gementem» вона уникає різких акцентів, філірує закінчення фраз на piano. Латинські голосні звучать в неї максимально округлено і однорідно в усіх регістрах. Така манера робить образ скорботної Матері лірично проникливим.

Виконання Соні Йончевої[16] (сопрано, в супроводі з ансамблем старовинних інструментів Ensemble Amarillis) пропонує нам прослухати зразок барокового виконавства з яскравою риторичною рельєфністю. Співачка свідомо зменшує амплітуду вібрато, щоб тембр голосу органічно зливався з звучанням барокових струнних. Також вона чітко диференціює штрихи всередині самої фрази. Кантиленне legato-dolce в її інтерпретації постійно переплітається з легким, виразним portato на синкопованих складах. Приголосні латинського тексту артикулюються співачкою дуже активно й пружно. Звернемо також у вагу на кульмінаційних фразах «pertransivit gladius». В них Йончева додає тонкі динамічні сплески. Так би мовити вона чудово поєднує барокову строгість з живим драматизмом.

Зіставлення цих виконань вкотре переконує нас, що художній успіх в арії «Cuius animam gementem» напряму залежить від уміння поєднати кантилену, точну декламацію та барокову риторику в творі. Саме гнучке чергування штрихів legato, portato, marcato-dolce і прийому sotto voce дозволяє співачці розкрити психологічну глибину цього твору і не втратити його стильової природи.

2.5. Штрихова артикуляція як засіб емоційно-психологічної характеристики героїні в пісні Наталки з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка»

Становлення української оперної класики XIX століття нерозривно пов’язують з творчістю Миколи Лисенка (1842–1912). Він зумів піднести народну пісню до рівня високої академічної сцени.

[16] https://www.youtube.com/watch?v=2xDyzwTgpAM – Stabat Mater in F Minor, P. 77: Cujus animam gementem · Sonya Yoncheva · Karine Deshayes · Ensemble Amarillis · Héloïse Gaillard · Violaine Cochard

Звернувшись до п’єси Івана Котляревського, Лисенко зміг створити оперу-зонгшпіль «Наталка Полтавка». В ній вокальні номери не просто прикрашають дію, а ніби додають їй руху вперед і розкривають внутрішній світ героїв.

Центральний образ Наталки втілює в собі найкращі риси українського характеру: і щирість, і вірність у коханні, і людську гідність і природний розум. Для співачки це завдання не з простих. Бо просто неможливо розкрити такий образ, якщо використовувати тільки гучний оперний звук. Слід враховувати, що академічна культура звуку повинна органічно поєднуватися з природною інтонацією українського тексту.

Головний номер-характеристика головної героїні, це її пісня «Ой я дівчина Полтавка». Вона, як своєрідна музична візитівка Наталки. За своєю природою цей солоспів поєднує риси пісні-портрета, жвавої народної танцювальності та ігрової сценки. В оперній драматургії номер одразу демонструє нам характер дівчини: її життєрадісність, працьовитість, внутрішню свободу і готовність боротися за власне щастя. Але ж, слід пам'ятати, що досягти такої образної переконливості вдається не через зовнішню патетику, а тільки завдяки прозорій музичній фактурі та гнучкій зміні вокальних штрихів.

Якщо ми розберемо клавір пісні з точки зору вокаліста-виконавця, побачимо, що в нас (тональність B-dur, розмір 2/4, темп Allegro vivo). Одразу стає зрозумілою головна виконавська проблема твору. Співачці доводиться постійно балансувати між двома крайнощами. Дуже важкий, густий оперний звук зразу обтяжує мелодію і позбавляє героїню легкості, але ж і суто побутовий, відкритий народний спів зразу руйнує академічну позицію і швидко втомлює голос в умовах великої сцени. Обов'язково треба знайти золоту середину. В цьому допоможе тільки технічна робота над атакою звуку, диханням, дикцією та різними артикуляційними прийомами.

Перший серйозний виклик чекає на вокалістку вже у початковому такті. Партія вступає на динаміці forte (f), де перший звук потрібно взяти на активній, пружній атаці без єдиного гортанного поштовху. Якщо співачка затисне гортань

одразу, голос зразу втратить польотність і почне «тиснути» на слухача замість того, щоб передати відкритість і суб'єктність Наталки.

Швидкий темп Allegro vivo і чіткий дводольний розмір потребують від виконавця високої моторної зібраності. В цьому темпі дуже легко «загнати» темп, або розійтися з акомпанементом, тому треба, щоб дихальна опора повинна залишитися еластичною і рухливою, а не затиснутою.

Наступна технічна складність пов’язана з різкими динамічними контрастами вже всередині самого куплету. Мелодична лінія йде від впевненого forte на початку фрази до легкого, прозорого piano (p) у зворотах в середині фрази, і яскравого fortissimo (ff) вже в фіналі. У співацькій практиці цей миттєвий перехід на piano і є найбільшою пасткою. Коли вокалістка зменшує гучність, вона часто мимоволі послаблює дихальну підтримку, через це звук одразу втрачає високе головне резонування і «осідає» на перехідних нотах. А щоб цього не сталося, потрібно утримувати незмінну співацьку позицію у верхніх резонаторах і регулювати тільки інтенсивність подачі повітря.

Окрему увагу ми приділяємо українській орфоепії та роботі артикуляційного апарату в швидкому темпі. Слова «Ой я дівчина Полтавка, і зовуть мене Наталка» в темпі Allegro vivo швидко втрачають розбірливість, якщо нижня щелепа буде скута, а язик працює мляво. Приголосні звуки [п], [т], [к], [л], [в] треба формувати максимально близько («на губах») і миттєво, щоб не перервати кантиленну лінію голосних звуків. Бо тільки з цією умовою текст легко долетить до залу без форсування звуку.

Головний інструмент психологічного розкриття образу Наталки можна втілити через свідоме чергування різних вокальних штрихів протягом всього номера:

✓ Штрих legato слід використовувати в більш плавних мелодичних зворотах, щоб підкреслити душевну теплоту і щирість самої героїні.

✓ Легкий, рухливий штрих leggiero (з делікатним відтінком non legato) ми використовуємо на швидких шістнадцятих тривалостях, щоб надати фразуванню польотності, грайливості і характеру народної танцювальності.

✓ Чіткий штрих marcato з акцентуванням ми виконуємо в фінальній кульмінації на динаміці fortissimo (ff). Це змінює загальний настрій твору, виражає моральну силу Наталки, її внутрішню силу та рішучість, щоб відстояти власний вибір.

Порівняння записів видатних українських співачок наочно демонструє нам, наскільки по-різному можна розставити акценти в цій штриховій палітрі:

У виконанні Оксани Петрусенко[17] (драматичне сопрано, архівний запис 1936 р.) можемо прослідкувати, як чудово вона поєднує еталонний звучання оперної школи разом з глибокою народною вокальною традицією. Співачка будує вокальну лінію на широкому, насиченому legato-sostenuto, активно залучає грудний резонатор в середній та нижній теситурі. Завдяки такому тембровому забарвленню її Наталка звучить надзвичайно щиро і масштабно. Постає перед нами як сильна та вольова героїня.

Бела Руденко[18] (лірико-колоратурне сопрано) представляє ж нашій увазі витончену, світлу академічну модель інтерпретації. Виконавиця робить головний акцент на ювелірній легкості штриха leggiero, на кришталевій чистоті інтонування та на сріблястій прозорості верхнього регістру. Доречі, вона свідомо уникає важкого грудного звучання в середині діапазону, завдяки чому її Наталка сприймається як граціозна, поетична, сповнена юнацького світла та м’якого гумору дівчина.

Марія Стеф’юк[19] (лірико-колоратурне сопрано) демонструє нам на прикладі свого виконання, яскравий сценічний баланс між ліричною прозорістю та темпераментною театральною виразністю. Співачка недарма обирає жвавий, пружний темп, майстерно використовує близьку українську дикцію та будує драматургію номера на рельєфних контрастах між forte й piano. Активна атака на кульмінаційних нотах і чітке marcato у завершальних фразах блискуче підкреслюють енергійний, гордий і незалежний характер головної героїні.

---

[17] https://youtu.be/ZD4yNsBIJig?si=AGBqtzkI4352weTb Оксана Петрусенко "пісня Наталки" Kyiv 1938
[18] https://youtu.be/9SceC1TbKTY?si=HWFEtlc6wj8UnrWV Бела Руденко Пісня Наталки з оперы «Наталка Полтавка» 1979
[19] https://youtu.be/aAWEhV6nwGQ?si=lqD4GM2azLuZos7C Марія Стеф'юк - Пісня Наталки (Наталка Полтавка)

Тож, виконавський аналіз пісні Наталки підтверджує, що художня переконливість цього номера напряму залежить від технічної гнучкості співачки. Вміння поєднати стрімкий темп Allegro vivo, близьку українську артикуляцію, стабільну резонаторну позицію на динамічних переходах та вільне чергування штрихів legato, leggiero і marcato дозволяє створити живий, багатогранний сценічний портрет. Саме цей органічний синтез академічної вокальної культури та живої народної інтонації залишається ключовим орієнтиром у сучасній вокально-виконавській практиці.

Висновки до розділу 2.

Виконавський розбір п’яти різностильових творів довів, що штрихова артикуляція в співі не існує окремо від жанру, мови та сценічної драматургії. Для співака вокальний штрих завжди виступатиме головним інструментом. Штрихи перетворюють сухий нотний текст на живе психологічне переживання гороя. При роботі над творами різних епох та стилів вокалісту потрібно кожен раз перебудовувати координацію дихання, атаку звуку та роботу мовного апарату.

В роботі над піснею Ф. Шуберта «Seligkeit» головна виконавська проблема лежить в збереженні легкого, світлого звучання в швидкому тридольному темпі 3/8 (Lustig). Важка кантилена тут одразу руйнує танцювальну грацію та робить образ незграбним. Співаку треба поєднувати пружне, невагоме staccato-leggiero на інтервальних стрибках з м’яким legato-dolce в завершеннях фраз. Також слід зберігати при цьому еластичну дихальну опору. Крім того, швидкий темп вимагає активної роботи кінчика язика і губ, щоб німецькі приголосні вимовлялися миттєво та не змогли загальмували мелодійну лінію.

Зовсім інші технічні завдання постали перед нами під час опрацювання романсу Н. Андрієвської «Якби я вміла вишивать», де основу виконавської виразності несе протяжне legato-cantabile. Основна складність для вокаліста криється в рівному розподіленні дихання на довгих фразах та в збереженні високої співацької позиції при переході в нижній регістр.

Якщо вести мелодію постійно рівним звуком без внутрішньої інтонаційної опори на текст твору, романс швидко стане монотонним, немов шарманка. Уникнути такої одноманітності нам допоможе тонке вплетення мовленнєвого portato та легких відтінків parlando на головних смислових акцентах в поетичному тексті.

Українська народна пісня «Ой на плаю» в обробці М. Кречка ставить перед нами нову проблему, яка полягає в поєднанні професійної опори звуку з народною манерою інтонування. У виконавській практиці в нас виникають два протилежні моменти. Занадто округлий, «прикритий» оперний звук знебарвлює карпатський колорит, а навпаки побутовий відкритий спів швидко перевантажує голосові зв'язки на високих нотах. Вирішити цю суперечку можна за допомогою гнучкого грудно-головному міксту, вільного parlando-rubato в заспіві та широкому legato-sostenuto на розспівах і у народних мелізмах. Виразна вимова діалектизмів підсилює обрядовий настрій пісні.

В арії Дж. Б. Перголезі «Cuius animam gementem» зі «Stabat Mater» вокаліст стикається з вимогами барокової музичної риторики та естетики bel canto Технічна трудність цього номера полягає в точному інтонуванні низхідних інтонацій зітхання (lamento), також у контрольованій амплітуді вібрато та здатності філірувати закінчення фраз на тихому piano, щоб не втрати темброву насиченість голосу співака. Скорботний образ можна розкрити через контраст. Згадаємо, що ніжне, прозоре legato-dolce постійно взаємодіє з рельєфним portato–parlando на синкопованих складах.

В пісні Наталки «Ой я дівчина Полтавка» з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» головний виклик для сопрано лежить в поєднанні швидкого темпу Allegro vivo, різких динамічних перепадів та української орфоепії. Початковий вступ з динамікою forte потребує пружної атаки без затисків гортані. А швидкий спад на piano в середині куплетів перевіряє стабільність нашої вокальної позиції.

Чергування плавного legato, рухливого leggiero на шістнадцятих тривалостях та штриха marcato в самому фіналі на fortissimo дозволяє передати життєрадісність, жіночність і внутрішню силу героїні.

Зіставлення аудіо- та відеозаписів видатних співаків різних шкіл наочно підтвердило варіативність прочитання одного і того ж нотного тексту. В інтерпретаціях Е. Амелінг, Л. Попп, Е. Шварцкопф і Д. Фішера-Діскау (у творі Ф. Шуберта), Б. Руденко, О. Терещенко та Ю. Устименко (у романсі Н. Андрієвської), вокального тріо сестер Байко, хору «Черемош» і В. Іваненко (в обробці М. Кречка), М. Френі, К. Річчареллі та С. Йончевої (в арії Дж. Б. Перголезі), а також О. Петрусенко, Б. Руденко і М. Стеф'юк (в оперній партії Наталки) виразно простежується яким чином штрихова палітра впливає на природу голосу виконавця та на його естетичні смаки. В одних випадках на перший план виходить інструментальна точність, легкість leggiero та кришталева прозорість верхнього регістру, а в інших – насичений грудний тембр, густе legato-sostenuto та психологічна деталізація слова.

Отже, практичний аналіз підтвердив, що свідоме володіння штриховою артикуляцією є одною з основних умов професійної зрілості академічного співака. В процесі роботи над репертуаром вокалісту треба рухатись від змісту поетичного тексту і стилю музики до вибору конкретної атаки, типу дихальної підтримки та ступеня зв'язності звуків. Потрібно розуміти, що такий осмислений підхід повністю позбавляє виконання технічної механістичності і допомагає в створенні переконливого художнього образу.

ВИСНОВКИ

В процесі дослідження нам вдалося з’ясувати, як же саме працює вокальна штрихова артикуляція у камерному та оперному співі і чому від неї напряму залежить художня переконливість виконання. Проведений нами розбір теоретичних праць, а також практичний аналіз творів різних епох і національних шкіл дозволили сформулювати такі основні висновки.

1. Вокальна штрихова артикуляція – це не просто технічний спосіб для з’єднання, або розділення нот, а цілісна система звуковедення. В ній одночасно працюють дихання, гортань, резонатори таоргани нашого мовлення.

Кожен штрих має свою фізичну природу і своє виражальне завдання: legato забезпечує плавну, безперервну кантилену; staccato дає легкість, пружність і ритмічну точність; non legato допомагає чітко розмежувати звуки і не втрачати при цьому спільної музичної лінії; portato створює м’яку, близьку до живого мовлення опору на окремих складах; marcato додає фразі вольового акценту і драматизму. У співацькій практиці не один з цих прийомів не має якого статично закріпленого настрою. Один і той самий штрих звучить абсолютно по-різному залежно від темпу, гармонії, змісту текста та емоційного стану героя.

2. Історико-стильовий аналіз показав нам, як змінювалися з часом вимоги до вокальної артикуляції разом з музичною естетикою кожної доби. У бароковій музиці на першому місці завжди стояла риторика слова та теорія афектів, тому співаки уникали надто важкої кантилени і користувалися гнучкими переходами між legato, non legato. Епоха bel canto висунула інші пріоритети: рівність регістрів, плавність звуковедення та віртуозну рухливість голосу. В епоху романтизму штрихова палітра стала вже значно детальнішою, бо композитори прагнули передати найтонші психологічні нюанси через поєднання співу і декламації. А українська вокальна школа склалася на перетині академічної культури звуку, національної орфоепії та власне народнопісенної манери інтонування. Для виконавця це означає на практиці, що категорично не можна

співати барокову арію чи народну обробку тим самим густим звуком, який вимагався у творах епохи пізнього романтизму.

3. Жива виразність у співі народжується тільки тоді, коли вокальна орфоепія, штрихова артикуляція та фразування будуть працювати узгоджено між собою. На практиці співак часто стикається з внутрішнім конфліктом між словом і звуком. Якщо ж ми будемо дуже різко і важко вимовляти приголосні, дихальний потік перерветься, гортань затиснеться і підскоче, а кантилена розпадається на окремі склади. А якщо ми станемо надмірно згладжувати артикуляцію заради красивого тембру, текст одразу стане нерозбірливим для слухача. Вирішити цю проблему нам допомагає близька, активна робота кінчика язика і губ на фоні стабільної опори дихання та незмінної високої позиції в верхніх резонаторах.

4. Робота вокаліста над штриховою артикуляцією дає найкращий результат, лише коли вона будується в три послідовні етапи: аналітично-підготовчий, технологічно-тренажний та художньо-синтезуючий. На першому етапі співак розбирає поетичний текст, стиль твору та драматургію кожної фрази ще до того, як починає співати на повний голос. На другому етапі вже відпрацьовується м’язова координація: чиста атака звуку, еластичне дихання, плавні переходи між регістрами та легкість артикуляційного апарату без емоційного форсування. На третьому етапі технічні прийоми об’єднуються в єдиний сценічний образ. Така послідовність захищає голос від перевантаження і допомагає підібрати штрихи під індивідуальну природу конкретного тембру голосу.

5. В роботі над піснею Ф. Шуберта «Seligkeit» головна виконавська трудність полягає у поєднанні стрімкого тридольного розміру 3/8 (Lustig) з легким, польотним звуковеденням. Важка оперна подача звуку в даному випадку одразу руйнує віденський танцювальний характер твору та обтяжує мелодію. Вокалісту треба втримувати високу, світлу позицію на стрибках з використанням штриха staccato-leggiero і в той же час потрібно без жодного поштовху переходити в м’яке legato-dolce на кінці музичних фраз. Крім того, швидкий темп вимагає миттєвої реакції артикуляційного апарату на німецьких приголосних і точного ритмічного ансамблю з партією фортепіано.

6. У романсі Н. Андрієвської «Якби я вміла вишивать» центральною проблемою для співака стає витримка дихання та темброва рівність на довгих фразах з використанням штриха legato-cantabile. Особливу технічну пастку нам утворює спуск мелодії у нижній регістр. Голос може легко втратити високе резонування і почне звучати тьмяно. Щоб зберегти природність української вимови і уникнути одноманітності. Виконавцю потрібно делікатно вплітати розмовне portato та відтінки parlando на головних за змістом словах.

Найскладнішим моментом у творі є вокаліз в кульмінації. Співак не може опиратися на текст і тому змушений тримати напругу виключно завдяки рівному веденню дихання, багатству тембру та тонким динамічним переходам.

7. Українська народна пісня «Ой на плаю» в обробці М. Кречка ставить перед академічним співаком завдання поєднати опору звуку з автентичною карпатською інтонацією. На виконавській практиці тут можна легко припуститися двох помилок: надто «прикритий», округлий оперний звук знебарвить фольклорний колорит, а відкритий побутовий спів швидко втомить голосові зв’язки на верхніх нотах. Оптимальним рішенням є використання гнучкого грудно-головного міксту, вільне розповідне parlando-rubato у заспіві та широке legato-sostenuto на народних мелізмах. Виразна вимова діалектизмів підкреслює настрій твору.

8. В арії Дж. Б. Перголезі «Cuius animam gementem» із «Stabat Mater» головна складність полягає саме в поєднанні барокової риторики та кантилени bel canto без зовнішньої оперної патетики. Співак повинен вміти контролювати ширину вібрато, щоб низхідні інтонації зітхання (lamento) звучали чисто і прозоро. Також треба вміти філірувати закінчення фраз до тихого piano і sotto voce, не впускаючи звук у горло. Скорботний настрій арії тримається на постійному чергуванні ніжного legato-dolce з виразним portato–parlando на синкопованих складах.

9. У пісні Наталки «Ой я дівчина Полтавка» з опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» головний виклик для сопрано пов’язаний із швидким темпом Allegro vivo, різкими змінами динаміки та з чіткою дикцією. Початковий вступ на динаміці forte вимагає від виконавця активної, відкритої атаки без затискання і

підскоку гортані. Раптовий спад на piano в середині куплету допомогає зрозуміти, чи вміє співачка втримати високу резонаторну позицію при зменшенні потоку повітря. Швидкі шістнадцяті тривалості вимагають легкого, грайливого штриха leggiero з близькою вимовою приголосних. У фіналі ж на fortissimo звуковедення переходить у рішуче marcato, яке розкриває внутрішню силу й гідність героїні.

Порівняння всіх п’яти досліджених творів доводить, що в основі професійного співу лежать універсальні технічні правила, але спосіб їх застосування диктує стиль музики. В будь-якому жанрі співаку потрібні дихальна опора, точне інтонування, вільний артикуляційний апарат і контроль над динамікою. Ми повинні розуміти, що конкретна штрихова палітра змінюється докорінно: у Ф. Шуберта головними стають легкість руху та танцювальний контраст; у Н. Андрієвської –кантилена і тонке інтонування смислового тексту; в обробці М. Кречка – поєднання міксту, декламаційності та народної орнаментики; у Дж. Б. Перголезі – головними є барокова риторика та стримана внутрішня експресія; у М. Лисенка – жива театральна характеристика, що змальовує героїню, ніби її взитівка, також швидке перемикання емоційних станів.

Слід пам'ятати, що вокальна штрихова артикуляція виступає головним зв'язуючим між технічною майстерністю співака та живим художнім образом. Свідоме володіння штрихами дозволяє виконавцю не просто точно проспівати нотний текст, а ще і розкрити сам стиль музики, характер героя та власну творчу індивідуальність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ : ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
2. Артюхова Л. Вокальна музика бароко у репертуарі сучасних українських співаків: актуальні тенденції, перспективи розвитку. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 59, том 1. С. 43–48. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-1-5.
3. Бакумець О. В. Формування художньо-інтерпретаційної компетентності майбутніх фахівців вокального мистецтва : дис. докт. філософії : 025 Музичне мистецтво / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 210 с. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/dysertatsii/Bakumets-dysertatsija.pdf
4. Беренбейн І. Вокально-виконавська компетентність майбутніх учителів музики. Часопис Київського університету імені Бориса Грінченка. 2022. № 3–4. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/45203/1/I_Berenbein_Chasopis_3_4_2022_FMMH.pdf
5. Ван Сіге. Українська національна вокальна традиція: жанрова, стильова та виконавська проєкції. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2022. Вип. 62. С. 6–23. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum1-62.06
6. Вокальна та інструментальна музика сучасних композиторів Київщини : робоча програма навчальної дисципліни / Академія мистецтв імені Павла Чубинського. Київ, 2024. URL: https://chubynsky.best/files/vischa-osvita/mystectvo_estrady/2024-2025/muzichne_mistetstvo/ok-14-vokalna-ta-instrumentalna-muzika-suchasnih-kompozitoriv-kiyivshchini.pdf
7. Вокально-педагогічні та виконавські підходи у музичній освіті / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. URL:

https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/9c4c0e9f-fc36-469e-b160-4d675bc008aa/content

8. Гарнонкурт Н. Музика як мова звуків: шляхи до нового розуміння музики / пер. з нім. Суми : Собор, 2004. 184 с.
9. Григор'єва М. С. Історично інформоване виконавство в українській вокально-академічній практиці кінця XX – першої чверті XXI століття : дис. докт. філософії : 025 Музичне мистецтво / Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2026. 187 с.
10. Грищенко І. Сучасні методи формування вокально-хорових навичок у студентів закладів вищої освіти. Fine Art and Culture Studies. 2025. № 6. С. 44–49. DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2025-6-6.
11. Довгань Л. Методичні рекомендації по роботі з високим жіночим голосом. Актуальні питання гуманітарних наук. 2026. Вип. 99, том 1. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/99-1-34.
12. Дослідження з вокального виконавства та педагогіки / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. URL: https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/61017502-81b5-4114-8d4f-ab95c61fa203/content
13. Заверуха О. Л., Чернета Т. О. Вокальний ансамбль : навч.-метод. посібник. Корсунь-Шевченківський : ФОП Майдаченко І. С., 2022. 116 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/41757/1/O_Zaverukha_T_Cherneta_VA_KAEV_2022_FMMH.pdf
14. Закрасняна Ж. Вокальні школи академічного співу Італії та Німеччини: компаративний аналіз. Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 75, том 1. С. 106–109. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-12.
15. Ізваріна О. Лисенкова доба українського мистецтва.
16. Італійська школа бельканто як джерело педагогічних принципів української академічної вокальної традиції в класі постановки голосу. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету. URL: https://vspu.net/repository/index.php/SAAE/article/view/995/806

17. Кияновська Л. О. Людина і музика : навч. посібник / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Luduna_i_Muzyka_L_Kyjanovska.pdf
18. Кобзар Т. В. Орфоепія. Дикція : навч. посібник / КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2020.
19. Коменда О. Піанізм Олександра Козаренка: проблеми виконавства та інтерпретації (на прикладі концертного жанру). Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2015. Вип. 15. С. 26–32.
20. Лі Шані. Оперні арії на концертній сцені: жанрова і виконавська специфіка (на прикладі творів українських композиторів) : магістерська робота / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. 52 с. URL: https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/0590eb9f-b73e-4007-ac3a-539f875c8535/content
21. Максимчук В. В. Артикуляція у процесі постановки академічного голосу: фізіологічні та методичні аспекти: бакалаврська робота / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019. 23 с.
22. Маційовська Л., Підгаєцька І., Поліщук В., Черній В. Проблема автентичного звучання у вокальній музиці епохи бароко: від теорії до сучасної виконавської практики : навч.-метод. посібник. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2026. URL: https://eprints.zu.edu.ua/47110/1/1.pdf
23. Методичні рекомендації до виконання вокальних творів / ЖДУ ім. Івана Франка. Житомир, 2024. URL: https://eprints.zu.edu.ua/40724/1/%D0%9C%D0%95%D0%A2%D0%9E%D0%94.%D0%A0%D0%95%D0%9A%D0%9E%D0%9C%D0%95%D0%9D%D0%94%D0%90%D0%A6%D0%86%D0%87.pdf
24. Методичні рекомендації з вокальної підготовки студентів / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2015. URL: https://lib-

repo.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/6533/1/%D0%BC%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%87%D0%BA%D0%B0%202015.pdf

25. Методичні рекомендації з вокальної підготовки студентів / РДГУ. Рівне, 2026. URL: https://repository.rshu.edu.ua/id/eprint/20808/1/%D0%9C%D0%95%D0%A2%D0%9E%D0%94-%D0%93%D0%A8-2026-03-15-%D0%9F%D0%94%D0%A4.pdf
26. Методичні вказівки до самостійної роботи з вокалу / СДПУ ім. А. С. Макаренка. Суми, 2024. URL: https://repository.sspu.edu.ua/bitstreams/dcc9e4bf-9344-4499-83a7-bf09a7dfe3af/download
27. Михайлець В. Дослідження дикції та нейропедагогічних підходів у вокальному навчанні. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2025. Вип. 76. С. 189–200. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk76/PROBLEMS-76_11-189-200Mykhailets.pdf
28. Молоді музикознавці : тези доповідей XXI Міжнародної науково-практичної конференції / упоряд. Д. В. Менделенко, Т. В. Когут. Київ : КМАМ ім. Р. М. Глієра, 2021. 125 с. URL: https://projekt.glieracademy.org/wp-content/uploads/2021/01/tezi_MM2021.pdf
29. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посібник / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 160 с. URL: https://e-archive.knmau.com.ua/bitstream/handle/123456789/266/Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf?sequence=1&isAllowed=y
30. Музикознавча думка Дніпропетровщини : науковий журнал. Дніпро : Вид-во «Грані», 2024. URL: https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/266/206
31. Музичне мистецтво і культура : науковий журнал / Одеська національна музична академія імені О. В. Нежданової. Одеса, 2019. Вип. 28. URL:

https://www.music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/864/1213

32. Музичне мистецтво і культура : науковий журнал / Одеська національна музична академія імені О. В. Нежданової. Одеса, 2021. Вип. 32. URL: https://www.music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/1020/1352
33. Мяо Ван. Вокальна творчість українських композиторів кінця XX – початку XXI століття: жанрово-стильові виміри та виконавська інтерпретація : дис. докт. філософії : 025 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені О. В. Нежданової. Одеса, 2023. URL: https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/dysertacziya-myao-van-z-pidpysom.pdf
34. Науковий вісник Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. наук. праць. Львів, 2015. Вип. 35. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2016/05/zbirka-asp-2015-35-01.pdf
35. Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький, 2018. Вип. 170. URL: https://cusu.edu.ua/images/download-files/naukovi-zapysky/170/60.pdf
36. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus у музичному просторі XX – початку XXI століть : монографія. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020. 576 с. URL: https://num.kharkiv.ua/share/books/nikolayevska_homo_interpretatus.pdf
37. Німенська Ж. В. Німецька мистецька пісня у творчості Ф. Шуберта: принципи автентичного вокального виконання. Аспекти історичного музикознавства. 2024. Вип. 43. С. 313–329. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum1-72.06.
38. Овчаренко Н. А. Основи вокальної методики: навч.-метод. посібник. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2006. 116 с.

39. Овчаренко Н. А. Формування художньо-інтерпретаційної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва засобами семіотико-герменевтичного аналізу вокального твору: монографія. Кривий Ріг, 2016.
40. Особливості української вокальної традиції та її інтерпретація у сучасній виконавській практиці / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020.
41. Павлюк Т. С. Вокальна інтерпретація: робоча програма навчальної дисципліни / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Pavlyuk-T.-spetskurs-pidpis-03.09.pdf
42. Педагогічні науки : зб. наук. праць / Херсонський державний університет. Херсон, 2021. URL: https://www.ps.journal.kspu.edu/index.php/ps/en/article/view/1407/1279
43. Підгаєцька І. Специфіка підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-виконавської діяльності. Житомир: ЖДУ ім. Івана Франка, 2023. URL: https://eprints.zu.edu.ua/38545/1/%D0%9F%D1%96%D0%B4%D0%B3%D0%B0%D1%94%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0,%20%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf
44. Полканова А. В. Вокально-виконавська культура майбутніх фахівців у контексті художньої інтерпретації : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені О. В. Нежданової. Одеса, 2021. 18 с. URL: https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/avtoreferat-polkanova_a..pdf
45. Посібник з методики вокального викладання / ЖДУ ім. Івана Франка. Житомир, 2023. URL: https://eprints.zu.edu.ua/38602/1/%D0%9F%D0%9E%D0%A1%D0%86%D0%91%D0%9D%D0%98%D0%9A.pdf
46. Педагогіка та мистецтвознавство : науковий журнал. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2023. URL: https://academstudies.volyn.ua/index.php/pedagogy/article/view/172/162

47. Проблеми музикознавства та виконавства : збірник наукових праць / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 27. URL: https://aspekty.kh.ua/aspekty27.pdf
48. Савчук І. Б. Відгук офіційного опонента на дисертаційне дослідження зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Savchuk_vidhuk.pdf
49. Словник художніх термінів / Інститут інформаційних технологій і засобів навчання НАПН України. Київ, 2022. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/709237/1/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%96%D0%B9.pdf
50. Сучасні підходи до відновлення голосу у вокалістів. URL: https://artstudies.pdpu.edu.ua/index.php/artstudies/article/view/173
51. Фоломєєва Н. А. Методика викладання вокалу та сценічна підготовка : навч.-метод. посібник / Запорізький національний університет. Запоріжжя : ЗНУ, 2021. URL: https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi73/0053986.pdf
52. Цзінь Юй. Виконавські аспекти камерно-вокальної творчості українських композиторів. Аспекти історичного музикознавства. Вип. 40. С. 154–169. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt_40_8_154-169Jinyu.pdf
53. Чжан І. Формування художньо-інтерпретаційної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки : дис. докт. філософії : 014 Середня освіта / УДУ ім. Михайла Драгоманова. Київ, 2024. 215 с. URL: https://udu.edu.ua/images/data_file/viddil_aspirant/Doctor_filosofii/Zhan_Yi/Zhan_Yi_dis.pdf
54. Чжан Мяо. Вокально-виконавські чинники оперного стилю: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НАКККіМ. Київ, 2021. 18 с.

55. Чжан Сін. Жанр романсу в камерно-вокальній творчості С. Людкевича: виконавський аспект: магістерська робота / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. 45 с. URL: https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/ffe2db5e-e2f3-464c-a02d-3abc43abc5c1/content
56. Чжоу Тінтін. Формування культурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вивчення історії музики : дис. докт. філософії : 014 Середня освіта / УДУ ім. Михайла Драгоманова. Київ, 2023. 203 с. URL: https://udu.edu.ua/images/data_file/viddil_aspirant/Doctor_filosofii/Zhou_Tingting/Zhou_Tingting_dis.pdf
57. Черній В. В., Одайник С. І., Тітова О. Р. Розвиток вокально-інтерпретаційної компетентності здобувачів вищої мистецької освіти. Житомир: ЖДУ ім. Івана Франка, 2026. URL: https://eprints.zu.edu.ua/47724/1/1.pdf
58. Черній В. В., Одайник С. І., Тітова О. Р. Теорія і методика вокально-педагогічної роботи з молоддю : навч.-метод. посібник. Житомир: ЖДУ ім. Івана Франка, 2026. URL: https://eprints.zu.edu.ua/47230/1/1.pdf
59. Черній В. В., Одайник С. І., Тітова О. Р. Удосконалення вокально-виконавської майстерності в навчальному процесі : навч. посібник. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2024. 166 с. URL: https://eprints.zu.edu.ua/39320/1/maket.pdf
60. Чірка Л. Штрихи як засіб музичної виразності в камерно-вокальній інтерпретації. Матеріали міжнародної наукової конференції молодих учених (16–17 квітня 2026 р., м. Харків). Харків : ХДАК, 2026. Ч. 1. С. 250–252.
61. Шип С. В. Музична форма від звука до стилю: навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с. URL: https://ru.scribd.com/document/689183179/%D0%A8%D0%B8%D0%BF-

%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0-%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0

ДОДАТОК 1

Порівняльна характеристика виконавських моделей

Твір	**Провідний художній принцип**	**Виконавські пріоритети**
Ф. Шуберт, «Seligkeit»	Танцювальна лірика бідермаєру, життєствердна світла образність	Артикуляційна рухливість, штрихова контрастність, свобода артикуляційного апарату
Н. Андрієвська, «Якби я вміла вишивать»	Лірико–психологічна образність, народнопоетична метафоричність	Еластична дихальна опора, вирівнювання резонаторних регістрів
Укр. Нар. Пісня «Ой, на плаю»	Відтворення гірської акустики та відлуння	Відтворення діалектної орфоепії
Дж. Б. Перголезі, «Cuius animam gementem»	Барокове сакральне lamento, риторично–афектне втілення скорботи	Риторичні фігури зітхання, синкоповане дихання, висока позиція без широкого вібрато, орнаментальні трелі (tr), молитовний тембр sotto voce
М. Лисенко, пісня Наталки «Ой я дівчина Полтавка» (з опери «Наталка Полтавка»)	Психологічний самопортрет	Штрихова артикуляція моторна зібраність динамічні контрасти