

20. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 1 / С. В. Рахманинов. – М. : Советский композитор, 1978. – 648 с.
21. Рахманинов С. В. Письма / С. В. Рахманинов / [ред., вступ. ст. и коммент. З. Апетян]. – М. : Музгиз, 1955. – 603 с.
22. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 2 / С. В. Рахманинов. – М. : Советский композитор, 1980. – 584 с.
23. Рахманинов С. В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 3 / С. В. Рахманинов. – М. : Советский композитор, 1980. – 576 с.
24. Сирятский В. Умирает ли техника в образах, создаваемых С. Рахманиновым-пианистом? (К вопросу об исполнительском типе) / В. Сирятский // С. Рахманинов: на переломе столетий. Сборник материалов международного симпозиума. – Харьков : Майдан, 2004. – С. 129–134.
25. Туманина Н. История русской музыки: В 5 т. – Том 3 / Н. Туманина. – М. : Музгиз, 1960. – 333 с.
26. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков / С. В. Тышко. – К., 1993. – 120 с.
27. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарии к «Запискам». Часть 2. Глинка в Германии или Апология романтического сознания / С. В. Тышко, С. Г. Мамаев. – К., 2002. – 508 с.
28. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
29. Шип С. Творчество Владимира Горовица и проблема анализа индивидуального исполнительского стиля / С. Шип // Володимир Горовиць та проблеми виконавства ХХІ століття. – К., 2006. – С. 39–54.
30. Concertography. A listing of Horowitz's concerts as a professional pianist. Prepared and Compiled by Christian Johansson. – <http://web.telia.com/%7Eu85420275/concertography.htm>
31. Dubal D. Evenings with Horowitz. A personal portrait / D. Dubal. – New York, Carol Publishing Group Edition, 1994. – 321 p.
32. Plaskin G. Horowitz. A Biography by Vladimir Horowitz / G. Plaskin. – New York, 1983. – 789 p.
33. Shonberg H. Horowitz. His life & music / H. Shonberg. – London, Simon & Shuster Ltd, 1992. – 427 p.

УДК 784.95

Н. С. ШЕВЧЕНКО

### УНІВЕРСАЛЬНА ПРАКТИКА ВОКАЛІСТА-ВИКОНАВЦЯ У ПРЕЗЕНТАЦІЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА

*У статті окреслені питання актуальності практичної багатогранності сучасного виконавця. Детально проаналізовані вокальні композиції В. Павліковського та специфіка їхнього відтворення.*

**Ключові слова:** *емоція, манера співу, технічні вокальні прийоми, практична багатогранність співака.*

Н. С. ШЕВЧЕНКО

**УНИВЕРСАЛЬНАЯ ПРАКТИКА ВОКАЛИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В ПРЕЗЕНТАЦИИ ТВОРЧЕСТВА СОВРЕМЕННОГО УКРАИНСКОГО КОМПОЗИТОРА**

*В статье очерчены вопросы актуальности практической многогранности современного исполнителя. Детально проанализированы вокальные композиции В. Павликовского и специфика их воспроизведения.*

**Ключевые слова:** эмоция, манера пения, технические вокальные приемы, практическая многогранность певца.

N. S. SHEVCHENKO

**UNIVERSAL PRACTICE OF VOCALIST-PERFORMER IN PRESENTATION OF CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSER'S WORKS**

*The given research work outlines topicality of a contemporary performer's practical versatility. The article suggests detailed analysis of vocal compositions by V. Pavlikovskiy and specific character of their reproduction*

**Key words:** emotion, style of singing, vocal techniques, practical versatility of a singer.

Сьогоднішня наповнена повсякчасними дослідженнями, відкриттями, новими поглядами на все, що відбувається навколо. В такому ж стрімкому розвитку перебуває вокальне мистецтво, що є предметом нашого дослідження. Вокальне мистецтво – передусім виконавство, тому, щоб гідно, на часі, представити творчість сучасних композиторів, співаки вивчають стилі, притаманні сучасному композиторському письму, а це вже не просто проблеми голосоведення, це тривалий процес пошуку потрібного звучання сумісного з емоційно-образною складовою задуму автора.

Роботи сучасних авторів вимагають від співака значно ширшого розуміння властивостей власного голосового апарату, зокрема застосування паралельно до традиційних прийомів часто так званих «невокальних», специфічних прийомів, притаманних сучасній музиці. Оскільки універсальність формування співака-виконавця ще не достатньо вивчена, необхідним стає теоретичне обґрунтування можливостей подолання труднощів у підготовці до концертного виконання зразків сучасної музики.

Проблема якісного звукоутворення обговорюється у працях науковців різних епох, сучасна вокальна педагогіка не припиняє опрацювання і констатації актуальності наукових роз'яснень питань технології вокального виконавства. Фундаментальне дослідження зазначеної проблеми проведено Н. Гребенюк [2], де науковець розглянула зміст та структуру феномена творчості у структурі вокального виконавства. Вагомим внеском у дослідження згаданого питання стали роботи таких дослідників, як О. Стахевич, В. Антонюк, Ю. Юцевич та ін. Процес виконання музичних творів як явище музично-художнє розглянуто в наукових працях багатьох дослідників, серед яких Б. Асаф'єв, О. Жарков, В. Москаленко, Є Назайкінський. Композитори, які творять свою музику сьогодні, розкривають для виконавця широкі можливості виявлення індивідуальної виконавської стилістики, виконавської семантики, передбачаючи діалог, який виникає внаслідок злиття задумів авторів музики, текстів і виконавця. Наукова робота О. Філатової [7] представляє розгляд природи і функцій виконавського діалогу.

Мета статті – актуалізація виховання універсального співака для відтворення сучасних вокальних композицій (на прикладі окремих творів українського композитора Володимира Павліковського).

Музика зазначеного періоду – це представлення всіх можливих полістилістичних та поліжанрових синтезувань із вкрапленням фольклорних, академічних та деяких елементів жанрів легкої музики. Внаслідок цього співак зіштовхується з відповідними проблемами ще на початковому етапі знайомства з твором. Проте готовність до інтерпретування твору полягає не тіль-

ки в подоланні проблем технологічного характеру, основною є проблема емоційної готовності до сприйняття, переосмислення, а вже тоді концертного подання.

Емоційна готовність до якісного публічного представлення результатів творчої роботи є домінуючою передумовою вдалого виконання твору будь-якого стилю і напряму. Вагому частку у системі дослідження цього питання займає наукова праця Єрошенко О. В. [3], де дослідниця розкриває концепцію емоційного первня з урахуванням історичного й теоретичного аспектів як однієї з детермінант практики вокального мистецтва. Сфера емоцій відіграє в житті людини чи не найголовнішу роль, це не просто рушійна сила для втілення сценічного образу, це явище, що виникає у повсякденному житті. Із розвитком емоційності тісно пов'язують розвиток творчих здібностей загалом. «Емоція» як процес діяльності здебільшого обговорюється дослідниками театрального мистецтва. Глядач прагне побачити і відчувати багаторівневий вияв емоцій у грі актора; умовно їх можна розділити на три групи: радість гнів і сум [1, с. 19]. Сьогодні співак – це актор, який виконує моноспектакль. Основним завданням виконавця було і залишається розкрити основний зміст відповідно до задуму композитора.

Таким чином, сегмент емоції у становленні співака-виконавця є одним із найважливіших у процесі сценічної роботи. Таке твердження актуальне у контексті не тільки сучасної музики, але й у системі виконавства загалом. Звичайно, вокальна програмна музика полегшує роботу над пошуком образу, на противагу їй існує ряд вокальних композицій сучасних авторів, які відмовляються від програмності і тим самим розширюють поле діяльності виконавця, проте пошук потрібного звучання, образу займає більше часу і змін.

Композитори, які творять сьогодні, виступають «вільними художниками», вони відходять від детального жанрового, стильового, манерного обрамлення власних творів, тим самим даючи необмежену творчу свободу виконавцю. Проте не кожен пересічний співак емоційно та технічно підготовлений до виконання такої музики. З точки зору виконавства свобода мислення композитора завжди позитивно впливає на розкриття нових тембрових забарвлень голосу, та часто, виконавець музики, що твориться сьогодні, виявляється залежним від так званої вокальної школи, яка сповідує навчання виключно однієї манери співу (академічної, народної чи естрадної), а також чіткий поділ на типи голосів, тобто обмеження в регістровому і теситурному відношенні. Ці та інші аспекти, як правило, стають бар'єрними, і як наслідок – уповільнюють роботу над вокальним твором. Співак не здатний відволіктися і використати свій голос в якості музичного інструмента, як цього вимагає вокальна музика сьогодення.

Яскравим прикладом актуалізації візуального проявлення багатогранності звучання людського голосу є твори українського композитора, фольклориста, педагога, заслуженого діяча мистецтв України Володимира Павліковського. Композитор є автором багатьох творів, у процесі написання яких надає перевагу музичним синтетичним напрямкам на зразок ф'южен, джаз, авангард. Проте слід зауважити, що кожен твір В. Павліковського пронизаний глибинними староукраїнськими темами в сучасному музично-професійному оздобленні. Його творчий доробок містить інструментальні, вокальні, вокально-інструментальні твори, транскрипції та переклади творів для бандури, аранжування та обробки української народної музики. Основними рисами творчості композитора є пошук зіставлень нових технік музичного письма зі стародавніми фольклорними зразками, йому притаманна інструментально-розроблена професійно-сформована манера. Всі мотиви композитора наповнені просторовим звучанням, що створює ефект особистісного переживання музики на рівні підсвідомості слухача.

Яскравим прикладом поєднання мелодій минулого з авторським баченням звучання фольклорних інтонацій є моноопера, фольклорні метаморфози «Ті, що походять від сонця». Твір написаний композитором на лібрето Василя Вовкуна для солістки і народного розширеного складу оркестру. Роботу над твором автор розпочав у 2005 році. Прем'єра відбулась у 2006 році в м. Києві у виконанні Академічного ансамблю української музики «Дніпро» і солістки Олени Кулик. Пізніше, протягом наступних кількох років, дійство було представлено у Бельгії, Нідерландах, Росії, Німеччині. У рецензії український мистецтвознавець, телеведучий, музичний оглядач О. Євтушенко зауважує: «... твір можна віднести до жанру моноопери, дещо незвичної як за формою, так і за змістом. ... Опираючись на народний склад оркестру – скрипки, цимбали, контрабас, композитор використовує безліч українських духових і ударних інструментів...» [6]. Твір

складається із дев'яти частин: «Інтро», «Свят-Коло», «Прийди, весно!..», «Аркан», «Гул Землі», «Велика журба», «Зелений шум», «Люлі-люлі», «Золотий Обруч». Емоційно налаштуватись на сприйняття кожної частини допомагають кілька авторських епіграфічних рядків. У першій і останній частині звучать слова читця, які розкривають та логічно, за законами «кола», завершують дійство. Творча стратегія композитора полягає у лейтпроведеннях фольклорних тем, а частини «Свят-Коло», «Прийди, весно!..» «Аркан», «Гул Землі», «Золотий Обруч» свідчать про єдність сьогочасної музики із давніми традиціями дохристиянських часів. Звучанню голосу солістки притаманна глибока проникливість – сегмент, який логічно доповнює темброву багатоманітність інструментального складу. Слід відзначити, що автор доволі гармонійно поєднує спів і музику народних інструментів. Композитор позначає широкий динамічний діапазон (від *pp* до *ff*) для створення відповідного ефекту феєричності і несподіванки. Окремим номерам властиве вільне виконання з огляду темпових і ритмічних позицій, особливо це стосується частин, у яких використовуються автентичні пісні Західного Полісся («Прийди, весно!..», «Гул Землі», «Люлі-Люлі»), гуцульський танець («Аркан»), та дві веснянки («Зелений шум»).

Оскільки предметом дослідження виступає процес синтезу співацьких технік, то розглянемо лише ті частини, в яких вокаліст повинен проявити універсальні можливості, застосувати різні виконавські манери, техніки. Отож, частина шоста «Велика журба» – наповнена почуттям занепокоєння, в музиці звучать інтонації єднання уявного і повсякденного світів. Відповідні ноти пронизують звучання голосу солістки. Співачка використовує не зовсім вокальні звуки (зойки, різкі низхідні та висхідні глісандо, вигукування окремих відкритих звуків), проте базовою в цьому випадку залишається народна манера співу. В цій частині моноопери композитор використовує цитату української народної пісні «Висока верба» – виконується солісткою в народній манері, особливо підкреслюється мелодикою літературний текст, звучить з притаманною українським автентичним інтонаціям виразністю, глибиною та відкритістю почуттів.

Протилежна за характером частина восьма «Люлі-люлі». Нижче, кантіленне проведення теми української колискової пісні вимагає від солістки повного психологічного і технологічного переключення у сферу колискових інтонацій, а динамічний нюанс *pp* розкриває магнетизм заколисувальної мелодики.

«Ті, що походять від сонця» – це пошук нових звуків, нових ритмів, композиційних структур, але в контексті усталених традицій. Порушуючи канони класичного підходу до народного мелосу, виходячи з його духу, композитор використовує авангардові техніки письма, знахідки фольклору та джазу. Разом з тим це не є колаж, а єдність і природність мови, свій власний оригінальний стиль, що народжує поему, сповнену життям, любов'ю, боротьбою, вірою і надією» [6].

Варто зазначити, що у творчості В. Павліковського, зокрема у його вокальних творах, голос набуває рис інструментального звучання, таку темброву характеристику виразно представлено у системі штрихової техніки інструментального характеру.

Рефлексії для жіночого голосу (*koloratura*) та цимбал «Оглядини старих фото»<sup>1</sup> пронизані індивідуальними композиторськими прийомами. Написаний твір у 2008 році, прем'єрне виконання відбулося в 2009 році, виконавці – лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів Ярослава Побережна (сопрано) та заслужений артист України Андрій Войчук (цимбали). В перекладі для жіночого голосу, бандури і баяну в жовтні 2010 року твір прозвучав у виконанні артистів Івано-Франківської обласної філармонії Надії Євенко (вокал, бандура) та Ігоря Євенко (баян) в рамках XI Міжнародного конкурсу «Premia Lanciano» в Італії. Виконавців було нагороджено дипломом за краще виконання авангардного твору.

«Рефлексії» відзначаються яскравою віртуозністю виконуваних партій. Твір складається з семи окремих частин, кожна з яких відповідає перегляду іншої «світлини» (викликає відповідні емоції, настрої), змушує виконавця поринути у світ спогадів через споглядальне сприйняття музики. Композитор передбачає вільну виконавську інтерпретацію динамічної палітри, постійно опираючись на власні відчуття виконавця. Музиці твору властива варіативність метроритмічних структур, домінуюча поліритмія, як наслідок – зміна пріоритетів вокальної та інструментальної партій. Кожна нотна стрічка супроводжується ремарками композитора, де за-

<sup>1</sup> Варіант – для жіночого голосу, бандури і баяна.

значені не тільки технічні прийоми, але й потрібний настрій та емоція. Асоціативність – основний сегмент цього твору, проявляється у протиставленні різних емоційних сфер, у процесі «перегляду різних фото», тобто автор передбачає вторгнення у «внутрішній світ» виконавця через уявну зміну зображень, що постають у кожній наступній частині. Важливим є те, що композитор не прагне нав'язати якусь конкретно визначену манеру виконання (твір написаний без установлених «виконавських рамок», всі прийоми дозволяється використовувати, відштовхуючись від власного емоційного стану і фізіологічних можливостей голосу). Очевидно, саме з метою надання повної свободи інтерпретації автор музики цілком відмовляється від застосування програмних назв для кожної частини.

Музична композиція пронизана рядом виконавських проблем, які умовно можна розмежувати на інтонаційні, ритмічні і образно-емоційні: за допомогою проявлення емоцій, застосування окремих звукових прийомів, таких, як різка зміна динаміки від *pp* до *ff*, техніки точного інтонаційного виконання нестійких інтервалів, вчасного переключення з однієї манери співу (академічної) на іншу (народну). Вже після виконання всіх технічних завдань виконавець може поринути в емоційно-образну сферу – це наступний, значно складніший з огляду виконавства етап в ході роботи над творами подібного напрямку. За призвою виконавських проблем співак повинен не втратити основне зерно в системі поставлених композитором завдань – ввести слухача в емоційний світ перегляду «старих фото».

На початку твору звучать цимбали, вступ вокалу – в шостому такті, відразу задається основний мотив «першого фото» – f-b-e-h (рис. 1) – складний для виконання голосом з позиції інтонації, він фрагментарно прозвучить в другій частині. Варто зазначити, що переважно сучасна музика є атональною, зі складними інтонаційними ходами в межах широкого діапазону, і це для виконавця стає першою перешкодою у вивченні нотного матеріалу.

Рисунок 1

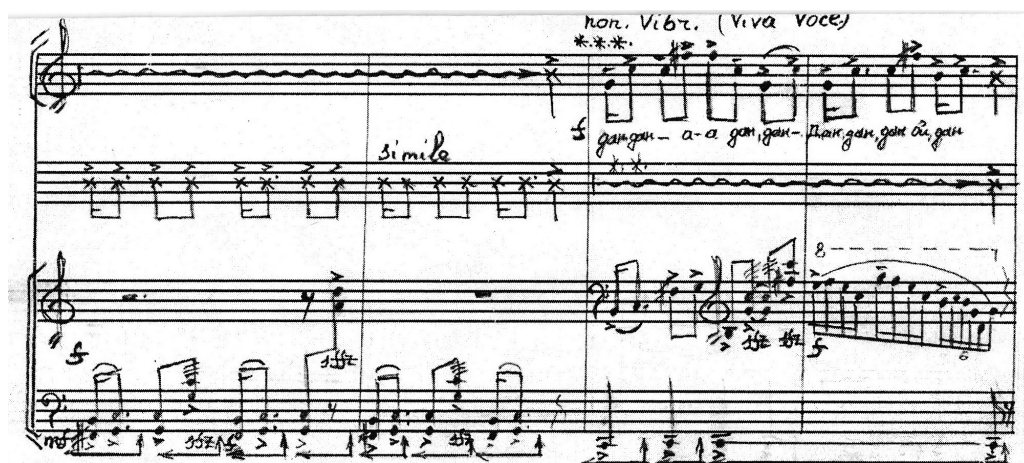
Наступний тип труднощів представлений у III ч. На початку частини композитор вказує на те, яким повинен бути емоційний стан виконавця (рис. 2): «Знаходячись в медитативному стані (трансі), виголошуючи, пританцювуючи, приспівуючи...» [5].

Рисунок 2



Виконання вимог композитора призводить до пошуку виконавцем нових виразових засобів, нового звучання голосу шляхом експерименту, який має не виходити за рамки можливостей голосу виконавця. Закони класичного вокального виконавства і всі пункти, що відповідають за бережливу експлуатацію голосового апарату, не перестають бути актуальними. У цьому нотному епізоді з'являються танцювальні ритмічні рухи, які мають логічно вплестися у музичну лінію інструментального вступу. Специфіка цієї частини проявляється ще й у проведенні мелодичної теми, в манері наближеній до горлового парубоцького співу (авт.), що нагадує за ритмічною структурою щойно виконані у «медитативному стані» (авт.) пританцювання (рис. 3). Відповідний настрій і характер звучання має втриматись протягом всієї частини. Окрім застосування специфічної, не академічної манери співу, композитор вказує на усвідомлену зміну якості звучання голосу виконавця, зокрема прийом «vibrato» і «non vibrato». Музичний термін «vibrato» – в перекладі з італійської означає періодичну зміну частоти і спектра звучання голосу співака [8, с. 10].

Рисунок 3



Для виконання завдань композитора у співака повинно бути присутнє відчуття повної свободи голосового апарату, тоді як «vibrato» виступає однією із складових характеристики тембру голосу. Тому навмисне усвідомлене збільшення коливань в голосі і відповідатиме композиторському «vibr.», а, в свою чергу, використання прийому «non vibrato» створює деякі незручності, іншими словами – технічні труднощі, для яких потрібна спеціальна психологічна і вокальна підготовка, тобто попереднє застосування спеціальних вправ.

У ІV ч. композитор знову задає тему для розкриття емоційного настрою – ніби «згадуючи щось, побачивши відповідну світлину». Окрім звучання голосу у настрої «солодкого суму», «ніжності», автор вказує на характер звучання. Тут з'являються нові означення: «voce di petto» означає в перекладі з італ. – грудне, глибоке звучання голосу, та «voce di testa» (італ.) – використання головного регістру, іншими словами, фальцетного звучання, причому звукові прийоми постійно взаємодіють. Варто зауважити, що жоден із зазначених композитором вокальних прийомів не є властивим академічній школі співу, та й загалом важко знайти визначення конкретної стильової манери, яку можна було б застосувати для виконання цього твору.

У наступних частинах композитор ставить перед виконавцям-співачом подібні до попередніх завдання. Особливою є остання, сьома частина, тут композитор вказує наступне: «закриваючи альбом зі старими фотографіями, огортає смутком і незрозуміла печаль» (авт.) Співак повинен передати композиторський образно-емоційний підтекст у зіставленні із технічними виконавськими труднощами.

Отже, твори В. Павліковського достатньо виразно підкреслюють потребу вміння універсального керування власними голосовими можливостями. Враховуючи інтонаційні труднощі, штрихову техніку, прояви емоційного стану та інші вимоги композитора, з усіма поставленими завданнями може впоратися комплексно підготовлений універсальний співак. Система роботи над інтерпретуванням подібної музики повинна включати і ознайомлення з технічними прийомами стосовно різних манер співу, стилів музики. Подібний підхід уможливило підготовку універсального співака ХХІ століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості) / Ірина Волицька. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 1995. – 152 с.
2. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Наталія Євгенівна Гребенюк. – К., 2000. – 370 с.
3. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства / Олена Віталіївна Єрошенко. – Харківський держ. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – 211 с.
4. Єрошенко О. В. Традиційна музична культура як джерело української вокальної школи / Олена Віталіївна Єрошенко // Традиційна культура в умовах глобалізації: проблема наслідування культурного коду нації: матеріали міжнародної наук.-практ. конф., 21–22 грудня 2006 р. – Харків : П. П. Якубенко, 2006. – С. 63–68.
5. Павліковський В. А. Оглядини старих фото (Рефлексії для жіночого голосу та цимбал) [ноти, рукопис].
6. Ті, що походять від сонця (моноопера) [CD] / Ансамбль української музики «Дніпро». – Київ : Росток-Рекордз, 2006. – 43:53.
7. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Ольга Олександрівна Філатова. – Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2005. – 15 с.
8. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник / Юрій Євгенович Юцевич. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. – 352 с.