

4. Interviu S. Vytkalova, provedeni zi S. Kondrativym u ramkakh avtorskoi prohramy «Hrani mystetstva» na oblasnomu telekanali «Rytm» 27.09.2018 r. ta v liutomu 2022 r. Pryvatnyi arkhiv avtora.
5. Matarasso F., Lendri Ch. Poshuk rivnovahy : dvadtsiat odna stratehichna dylema kulturnoi polityky. Brytanska rada v Ukraini. Viddil doslidzhen ta rozvytku kulturnoi polityky : analitychna rozrobka. № 4. Rada Yevropy, 1999. 30 s.
6. Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky. Sumy : Sobor, 2002. 184 s.
7. Orteha-y-Hasset Kh. «Dehumanyzatsiya yskusstva» y druhye raboty. Moskva : Raduha, 1991. 638 s.
8. Chernova I. V. Muzychne vykonavstvo v sytuatsii postmodernizmu; avtoref. dys....kand. mystv.: 17.00.01. Lviv, 2007. 20 s.

MODERN CONCERT PRACTICE AS AN ELEMENT OF SOCIAL CHANGES

Vytkalov Serhii – Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The potential of modern musical art, represented by various groups of performers performing in the regions on the background of political and military tensions, is revealed. Their organizational, cultural and artistic activities are analyzed and it is argued that modern intercultural communication stimulated the emergence of a new type of artists, whose work is based on high intelligence, constant artistic search aimed at using the ethnic component of other countries and expanding potential of own musical instrument through the use of pop-violin, which allows them to combine different styles in their own work - jazz, folk, classical, modern rhythms, ignoring the traditional framework of the genre.

Key words: modern concert practice, "Piccardian Third", S. Kondrativ, art, region.

UDC 477. 8.29

MODERN CONCERT PRACTICE AS AN ELEMENT OF SOCIAL CHANGES

Vytkalov Serhii – Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The urgency of the problem. The specifics of the organization of touring activities in the regions of Ukraine of leading performers and artistic groups in a situation of increasing political and military tensions. Emphasis is placed on the selection of their repertoire, forms of influence on the audience. The reasons for the success of musicians based on intellectual chamber music are found out.

The scientific novelty of the research is to consider the specifics of the presentation of the artistic product in modern conditions and to reveal the features of the preparation of concert programs taken into consideration by the performers. The importance of positioning the creativity of S. Kondratov in social networks is emphasized and the peculiarity of their preparation due to the experience of creative communication with representatives of other countries is considered and the influence of natural and climatic conditions on his work is revealed. The importance of performances of "Piccardian Third" at prominent world forums or political centers of Europe is pointed. Their creativity demonstrates high professionalism through a variety of programs in their own works, artwork and world classics.

The methodology of scientific research is based on the use of methods of convention analysis, interviews, historical and culturological methods, which made it possible to identify the specifics of the performance practice of the above-mentioned musicians.

The practical significance of the material is to expand information about the state of concert practice in conditions of political and military tension, which is an important segment of adaptation in the modern cultural space.

Key words: modern concert practice, "Piccardian Third", S. Kondrativ, region, art

Надійшла до редакції 18.02.2022 р.

УДК 784.3

«IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI» Р. ШУМАНА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛЕЙ СЮЙ, Х. ШЕФЕР ТА Б. БОННЕЙ

Чжу Лін – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, Україна
<http://orcid.org/0000-0002-7673-1729>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.524>
531714908@qq.com

Розглянуто питання інтерпретації камерно-вокальної музики західноєвропейських композиторів китайською, німецькою та американською співаками. Проаналізовані погляди різних музикознавців на проблему вокально-виконавського стилю як передумови інтерпретаційних розбіжностей. Визначено, що на особливості прочитання камерно-вокального твору впливають епохальні, національні параметри стилю виконавця, традиції конкретної

виконавської школи та особливості його мови. Уточнюється поняття оперного та камерного амплуа виконавця, що не завжди виявляє залежність від природних даних співака. Відзначається, що особливостями камерно-вокального виконавства є відчуття ансамблевої взаємодії, точність виконавської інтонації та майстерність у втіленні найінтимніших почуттів. Наголошено на особливостях німецької мови, де на перший план висуваються просодія та фонетика, що спонукає виконавців шукати нові джерела вокальної виразності. У відповідності до визначених позицій аналізується тексто-музичні особливості та виконавські версії першої пісні «Im wunderschönen Monat Mai» з вокального циклу «Dichterliebe» оп. 48 Р. Шумана, зроблені китайською співачкою Лей Сюй, німецькою виконавицею Х. Шефер та американкою Б. Бонней. Робиться висновок про високу якість усіх трьох версій, проте виділяється варіант Х. Шефер як наближений до еталону у зв'язку з мовленнєвим параметром. Підкреслюється перспективність розвитку китайської школи камерного співу, зважаючи на професійну якість та індивідуальність трактовки Лей Сюй відомого шуманівського романсу.

Ключові слова: індивідуальний вокально-виконавський стиль, камерно-вокальний спів, виконавське амплуа, інтерпретація, творчість Лей Сюй, Х. Шефер, Б. Бонней, китайська вокальна школа.

Актуальність дослідження. Вокально-виконавський стиль як феномен творчості вже давно став наочною проблемою музикознавства. Це підтверджується чималою кількістю досліджень, присвячених цьому питанню. Водночас спостерігається певна невизначеність та незрозумілість низки понять і процесів, що негативно відбивається на розумінні провідних тенденцій сучасного вокального мистецтва. Як правило, особливості творчої репрезентації кожного вокаліста (як і будь-якого інтерпретатора музики) у певній мірі обумовлюється рисами епохального, національного стилю, традиціями конкретної виконавської школи, а також особливостями мовної системи, в рамках якої він працює. Останній фактор безпосередньо впливає на особливості мислення та формування індивідуального вокально-виконавського стилю. До того ж на стилі вокального інтонування позначаються такі параметри, як природні особливості голосу, вік співака, виконавський архетип та творче амплуа вокаліста, виявлення відповідності яких іноді призводить до цікавих спостережень і висновків.

Примітною з означеної точки зору є діяльність китайських академічних співаків, творчість яких стала невід'ємною частиною світової музичної культури сьогодення, що підтверджується численними перемогами китайських вокалістів на міжнародних конкурсах, активною участю у виставах світових оперних театрів та загальною популярністю їхньої творчості. Всі ці факти підтверджують високий рівень та конкурентоспроможність китайської вокальної культури, свідчать про необхідність подальшого вивчення її окремих аспектів, особливо у порівнянні з західними традиціями академічного співу, що й обумовлює актуальність пропонованої статті.

Аналіз останніх досліджень. Проблеми, пов'язані з вокальним стилем китайських співаків, розглядаються в статтях і дисертаціях українських та зарубіжних дослідників. Праці з питань китайської вокальної творчості мають у своїй переважній більшості узагальнений характер й зосереджуються на характерних рисах концертного життя Китаю [4], аналізі історії становлення китайської вокальної школи в контексті взаємовпливів Сходу та Заходу [1; 10] тощо. Водночас посилюється вивчення проблем, пов'язаних з особливостями саме виконавської практики китайських співаків з точки зору формування індивідуального виконавського стилю та впливу китайської мови на творчий потенціал співаків [11]. Тим не менш, особливості вокального стилю китайських академічних виконавців, які звертаються до *камерно-вокальної* музики західноєвропейських композиторів, все ще досліджені недостатньо, що також унаочнює необхідність цієї публікації.

Мета статті – визначити особливості інтерпретації китайськими співаками камерно-вокальної музики західноєвропейських композиторів-романтиків на прикладі виконання романсу «Im wunderschönen Monat Mai» з вокального циклу «Dichterliebe» оп. 48 Р. Шумана¹ Лей Сюй у порівнянні з виконавськими версіями німецької співачки Х. Шефер та американки Б. Бонней².

Для досягнення мети статті необхідно вирішити наступні завдання:

- визначити поняття індивідуального стилю виконавця та творчого амплуа камерного співака, передумов його формування й удосконалення, зокрема його зв'язку з традиціями виконавської школи (на прикладі творчості Лей Сюй, Х. Шефер та Б. Бонней);
- виявити характерні особливості романсу «Im wunderschönen Monat Mai» як провідної композиції циклу «Любов поета» оп. 48 Р. Шумана з точки зору вирішення виконавської задачі;
- порівняти виконавські версії романсу співачками Лей Сюй, Х. Шефер та Б. Бонней, зосередившись на виявленні подібностей та розбіжностей прочитання з точки зору реалізації художнього завдання і втілення фонетичних особливостей німецького мовлення.

Методологія дослідження полягає у поєднанні наступних наукових підходів: історико-теоретичний (розгляд романсу в культурно-історичному дискурсі як частини циклу); метод семантичного аналізу музичного тексту (визначення взаємодії текстового та музичного параметрів твору), метод цілісного

аналізу (виявлення особливостей музичної мови романсу), компаративний аналіз та інтерпретаційний підхід (визначення характерних рис виконавських версій романсу різних співачок).

Виклад основного матеріалу. Проблема вокального стилю залишає по собі в дослідницькій літературі чимало питань. У трактовці загального поняття виконавського стилю В. Москаленко пропонує виділяти два підходи, які доречно назвати виконавським та дослідницьким. Перший підхід має на увазі діяльність виконавця як співтворця музики, який «переживає перипетії її творення, мислячи у певному стилі» [7; 211]. Інший підхід заключає в собі виявлення дослідниками відмінностей виконань, що вже відбулися, шляхом компаративного аналізу. Безпосередньо під стилем музичної творчості В. Москаленко пропонує розуміти «специфіку світовідчуття і музичного мислення особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [7; 212]. Дослідник додає, що «явище індивідуального художнього стилю є сумірним із масштабністю творчої особистості. Така особистість у художній творчості долає рамки “цінності для себе” і стає “цінною для інших”» [7; 212]. Чжоу І. в своїй дисертації, розмірковуючи над питанням виконавського стилю вокаліста, також підкреслює, що «сутнісне ядро індивідуального вокального стилю – це людина з властивими їй психофізіологічними характеристиками» [11; 41].

Для виявлення індивідуального стилю важливим є «закріплені в індивідуальній пам'яті тезаурус слухових уявлень (моделей)» [7; 213]. Процес формування подібного роду «еталонних слухових уявлень» складний та має на увазі переробку накопиченого виконавцем слухового й практичного, свого та чужого досвіду, що у підсумку синтезується та привласнюється, стаючи єдиною цілісністю – власним виконавським стилем, який передбачає індивідуальну інтонацію, образ музичного синтаксису, побудову музичних форм тощо.

Важливим інструментом стильової атрибуції виконавської творчості будь-якого музиканта є визначення базових засад його творчості, що впливає на всі аспекти його творчої діяльності: починаючи від вибору репертуару, закінчуючи алгоритмом роботи з композиторськими текстами. О. Катрич пропонує виділяти два типи виконавського архетипу – аполонічний та діонісійський, які визначають особливості музичної інтонації музиканта. Дослідниця вводить поняття «інтонаційної ідеї» музичного стилю як певної естетичної домінанти, «що має музично-звукову природу і фіксує найістотніші індивідуальні риси даного стилю» [2; 29].

Ю. Сетдікова, зазначає, що вокально-виконавчий стиль – «це спосіб або метод піднесення вокального мистецтва своєрідним, внутрішньо притаманним йому чином, за допомогою художньо-виразних засобів, властивих голосу. Вокально-виконавчий стиль не тільки висловлює сучасні панівні художні установки, а й творчо відбиває стиль виконуваного композиторського текста» [8; 18]. У вокальному виконавстві дослідниця умовно виділяє дві основні стильові тенденції – класичну та романтичну, підтверджуючи це тим, що виконавці класичних жанрів вокального мистецтва сьогодні тяжіють до простоти, суворості та аскетизму у вираженні почуттів. Проте поряд із лаконічним стилем вокального виконання, починаючи з середини ХХ ст. і до нині розвивається драматичний, напружений стиль із поглибленням інтелектуально-філософського начала. Це – романтична тенденція виконання, що характеризується посиленням напруженості інтонування. На нашу думку, в цій класифікації треба виділити як мінімум ще одну тенденцією. Мова йде про практику НІР або історично інформованого виконавства, яке опосередковано належить до класичної стильової виконавської тенденції, проте, зважаючи на імперсоніфіковане ставлення до виконавця як провідника композиторського задуму, правомірно відокремлена в окрему ланку музичної творчості.

Стосовно, власне, вокального виконавства треба також додати, що, зважаючи на його безпосередній зв'язок зі словом, воно виявляється близьким до театрального мистецтва, а отже передбачає систему певних сценічних амплуа. Амплуа – це «театральна класифікація, що встановлює зв'язок між акторськими даними та відповідними їм ролями, а також особлива система типів у драматургії (подібна до типізації через театральні маски і протилежна типізації через характери)» [5]. Проте, на відміну від театру в оперному мистецтві, за словами Чжоу І, «переважне значення мають не зовнішні, а вокальні дані виконавця» [11; 43]. На думку дослідника, специфіка природних даних співака може визначати коло партій чи навіть композиторських стилів, які він у змозі виконувати. Симптоматично, що цей параметр творчості виявляється атрибутивним і для виконавців камерної музики. «Тут ми спостерігатимемо двонаправлені процеси, – вважає Чжоу І. – З одного боку, вроджені голосові можливості конкретного співака впливатимуть на його виконавську стратегію: від вибору конкретного репертуару до особливостей роботи з авторським нотним текстом і пріоритетів з організації виступу (опера вистава, виступ у концертній залі, участь у заходах, що лежать у царині перетину академічного та популярного мистецтва). З іншого боку, все більше занурюючись в обране коло художніх стилів

(наприклад, в аутентичне виконавство або в оперний світ Р. Вагнера), співак поступово корегуватиме свою виконавську техніку, прагнучи максимально точно втілити власне бачення цієї музики» [11; 43–44].

Є й інше, більш широке трактування поняття «амплуа» – камерне та оперне, що має на увазі спроможність виконавця виконувати той чи інший жанр вокальної музики. Так, виконавець може володіти оперним сопрано, або тенором та прекрасно справлятися з завданнями камерного музикування. Ситуація, навпаки, спостерігається рідше, проте не варто вважати, що співаки, що мають камерний голос, є недостатньо кваліфікованими або непрофесійними виконавцями. Камерний тип виконання, пов'язаний з інтимним світом почуттів та настроїв, філософською заглибленістю, висуває перед співаком зовсім інші завдання, які інколи видається не лише подолати оперним співакам із блискучими природними даними. Насамперед, складність камерно-вокального виконавства полягає у необхідності побудови філігранного ансамблю, точності виконавської інтонації та майстерності у передачі найінтимніших почуттів, адже співак знаходиться зі слухачем майже один на один у безпосередній близькості камерного простору.

Звернемося до творчих постатей співачок, що виконували цикл Р. Шумана «Dichterliebe» op. 48 з точки зору їхнього стилю, амплуа та виконавського досвіду.

Молода співачка *Лей Сюй (Lei Xu)* – одна з найуспішніших виконавиць сучасного Китаю, представниця шанхайської та американської вокальної школи. Вона закінчила Шанхайську консерваторію і Джульєрську школу (Нью-Йорк) та виграла участь у програмі розвитку молодих артистів Ліндемманна в Метрополітен-опера, де стажувалася протягом 2009–2013 рр. Лей Сюй є як оперною, так і камерною співачкою. Незважаючи на те, що вона має яскраве та міцне оперне сопрано, їй однаково вдається оперне та камерне амплуа. Лей Сюй брала участь у відомих фестивалях камерної музики (серед них – музичний фестиваль Ravinia Інституту молодих артистів Стеанса, музичний фестиваль Marlboro), співала у колабораціях із видатними музикантами камерного-вокального жанру – Р. Гудом (R. Goode) і М. Учіда (M. Uchida) та ін. У дуєті з піаністом К. Нодом (K. Noda) та кларнетистом О. Фітерштейном (A. Fiterstein) співачка долучилася до концертів міжнародного проекту «Friends of Chamber Music» (США) та отримала позитивні відгуки американських музичних критиків.

Репертуар Лей Сюй як камерної виконавиці дуже широкий – від європейських старовинних балад і барокових арій до романтичних композицій і творів ХХ ст., які вона в залежності від стилю композиції інтерпретує в академічному стилі *bel canto* або відповідно до виконавських традицій НРР³. Треба зазначити, що Лей Сюй стала співзасновником «Шанхайської камерати» – першого в своєму роді ансамблю в Китаї, що спеціалізується на виконанні барокової музики. Ця група звертається до творів європейських композиторів ренесансно-барокової доби, слідуючи принципам історично інформованого виконавства. В репертуарі Лей Сюй – твори Дж. Каччіні, Т. Мерула, К. Монтеверді, Б. Строззі, Дж. Дауленда, Р. Шумана, Г. Доніцетті, Л. Деліба, М. Римського-Корсакова, А. Дворжака, Р. Штрауса, Ф. Легара та ін.

Христина Шефер (Christine Schäfer, нар. у 1963 р.) – відоме німецьке сопрано, народилася у Франкфурті та закінчила Берлінський університет мистецтв. Її викладачами були Інґрід Фігур, Аріберт Райман та Дітріх Фішер-Діскау⁴. До речі, щодо німецького співака Фішера-Діскау зазначимо, що запис вокального циклу Ф. Шуберта «Зимовий шлях» у виконанні Фішера-Діскау та С. Ріхтера вважається еталонним серед музикантів всього світу.

Х. Шефер – продовжувачка високих традицій німецького камерного виконавства⁵ свою професійну кар'єру розпочала в австрійському оперному театрі Інсбрука. Вона також співала в Опері Сан-Франциско (США), на Зальцбурзькому фестивалі, Метрополітен-опера та Глайндборнському фестивалі. У Шефер – прекрасний оперний голос, який дозволив їй сформувати величезний репертуар, що включає різні ролі: від опер Моцарта до композиторів ХХ ст. Співачка брала участь у виконанні мес Баха, ораторій Генделя, опер Моцарта, Доніцетті, Верді, Р. Штрауса, Берга, Шенберга, постійно виступає із сольними концертами. Х. Шефер також веде активну концертну діяльність, виконуючи камерно-вокальні твори Шуберта, Шумана, Брамса, Баха, Дебюссі, Цемлінського, Шоссона та ін. Також вражає її дискографія, серед якої повні збірки пісень Шумана і Шуберта. До речі, запис «Lieder» Р. Шумана у 1997 р. отримав нагороду від журналу «Gramophone Magazine» як найкращий запис сольної вокальної збірки.

Барбара Бонней (або Бонні) (нар. у 1956 р.) – американська оперна співачка, сопрано. Зазначимо, що оперні традиції у США не мають тривалої історії, але у ХХ ст. у цій країні з'явилася плеяда чудових оперних виконавців, творчість яких засвідчує масштаби американської вокальної школи. Б. Бонней сполучає у своїй особистості традиції двох вокальних шкіл. Вона навчалася два роки в Університеті Нью-Гемпшира (UNH), вивчаючи німецьку мову та музику разом із Патрісією Стедрі, а останній рік провела в Університеті Зальцбурга, де остаточно визначилася з професією. У 1979 р. Бонней приєдналася до Державного театру Дармштадта, а протягом наступних п'яти років виступала в провідних театрах Німеччини, Європи та США.

Творчість Бонней часто пов'язують із ліричними ролями сопрано в операх Моцарта та Р. Штрауса, а також із виконанням lied. Бонней має величезний оперний репертуар як ліричне сопрано. Вона є видатною камерно-вокальною співачкою (понад 90 записів камерно-вокальних творів), членкинею Шведської королівської музичної академії, професоркою Королівської музичної академії в Лондоні та професоркою співу в університеті Моцартеум Зальцбурга. Вона також працює на факультеті Американського інституту музичних досліджень у Граці (Австрія).

Порівняння виконавських версій романсу в інтерпретації Лей Сюй, Х. Шефер та Б. Бонней потребує висвітлення низки питань. Стиль виконання безпосередньо впливає з виконавських принципів школи, до якої належить співак та особливостей національної ментальності як самого виконавця, так і композитора. Так, Ма Цзяця [6], вказує, що XIX ст. виявило зовнішні відмінності та підкреслило внутрішню різноманітність національних систем музичного мистецтва, а саме – взаємозв'язок із характером композиторської школи та типом національної ментальності. «Для французької культури залишилася непорушною опора на Ест (позу, фігуру, ритуал, етикет, видовищність, мальовничість, картинність), для італійської аналогічну роль грав Афект (емоція, пристрасть, індивідуальне вираження почуття), для німецької – Інтелект (рефлексуючий дух, аналізуючий розум, здоровий глузд чи спрямована геть від реальності фантазія)», зазначає Л. Кириліна [3; 124]. Більш того, значущим фактором, що вплинув на формування вокальної школи романтизму, стала *національна мова*, що скоригувала і структуру мелодії, і манеру співу. За твердженням Ма Цзяця, німецька мова відрізняється великою кількістю приголосних та, як результат, – відносно низьким рівнем вокальності, різноманітністю голосних фонем, що поділяються на «темні» та «світлі», підкресленням початкового голосного звуку у слові тощо. Зважаючи, що на перший план у німецькій мові виходять просодія та фонетика, виконавці змушені шукати джерела виразності у вокальному потенціалі сонорних приголосних. «Активність атаки слів і складів, що починаються з голосних звуків, відбивається в особливому національному колориті поєднання екскламації та філіровки (виразна артикуляція голосного з наступним приховуванням звуку), що, у свою чергу, урізноманітнює штрихову палітру. «Здзвінчення» глухих приголосних наприкінці слова надає німецькій фразі акцентованої завершеності або стає своєрідним поштовхом для розгортання нової думки, мелодичного звороту» [6; 29]. Отже особливості німецької мови природним чином позначаються на поетичній творчості, що, у свою чергу, відбивається на принципах вокалізації. Саме тому для німецької поезії виявляються більш типовими дводольні розміри, представлені словами, що складаються з одного, двох складів, або складними складовими словами з декількома наголосами. З цих спостережень можна зробити висновок про складність інтерпретації німецької вокальної лірики, особливо коли мова йде про іншомовних виконавців.

Визначимо музичні особливості обраного в якості матеріалу дослідження романсу Р. Шумана. Камерно-вокальна лірика цього композитора вражає рівновагою фортепіанної та вокальної складових. У його пісенній творчості представлений внутрішній психологічний, інтровертний світ з максимальною рефлексією глибинного авторського монологу⁶.

«Любов поета» є одним із найвідоміших циклів Р. Шумана. Тексти для 16 пісень взяті з «Ліричного інтермецо» Г. Гейне, написаного у 1822–1823 рр. та опублікованого як частину «Das Buch der Lieder»⁷. Аналізу цього циклу з різних точок зору присвячено чималу кількість вітчизняних та закордонних досліджень⁸. Саме тому зупинимося на стратегічно значимих у рамках цієї статті моментах.

Цікаво, проте спочатку пісні циклу часто виконувались окремо: перше виконання пісні з циклу «Я не серджусь» належить дуету у складі К. Шуман та німецького сопрано Л. Фреге (Livia Frege). Увесь цикл вперше публічно виконаний у 1861 р. (через 17 років після публікації партитури) баритонем Ю. Штокгаузенем (Julius Stockhausen) у супроводі Й. Брамса. І це цікавий факт, адже традиційно цикл «Любов поета» виконується чоловічими голосами, хоча, як бачимо, перші виконання пісень із циклу здійснювались зокрема й сопрано.

Цикл Шумана «Любов поета» поєднує різноманітні емоції, а інтерпретація поезії передається як голосом, так і фортепіано. Композитор передає смисл поезії Гейне у своїй музиці як раціоналістично, так і емоційно. Нерозділене кохання є основною темою, яку Шуман проводить через ідеї закоханості, краси, гніву, відчаю, іронії, уяви, марення, мрій, прощення та примирення. По суті «Любов поета» представляє кохання поета як процес, що проходить декілька стадій. Цикл пісень виявляється певним екскурсом, подорожжю, що ілюструє нерозділене кохання поета.

Перший вірш Гейне «Im wunderschönen Monat Mai» висловлює любов поета, коли розпускалися бруньки і співали птахи навесні. Проте пісня одразу налаштовує на неспокійний настрій, натякаючи на тугу поета. Для цього твору Шуман використовує строфічну форму та дводольний метр, посиляючись на особливості вірша Гейне. Тональність композиції – неоднозначна: фа-діз мінор – ля мажор. Постійна взаємотрансформація цих паралельних тональностей (так званий перемінний лад) передає неоднозначність ситуації, демонструючи складний емоційний стан поета і передвіщаючи наступні події циклу. Окрім того

Шуман використовує позначку темпу «Langsam, zart», що означає грати повільно та ніжно. В акомпанементі композитор вдається до викладення шістнадцятими нотами у тихій динаміці, які звиваються вгору неначе паростки травневого плюща, представляючи нам прекрасну сцену на тлі якої лунатиме розповідь. Фортепіанний вступ із чотирьох тактів містить повторюваний двотактовий мотив із тембром *sotto voce*. Водночас початкова вокальна аподжіатура до-дієз, що нашаровується на арпеджіювані шістнадцяті ноти фортепіано, які відображають рух ніжних квітів, створює неспокійну тугу.

Однак із п'ятого по восьмий такти Шуман визначається з тональністю, затверджуючи ля мажор, використовуючи повторювану фразу в кожному з двох тактів, що виростає з інтонацій вступу, проте відрізняється завершенням. У тактах із дев'ятого по дванадцятий Шуман застосовує пунктирний ритм, що, у поєднанні з висхідною мелодичною лінією, ілюструє зародження кохання поета, про яке йдеться в тексті. На це спрацьовує й використаний композитором ряд відхилень (сі-мінор і ре-мажор).

Другий куплет є музичним повторенням першого, до якого приєднується невелика інтерлюдія. У невеличкій постлюдії пісня повертається до основної тональності фа-дієз (такт 23), а наприкінці композитор обриває музику на нерозв'язаній домінанті, щоб показати нездійснену тугу та бажання поета, а також підготувати початок наступної пісні.

Щодо першої пісні циклу є ще декілька цікавих подробиць, які б потрібно згадати в рамках цієї роботи. У 1834 р. Клара, яку Шуман вважав хранителькою свого генія, написала фортепіанний концерт ля мінор, ор. 7. І саме друга частина концерту, що має назву «Романс», пов'язана інтонаційно (використана майже точна цитата) та ладо-тонально (також фа-дієз мінор і ля мажор) із першою піснею циклу Шумана, складеного у 1840 р., у час, коли він одружився з Кларою.

Аналіз виконавських інтерпретацій пісні «Im wunderschönen Monat Mai» Р. Шумана дозволяє зробити низку спостережень щодо різниці виконавських стратегій китайської, німецької та американської вокальної школи.

Усі три виконання справедливо можна віднести до класичного типу вокального стилю, на що, ймовірно, впливає оперний тип голосу співачок. Більш вільним (проте не достатньо вільним для констатації романтичного типу виконання) є спів Х. Шефер, чому сприяє й антураж запису (напівконцертний).

Порівнюючи різні ансамблі, можна побачити певні паралелі: техніка звукоутворення характеризується активною атакою практично у всіх версіях, проте особливо це помітно у німкені Х. Шефер. Цікаво, що виконання Бонней з точки зору звуковидобування нагадує фортепіанне туше та слугує яскравим виразним засобом.

Привертає увагу також тембральна виразність виконань як на рівні прочитання поетичної думки, так й інтерпретації музичного образу (особливо Лей Сюй). Додамо цікавий факт – надзвичайно чуттєвий ансамбль, який створюють китайські виконавці, вдається ще й за рахунок майстерності акомпаніатора – Лінфей Стефан Сєа (Lingfei Stephan Xiea) грає без нот, що дозволяє йому більш вільно слідкувати за співом Лей Сюй та відтворювати тембровий діалог на високому рівні.

Із точки зору фонетики зауважимо, що Х. Шефер приділяє більше уваги навіть не словам, а окремим звукам. Усі співачки майстерно продемонстрували такий тип вокалізації, що дозволив їм підкреслити ефект тонального «мерехтіння» та виявити особливості інтерпретації, знаходячись в рамках композиторського тексту. Їм вдалося майстерно подолати фонізм приголосних звуків, що лунають у «світлих» або «темних» відтінках, залежно від трактування. Так, у Х. Шефер превалує м'яке «темне» звучання, що надає образу пісні чуттєвої меланхолійності, а Лей Сюй висвітлює тембр при підході до високих нот, що вносить у виконання риси захоплення і витонченості.

Усе ж виконання саме Х. Шефер можна назвати еталонним із точки зору роботи з фонетикою мови, адже співачка філігранно поєднує технічний та художній рівень звучання, часто користується прийомом «закривання» складів за рахунок подовження останніх приголосних складів. Ще одна неодмінна якість німецької камерно-вокальної школи, яку демонструє Х. Шефер, виконуючи «Im wunderschönen Monat Mai», – підвищена увага до фразування – як вокального, так і фортепіанного, що потребує посилення ансамблевої злагодженості. Це – ансамбль двох музикантів, коли голос вокаліста за своєю функцією сприймається як інструмент. До того ж у виконанні Х. Шефер практично відсутнє самолюбівання голосом поза художнім контекстом, яке тією чи іншою мірою властиво двом іншим співачкам.

Говорячи про виконання Б. Бонней та Лей Сюй, необхідно відзначити, що їхні версії у порівнянні з Х. Шефер є менш вдалимими, хоча в цілому вони беззаперечно успішні. Іншомовні виконавиці співали німецькою акуратно, вірно інтонуючи, місцями дуже лірично. В їхньому арсеналі була велика гама відтінків. Але цього замало, щоб розкрити філософську глибину шуманівського твору. Більш того, у Б. Бонней не прослуховувалися ноти справжніх почуттів пристрасного романтичного героя. Виконання Лей Сюй можна також визнати добротною ілюстрацією нотного тексту, яке, на превеликий жаль, не є повністю конгеніальним музиці Шумана.

Висновки. Аналіз виконавських версій пісні «Im wunderschönen Monat Mai» Р. Шумана з циклу «Любов поета» дозволяє зробити певні висновки. Зважаючи, що у творах німецьких композиторів-романтиків на першому знаходиться не лише сенс слів, а й їхнє звучання, то більш вдалим є виконання Х. Шефер, для якої німецька є рідною мовою. До того ж, причетність співачки до німецької вокальної школи, представники якої приділяють чимало уваги цілісності художньо-технічного комплексу, дозволило створити їй надзвичайно монолітну мініатюру. Співачкам Б. Бонней, яка ще за років навчання була сфокусована на виконання творів німецьких композиторів, та Лей Сюй, яка поєднує в собі традиції китайської та американської виконавської школи, вдалося передати смислове та драматургічне навантаження твору, що сприяє засвоєнню художньої інформації навіть слухачам, які не володіють мовою виконання. Водночас треба підкреслити перспективність розвитку китайської школи камерного виконавства, адже Лей Сюй в дуеті з Лінфей Стефан Сеа не йдуть шляхом копіювання, а створюють індивідуальну інтерпретаційну версію знаменитого, а тому й дуже складного твору.

Примітки:

¹ На жаль, формат статті не дозволяє висвітлити особливості прочитання виконавцями всього циклу; проте навіть у рамках аналізу інтерпретації одного романсу можна констатувати чимало тенденцій, що унаочнюють стиль творчості співаків, як представників певної вокальної школи (або шкіл). Тим паче, перший романс циклу «Dichterliebe» ор. 48 Р. Шумана можна вважати репрезентантом драматургічних процесів всього циклу, саме тому його аналіз в якості приклада вважаємо доречним.

² <https://www.youtube.com/watch?v=vC3mBeOTXfQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=fLwUy9pCh5U>

<https://www.youtube.com/watch?v=v1RwbwLggY4>

³ Скорочене позначення історично інформованого виконавства.

⁴ Д. Фішера-Діскау відрізняв тонкий індивідуальний підхід до різноманітного оперного репертуару та пісень. Майже безмежний діапазон його голосу дозволяв йому виконувати практично будь-яку партію для баритона. Основну частину концертного репертуару Фішера-Діскау складала вокальна лірика композиторів-романтиків – від Шуберта до Малера, Вольфа та Р. Штрауса. Він був не лише неперевершеним інтерпретатором безлічі найвідоміших творів, а й відкривав слухачам десятки творів Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса, які майже повністю зникли з концертної практики. А за кількістю платівок та якістю записів Фішер-Діскау, безперечно, займає одне з перших місць у світі.

⁵ Взагалі, німецько-австрійська вокальна школа історично прагнула об'єднати італійське бельканто і надмірний «експресіонізм» французького співу, врівноважити емоції і думки. Симптоматично, що музика німецьких композиторів (Л.В. Бетховена, К.М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, Х. Вольфа) міцно пов'язана з німецькою національною пісенністю і саме вона дала початок нового за часів романтизму амплуа камерного співу та камерного співака.

⁶ 1840 рік, коли був створений романс, що аналізується, позначений найнезвичайнішими і різкими змінами у кар'єрі Р. Шумана. До цього він писав переважно для фортепіано, проте за один цей рік композитор створив майже 150 пісень. Його п'ять циклів, до числа яких входить й «Любов поета», та значна кількість пісень стали результатом сплеску зацікавленості композитора в написанні вокальної музики.

⁷ Для свого циклу Шуман обрав вірші з другої збірки «Ліричних інтермеццо» Гейне, яка включала 66 ліричних віршів, опублікованих двадцятип'ятирічним поетом вперше у 1823 р. Однак Гейне вніс чимало змін у пізніші версії цієї збірки, додавши та видаливши ряд поезій. В результаті останнє видання під назвою «Книга пісень» стала містити 65 віршів. Головною темою цієї збірки стала нещаслива історія кохання, де поета зраджує кохана (на це ймовірно вплинуло захоплення Гейне своєю двоюрідною сестрою Амалією, яка вийшла заміж за іншого чоловіка).

⁸ Історія виникнення циклу привертає особливу увагу. 24 травня 1840 р. Шуман почав працювати над збіркою пісень із поезією Г. Гейне. Він завершив свій рукопис із 20 пісень протягом 10 днів і негайно запропонував його видавцю Bote & Bock, який відмовився від публікації циклу саме через його довжину (приблизно 48 сторінок). Через три роки Шуман знову спробував опублікувати пісні під назвою «Двадцять пісень та арій з «Книги пісень» Г. Гейне для голосу та супроводу фортепіано, ор. 47», і відправив його у видавничу фірму Peters. Як результат у 1844 р. Peters опублікували перше видання «Любові поета», ор. 48 із 16 піснями у двох томах. Залишається невідомим, чому Шуман вилучив чотири пісні та змінив назву циклу, але популярність пісень була миттєвою. Пісенний цикл Шуман присвятив В. Шредер-Девріент (Wilhelmine Schröder-Devrient), відомому німецькому оперному сопрано часів Шумана.

Список використаної літератури

1. Ду Сы Вей. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае. *Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств*. 2008. С. 232–234.

2. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2000. 173 с.

3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – XIX начала века. Ч. III. : Поэтика и стилистика. Москва : Композитор, 2007. 376 с.

4. Ло Чжихуей. Концертная жизнь современного Китая: автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ин-т музыки, театра и хореографии Федерального бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Росс. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена». Санкт-Петербург, 2016. 24 с.
5. Луков В. Амплуа. Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: <http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3769.html> [2009] (дата звернення: 13.05.2022)
6. Ма Цзяцзя. Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве: исторический и стилиевой аспекты: дисс. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 195 с.
7. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 249 с.
8. Сетдикова Ю. Эстетические аспекты вокально-исполнительского творчества: генезис и современные тенденции : автореф. дисс. ... канд. фил. наук : 09.00.04 / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. Москва, 2006. 24 с.
9. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2016. 182 с.
10. Чжао Фэйлун. Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20-е годы XX века. Манускрипт. Тамбов : Грамота, 2017. № 12 (86). С. 196–198.
11. Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків) : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2001. 205 с.

References

1. Du Xi Wei. Vliyanie evropejskih tradicij na razvitie vokal'noj shkoly v Kitae. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2008. P. 232–234.
2. Katrych O. Indyvidualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychnyi ta estetychnyi aspekty) : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kyiv, 2000. 173 p.
3. Kirillina L. Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – XIX nachala veka. Ch. III. : Poetika i stilistika. Moskva : Kompozitor, 2007. 376 p.
4. Lo Zhihui. Koncertnaya zhizn' sovremennogo Kitaya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Institut muzyki, teatra i horeografii Federal'nogo byudzhethnogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya vysshego obrazovaniya «Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im.A. I. Gercena». Sankt-Peterburg, 2016. 24 p.
5. Lukov V. Amplua. Elektronnyaya enciklopediya «Mir SHEkspira». URL: <http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3769.html> [2009] (accessed 13.05.2022)
6. Ma Jiajia. Rol' instrumentalizma v kamerno-vokal'nom ispolnitel'stve: istoricheskij i stilevoj aspekty. Dis.... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.03 / Har'kovskij nacional'nyj universitet iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo. Har'kov, 2016. 195 p.
7. Moskalenko V. Leksii z muzychnoi interpretatsii. Kyiv, 2013. 249 p.
8. Setdikova Yu. Esteticheskie aspekty vokal'no-ispolnitel'skogo tvorchestva: genezis i sovremennye tendencii : avtoref. dis. ... kand. fil. nauk : 09.00.04 / Moskovskij gosudarstvennyj universitet kul'tury i iskusstv. Moskva, 2006. 24 p.
9. Sun Yanyin. Integraciya evropejskih tradicij peniya v vokal'nuyu shkolu Kitaya : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.03 / L'viv's'ka nacional'na muzichna akademiya im. M. Lisenka. L'viv, 2016. 182 p.
10. Zhao Feilong. Stanovlenie koncertnogo vokal'nogo ispolnitel'stva v Kitae v 20-e gody HKH veka. Manuscript. Tambov : Gramota, 2017. №12 (86). P. 196–198.
11. Zhou Yi. Indyvidualnyi vykonavskiy styl v umovakh hlobalizatsii (na prykladi tvorchosti kytaiskikh spivakiv) : avtoref. dys. ... kand. mystetstv. : 17.00.03 / Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I.P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2001. 205 p.

THE INTERPRETATION OF SCHUMANN'S «IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI»

BY LEI XU, C. SCHÄFER AND B. BONNEY

Zhu Ling – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The interpretation of chamber and vocal music of Western European composers by Chinese, German and American singers is considered. The views of various musicologists on the problem of vocal-performing style as a prerequisite for interpretive differences are analyzed. It is determined that the peculiarities of interpretations of the chamber-vocal work are influenced by epoch-making, national parameters of the performer's style, traditions of a particular performing school and peculiarities of his/her language. The concept of opera and chamber role of the performer is specified, which does not always show a direct dependence on the natural data of the singer. It is noted that the peculiarities of chamber-vocal performance are a subtle sense of ensemble interaction, accuracy of performance intonation and skill in the embodiment of the most intimate feelings. Emphasis is placed on the peculiarities of the German language, where prosody and phonetics come to the fore, which encourages performers to look for new sources of vocal expression. In accordance with the defined positions, the textual and musical features and performance versions of the first song «Im wunderschönen monat mai» from the vocal cycle «Dichterliebe» op. 48 by R. Schumann, made by Chinese singer Lei Xu, German singer C. Schäfer and American singer B. Bonney. It is concluded that all three versions are of high quality, but C. Schäfer stands out as close to the standard due to the speech parameter. The prospects for the development of the Chinese school of chamber singing are emphasized, given the professional quality and individuality of Lei Xu's interpretation of the famous Schumann romance.

Key words: individual vocal-performing style, chamber-vocal singing, performing role, interpretation, creativity of Lei Xu, C. Schäfer, B. Bonney, Chinese vocal school.

UDC 784.3

THE INTERPRETATION OF SCHUMANN'S «IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI»

BY LEI XU, C. SCHÄFER AND B. BONNEY

Zhu Ling – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The aim of this paper is to reveal the peculiarities of Chinese singers' interpretation of chamber and vocal music by Western European romantic composers on the example of the performance of the romance «Im wunderschönen Monat Mai» from Schumann's «Dichterliebe» op. 48 by Lei Xu in comparison with the performance versions of the German singer C. Schäfer and the American singer B. Bonney.

Research methodology consists of a combination of the following scientific approaches: historical-theoretical (consideration of romance in cultural-historical discourse as part of a cycle); method of semantic analysis of musical text (determining the interaction of textual and musical parameters of the work), method of holistic analysis (identifying features of the musical language of romance), comparative analysis and interpretive approach (determining the characteristics of performing versions of romance of different singers).

Results. The interpretation of chamber and vocal music of Western European composers by Chinese, German and American singers is considered. The views of various musicologists on the problem of vocal-performing style as a prerequisite for interpretive differences are analyzed. It is determined that the peculiarities of interpretations of the chamber-vocal work are influenced by epoch-making, national parameters of the performer's style, traditions of a particular performing school and peculiarities of his/her language. The concept of opera and chamber role of the performer is specified, which does not always show a direct dependence on the natural data of the singer. It is noted that the peculiarities of chamber-vocal performance are a subtle sense of ensemble interaction, accuracy of performance intonation and skill in the embodiment of the most intimate feelings. Emphasis is placed on the peculiarities of the German language, where prosody and phonetics come to the fore, which encourages performers to look for new sources of vocal expression. In accordance with the defined positions, the textual and musical features and performance versions of the first song «Im wunderschönen monat mai» from the vocal cycle «Dichterliebe» op. 48 by R. Schumann, made by Chinese singer Lei Xu, German singer C. Schäfer and American singer B. Bonney. It is concluded that all three versions are of high quality, but C. Schäfer stands out as close to the standard due to the speech parameter. The prospects for the development of the Chinese school of chamber singing are emphasized, given the professional quality and individuality of Lei Xu's interpretation of the famous Schumann romance.

Novelty. It was made the first attempt in modern musicology to compare the interpretive results of German, American and Chinese singers performed Schumann's lieds. The comparison is made in terms of the embodiment of individual performance as part of the performance style.

The practical significance. The results of the study can be used by performers who are interested in performing music of the romantic era, and can also be used in the practical classes of musical institutions.

Key words: individual vocal-performing style, chamber-vocal singing, performing role, interpretation, creativity of Lei Xu, C. Schäfer, B. Bonney, Chinese vocal school.

Надійшла до редакції 17.05.2022 р.

УДК 784:821.161.2'1

СВІТЛОПИС КОМПОЗИТОРА НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

Молчко Уляна Богданівна – доцент кафедри музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний педагогічний університет

ім. І. Франка, м. Дрогобич

<https://orcid.org/0000-0003-1519-6053>DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.525>

u. molchko@gmail.com

Розглянуто фото роботи фундатора української музики, педагога, концертмейстера, громадсько-культурного діяча початку ХХ ст. Нестора Нижанківського як окремої частини публіцистичної спадщини митця. Висвітлено його діяльність в Українському фотографічному товаристві як учасника мистецьких імпрез у Львові та за кордоном. Описано діяльність на сторінках часописів «Світло й тінь», «Назустріч». Наведено перелік фото робіт Н. Нижанківського, що побачили світ на сторінках львівських часописів. Проаналізовано тематичний спектр світлопису українського композитора, який має яскраво національний характер. Встановлено, що його праці мають пізнавальний і виховний потенціал, зумовлений естетичною природою. Визначено провідні жанри фотожурналістики Н. Нижанківського, а саме інформаційний та художньо-публіцистичний. Розглянуто авторські статті, присвячені проблемам розвитку фото справи на початку ХХ ст.

Ключові слова: Нестор Нижанківський, фотопубліцистика, фоторепортаж, фотопортрет, фотореклама, художньо-мистецька спадщина.

Постановка проблеми. Фундатор української музики Нестор Нижанківський увійшов до історії