

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЯН ФЕЙЮЙ

УДК 780.616.432(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

02 – Культура і мистецтво

025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____ Ян Фейюй

Науковий керівник: **Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна**, доктор
педагогічних наук, професор

Суми – 2021

АНОТАЦІЯ

Ян Фейюй. Сучасні тенденції вокально-виконавської творчості. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. – Суми, 2021.

Робота присвячена вивченню специфіки вокально-виконавської творчості в двох мистецтвознавчих аспектах: теоретичному та історичному. Вокальне виконавство – є одним із видів художньої творчості і складовою мистецтва в цілому, характеризується структурно-функціональною двоїстістю: підкоряючись загальним законам функціонування різних видів мистецтв, вокальна творчість має відносну суверенність (самостійність), представляючи собою особливий специфічний різновид діяльності вокального виконавства, що реалізується у художній інтерпретації композиторського тексту та поєднує музичну та літературну складові. Таким чином, у вокальній творчості органічно поєднуються метафізичні, концептуальні якості музики та чуттєво-образна конкретність слова. Отже, специфіка вокального виконавства у діалектичній єдності чуттєво-вільної та її образно-конкретної сфер.

У роботі зазначено, що поетична основа вокального твору, безперечно, є легітимною складовою вокального твору, але не обов'язковою. Ми вважаємо, що весь цей конгломерат слова виступає в тексті все-таки як допоміжні, виразні засоби і прийоми. В результаті, у композиторів з'явилася можливість довірити виконання свого вокального твору іншій особі, здатній прочитати та відтворити у звучаннях нотні знаки, а звідси й відтворити більш-менш точно авторський задум. В результаті поділу вокального мистецтва на композиторську та виконавську творчість, вокальне виконавство набуває статусу самостійного виду художньо-творчої діяльності, при цьому виконавець стає повноправним творцем.

Сучасні тенденції у вокальному мистецтві багато в чому визначаються ситуацією постмодерну, а саме: тенденцією до нового розуміння феномену вокально-виконавської творчості взагалі та нової його інтерпретації як результату поширення засобів масової комунікації та синтезу художніх способів вираження, що дає підстави прогнозувати подальший розвиток різних форм синтетичних мистецтв, які сприяють посиленню синкретизму сприйняття та відображення світу людиною; своєрідним розширенням єдиної у своїй основі класичної вокальної традиції. І якщо головною причиною подібних процесів необхідно визнати суспільно-естетичні зміни, то на практиці вони стали можливими завдяки технічному прогресу з його можливостями посилення та «удосконалення» якостей співочого голосу. Внаслідок впливу науково-технічного прогресу та масової культури на мистецтво класичного співу виникає тип інтерпретації, яка відрізняється від інтерпретації, створеної в концертних умовах. Насамперед, дана інтерпретація – результат спів-творчої діяльності виконавця та звукорежисера. В умовах студії при монтуванні записаного вокального твору художня цілісність досягається шляхом аналізу окремих частин твору, що виконується, виокремлення найбільш істотних його компонентів і наступного за цим синтезу. Таким чином, у результаті виникає цілісна інтерпретація. Цей процес аналізу та синтезу, що має місце при монтуванні, необхідний, оскільки цілісна система, яка в даному випадку є художнім твором, має складну внутрішню організацію, що є субординацією певних рівнів.

Вокальне виконавство має глибоко суспільний характер. Процес передачі інформації виконавцем та декодування їх у свідомості слухачами можна визначити як складові цілісного єдиного процесу колективного мислення. Виконавець шукає істини і висловлює її саме «вголос», тобто за допомогою мови, в даному випадку, вокальної, набуваючи концептуальних форм лише тоді, коли художня мова має можливість сугестивного впливу

(навіювання), внаслідок чого вокальний твір набуває реальної, а не потенційної художньо-естетичну цінність. Відмінність у процесах сприйняття любителів та професіоналів не знімає загальних закономірностей принципів сприйняття, у процесі якого відбувається і зворотний вплив – вплив творчості художника на еволюцію естетичних уподобань та потреб слухачів.

Визначено основні фактори, які впливають на вокально-виконавський стиль: залежність від форми та змісту вокального твору, що інтерпретується; залежність від панівних у даний історичний період естетичних вимог та смаків. Розглянуто основні аспекти, в контексті яких досліджується поняття вокально-виконавського стилю: стиль, як історична категорія, яка змінює свій зміст відповідно до певної історичної епохи; стиль у зв'язку з певними художніми напрямками; стиль як індивідуальне явище.

Зазначено, що вокально-виконавський стиль – це спосіб чи метод донесення вокального мистецтва неповторним, своєрідним чином, за допомогою певних художньо-виразних засобів, притаманних людському голосу. Вокально-виконавський стиль виражає як сучасні панівні художні настанови, так і творчо відображає стиль виконуваного композиторського тексту.

Виявлено, що для кожної епохи характерні специфічні виконавські течії, виникнення яких знаходиться у прямій залежності та тісному взаємозв'язку з конкретною історичною обстановкою, що виробляє відповідні їй естетичні норми. Досліджено, що в епоху класицизму піднесеність поєднувалась із лаконізмом виразних засобів, а чуттєве начало підпорядковувалось інтелекту. В епоху романтизму відбулась корінна зміна виконавського стилю, який наповнився екзальтацією. У другій половині ХІХ століття поруч з розквітом реалізму невід'ємними виконавськими засобами стали мистецтво художнього перевтілення, психологізм, об'єктивність. ХХ століття відзначилось прагненням виконавців до простоти, строгості, деякого

аскетизму у вираженні почуттів; розвитком драматичного, напруженого стилю, з притаманними йому філософічністю та інтелектуалізмом.

З'ясовано, що виконавство є особливим видом художньої діяльності, де вагому роль відіграє індивідуальний стиль виконавця. Доведено, що із загальними тенденціями сучасного мистецтва в цілому, співпадає тенденція до розшарування єдиної класичної вокальної естетики. В цьому аспекті важливе значення має естетика постмодернізму, адже сучасний виконавець класичного твору мислить категоріями своєї епохи.

Охарактеризовано специфічні риси сучасної вокально-виконавської творчості: поглиблення змістовного аспекту інтерпретацій, інтелектуалізація всього процесу творчої діяльності виконавців; посилення уваги до вокального мистецтва минулих епох, до сформованих традицій та їх тлумачення, що відповідає загальній спрямованості художньо-естетичної культури нашого суспільства, орієнтованої на активне естетичне освоєння класичних цінностей минулого.

Визначено, що важливою передумовою для розвитку домінуючих у сучасній виконавській практиці тенденцій є розвиток технічних засобів: перетворення цих тенденцій у провідні в сучасному вокально-виконавському мистецтві відбувається паралельно з удосконаленням технічних засобів масової комунікації. У зв'язку з цим, характерною особливістю сучасної вокально-виконавської творчості є поява нової когорти виконавців-вокалістів, які поєднують класичний вокал з шоу-бізнесом.

Розглянуто особливості взаємодії вокально-виконавської творчості та соціокультурних факторів. У даному аспекті визначено ступінь та характер впливу на вокальну практику науково-технічного прогресу. З'ясовано, що одним з різновидів вокального виконавства стає звукозапис, як наслідок науково-технічної революції. Охарактеризовано зміни, які виникли у зв'язку з розвитком звукозапису як у творчому процесі виконавця, так і в процесі слухацького сприйняття.

Виявлено, що широке розповсюдження засобів масової комунікації має як позитивні, так і негативні сторони. З одного боку, звукозапис стимулює технічну досконалість виконавців, створює умови для винайдення та використання нових вокальних засобів виразності, розширює виконавську аудиторію. З іншого боку, з'являється небезпека інерції слухацького сприйняття, стандартизується як виконавська творчість, так і естетичні та художні смаки і потреби слухачів. Проте, широке розповсюдження звукозапису є закономірним процесом, вплив якого не можна переоцінити. Аналіз впливу засобів масової комунікації створив умови для правильної орієнтації в практичній роботі з виховання естетичних потреб і смаків суспільства.

Проаналізовано зміни, які відбуваються в слухацькому сприйнятті під впливом техніко-комунікативних засобів та якісно нового типу інтерпретації, який виник у зв'язку з цим:

- певним змінам піддається вся структура музичного сприйняття. До факторів, які впливають на цей процес відносяться: відсутність глядацьких вражень, зміна акустичного простору, зміна умов сприйняття, які проявляються в зміні емоційно-психологічної атмосфери;
- для найбільш оптимального сприйняття слухачами записаного вокального твору, необхідна відповідна художньо-психологічна настанова на звукозапис, як на різновид музично-виконавського мистецтва, що має свої специфічні особливості порівняно з концертним виконанням;
- діалектичний взаємозв'язок «виконавець-слухач» передбачає активну співтворчу позицію слухача, для якої важлива наявність певної художньо-естетичної ситуації, яка сприяє оптимальному протіканню процесу сприйняття.

Виявлено особливості вокально-виконавської творчості у контексті сучасної масової культури. З'ясовано, що однією з характерних особливостей сучасної епохи стала поява масового мистецтва, як неминучого процесу, викликаного зростанням диференціації картини світу. Одним з яскравих проявів вокально-виконавської творчості на сучасному етапі є естрадна пісня та її складова – естрадний вокал. Визначено, що естрадний вокал або естрадний спів виник та зазнав свого активного розвитку поруч з формуванням мистецьких традицій, що є специфічними саме для міської культури, що сприяло розширенню стильових горизонтів виконавського вокального мистецтва. Доведено, що основними стилями, які виступили в якості підґрунтя сучасного естрадного співу є: мотет, мадригал, кантата, романс, джазовий вокал.

Охарактеризовано специфічні риси естрадного виконавства: розважальність, доступність, простота, спрямованість на пересічного глядача, інтереси і знання якого далекі від класичної музичної освіти. До характерних особливостей власне сучасного естрадного співу віднесено легку запам'ятовуваність музики та слів композиції, що пояснюється переважно куплетною формою виконання з повтореннями приспіву, невибагливістю мелодії. Визначено, що в українському культурно-мистецькому просторі ХХІ століття чітко простежується феномен різноманіття стильових напрямків, який проявився в тенденції до поєднання різноманітних стилів та жанрів, їх міксування.

Виявлено, що в руслі сучасних досягнень вокального виконавства, вокальне виконання розглядається як особливий творчий акт, який поєднує в триєдине ціле процес створення, інтерпретації та сприйняття вокального твору. Так, у музичному виконавському мистецтві передача смислу здійснюється через комунікативний зв'язок у тріаді композитор – виконавець – слухач, через який доноситься інформація, емоції, експресія. У даній тріаді відображаються основні суб'єкти сформованої системи музичної комунікації,

що на основі інтонаційно-сміслових зв'язків утворюють галузь музичного спілкування та створюють умови для художньо-творчої взаємодії між суб'єктами, які створюють, розповсюджують та споживають музичні цінності.

Доведено, що гармонічне злиття композиторської та виконавської творчості, яка дає можливість проявитися художньому задуму, закладеному у вокальному творі, виразити переживання, які творчо втілюються виконавцем-вокалістом, є необхідною умовою для естетичного впливу вокальної музики на свідомість слухача та втілення цілісної вокально-естетичної взаємодії композитора-виконавця-слухача.

Ключові слова: вокально-виконавська творчість, сучасні тенденції, виконавство, вокально-виконавський стиль, композитор, музичний твір.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Ян Фейюй. Стильові тенденції сучасного вокального виконавства. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 39. С. 226-231.
2. Yang Feiyu. Interaction of vocal and performing creative work and modern socio-cultural factors. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. № 38. Т.3. С. 73-77.
3. Ян Фейюй. Специфіка творчих взаємозв'язків у системі «композитор – виконавець – слухач». *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 33. Книга 1. С. 110-115.

Праці в наукових періодичних іноземних виданнях

4. Ян Фейюй. Вокально-исполнительское творчество в современном художественном пространстве. *«KELM (Knowledge, Education, Law, Management)»*. 2021. № 1(37). Vol. 2. С. 16-20.

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Ян Фейюй. Естетичний аспект розвитку вокально-виконавської творчості. *Мистецькі пошуки*: зб. наук. праць. Суми: ФОП Цьома С.П., 2018. Вип. 2(9). С. 100-103.

6. Ян Фейюй. Генезис та розвиток вокально-виконавської творчості. *Mystetski poshuky*: zb. nauk. prats. Sumy: FOP Tsoma S.P., 2021. Vyp. 1(13). S. 140-143.

ABSTRACT

Yang Feiyu. Modern tendencies of vocal-performing creativity. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Thesis for the degree of candidate of art studies (Doctor of Philosophy) in specialty 025 – «Musical Art». – Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. – Sumy, 2021.

The work is devoted to the study of the specifics of vocal performance in two aspects of art history: theoretical and historical. Vocal performance is one of the types of artistic creativity and a component of art in general, characterized by structural and functional duality: obeying the general laws of functioning of different arts, vocal creativity has relative sovereignty (independence), representing a special specific type of vocal performance. artistic interpretation of the composer's text and combines musical and literary components. Thus, vocal creativity organically combines metaphysical, conceptual qualities of music and sensory-image specificity of the word. Thus, the specificity of vocal performance in the dialectical unity of sensory-free and its image-specific spheres.

The paper notes that the poetic basis of the vocal work, of course, is a legitimate component of the vocal work, but not mandatory. We believe that this whole conglomeration of words appears in the text as auxiliary, expressive means and techniques. As a result, composers have the opportunity to entrust the performance of their vocal work to another person who is able to read and

reproduce musical notes in the sounds, and hence more or less accurately reproduce the author's intention. As a result of the division of vocal art into compositional and performing creativity, vocal performance acquires the status of an independent type of artistic and creative activity, and the performer becomes a full-fledged creator.

Modern trends in vocal art are largely determined by the postmodern situation, namely: the tendency to a new understanding of the phenomenon of vocal performance in general and its new interpretation as a result of the spread of media and synthesis of artistic expression, which gives grounds to predict further development of various forms of synthetic arts that enhance the syncretism of human perception and reflection of the world; a kind of spread of the only basically classical vocal tradition. And if the main reason for such processes must be recognized socio-aesthetic changes, in practice they have become possible due to technical progress with its ability to strengthen and "improve" the qualities of the singing voice. Due to the influence of scientific and technological progress and mass culture on the art of classical singing there is a type of interpretation that differs from the interpretation created in concert conditions. First of all, this interpretation is the result of co-creative activity of the performer and the sound director. In the studio, when editing a recorded vocal work, artistic integrity is achieved by analyzing the individual parts of the work being performed, highlighting its most important components and the subsequent synthesis. Thus, the result is a holistic interpretation. This process of analysis and synthesis, which takes place during installation, is necessary because the whole system, which in this case is a work of art, has a complex internal organization, which is a subordination of certain levels.

Vocal performance has a deeply social character. The process of transmitting information by the performer and decoding it in the minds of listeners can be defined as components of a single unified process of collective thinking. The performer seeks the truth and expresses it "aloud", ie with the help of language, in

this case, vocal, acquiring conceptual forms only when the artistic language has the possibility of suggestive influence (suggestion), as a result of which the vocal work acquires real rather than potential artistic -aesthetic value. The difference in the processes of perception of amateurs and professionals does not remove the general laws of the principles of perception, in the process of which there is a reverse effect - the influence of the artist's work on the evolution of aesthetic preferences and needs of listeners.

The main factors influencing the vocal-performing style are determined: dependence on the form and content of the vocal work being interpreted; dependence on the aesthetic requirements and tastes prevailing in this historical period. The main aspects in the context of which the concept of vocal-performing style is studied are considered: style as a historical category that changes its meaning according to a certain historical epoch; style in connection with certain artistic directions; style as an individual phenomenon.

It is determined that the vocal-performing style is a way or method of conveying the vocal art in a unique, original way, with the help of certain artistic and expressive means inherent in the human voice. Vocal-performing style expresses both modern dominant artistic guidelines and creatively reflects the style of the performed compositional text.

It is revealed that for each epoch specific performance currents are characteristic, the origin of which is in direct dependence and close interrelation with the concrete historical situation, which produces the corresponding aesthetic norms. It has been studied that in the epoch of classicism sublimity was combined with laconicism of expressive means, and the sensory principle was subordinated to intellect. In the era of romanticism there was a radical change in the performance style, which was filled with exaltation. In the second half of the 19th century, along with the flourishing of realism, the art of artistic reincarnation, psychologism, and objectivity became integral means of performance. The twentieth century was marked by the desire of performers to simplicity, rigor, a

certain asceticism in the expression of feelings; development of dramatic, intense style, with its inherent philosophical and intellectualism.

It has been found that performance is a special kind of artistic activity, where the individual style of the performer plays an important role. It is proved that the tendency to stratification of a single classical vocal aesthetics coincides with the general tendencies of contemporary art in general. In this aspect, the aesthetics of postmodernism is important, because the modern performer of a classical work thinks in terms of his era.

The specific features of modern vocal-performing creativity are characterized: deepening of the substantive aspect of interpretations, intellectualization of the whole process of creative activity of performers; strengthening attention to the vocal art of past epochs, to the established traditions and their interpretation, which corresponds to the general orientation of artistic and aesthetic culture of our society, focused on the active aesthetic development of classical values of the past.

It is determined that an important prerequisite for the development of dominant trends in modern performing practice is the development of technical means: the transformation of these trends into leading in modern vocal and performing arts occurs in parallel with the improvement of technical media. In this regard, a characteristic feature of modern vocal performance is the emergence of a new cohort of vocalists who combine classical vocals with show business.

The third section considers the features of the interaction of vocal and performing arts and socio-cultural factors. In this aspect, the degree and nature of the impact on the vocal practice of scientific and technological progress is determined. It has been found that one of the types of vocal performance is sound recording, as a consequence of the scientific and technological revolution. The changes that have arisen in connection with the development of sound recording both in the creative process of the performer and in the process of listener perception are described.

It was found that the widespread use of mass media has both positive and negative sides. On the one hand, sound recording stimulates the technical perfection of performers, creates conditions for the invention and use of new vocal means of expression, expands the performing audience. On the other hand, there is a danger of inertia of the listener's perception, both performance is standardized and the aesthetic and artistic tastes and needs of the listeners are standardized. However, the widespread use of sound recording is a natural process, the impact of which cannot be overestimated. Analysis of the impact of the media has created the conditions for proper orientation in the practical work of educating the aesthetic needs and tastes of society.

The changes that occur in the listener's perception under the influence of technical and communicative means and a qualitatively new type of interpretation that has arisen in this regard are analyzed:

- the whole structure of musical perception is subject to certain changes. Factors influencing this process include: lack of spectator impressions, change of acoustic space, change of conditions of perception which are shown in change of emotional and psychological atmosphere;
- for the most optimal perception of the recorded vocal work by the listeners, an appropriate artistic and psychological instruction on sound recording as a kind of musical and performing art, which has its own specific features in comparison with a concert performance, is necessary;
- dialectical relationship "performer-listener" involves an active co-creative position of the listener, for which it is important to have a certain artistic and aesthetic situation that contributes to the optimal course of the process of perception.

Peculiarities of vocal-performing creativity in the context of modern mass culture are revealed. It was found that one of the characteristic features of the modern era was the emergence of mass art as an inevitable process caused by the growing differentiation of the picture of the world. One of the brightest

manifestations of vocal-performing creativity at the present stage is pop song and its component - pop vocal. It is determined that pop vocal or pop singing originated and underwent its active development along with the formation of artistic traditions that are specific to urban culture, which contributed to the expansion of stylistic horizons of performing vocal art. It is proved that the main styles that acted as the basis of modern pop singing are: motet, madrigal, cantata, romance, jazz vocals.

The specific features of pop performance are characterized: entertainment, accessibility, simplicity, focus on the average viewer, whose interests and knowledge are far from classical music education. The characteristic features of modern pop singing include easy memorization of the music and words of the composition, which is explained mainly by the verse form of performance with repetitions of the chorus, the unpretentiousness of the melody. It is determined that in the Ukrainian cultural and artistic space of the XXI century the phenomenon of diversity of stylistic directions is clearly traced, which manifested itself in the tendency to combine different styles and genres, their mixing.

It is revealed that in line with modern achievements of vocal performance, vocal performance is considered as a special creative act, which combines into a triune whole the process of creation, interpretation and perception of a vocal work. Thus, in the art of musical performance, the transmission of meaning is carried out through a communicative connection in the triad composer - performer - listener, through which information, emotions, expression are conveyed. This triad reflects the main subjects of the formed system of musical communication, which on the basis of intonation-semantic connections form a branch of musical communication and create conditions for artistic and creative interaction between subjects who create, distribute and consume musical values.

It is proved that the harmonious fusion of composition and performance, which allows to express the artistic idea embedded in the vocal work, to express the experiences that are creatively embodied by the singer-vocalist, is a necessary

condition for the aesthetic impact of vocal music on the listener's consciousness.
Composer – performer – listener.

Key words: *vocal-performing creativity, modern tendencies, performance, vocal-performing style, composer, musical work.*

LIST OF PUBLISHED WORKS ON THE THESIS TOPIC

The articles in Ukrainian scientific professional journals

1. Yang Feiyu. (2021). Styl'ovi tendentsiyi suchasnoho vokal'noho vykonavstva [Stylistic trends of modern vocal performance]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 39. S. 226-231.

2. Yang Feiyu. (2021). Interaction of vocal and performing creative work and modern socio-cultural factors. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk: mizhvuzivs'kyy zbirnyk naukovykh prats' molodykh vchenykh Drohobys'tskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 38. T.3. S. 73-77.

3. Yang Feiyu. (2021). Spetsyfika tvorchykh vzayemozv'yazkiv u systemi «kompozytor – vykonavets' – slukhach» [The specifics of creative relationships in the system "composer – performer – listener"]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. № 33. Knyha 1. S.110-115.

Research work which publishes the main scientific results in international publications

4. Yang Feiyu. (2021). *Vokal'no-ispolnitel'skoye tvorchestvo v sovremennom khudozhestvennom prostranstve* [Vocal and performing arts in the modern art space]. «*KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*», 1(37), S. 16-21.

Research works

which certify the approbation of the materials of the thesis

5. Yang Feiyu. (2018). Estetychnyi aspekt rozvytku vokalno-vykonavskoi tvorchosti [Aesthetic aspect of the development of vocal and performing arts].

.Mystetski poshuky: zb. nauk. prats. Sumy: FOP Tsoma S.P., 2018. Vyp. 2(9). S. 100-103.

6. Yang Feiyu. (2021). Henezys ta rozvytok vokalno-vykonavskoi tvorchoosti [Genesis and development of vocal and performing art]. *Mystetski poshuky: zb. nauk. prats.* Sumy: FOP Tsoma S.P., 2021. Vyp. 1(13). S. 140-143.

ЗМІСТ

ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЯК ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН.....	25
1.1. Вокальне виконавство як складова цілісної динамічної системи творчості.....	25
1.2. Специфіка вокальної творчості	43
Висновки до першого розділу.....	56
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В АСПЕКТІ ДОМІНУЮЧИХ ХУДОЖНІХ НАСТАНОВ	59
2.1. Вокальне виконавство: генезис та історичний розвиток	59
2.2. Стилєві тенденції сучасного вокального виконавства.....	84
Висновки до другого розділу	99
РОЗДІЛ 3. ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ЧАСОПРОСТОРІ.....	103
3.1. Взаємодія вокально-виконавської творчості та соціокультурних факторів.....	103
3.2. Вокально-виконавська творчість у контексті сучасної масової культури	124
3.3. Специфіка творчих взаємозв'язків у системі «композитор – виконавець – слухач»	144
Висновки до третього розділу	167
ВИСНОВКИ.....	171
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	175
ДОДАТКИ.....	190

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Вокальне мистецтво – одне із найпопулярніших видів музичного виконавства та найважливішою сферою духовного буття людини, значним пластом його культури. Аж до початку XVII століття вокальна музика домінувала над інструментальною, а музичні інструменти виконували скромну роль супроводу голосу. Та й у сучасній культурі вона перевершує за обсягом всі інші жанрові сфери музики.

Динаміка розвитку того чи іншого виду мистецтва тісно пов'язана з потребами суспільства. Загальновідомий факт, що у вихованні гармонійно розвиненої особистості музика займала у Стародавній Греції одне з перших місць. Таким чином, музично-виконавські проблеми займали уми вчених ще з часів Античності, змушуючи ставити питання про сутність виконавства як явища. Інтерес до цієї теми не згас і донині. Він набуває все більш чітких обрисів, у міру того як сучасна філософсько-дослідницька думка відходить від звичної схильності до раціоналізму і звертається до розуміння інших, позараціональних способів буття людини у світі, серед яких вокальному мистецтву належить одне з найголовніших місць. Вивчення вокально-виконавчої творчості у зв'язку з цим стає актуальною проблемою сучасного філософсько-естетичного знання. Потреба в її вирішенні пов'язана з необхідністю розуміння та опису важко піддається безпосередньому логічному аналізу вокального виконавства, специфіка якого може бути сформульована шляхом опосередкованої реконструкції процесу зародження та становлення (генези) вокально-виконавчої творчості як естетичного явища.

Говорячи про вокально-виконавчу творчість, ми насамперед маємо на увазі професійний класичний спів європейського типу, який, у свою чергу, ділиться на звукоутворення оперне та камерне. Усі ці співочі типи підпорядковані загальноестетичним вимогам піднесення та ідеалізації. Професійний спів, за Є. Назайкінським, – це «вираження абстрактно-музичної краси, проте ідеально-людської, майже всеосяжної, пов'язаної з

вимогами відображення широкого діапазону найзагальніших ідей, емоцій, характерів». Вокальне мистецтво у вищому розумінні, – це також і мистецтво акторського втілення і перевтілення, яке в своїх найкращих проявах спирається на весь величезний досвід розвитку цього виду творчості, що відбиває гармонійне поєднання традицій і новаторства.

Досліджуючи вокально-виконавчу творчість, ми розглядаємо вокальний твір як художній текст (у семіотичній традиції), де текст – певна задана структура, викладена мовою вокалу.

Незважаючи на те, що проблема вокально-виконавської творчості постійно привертає до себе увагу дослідників, наші знання про природу та специфіку цього найскладнішого феномену творчої діяльності часто обмежені лише описами виконавської творчості видатних вокалістів. Але за всіх незаперечних перевагах, що відбиваються у конкретному досвіді, ці описи не мають загально визначеного характеру. Ця обставина висуває необхідність дослідження цієї проблеми у філософсько-естетичному, історичному, музично-теоретичному та практичному контекстах.

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена як потребами естетичної теорії, так і необхідністю філософсько-естетичного осмислення та узагальнення теорії вокально-виконавського мистецтва. Проблеми виявлення загальних та специфічних властивостей музики та її місця у системі основних видів мистецтва з різних філософсько-методологічних позицій ставилася та вирішувалася у працях представників західно-європейської та вітчизняної науки (Ю. Борева, О. Волкової, Г. Гегеля, Є. Гуренка, І. Канта, Н. Корихалової, О. Кривцуна, А. Лосева, Ф. Ніцше, А. Оганова, С. Раппопорта, А. Шопенгауера, В. Шестакова та ін.). Музикознавчу інтерпретацію означена проблема отримала в працях М. Михайлова, В. Михалева, Л. Раабена, Д. Смирнова та ін.). Багато естетичних проблем музично-виконавського мистецтва розглядаються також у критико-теоретичних роботах музикантів (Г. Гінзбурга, А. Гольденвейзера,

Г. Нейгауза, Н. Очеретовської, Т. Чередніченко та ін.). Тим не менш, у сучасній ситуації можна констатувати, що спроби перейти на більш високий рівень осмислення періодів становлення, еволюції та перспектив розвитку вокального виконавства поки що лише декларуються. Різні позиції в галузі методологічних установок, підходи в історико-естетичних та теоретичних дослідженнях неминуче стикаються з розпадом цілого та вимушеним підсумовуванням окремих системних підходів вокально-виконавської проблематики, що висуває необхідність мистецтвознавчого дослідження проблеми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана на кафедрі образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Українське мистецтво в процесі світової інтеграції: від минулого до сьогодення» (державний реєстраційний номер 0116U000896). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 5 від 27 грудня 2018 року).

Мета дослідження полягає у розкритті сутності вокально-виконавської творчості, динаміки її історичного розвитку, сучасних тенденцій та перспектив.

Відповідно до мети сформульовано такі завдання:

1. Визначити поняттєвий апарат дослідження та естетичну природу локально-виконавської творчості.
2. Дослідити генезис та еволюцію вокального виконавства.
3. Охарактеризувати стильові особливості сучасної вокально-виконавської творчості.
4. Визначити ступінь та характер впливу науково-технічного прогресу на вокальну практику.

5. Виявити особливості творчої взаємодії між композитором, виконавцем та слухачем.

Об'єкт дослідження – вокальне виконавство як сфера художньо-творчої діяльності.

Предмет дослідження – вокально-виконавська творчість як проблема мистецтвознавства.

Методологічну базу дослідження становлять базові принципи теорії пізнання (об'єктивність, науковість, історизм, взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів творчості); основні положення мистецтвознавчого, естетичного, соціального та культурологічного підходів як методологічного способу вивчення вокально-виконавської творчості; концептуальні положення теорії вокально-виконавської майстерності, педагогічної науки в галузі фахової підготовки співаків та творчого розвитку особистості.

Теоретична база дослідження сформована на основі широкого кола наукових джерел:

– праці з проблем загальної та музичної естетики (Т. Адорно, Б. Асаф'єв, М. Каган, Л. Кунчева, Б. Курбанов, Р. Куренкова, Ю. Кремльов, Л. Мазель, В. Медушевський, Є. Назайкінський, С. Раппопорт, Я. Ратнер, А. Сохор та ін);

– науковий доробок з проблем психофізіології; загальної, соціальної та музичної психології (Б. Ананьєв, В. Бехтерев, Л. Бочкар'єв, Л. Виготський, А. Готсдінер, А. Леонтьєв, І. Павлов, В. Петрушин, С. Рубінштейн, І. Сеченов, Б. Теплов та ін);

– теорії соціології музики (Б. Асаф'єв, Г. Головінський, Є. Дуков, Л. Коган, А. Сохор, В. Цукерман та ін.);

– положення з проблем музичної творчості(В. Бичков, Г. Ермаш, К. Ерберг, Т. Знамеровська, К. Ейгес, О. Маркова, К. Станіславський, В. Фельзенштейн та ін.);

– праці з проблем музичного виконавства (Л. Баренбойм, Є. Гуренко, Г. Коган, Г. Нейгауз, І. Назаренко, С. Фейнберг, О. Шульпяков та ін.);

Для реалізації мети й розв'язання поставлених завдань у дисертації використано комплекс взаємоузгоджених **методів**: теоретичний аналіз – для визначення поняттєвого апарату дослідження; історико-культурологічний – для вивчення генези та розвитку вокально-виконавської творчості; психофізіологічний аналіз – для виявлення особливостей формування вокально-виконавської творчості у особистості; музикознавчий – для обґрунтування природи та засобів музичної виразності вокально-виконавської творчості; виконавський аналіз – для узагальнення практичної складової реалізації досліджуваного явища.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше в українському мистецтвознавстві* проведено аналіз специфічних особливостей вокально-виконавської творчості як унікального та самостійного музично-естетичного феномену. Конкретизовано та обґрунтовано базову дефініцію вокально-виконавського мистецтва як специфічного, концептуального, знакового явища; виявлені аспекти вокального виконавства, споріднені з іншими видами художньої творчості: евристичність, варіантна множинність, діалектичний зв'язок традицій і новаторства, артистизм, театралізація тощо; визначена принципова характеристика вокального виконавства, як художня інтерпретація композиторського твору, яка поєднує в собі музичний і літературний тексти, при цьому останній визначається нами як допоміжний (підлеглий музиці); досліджено генезис та еволюцію вокального виконавства, яке виокремилось у самостійну область творчості в результаті поділу композиторського та виконавського видів творчості, чому великою мірою сприяла поява нотного запису; визначено сучасні стильові тенденції вокального виконавства; виявлено фактори, що впливають на специфіку функціонування вокального мистецтва в сучасних умовах, розкрито детермінований зв'язок вокального виконавства із загальними естетичними і соціокультурними процесами;

охарактеризовано сутність творчої взаємодії між композитором, виконавцем і слухачем, в результаті якої вокальний твір знаходить реальну, а не потенційну художньо-естетичну цінність.

Уточнено наукові поняття «вокальне виконавство» / «діяльність» / «вокально-виконавська діяльність», «вокальна творчість» у контексті їх співвідношення.

Подальшого розвитку набули наукові положення про вокально-виконавську творчість в контексті естетичного, історичного, музикознавчого та психофізіологічного аналізу.

Практичне значення результатів дослідження Результати дослідження, які узагальнюють теоретичні положення про специфіку та розвиток вокально-виконавської творчості, спрямовані на їх введення в музично-практичну діяльність музикантів, теорію музикознавства та філософію мистецтв. Фактологічні дані і висновки, сформульовані в дослідженні, можливо застосовувати в педагогічному процесі закладів мистецтв як в науково-методичному плані, так і в практичному курсі вокально-виконавської майстерності. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах вищої професійної музичної, культурологічної, мистецтвознавчої освіти («Історія та теорія вокально-виконавського мистецтва», «Музична інтерпретація»).

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2018 – 2021) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. *міжнародних*: «Сучасна мистецька освіта» (Київ, 2018 – 2019), «Неперервна педагогічна освіта ХХІ століття: досвід, інновації, тенденції (Київ, 2018), «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку (Ніжин, 2019), «Молодь, освіта, наука та мистецтво» (Умань, 2020), «Іноваційний розвиток вищої

освіти: глобальний, європейський та національний виміри змін» (Суми, 2019); *всеукраїнських*: «Ювілейна палітра 2020» (Суми, 2020).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 6 одноосібних публікаціях, зокрема: 3 статтях у фахових виданнях України, 1 – міжнародному; 2 – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (200 найменувань), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 191 сторінку, основний текст викладено на 174 сторінках.

РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЯК ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

1.1. Вокальне виконавство як складова цілісної динамічної системи творчості

Людський голос – природний музичний інструмент, з ним людина народжується і носить у собі протягом усього життя. Версія істориків та археологів про те, що людина раніше навчилася співати, ніж говорити, є вельми обґрунтованою та переконливою. Немовля, ще не здатне вимовити щось членороздільне, вже копіює не мову, а мелодію мови, її музичну інтонацію.

Згідно з сучасною концепцією, у витоках музики, в її основі, лежить людський голос. До початкових музичних звуків відносяться, «перш за все, тони людського голосу, що несуть напругу деякої емоційної виразності, і навіть інші тони, коли свідомість проєктує властивості звуків голоса» [11, с. 34]. Суть цієї теорії можна висловити визначенням музики, яке дає Ю. Борев в «Естетиці»: «Музика – відображення реальної дійсності в емоційних переживаннях і забарвлених почуттям ідеях, що виражаються через звуки особливого роду, в основі яких лежать узагальнені інтонації людської мови» [11, с. 58]. Свого апофеозу подібна позиція досягла інтонаційної концепції Б. Асаф'єва. У більшості наукових праць як перший «музичний інструмент» передбачається еволюційний і вдосконалений людський голос. Логіка міркувань проста: людський голос привів до створення духових інструментів, а ляскання у долоні та удари ніг по землі при танці – ударних тощо. «... мірним ударом долонь первісна людина прагнула збільшити силу ритму у своїх танцях... в такий спосіб, з'явилися ударні інструменти... Духові служили посиленням людського голосу, саме тому використовувалися порожністі раковини і роги тварин» [5, с. 34].

Людський голос, на відміну від інших, не «живих», музичних інструментів (флейти, арфи, скрипки) не зазнав жодних удосконалень та конструкторологічних змін, – у всі часи існували люди, які від природи мають сильний і гарний голос, і присвячуючи себе музиці, вони вдосконалювали виконавську майстерність, навчалися один в одного і навчали співу інших. В даному випадку ми можемо говорити про обов'язкове існування вокального еталона, що багато в чому і визначає естетику вокального мистецтва тієї чи іншої епохи [24].

Будь-яка наукова теорія від початку вимагає з'ясування вихідних понять і термінів, інакше кажучи, визначення категоріального апарату та розкриття на цій основі суті явища, що вивчається, його специфічних і характерних рис, що дозволяє досить чітко визначити предмет дослідження.

Зауважимо, що «виконавські мистецтва» як самостійний рід діяльності у загальній системі мистецтв було запроваджено лише у теоретичних роботах А. Шлегеля. Будучи однією з наймолодших галузей музикознавства, теорія вокального виконавства охоплює цілу низку складних проблем, вирішення яких потребує різноманітних наукових підходів та спільних зусиль найрізноманітніших фахівців [37].

Щодо поняття «вокальне виконавство» можливо кілька варіантів його тлумачення: вид художньої діяльності, творчість чи загальне визначення – мистецтво. Треба сказати, що до цього часу серед вчених із цього приводу немає єдиної думки. Спробуємо розвести ці поняття.

Дослідження вокального виконавства як естетичного явища, яке впливає на соціокультурні чинники, вимагає розгляду їх у контексті морфології вокального мистецтва. Вихідним пунктом наших суджень є розуміння вокального мистецтва як цілісної динамічної системи, складовими частинами якої є композиторська та виконавська творчість, а також слухацька «співтворчість» [33]. Вокальне виконавство виокремилось у самостійний вид музичної творчості саме тому, що воно стало істотно відрізнятися від композиторської творчості. Водночас його особливість

пов'язана з самою природою виконавської творчості, а також з такими важливими складовими, як обдарованість виконавця, цілеспрямованість та призначення цієї особливої галузі музичної діяльності.

Згідно з філософським словником, «діяльність – форма існування людського суспільства; прояв активності суб'єкта, що виявляється у доцільній зміні навколишнього світу, і навіть у перетворенні людиною себе. Діяльність має усвідомлений характер; вона включає мету, засіб, результат і сам процес» [108].

Розуміння вокального виконавства як особливого виду діяльності ґрунтується на основі його специфіки, що не виключає наявності в ньому деяких загальних властивостей, які характерні іншим видам художньої творчості. Дослідження цих якостей необхідне для логічного висновку щодо визначення статусу вокального виконавства у сфері художньо-творчої діяльності.

Подібний підхід повністю узгоджується з думкою Ю. Лотмана щодо виявлення специфіки того чи іншого виду мистецтва: «По-перше, виділити в мистецтві те, що ріднить його з будь-якою мовою, і спробувати описати ці сторони в загальних термінах... По-друге, – на тлі першого опису – виділити в мистецтві те, що притаманне йому як особливій мові та відрізняє його від інших систем цього типу» [68, с. 36].

Уточнимо, що під поняттям «мова» Ю. Лотман розуміє будь-яку комунікаційну систему, що користується особливим чином впорядкованими знаками. А мистецтво, за Ю. Лотманом, є одним із засобів комунікації, отже, мовою [Там само].

Існує безліч форм людської діяльності, у тому чи іншому сенсі утилітарних, тобто які виражають якусь важливу, «вигідну» мету чи інтерес. Розуміння вокального виконавства як особливого виду діяльності, що має певну мету, безперечно, існувало в давнину, у період свого зародження. Так, у міфології Античності та Стародавнього Сходу вокальне виконавство представлено як явище магічного характеру, синкретної обрядової дії, в якій

соціально-суспільна та естетична діяльність нерозривно пов'язані. Діяльність співаків була включена до системи ритуальних відносин, що регулювали зв'язки між різними соціальними групами.

Також є і «робоча» версія виникнення вокального виконавства. К. Брюхер у своїй праці «Робота і ритм» стверджує, що витoki музики слід шукати у наслідуванні ритмічних робочих шумів. Е. Браудо у «Загальній історії музики» вважає, що найдавніші «музичні утворення» (робоча пісня) внаслідок поступового вивільнення з трудового процесу набувають характеру «самостійного вираження душевних переживань» [12, с. 55]. «В основу первісних пісень було покладено ритм, як початок, що поєднує зусилля низки робітників, зайнятих однією і тією ж роботою, і підвищує інтенсивність їхньої праці. З простих звуків, що регулярно повторюються, вибудованих робочими інструментами з елементарних повторних вигуків, що супроводжують окремі фази роботи, створюються музичні утворення» [12, с. 68].

Самостійна вокально-виконавська діяльність сформувалася в результаті поділу вокального мистецтва на композиторську та виконавську творчість, що більшою мірою пов'язано з появою нотного запису. Завдяки чому, у композиторів з'явилася можливість довірити виконання свого музичного твору іншій особі, здатній прочитати та відтворити у звучаннях нотні знаки, а звідси й відтворити більш-менш точно авторський задум.

Але сенс вокального виконавства набагато ширший і глибший. Зазначимо, що завдання прочитання авторського тексту виконавцем присутнє не лише у вокальному мистецтві, а й в інших видах художньої творчості, як, наприклад, театральному, інструментальному, диригентському, хореографічному, архітектурному [Там само]. Разом з тим слід сказати, що спосіб прочитання авторського тексту у різних видах мистецтва реалізується по-різному та залежить від своїх специфічних особливостей. Так, у вокальному, театральному, інструментальному, хореографічному мистецтві найголовнішою умовою донесення авторського задуму є яскрава

індивідуальність, талант центрального виконавця, поряд із відповідною координацією зусиль його колег, усієї трупи, включаючи учасників оркестру, кордебалета. В архітектурній творчості – реалізація авторського задуму, в одному випадку, може бути відокремлена від авторської творчості, оскільки для відтворення первинного задуму може знадобитися ціла група людей, діяльність яких буде пов'язана лише з точним виконанням поставленого перед ними завдання. В іншому випадку у специфічній ролі виконавця може виступати і сам автор твору, наприклад, скульптор, композитор [17]. Так чи інакше, суб'єктом виконавства, як і відповідних доданків інших просторово-тимчасових видів мистецтва, у всіх випадках є особистість, діяльність якої відокремлена від авторської творчості. Звільняючись від завдання миттєвого твору, виконавець навіть якщо у його ролі виступає сам композитор, може повною мірою зосередитися на особливому завданні – творчому прочитанні авторського тексту, інтерпретації оригіналу.

Тим не менш, на зорі свого існування вокальне виконавство можна повною мірою охарактеризувати як діяльність з яскраво вираженою утилітарною спрямованістю. Але й сьогодні ми можемо стверджувати, що вокальне виконавство – у певному сенсі і трудовий процес. І якості необхідні для трудової діяльності як такої, безсумнівно, необхідні для успішного досягнення майстерності у сфері художньої творчості. На це звертав увагу ще К. Маркс, зазначаючи, що «цілеспрямована воля, що виражається в увазі», – необхідна умова успішного виконання будь-якого робочого процесу [74].

У сфері спеціальної літератури є роботи, які розкривають певні питання вокального виконавства. Це стосується, наприклад, вокальної техніки та прийомів її оволодіння. Різноманітні вокальні вправи розглядаються з точки зору сучасної психології, фізіології, біомеханіки. При цьому вокальна техніка трактується не як самоціль діяльності вокаліста, а як необхідний компонент майстерності останнього, що залежить від змісту та стилю музичного твору [81].

Вокальна творчість – велике цілісне явище, яке характеризується рядом загальних закономірностей, властивих «всім видам художньої, а можливо, і взагалі розумової праці». Основними передумовами успішного виконавства Г. Коган вважав: наявність конкретної мети, зосереджена на цілі увага, наполеглива воля до досягнення поставленої мети [52, с. 61].

У зв'язку з цим необхідно сказати про важливу роль у вокально-виконавському процесі концертмейстера (або диригента), активна робота з якими необхідна для створення яскравого художнього образу. Спільна праця співака та концертмейстера дає виконавцю багато цінного. Концертмейстер допомагає розкриттю індивідуальних даних співака, розвитку його таланту, але без поглибленої творчої роботи самого виконавця неможливо розраховувати великі художні досягнення.

Прагнення до вдосконалення, нескінченного розвитку є невід'ємною складовою вокальної майстерності. Мемуарна та публіцистична література про майстрів вокального мистецтва відображає важливе значення цих якостей. «Якщо я ставлю щось собі у заслугу і дозволю себе вважати взірцем, гідним наслідування, це – саморух мій, невтомне і безперервне» [52]. Як точно висловив геніальний співак саме розуміння проблеми: само-рух, тобто постійна внутрішня робота, що не припиняє активний самостійний розвиток. Істинно видатні співаки «...перетворюють наполегливу щоденну працю на систему свого художнього буття, наполегливе постійне шліфування кожного сценічного образу кожного концертного номера створює норму творчого життя. Останні – це одиниці, але саме вони незмінно домагаються найбільших перемог, їх здійснення виявляються найвагомішими» [52, с. 68].

Різновидом діяльності визначав мистецтво і Ю. Лотман: «Мистецтво – особлива моделююча діяльність». При цьому, «змістом мистецтва як моделюючої системи виступає світ дійсності, перекладений мовою нашої свідомості, перекладеної мовою цього виду мистецтва» [68, с. 55].

У вокальному виконавстві як у специфічній естетичній діяльності поєднуються основні її види: пізнавальна (яка, за Ю. Лотманом, пов'язана з

ігровою), компенсаторна, ціннісно-орієнтаційна, перетворювальна, комунікативна та ін. [Там само].

Характерні особливості названих різних видів діяльності проявляються під особливим кутом і виступають загальними ознаками, як вокального виконавства, так і інших видів духовно-практичної діяльності. Такими ознаками, крім наявності мети, уваги, волі, про що йшлося вище, є:

- особлива мова мистецтва, установка на образність, яка має свої закономірності розвитку;
- особливий спосіб узагальнення через індивідуально-приватні особливості;
- використання художньої вигадки, наявність музично-образних уявлень у діяльності виконавця;
- значення форми у художньо-творчій діяльності виконавця (у мистецтві форма має першорядне значення) [68].

Таким чином, вокальне виконавство постає явищем, яке несе у собі ряд загальних ознак, характерних для інших видів художньої діяльності. Крім того, у кожному акті-процесі вокального виконання конкретним результатом специфічної діяльності виконавця виступає звучання вокального твору, який постає вже як оригінальне, своєрідне одиничне явище, цим, зокрема, підтверджується певна самостійність вокального виконавства та його розуміння як виду особливої художньо-творчої діяльності.

Одним із перших дослідників, який проаналізував виконавське мистецтво з погляду естетичної теорії, є стаття А. Єгорової, в якій автор висуває тезу про виділення виконавських мистецтв у єдину групу (рід) художньої творчості. Спираючись на теорію К. Станіславського, А. Єгорова виводить ряд загальних положень, властивих виконавчому мистецтву в цілому, деякі з яких особливо актуальні і для вокальної творчості:

- виконання має яскраво виражений творчий характер;
- виконання – самостійний рід художньої творчості, що відрізняється від видів мистецтва як таких, але органічно властивих деяким з них;

- творчий процес виконання значною мірою протікає і завершується безпосередньо в аудиторії, що докорінно відрізняє виконавство від інших видів творчості» [33]. З цими положеннями не можна не погодитися.

«Виконавський акт є хіба що продовження і завершення художньо-творчого авторського акта» [33]. Ця точка зору була характерна для вітчизняної естетики середини ХХ століття, але входження до світової естетичної практики відкрило, що, досліджуючи проблему з онтологічної та семантичної точки зору, народження тексту відбувається в момент його зчитування, і саме глядач стає кінцевою інстанцією в цьому художньо-творчому процесі.

«Виконавчий (вторинний) художній образ відрізняється від авторського (первинного), хоча нерозривно з ним пов'язаний, є його подальшим розвитком і в суспільній практиці виступає з ним у синтетичній єдності» [Там само]. Це твердження звучить, з погляду, дуже виправдано, оскільки з цього ланцюжка знову «видав» слухач, хоча виконавству, безсумнівно, властивий елемент співтворчості. Специфічні сторони виконавства відносяться до його різновидів – музичного, театрального тощо. Критеріями специфічних рис музично-виконавського мистецтва вважатимуться «відповідність типу звучання сутності створюваного образу» [Там само]. Відповідність типу звучання дослідник розглядає крізь призму специфічних засобів музичної виразності.

На основі даних положень зробимо наступний висновок.

Суть виконавства у його двоїстості. З одного боку, виконавець композиторський текст накладає власний. З іншого боку, йому властивий яскраво виражений самостійний творчий характер. Розвиток виконавства характеризується двома крайнощами: об'єктивізм та суб'єктивізм у творчій природі виконавця. Роль творчого початку у виконавстві регулярно підкреслювалася відомими вітчизняними дослідниками (Є. Гуренко, М. Каган, Ю. Капустін, М. Корихалова, Л. Мазель, В. Холопова та ін.).

Доля вокальної творчості тісно пов'язана з долею інших видів мистецької творчості. Як і вони, вокальна творчість народилася багато в чому з необхідності перетворювати дійсність за допомогою фантазії та допомагати людям глибше та ясніше розуміти цю дійсність. Як і інші мистецтва, під час свого становлення вокальне виконавство відбивало дійсність, оскільки ця дійсність переломлювалася у свідомості художника. Як і всі інші види художньої творчості, воно черпало свою силу у навколишній дійсності. У цьому сенсі, з погляду загальної генези, вокальне виконавство нічим не відрізняється від інших видів художньої творчості [82].

Зазначимо, що у музиці відбивається все життя і що образи її носять відбиток всієї дійсності, – ця думка, яку свого часу захищали багато дослідників. Музика, писав А. Серов, «безпосередня мова душі... але душа, у сфері її афектів, хвилюється більш-менш усім, що відбувається з людиною у його мікрокосмі, тобто у ньому самому, у його «я» і у природі, у зовнішньому світі. А в музиці, може відбиватися все життя людське в тій мірі, як воно «хвилює» душу почуттям смутку, скорботи та почуттям відради, з усіма нескінченними відтінками цих двох почуттів... Але налаштованість душі може бути викликана всім на світі: сучасними подіями, історичним фактом, окремим випадком приватного життя, поемою, драмою, романсом, картиною, природою тощо. Отже, справжня сфера музичної мови так само безмежна, як і сфера інших мистецтв, поки музика залишається відображенням налаштованості душевної ... » [119, с. 111].

Сьогодні, в епоху постмодерну, ця теорія при зіставленні її з реальною музичною практикою (те саме стосується й інших видів художньої творчості) виявляє свою деяку недостатність. Стало очевидно, що сьогодні необхідний пошук нових методологічних шляхів для дослідження сучасної музичної практики (наприклад, музика С. Губайдулліної, А. Шнітке, Е. Денісова та багатьох ін.).

Метафізичну сутність музики, яка не має відношення до об'єктивного світу, з особливою точністю висловив А. Шопенгауер: «Музика виражає лише квінтесенцію життя, її обставини...» З цим не можна не погодитись. «Отже, музика є мовою загальною найвищою мірою» [138, с. 245]. Квінтесенція буття – у шопенгауерівському розумінні «світова воля», що існує трансцендентно, незалежно від явищ. Цю трансцендентну волю музика втілює безпосередньо; отже, завдяки музиці ми вступаємо в зіткнення з «річчю в собі», блідою копією якої є світ феноменів. З цієї точки зору музика стоїть вище за світ, доступний нашим почуттям, вона еквівалентна самої його духовної сутності. Звідси А. Шопенгауер робить такий висновок: «Якщо ми вважаємо світ втіленням волі, ми так само могли б вважати його втіленням музики» [Там само].

Абсолютний суверенітет емоцій у музиці стверджував у своїй «Естетиці» і Г. Гегель, вважаючи, що музика має справу «виключно лише з внутрішніми духовними рухами, що носять зовсім невизначений характер, як би зі звучанням безглузких емоцій...» [19, с. 48]. Гегелівська теорія поза концептуальністю музики ґрунтується на тому, що лише поняття може визначити зміст почуття. Мова ж музики протилежна поняттю, яке є інтелектуальним і точним за своєю природою. Звідси випливає, що музика не може виражати ідеї та почуття, породжені цими ідеями. Поєднання музичних звуків не містять жодних людських почуттів, вони являють собою лише звукові явища.

На такій же філософсько-естетичній основі будував своє відоме заперечення ідейно-емоційного змісту в музиці Е. Ганслик, вбачаючи в ній тільки звукові форми, що рухаються. Цьому запереченню він присвятив книгу «Про музично прекрасне», в якій він розвинув цю точку зору: «Якщо музика не може висловлювати ідеї через невизначеність її мови, чи не випливає з цього її нездатність до вираження певних почуттів? Адже цей характер визначеності почуттів корениться саме в інтелектуальному принципі» [18, с. 100]. Через сто років І. Стравінський майже без зміни

повторює ці думки в «Хроніці мого життя»: «Я вважаю, що по суті музика нездатна «виражати» будь-що: почуття, ставлення, психічний стан, явище природи. Яка ніколи не була іманентною властивістю музики» [125, с. 156].

Зазначимо, що стосовно вокальної творчості наведені висловлювання не можна сприймати буквально, оскільки вокальне виконавство складається з двох видів творчості: музичної та літературної. І як наслідок, вокальна мова має особливу специфіку. Природа вокального мистецтва споріднена з іншими видами художньої творчості, де в результаті відбуваються художні відкриття. Як і іншим видам художньої творчості, вокальному виконавству властива евристичність.

Евристичність вокального виконавства пов'язана з реалізацією виконавцем нового слухання музичного твору, нового тлумачення будь-яких сторін твору, що виконується. Евристичність може розумітися у сенсі, пов'язаному з цілісним, творчим прочитанням вокального твору, й у вузькому, що пов'язано з вирішенням більш специфічних завдань. Наприклад, з виконанням окремої арії та визначенням її ролі в цілісній оперній драматургії конкретного твору. У вокальному виконавстві евристика є невід'ємною, обов'язковою умовою творчого процесу, що органічно відповідає його природі. У процесі роботи над музичним твором, завдяки природі чуттєвих образів, у виконавця зароджується свій художній образ, своє суто індивідуальне неповторне трактування авторського тексту. Як вважає А. Леонтьєв, природа психічних, чуттєвих образів полягає у їх предметності, у цьому, що вони перероджуються у процесах діяльності, тобто у самому процесі [61, с. 47]. Тому у творчій діяльності співака завжди виникають елементи імпровізаційного характеру.

Саме в процесі виконавських інтерпретацій розкривається така виняткова властивість вокального мистецтва (також як театру та музики в цілому) як мобільність, на відміну від стабільності інших видів мистецтва – живопису, скульптури, архітектури, кіно та ін. У науковій літературі це особлива, на наш погляд, але їй досі не надавали належного значення.

Досить часто музичний твір уявляють собі подібно до картини, доступної для огляду лише відібраним (наприклад, виконавцям), а виконавців – як авторів копій, репродукцій. Одному репродукція вдалася краще, іншому – гірше; ця копія, що переконливіше передає властивості картини, а друга – інші її властивості. За такої точки зору вокальне виконавство виявляється важливим, але лише додатковим явищем у музичній галузі – не стільки творчим, скільки популяризаторським. Тим часом вокальне виконавство докорінно пов'язане із сутністю музики, породжене самою природою цього мистецтва [61]. Абсолютно незмінний, однозначний лише нотний текст – умовний спосіб запису. Завжди залишаючись самим собою, він у живому виконанні щоразу народжується в дещо іншому вигляді. Один і той же музичний твір виступає в суспільно-музичній практиці як «варіантна множина». Одна навіть геніальна інтерпретація не може замінити багатьох тлумачень, багатьох «народжень» вокального твору. Говорячи про варіантну множинність одного й того ж твору – незмінного у своїх визначальних якостях і властивостях, ми ніби впадаємо в формально-логічне протиріччя. Що ж робити, на шляху пізнання музики формальна логіка іноді виявляється не мостом, а бар'єром. Варіантна множинність вокального твору вимагає різних виконань і визначає фігуру виконавця як необхідну для вокальної культури [62].

Варіантна множинність вокального твору поєднується з іншою його важливою особливістю – плинністю, процесуальністю, розгортанням у часі. Тимчасова плинність властива і іншим видам мистецтва: театру, кіно, літературі [Там само]. Ми спостерігаємо низку різних явищ приблизно так само, як людина, що пливе по річці, яка відзначає зміну пейзажів. Дуже важливо те, що ми самі опиняємося захопленими звуковим потоком. Мабуть, найбільш точно в даному випадку порівняння з рухом у водному потоці, характер якого і зберігається (це все той же потік) і змінюється (широка і плавна течія стає бурхливою і стрімкою, її тепле дихання змінюється

обпікаючим або льодовим, теплі тони змінюються холодними, м'які – різкими тощо).

Поглиненість звуковим потоком настільки значна, що слухач виявляється його часткою, його творчим учасником. Найбільш очевидно творчий характер співучасті позначається на тому, що слухач хіба що бере на собі певною мірою роль виконавця [1]. Свідомо чи несвідомо, виразно чи невиразно, але неодмінно, слухач інтонує музику, що звучить, відтворює перебіг мелосу, особливості ритму, динаміки... Тим самим слухач активно включається в творчий процес. Так виникає множинність слухацьких сприйнятів.

По-своєму осмислюючи композиторський текст, виконавець неминуче привносить від себе нові відтінки звучання порівняно з уявним прототипом композитора, піднімає найдрібніші авторські деталі рівня концептуального узагальнення, тим самим, створюючи новий варіант художнього тексту. Всі зміни, пов'язані з динамікою, тембровою палітрою, темпом, агогікою, не повинні суперечити основним художньо-естетичним нормам епохи, що відображається. За всією свободою творчості, оригінальності трактування співак найвищого класу зазвичай підкреслює свою вірність композиторському тексту, наприклад, творчість О. Гурякової [62].

Нове, яке приносить виконавець, не порушує композиційної будови всього твору, але може внести своєрідні зміни в його зміст. Іншими словами, тут реалізується конкретна ситуація системи суб'єктивно-об'єктивних відносин, за якої активність суб'єкта виявляється у наданні об'єкту цінності, у розкритті інформації про значення даного предмета для нього самого та інших людей.

У зв'язку з цим логічним буде торкнутися проблеми інтерпретації класики. Зазначимо, що множинність варіантів допускається лише в межах міри, а остання визначається сукупністю об'єктивних властивостей самого твору. Ми не визнаємо абсолютно рівноправними усі варіанти. Свою перевагу ми віддамо варіантам, що найбільш глибоко розкривають сутність

твору і особливо ті якості та властивості, які найбільше визначають його художньо-естетичну цінність і, відповідно, довговічність.

Тут необхідно враховувати фактор часу, хронологічні межі, як правило, виконавця від написання твору, і що в контексті історичного минулого багато явищ далеко не завжди отримували відповідну оцінку [68]. Проникнення в сутність минулого найчастіше може бути досягнуто в теперішньому більшою мірою, ніж у минулому. (Наприклад, опера Глінки «Руслан і Людмила» отримала найпереконливіші інтерпретації за життя її автора). Прочитання вокальних текстів минулого, що досягається в сьогоденні, неминуче нестиме на собі відбиток сучасності. Саме певна тимчасова дистанція змушує виконавця почути твір «з боку», проникнути в ту епоху, в ті умови, коли він виник, висуваючи свою оригінальну версію змісту та значення тексту, що виконується. Вокальне твір, на відміну миттєвої імпровізації, характеризується необхідністю висування певної установки інтерпретацію авторського тексту [Там само]. Таким чином, природі виконавства властивий діалектичний зв'язок традицій та новаторства.

Отже, варіантна множинність вокального твору відкриває особливу дорогу новим творчим «народженням». Тут відзначимо, що на відміну від музики та від театру деякі інші види художньої творчості, наприклад, живопис і скульптура не знають такого роду варіантної множинності (звичайно, художник може створити багато варіантів однієї й тієї ж картини, але варіантність такого роду має мало спільного з варіантною множинністю музичного твору, різко відрізняючись від неї в якісному відношенні). Відповідно, у них немислимий творчий учасник-виконавець [73].

Вокальному виконавству властива ще одна властивість – артистизм, тобто всі деталі, технічні прийоми при виконанні вокального твору відточуються настільки майстерно, що стають звичними, природними у творчій діяльності виконавця. На думку К. Станіславського, роль, побудована на природних прийомах гри, росте [125, с. 22]. Така гра завжди проста і природна, в ній немає нічого надуманого. Такого артиста завжди

хочеться слухати. До нього завжди тягтиметься строгий і допитливий слухач. Це повною мірою відноситься і до творчості співака, висока майстерність якого, як зазначалося вище, пов'язана з точним інтонуванням, подоланням технічних труднощів, з умінням почути та сприйняти свою гру у виконавчому акті, зі здатністю вступити в діалог зі слухачем, зробивши вокальне виконання актуальним і для самого виконавця, і для слухача [130]. У цьому сенсі необхідно виконати конкретний твір будь-яких часів і епох, як глибоко сучасний. Наприклад, виконання В. Маториним партії Бориса Годунова.

Нині, внаслідок застосування досягнень науково-технічного розвитку намітилися ще дві особливості, характерні всім видів музичного виконавства загалом. Перша пов'язані з прагненням до театралізації виконання музичного твору, саме тому використовуються додаткові технічні засоби, пов'язані з світломузикою. Ця особливість набула нині поширення у жанрах естрадної музики. У жанрах симфонічної музики таким прикладом служить «Поема екстазу» А. Скрябіна, виконання якої передбачає використання музики. Але цей аспект розвитку музичного виконавства потребує самостійного глибокого вивчення і не є завданням нашого дослідження.

Друга особливість характеризується синестезією різних видів художньої творчості або запозиченням специфічних засобів художнього вираження з інших видів мистецтва [130, с. 34]. Так, навіть у такому усталеному консервативному жанрі вокального мистецтва, як опера, можна спостерігати, наприклад, своєрідне поєднання оперної драматургії та кінострічки.

Говорячи про різні види художньо-творчої діяльності, неможливо залишити без уваги таку важливу властивість як вплив творчого процесу на розвиток самосвідомості. Здатність творити властива лише людині. На рівні індивіда здатність до творчості не дано від народження, а формується внаслідок включення до предметної діяльності, коли індивід формує самого себе як суб'єкта творчості.

Тема розвитку самосвідомості засобами мистецтва знайшла своє відображення у роботах багатьох видатних інтерпретаторів. Текст – це дзеркало, в якому інтерпретатор прагне знайти самого себе. Кожен погляд відбиває реальність тексту і інтерпретатора: кожного «пам'ятника епохи» закликає до нас людський Дух і вимагає свого тлумачення (В. Дільтей). Як улагодити суперечку між інтерпретаціями? Як знайти справжню реальність, і чи є вона взагалі? Творчість продукує quasi-реальність, у стихії якої людина шукає шляхи самопорозуміння.

Для нас цікава думка М. Мамардашвілі, який розглядав художню творчість як особливий, своєрідний акт філософії, в якому Людина зможе «розкритися за образом Божим», і, як результат, «...людина реалізується як Людина» [72, с. 35]. Із цим твердженням не можна не погодитись. Дарвінівська теорія походження людини, така популярна в нашому недалекому минулому, в результаті виявила свою безпорадність у питаннях вищої місії Людини. І зараз для нас очевидно, що людина не створена природою та еволюцією. «Людина створюється» [Там само], за висновком М. Мамардашвілі, Людина повинна зрозуміти, що вона жива і має здійснитися, але при цьому необхідно пам'ятати головну умову – це неодмінна участь її самої, її індивідуальні зусилля. Це «виникнення» людини відновлюється знову і знову. З кожним та у кожному. І акт творчості, може полегшити це завдання, оскільки, згідно з М. Мамардашвілі, видатні художники мають «початковий життєвий зміст», який розкривається в їх творах [Там самсо].

Через мову творчості Людина з'ясовує свою власну свідомість, світовідчуття. Поза цією мовою (у широкому значенні слова) зрозуміти себе і своє місце у світі неможливо. Інакше, в інший спосіб, людина так ніколи і не дізнається, про що думає; не зрозуміє, що вона думає у тому, що думає. «...Ми маємо дзеркала. І весь світ бачимо у дзеркальних відображеннях. У тому числі й самих себе. Те, що в нас відбувається, нам найбільше не доступне. Наприклад, що я насправді відчуваю, думаю тощо. Не те, що «я

думаю», а що я думаю насправді [72, с. 121]. Цього фактично я ніколи не знаю» [Там само]. З цим неможливо не погодитись, оскільки думку, як одиницю (категорію) нашої ментальності, неможливо зрозуміти рефлексивно.

У цьому сенсі вокально-виконавська творчість робить неоціненний внесок у нашу самосвідомість як усвідомлення та розуміння себе на якісно новому рівні. Поєднуючи в собі енергетику музики та слова, вокальне мистецтво стає зоною «надвисокої напруги», концентрації всіх життєвих сил, інтуїції тощо. І те, що породжується всім цим схоже на потрясіння, яке охоплює всіх учасників цього процесу. Існує думка, що спів починається тоді, коли розпал пристрастей досягає такого «критичного» вибухонебезпечного рівня, коли вже неможливо «просто говорити» [Там само].

З цією позицією перегукується і думка Ф. Шеллінга, який мистецьку творчість пов'язує із необхідністю. Ф. Шеллінг ґрунтується на відчуттях художників, «стверджують, що вони ніби змушені створювати свої твори, що своєю творчістю вони слідуєть непереборному потягу своєї природи; бо якщо потяг завжди виходить із протиріччя і за наявності протиріччя вільна діяльність стає мимовільною, то й потяг до художньої творчості має виходити з подібного почуття внутрішньої суперечності» [135, с. 44]. У природі, де немає «Я» з його «волінням», панує необхідність, і поєднання цієї необхідності (несвідомого) зі свободою, що відбувається саме у творчому процесі. Вільна свідомо діяльність людини припиняється у кінцевому продукті, тобто у несвідомому. І результатом «зняття» тому виявляється розуміння початкової тотожності, що лежить в основі всього сущого, а творче прозріння трактується Ф. Шеллінгом як одкровення, містичний акт інтуїтивного пізнання. Емоційне забарвлення акту творчості виявляється у відчутті художником, «світової гармонії», що для Ф. Шеллінга виявляється доказом абсолютної реальності вищого буття [Там само].

За великим рахунком метою вокального виконавства стає саме вокальне виконавство, як «крик душі», який не може не вирватися назовні. І тут уже не важливо висловиться він професійно грамотно чи ні, головне, що цей досвід відбувся, що цей процес, це прозріння стосуватиметься всього того, що пов'язує людину зі світом, з іншими людьми і буде, безумовно, адресовано не тільки собі, а й їм. Тому, що виконавство – «це публічна свідомість, тобто свідомість, яку не можна не висловити, свідомість вголос» [135]. Хотілося б відзначити, що в контексті вокальної творчості вираз «свідомість вголос» звучить особливо актуально, оскільки музична вистава формується у свідомості інтерпретатора і неможлива поза діяльністю слухачів. Завдяки співвідношенню інформації з особливостями особистостей слухачів з'являється безліч варіантів вокального тексту. Виконання має глибоко суспільний характер. Процес передачі інформації виконавцем та декодування їх у свідомості слухачами можна визначити як складові цілісного єдиного процесу колективного мислення. Виконавець шукає істину і висловлює її саме «вголос», тобто за допомогою мови, в даному випадку, вокальної, набуваючи концептуальних форм лише тоді, коли художня мова має можливість сугестивного впливу (навіювання). Повноцінний контакт передбачає як заклик з боку тексту, а й відгук слухача. Пробудження в естетичному суб'єкті процесів співтворчості, що сприймає, активізує естетичні відносини між композитором, виконавцем і слухачем. Внаслідок такої творчої взаємодії з'являється цілісність, яку Р. Інгарден визначав як «естетичний предмет» [37, с. 57].

Вступаючи у діалог із музичним твором, слухач усвідомлює композиторський задум та її виконавську інтерпретацію, що робить твір предметом своєї свідомості. Сьогодні вже стало ясно, що «виконавець – це, перш за все не голос чи руки, не звукова «фотографія» або невміла копія партитурного тексту, а свідомість, що творчо інтерпретує музику. У цьому

сенсі будь-яка людина, що стикається з музикою (і слухач, і критик, і музикознавець, і сам композитор) є також «виконавцем» [37, с. 83].

Людина сама себе відкриває вокальне буття, яке потім у зворотному зв'язку відкриває йому себе. Таким чином, вокальне мистецтво за допомогою своєї особливої мови відкриває, експлікує життя нашої свідомості з вектором як у середину, так і поза.

Отже, у цьому параграфі ми спробували розглянути вокальне мистецтво з погляду загальних рис, властивих та інших видів художньої творчості. Причому ми зосередили свою увагу на найбільш характерних і значущих, на нашу думку. Розглянувши загальні риси вокального виконавства, відзначимо, що творчості виконавця притаманні ознаки, характерні як іншим видам художньої творчості (оригінальність, неповторність), так і специфічні, властиві лише для одиночних видів мистецтва (процесуальний характер творчості, варіантна множинність). Це дозволяє нам трактувати вокальне виконавство як особливий різновид мистецько-творчої діяльності. Насамперед, це пов'язано з розумінням вокального виконавства як складного явища в цілісній динамічній системі музичного (та інших видів) мистецтва.

1.2. Специфіка вокальної творчості

Вивчення питання про естетичну специфіку вокально-виконавчої творчості дозволило виявити в наукових працях вельми суперечливу ситуацію. З одного боку, різнобічно досліджено історію вокальної музики, а також існують фундаментальні праці з проблем зв'язку музики та слова (В. Васина-Гроссман, О. Соколов), глибоко розроблена методологія аналізу мелодики, гармонії, драматургії та композиції оперних творів (Л. Мазель, О. Руч'євська, В. Холопова), створено теорію жанрів вокальної музики (О. Соколов), поширені дослідження стилю вокальної музики окремих композиторів і шкіл. З іншого боку, не вдалося виявити праць, спеціально

присвячених вокально-виконавчому мистецтву як естетичному феномену. Тобто склалася ситуація, коли постає питання «як це зроблено?» випереджає питання «що це таке?».

Починаючи з трактатів італійських теоретиків співу, у науково-методичній літературі існує значна частина праць, у назві яких присутні слова «мистецтво співу». У вокальній літературі спів традиційно визначається як «мистецтво правильного голосоутворення», «мистецтво правильного дихання» психофізіологічний процес», «система правильного використання резонаторів» тощо. Відповідно, дослідники та автори наукових праць з вокального виконавського мистецтва зосереджують свою увагу на аналізі різних методів та методик навчання співу, кількість яких накопичена з часу старих італійських майстрів XVII століття надзвичайна множина, і які виникають знову і знову [38].

Необхідність праць щодо розвитку та вдосконалення співочого голосу та вірна спрямованість пошуків більшості фахівців не викликають жодних сумнівів. І все ж таки зробимо спробу ширшої постановки питання: про естетичні особливості вокального виконавства, що відрізняють його від інших видів мистецтва, про виконавця як художника, особливу силу його впливу на особистість і самосвідомість та її здатність впливати на масову свідомість.

Головним засобом художньої виразності у вокальній творчості, його естетичною домінантою є вокалізація, яка є первинною по відношенню до речитації співака [42]. Людський голос – це музика та поезія, де розспіване слово є головною частиною вокального тексту. Найважливішим чинником, багато в чому визначальним естетику вокального мистецтва у його історичній перспективі, слід визнати проблему взаємодії та взаємовпливу оперних реформ та вокального мистецтва. Тут необхідно коротко зупинитися та позначити особливості співочої фонації, що виникли та існують і поза рамками мистецтва опери.

Первісну музику склали ритм та інтонована мова. Ритуально-сугестивні функції, ритмізація спільної праці, узагальнення мовних інтонацій у народних мелодіях, – усе це створювалося і шліфувалося протягом багатьох тисячоліть. А ось народження художнього співу хоч і відбувалося в давнину, але цей процес нерозривно пов'язаний з розвитком цивілізації, і, як наслідок, з морфологією культури та соціальними процесами в суспільстві.

Першим музичним інструментом був голос, і музика, народжена як закріплення функцій звукового спілкування, пов'язана з промовою. Мистецтво кіфаредів у Стародавній Греції, патетичний жанр грецької трагедії вимагав від виконавця виразності саме слова, «розспіваного» актором. Жанр опери народжується із звернення музикантів Відродження до естетики давньогрецького театру [65]. Протягом усієї своєї історії оперний жанр неодноразово звертався до «слова». І тут роль поезії, її ритмічна основа, просодія і фонетика мови мали визначати естетику співу.

Іншою властивістю, є міміза, його вплив на вокальну мелодію відмінно від ролі слова. Звуконаслідування та емоція відіграють важливу роль у вокальному виконавстві та спів як психофізіологічний процес тісно пов'язаний з емоційною природою людини [71]. Рівень емоційного розвитку співака, його емоційний «діапазон» та мобільність, його здатність до яскравого чуттєвого переживання є невід'ємною складовою вокального мистецтва.

З чого ж народилася вокальна творчість і що в ній первинне: слово чи мелодія? Чи підпорядковується «мелодія для голосу» загальним для вокальної та інструментальної музики структурним закономірностям чи, навпаки, формує власні, лише їй властиві закони?

Припущення, що саме в безперервному русі від одного до іншого і полягає динаміка розвитку вокальної музики, здається єдиною можливим і ґрунтовним. Питання, що у співі первинно, – людська мова, імітація звуків живої природи чи емоція людини, виражена голосом, не може бути вирішено однозначно [Там само]. На різних історичних відрізках воно по-різному, що

пов'язано з загальнокультурним контекстом епохи. Таким чином, проблема співвідношення поетичної та мелодійної складової вокальної творчості є основною для визначення цього естетичного феномену [80].

Вокальна мова може підкорятися лише законам «чистої» музики та бути вираженою поза поетичним текстом (вокалізом). Краса та можливості людського голосу знайшли широке застосування у жанрі опери та оперети. Вокальні каденції, правила вокального ансамблю, які найчастіше підкоряються не законам слова, але законам гармонії, використання гранично високого або низького діапазону співацького голосу, не властивого так званій мовній середині. Всі ці прийоми вокальної промовистості вказують на інструментальну природу вокальної мови [Там само]. Сьогодні не вимагає доказів той факт, що переважання музичного початку у вокальній мові є необхідною умовою розквіту вокального мистецтва. Одним із доказів правильності цієї точки зору можна вважати багатовікові традиції італійської вокальної школи. Вона заснована на пріоритеті музичного тексту (дихання) над літературною (дикцією), що й забезпечило італійським співакам трисотлітнє панування у вокальному мистецтві.

Розрізнення між звучанням голосу та інструментальним звучанням проводилося ще в Античності. Це розрізнення базується на тому, що виникнення звуку в тілі людини розглядається не як безпосередній, спонтанний його прояв, а прояв звуку в інструментах як пов'язане з певним впливом ззовні. Звучання співаючого людського голосу та ненаголошених інструментів розглядається як фізичний аспект прояву сутності світу, оскільки воно уможлиблює спілкування людей і, таким чином, регулює життя людського суспільства [85].

Музична естетика Античності розглядає звук у двох аспектах – як матеріальне звучання і як сутність, наділену звучанням, що виявляє об'єкти. Ця сутність традиційно розумілася як носій значення, як акустичний образ, що існує у свідомості, пов'язаний з поняттям про об'єкт. Вона протиставлялася слову як послідовності звуків, яке у свою чергу

усвідомлювалося як засіб прояву єдиної та неподільної сутності. Проте, поняття звукової сутності розглядалося ширше ніж поняття мовного знака, оскільки звукова сутність виявляла не тільки об'єкти, а й блаженство. Музичний звук сприймався як носій емоцій, вираз загальних закономірностей, що укладено в основу всесвіту [87, с. 45].

Основна специфіка розвитку вокального виконавства Античності складає її найтісніший зв'язок із філософією мови. Зв'язок цей, мабуть, ґрунтувався на тому, що музичний звук співаючого людського голосу не сприймався як щось самостійне і відмінне від слова. На цій підставі сформувалася думка про те, що музика та мова як системи звукові можуть розглядатися як явища одного порядку. Проблема естетичного впливу вокального виконавства в музичній естетиці Античності вирішувалася за допомогою пояснення з'єднання звуку, що здійснюється в мові, і уявного уявлення про об'єкт. Слово, що звучить, і музичний звук розглядалося як різні аспекти сутності об'єкта. Коли слово відбиває усвідомлення об'єкта, музичне звучання відбиває відповідний емоційний стан, що виникає при його сприйнятті. Вплив філософії мови на вокальне виконавство тягнеться аж до вчення про утворення звуку [89, с. 200].

Великий інтерес представляє також виявлення зв'язку вокального виконавства з поетикою, під впливом якої сформувалося вчення про переваги та недоліки мистецтва співу. Десять основних переваг і недоліків вокального виконавства точно відповідає традиційному числу переваг і недоліків поетичної мови. Тракткування мистецтва співу в музичних трактатах минулого поширювалося також і на словесне мистецтво. До категорії гідності та нестачі вокального виконавства включаються гідності та недоліки покладеного на музику поетичного тексту, автором якого був сам співак.

Серед недоліків співу відзначаються також граматична неправильність та вживання вульгарних слів. Ослаблення і потім повна втрата зв'язку співу і поетики у пізніх дослідженнях музичної естетики призвела до втрати вчення про переваги та недоліки мистецтва співу. Велике значення для мистецтва

співу мали дослідження піфагорійців, які визначили на багато століть розвиток музичного мистецтва [91, с. 324].

Отже, музична естетика Античності розробила диференційовану систему музичного виконавства, де вокальному жанру приділяється особливе значення як засобу збудження емоцій у вигляді й музики. Саме наявність у вокальній мові музичного та літературного текстів є, на наш погляд, ресурсом розвитку та широких можливостей цього виду виконавства. На кожному конкретному історичному відрізку, у різних соціальних, естетичних та етнічних умовах вокальна мова ніколи не втрачала здатності до розвитку. Вокальному виконавству властивий свій, особливий спосіб виразності [Там само].

Відзначаючи відмінності в музичній естетиці опери, зумовленої різницею історичного та культурного контексту, хотілося б звернути увагу на наступну характерну особливість: щоразу реформування опери, чи то «Флорентійська Камерата», чи творчість К. Глюка, Р. Вагнера чи О. Даргомижського, починалося з повернення до драматичної поезії. І щоразу цим новаціям передують «царство мелодії» (реформи К. Барді – мистецтво поліфонії, К. Глюку – всесилля естетики *opera-seria*, Р. Вагнеру – італійські впливи) [Там само].

Таким чином, формулою від літературного тексту до музичного і знову до літератури можна описати розвиток вокальної творчості як естетичного феномена. «На початку було слово», – цей аргумент на користь первинності слова в музиці і красивий і ґрунтовний. Ймовірно, саме в цьому неспинному русі від літератури до музики, від мелодійної простоти до віртуозності, від полюса до полюса і полягає принцип розвитку та існування вокальної традиції. Причому, якщо рух від простоти та ясності до витонченої віртуозності мелодії йде довго і поступово, то повернення до мелодекламації завжди має революційний, стрімкий характер. «Однорідні стилі з'являються у ритмічному процесі повторень. Літературні стилі подібні до руху маятника між двома поперемінно домінуючими крайнощами: від пошуків єдності до

пошуків складності, від завершених і «закритих» форм до форм вільних і навіть безформності» [91].

Це уявлення про принципи розвитку мистецтва загалом точніше інших теорій описує коливання своєрідного вокального маятника мистецтва класичного співу, якщо за «єдність» і завершені форми прийняти вокальне слово, дикцію, а й за «складність» і свободу – мелодію, дихання. У сучасній музичній естетиці не протиставляються так званій «механістичний метод» і історико-типологічні концепції розвитку мистецтва [108].

Тісний взаємозв'язок мелодійного та поетичного початку в естетиці вокального виконавства дозволяє позначити деякі закономірності у мінливості вокальної традиції. Цей аспект впливу музики та слова на феномен класичного співу можемо пояснити як незначні коливання вокальної моди, так і глобальні зміни у естетиці вокального мистецтва. Відмінність розуміння взаємовідносин музики та літератури, театральної природності, цілей та завдань вокального мистецтва на різних історичних відрізках і призводили до вибору різних засобів вираження. Розуміння ролі літературного тексту за доби музичного Ренесансу, Бароко чи Романтизму іноді взаємно виключають одне одного. Як наслідок, роль літературного початку, яке може бути визначене і як вплив літератури на музику, є мінливою [108, с. 145].

Але все ж таки, без сумніву можна стверджувати, що для розквіту вокального мистецтва необхідне домінуюче значення музичного тексту у вокальній мові. Прикладом, що підтверджує цю думку, можна вважати розквіт вокального мистецтва за часів кастратів. Поєднання чоловічої грудної клітки та жіночої гортані штучно розширювало можливості людського організму. Іншим доказом цієї точки зору можна вважати багатовікові традиції італійської вокальної школи. На відміну від французького методу, вона заснована на пріоритеті музичної мови над літературною, що й забезпечило італійським співакам трисотлітнє панування у світі опери. Наведемо висловлювання М. Михайлова про мистецтво «...бельканто, яке,

трансформуючись протягом майже чотирьох століть відповідно до інтонаційного стилю епохи та різних композиторських шкіл, було, є і, судячи з усього, завжди буде основною виразною фарбою та основним компонентом синтетичного оперного образу» [81, с. 55].

Найбільш яскраво зв'язок музики та літератури розглядається Р. Вагнером у його відомій роботі «Опера та драма». Пояснюючи природу вокальної творчості, Р. Вагнер зазначав, що вирішення протиріч у вокальному мистецтві можливе лише за умови, коли «засіб висловлювання (музика) перестане бути метою, а мета виразу (драма) – лише засобом» [81].

Композитор, зазначав Р. Вагнер, у процесі творчості прагне виявити специфіку вірша у її конкретному, чуттєвому змісті із словесно-сміслових оболонок. «У чистій мові звуків, – стверджував він, – при відображенні сприйнятих вражень, безпосередньо зрозумілим є тільки саме почуття» [80, с. 21]. Спробуємо розібратися у сутності взаємозв'язків мелодії та слова у вокальному творі [80]. Навіть поверхове сприйняття процесу виконавства та нотного тексту виявляє складну структуру співвідношення двох видів мистецтв – музики та літератури, розуміння якої можливе лише в результаті розгляду особливої специфіки кожного та виявлення сполучних гомологічних ланок. Простий розгляд однойменних феноменів різних мистецтв, які визначають саму природу і специфіку мистецтва в емоційно-смісловому аспекті виявляє явне наростання смислового і відповідне зменшення емоційного елементів у бік від «чистої» музики до літератури і протилежного співвідношення – у бік від літератури до «чистої» музики.

Але у очевидній перевазі смислового аспекту літератури над музикою годі було сприймати її художньо-естетичні переваги, оскільки навіть при поверхневому розгляді цієї проблеми можна виявити, що література, особливо лірична поезія, настільки органічно і безпосередньо змикається з музикою, настільки пронизана єдиносущим з нею духом, що неупереджене сприйняття представляється музичним мистецтвом, що створюється за допомогою мови звуків, на музичному інструменті людського голосу.

Особлива природа мови звуків виявляється на межі взаємодії емоційно орієнтованої специфіки «мови почуттів», музики та смислової – «мови слів» літератури, і розігрується в їхньому інтервалі, зумовлюючи основні форми поезії – лірику, епос, драму. «Мова звуків – є початок і кінець мови слів» [85]. Р. Вагнер характеризував його також як «орган, який спочатку виражав духовний світ людини... як найбільш безпосередній вияв зовні збудженого внутрішнього почуття» [85, с. 33]. Саме ця характеристика прояснює генезис і природу мови звуків, як органу внутрішнього почуття, що спочатку виражає, за допомогою якого досягається найбільш безпосереднє відображення людиною конкретного явища або процесу об'єктивної дійсності у формі звукових фонем, поряд з іншими чуттєвими формами його відображення.

Це і дозволяє говорити про нього як про «первинну мову людини» – мову почуття, мову, зрозумілу всім на землі, навіть тваринам. «Якщо ми усунемо приголосні і уявімо собі, як би в одних голосних могла висловитися різнобічна і зростаюча зміна внутрішніх почуттів з їх різним сумним чи радісним змістом, то отримаємо картину початкової мови людини, мови почуття» [91]. Виявлення чуттєво-об'єктивного характеру фонемо-звукових відображень, що передують словесно-понятійні та інші форми рефлексивних відображень дійсності, дозволяє виявити не лише специфіку кожної з вищезгаданих мов, але й генетичні зв'язки мистецтв, що базуються на їх основі. З іншого боку, «голосна, як звук чистої мови почуття, хоче також характерно висловитися в слові, як хоче внутрішнє почуття визначити предмети, що впливають на нього, пояснити їх і, таким чином, зробити зрозумілою саму необхідність їх вираження» [Там само].

Зауважимо, що на співочий генезис мови вказував ще Ч. Дарвін: «...предки людини, мабуть, видавали музичні тони до того, як набули здатності до членороздільної мови... музичні звуки представляють одну з основ, з яких розвинулася згодом мова. Пристрасний оратор, співак чи музикант, який своїми різноманітними звуками чи модуляціями голосу

збуджує найсильніші емоції у своїх слухачах, навряд чи підозрює, що користується тими самими засобами, якими у дуже віддаленій давнині його предки збуджували один в одного палкі пристрасті під час суперництва» [98, с. 100]. Отже, співочий генезис мови як основа та джерело музики та літератури стверджує загальну природу походження та становлення обох мистецтв.

Досліджуючи складний взаємозв'язок слова та мелодії у вокальній музиці, неможливо обійти праці І. Назаренко. У роботах автром висувається положення, що «вокальна мова, як емоційна виразність базується на еволюційно давніших фізіологічних механізмах, ніж молодша в еволюційному відношенні функція звичайної розмовної промови» [91]. Це положення І. Назаренко побудована на даних спостережень над розвитком мовної функції в онтогенезі і клініко-фізіологічних дослідженнях [Там само].

Отже, природа вокального мистецтва багатогранна і не може бути визначена однозначно. Тут, безумовно, необхідне дослідження цілісної системи «композитор – виконавець – слухач», але оскільки нас у даному параграфі цікавить специфіка вокальної творчості та її «виконавча ланка», то аналіз особливостей вокального виконавства має складатися насамперед із оцінки співвідношення літературного тексту та музики, що у свою чергу і утворює цей естетичний феномен. Такий підхід до нескінченного різноманіття музичних стилів, національних композиторських шкіл або творчості того чи іншого композитора надає можливість побудови єдиної парадигми для розвитку вокального мистецтва і може бути своєрідною системою координат [95].

Все різноманіття сучасного світу комп'ютерних технологій описують за допомогою «нуля» та «одиниці». Звернення до двох основних складових феномена співацького голосу (Слово — Мелодія) багато в чому здатне виконати завдання розуміння специфіки вокального мистецтва.

Різниця літератури та музики у різних засобах виразності. Художня література має свою мову. Він виник і розвивається в ході довгої

відстороненої роботи людської думки і є її безпосередньою формою. Література, має здатність безпосередньо передавати людські роздуми, думки. Але вона не обмежується цим. Опосередковано вона може викликати і ясні уявлення про факти та події насправді та глибокі емоції. Звичайно, слова асоціюються у нашій свідомості з відомими нам нашим життєвим досвідом речами, справами, процесами. Вони асоціюються у нашій свідомості і з тим емоційним ставленням до відповідних фактів та подій. І тому письменнику вдається за допомогою слів-абстракцій викликати і чіткі уявлення про дійсність, і сильні почуття, і переживання, які неухильно ведуть нас і до певних висновків [105, с. 72].

Втім, читач, не знайомий із природною мовою, якою написана книга, залишиться поза її впливом. Знаючи ж мову, він може уявити те, про що розповідає письменник, легко і повно, об'ємно, пластично. Адже не в мистецтві, а в житті, у практиці повсякденних спілкувань, набуває людина здатності уявляти абстракції – слова в їхньому чуттєвому образі. Література черпає форми у цій практиці словесних спілкувань. І це надає її образам загальну значимість. Фактично опосередкований життєвий матеріал книжки представляється читачеві безпосереднім [Там само]. Його організація у книзі також здійснюється за допомогою мовної структури, але виступає знову ж таки безпосередньо – «вагомо, грубо, зримо» – у сюжеті та фабулі твору.

Таким чином, досліджуючи шляхи та закони літературно-естетичного освоєння світу, у центрі уваги знаходиться природна мова. Але ця мова – універсальний засіб спілкування між людьми – збагачується, розвивається, набуває певних закономірностей у житті людини, у її повсякденній практиці. Це її потреби роблять необхідним широке вивчення мови, її смислового багатства, її граматики тощо.

У зв'язку з цим необхідно зосередити свої зусилля на дослідженні естетичних можливостей вокальної мови, в якій музика і слово, що містить загальнозрозумілу думку, перетворюються на засоби естетичного впливу. На відміну від літератури, музика користується мовою, яка не є засобом

повсякденних людських спілкувань, а виникає і розвивається на практиці самого мистецтва [111].

Матеріал музики – звуки. Але це здебільшого зовсім не натуральні звуки, за допомогою яких дається взнаки природа і суспільне життя. Правда, в музиці нерідко чуються шуми струмка, що біжить, і весняної краплі, дощу і лісу, мечів, що борються, і поїзда, що мчить, мисливського ріжка і церковних дзвонів. Вони, подібно до знайомих слів, викликають у нашій свідомості багаті асоціації і, особливо, ємні зорові уявлення. Але роль їх у розвитку музичного мистецтва порівняно невелика. У музиці безпосередньо виступає лише емоційний зміст (дуже далекий від конкретики). Усього цього музика досягає за допомогою такої «мови», яку вона сама створює та вдосконалює, розвиває та організовує. Вона ж і надає необхідні для його глибокого сприйняття увагу та чуйність до людського слуху. Широко відомо зауваження К. Маркса: «...тільки музика пробуджує музичне почуття людини, для немuzичного вуха найпрекрасніша музика позбавлена сенсу» [74, с. 345].

Зрозуміло, що у центрі уваги дослідників музики перебуває ця мова. Вони всебічно досліджують його виникнення та розвиток, його «сислове» значення та «граматику», його «техніку» та «естетику». У музиці не можна й кроку зробити, не вникнувши хоча б елементарну «граматику» музичної «мови». Величезна роль «технічних» дисциплін – від нотопису та первісних уявлень про мелодію, ритм та інші категорії музичної форми до гармонії, поліфонії, інструментування, аналізу – у підготовці музиканта очевидна. Не випадково питома вага теорії мистецтва у програмах музичних навчальних закладів набагато більша, ніж в інших художніх школах.

Усі названі дисципліни, по суті, зайняті «чистою» формою, вивченням музичних конструкцій та заперечують об'єктивний зміст музики. Цю ж позицію висловлював у своїх численних виступах і І. Стравінський, який

вважав безглуздим шукати якогось змісту навіть у класичному мистецтві: велич Л. Бетховена, на його думку, в особливій конструкції його творів [127].

Таким чином, науковому дослідженню доступна лише форма музичного твору, оскільки вона має об'єктивну природу. Зміст настільки суб'єктивно, що він може служити предметом вивчення.

Так як вокальна мова містить у собі музичний текст («чиста» музика) і літературний текст (викладений природною мовою), то, ми вважаємо, що в цьому зв'язку буде доречним торкнутися «вічної» проблеми правомочності перекладу вокального твору з однієї природної мови на іншу природну мову (наприклад, з італійської на українську) [132].

Природа музичної мови та природної різна. Звідси, в різних природних мовах інша звучність, метро-ритм слів, що позначають те саме явище. Українському слову щастя відповідає азербайджанське слово «саадат», татарське «бахет», німецьке «Gliick» (глюк) тощо. Що ж до вокальної мови, його звуковий склад нерозривно пов'язані як із музикою, і зі словом [Там само]. Підкреслимо, що тут були зіставлені не природна мова та музична мова загалом, а лише деякі закономірності їх звучань. Нагадаємо, що природна мова існує і поза літературою, що стосується музичної мови, то остання не існує поза музичними творами.

Найбільші літературні твори є хіба що потік інформації на «площі» дуже невеликого тексту. В результаті перекладу з однієї природної мови на іншу природну мову руйнується структура тексту, а разом з нею змінюється і зміст: «... поза структурою художня ідея немислима. Дуалізм форми та змісту має бути замінений поняттям ідеї, що реалізує себе в адекватній структурі і не існує поза цією структурою [146, с. 35]. Змінена структури донесе до читача чи глядача іншу ідею. З цього випливає, що у вірші немає «формальних елементів» у тому сенсі, що зазвичай вкладається у це поняття. Художній текст – складно побудований сенс.

Такої ж думки дотримувався і М. Мамардашвілі: «...як предмет вивчення існують лише оригінальні тексти», будь-який переклад чи переказ М. Мамардашвілі вважає «культурним еквівалентом чи копією» [72, с. 47]. Тільки маючи справу з «оригіналом» та його багатозначністю, можна відкрити укладений у них зміст. Безперечно, подібна позиція має право на існування, проте ми вважаємо, що інформативність, яку дає слово у вокальному творі, є дуже важливою, тому це та проблема, яка не має однозначної відповіді. Оскільки специфіка вокальної мови полягає, зокрема й у предметній конкретності, «зрозумілості» (проти «чистої музики»), що дає слово, посилене багато разів емоційною заразливістю музики.

Висновки до першого розділу

У ході роботи з'ясовано, що вокальне виконавство є одним із видів художньої творчості та складовою мистецтва в цілому, характеризується структурно-функціональною двоїстістю: підкоряючись загальним законам функціонування різних видів мистецтв, вокальна творчість має відносну суверенність (самостійність), являючи собою особливий специфічний різновид мистецтв.

Виявлено, що сутність вокального виконавства – у художній інтерпретації композиторського тексту, що поєднує у собі музичний та літературний тексти. Таким чином, у вокальній творчості органічно поєднуються метафізичні, нечітко концептуалізовані якості музики та чуттєво-образна конкретність слова. Звідси робимо висновок, що специфіка вокального виконавства у діалектичній єдності чуттєво-вільної та її образно-конкретної сфер. Обґрунтовано, що у вокальному виконавстві музика домінує над словом. Поетична основа вокального твору, безперечно, є легітимною складовою вокального твору, але не обов'язковою. Ми вважаємо, що весь цей конгломерат слова виступає в тексті все-таки як допоміжний.

Зазначено, що самотійна вокально-виконавська діяльність сформувалася внаслідок поділу вокального мистецтва на композиторську та виконавську творчість, що більшою мірою пов'язано з появою нотного запису. В результаті, у композиторів з'явилася можливість довірити виконання свого вокального твору іншій особі, здатній прочитати та відтворити у звучаннях нотні знаки, а звідси й відтворити більш-менш точно авторський задум. В результаті поділу вокального мистецтва на композиторську та виконавську творчість, вокальне виконавство набуває статусу самотійного виду художньо-творчої діяльності, при цьому виконавець стає повноправним творцем.

Сучасні тенденції у вокальному мистецтві багато в чому визначаються ситуацією постмодерну, а саме: тенденцією до нового розуміння феномену вокально-виконавчої творчості взагалі та нової його інтерпретації як результату поширення засобів масової комунікації та синтезу художніх способів вираження, що дає підстави прогнозувати подальший розвиток різних форм синтетичних мистецтв; своєрідним розшаруванням колись єдиної у своїй основі класичної вокальної традиції. І якщо головною причиною подібних процесів необхідно визнати суспільно-естетичні зміни, то на практиці вони стали можливими завдяки технічному прогресу з його можливостями посилення та вдосконалення якостей співочого голосу.

Доведено, що вокальне виконавство має глибоко суспільний характер. Процес передачі повідомлення виконавцем та декодування його у свідомості слухачами можна визначити як складові цілісного єдиного процесу колективного мислення. Виконавець шукає істини і висловлює її саме «вголос», тобто за допомогою мови, в даному випадку, вокальної, набуваючи концептуальних форм лише тоді, коли художня мова має можливість сугестивного впливу (навіювання), внаслідок чого вокальний твір набуває реальної, а не потенційної художньо-естетичної цінності. Відмінність у процесах сприйняття любителів та професіоналів не знімає загальних

закономірностей принципів сприйняття, у процесі якого відбувається і зворотний вплив творчості художника на еволюцію естетичних уподобань та потреб слухачів.

Основні наукові результати опубліковані у працях [150, 151].

РОЗДІЛ 2.

ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В АСПЕКТІ ДОМІНУЮЧИХ ХУДОЖНІХ НАСТАНОВ

2.1. Вокальне виконавство: генезис та історичний розвиток

Історія розвитку вокально-виконавського мистецтва є частиною мистецького життя загалом. Виконавська творчість – це самостійна галузь художньої творчості, яка має свою специфіку. Однак, перш ніж вокальне виконавство виділилося у самостійну сферу художньої діяльності, воно пройшло ряд періодів, і ці періоди тісно пов'язані із соціально-історичними процесами розвитку мистецтва взагалі.

Відокремлення духовної творчості від матеріальної, відбувалося у процесі історичного поступу. Створення уявлень, свідомості, ідей спочатку безпосередньо втілено у матеріальну діяльність людей, у мову реального життя. Згодом здійснювалась спеціалізація духовної діяльності, а безпосереднє становлення мистецького життя суспільства пов'язувалось із відділенням художників від аудиторії.

Для античності була характерна єдність музики, слова та танцю. Ранні синтетичні види мистецтва мали «виконавський» характер, таким чином творчість художника та виконавця довгий час не поділялася. Слід зазначити, що у міфології Античності вокальне виконавство представлене як магічне явище та має обрядовий характер [122]. Поступово із синкретної обрядової дії виділилися мова, поезія, музика, танець. Виокремлення мови відповідає найбільш ранньому періоду його диференціації. Таким чином, аналіз давньогрецьких джерел про виникнення мови та ремесел підтверджує нерозривну пов'язаність соціально-суспільної та естетичної діяльності як єдиного синкретного цілого.

У той час діяльність співака-творця чи виконавця словесних текстів була включена до системи ритуальних відносин, що регулювали зв'язки між різними соціальними групами [42]. Ритуальне функціонування співаків мало

місце у різних традиціях: давньогрецьких, давньогерманських, слов'янських, і навіть в інших народів зі схожою соціальною організацією – індіанців новахо, полінезійців та інших. Сила вокального мистецтва, що магічно впливає на людей і природу, знайшло своє відображення в міфі про Орфея. Переконавання у космічному значенні музики є характерним для музичної естетики древнього Заходу [38, с. 234]. Згадаймо у зв'язку, специфічно античне вчення про небесну гармонію як обертання небесних тіл, і розуміння музики як гармонії, як єдність і взаємопроникнення протилежних космічних сил. Вже в найбільш ранніх дослідженнях античної музики здійснено спробу аналізу емоційного впливу співу на людину. Досліджувалось, яким чином музичне звучання здатне викликати зміни психічного процесу у слухача. Причому словесне і музичне звучання розглядались як різні аспекти чи стадії реалізації єдиної сутності, яка є не тільки чистою свідомістю, що закріплює в собі все різноманіття дійсності, а й чистим блаженством. Якщо слово висловлює усвідомлення того чи іншого об'єкта, то музичний твір висловлює емоцію [36]. Причому воно не може виражати емоцію інакше, як збудження її.

Музика в античній естетиці розглядається у триєдності співу, інструментальної музики та танцю. Причому, більшістю дослідників розглядається саме вокальна музика, яка визначається як форма чистого звучання, як перший і безпосередній прояв звучання, що наповнює світ, викликає «відгук» у всій природі [15]. Цим пояснюється безпосередність впливу її на слухача. Звуки співу настільки заповнюють свідомість слухача, що він виявляється не в силах сприйняти свою відокремленість від неї. У його свідомості зникає уявлення себе, як суб'єкта, і про пісню, як про об'єкт його сприйняття. При цьому суб'єкт набуває свободи і, отже, найвище блаженство. Навіть почуття страху, смутку, ревності, ненависті, що доставляють у звичайних формах сприйняття страждання, в естетичному переживанні стають блаженством [Там само].

Давньогрецька музична культура мала як первинний феномен творчої діяльності людини – вокальне мистецтво. Однак у ній ще так званий міфологічний період розвитку виступає надзвичайно важливою особливістю – антропоморфізм. Аполлон вбиває легендарного співака Ліна, дізнавшись, що він зрівнявся з ним у мистецтві співу [8, с. 326]. Отже, ще міфологічний період музичної культури спів усвідомлюється, як «людське, земне мистецтво». Міфологічні персонажі виступають як безпосередні основоположники давньогрецької музичної культури. До них необхідно віднести Піфагора, який розробив перші принципи музичної естетики Заходу, «що спирається на закони природно наукового пізнання». Піфагором була розроблена модель естетичного виховання, вчення про музичний катарсис, про моральне, виховне і навіть терапевтичне значення вокальної музики. Значний внесок у розвиток античної музичної естетики зробили Платон та Аристотель.

Вчення Платона про музику містить концепції про космічну гармонію, музичний епос і музичне виховання. Переконання у числовій природі музичної гармонії Платон запозичує у піфагорійців. Однак крім вимірів і обчислень він вважає за необхідне спиратися на досвід і безпосереднє почуття [103].

Тим не менш, для античності будь-яке музикування вважалось звичайною працею і оцінювалось як будь-яке інше практичне вміння людини. Більше того, вільний громадянин «не мав жодного відношення до ліри чи інших музичних інструментів, але був взагалі прямою, простою і чесною людиною». Творчість виконавця цінується невисоко і вважається «гідною лише фокусника» [103]. Так, у діалозі «Бенкет» Платон говорить співаку-виконавцю пісень Гомера: «Середня ланка – це ти, актор, перша – це сам поет, а Бог через вас усіх тягне душу людини куди захоче» [Там само]. Для античних філософів мистецтво виконавця, яке стає професійним, не має естетичного значення, воно служить для них лише «середньою ланкою», що

передає божественне натхнення глядачеві. Навчання музиці вважалося долею невірної людини.

Аристотель розглядає творчий процес як інтелектуальний акт, який потребує певних професійних навичок. «Заняття музикою задовольнятимуть своє справжнє значення в тому випадку, коли молоді люди не будуть напружено займатися нею з метою брати потім участь у професійних змаганнях ...» [3]. Розуміючи, що заняття мистецтвом вимагають професійної підготовки, Аристотель, як аристократ, не вважав ці заняття гідними «вільнонароджених» [Там само], які вивчають мистецтво лише для свого морального вдосконалення.

Платон хоч і не виключає задоволення музичної естетикою, але не надавав їй великого значення. Тільки задоволення не може бути критерієм справжнього мистецтва. Воно має відповідати і принципу калокагатії (краса, істина, користь). «Тому люди, які шукають найпрекраснішу пісню, повинні розшукувати... не ту Музу, що приємна, а ту, яка правильна. А правильність наслідування полягає... у дотриманні величини та якості оригіналу» [103].

Заняття співом Платон вважав обов'язковим всім громадян. «Цьогорічним співакам... необхідно досягти такого ступеня навченості, щоб кожен із них міг йти за ходом ритму і за наспівом струн. Спостерігаючи гармонії та ритми, вони могли б таким чином вибирати відповідне, що підходить для співу людям їхнього віку та характеру та співати саме це. ...Досягнувши такого ступеня навченості, вони здобудуть більш витончену освіту, ніж ту, яку здобуває більшість і навіть самі поети» [103]. Платон неодноразово виступав із морально-ритористичним тлумаченням музики. В ім'я зміцнення моралі він вимагав суворих обмежень у сфері музичної практики, аж до закріплення окремих ладів та музичних інструментів. Платон виступав також і проти суто інструментальної музики: «Особливо взята гра на флейті і на кіфарі містить у собі щось у високого ступеня несмачне і гідне лише фокусника». Аристотель критикував платонівську концепцію наслідування «вічним ідеям» [3]. Його концепція була побудована не на

протиставленні світу ідей та світу речей, але на діалектиці форми та матерії. Аристотель розглядав мімезу як пізнавальний процес, властивий людині з дитячого віку і здатний приносити йому задоволення. Виходячи з цього, він пояснював причину насолоди художнім твором, навіть у тому випадку, коли воно наслідує неприємні предмети.

Аристотель розглядав музику не як вираження людських афектів, але як їх етичне перетворення, очищення. Він говорив про етичні властивості музичних ладів, інструментів і навіть звуків, пов'язуючи їхній енергійний рух із рухами людської психіки [3]. Весь подальший розвиток музичної естетики Заходу визначається концепціями мімезису і катарсису, що беруть свій початок в естетичних ідеях Платона та Аристотеля.

Якщо Платон вчив наслідуванню ідей, то Аристотель говорив про наслідування буття самих феноменів. Гносеологічна відмінність їх концепцій базувалося на метафізичному розрізненні змістовної специфіки ідеї, що ототожнюється з «що» художнім твором [103] та процесуальною специфікою буття, що ототожнюється з «як» художнім явищем [3]. Відсутність діалектичного зв'язку цих категорій не дозволило виявити функціонального взаємозв'язку «що» та «як» художніх явищ.

Однак, оскільки розвиток мистецтва минулого, включаючи весь античний період, здійснювався виключно за принципом буттєво-процесуального мімезису, теорія Аристотеля була більш актуальною.

Велич художніх феноменів античності полягає в тому, що в процесуально-буттєвому мімезисі функціонально зживається ідейно-важливе, «що» якого виразно лише через «як» воно виявлено. Теорія мімезису Аристотеля стала основою абсолютизації принципу традиції художньої творчості загалом [3]. Ця абсолютизація традиції була життєвою основою всієї античної культури. Втрата традиції означала втрату твору.

У свою чергу, платонівський аспект наслідування міг виступити повною мірою, коли творчий потенціал античної культури в його буттєво-процесуальному аспекті був уже вичерпаний, а традиції, що охороняють,

остаточно втрачені. Відновлення буттєво-процесуальної форми мало як об'єкт наслідування [103]. Це і визначило правомірність дослідження у вже сформованому творі принципу його формування та за допомогою наслідування останнього реконструювання самого процесу. Естетичні концепції неоплатонізму прагнули відродити платонівський аспект наслідування. Не дивно, що, згідно з цими концепціями, основна увага приділялася виявленню та інтерпретації ідейного змісту творів мистецтва.

Тенденція до інтерпретації ідейного змісту у художніх творах відроджується під час занепаду античної культури. Вона переважає і протягом усього періоду середньовічної культури, що під сильним впливом пізнього еллінізму – неоплатонізму та неопіфагорійства [25, с. 126]. Середньовічні автори розглядають музику як спекулятивну дисципліну, що має справу з числовими відносинами. Саме число становило вічну і непорушну основу музики в минулому світі звуків. Якщо числові співвідношення звуків служили у піфагорійців як основу музичної теорії, то середньовічної інтерпретації вони набули містичну символіку. Августин намагався застосувати піфагорійську концепцію до аналізу руху, з яким співвідносив музичний звук [Там само].

У період середньовіччя музикою займалися вже «вільні» ремісники, зацікавлені у вдосконаленні свого ремесла і цим створювали передумови на формування самостійної музичної мови. Незважаючи на те, що античне *techne* в середньовіччі було замінено більш спеціалізованим терміном *ars*, музика все ще була тісно пов'язана зі словесним текстом. В епоху *Ars nova* спостерігається процес індивідуалізації творчої свідомості, проте «*Ars nova* ще не зовсім музика», – пише Б. Асаф'єв, воно було «повіками обчислюваним вивільненням музичної інтонації зі злитості її зі словом (з поетичною інтонацією)» [4].

За визначенням відомого теоретика музики середньовіччя Біди Високоповажного, музика є вільною наукою, що дає здатність співу. Для позначення рівня виконавця використовують два терміни – музикант і співак.

«Між музикантом і співаком, – писав Авреліан, така сама відстань, як між граматиком і простим читачем, як між тілесним втіленням художнього задуму та самим задумом. Адже тілесне втілення задуму – це слуга, задум же – пан» [4]. З XII століття на музичне виконавство середньовіччя дуже впливає арабізм. У ньому виступає втрачена умоглядними теоріями неоплатонізму і неопіфагорійства концепція Аристотеля, заснована на єдності теорії та практики, розуму та почуття. Специфіку цього впливу Європа завдячує виникненню світської музики, мистецтвом трубадурів та значним збагаченням музичного інструментарію, що стали основою вокальної практики *Ars nova*. Вокальна практика *Ars nova* зруйнувала середньовічні традиції виконавства та сприяла формуванню нової гуманістичної ідеології Відродження. Видатний французький теоретик *Ars nova* Микола Орезмський вимагає від вокального виконавства не повторення того самого, а «нескінченних» варіацій, пошуку нового: «Яка кантилена подобається, повторювана часто чи багаторазово? Хіба така одноманітність не народжуватиме нудьгу? Звичайно, новизна радує, і якщо співак не зможе або не зуміє варіювати музичні наспіви, здатні варіюватися до нескінченності, його не вважатимуть найкращим, а назвуть зозулею» [4].

Розглядаючи проблеми музичного мистецтва, теоретики та філософи приділяли увагу таким питанням, як сутність музики, її функції (особливо виховна). Незважаючи на те, що йшов процес індивідуалізації творчості музикантів, проблеми музичного виконавства як вокального, а й інструментального, не ставилися і вирішувалися. Проблема виконання музики стала займати одне з найважливіших місць лише в музично-естетичних трактатах епохи Відродження, причому це питання не було лише питанням техніки, воно усвідомлювалося як важлива естетична проблема. Інтерес до особистості, притаманний даного періоду, вів до заохочення творчої ініціативи виконавців. Відсутність точної нотації у партитурах музичних творів давала можливість розвитку імпровізаційного виконавського мистецтва. Різного роду прикраси, імпровізації у виконавській

творчості як допускалися, а й заохочувалися самими композиторами. Так було в трактаті «Практика музики» (1392 р.) італійський композитор Л. Цакконі пише про право музиканта виконувати музику так, як йому подобається, як йому здається необхідним, тоді як композитор пише музику за правилами [122]. Характеризуючи теоретиків цього періоду, можна стверджувати, що основними тенденціями найбільш значних італійських авторів були тут – заохочення творчої ініціативи виконавців (які підносили імпровізацію).

Отже, проблема виконавської творчості під час Відродження усвідомлюється як найважливіша проблема музичної культури загалом. З'являється значна кількість творів, що розглядають поряд із біографіями видатних вокалістів, індивідуальні манери їхнього виконавства. У цих творах порушувалися також проблеми виконання вокальних та інструментальних творів, питання імпровізації, зокрема імпровізацій «прикрас». У прямому зв'язку з новими поглядами на природу виконання вокальної музики, як творчого процесу перебуває і новий інтерес до особистості артиста, навіть до фактів його біографії.

Характерною особливістю естетики Відродження була орієнтація їх у практику окремих видів мистецтва, що виразно виявилось й області музичної естетики [137]. Так, наприклад, роботи видатного теоретика музики Тинкториса є теоретичним узагальненням практики того часу. Основна спрямованість їх визначена здобутками поліфонії. У центрі уваги автора «Complexus effectuum musices» – художня практика. Досліджуючи математичні основи музики, Тинкторис акцентує увагу на афективній стороні змісту музичних творів. Музична математика для Тинкториса лише засіб для розуміння принципів внутрішньої побудови музичної композиції. «Числова сторона» музики сприяє виявленню змістовних характеристик музики, які, за Тинкторисом, пов'язані зі стилем, манерою виконавця, з індивідуальністю суб'єкта, що сприймає. У роботі Тинкториса реабілітація принципу насолоди у процесі сприйняття музики пов'язується з визнанням в афектах естетичного

змісту. На практику та музичний досвід орієнтовані і роботи іспанських теоретиків Бартоломео Раїмса та Парехи «Практична музика» та Франсіско Салінаса «Про музику». Трактат Салінаса мав новаторський на той час характер. Автор виступає проти розподілу музики на світову, людську та інструментальну і виділяє три головні види музики: засновану на почутті, засновану на розумі та засновану на почутті та розумі одночасно [140].

Отже, естетика Відродження доводить нове ставлення до особистості художника. Звідси – увага до творчої діяльності, художньої практики, і як наслідок – до виконавських мистецтв. Незважаючи на те, що закладаються основи всіх форм музично-виконавського мистецтва, творча діяльність виконавця та композитора у цей період ще не поділялася. Усвідомлюючи проблему виконавства як естетичну проблему, теоретики, проте, основну увагу приділяли композиторському творчості.

Цікаво, що у численних трактатах XVI століття, як й у практиці цього періоду, увага приділялася переважно вокальному виконавству. Автори, зазвичай, прагнули довести, що це технічні засоби музики, все засоби музичного висловлювання підпорядковані виявленню індивідуальності композитора чи виконавця. Композитор, стверджував Цакконі, пише музику за правилами, співак виконує її так, як йому здається необхідним і як йому подобається. Він включає в текст партитури різноманітних прикрас, які урізноманітнюють виконувану тему. Від композиторів, які супроводжують свої твори різними девізами, вимагають граничної ясності викладу. «Коли при творі музики, – зазначав італійський теоретик музики Д. Россі, – композитори поміщають свої девізи, потрібно, щоб останні були зрозумілі і зрозумілі, бо співаки не чаклуни, не ворожі і не пророки, щоб здогадуватися про чийсь думки, або краще сказати примхами» [141, с. 425].

Проте тенденція до творчої імпровізації твору виконавцями поділялася далеко ще не всіма музичними теоретиками. «Виконавець, – стверджував Хуан Бермудо, – не повинен вводити жодних прикрас у мелодію, але грати музику так, як її нотовано. ...Не уявляю собі, як зможе музикант, що вставляє

прикраси у твори видатних майстрів, уникнути звинувачення в тому, що він погано вихований, неосвічений і нахабний... Музикант, що вводить прикраси, применшує ними, вірніше сказати, стирає всі голоси» [117].

Практика виконавської імпровізації засуджувалась також італійським композитором Д. Чероне: «Коли всі одночасно намагаються робити колоратури, можна подумати, що ти перебуваєш серед гусячої череди. Але все ще можна зустріти пихатих співаків, які з честолюбства, ніби змагаючись один з одним, співають свої пасажі одночасно, і замість гарного співу виходить спів огидний» [98]. Незадоволеністю надмірно розвиненою технікою вокального виконавства перейнято більшість робіт кінця XVI століття. Гостро засуджуються концерти, де виконавці змагаються один з одним у віртуозності, а не прагнуть донести до слухачів ідею твору. Все це і послужило основним спонуканням до пошуків виразних початків у вокальному мистецтві, що призвело до експериментів із монодичною музикою. Виразну простоту античної музики намагався відродити на практиці відомий композитор та співак XVI століття Вінченцо Галілей. Виконуючи в речитативної формі власні твори на тексти Данте під акомпанемент віол, він розробляв основи нового вокального жанру – музичної драми. Значну роль у формуванні музичної драми відіграла виконавська практика іншого члена «флорентійської камерати», відомого італійського композитора та співака Д. Качині. Манера виконання Качині наближала співи до натуральної мови, робила його природним і зрозумілим [108].

Музична драма, як тривалий час називалася опера, дозволяла виявити всі емоційно-сміслові виразні можливості людської мови. В італійській опері сформувалася висока культура співу *bel canto*. Опера вплинула на розвиток всієї європейської музичної культури.

В історії естетики XVII століття характеризується таким фактом, як відокремлення теорії від практики мистецтв. Музична естетика XVII століття також розвивається поза зв'язком із сучасною їй музичною практикою, не

враховує її потреби. Характеризуючи даний період, В. Шестаков пише: «З одного боку, сміливі пошуки та передбачення, спроби все систематизувати, звести до законів механіки, з іншого – відхід до середньовіччя – відверта схоластика та міфологія [137, с. 73]. Ці протиріччя пояснюють багато специфічних особливостей музичної думки цього часу, її гідності та завоювання і водночас її недоліки, нездатність зрозуміти характер процесів, що відбуваються у творчості сучасників». Згадаймо, що початок систематичного вивчення історії музики було започатковано лютеранським пастором Сетусом Кальвісіусом (Кольвіц). Одним із перших теоретиків, які спробували створити наукову теорію музики, був Міхаель Преторіус, який написав трактат «Синтагма мусікум». У XVII столітті з'являється велика кількість трактатів про музику, виробляється певна систематизація знань, з'являються нові галузі музикознавства, зокрема історія музики [Там само].

Музична естетика і теорія цього періоду розвиваються набагато повільніше, ніж музична практика, хоча саме в XVII столітті вперше вводиться поняття музичного стилю (Атаназіус Кірхер), вирішується питання щодо давньої та сучасної музики, розглядається природа впливу музики на людину та вводиться поняття «музичний магнет», суть якого полягає у здатності музики до потягу людських душ, до афектів. У цей період виробляються нові естетичні принципи у тлумаченні значення музики. Так, Г. Лейбниц висловлює оригінальну думку про те, що сприйняття краси в музиці відбувається несвідомо. В цілому, Г. Лейбниц дотримується консервативної традиції, що сягає ще середньовічної естетики, яка заснована на ототожненні прекрасного з математичною пропорцією. Він висловлює думку, що сутність музичної гармонії міститься у природі чисел. Оригінальність його ідеї полягає у несвідомості процесу обчислення математичних пропорцій, тобто прекрасного, у музиці. Г. Лейбниц підкреслює ірраціональний характер музики, а сприйняття її відносить до сфери підсвідомого, несвідомого. Ця ідея про ірраціональне сприйняття

краси була прийнята німецькою естетикою і вплинула на її розвиток [Там само].

Виникнення опери в XVII столітті, бурхливий розвиток вокального виконавства призвело до створення оперної естетики, що ставила за мету дослідження виконавського мистецтва співаків, стилів в опері, що формуються в цей період національних вокальних шкіл. Звичайно, всі ці проблеми в XVII столітті лише намічалися, повний свій розвиток і розробку вони отримали лише в XVIII столітті [132].

Характерні риси бароко, властиві музичній культурі XVIII століття, безумовно, проявилися і в виконавській культурі. Насамперед, – це заперечення естетики класицизму, яка постулювала підпорядкування мистецтва суворим правилам.

Таким чином, основою музично-виконавського мистецтва XVII століття була імпровізація, настільки значна, що композиторський текст був лише канвою для виконавської фантазії. Відсутність ремарок виконавського характеру в нотах (у XVII столітті нотодрук було вже широко поширене) надавало виконавцям необмежені можливості, які вони використовували для демонстрації своєї майстерності, техніки [67]. Природно, що при такому суб'єктивному ставленні виконавців до нотного тексту задум композитора та об'єктивні основи композиторського художнього образу залишалися нерозкритими – це не входило до музикантів. Виконавець поєднував у своїй творчості і композиторський і виконавський початок, причому основна увага як слухачів, так і співаків приділялася вмінню імпровізувати, тобто здібності до композиторської творчості. До XVIII століття композиторство та віртуозна майстерність виконавця були нерозривно пов'язані.

Епоха Просвітництва внесла певні зміни у музичну культуру. Прагнення поглиблення змістовності мистецтва веде у період до певної завершеності художньої форми. У музично-виконавському мистецтві ця тенденція проявляється в обмеженні імпровізаційного початку, яке

відбувається протягом усього XVIII століття. Вже першій половині XVIII століття форми вокального виконавства істотно видозмінюються [38].

До другої чверті XVIII століття досягнення флорентійської реформи майже повністю втрачені в італійській опері. Оперу було зведено, по суті, до концерту в костюмах. Залежність від смаків аристократичного суспільства призвела вже до кінця XVII століття до перетворення опери-серія на умовно класичне мистецтво, на любовно-ліричну драму з традиційними характерами. Панівне становище набули в ній вокалісти-віртуози, які прагнули лише демонстрації сили та техніки свого голосу [Там само]. У сценічному співі стався ґрунтовний розрив між музикою та літературою, композиторським задумом та виконанням. Виконавці не усвідомлювали часто навіть сенсу слів, які вони співали.

Не могло б не викликати гострої критики сучасників. «Співаки тепер пристосовують всі музичні принади, які тільки є, – зазначав А. Франческо, – до всякого роду кантиленів і за допомогою пасажів, трелів, пауз і рулад прикрашають і прикрашають усе, що можуть. Цим хіба що накладають маску в наявності твори і домагаються те, що це арії стають схожими, як дві краплі води...» [38, с. 57].

Вокальне виконавство зійшло рівня змагання співаків, технічна витонченість яких досягла воістину надзвичайних меж. Крім прописаних композиторами колоратур та інших прикрас, кожен виконавець прагнув блиснути найбільш вигідними йому пасажами, додаючи власні імпровізації. Такі вокалісти-кастрати, як Тозі, Феррі, Каффареллі, Фаріnellі, Бернаккі, Уберті-Порпоріно, Маркезі та ін. досягли воістину вершин віртуозності та технічної майстерності вокального мистецтва.

З поглибленням змісту музики композитор починає відчувати потребу в дедалі більш точному вираженні своїх ідей та задумів [Там само]. Ця обставина не могла не позначитися на творчості виконавців, тому що ставило певні обмеження в їхньому поводженні з нотним текстом, а через нього і задумом композитора. У творах Баха вже не може бути й мови про

імпровізацію, доповідь виконавцем каденцій тощо. Обмеження стосувалися, щоправда, поки що лише мелодійного матеріалу, щодо динамічних відтінків, фразування, темпу, штрихів за виконавцем зберігалася відносна свобода. Таким чином, імпровізаційність набувала дещо іншого характеру. Акцент переносився з виконавця на музичний твір, об'єкт інтерпретації. Необхідно зауважити, що розглядати цей процес як вираження боротьби суб'єктивного початку з об'єктивним у процесі інтерпретації було б неправильно. Справа не в суб'єктивності виконавського стилю добахівської епохи, а в тому, що тоді, як було зазначено, на виконавця частково покладалися і обов'язки композитора. Таке виконання можна назвати суб'єктивним лише тому, що виконавець отримував необмежені права щодо твору, але може бути досить об'єктивним за змістом, напрямку, характеру створюваних образів. У аналізованій період дедалі чіткіше проглядається тенденція суверенності творчості композитора (. особливо у другій половині XVIII століття), отже, і поступове відділення виконавської творчості від композиторського [12].

У XVII і особливо в XVIII столітті в теорії музики поширилося вчення про афекти як основу композиторського та виконавського мистецтва. Відповідно до цього вчення, виконавець повинен висловлювати певні афекти у процесі виконання музичних творів та викликати їх відповідно у слухачах. У своєму знаменитому «Досвіді» Й. Кванц так роз'яснює суть вчення про афекти стосовно виконавчої творчості: «Хороше виконання має бути виразником і відповідати кожному почуттю, що виникає... Виконавець п'єси повинен намагатися налаштувати себе на головне або побічне почуття, яке йому належить висловити. А оскільки в більшості випадків одне почуття пом'якшується іншим, то виконавець повинен зуміти вирішити, яке почуття містить у собі кожна музична думка, і зробити своє виконання таким, що відповідає цьому почуттю» [15].

Велике значення теорії афектів надавав відомий у XVIII столітті німецький музикант, теоретик та композитор Йоганн Маттесон. У своїй роботі «Довершений капелмейстер» Й. Маттесон змінює, модифікує старе

вчення про афекти. Виходячи зі свого розуміння теорії афектів, він доводить емоційну природу музики, її здатність відображати всі зміни, що відбуваються в душі людини. Й. Маттесон вважає, що без афектів музика нічого не означає і не має жодного впливу [15].

Подальший свій розвиток концепція Й. Маттесона отримала у працях Філіпа Еммануїла Баха, сина видатного німецького композитора, який застосував теорію афектів до виконавського мистецтва. Його теоретична праця «Досвід справжнього мистецтва гри на клавирі» є джерелом наших відомостей про теорію та практику виконавського мистецтва XVIII століття [Там само].

Діяльність Ф.Е.Баха ставляться і вирішуються, по-своєму, питання естетики виконавського мистецтва цього періоду. Автор «Дослідів справжнього мистецтва гри на клавирі» критикує тих виконавців, які вважають основною перевагою своєї гри віртуозність. Наголошуючи на необхідності підпорядкування своїх почуттів певній логіці, «певним правилам» у процесі творчості, Бах виділяє раціональний момент у виконавстві. Тим не менш, він надає особливого значення здатності виконавця відчувати самому і передавати слухачам свої почуття, переживання, стан афекту, в якому повинен знаходитися він сам. Бах пише: «Музикант може зворушити серце слухача тільки, якщо сам сповнений переживань. Він має сам перебувати у стані афекту, який хоче передати слухачам...» [36, с. 31]. Хорошим виконанням, за Бахом, можна назвати те виконання, яке за допомогою афектів передає певні музичні думки, причому афекти повинні відповідати змісту цих думок.

У трактаті Ф.Е.Бах висловлює думку про можливість різного трактування змісту однієї й тієї музичної думки. Можливість різного підходу до творів Бах пов'язує з різними характерами виконання, і якщо продовжити думку автора, з різними виконавськими індивідуальностями, з різними виконавськими стилями. Він пише з цього приводу: «Саме завдяки різним характеристикам виконання одна й та сама думка може бути донесена настільки

по-різному, що навіть не віриться, що це одна й та сама думка». Говорячи сучасною мовою, Бах висловлює припущення про закладеної у творі можливості варіантної множинності, і як наслідок цього – можливості різних інтерпретацій його, залежно від індивідуальності виконавця, його виконавського стилю, манери, мови [65]. Ця думка не отримує подальшого розвитку у роботі Ф.Е.Баха. Однак необхідно враховувати, що проблема інтерпретації в XVIII столітті ще не була поставлена, але одне те, що вона була піднята, хай мимохідь, можна вважати певною заслугою автора.

Починаючи з XVIII століття, вчення про афекти поступається місцем теорії наслідування, яка займає центральне місце в музичній естетиці. Вже в 1746 році Батте посилається на вчення про гармонію Рамо як на основу теорії естетичного наслідування. Джеймс Харріс у 1744 році, намагаючись визначити місце музики в системі естетики, дотримується аристотелівського уявлення про мімістичний характер будь-якого виду мистецтва. Харріс концентрує свою увагу на «емоційної» дійсності музики і не може достатньо переконливо обґрунтувати на основі абстрагованої від живопису та поезії категорію наслідування. Поняття мімезиса ділиться у Харріса на дві сфери: наслідування природи та вираження афекту [65, с. 321].

Теорія наслідування у музичній естетиці мала метафізичний характер і не змогла відбити ті процеси, які відбувалися у практиці музичної культури (наприклад, реформа оперного мистецтва і становлення симфонізму), хоча Руссо і спробував першим обґрунтувати ідею інтонаційної природи музики.

У «Музичному словнику» Ж-Ж.Руссо стверджує, що музика, як і інші види мистецтва, має у своєму арсеналі засоби наслідування будь-якого предмета природи [116]. Пізніше, під впливом д'Аламбера, Руссо переглядає своє розуміння наслідування природи, проте гносеологічна установка залишилася такою ж. «Насправді ж зміст мистецтва музиканта, за рідкісним винятком, – пише Руссо, – полягає зовсім не в безпосередньому зображенні предмета, але в тому, щоб приводити душу в такий самий настрій, як те, в якому їй хотілося б бути» [116, с. 58]. Отже, первісним змістом музичного

твору є зміст афекту, але за вираженими музикою афектами визнається предметний світ, природа, зрозуміла у її онтологічно однозначної об'єктивності.

У Німеччині прихильником принципу висловлення став один із видатних теоретиків XVIII століття композитор Християн Фрідріх Даніель Шубарт. У його трактаті «Ідеї до естетики музичного мистецтва» музичному виразу присвячено спеціальний розділ [137]. Але думку Шубарта, вираз – та «вісь, навколо якої обертається музична естетика» і саме вираз є основою музики, становить її суть. Автор викладає своє розуміння терміна «вираз» стосовно виконання: «Під виразом ми розуміємо виконання, що відповідає кожному окремому твору, більше того – кожній окремій думці» [137]. Шубарт висуває нові критерії з метою оцінки виконання. Русійною силою музичної творчості він називає генія, що має вроджені здібності. Саме геній, за Шубартом, є суб'єктом музичної творчості. Теорія висловлювання, викладена Шубартом у його трактаті, дозволяє дослідникам історії музичної естетики дійти невтішного висновку у тому, що у музичній естетиці цього періоду є виразником ідеалів «Бурі і тиску» [Там само]. Шубарт у Німеччині, як і Евісон в Англії, з'явилися провісниками романтизму у музичній естетиці. У трактатах як одного, і іншого вже можна знайти характерні риси естетики романтизму, зокрема, пов'язані з концепцією висловлювання.

Найбільшої популярності досягли у XVIII столітті болонська (Пістоккі-Бернаккі) та неаполітанська (Порпора) школи вокального виконавства. Імпровізаційність визнається в них як провідний критерій вокального виконавства. На відміну від болонської, неаполітанська школа співу прагнула ушляхетнити віртуозність поглибленою і правдивою виразністю. Але оскільки, за винятком вокальних вправ маестро Порпора, (з яких широку популярність отримав лише «листок Каффареллі»), школа не була представлена в теоретичному плані, подальший розвиток вокального виконавства Італії відбувався переважно під впливом болонської школи. Віртуозно-технічна специфіка цієї школи сприяла утвердженню пріоритету

засобів вираження індивідуальності вокаліста над виразними завданнями твору, що виконується [135].

Однак художньо-творчі традиції неаполітанської школи були сприйняті і набули розвитку у виконавстві видатних майстрів вокалу далеко за межами Неаполя, ініціюючи за їх посередництвом формування національних шкіл Франції, Англії, Росії, Німеччини та Америки. Значна роль у цьому процесі належала Мануелю Гарсія (батьку та сину). Як основна вимога до вокального виконавства висувалося положення про провідну роль висловлювання ідеї вокального твору, її експресивної передачі в процесі співу. «Вираз (експресія), – стверджував Мануель Гарсія, – є великий закон мистецтва. Твір мистецтва, який не виражає жодної ідеї, нічого не вартий. Артист даремно намагався б впливати на душі слухачів, якби він не виявляв того, що він сам сильно торкнувся тим почуттям, яке він хоче передати іншим, тому що емоції передаються, головним чином, шляхом співчуття... Артист справляє на нас лише враження, аналогічні тим, що він відчуває сам; звідси і впливає йому обов'язок оживити, облагородити свої переживання. Якщо уявити музичне виконання, зведеним до однієї техніки (хоч би досконала вона була), позбавлений виразності, то спів залишився б холодним і неодоухотвореним...» [135].

Загальноестетичною базою школи Мануеля Гарсія послужило вчення про афекти Р.Декарта, Дідро, Руссо та Д'Аламбера. Представниками цієї школи були Марія Малібран, Поліна Віардо, Штокгаузен, Женні Лінд, Нінсен-Саломан, Еверарді, Додонов та інші видатні майстри вокального виконавства. Отже, епоха Просвітництва характеризується обмеженням імпровізаційного початку в музично-виконавському мистецтві. Виконавці вже не мають такого необмеженого права у поводженні з нотним текстом, що є наслідком прагнення композиторів до більш точної фіксації своїх задумів. Вокальне виконавство починає поступово виділятися в окрему від композиторства у самостійну сферу художньої творчості. Безумовно, це ще

не самостійна сфера творчості, однак перші кроки в цьому напрямі вже здійснено.

Усі зміни у практиці музичної культури, відбито у теоретичних працях. Слід зазначити, що у XVII – XVIII століттях ще немає чіткої диференціації естетичних ідей та загальної музичної теорії. Лише наприкінці XVIII століття з'являється наукова музична естетика, заснована на передових ідеях філософії, даних історії та теорії музики [140]. Разом із питаннями щодо сутності музики музична естетика розглядає проблеми виконавства. Полеміка між прихильниками різних теорій відбиває прагнення теоретиків у період знайти нові естетичні принципи, які б висловили психологічну глибину музичної культури цього часу.

На рубежі XVIII та XIX століть спостерігається інтерес дослідників до поняття «музичне мислення» [Там само]. Цей термін зустрічається у музично-теоретичних працях XVIII століття в історика Форкеля, педагога Кванца. Однак перша спроба його дослідження належить німецькому філософу Йоганну Фрідріху Гарбарту. У своїй теорії Й. Гарбарт намагається пояснити різницю між уявленнями, пов'язаними із залишками відчуттів та абстрактними поняттями. Автор вважає, що результуючі загальні поняття є наслідком абстрагування від чуттєвого досвіду шляхом комбінацій багатьох суджень з різним ступенем абстракції. Й. Гарбарт виходить з емпіричної теорії мислення та створює загалом цілісну та послідовну ієрархію понять. Музичне мислення не відокремлюється Й. Гарбартом від сприйняття. Більше того, він намагається виділити значення розумових операцій у процесі сприйняття, розрізняючи два шари сприйняття – слухові відчуття та музичне мислення. За Й. Гарбартом, естетичне сприйняття музики не обмежується лише зв'язком відчуттів з афектами, а включає раціональний момент. Під музичним мисленням загалом німецький філософ розуміє щось таке, що впливає на слухові сприйняття та передбачає їх [21].

У своїй роботі «Психологічні нотатки» Й. Гарбарт висуває також поняття «музичної думки» [Там само]. У це поняття він включає момент

розуміння сенсу музики. Проте, за Гарбартом, «музична думка» не є продуктом особливого музичного розуму, а незрозумілим процесом [21]. Заслуга Гарбарта в тому, що він висунув важливу для психології музичного мислення певну ієрархію понять та суджень, першим серед естетиків антропологічної та природничо-наукової орієнтації зробив цінні приватні спостереження над елементарними проявами сприйняття. Величезне значення у розвитку музичної естетики XIX століття мало вчення Гегеля. Особливий інтерес становлять погляди німецького філософа на виконавське мистецтво.

Гегель, розглядаючи спосіб розуміння музичного твору, акцентує увагу ролі виконавця у цьому процесі. Насамперед, музичний твір потребує повторного відтворення, оскільки звуки не мають тривалого об'єктивного існування і миттєво зникають. Але головний сенс полягає в тому, що вираз у музиці має виступати як повідомлення «живого суб'єкта». Гегель пояснює це так: «... Музика робить своїм змістом суб'єктивне внутрішнє життя, аби виявити її як зовнішній образ і об'єктивно існуючий твір, бо як суб'єктивну проникливість» [19, с. 356], необхідно живе мистецтво виконавця, його духовне проникнення у музичний твір. При цьому Гегель виділяє два способи виконання.

У процесі першого способу виконання музикант лише передає те, що міститься у творі, причому «що менше він виділяється, то краще». Справді, стверджує Гегель, «виконавцю як треба нічого додавати від себе, але й немає права робити це, ніж порушити враження». Проте лише у процесі другого способу виконання створюється «справжня наснага», коли виконавець, користуючись своїми засобами, «творить вираз». Завдання художника, за Гегелем, «живити твір», але при цьому «наповнювати його духом і змістом, вкладеним у нього композитором, а не залишати враження музичного автомата». Основна мета виконавця – «реально досягти духовної висоти композитора» [Там само]. Говорячи про виразні засоби та можливості композитора та виконавця, Гегель чітко розділяє творчість композитора та

виконавця, називаючи останнього «цілком самостійним творцем», завданням якого є розкриття об'єктивного змісту, закладеного в музичний твір композитором.

Відповідно до концепції Гегеля, основу музики становить суб'єктивний внутрішній світ. Для того, щоб ця суб'єктивність могла бути повністю виражена, вона, до речі, має бути вільна від заданого тексту (безумовною домінантою виступає «чиста» музика). Характерно, що з XVIII століття і до середини XIX століття найменше дебатувалися питання, що стосуються ставлення виконавців до твору, і не мала істотного значення проблема інтерпретаторства [25].

У першій половині XIX століття проблема інтерпретації і ставилася, і вирішувалася, але у центрі уваги ще була. Це можна пояснити тим, що в цей період увага була прикута до особистих якостей виконавців, до їхньої віртуозної майстерності [25, с. 114]. Тракткування виконуваних ними музичних творів аналізу не піддавалися.

З середини XIX століття перед вокально-виконавським мистецтвом висунулися інші проблеми, пов'язані з новими вимогами до виконавців. Основні течії цього часу різко виступають проти розважальності та зовнішньої віртуозності, проти напрямів, пов'язаних з естетством та культом чистої форми. У умовах єдності композиторського і виконавчого творчості зберігається як одиничне явище і набуває значення лише тоді, коли творчість виконавця певною мірою здатна конкурувати з творчістю композитора. Тим не менш, від виконавця в цей час потрібно стилістично вірно трактування музичного твору, вміння передати характерне музикою [27]. Мистецтво художнього перетворення - ось що стало необхідним у творчості виконавця. Вимога об'єктивної передачі авторського задуму була характерна для Р. Шумана, П. Чайковського та ін. Так, П. Чайковський основна якість виконавця бачить у тому, що він «уміє до тонкощів проникнути в найдрібніші подробиці авторських намірів і передати їх саме так, як вбачалися композитору» [Там само]. З питання інтерпретації музичного

твору та ставлення виконавця до авторського задуму існували й інші думки, зокрема, А. Рубінштейн вважав важливим для виконавця передати загальну ідею твору, розкрити по можливості більш повно об'єктивно закладений у ньому зміст, який може бути ширшим за авторський задум [114]. За А. Рубінштейном, не передача авторського задуму стає критерієм справжнього виконання, а розкриття загальної ідеї твору з погляду сучасної виконавця епохи. «Великий артист, – пише А. Рубінштейн, – завжди грає сучасника... Великий артист робить музику близькою сучаснику, знає його хвилювання» [114, с. 215].

Велике значення надає тексту та учень А. Рубінштейна Йосип Гофман. Більше, ніж будь-хто до нього, І. Гофман приділяє увагу знаковій природі музики, вважаючи розуміння її необхідним етапом розуміння авторського задуму [Там само]. За І. Гофманом, у виконавському мистецтві існують дві сторони: матеріальна та духовна [142]. Матеріальне – це те, чим композитор висловлює свій задум, ідею твору: ноти, паузи, динамічні та агогічні відтінки тощо, тобто музична мова, яка виражається через знаки. Мета виконання – використовуючи ці знаки та спираючись на них, розкрити художній образ твору, «те, що композитор свідомо чи підсвідомо приховав між рядками» [Там само]. Для досягнення цієї мети виконавцю необхідно «розум і почуття, мудре розуміння та естетичне чуття; тільки тоді звернений на друковані рядки зір звернеться у прозріння того невидимого, що поєднує окремі ноти, групи їх, музичні фрази та періоди в одне гармонійне ціле» [Там само].

І. Гофман намагався залучити виконавців до того факту, що справжня інтерпретація музичного твору та об'єктивне розкриття його змісту можливі лише через нотний текст – знаки – носіїв авторського задуму. Таким чином, дана концепція узгоджується з нашою – про знакову природу мистецтва в цілому та вокального зокрема [142].

У другій половині XIX століття музична естетика виробила певну систему поглядів щодо творчого методу вокального виконавства, основна

мета якого полягала у передачі ідейно-художнього змісту твору, у найповнішому розкритті авторського задуму.

Зазначимо, що проблеми інтерпретації музичного твору виконавцями, які постали у XIX столітті перед теоретиками музики та естетиками, аналізувалися з урахуванням практики музично-виконавського мистецтва, представленого у період творчістю видатних співаків. Таких, як: Усатов (вчитель Шаляпіна), Павловська (у якої навчалися Д. Смирнов, Н. Ханаєв та С. Лемешев), Тартаков, Саліна, Славіна, Силіна, Дейша-Сіоніцька, Зарудна, Звягіна та багато інших [25].

Виділимо три найважливіші, на нашу думку, музично-естетичні проблеми, висунуті XIX століттям: по-перше, – програмність, по-друге, – зростаюче значення інструментальної музики, по-третє, взаємини музичної образотворчості та виразності. Вважаючи правомірним виділення даних проблем, на наш погляд, необхідно в характеристиці даного періоду відзначити також той факт, що склалася певна система естетичних принципів та вимог щодо творчого методу виконавців [Там само]. Наслідком виділення виконавства у самостійну галузь творчості стала проблема взаємовідносини композиторської та виконавської творчості, визначилися напрями та тенденції розвитку цієї тепер уже самостійної сфери творчої діяльності.

Але лише у XX столітті питання, пов'язані з виконавським мистецтвом, виявилися поставленими у їх обсязі [119]. Інтерес до них з особливою силою виявився наприкінці 20-х – на початку 30-х років і з того часу не згасає. Наслідком усвідомлення специфіки музично-виконавчої творчості стало виділення із загальної музичної естетики теорій виконавства – інтерпретології (Г.М.Гінзбург); 60-70-ті роки минулого століття – період активної розробки музично-естетичної теорії виконавського мистецтва. І сьогодні, у XXI столітті, коло питань, що вимагають свого вирішення, дуже широке [Там само]. Зокрема «композитор-виконавець», вірне прочитання нотного тексту, зміст музичного твору, інтерпретація класики, змістовність виконавських стилів. Виявляються нові аспекти даних проблем, пов'язані з

широким поширенням засобів масової комунікації та потребують свого теоретичного осмислення та аналізу. Отже, у своєму становленні та розвитку вокально-виконавське мистецтво пройшло кілька періодів.

Перший період – з виникнення виконавчої діяльності до XV століття – характеризується відсутністю постановки проблеми виконавства. Питання виконання музики як вокальної, так і інструментальної, як проблема, не стояло.

Другий період – починається з епохи Відродження, коли проблеми вокально-виконавського мистецтва стали займати одне з найважливіших місць у теоретичних трактатах, оскільки вони були усвідомлені як теоретичні. Основна увага приділялася саме вокальному виконавству. Наприкінці XVI століття закладаються основи музичного виконавства загалом переважають у всіх його основних формах. Незважаючи на поступову індивідуалізацію композиторської та виконавської творчості, акцент робився на композиторській майстерності музиканта. Загалом музична естетика Відродження була орієнтована на художню практику. Музика, що мала прикладний характер, на рубежі XVII – XVIII століть набуває статусу самостійного виду мистецтва.

Третій період розвитку вокально-виконавського мистецтва пов'язаний з епохою Просвітництва, яка внесла певні зміни у музичну культуру. У виконавчій творчості протягом усього XVIII століття спостерігається обмеження імпровізаційного початку та все більший поділ композиторської та виконавської творчості. Процес пов'язаний із прагненням композиторів по можливості повно зафіксувати свій задум у нотному тексті, що обмежило імпровізаційні можливості інтерпретаторів. Паралельно йде визначення естетичних принципів музично-виконавського мистецтва теоретично.

Четвертий період – перша половина XIX століття. Характерно, що до середини XIX століття проблема інтерпретаторства в центрі уваги не стояла, хоча вже в першій половині XIX століття ця проблема оформилася в працях теоретиків і вирішувалася як у теорії, так і на практиці. Трактатування

виконуваних творів аналізу не піддаються, оскільки увага прикута до особистих якостей виконавців. Посилюється роль суб'єктивного початку у виконанні. Велике значення мають віртуозні дані музиканта. Велике значення у період мала теорія Гегеля, що розробляє у загальному комплексі питань музичної естетики і теоретичні проблеми виконавства.

П'ятий період – з другої половини ХІХ століття до 20-х років ХХ століття характеризується тим, що в музичній естетиці виробляються певні системи поглядів щодо творчого методу музично-виконавчої творчості. До кінця ХІХ століття музичне виконавство остаточно сформувалося як самостійна галузь художньої діяльності. У зв'язку з цим стали і почали активно розроблятися питання інтерпретації творів, що виконуються музикантами.

Шостий етап – сучасний – характеризується поглибленням змістовного аспекту інтерпретацій, інтелектуалізацією всього процесу творчої діяльності вокальних виконавців. Проблеми інтерпретації музичних творів виконавцями розглядаються як самостійні галузі та теорія виконавства.

Історія розвитку та становлення вокально-виконавського мистецтва показує, що увага як самих виконавців, так і теоретиків виконавства концентрується поступово на естетичних проблемах, пов'язаних із передачею задуму композитора, зі створенням цілісного художнього образу. Звідси – першорядне значення набувають такі естетичні проблеми, як проблема прочитання нотного тексту, співвідношення об'єктивного та суб'єктивного у виконавській творчості, формування вторинного (виконавського) образу у творчій діяльності співака, взаємодія між композитором, виконавцем та слухачем. Таким чином, вокально-виконавська творчість як найдавніший спосіб комунікаційного спілкування має свою особливу специфіку (чуттєво-метафізичну природу домінуючого музичного початку та образно-конкретну, літературну), яка у процесі історичного розвитку вокального виконавства, виділила цей вид творчості у самостійний, своєрідний вид мистецько-творчої діяльності.

2.2. Стильові тенденції сучасного вокального виконавства

Одним із складних питань, на яке сьогодні не існує однозначно чіткої відповіді є питання стильових тенденцій розвитку сучасного вокального виконавства. Перш ніж перейти до розгляду даного питання зупинимось на визначенні ключового поняття.

Так, власне термін «виконавський стиль» виник у XVII столітті, і пов'язаний із фактом переносу даного поняття на способи виконання. Загальне визначення стилю у музичному мистецтві вперше було обґрунтовано Йоганном Вальтером у першому музичному словнику: «Стиль у музичному мистецтві визначається тим, за яким способом створюється та виконується музика, а також, яким способом вона викладається» [46, с. 280]. Таким чином, саме з цього часу проблема виконавського стилю у музичному мистецтві існує та розвивається одночасно з іншими питаннями музичної естетики.

Серед основних факторів, які впливають на виконавський стиль, перш за все звернемо увагу на залежність останнього від форми та змісту вокального твору, що інтерпретується, а також від панівних у даний історичний період естетичних вимог та смаків, надаючи при цьому значення існуючим історичним традиціям. Принципи стильового аналізу містять у собі як відносні моменти в розвитку, так і абсолютні. Діалектичний зв'язок старого з новим – це не лише заперечення старого, а й врахування й «утримання» всього найкращого, що було створено в минулому. Так, новий стиль у вокальному виконавстві, як і будь-що нове, не виникає спонтанно і не має повної залежності від виконавця. Він акумулює в собі не лише естетичні смаки та естетичні ідеали певної епохи, а й творчо відображає все те, що було створено раніше. Нове базується на старому – саме таке відношення до нового повинно знаходитись в основі вокального виконавства.

З нашого погляду, вокальний виконавський стиль необхідно розглядати у трьох основних аспектах:

- стиль, як історична категорія, яка змінює свій зміст відповідно до певної історичної епохи;
- стиль у зв'язку з певними художніми напрямками;
- стиль як індивідуальне явище.

Виходячи з вищезазначеного вважаємо, що *вокально-виконавський стиль – це спосіб чи метод донесення вокального мистецтва неповторним, своєрідним чином, за допомогою певних художньо-виразних засобів, притаманних людському голосу. Вокально-виконавський стиль виражає як сучасні панівні художні настанови, так і творчо відображає стиль виконуваного композиторського тексту.*

У науковій літературі дане питання було предметом ґрунтовних досліджень радянських музикознавців Якова Мільштейна [79] та Лева Раабена [106]. При цьому, музикант-виконавець (Я. Мільштейн) та музикант-теоретик (Л. Раабен) дають різні оцінки домінуючого напрямку в загальних тенденціях розвитку сучасного музично-виконавського мистецтва. Так, з погляду Л. Раабена, характерною ознакою сучасного виконавства є тенденція до напруги, використання найвищих щаблів «шкали виразності», посиляючись при цьому на Бруно Вальтера: «як здається, у наш час, у музикуванні часто не вистачає нижчих щаблів шкали виразності – тиші, спокою, простоти. Думається, що в наш час, на противагу попередній епосі притаманне прагнення до емоційних ексцесів... адже, коли ведеться боротьба за граничні ступені виразності у впливі на слухача – як це прийнято в сучасному музичному житті – необхідна мужність, щоб просто виконати просто задуману фразу» [106, с. 38]. У свою чергу, зазначена тенденція граничної напруги призводить до внутрішньої інтенсифікації інтонаційного процесу. Саме тому, з погляду Л. Раабена, романтичні тенденції є основними для розвитку сучасного виконавства. З даним твердженням погоджується й музикант-теоретик Давид Рабинович, який вбачає витoki романтичного мистецтва у творчості таких видатних вокалістів, як Марія Каллас, Федір Шаляпін, Макала Касрашвілі, Зураб Соткілава, Людмила Магомедова та ін.

При цьому важливо звернути увагу, що сучасне романтичне мистецтво, диференціюючись на різноманітні течії, зазнає суттєвих змін. Так, якщо романтизм XIX століття можна вважати ліричним, то сучасний романтизм доцільніше охарактеризувати як експресивно-драматичний, напружений, емоційно насичений. Отже, згідно із висновками Д. Рабиновича та Л. Раабена, у сучасному музично-виконавському вокальному мистецтві переважають саме романтичні тенденції, які відрізняються від своєї попередньої форми та являють собою новий тип романтичного мистецтва: емоційно насичений та драматично-напружений.

Протилежних поглядів щодо провідних тенденцій сучасного виконавства дотримується Я. Мільштейн. На його думку, вплив науково-технічного розвитку на сучасну людину дещо змінило виконавське сприйняття, додавши у виконання раціональний момент: «На перший план висуваються ясність, рівновага, архітектонічна злагодженість виконання...» [79, с. 20]. Відштовхуючись від цього, музикознавець зазначає: «Беруть гору класичні тенденції. У виконавстві думка стверджується над почуттям, ніякого розмагнічування, розпаду в часі, ніякого емоційного суб'єктивізму» [там само].

Таким чином, Л. Раабен та Д. Рабинович наполягають на актуальності романтичних тенденцій, проте звертають увагу на їх видозмінність. Я. Мільштейн вважає провідними класичні тенденції. Він наголошує, що сучасні виконавці бачать думку в чуттєвому образі. Роздивимось, яка з цих думок знаходить підтвердження у художній практиці.

Відомо, що кожна епоха породжує специфічні мистецькі течії, які знаходяться у безпосередньому зв'язку з конкретними історичними обставинами, що сприяють виробленню відповідних естетичних ідеалів. Відповідно до цього, у кожного митця формується власний художній стиль. Цим же принципам підпорядковується й вокально-виконавська творчість. Так, в епоху класицизму піднесеність поєднувалась із лаконізмом виразних засобів, а чуттєве начало підпорядковувалось інтелекту. В епоху романтизму

відбулась корінна зміна виконавського стилю, який наповнився екзальтацією. У другій половині XIX століття поруч з розквітом реалізму невід'ємними виконавськими засобами стали мистецтво художнього перевтілення, психологізм, об'єктивність. Сучасна вокально-виконавська естетика також відрізняється певними характерними рисами, деякі з яких входять до числа загальних закономірних тенденцій розвитку сучасного виконавства.

Так, насамперед можна відзначити прагнення виконавців до простоти, строгості, деякого аскетизму у вираженні почуттів. Саме цей тип виконавства складає один зі стилів сучасного вокально-виконавського мистецтва. Зароджуючись у 20-30-х роках минулого століття, він найбільш чітко визначився після другої світової війни. Проте, поруч із лаконічним стилем вокального виконавства, для середини XX – початку XXI століття є характерним розвиток і драматичного, напруженого стилю, з притаманними йому філософічністю та інтелектуалізмом. Це явище знаходить своє відображення й у понятті «романтичне мистецтво», де посилилась напруженість інтонування. Романтичне сприйняття художника-творця набуває класичної форми, а власне виконавський творчий процес насичується глибоким філософським, інтелектуальним змістом. Так, Д. Кабалевський звертає увагу на характерну рису, притаманну всім видатним музикантам-виконавцям сучасності: «Глибока стриманість, якщо можна так сказати, „симфонічність” виконання, коли навіть у жанрі концерту віртуозність стає лише засобом виявлення змісту музики, закладених у ній почуттів та думок» [40].

Як зазначалось, у розвитку певних стильових тенденцій ключову роль відіграють історично-суспільні та естетичні передумови. Однією з передумов для розвитку домінуючих у сучасній виконавській практиці тенденцій інтелектуалізму є розвиток технічних засобів. Так, перетворення цих тенденцій у провідні в сучасному вокально-виконавському мистецтві відбувається паралельно з удосконаленням технічних засобів масової

комунікації. Ще однією особливістю є виділення з класичних музикантів-виконавців тих, які прагнуть поєднати класичний вокал з шоу-бізнесом. При цьому, у даному процесі беруть участь як виконавці, що володіють необхідними для естрадного співу вокальними можливостями, так і відомі оперні співки. Серед професійних всесвітньовідомих дуетів можна виокремити М. Кабальє – Ф. Меркьюрі; Л. Паваротті – Е. Джон; А. Бочеллі – К. Агілера та ін. Проте, зустрічаються і менш вдалі приклади з сумнівними вокальними досягненнями.

Явище музичної культури, яке передбачає поєднання естради з класичним виконавством, механічне злиття відомих класичних співаків та музикантів із шоу-бізнесу пояснюється пошуком першими нових способів зацікавлення широких мас слухачів, далеких від класичного мистецтва, тоді як другі чекають від подібних акцій реклами власної творчості у різних вікових та соціальних прошарках.

Романтична традиція призвела до умовного поділу співацьких голосів на крупні, тобто такі, що володіють великою гучністю та широким діапазоном, та придатні до співу в опері, та на камерні голоси, які не пристосовані до співу у великих приміщеннях та в супроводі оркестру. В умовах сьогодення, де з'явилися можливості мікрофонного співу, поділ на оперний та камерний голос певною мірою втратив свій сенс. Як зазначає М. Смородська, специфіка виконання музики в сучасних жанрах має інші правила й особливості. Так, одна з них полягає в тісній взаємодії виконавця-вокаліста з електро-музичною технікою. При цьому, така залежність настільки очевидна, що сучасний співак вимушений розраховувати власні вокальні дані відносно до так званого «допоміжного» інструмента – мікрофона. При цьому, дослідниця звертає увагу, що цей допоміжний засіб, поруч із очевидними перевагами має й певні недоліки. До переваг М. Смородська відносить можливість вирішення за допомогою мікрофона акустичної проблеми сили звучання голосу виконавця. До недоліків – певне

ускладнення виконавського процесу, що пов'язане з посиленням всіх голосових дефектів та недоліків співацького голосу [123, с. 154].

Очевидно, що більшість оперних співаків сьогодення володіють якісними та сильними голосами. Проте, відсутність єдиного вокального еталону, як і відсутність обов'язкової одноманітності в сучасній моді, сприяє швидкій мінливості та руйнуванню традицій класичної музики. До класичного еталону співу та імітуючого цей еталон продукції фірм грамзапису, до оперно-естрадної манери співу та поп-виконавству класичної вокальної музики важливо додати ще й творчі пошуки виконавців аутентичної музики, тобто співаків, творчість яких присвячена поверненню старовинній музиці її первинного звучання. Проте, і в аутентичній традиції не можна говорити про єдиний підхід до проблем вокальної техніки.

Не заглиблюючись у проблеми аутентичної техніки виконання можна відмітити, що музика, написана для кастратів, виконується як жінками, так і контртенорами, музика, створена до середини XVII століття, як правило виконується без урахування традицій вокальної школи. Навіть у більш пізній музиці XVIII століття зустрічаються випадки, коли вокаліст не використовує можливості співацького дихання чи класичні правила вирівнювання регістрів. Отже, початок XXI століття характеризується змішуванням традицій національних вокальних шкіл, оперного та камерного репертуару, що в свою чергу визначає критерії оцінки вокальної виконавської майстерності. Таким чином, узагальнюючи вищевикладене, доходимо висновку, що в умовах сьогодення відбувається розшарування єдиної класичної вокальної традиції. Однією з головних причин даного процесу є суспільно-естетичні зміни, які на практиці були втілені завдяки технічному прогресу з його можливостями «вдосконалення» та підсилення співацького голосу.

З кожним роком відмічається зростання технічного прогресу та його безпосередній вплив на вокальну естетику. Акустичні умови роботи оперного співака сьогодні зберігаються переважно в театрах так званого

Старого Світу. Тоді, як оперні театри Сан-Франциско, Чикаго, Майамі, американська «Метрополь-опера» оснащенні мікрофонними системами, що дозволяють підсилювати та певною мірою обробляти голос співака-виконавця. У європейських країнах така практика поки-що не знайшла широкого поширення, проте, при будові нового театру, як от паризької Opera Bastille чи капітальному ремонті старої будови «Ковент-Гарден» використовується ця можливість. Сьогодні, американським лідером у творенні звукопідсилювальної апаратури є компанія Meyer Sound, у Європі – d&b audiotechnik.

Використання звукопідсилювальної та звукообробної апаратури зумовлюється значенням фізіології у класичному співі. Адже, основним завданням артистів-співаків є оптимальне звучання їхнього голосу та оркестрового супроводу, що зробить виконання естетично переконливим та сприятиме задоволенню естетичних потреб слухачів. Серед позитивних сторін можна відмітити й відсутність необхідності «покриття» співацьким голосом оркестрової партії, що подекуди шкодить виконанню мелодії, тембру та дикції, а інколи й здоров'ю вокаліста. Це пояснюється тим, що вокальна школа, яка створювалась для виконання класичної музики, побудована на приматі сильного імпедансу, який забезпечував голосу можливість бути «почутим» в умовах оперної вистави.

В класичному співі, відмова від даної умови може призвести до зміни вокального еталону, чи призвести до його трансформації. Передумовою для подібного припущення може бути історія естрадного вокального еталону, який з винайденням мікрофону зазнав кардинальних змін: так, зірки естради початку ХХ століття та поп-зірки початку ХХІ – на відміну від оперних співаків, не можуть бути віднесені до одного вокального жанру. Це дає можливість висунути припущення про те, що не зважаючи на зростаючу роль комп'ютерних технологій, вокально-виконавська творчість у своєму класичному варіанті не може змінитися. Можна припустити, що при цьому, першим зазнає втрат мистецтво виконання *piano* и *mezzo piano*, яке, як

відомо, вимагає від професійного співака фізичних зусиль, що подекуди переважають дихальні затрати при співі *forte*. Адже лише за таких умов голос зберігає своє тембральне забарвлення та «політність». При використанні мікрофона зникає необхідність в оволодінні технікою «вокальної луни», що розрахована на природні акустичні умови концертного залу.

Відомі приклади трансформації співацької естетики в історії вокального мистецтва, пов'язані зі змінами суспільного та художнього життя: примадонни XIX століття, протистояння двох яскравих представників старої (Луї Нуррі) та нової (Жильбер Дюпре) вокальних шкіл тощо. Зміна еталону відбувалась у зв'язку з необхідністю виконання нової музики Р. Вагнера чи Дж. Верді, під впливом феномена Е. Карузо, майстерності Ф. Шаляпіна, М. Каллас. Необхідність використання черевного типу дихання була усвідомлена співаками у зв'язку з необхідністю посилення гучності звучання, проте можливість його застосування виникла лише тоді, коли вийшов з моди такий аксесуар одягу, як корсет. У зв'язку з цим важко уявити, щоб такий фактор, як використання театрального мікрофону не вплинув на вокальну естетику.

Як бачимо, у наш час спостерігається тенденція до зацікавлення класичними вокальними творами. При цьому, всі твори, особливо класичні, переважно виконуються в оригіналі. В цьому аспекті відмітимо відсутність у сучасних виконавців-вокалістів «вільностей» відносно нотного тексту, які були досить розповсюдженими у виконавців попередніх епох. Так, можемо спостерігати, що авторські вказівки виконуються по можливості точно та в повній мірі. Інтерес щодо творів музичного, й зокрема вокального мистецтва попередніх епох привернув особливу увагу до проблеми інтерпретації класичних музичних творів та традицій їх трактування. Слід відмітити, що це явище було передбачене в першій половині XX століття музикознавцем Б. Яворським [145], який звернув увагу на одну з найхарактерніших рис сучасності.

Звертаючись до комплексу причин, які призвели до підвищеного інтересу до музики минулого, звернемося до соціально-естетичного аналізу. Так, художня культура завжди орієнтується на активне естетичне освоєння класичних цінностей минулих епох. При цьому, класика, будучи відображенням передових тенденцій свого часу, поруч із зразковими творами сучасних композиторів, займає провідне місце в репертуарі виконавців нашого часу. Таке звернення до музичних творів минулого, з однієї сторони протидіє музичним нововведенням сучасності, які подекуди характеризуються надмірними ускладненнями, що, відповідно, призводить до певних складнощів в їх естетичному сприйнятті. Звертаючись до інших причин підвищеного інтересу до музики минулого у наш час, звернемося до думки видатного віолончеліста Даниїла Шафрана, який пояснює їх наступним чином: «Торкаючись старовинної музики, сучасна людина ніби розряджається, знаходить якийсь оазис, де може відпочити душею, ніби наситившись музичним озоном» [87, с. 31].

Звичайно, не можна звести до однозначності історизм у трактовці музичних творів. Так, будь-який музичний твір характеризується багатозначністю, й виконавець може зробити наголос на певних сторонах його змісту, що в свою чергу залежить від умов, які виникають по мірі змін у соціально-естетичній ситуації та розвитку суспільства. Шлях твору, від його задуму до повного втілення можна порівняти з лінією, яка веде від безкінечного через кінцеві елементи нотного запису й знову до безкінечного. На законі варіантної множинності, якому підпорядковані всі види мистецтва, наголошував С. Раппопорт [109, с. 13.], вважаючи, що він впливає із самої природи художнього мислення.

Періодичний процес включення музичного твору в нові контексти створює умови для нових інтерпретацій його змісту та висування на перший план того, що може бути сприйнято в даних умовах та є найбільш актуальним. При цьому, виконавець має можливість розширити та доповнити задум, а в деяких випадках й представити твір з нового ракурсу.

Це пов'язано з тим, що кожна епоха створює умови для нового прочитання та трактування змісту класичних творів, відповідно до чого, інтерпретатор знаходить своє творче рішення з нових естетичних позицій. Варіантну множинність можна пояснити й тим, що у музичного твору існує певна міра «гнучкості» стилю, яка й зберігає його актуальність для прийдешніх поколінь, нових художніх вимог та смаків. Така «стильова гнучкість» особливо яскраво проявляється у процесі відтворення старовинних музичних творів сучасними виконавцями. Проте слід зазначити, що оскільки кожен твір написаний в певному стилі, який характеризує окрему епоху та композитора, виконавець, при інтерпретації даної вокальної композиції, повинен звертати особливу увагу на стилістичні особливості, характерні ознаки та властивості, притаманні саме цій епосі та цьому автору.

Відомо, що в кожній інтерпретації класичних творів виконавець долає певний хронологічний розрив між процесом первинної творчості (створення нового тексту) та процесом творчості вторинної (виконання). Саме на цій єдності й ґрунтується реальне втілення художнього задуму композитора. При цьому, кожна інтерпретація вносить певну новизну в тлумачення того чи іншого твору. З нашого погляду, це пояснюється тим, що творчість як виконавця так і композитора детермінована соціально-естетичними умовами його часу. Так, виконавець, інтерпретуючи твори представників класичної школи, сприймає їх у контексті притаманного йому музично-естетичного мислення, яке має якісні відмінності від художньо-естетичного контексту творчості виконуваного композитора. Виконавець має можливість інтерпретувати певний твір, використовуючи потенційно закладений у ньому зміст. При цьому, кожен новий художній задум завжди буде відрізнятися від попереднього.

Як зазначає Чжан Цзяохуа, інтерпретація – це мистецтво втілення в звуках авторської думки і водночас відтворення власної концепції виконавця. Науковець доводить, що: «Інтерпретація є відкритим, вільним простором власного смислоутворення, процесом, який втілює не тільки

специфічні творчі особливості індивідуальності, а й її гуманітарне знання про навколишнє середовище і про самого себе, переломлене через призму власного життєвого і творчого досвіду. Обов'язковою умовою адекватної інтерпретації музичного твору є усвідомлення виконавцем його естетичних засад, художньо-образного змісту, технологічних прийомів роботи з музичним текстом тощо, що власне і становить смислову сутність виконуваного» [133, с. 47].

Таким чином, виконавець є носієм певних естетичних традицій виконання класичних музичних творів. Слід зауважити, що проблема традицій у сучасному мистецтвознавстві не достатньо досліджена, не дивлячись на те, що саме в ній зосереджена сама сутність виконавського процесу. Традиції у вокально-виконавському мистецтві мають свою специфіку, яка пов'язана з естетичними принципами загальних прийомів виконавського мистецтва. Це пояснюється тим, що власне виконавський процес суто індивідуальний. Так, навіть можливість безпосереднього ознайомлення з виконавською традицією певного твору при його створенні не позбавить інтерпретатора від власної творчості під час виконання. Тобто, детальне ознайомлення з традиціями виконання даного музичного твору, та їх врахування, не позбавляє саме виконання певної «новизни».

Отже, під час інтерпретації класичних вокальних творів збереження досягнень є лише умовою та підґрунтям для власної творчості: традиції класичних вокальних творів використовуються у сучасному вокальному мистецтві не заради історичної достовірності, а з метою збагачення власного виконання якостями, які були частково забуті під впливом історичних та культурних змін.

У процесі своєї роботи над класичними оперними творами сучасний виконавець завжди вносить певні особисті елементи, збагачуючи тим самим саму традицію виконання даного твору. Яскравим прикладом цього може бути сучасна українська постановка «La Traviata» Дж. Верді Одеського національного академічного театру опери та балету у постановці Євгена

Лавренчука. Прем'єра опери відбулася у листопаді 2019 р. у рамках міжнародного оперного форуму «Open to Progress». Будучи вагомим внеском у розвиток українського мистецтва та культури, беззаперечним новаторством вистави є піднесення оперної режисури як окремої форми творчості. Так, у роботі над постановкою було використано власний режисерський метод роботи як з самим матеріалом, так і з оперними акторами, остання відрізняється новаторським підходом до класичного сюжету та сценічним експериментом. Є. Лавренчуком було застосовано «не-оперний» підхід у роботі з учасниками спектаклю: підготовчий етап характеризувався зануренням акторів у тренінг за методом Є. Гротовського, який був адаптований режисером саме для оперних артистів; використанням кінематографічного методу шляхом створення образного візуального ряду; саунд-дизайном на додаток до прописаної автором партитури; включенням драматичних моментів, як-от читання листів Дж. Верді. Безперечною перевагою сучасного трактування опери «La Traviata» у постановці Є. Лавренчука є вдале поєднання історичного періоду, який відображено в творі Дж. Верді, та сучасності.

Як бачимо, чим більш значущі, багатші та глибші за своїм змістом твори минулого, тим більше передумов до того, щоб інтерпретації виконавців однієї епохи та наступних епох були досить різноманітними та видозмінювались і в подальшому, за рахунок привнесень виконавцями неповторних та індивідуальних засобів виразності в трактовку класичних творів. Отже, *активне освоєння класичної традиції можемо вважати стійкою та закономірною тенденцією в розвитку сучасного вокально-виконавського мистецтва.*

Як зазначалось, сьогодення тісно пов'язане зі стандартизацією сучасного вокально-виконавського мистецтва під впливом технічних засобів, як однієї з тенденцій розвитку вокального виконавства. Так, ще в середині ХХ століття стало зрозумілим, що до стандартизації призводить вимога технічної бездоганності при запису так званої «абсолютної інтерпретації»,

усунення під час запису навіть найменшої неточності [63, с. 108.]. Така можливість отримала схвалення від музикантів-виконавців ще в ті часи, коли технологія запису не була достатньо досконалою. У 1931 році, С. Рахманінов, у статті «Художник і грамзапис» висловив наступну думку з цього приводу: «У всьому цьому для мене найважливіше – це можливість за допомогою грамофону вдосконалити свою гру до рівня, яка б задовольняла мене як артиста» [110, с. 3–4.].

Проте, можливість за допомогою записуючого процесу доводити власне виконання до певного рівня досконалості, ще не означає появи «абсолютної» інтерпретації. З нашого погляду, дане поняття взагалі не може бути застосоване до виконавського процесу навіть у випадку, коли виконавцем твору є сам автор. Тобто, під «абсолютною» інтерпретацією розуміється інтерпретація твору, яка виконана на високому професійному рівні, та є технічно досконалою. Можливість прослуховування музичного твору в запису безліч разів, сприяє загостренню контролю виконавця, стимулює його до постійного підвищення власної виконавської майстерності. У той же час, з розвитком техніко-комунікативних засобів виник такий новий та неоднозначний феномен у вокальному виконавстві, як «мікрофонний співак».

Так, звучання голосів таких зірок сучасної опери, як Барбара Хендрікс, Софія фон Оттер, Джессі Норман, Кетлін Бетл та ін. у запису можна назвати ідеальним: їх характеризують тембральна однорідність регістрів та рівність, гнучке дихання тощо. Слухаючи їхні записи виникає асоціація «живого» сценічного виконання, де максимально розкривається краса людського голосу. Проте, сприймання їхнього співу дійсно в живих сценічних умовах складає дещо інше враження: м'якість перетворюється на слабку помітність, тембр виражений не яскраво, спів у супроводі оркестру не має потрібного ефекту, адже звучання інструментів «закриває» звучання голосу. Як бачимо, всі вище згадувані співаки досягли своєї популярності в значній мірі завдяки звукозаписувальним студіям, що надало їм значної популярності та мало

колосальний вплив на сучасний вокальний еталон. В умовах сьогодення можемо говорити про існування класичних співаків, орієнтованих на вимоги не стільки оперних та концертних слухачів, скільки на споживачів продукції звукозаписувальних гігантів.

Звернемо увагу на ще одну характерну особливість. Сьогодні, як і в далекому минулому, оплотом класичного співу залишаються оперні театри. В умовах жорсткої конкурентної боротьби, яка вимагає роботи над вдосконаленням привабливості оперної продукції, виникає необхідність, що спонукає оперних режисерів, шоумейкерів та агентів орієнтуватися на вік та зовнішність співака.

Так, у минулому, за виключенням окремих періодів, оперні театри жертвували зовнішнім виглядом артистів-співаків на користь більшої вокальної досконалості. Основним засобом театральної виразності для співака, який виконував ту чи іншу роль, був тембрально насичений, яскравий, польотний голос, і публіка перш за все слухала, і лише частково ототожнювала вокальний образ з образом сценічним. Сучасний оперний театр у першу чергу орієнтується на молодих, сценічно привабливих артистів, що часто відбувається не на користь вокальній майстерності. Проте, в кінці XVI століття, член Мюнхенської та Віденської придворних капел, маестро Цакконі стверджував, що співак повинен володіти класичними манерами, бути привабливим і молодим: «Хто не такий, до того мої промови не відносяться» [50, с. 21]. Подібні погляди, які сьогодні є досить актуальними, призвели до того, що змінилось власне уявлення про «прекрасний спів» на оперній сцені.

Можна констатувати, що вокальний еталон оперного співу початку XXI століття став менш яскравим відносно записів 50-х – 80-х років XX століття. З нашого погляду, одними з основних причин цього явища є зниження популярності оперного співу та загальні тенденції вокальної моди, які зумовлені «мікрофонною ерою» в сучасній музичній культурі.

Отже, феномен сучасного стану вокального мистецтва полягає в наявності декількох вокальних традицій, кожна з яких прагне до створення чи збереження еталону, близького своїй естетиці: в опері, опереті в аутентичній традиції, камерному співі, поп-культурі тощо. В свою чергу, в кожній з цих традицій формуються чи вже існують більш мілкі структурні елементи: оперний еталон містить тенденції мікрофонного співу чи співу для звукозапису; ще більш широкий та неоднорідний спектр аутентичної традиції в опері – від настанов, близьких до естетики класичного співу до його повного заперечення тощо.

Як бачимо, вокально-виконавські типи не існують у «чистому вигляді», отже, можемо говорити про наявність певних тенденцій у творчості того чи іншого виконавця. Змінюючись та розвиваючись, виконавські стилі в кожному епоху володіють певними характерними рисами. Так, розвиток сучасного виконавства характеризується поглибленням інтелектуального начала, процеси творчої інтерпретації насичуються глибоким філософським змістом.

Говорячи про загальні тенденції розвитку сучасного вокально-виконавського мистецтва, необхідно враховувати, що виконавство – це особливий вид художньої діяльності, де вагому роль відіграє індивідуальний стиль виконавця. Тенденція до розшарування єдиної класичної вокальної естетики співпадає із загальними тенденціями сучасного мистецтва в цілому. В цьому аспекті важливе значення має естетика постмодернізму, адже сучасний виконавець класичного твору мислить категоріями своєї епохи. Характеризуючи всеосяжну з погляду класичної естетики, естетику постмодернізму, варто відмітити заперечення ідеалів Просвітництва та Відродження з їх вірою у можливості людського розуму та прогрес. У мистецтві постмодернізму практично відсутні бінарність та антитезисність мислення, поняття високого та масового не розділені. Власне творчість митця, що розуміється не як акт творця, а як єдиний безкінечний текст, створений художником, підлягає так званій «дизайнеризації» [58]. Як

зазначає Н. Пospelова, в логіці та естетиці постмодернізму все є текст, а мистецтво – це тотальна гра з культурними традиціями, алюзіями, архетипами, історичними кліше. Головним гарантом інтерпретації є лише текст, який не дозволяє ні автору ні аналітику впадати у власні домисли. Якщо світ – це текст, то текст – це простір інтертекстуальності [Там само, с. 71].

З поняттям інтертекстуальності тісно пов'язане питання про невідворотність співвіднесення будь-якого тексту з іншими текстами, що є характерним як для культури в цілому, так і для художньої практики постмодернізму. Інтертекстуальність зазвичай ототожнюється з формою міжтекстового діалогу (від лат. *inter* – між), методом мислення, в основі якого лежить схильність сучасної художньої свідомості до оперування універсальними темами і системами перехресних смислових зв'язків, використання яких дає можливість відчутти, що «світ – це космічна бібліотека з безкінечним та безкрайнім змістом» [54, с. 203].

В цій концепції світового художнього порядку майже не лишається місця для художності, в її минулому розумінні. Мистецтво поступово втрачає свою автономність, підлягають переосмисленню його функції в традиційному розумінні. Завдяки розвитку новітніх технологій виникла досконала художня техніка, яка поступово призвела до підміни цілі мистецтва його засобами. В результаті якість твору, що ототожнюється зі способами його створення, поступово підмінила духовність та красу. Головним критерієм сучасного мистецтва є його зв'язок з високими технологіями, дивовижне прийшло на заміну категорії піднесеного [93, с. 20].

Висновки до другого розділу

У роботі здійснено філософсько-естетичне осмислення питань вокально-виконавського мистецтва. Виокремлюються групи проблем, які стосуються вокально-виконавського мистецтва в сучасних умовах.

Проаналізовано низку проблем щодо особливостей та специфіки вокально-виконавської творчості та порівняно їх із художньою практикою, виявлено тенденції стильового розвитку сучасного вокально-виконавського мистецтва, а також доведено вплив науково-технічного прогресу на творчий процес виконавців та, відповідно, сприйняття результатів означеного процесу. У дисертації узагальнюються найбільш значні теоретичні положення, численні висловлювання видатних представників музично-виконавчої культури, аналізуються різні погляди.

Виявлено, що в історії мистецтв (а ширше в історії художньої культури) вокально-виконавське мистецтво не одразу сформувалося як естетичне явище. Воно пройшло певну історію свого розвитку. Принаймні виокремлення музики у самостійний вид мистецтва сприяло формуванню вокального виконавства у особливу сферу самостійної художньої діяльності. У своєму становленні воно пройшло кілька шість періодів, кожен із яких характеризується особливостями, детермінованими соціально-історичною та художньо-естетичною ситуацією.

З'ясовано, що питання стильових тенденцій розвитку сучасного вокального виконавства сьогодні є достатньо суперечливим та вимагає уточнення. При цьому, поняття стилю у музичному мистецтві розглядаємо як спосіб, за яким створюється, виконується та викладається музика.

Доведено, що до основних факторів, які впливають на вокально-виконавський стиль належать:

- залежність стилю від форми та змісту вокального твору, що інтерпретується;
- залежність від панівних у даний історичний період естетичних вимог та смаків.

Розглянуто основні аспекти, в контексті яких розглядається вокальний виконавський стиль:

- стиль, як історична категорія, яка змінює свій зміст відповідно до певної історичної епохи;

- стиль у зв'язку з певними художніми напрямками;
- стиль як індивідуальне явище.

Визначено, що вокально-виконавський стиль – це спосіб чи метод донесення вокального мистецтва неповторним, своєрідним чином, за допомогою певних художньо-виразних засобів, притаманних людському голосу. Вокально-виконавський стиль виражає як сучасні панівні художні настанови, так і творчо відображає стиль виконуваного композиторського тексту.

Виявлено, що для кожної епохи характерні специфічні виконавські течії, виникнення яких знаходиться у прямій залежності та тісному взаємозв'язку з конкретною історичною обстановкою, що виробляє відповідні їй естетичні норми. Досліджено, що в епоху класицизму піднесеність поєднувалась із лаконізмом виразних засобів, а чуттєве начало підпорядковувалось інтелекту. В епоху романтизму відбулась корінна зміна виконавського стилю, який наповнився екзальтацією. У другій половині ХІХ століття поруч з розквітом реалізму невід'ємними виконавськими засобами стали мистецтво художнього перевтілення, психологізм, об'єктивність. ХХ століття відзначилось прагненням виконавців до простоти, строгості, деякого аскетизму у вираженні почуттів; розвитком драматичного, напруженого стилю, з притаманними йому філософічністю та інтелектуалізмом.

Характеристика загальних тенденцій розвитку сучасного вокально-виконавського мистецтва дає можливість стверджувати, що виконавство є особливим видом художньої діяльності, де вагому роль відіграє індивідуальний стиль виконавця. Доведено, що із загальними тенденціями сучасного мистецтва в цілому, співпадає тенденція до розшарування єдиної класичної вокальної естетики.

Охарактеризовано специфічні риси сучасної вокально-виконавської творчості. Визначено, що її домінуюча тенденція полягає у поглибленні змістовного аспекту інтерпретацій, інтелектуалізації всього процесу творчої діяльності виконавців. У цьому руслі вирішуються й питання інтерпретації

класичних вокальних творів. Серед характерних рис сучасної вокально-виконавської творчості є пильна увага виконавців до вокального мистецтва минулих епох, до сформованих традицій та їх тлумачення, що відповідає загальній спрямованості художньо-естетичної культури нашого суспільства, орієнтованої на активне естетичне освоєння класичних цінностей минулого.

Основні наукові результати опубліковані у працях [148, 200].

РОЗДІЛ 3.

ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ЧАСОПРОСТОРИ

3.1. Взаємодія вокально-виконавської творчості та соціокультурних факторів

Як відомо, сучасний період розвитку вокального виконавства характеризується активним поширенням засобів масової комунікації. У зв'язку з цим, не можна обійти увагою ті питання вокально-виконавського мистецтва, які пов'язані з наслідками впливу техніко-комунікативних засобів на виконавський процес. Саме в цих умовах, відомі виконавські проблеми набувають нового ракурсу, а подекуди виникають й нові, які пов'язані з розвитком «технічних» видів мистецтв.

Як відомо, процес інтерпретації та її кінцевий результат залежить від суб'єктивних та об'єктивних факторів. Так, до суб'єктивних факторів належать соціально-історичні умови, художньо-етична атмосфера в яких протікає творчість виконавця тощо. Саме ці фактори і виступають витоком численної варіантності виконавських трактувань.

До об'єктивних факторів, які впливають на розвиток вокально-виконавського мистецтва, доцільно віднести науково-технічний прогрес, який у наш час досяг такого розвитку, що його вже не можливо ігнорувати. В нашому випадку доцільно зупинитись на такому наслідку технічної революції, як звукозапис.

Так, поява у ХХ столітті ще одного виконавського засобу – звукозапису, виявила нові аспекти дослідження кардинальних проблем вокального виконавства. Безумовно, широке розповсюдження дисків, фонограм тощо, ні в якому разі применшує домінуючої ролі живого виконання та не відмінює головні закономірності цієї сфери творчості. Проте, не можливо не враховувати значення звукозапису в процесі функціонування

вокальних творів у сфері художньої культури, а також вплив, який має цей вид виконавства на творчий процес музиканта та слухацьке сприйняття.

Вплив науково-технічного прогресу у ХХІ столітті відчувається у багатьох видах мистецтв. У результаті виникають так звані «технічні» види мистецтва, які з одного боку покликані стати засобами задоволення суспільних етичних потреб, а з іншої – сприяють розвитку масових видів мистецтва.

Активний розвиток засобів масового розповсюдження мистецтва, що спостерігається з другої половини ХХ століття й по наш час, призвів до того, що вокальне виконавство не лише почало привертати величезні аудиторії, а й піддаватися активному впливу техніко-комунікативних засобів. Не буде перебільшенням, якщо виникнення технічних засобів масового розповсюдження музики назвати свого роду «революцією», яка у світовій культурі відіграла не меншу роль, ніж у свій час винайдення нотного запису. Їх розвиток й призвів до виникнення одного з технічних видів мистецтва – звукозапису, який став певною віхою як в історії мистецтв у цілому, так і в історії вокально-виконавського мистецтва зокрема.

Винахід звукозапису став можливим завдяки низці наукових відкриттів, проте його затребуваність, різноманітність форм і поширеність була визначена комплексом процесів, що протікають в культурі ХІХ – ХХ століття. З появою і розвитком звукозапису пов'язані такі значущі для культури ХІХ – початку ХХІ століття аспекти, як формування нових комунікаційних каналів передачі аудіальної інформації, форм і способів її фіксації і зберігання, культурних норм і практик споживання музики і художнього слова, перебудова способів їх соціального функціонування тощо.

Отже, виникнення і розвиток звукозапису пов'язаний з низкою суспільних запитів, які пропонуємо роздивитись нижче. Звукозапис є одним із способів фіксації творів аудіального мистецтва, збереження культурних цінностей, документації явищ культури і мистецтва, поряд з фотографією та кіно, що розвивалися фактично одночасно зі звукозаписом. Так, перші

винахідники пристроїв і носіїв звукозапису Томас Едісон та Еміль Берлінер відштовхувалися від вже знайдених рішень у мистецтві фотографії і дротовому телеграфі.

Технічне репродукування творів мистецтва багатьма дослідниками пов'язується не тільки з технічною освітою і науковим прогресом, але з проявом демократизації суспільства. Так, з погляду К. Разлогова, народження кінематографа пов'язане зі змінами в принципі функціонування культури, а саме, переходом до масової культури, в якій мистецтво стає доступним для широких (незаможних) верств населення [107, с. 164–165.]. М. Хренов, розмірковуючи про процес експансії культури, зазначає, що нові комунікативні засоби втягують у культурні процеси суспільні прошарки, які раніше в них не були помічені [130, с. 10.].

З цього погляду, процес розвитку звукозапису є відповіддю на нові культурні потреби, що формувалися в суспільстві. Причому, з одного боку, масова культура, в процесі свого становлення викликає до життя нові форми побутування творів аудіального мистецтва, способи їх створення і поширення. З іншого боку, носії звукозапису, такі, як платівки, магнітофонні касети, бобіни, компакт-диски тощо, є важливими елементами дозрівання і експансії масової культури, утвердження нових форм соціокультурного функціонування для масової аудиторії, розвитку системи масового споживання.

Популяризація звукозаписів і звуковідтворювальних пристроїв породила нові способи споживання творів аудіального, зокрема вокального мистецтва. Починаючи з кінця XVII століття до середини XIX століття, домінували соціальні форми споживання аудіальних текстів (публічний концерт, театральна постановка, церковна служба), але масове виробництво пристроїв відтворення звукозапису, носіїв звукозапису запропонувало суспільству індивідуальні форми.

Історія розвитку звукозапису також є частиною історії формування світового художнього ринку, світової економіки. Ускладнення технології

призводило до формування великих виробництв, які добивалися прибутковості за рахунок збільшення обсягу продукції, що випускається, підвищення якості запису. Так, в 1960-х роках минулого століття, обсяги виробництва низки компаній досягли національних масштабів, наприклад, компанії Philips і DECCA в Великобританії, Pathe Marconi у Франції, RCA в Америці, Deutsche Grammophon в Німеччині та ін. В кінці 1990-х років, у результаті злиття компаній звукозапису, придбання ними незалежних студій, сформувалися мультинаціональні корпорації-гіганти, такі, як Universal Music Group, Warner Music Group, EMI Group, Sony Music Entertainment.

Культуролог О. Коваленко, який досліджував феномен музичного звукозапису, розрізняє такі його функції в сучасній культурі:

- історичний та історико-культурний документ (записи виступів і оповідань-спогадів громадських діячів і діячів культури, матеріали етнографічних досліджень);
- єдино можливий метод фіксації виконавських інтерпретацій музичних творів;
- творчий інструмент для створення нових музичних творів саме в формі аудіозапису (рок-музика, джаз, академічна авангард тощо);
- додатковий засіб фіксації літературно-художніх явищ (записи художнього читання і театральних вистав, хоча необхідно визнати певну недостатність лише звукозапису в другому випадку) [50].

Історія звукозапису бере свій початок у кінці XIX століття. Одними з перших пристроїв механічного відтворення музики є карильйони і музичні шкатулки. Не дивлячись на суттєву різницю в розмірах, конструктивно ці пристрої влаштовані за одним принципом: обертові валики зі штифтами надають руху окремі елементи, що видобувають звук. Протягом XVIII – XIX століть, мініатюрними механізмами відтворення звуку оснащувалися шкатулки, годинники, табакерки тощо. Однак революційним проривом в історії звукозапису став винахід Т. Едісоном фонографа в кінці XIX століття.

Незважаючи на те, що принцип запису звуку, реалізований у фонографі, був знайдений ще в 1877 році, Т. Едісон протягом багатьох років допрацьовував його конструкцію, проте якісного відтворення звуку за допомогою фонографа досягти не вдалося.

Набагато більшого успіху в записі і відтворенні звуку домогся винахідник грамофона Е. Берлінер. В історію розвитку звукозапису він увійшов не тільки як винахідник платівки, але і як людина, яка передбачила можливість тиражування запису. Шляхом численних експериментів Е. Берлінер підбирав відповідні матеріали для голки, диска, що протрують покриття. Саме Е. Берлінером була знайдена суміш природної смоли (шелаку), сажі і шпату, з якої друкували платівки (що отримали назву грамплатівки) до середини 1950 років. Знайдений винахідником спосіб фіксації і відтворення запису відноситься до механічних способів, для яких характерна наявність безпосереднього контакту між носієм запису і записуючим або відтворювальним елементом. Л. Аполлонова та М. Шумова визначають механічний звукозапис як «систему запису звуку, при якому на рухомому записувальному носії, відповідно до записуваних звукових коливань вирізається або видавлюється канавка» [2, с. 5].

Створені Е. Берлінером компанії з виробництва грамплатівок випускали в США і Великобританії («Victor Talking Machine Co» і «E. Berliner's Gramophone Co») продукцію, що вимірювалася мільйонами.

Серед значущих етапів вдосконалення технології грамзапису виокремимо наступні:

- впровадження електричного приводу замість акустичної мембрани в 1920-х роках і використання полімерів у кінці 1940-х років минулого століття;
- освоєння технології нанесення на платівки стереозапису в 1950-х ХХ століття;

– збільшення ємності платівок, завдяки використанню нових пластмас (на кожную сторону можна було записати до тридцяти хвилин звучання) в кінці 1960-х минулого століття.

Практично одночасно з технологією механічного звукозапису розвивалася технологія магнітного запису. Перші дослідження з використанням магнетизму для запису звуку відносяться до кінця 1880-х років. Американський інженер Оберлін Сміт, який опублікував одну з найбільш ранніх теоретичних робіт про технології магнітного запису, використовував в якості носія бавовняну або шовкову нитку з вкрапленнями металевих частинок. Багато з його ідей були використані десять років по тому датським інженером Вальдемаром Поульсеном. Зокрема, В. Поульсен втілював ідею О. Сміта про використання в якості носія сталевих дротів. В. Поульсен сконструював перший апарат для магнітного запису і перший пристрій відтворення магнітного запису, який отримав назву «телеграфон». Оскільки дріт мав безліч недоліків у якості носія, серед яких його мала еластичність, висока вартість, відсутність можливості склеювання шматків, тривали активні пошуки нових носіїв.

У 1928 році німецький інженер В. Плоймер запропонував наносити шар магнітного порошку на паперову стрічку. Німецька фабрика «Badische Anilin- und Soda-Fabrik» (BASF), на якій було налагоджено виробництво стрічки, з часом переросла в один з найбільш в світі хімічних концернів. Сучасна технологія магнітних стрічок виникла в 1932 році, коли в якості основи замість паперу взяли ацетилцелюлозу, а в якості покриття – порошок карбонільного заліза [27].

Найбільші успіхи в розробці технології запису на магнітну стрічку були досягнуті в Німеччині. У 1935 році німецька фірма «AEG» розробила прилад для запису і відтворення звуку з магнітної стрічки, названий «Magnetofon». Його популярність була викликана тим, що в подальшому всі пристрої такої конструкції стали називатися магнітофонами. Грамофони, використовувані в цей період, забезпечували високу якість звуку, але у

магнітофонів була значна перевага – можливість не тільки прослуховування, а й запису звуку [17].

До середини 1960-х років ХХ століття основною проблемою магнітного запису була швидка зношуваність відтворювальних головок, уніфікація магнітної плівки та елементів відтворювальних пристроїв. Уніфікація, стандартизація – це ті явища, які пов'язані з новими реаліями в світовій економіці, світовому ринку, які означають можливість масового виробництва в міжнародних обсягах. Уніфікація цього періоду торкнулася наступних параметрів: швидкість руху магнітної стрічки, ширина робочого зазору магнітної головки, ширина магнітної стрічки. Компанії, які успішно вирішили ці завдання, стали лідерами з виробництва пристроїв магнітного запису в світовому масштабі. До таких компаній відносяться: Philips, Akai, AEG Telefunken.

Поворотним моментом у розвитку магнітного запису була поява в 1970-х роках ХХ століття багатоканальних магнітофонів, які давали можливість записувати більше 24 сигналів на магнітну стрічку одночасно. Багатоканальна технологія змінила принципи запису музичних творів [132]. Суть технології полягала в тому, що на кожному доріжку записувалася окрема партія інструментів, група інструментів, вокальна партія. Завдяки цьому стала можлива детальна робота з кожною доріжкою, експерименти зі звучанням, так зване «зведення» (фінальне мікшування) записаних компонентів з підбором потрібного балансу звучання. Якщо раніше перед звукорежисером стояло завдання записати весь ансамбль одним якісним дублем, то новий спосіб змінив весь процес, дозволив підняти рівень технічної якості запису, розширив поле творчого експерименту, став основою появи нових професій (звукорежисер, продюсер звукозапису) [27].

Відзначимо, що найбільш розвиненими технологіями звукозапису, які увійшли в масове виробництво є:

- механічний запис;
- електромеханічний запис;

- магнітний запис;
- цифровий звукозапис;
- лазерний (оптичний) запис;
- магнітооптичний запис;
- електронні носії.

Технології звукозапису стимулювали розвиток природничих наук, переважно фізики, хімії, механіки, оптики, акустики, електроніки. Завдяки звукозапису розширилися сфери функціонування музичного, театрального мистецтва, виникли нові способи документації мистецьких подій. З процесом звукозапису пов'язана поява таких нових професій, як звукорежисер, продюсер, а також феноменів – Альбом, Шлягер, Лейбл тощо.

Виробництво засобів запису і відтворення звуку, носіїв аудіальної інформації пройшло шлях від створення окремих моделей до індустріального процесу, становлення міжнародної індустрії звукозапису, корпорацій-гігантів [132]. У сфері художньої культури звукозапис є одним з ранніх прикладів поєднання художньої та технічної творчості.

Як наслідок виникнення звукозапису можна відмітити зміну способу комунікативного функціонування творів музичного мистецтва в сучасній системі художньої культури, що пов'язано з можливістю точного повторного відтворення вже виконаного музичного твору. Ще Г. Гегель відмічав необхідність повторного відтворення музичних творів: «Оскільки звуки самі по собі не володіють здатністю до тривалого існування, як будівлі, картини чи статуї, а швидкоплинно зникають, то кожен музичний твір вже завдяки цьому моментальному існуванню кожен раз вимагає повторного виконання» [19, с. 295–296]. Отже, саме звукозапис надав мистецтву можливість існувати в новій формі.

Завдяки звукозапису певні зміни відбулися й у галузі вокально-виконавського мистецтва. Так, змінилися умови творчого процесу інтерпретаторів, які виконували твір спеціально для запису. Важливо

враховувати вплив техніко-комунікативних засобів безпосередньо на процес виконання, а також на загальні тенденції розвитку сучасного вокального виконавства.

У зв'язку з впливом на музично-виконавське мистецтво техніко-комунікативних засобів, у науковій літературі виникли праці, присвячені дослідженню даної проблеми. Так, деякі автори в своїх працях надають перевагу проблемі «звукзапис – виконавець» [12; 27], інші розглядають звукзапис в загальному комплексі питань стосовно музичного виконавства.

В останні роки, окрім музикантів і теоретиків, також виникли статті і звукорежисерів. Висловлюються різні точки зору, які разом з тим відрізняються вихідними передумовами. З нашого погляду, досліджуючи дану проблему, необхідно враховувати той факт, що якщо раніше, вокальний твір, який звучав у запису, був результатом творчого процесу лише певного виконавця, його таланту та виконавської майстерності, то в наш час, в умовах науково-технічного прогресу, записаний твір є результатом колективної співтворчості виконавця та звукорежисера [17]. Тому необхідно визначити роль та значення звукорежисера в процесі звукзапису, його вплив на кінцевий варіант інтерпретації, а також засоби, якими він володіє, та які мають важливий вплив на творчий процес співака.

В останній час так звана «виконавська творчість» звукорежисера стає предметом теоретичного осмислення та вивчення. Свідченням цього є міжнародні з'їзди та симпозіуми, основна мета яких – обмін досвідом у цій новій та складній сфері. Наприклад, Міжнародна Асоціація звукоінженерів, Європейська Асоціація звукорежисерів, організація Re-Pro International, яка була сформована у 1995 році для координації діяльності всіх звукорежисерських асоціацій, та в яку входять організації із Китаю та США.

У Франції існує Академія грамзапису, на конференціях якої зокрема обговорювалася проблема «Звукорежисер як діяч музичного мистецтва XXI століття», що яскраво підкреслює актуальність у наш час режисерської виконавської творчості.

Важливо звернути увагу на факт значного розширення технічних можливостей звукозапису в останні десятиріччя. Так, мультитрековий запис, багатоканальні технології звукозапису, винайдення спеціальних приборів для обробки звуку значно підвищили роль звукорежисера та викликали необхідність у підготовці професійних кадрів. В. Бабушкін дає наступну характеристику даній спеціальності: «Основна ідея курсу – надати майбутньому звукорежисеру різнобічну гуманітарну та технічну освіту. Адже звукорежисер – це професіонал, який здатний поєднати та правильно скоординувати технічні та художні задуми звукозапису. Це людина, якого сама професія спонукає мати широкий кругозір. З одного боку, він повинен володіти паяльником, а з іншого – мати гарну музичну, естетичну та художню освіту» [6, с. 12.].

Таким чином, можна констатувати той факт, що сьогодні звукорежисер став повноправним учасником творчого процесу, а інколи й головною діючою особою. У цьому зв'язку виникли диспути з приводу характеру звукорежисерської діяльності. Так, польський звукорежисер Я. Урбанський вважає можливим говорити про музичну інтерпретацію мовою звукозапису. Я. Урбанський зазначає, що до інструментів художньої діяльності звукорежисерів належать мікшерський пульти, мікрофон та інші акустичні прибори. Серед виразних засобів – створюване акустичним способом акустичне виробництво, темброве та динамічне перетворення тощо. Можна стверджувати, що Я. Урбанський в деякій мірі розвиває погляди композитора Едгара Вареза, який був одним з перших експериментаторів в області електронної музики [131].

У середині минулого століття Е. Варез, абсолютизуючи можливості технічних засобів, повністю виключив виконавців зі сфери музичної культури. Вже у 40-х роках ХХ століття композитор говорив про час, коли закінчена композитором партитура буде автоматично вводиться в машину, яка буде здатна на точну передачу художнього задуму твору слухачам. Прихильником електронної музики був і доктор філософії та фізики,

психолог Абраам Моль. Надаючи великого значення техніці у функціонуванні творів музичного мистецтва, А. Моль називає наш час «заходом диригента і соліста». Не відносячи виконавців до окремої групи, науковець наголошує на їхній приналежності до спеціальностей технічного характеру. Він пише: «Саме до останньої групи потрібно віднести і ті кілька сотень музикантів-виконавців – а їх можна знайти в кожній країні, – які забезпечують звукову реалізацію традиційної та сучасної музики, якщо тільки остання взагалі ще має потребу в інструментах» [84, с. 272]. Така абсолютизація технічних засобів призвела А. Моля до скептичної оцінки ролі виконавця в комунікативному ланцюгу композитор – виконавець – слухач. Слід зазначити, що його твердження про те, що виконання поступово полишає музичний світ не має підстав, адже заперечується сучасною практикою музично-виконавського мистецтва. Окрім цього можна стверджувати, що сутність музики та специфічні особливості музичного мистецтва передбачають живе виконання, яке завжди буде займати провідне місце в художній практиці музичної культури.

Не є прихильником таких категоричних поглядів в оцінці ролі звукорежисера та технічних засобів австрійський музичний соціолог Курт Блаукопф. Так, він припускає можливість існування двох типів передачі музичного виконання в звукозапису: об'єктивного та суб'єктивного. Об'єктивна передача музично-виконавського мистецтва інтерпретатора передбачає абсолютне невтручання звукорежисера у творчий процес, тоді, як суб'єктивна характеризується вільним поводженням з динамікою, активним втручанням у співвідношення голосів, інструментів, зміною тембру того чи іншого співака, коригування інтонації тощо [131].

Алек Нісбетт звертався до розробки проблем, які виникають у звуковій студії. Даній темі присвячена його праця «Звукова студія. Техніка та методи використання». Головну задачу звукорежисера А. Нісбетт вбачає у тому, щоб передати слухачу творчість автора музичного твору, мистецтво виконавця та в цілому відчуття присутності у виконавській атмосфері. При цьому,

важливо вміти користуватися технічними можливостями та вміло їх використовувати, адже техніка накладає певні обмеження на сигнал, що передається звуком. Виходячи з цього, А. Нісбетт наголошує на одній з основних проблем, які стоять перед звукорежисером: «Не зважаючи на технічні обмеження передати мистецтво звуку, який створений засобами цієї ж техніки» [95, с. 6]. Не зважаючи на те, що А. Нісбетт вважає техніку лише засобом для передачі виконавського мистецтва, ключовою фігурою на студії автор все ж вважає звукорежисера, від діяльності якого й залежить кінцевий результат. Безумовно, технічна обробка запису виконання, вміння розподілити всі звуки в одній акустичній перспективі залежать від естетичного смаку звукорежисера та його вміння працювати з виконавцями. Проте, важливо зауважити, що творчість останнього є лише співтворчістю у вокально-виконавському мистецтві артиста.

Отже, творча діяльність звукорежисера насамперед повинна бути «підтримкою» у творчості виконавця. Твердженням цього є думка Д. Галкіна, який зазначає, що у звукозапису майже не можливо розділити технічні та художні аспекти. На його думку, саме тому виконавська творчість повинна підтримуватися творчою діяльністю режисера [17, с. 100].

Будучи певною мірою коректором записаного музичного твору, звукорежисер повинен володіти особливим мистецтвом, яке знаходиться у тісному зв'язку з технікою, адже, закарбовує мистецтво як виконавця, так і самого звукорежисера. Він бере активну участь у процесі створення інтерпретації і в кінцевому підсумку будь-який записаний музичний твір містить у собі елементи режисерської творчої діяльності.

Таким чином, діяльність звукорежисера під час запису твору можна назвати певним видом творчості, хоча й не можна перебільшувати її роль та значення у створенні кінцевого варіанту інтерпретації. Безперечно, провідна роль у цьому процесі належить саме виконавцеві. Найбільш оптимальний варіант під час запису музичного твору виражається у співтворчості виконавця та звукорежисера, при цьому, звукорежисер застосовує технічні

засоби та їх специфічні особливості, свою майстерність для найбільш точної фіксації задуму виконавця, виявлення характеру його інтерпретації, відношення до виконуваного твору, використовуваних прийомів звуковидобування [132].

Як зазначалось, у своїй творчій діяльності звукорежисер оперує певними засобами та можливостями впливу на кінцевий результат творчої інтерпретації. Не зважаючи на те, що це технічні прийоми та засоби, вони не є нейтральними до твору, що інтерпретується: «нейтральність технічних засобів тиражування не потрібно розуміти занадто широко. В естетичному плані такої нейтральності не існує» [91, с. 39.]. Таким чином, технічні засоби та прийоми мають великий вплив на художній та технічний результат, впливають на змістовний аспект твору, що інтерпретується, та призводять до змін в естетичній оцінці даного твору слухачами.

Слід зауважити, що технічні засоби та прийоми, якими оперує звукорежисер, не входять у рамки мистецтва, хоча і виникає можливість створення та розвитку певних засобів виразності, які є результатом інженерних технологій та комплексу засобів, якими оперує звукорежисер. З огляду на вплив технічних засобів на художньо-змістовний аспект музичного твору, що записується, та з метою з'ясування взаємодії технічних і художньо-виражальних аспектів, виокремимо два компоненти в роботі над інтерпретацією: технічно-зображальний та композиційно-конструктивний.

Так, у технічно-зображальному компоненті, перш за все, відмітимо можливість регулювання динамічного діапазону. Звукорежисер, який працює мікшерним пультом «mixing console» (який дає можливість при звукозаписі відтворювати сигнал кількох джерел), має основне завдання: дотриматися технічних норм та таким чином обробити записаний твір, щоб він уклався в параметри, задані апаратурою. Зміна звукових нюансів, які входять до технічно-зображального компоненту безпосередньо впливають на змістовний план виконавського задуму. Саме тому виконавець, який готує твір саме для запису, повинен враховувати ці нюанси. При цьому,

останньому також необхідно брати до уваги ті виразні можливості, які може йому надати техніка, як от виділення тих чи інших нюансів, штрихів тощо. Окрім цього, звукорежисер, який має в розпорядженні технічну апаратуру, володіє так званою «третьою точкою слухання», тобто він використовує певні технічні засоби для розподілу «звукових планів» з метою найбільш ефективного сприйняття, встановлює потрібну відстань між слухачами та виконавцями, між самими співаками, регулюючи їх співзвуччя.

До композиційно-конструктивного компоненту відносимо можливість монтажу. З усіх технічних засобів, що використовуються при звукозаписі, монтаж є найбільш спірним питанням, яке викликає бурхливі дискусії. Тим не менш, це один зі специфічних засобів звукозапису, як одного з «технічних» мистецтв, що надає виконавцям нові можливості для творчості. Завдяки монтажу можна стверджувати, що використання техніки в мистецтві розширює можливості художньої творчості.

Так, можливості, що відкрилася перед виконавцем завдяки появі монтажу, дали можливість відібрати з низки проб саме той виконавський варіант, який з погляду виконавця є найбільш вдалим, або навіть записувати виконання за фрагментами з подальшим їх монтажем. Як бачимо, такі обов'язкові умови в рамках спектаклю або концерту, як спонтанність, цілісність, безперервність виконання та ін., виявляються не обов'язковими, а іноді навіть небажаними в умовах звукової студії. Саме тому монтаж виконання в умовах звукозапису подекуди має негативні відгуки не лише у противників «механічної» музики, а й у деяких її прихильників [131].

Існує думка, що монтування виконання за фрагментами має негативний вплив на художній результат та руйнує цілісність записуваного твору: виконавська творчість в результаті впливу техніко-комунікативних засобів часто піддається критиці саме з погляду цілісності інтерпретації твору. Отже, одне з надважливих завдань, що стоять перед виконавцями і звукорежисерами – це збереження цілісності музичного твору при монтуванні. Важливо зазначити, що дана проблема стає все більш

актуальною як в світлі сучасних системних досліджень, так теорії естетики. Так, О. Волкова зазначає: художня цілісність – це «впорядкована, системна єдність змістовних і формоутворювальних компонентів, єдність образно-естетичних і матеріально-знакових утворень, взаємозв'язок і взаємозалежність частин і цілого» [15, с. 216.].

Виходячи з вищенаведеного твердження можна зробити висновок, що основне завдання, яке стоїть перед виконавцями і звукорежисерами в процесі роботи над музичним твором – це зберегти взаємозв'язок всіх компонентів, як змістовних, так і формальних. При цьому, з метою запобігання розчленування особливу увагу слід приділяти саме художньо-змістовним рівням. Говорячи про монтаж, деякими виконавцями відзначається порушення взаємозв'язку частин і цілого і, таким чином, руйнування тієї єдиної архітектонічної концепції музичного твору, яка складається у виконавця в процесі роботи над твором.

Зокрема, до можливості монтування частин записаного твору досить критично ставився Г. Гінзбург. У своїй роботі «Виконавець і звукозапис» він розглядає питання «монтаж і цілісність». При цьому, автор висловлює своє вкрай негативне ставлення до системи монтажу, яка, на його думку, веде до багатьох негативних моментів в музично-виконавській творчості. Г. Гінзбург зазначає, що «можливості запису нерідко використовуються на шкоду художній цілісності виконання» і в результаті це «призводить до порушення художньої єдності записаного твору» [20, с. 94]. Автор категорично стверджує, що монтаж не доцільний ні з художніх, ні з естетичних позицій.

Критичне ставлення до монтажу з позиції цілісності твору, який піддається інтерпретації, найчастіше виражається виконавцями, чия концертна діяльність протікала в умовах становлення технічних засобів. У наші ж дні, коли техніко-комунікативні засоби, в тому числі і техніка монтажу, досягли високого рівня розвитку, переважна частина музикантів вітає і широко користується можливостями, наданими технікою. Так, Г. Рождественський пише: «Сучасні засоби грамзапису подекуди дозволяють

досягти того, що не може бути досягнуто на сцені. Це природно – грамзапис пропонує можливість відбору кращих варіантів виконання того чи іншого музичного фрагменту» [111, с. 45].

В студійних умовах, при монтуванні записаного музичного твору, художня цілісність досягається шляхом аналізу його окремих частин, виокремлення найбільш суттєвих компонентів і послідуєчого за цим синтезу. Таким чином, в результаті виникає цілісна інтерпретація. Процес аналізу і синтезу, що відбувається під час монтування, є конче необхідний, адже цілісна система, якою в даному випадку і є художній твір, має складну внутрішню організацію, що представляє собою субординацію певних рівнів.

В цілому, художня цілісність при монтажі порушується лише частково: зміні піддаються співвідношення художньо-змістовних рівнів. Наприклад, опера Л. Бетховена «Фіделіо» записувалася з великими перервами маленькими фрагментами з певною кількістю дублів. Відповідно, кожен з фрагментів піддавався аналізу, і тільки після цього відбувалося монтування запису. Таким чином, був досягнутий художній результат, що і є основним при здійсненні музичного монтажу; була дотримана координація художньо-змістовних рівнів складових структур музичного твору; виконавці відтворили авторський задум відповідно до загальної логіко-змістовної спрямованості твору. Однак, система монтажу не могла не позначитися на загальній наскрізній лінії розвитку художнього образу в процесі його об'єктивації. Так, монтаж особливо відображається на емоційному аспекті розвитку художнього образу, так як цілісне емоційне забарвлення твору виконавці можуть зберегти лише під час безперервного запису.

Зміни, яких зазнає інтерпретація музичного твору під час запису і в результаті впливу техніко-комунікативних засобів, відбуваються в рамках законів цілісності. Якщо мати на увазі, що в даному випадку художня цілісність являє собою фрагментарну систему, в межах якої можливі деякі зміни, то стає очевидним, що основна ідея твору, його авторський задум, при записі залишаються адекватними, що і є найбільш суттєвим аспектом. Проте,

деяким змінам піддаються: співвідношення художньо-змістовних рівнів у конкретній інтерпретації (що позначається на змістовному аспекті), емоційний лад записаного твору і як наслідок – змістовно-сміслові акцентування художньо-творчої концепції виконавця.

Таким чином, було проаналізовано технічні засоби, які використовуються в процесі запису, і вплив, який вони мають на загальну концепцію музичного твору, що інтерпретується виконавцем. Однак необхідно відзначити, що певних змін зазнають і індивідуальні засоби вокаліста. В звуковій студії у розпорядженні інтерпретатора знаходяться нові засоби виразності, для використання яких останньому необхідно змінити власні прийоми творчості.

По-перше, завдання звукорежисера полягає у збереженні природного індивідуального відчуття голосу вокаліста-виконавця з одного боку, і з іншого – майстерно поєднати його з технічними можливостями. Звуковий канал технічних засобів не сприймає і не відтворює ті відтінки, які виходять за межі можливостей техніки, але які можливі при виконанні. Наприклад, в процесі запису звукорежисеру доводиться «стискати» динаміку в межах технічних можливостей, в результаті чого запис часто не володіє тим художнім та естетичним впливом на слухача, як концертне виконання.

По-друге, змінам піддається нюансування, фразування, інтонація, адже цього вимагає специфіка звукозапису і завдання створення єдиного художнього образу. При цьому, як зазначає О. Іохелес, виникає «можливість багато чого зробити тонше, ніж це можна на концерті» [6, с. 212]. Результатом зміни фразування, інтонації тощо є зміщення смислових акцентів, які розставляються виконавцем. Це позначається на загальній художній концепції артиста. При цьому, все це відбувається в рамках єдності художнього образу музичного твору, не залежно від сценічного чи студійного виконання.

По-третє, змінюються прийоми звуковидобування, сам звук, який в якісному відношенні знаходиться в цілковитій залежності від виконавця. За

твердженням Г. Нейгауза, «краса звуку є поняття не чуттєво-статичне, а діалектичне: найкращий звук (отже, самий „гарний”) той, який найкращим чином виражає даний зміст» [92, с. 70]. Враховуючи зміщення смислових акцентів у схемі інтерпретації твору, призначеного для запису, необхідно брати до уваги й зміну його змістовного аспекту, в залежності від якого інтерпретатор використовує ту якість звуку, яка найбільш адекватно виражає зміст композиції. Виконавець варіює якість звуку залежно від змісту в тих межах, які Г. Нейгауз називав «ще не звук і вже не звук» [92, с. 68].

Як бачимо, зміна умов творчого процесу артиста призводить до зміни його власних художньо-виразних засобів та прийомів. У свою чергу, це призводить до зміни художньої мови, що представляє собою комплекс зображально-виражальних засобів. Окрім цього, художня мова включає в себе елементи художньої форми та є її основою. Таким чином, змінюється і художня форма музичного твору, яка, будучи засобом і способом існування його змісту, активно впливає на нього, виділяючи додаткові емоційно-сміслові відтінки.

Засоби і прийоми, які використовуються співаком у процесі виконання, не мають однозначного виразного значення. Л. Мазель зауважує з цього приводу: «всякий засіб має своє коло головних, типових виразних можливостей» [71, с. 24]. При цьому, під виразними можливостями автор має на увазі можливість передачі певного смислу. Вибір виконавцем тих чи інших виразних засобів залежить від конкретних умов їх застосування. Так, спів у звуковій студії створює вокалісту специфічні умови, які вимагають застосування дещо інших виразних засобів у порівнянні з умовами концертними. Реалізація виразної можливості використовуваних виконавцем засобів, через художню форму призводить до зміщення змістовного аспекту музичного твору, проте в межах, що допускаються його основною ідеєю, композиторським задумом, нотним текстом і художньо-естетичною традицією. В результаті виникає якісно інший тип інтерпретації. При єдності основних характеристик художнього образу, створюваного виконавцем під

час запису і в сценічному виконанні, даний тип інтерпретації відрізняється зміною свого змістовно-сміслового аспекту (в заданих композитором рамках), виділенням і акцентуванням додаткових емоційно-сміслових відтінків, а отже, і зміною характеру художнього та естетичного впливу на слухача.

Досліджуючи вплив техніко-комунікативних засобів на вокально-виконавське мистецтво, необхідно відзначити різницю умов протікання творчої діяльності артиста в звуковій студії і на сцені, окрім безпосереднього впливу технічних засобів на виконавський процес і на власне художні прийоми творчості. Тож вважаємо необхідним виділити фактори, що відрізняють умови сценічного та студійного творчого процесу, та їх вплив на кінцевий художній результат творчої діяльності виконавця-вокаліста в звуковій студії.

Перший фактор – це наявність специфічної, відмінної від концертної, так званої «психологічної акустики». Як відомо, в студії виконавець ізольований від аудиторії, і це по-різному позначається на психологічній налаштованості артиста. Виконавці з явно вираженими романтичними тенденціями з великими труднощами пристосовуються до даної «психологічної акустики», що дає деяким авторам право стверджувати, що такі виконавці «гірше лягають на запис» [27, с. 66]. Дійсно, співакам, особливо тим, в індивідуальному стилі яких переважають романтичні тенденції, в умовах студії не вистачає емоційного заряду, що йде від аудиторії, відчуття публіки, її реакції, тих емоційних зв'язків, які народжуються в концертному залі під час їхнього виступу. Крім того, в плані інтерпретацій, які готуються виконавцем для оперної або концертної сцени є певний емоційний «вакуум», який заповнюється емоційними зв'язками артиста з публікою. Умови звукової студії, можливість перезапису, вибору між окремими виконавськими варіантами зводить до мінімуму особливу психологічну установку виконавця. В результаті доля емоційного начала певною мірою зменшується, трактування стає стриманішим у порівнянні зі

сценічним виконанням. І хоча в студійних умовах виникає надія, – як пише С. Рахманинов, – «досягти майже повної художньої досконалості» [110, с. 108] завдяки можливостям певних технічних операцій, проте, виконання позбавляється певної долі емоційного забарвлення, моменту імprovізаційності, властивих концертному виконанню.

Наявність певної психологічної атмосфери в звуковій студії, яка відрізняється від концертної, накладає відбиток на якість інтерпретації виконавця. Атмосфера, що існує в кожній інтерпретації артиста, змістовне та емоційне наповнення якої залежить від ситуативних емоційних зв'язків, в обстановці студії або зводиться до мінімуму, або не реалізується зовсім. Психологічна акустика, тобто відчуття, які виникають у відповідь на звукові подразнення, в процесі запису обумовлює змістовно-емоційні акценти художньо-творчої концепції виконавця та створює певну емоційну спрямованість виконавської уяви.

Другий фактор, який відрізняє умови концертного виконання від студійних характеризується необхідністю наявності певної емоційної мобільності, яку вимагають суцільно технічні операції. Як зазначає Г. Рамішвілі, від інтерпретатора потрібні «нові форми управління творчим актом», зокрема, «вміння керувати своїм емоційним настроєм, володіти натхненням» [108, с. 145]. Емоційна мобільність необхідна під час запису, так як можливі багаторазові повторення одного і того ж фрагмента, а це вимагає від виконавця вміння швидко входити в оптимальний емоційний стан, необхідний художній образ. Всі ці зміни також обумовлюють появу нових (на відміну від концертних) якісних характеристик інтерпретацій, що створюються спеціально для запису.

У кінці 50-х років ХХ століття італійський співак Джакомо Лаурі-Вольпі, який зробив спробу проаналізувати історію оперного співу з погляду вокаліста, писав: «Підсилювач, радіо, платівки приходять на допомогу афонічним, слабким, анемічним співакам. Людський голос забезпечують ортопедичними пристосуваннями і милицями, щоб він міг осідлати

радіохвилі. Сьогодні могутніше за всіх співає той, у кого потужніший підсилювач» [33, с. 293–294].

Вже через півстоліття завдяки комп'ютерним технологіям з'явиться можливість змонтувати фонограму того чи іншого музичного фрагменту з певної кількості дублів; техніка зможе впливати на частотні характеристики співацького голосу, що призведе до кардинальних змін у його тембровому забарвленні. Таким чином, технічні можливості можуть значно поліпшити якість виконання, проте у підсумку воно може значно відрізнитися від оригіналу.

Мода на музику XVI–XVIII ст. породила сучасну виконавську традицію контр-тенорів. Так, для ілюстрації вокального феномена Фарінеллі у фільмі «Фарінеллі-кастрат» (1994) використовувалася комп'ютерна технологія, при якій було застосовано поєднання голосу тенора і меццо-сопрано. Вже у наш час можуть втілитись у реальність припущення про поліпшення людського голосу в «живому» виконанні в опері, наприклад, посилення і корекції фальцету в тенорів у верхньому діапазоні і надання йому сили і тембрального наповнення «повного» співацького голосу.

Вищевикладене дозволяє зробити висновок про те, що в сучасних умовах, під впливом техніко-комунікативних засобів, виникає такий тип художньої інтерпретації, який володіє новими, у порівнянні з концертною інтерпретацією, рисами. Відповідно, може з'явитися й новий тип виконавця. У цьому аспекті Н. Корихалова зосереджує увагу на тому факті, що в наш час починає складатися такий тип виконавця, який охочіше виконує для запису, ніж на сцені [55]. Проте, слід визнати і той факт, що зараз багато вокалістів використовують фонограму під час своїх концертних виступів, що може привести до деградації класичного вокального мистецтва. Позитивним є те, що у наш час існує небагато виконавців, хто обмежував би свою творчу діяльність лише співом на запис. Проте, серед сучасних артистів-вокалістів широко використовується звукозапис, більшість з них записуються, намагаються досягнути всю специфіку цього процесу, використовувати всі

його виражальні можливості, вносять певні корективи в свої інтерпретації відповідно до технічних вимог.

Отже, можемо зробити висновок, що на сучасному етапі розвитку вокально-виконавське мистецтво відчуває значний вплив техніко-комунікативних засобів, у результаті чого набуває низки специфічних рис. Завдяки значному поширенню засобів масової інформації в сучасному суспільстві, виконання на запис, поряд з концертним або оперним виконанням, займає значне місце в художній практиці артистів.

Творчий процес вокаліста-інтерпретатора в звуковій студії перестає бути індивідуальним. Кінцевий варіант інтерпретації, що звучить у запису є результатом співтворчості виконавця і звукорежисера, при цьому, діяльність останнього також має творчу природу.

Таким чином, окреслимо зміни, які відбуваються у сучасному вокальному виконавстві під впливом техніко-комунікативних засобів:

- зміна умов творчості інтерпретаторів, їх художніх прийомів і засобів;
- використання певних виразних засобів, що є результатом інженерної технології;
- виникнення художньої інтерпретації, що відрізняється від концертної новими рисами, поява яких є наслідком виділення і акцентування виконавцем додаткових емоційно-сміслових відтінків.

3.2. Вокально-виконавська творчість у контексті сучасної масової культури

За результатами філософських, соціологічних, історичних та мистецтвознавчих наукових досліджень, кінець XIX – початок XX ст. є перехідною епохою, основна характеристика якої полягає у руйнуванні універсальної картини світу, що призвело до поступового розпаду традиційної системи цінностей [18]. Як наслідок, однією з характерних

особливостей цієї епохи стала поява масового мистецтва, як неминучого процесу, викликаного зростанням диференціації картини світу.

Поняття та термін «масове популярне мистецтво» насамперед асоціюється з виникненням численних нових музичних жанрів, спектр яких охоплює самі найрізноманітніші прояви музичного мистецтва: джаз із його різновидами (соул, кул-джаз, хард-боп, бібоп, ейсід-джаз, фанк та інші), ритм-енд-блюз, диско, поп, фанк, реп, біт, кантрі, рок зі своїми різновидами (хеві-метал хард-рок, рок-опера, арт-рок та інші).

Так, виникає нова якість сучасного культурного простору – єдність в різноманітті, що створює основи для постановки питання про глобальне існування людства і формування «... відносин активної участі замість пасивних, чисто толерантних відносин. Інтеріснування закликає не просто жити пліч-о-пліч, а активно співпрацювати» [123, с. 235].

Як зазначає В. Конен, ще за часів епохи Відродження, вокальна культура була представлена трьома пластами музичної творчості, а саме: фольклором («перший» пласт), академічною професійною музикою («другий» пласт) та розважальною і побутовою музикою («третій» пласт). Пропонуючи цю класифікацію, автор відмічав: «Не тільки в побуті, але і в професійному середовищі досі не викорінено думку: музична культура Заходу ділиться на два пласти – фольклор і професійну композиторську творчість. Тим часом, окрім цих двох загальновизнаних пластів, в усі відомі нам часи – від середньовіччя до сучасності – європейська та американська музика насичена нескінченною різноманітністю інших творчих видів, які не вкладаються ні в систему селянської народної творчості, ні в закономірності професійної школи» [53, с. 75].

Зазначимо, що естрадний вокал здавна належав до так званого «третього» пласта музичної творчості, сягаючи своїми витокami у фольклорну музику. Сам по собі фольклор (народна пісня) в аспекті співвідношення «музики для себе» та «музики для інших» неоднорідний. Так, у зразках пісенної творчості різних народів можна виявити специфічні

концертні жанри, розраховані на публічне виконання. У більшості випадків, носіями жанрів пісенної або пісенно-інструментальної творчості були народні професіонали. В Європі епохи середньовіччя це жонглери, менестрелі, на Русі – скоморохи, в Україні – кобзарі і співаки-лірники. В їх мистецтві формувався і закріплювався варіант концертних (естрадних) музичних жанрів, у комунікаційній системі яких чітко розрізнялися виконавці-творці (імпровізатори) та публіка (споживачі музично-художніх цінностей).

Отже, одним з яскравих проявів вокально-виконавської творчості на сучасному етапі є естрадна пісня та її складова – естрадний вокал, тож зупинимось на розгляді цього феномену детальніше. Як стверджують дослідження, естрадний вокал або естрадний спів виник та зазнав свого активного розвитку поруч з формуванням мистецьких традицій, що є специфічними саме для міської культури. Так, активний розвиток міських мистецьких традицій сприяв розширенню стильових горизонтів виконавського вокального мистецтва.

Власне явище естрадного вокалу було сформоване у своїх основних естетико-художніх параметрах лише в ХХ столітті. Сьогодні під поняттям естрада (від фр. *estrade* – підмостки) розуміється різновид сценічного мистецтва малих форм переважно популярно-розважального напрямку, який включає спів, цирк, клоунаду, танець, розмовний жанр, ілюзіонізм [6]. Проте мистецтво співу, різновидом якого є його естрадно-масовий варіант, сягає своїм корінням у глибину віків. Відомо, що голос людини – це природний інструмент, на якому здавна висловлювались людські думки та емоції, здійснювалось перетворення мовної основи у музично-інтонаційний вираз, що є одним з найважливіших джерел музики як виду мистецтва. Так, перші зразки світських вокальних жанрів сягають епох Середньовіччя та Відродження і представлені кантатами, мотетами, романсами тощо. До більш сучасних жанрів, напрямів та стилів належать джаз, соул, рок-, фолк-, поп-

музика, хіп-хоп, R&B, реп та їх найрізноманітніші мікси, що є характерною рисою нинішньої естради.

Тож, вважаємо доцільним роздивитись основні стилі, які з погляду дослідників є підґрунтям сучасного естрадного співу, та наголосимо на тих їхніх особливостях, які дають можливість класифікувати останніх як попередників сучасних напрямів естрадної музики.

Мотет – жанр вокальної багатоголосої музики, який зародився в західноєвропейських країнах (спочатку у Франції) в кінці XII – на початку XIII століття. Його витoki сягають до ранніх форм церковної поліфонії: в мотеті своєрідно поєднались риси органума, кондукта, дисканта. Разом із тим, жанр мотету відразу сформувався як типово побутовий, світський [52].

Відносячись на початку до професійного мистецтва, яке було основним різновидом західноєвропейської музики до середини XVI століття, мотет згодом почав містити народну мову, яка звучала паралельно основній теноровій партії на латині. Дедалі частіше подібні текстові коментарі набувають сатиричного характеру. Припустімо, що саме зазначені чинники дають підстави розглядати мотети як праобраз сучасних стилів естрадного виконавського мистецтва, не зважаючи на те, що приблизно у XIX столітті музична стилістика мотетів починає тяжіти до духовної тематики, знову спрямовуючи жанр у серйозне русло.

Одним із провідних світських жанрів епохи Відродження є *мадригал*, розквіт та розвиток якого відноситься до XVI століття [53, с. 128–129; 17, с. 55–97; 82, с. 91–93]. Як і багато інших жанрів епохи Відродження, мадригал довгий час був тісно пов'язаний з музикою. «Мадригал (від італійської *mandra* – стадо, пастух) – спочатку означав вірш із сільського життя, пісня пастуха, вид ідилії. Виник в Італії у XIV – XVI століттях та став популярною пісенною формою. Культивувався поетами та композиторами епохи Відродження (Петрарка, Боккаччо, Саккетті). З XVII століття мадригал втрачає зв'язок з музикою та стає свого роду галантним компліментом» [37, с. 496].

Принципово світський характер музичного мадригалу як ліричного жанру дозволяв композиторам відступати від норм та канонів строгого стилю у багатоголосі, створюючи композиції в межах 4 – 5-голосних вокальних ансамблів а'сарелла, хоча й допускалася заміна голосів інструментами. Важливо звернути увагу на середовище в якому культивувався цей музично-поетичний жанр в епоху Відродження: знавці та любителя музики, поети та поціновувачі поезії, композитори та їхні друзі. В такому колі, де викликало задоволення прослуховування віршів в оформленні одухотворюючої музики, можна було створити невеликий вокальний ансамбль, який міг виконати новий твір композитора. Саме таке поєднання інструментальної ліричності та невибагливого тексту закріпило за мадригалами першість у європейській салонній поезії до ХІХ століття, зробивши даний жанр найбільш популярним серед містян.

Кантата (італ. *cantata*, від лат. *cantare* – співати) – великий вокально-симфонічний твір, переважно для солістів (або соліста), хору та оркестру, циклічної (або одночастинної) форми. За виконавським складом, структурою та призначенням кантата подібна до ораторії, відрізняючись меншими масштабами, відсутністю драматичного розроблення сюжету, більшою камерністю та ліричним змістом [128].

Зародження жанру кантати відбулося в Італії, наприкінці ХVІ – початку ХVІІ століття під впливом культури постренесансу. До серед. ХVІІ століття кантатами називались вокальні сольні твори наскрізної форми, що включали речитативні та аріозні побудови. За призначенням кантати поділяються на духовні та світські, а за змістом й характером – на розповідні, ліричні, драматичні, скорботно-елегійні, урочисто-піднесені та ін., при чому, вокально-пісенна природа зберігається як у світських кантатах, так і в кантатах культового призначення.

Кантати, які виникли у другій половині ХVІ століття в Італії, виконувалися сольно та мали переважно світський характер. Поетичність,

наскрізне музичне звучання від куплету до куплету уможливили прихильність до цього жанру з боку пересічного населення.

Одним з найпопулярніших вокальних стилів, який займає чільне місце на естраді, й при цьому не поступаючись більш сучасним напрямам, є *романс*.

Романс (від іспанського *romance*) – камерний вокальний твір для голосу з інструментальним супроводом. Термін «романс» виник в Іспанії та спочатку позначав світську пісню іспанською («романською») мовою, а не латинською, прийнятою в церковних співах. Збірники таких пісень, часто об'єднаних загальним сюжетом, носили назву «романсеро». Поширившись в інших країнах, термін «романс» став позначати, з одного боку, поетичний жанр: особливо співучий ліричний вірш (а також вірш, призначений для музики), а з іншого – жанр вокальної музики. У Франції термін «романс» (*romance*) застосовувався поряд з терміном *chanson* у XVIII та на початку XIX століть, потім його замінило поняття *mélodie*, введене Гектором Берліозом як жанрове позначення вокального твору з супроводом [128].

Серед характерних особливостей романсу особливу увагу в контексті нашого дослідження необхідно звернути на його романтично-ліричну спрямованість, особливу мелодійність, яка наскрізно пов'язана з сюжетною лінією вірша. Відтак, поєднання віршів та музики, а також тембру голосу співака створюють неповторну камерність та інтимність цього вокального жанру. Саме ці характеристики згодом сприяли поширенню популярності романсу в різних країнах: Німеччині, Росії, Франції, Англії та ін.

Значної популярності жанр романсу набуває у XIX – XX століттях. Даний період пов'язується і з розквітом українського романсу на слова Агатангела Кримського, Лесі Українки, Євгена Гребінки, Спиридона Черкасенка, Миколи Юрійчука та ін. Значного поширення романс здобув завдяки своїй багатожанровості, яка зокрема представлена елегією, баркаролою, баладою, а також більш простим міським романсом, який у наш час часто ототожнюється із шансоном [131].

Основою становлення сучасного естрадного співу є *джазовий вокал*, який і сьогодні займає чільне місце серед широкого різноманіття жанрів популярної музики. Значного поширення та популярності джазовий вокал набув з 1930-х років минулого століття. Виникнення джазу пов'язують зі злиттям наприкінці XIX століття у США африканських та європейських ритмів. Як зазначає Н. Княжицька, «Джазовий вокал насамперед передбачає ідеальне відчуття ритму і гармонії, вміння імпровізувати та рухливість голосу. Під час виконання джазу важливо відчувати форму твору, вміти піднести своє розуміння мелодійної теми, видозмінюючи її, але при цьому не покидаючи потрібної гармонії. Надзвичайно важливе відчуття ансамблю серед музикантів, їхнє вміння імпровізувати на ходу» [14].

Найхарактернішою особливістю джазу є те, що голос співака виступає рівноправним інструментом, таким, як гітара, контрабас, саксофон, труба, фортепіано та ін. При цьому, голос у джазі – це не основа музичної композиції, а лише один з виражальних засобів. Саме тому, особливу увагу звернемо на джазовий вокальний прийом скет (англ. *scat*, а також англ. *scat singing*) – вид джазового вокаліза, що будується на імпровізаційній основі, в якому голос слугує для імітації певного музичного інструмента [Ошибка! **Источник ссылки не найден.**32]. Зауважимо, що основою прийому «скет» є ті ж самі закони гармонії, що характерні для джазу загалом, мають і свої правила вокалу. Загалом, у джазі сама манера видобування звуків з використанням усіх можливостей голосу є естрадною. Джазовий вокал не можна віднести до простих вокальних технік, проте яскравість та ефектність, можливість імпровізувати, створили всі умови для набуття небувалої популярності джазу серед широкого кола прихильників з усіх верств населення.

Важливо звернути увагу й на інші стилі, виникнення яких пов'язане з афроамериканською культурою, та які мають значний вплив на поповнення різнобарв'я сучасних популярних естрадних напрямків. Серед них: *соул* (від англ. *soul* – «душа»). Початок розвитку соулу, як вокально-виконавського

стилю, пов'язується з серединою ХХ століття, та є «відповіддю» мистецтва на культурні зміни в США кінця 1950-х років: активізацію процесу національної самоідентифікації, боротьбу за соціальні права негрівської громади і формування нового образу її представника, який ставав серцевиною художньої рефлексії і відбивав пошуки ціннісних орієнтирів, що відповідали новим ідеалам епохи [69, с. 5]. За визначенням М. Смородської, соул – це стильовий напрям в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття, який сформувався під впливом традицій афроамериканського фольклору та синтезував жанрово-стильові елементи джазового мистецтва з новаторськими пошуками. Сучасний стиль соул вирізняється експериментальним підходом вокаліста, який гармонійно поєднує гранично емоційну, стримано-екстатичну манеру інтонування з комплексом нових музично-виразних засобів, виконавських прийомів і способів виразності [123, с. 3].

У зв'язку з відчутним впливом поп- і рок-музики на розвиток усієї естрадно-джазової культури, а також поступовою появою плеяди білошкірих виконавців, з 1980-х років минулого століття стиль соул істотно оновлюється і взаємозбагачується іншими стилями і жанрами естрадної музики, що призводить до виникнення таких його різновидів, як хіп-хоп-соул, нео-соул та ін.

Відмітимо, що в українському культурно-мистецькому просторі ХХІ століття чітко простежується феномен різноманіття стильових напрямків, який проявився в тенденції до поєднання різноманітних стилів та жанрів, їх міксування. Серед відомих українських виконавців естрадного спрямування, творчість яких побудована на використанні елементів стилю соул є Гайтана-Лурдес Ессамі (Гайтана), Сусанна Джамалединова (Джамала), Анастасія Осипенко та ін.

Важливим напрямком на сучасному етапі розвитку вокально-виконавської творчості у контексті сучасної масової культури є *hip-hop*, який на початку представляв собою міську Америку нижчого класу, поєднуючи

риси різних культур, серед яких міська американська, афроамериканська, латинська. Зародження хіп-хоп пов'язане з великими змінами, що відбувалися у 70-х роках на «чорному» радіо США. Радіостанції, орієнтовані на чорношкірих представників американського населення, були свого роду заповідниками музичної і культурної традиції латиноамериканців та афроамериканців, які перебували у скрутному становищі в американському соціумі, відіграючи, таким чином, важливу роль в общинах. Для представників цих верств населення хіп-хоп став своєрідною формою самовираження. Так люди виражали своє бажання бути почутими і побаченими, тому найбільшу популярність і розповсюдження жанр хіп-хоп мав у так званих гетто – районах великих міст, де у відносно прийнятних умовах проживають етнічні меншини [94].

Глобалізаційні явища, які торкнулися й сучасної культури, сприяли посиленню інтенсивності культурних обмінів, що призвело до поширення хіп-хопу в світових масштабах. У свою чергу, цей процес дозволяє детально розглянути економічні механізми функціонування сучасної масової культури. Так, глобалізація сприяє підвищенню темпів виробництва, споживання та розповсюдження культурних цінностей. Під цим впливом відбувається комерціалізація хіп-хопа, набуття ним характеристик економічного продукту та перетворення на глобальний товар. Завдяки інформаційним технологіям, хіп-хоп стає доступним у всьому світі та захоплює світову молодіжну спільноту. Сьогодні хіп-хоп є одним із найпопулярніших стильових явищ, які уособлюють сучасний молодіжний рух.

Поєднує традиції хіп-хопу соула, фанка та ін. сучасний *ритм-енд-блюз (R&B)*, від якого в подальшому виникло багато інших, абсолютно нових жанрів естрадної музики. Наприклад, середина 50-х років ХХ століття охарактеризувалась виникненням рок-н-роллу, що вважали «білим» аналогом R&B, у свою чергу, з рок-н-роллу найближчим часом виник рок. Формування жанру R&B розпочалося наприкінці 40-х років ХХ століття. Вперше точне тлумачення цьому терміну дав американський музичний журналіст Jerry

Wexler (Джеррі Векслер): R&B, витоки якого явно знаходяться у blues – відомий музичний стиль, який виник завдяки поєднанню регтайму та gospel (народних піснеспівів) [27].

Як бачимо, всі перераховані напрями мають багато спільних рис, серед яких: час виникнення 50-ті – 80-ті роки минулого століття, традиції афроамериканської музичної культури, здатність до постійної трансформації та вдосконалення. На нашу думку, останнє пов'язано з особливою популярністю зазначених стилів серед сучасної молоді, творчість якої тісно пов'язана з танцювальною музикою, яка є найбільш ритмічною та характеризується імпровізаційністю.

Таким чином, особливістю функціонування пластів музичної творчості є їх постійна взаємодія. Прикладом цього є й академічна музика, тобто професійна композиторська і виконавська творчість, яка завжди користалася інтонаційними ідеями, які запозичувала безпосередньо з фольклору, а саме з «третього» пласта. Застосовуючи поняття інтонаційної ідеї, О. Маркова відзначає, що сферою її побутування є лексичні шари прикладних жанрів, які «мають тенденцію породжувати деяку композиційну якість, яка співіснує з функціональною наповненістю форми» [57, с. 17].

Наприклад, в піснях-гімнах ХІХ ст. можна виявити вокальну аріозність, сонатна тенденція знаходить своє вираження в будові строфи лютеранського хоралу-гімну, містеріальна балаганність – у джазі, театралізовану ритуальність – в жанрі року тощо [57, с. 17–18]. Особливістю прикладних вокальних жанрів, зокрема таких, як пісня та романс, є їхня «вбудованість» у сферу безпосередніх побутових музично-естетичних феноменів, виявлення в них «обслуговуючої» функції, що знаходиться за межами «чистої» елітарної музики. Ці жанри стали витоками опери, як головного репрезентанту мистецтва сольного співу. Як зазначав Б. Асаф'єв, опера користується різноманітними формами «замузиченої» мовної інтонації, а оперна арія була «найпершою концертною формою» [4, с. 219].

Як зазначалось, у музичній культурі різних періодів та епох завжди існували та існують так звані «легкі» жанри, або шлягери, які склали і складають підґрунтя споживчого інтересу масової музичної аудиторії. У свою чергу, академічна професійна творчість не лише «підживлювалася» цими жанрами, використовуючи їх в моделях професійної композиторської творчості, а й сама створила «легку музику», свідченням чого є широке поширення в сучасній слухацькій аудиторії так званої популярної класики.

Як доводить В. Конен, види вокальної творчості, які відносяться до «третього» пласту, почали набувати особливого значення з другої половини XIX століття: в «століття урбанізації і вторгнення в мистецтво комерційного початку» [53, с. 77]. З метою характеристики даної сфери музичної творчості використовуються різні назви, найпоширенішою з яких є «міський фольклор». Поруч із цим, на Заході широко прийнятий термін «тривіальна музика» (К. Дальхаузі), іноді використовується поняття «музика, що нас оточує» (Х. Бесселер). Б. Асаф'єв розділяв музику «третього» пласту, називаючи її «побутовою музикою», «слобідським фольклором», «музикою міської околиці». В наші дні міцно ввійшов у життя термін «Mezza-musica» («між-музика»), введений Карлосом Вега. Ці види часто ототожнюють із «легким жанром».

Поняття «масова пісня» увійшло в побут за часів радянського періоду. Слід відмітити, що даний термін є досить широким і не відображає сенсу явища, а лише вказує на масове поширення та популярність тих чи інших зразків пісенної творчості. До їх числа могли відноситися й народні пісні, виконувані як в побуті, так і з естради, пісні, створені композиторами в жанрі концертно-камерного творчості, адаптованої до потреб і можливостей сприйняття широкою слухацькою аудиторією. З початку XX століття концертно-естрадний жанр зазнає впливу джазу та його вокальних витоків (блюз, соул, балада тощо), широко практикуються різні види міського романсу, в слов'янських країнах – циганського співу та ін.

З розвитком таких технічних засобів, як звукозапис, радіо, телебачення, естрадна пісня отримує можливості глобального поширення, стає своєрідним звуковим фоном суспільного життя. Сутність «шлягерної» масової культури зберігається у будь-яких її проявах, не залежно від стилістики та тематики. Особливістю естрадного співу у виконавському аспекті є його особлива природа, що однаково характерна для всіх форм вокального музикування, які відносяться до «третього» пласту, навіть за умови, якщо творцями пісень є професійні композитори, а виконавцями – професійні співаки.

Так, до специфічних рис естрадного виконавства насамперед належать розважальність, доступність, простота, спрямованість на пересічного глядача, інтереси і знання якого далекі від класичної музичної освіти. До характерних особливостей власне сучасного естрадного співу доцільно віднести легку запам'ятовуваність музики та слів композиції, що пояснюється переважно куплетною формою виконання з повтореннями приспіву, невибагливістю мелодії. Саме це дає можливість прихильникам майже з усіх категорій населення легко відтворювати пісенні твори, що відносяться до естрадного виконавства.

О. Степурко наголошує на відмінностях вокально-виконавської творчості в естрадно-джазовій та академічній сфері, зокрема, оперного вокалу. На його думку, ця відмінність полягає у тому, що, якщо в академічній традиції виконавець повинен кожного разу перевтілюватися в новий сценічний образ, то в естрадно-джазовому співі вони показують «самі себе»: «Ось чому кожен співак джазу повинен мати свій оригінальний репертуар і саунд» [126, с. 8]. Дійсно, «неможливо уявити, щоб хтось заспівав чужий репертуар з чужої інтерпретацією» [там само].

Запропонована Є. Назайкінським формула «голос – це людина» [89, с. 68], прямо співвідноситься з аксіомою Ж. Бюффона «стиль – це людина». Так, найбільш яскравий прояв цього відображається у різноманітних жанрових типах та видах співу. Відомо, що слухове сприйняття голосу вокаліста-виконавця орієнтоване «не на акустику,

анатомію і фізіологію голосу, а на пов'язані з ними образні риси людини. Саме вони, знайомі слухачеві завдяки його життєвому досвіду, виявляються головними, визначальними» [89, с. 67].

Окрім цього, «слухова оцінка характеру голосу є цілісною та об'єктивованою», підпорядкованою «постулату безпосередності», який «діє в областях, де немає проміжних знакових шарів» [там само]. Звуки голосу «безпосередньо містять в собі відомості про стан людини, про її характер, миттєво оцінюються не тільки як звуки, а і як сам стан, як сама людина» [89, с. 68].

Відповідно до цього виникає особливий принцип слухового сприйняття і оцінки голосу співака, в тому числі й естрадного, який впливає на масового слухача. Особливістю комунікацій в системі «естрадний вокал – масовий слухач», є не лише орієнтація останнього на стиль і репертуар конкретного виконавця, а й майже пряме ототожнення слухачами себе і виконавця-співака. Цьому сприяє система особливих прийомів «зовнішнього» і «внутрішнього» моделювання виконавської ситуації в концерті, де, поряд з обов'язковою дистанцією (виконавець – кумир публіки) існує і прямиий вплив у формі «шлягера» як продукту, спеціально створюваного для певних, не стільки естетичних, скільки комерційних цілей.

Разом з тим, поняття «шлягерна культура» не можна віднести до однозначних. В естрадному вокалі, який постійно оперує пісненими шлягерами, складається особлива система професіоналізму, спрямованого на обов'язкове володіння співаками і співачками технікою вокалу в поєднанні з цілою низкою прийомів психологічного впливу на слухачку аудиторію, що цілеспрямовано відображає пропоновану їм вокально-сценічну ігрову ситуацію. Серед таких прийомів зокрема відзначимо звукову апаратуру, що дозволяє через роботу звукорежисера і систему мікрофонів комбінувати силу і локалізацію відтінків голосу та інструментального супроводу. Впровадження мікрофонів, які з 30-х років ХХ століття стали обов'язковим атрибутом естрадно-джазового вокалу, уможливило репрезентацію

концертних виступів в будь-яких умовах: в залах, на стадіонах, де слухачі присутні в кількості декількох тисяч чоловік.

Наступною рисою і атрибутом естрадного співу назвемо майже обов'язкове включення у виконання танцювально-пластичної складової, що спрямована на активізацію ідеомоторних реакцій слухачів, які завдяки цьому беруть хоча б умовну участь у виконанні пісенної композиції. До цього додається система спеціальних ефектів у вигляді кольору, світла, «димув» тощо, а також відповідних театральних реквізитів – костюмів, гриму, мізансцен та ін. Слід зауважити, що в естрадному вокалі особливе місце завжди належало театралізації, але в другій половині минулого століття, перш за все, завдяки кіно і телебаченню, вона знайшла нові форми вираження і способи поширення (відеокліпи, де комплексно представлені різні види мистецтва в мікромасштабному синтетичному, квазі-сюжетному вираженні).

Як і в будь-якому жанрі вокального мистецтва, естрадний спів «поєднує у собі художньо-виконавський комплекс і найбільш раціональний для цього жанру тип фонації» [17, с. 25]. Фонограма, як результат роботи звукорежисера, може істотно вплинути на звучання голосу естрадного співака, додати йому сили, динамічних відтінків, чистоти, але в основі все ж лежить певний тип фонації у поєднанні з індивідуальним тембром голосу виконавця. У вокальній теорії виділяються три типу фонації, «які відрізняються за жанровими напрямками вокального мистецтва: академічна, народна та естрадна» [там само].

Термін, запропонований Н. Дрожжиною «жанрові напрямки вокального мистецтва» має пряме відношення до пластів музичної творчості: академічного, фольклорного та «третього». Естетика і поетика «третього» пласта («легкої», переважно «розважальної» музики) поширюється на всі засоби музичної виразності, в тому числі й на вокально-виконавські. При всій індивідуальності, до якої прагнуть естрадні вокалісти-виконавці, існує непорушна основа манери їхнього співу, яку з точки зору вокальної

методології Н. Дрожжина визначає як «техніку слабкого імпедансу» [28, с. 29].

Термін «імпеданс» (лат. *impeditio* – «перешкода») класифікується в теорії вокалу як «зворотний акустичний опір, який відчують голосові складки з боку гортанного каналу» [65, с. 28]. У теорію співочого голосу цей термін був введений Р. Юссоном, який використовував його як «оцінку ефективності техніки, коефіцієнта її корисної дії в процесі перетворення енергії підзв'язкового тиску в енергію звукових коливань» [91, с. 13]. Академічні співаки зобов'язані володіти сильною опорою, верхня межа якої в звуочастотному вираженні простягається від 100 до 120 дБ. Це пов'язано з особливістю мистецтва оперного співу, де виконавці-вокалісти співають у супроводі оркестру та повинні перекривати його звучання без допомоги звукопідсилювальної апаратури.

В естрадному співі і зокрема в естрадно-джазовому вокалі, широко застосовуються мікрофони, що дає можливість використовувати більш слабкий імпеданс. Зважаючи на той факт, що в естрадному співі ключове місце займає саме емоційна виразність виконання, що діє на свідомість і підсвідомість слухача, які ототожнюють себе зі співаком чи співачкою, використання мікрофонів є значною перевагою для тих естрадних виконавців-співаків, які не володіють достатньою силою голосу. Проте, слабкий імпеданс, як характерна ознака естрадного вокалу, є лише зовнішньою стороною даного типу «жанрової фонації».

Естрадний спів, який характеризується широкою палітрою індивідуальних манер, стилістичних та репертуарних орієнтацій виконавців, поєднує у собі всі три типи фонації, що існують у вокальній теорії. Так, естрадний співак, який знаходиться на етапі пошуку власного стилю, повинен оволодіти основними навичками академічного вокалу та адаптувати їх до виконуваного репертуару й специфічних особливостей свого голосу. Можна сказати, що естрадний спів в області фонації знаходиться між академічною та фольклорною системами звуковидобування. Твердженням

цього є система навчання естрадних співаків у сучасних закладах вищої освіти, де, поруч із оволодінням академічною манерою співу, вокалісти засвоюють особливості техніки народного співу.

Власне манера народного співу відрізняється в залежності від різноманітних регіонів та країн і поділяється на два основні типи: напівприкритий, який характеризується прагненням до «камерного» звучання та суттєво послабленим імпедансом, та аутентичний, який базується на відкритому звуці з сильним імпедансом. Н. Дрожжина висловлює з цього приводу наступну думку: «напівприкрита манера співу – це культивована техніка народного співу, яка виникла в результаті використання академічної манери звуковидобування з використанням у репертуарі народно-пісенного матеріалу» [28, с. 29].

Слід зауважити, що така змішана техніка фонації складає підґрунтя для більшості вокально-виконавських стилів в естрадно-джазовій вокальній практиці як вітчизняних так і зарубіжних виконавців. Проте, напівприкритий спів може характеризуватись широкою кількістю градацій: навіть при слабкому імпедансі, співак за допомогою мікрофонів може досягти голосного звучання свого голосу, тоді як аутентичний тип звукоутворення у більшості випадків не підкреслюється, а використовується в якості забарвлення при виконанні відповідних зразків композицій, що стилізовані під народні. При цьому, важливо враховувати наявність інструментального супроводу, бек-вокалу, завдяки чому в естрадному виконанні створюється розгорнута вокально-інструментальна панорама, а темброва складова голосу виконавця стає лише загальною складовою звукової палітри.

Як зазначалось, естрадний вокал та естрадна пісня не є однорідними стилістичними явищами. У цьому зв'язку, характеризуючи естрадний спів, дослідники, зокрема Н. Дрожжина, розглядають естрадний напрямок у вокальному мистецтві у тісному зв'язку із джазовим вокалом, звідки і походить термін естрадно-джазовий спів. Джаз у його вокальних різновидах, зокрема, блюзових, заклав основи багатьох характерних рис естрадного

вокалу, в зв'язку з чим джазова складова, поряд з народно-академічною, повинна розглядатися як така, що входить у систему естрадно-вокального інтонування.

Роздивимось три основні стилістичні особливості джазового вокалу, які О. Степурко визначає як:

- парадоксальний саунд, для якого характерні тенденції до виявлення будь-яких специфічних особливостей співацької манери, навіть з використанням співу з хрипом, «підвиваючого» звуку тощо, за наявності яких слухачі безпомилково впізнають голос того чи іншого виконавця;

- занижене інтонування, суть якого полягає в імітації блюзового співу, який, на думку О. Степурка походить від плачу: «блюз – це аналог російського народного плачу» [126, с. 8];

- техніка офф-біт – використання ритмо-фразувальних зміщень сильної долі, які в естрадному співі створюють аналог агогіки, витоком якого у цьому сенсі є свінг (застосовується в якості компенсації «пропущених» долей, ніби як закриття проміжків між ними) [126, с. 7–8].

Слід зазначити, що характерні особливості джазового вокалу складають хоч і важливу, проте не єдину основу естрадного співу. Так, естрадний спів може містити й низку інших стилістичних складових – від академічного вокалу до фольклорної манери звуковидобування. У поєднанні з репертуаром, який є пріоритетним для кожного естрадного вокаліста (підбирається чи створюється конкретно під того чи іншого співака та його виконавський стиль), комплекс вокальної стилістики визначає «обличчя» кожного конкретного вокаліста-естрадника. При цьому, чим яскравіша індивідуальність співака або співачки, тим більш глибокий і цілісніший його індивідуальний вокальний стиль.

У творчості видатних естрадних вокалістів можемо спостерігати не лише кристалізацію індивідуального виконавського стилю, але й тенденції до його динамічного оновлення. Динаміка репертуарно-виконавського поновлення – це характерна риса, яка властива для масової культури в

цілому, що знаходить своє безпосереднє відображення і на виконавських стилях видатних естрадних співаків. Цьому сприяють так звані «індикатори попиту» – щотижневі хіт-паради, що проводяться через засоби масової інформації на основі інтерактивного опитування слухацької аудиторії. Швидка зміна слухацьких смаків відображає динаміку сучасного життя та тих ситуацій, в яких та чи інша пісня у виконанні того чи іншого співака або співачки стає співзвучною для слухацької установки, що часто виникає спонтанно. Для цього у виконавській вокально-естрадній практиці використовуються і спеціально впроваджуються нові стилістичні манери, які раніше були не властиві тому чи іншому виконавцю.

Проте, у кожному музично-художньому явищі, не залежно від жанру чи пласту, до якого воно належить, первинним є аспект професіоналізму, якість репертуару, та ще в більшій мірі – його виконавська подача. Тому, естрадно-пісенна творчість і виконавство, що є невід’ємною частиною сучасної музичної культури, має відповідати стандартам якості, що давно усвідомлено в зарубіжній естраді. Вітчизняне естрадно-вокальне виконавство знаходиться на шляху постійного вдосконалення як в напрямку якості вокалу, так і оформлення концертів та відео-альбомів, що останнім часом створюються за чинними міжнародними стандартами якості. Поп-індустрія – це складна система, в якій творчий початок невіддільний від комерційного, але в будь-якому випадку слухач завжди усвідомлено чи інтуїтивно розпізнає художній потенціал та індивідуальність творчих манер, культивованих естрадними вокалістами.

Таким чином, пісня, й ширше – пісенна культура – є досить консервативним жанром, який протягом багатьох століть зберігає свою актуальність і затребуваність у практиці загального музикування різних епох і народів. Естрадна пісня, та пов’язана з нею система естрадного вокалу модифікувалися історично, але завжди зберігали зв’язок з традиціями, що складають підґрунтя даної культури в соціально-комунікативних і художньо-естетичних параметрах. Тому науково-музикознавчі осмислення проявів

естрадно-пісенної культури, особливо на сучасному етапі, виступають як актуальне завдання наукового дискурсу.

Специфіка і форми явища естрадного вокалу, як прояву вокально-виконавської творчості на сучасному етапі, в епоху масових комунікацій, докорінним чином відрізняються від усних фольклорних та міських традицій минулих століть. У масовій культурі, починаючи з минулого століття, панує пісенний «шлягер» – явище, яке потребує всебічного вивчення. Зберігаючи константну пісенно-масову основу, «шлягер» стає своєрідним індикатором не тільки музично-художніх, а й соціальних процесів, що відбуваються в суспільстві. Носіями шлягерної культури, їх репрезентантами для публіки виступають «зірки естради», популярність яких у суспільстві подекуди навіть вища, ніж політиків та вчених, академічних композиторів і виконавців.

У таблиці 3.1 наочно представляємо вокальні жанри та їх яскравих представників, які належать до сучасної масової культури.

Таблиця 3.1.

Вокальні жанри та представники сучасної масової культури

Романс	Валерій Агафонов, Мар'ян Гаденко, Марія Максакова-Ігенбергс, Роза Римбаєва, Ольга Рождественська, Ізабелла Юр'єва, Катерина Юровська та ін.
Джаз	Етел Уотерз, Біллі Холідей, Сера Воен, Бенні Гудман, Пеггі Лі, Дайана Крол, Луї Армстронг, Джо Уільямс, Леонід Утесов, Ірина Отієва, Лариса Доліна та ін.
Кантрі	Тоннессі Ерні, Хенк Уільямс, Джей Кейл, Кріс Крістоферсон, Віллі Нелсон, Доллі Партон, Білл Хейлі,

	Карл Перкінс, Елвіс Преслі, Едді Коррен та ін.
Соул	Рей Чарлз, Джеймс Браун, Етта Джеймс, Майкл Джексон, Арета Франклін, Стіві Уандер, Лайонел Річі, Уїтні Х'юстон, Джордж Майкл, Джамала, Гайтана та ін.
Рок	Пол Маккартні, Ерік Клептон, Род Стюарт, Оззі Осборн, групи AC/DC, Metallica, Роллінг Стоунз, Океан Ельзи, Kozak System та ін.
Рок-н-ролл	Елвіс Преслі, Чак Беррі, Літл Річард, Джеррі Лі Льюїс, Бітлз та ін.
Арт-рок	«Дженезіс», Пітер Гейбріел та ін.
Хард-рок	«Лед Зепелінг», «Доп Попл», «Блек Себбет», «Куїн», «Дипп Перпл» та ін.
Мюзикл	Барбара Стрейзанд, Лайза Мінеллі та ін.
Глем-рок	Род Стюарт, Геррі Гліттер, Хаулін Вулф та ін.
Регі	Джиммі Кліфф, Пітер Тош, Бані Уейлер, Боб Марлі та ін.
Міська музика	Аріта Френклін, Ротіс Реддінг, Уїлтон Пікетт, Карла Томас, Соломон Берк, Сем Кук, Біллі Оушн, Уінлі Х'юстон, Джо Кокер та ін.

Естрада	Френк Синатра, Джуді Гарленд, Бетт Мідлер, Лайза Мінеллі, Хуліо Іглесіас, Алла Пугачева, Софія Ротару, Олександр Пономарев, Тіна Кароль, Ірина Білик та ін.
Поп	Майкл Джексон, Мадонна, Принс, Уїтні Хьюстон, Джорж Майкл, Мерайа Керрі, Кристина Агілера, Брітні Спірс, Альоша, Дзідзьо, Казка та ін.
Реп	Кул-Ді-Джей Херк, Ем Си Хеммер, Емініем, Лудакріс, ТНМК та ін.

3.3. Специфіка творчих взаємозв'язків у системі «композитор – виконавець – слухач»

Всі зміни, що відбуваються як безпосередньо в самому виконавському процесі, так і в його результатах, мають певний вплив на естетичне і художнє сприйняття слухачів. Так як метою будь-якого творчого процесу є вплив на глядача – слухача – читача, то є необхідним аналіз естетичної взаємодії «композитор – виконавець – слухач».

Відомо, що у процесі композиторської творчості народжуються твори, які існують у вигляді цілісної музичної композиції лише в формі акустичного звучання. Музична композиція має бути особливим чином зафіксована в нотному тексті, який згодом знаходить своє чуттєво реальне звучання в тимчасовій єдності виконавської конкретизації і активної слухацької співучасті. Як зазначав М. Метнер: «Справжнє натхнення автора його музичним генієм і натхнення слухачів авторським натхненням і є справжня

музика» [76, с. 94]. При цьому, автор мав на увазі, що музика стає справжнім святом тільки тоді, коли здійснюється «узгодження душ», до якого прагнуть і слухач і композитор. М. Метнер, аналізуючи твори композиторів-класиків, відзначав, що «автор не задовольнявся лише зовнішньою узгодженістю себе з публікою (дешевим, гучним успіхом), але ототожнював себе і з самою музикою і її законами, та й публіка жаждала не однієї лише «сенсації», а справжнього свята злагодженості, в якому розчиняються і забуваються всі індивідуальні розбіжності» [76, с. 96].

Як відомо, композиторська діяльність пов'язана з особливим творчим станом – натхненням. В рамках даного дослідження нам здається необхідним зупинитися на тих концепціях, які стосуються найбільш безпосередніх зв'язків композиторської та виконавської творчості зі слухачем. Нині вже не потребує доказів той факт, що прагнення композитора «висловити звуками те, що прозвучало в глибині душі» [66, с. 334], характеризує такий творчий процес, який не можна проаналізувати лише у таких категоріях, як звук, нотний знак тощо. У цьому процесі також є важливими натхнення, інтуїція тощо.

Композитор не може в нотному записі зафіксувати ту реальність, яка втілює художню ідею. Лише творча інтуїція виконавця і слухача може в повній мірі пробудити ейдоси музики, закладені в схеми нотних знаків. «Ідею, що дає життя творчому організму – треба пережити, щоб відчуті і зрозуміти. Людина, яка переживає, сама повинна бути потенційним творцем» [66, с. 85]. Про те, що слухач творить, сприймаючи музику, писали багато дослідників. Зокрема, зазначали про проникнення музики «в потаємні кутки нашого «Я», коли відчуваєш себе наодинці з автором, наодинці зі звуками і зливаєшся з ними ...» [24, с. 82], «чим талановитіший виконавець і слухач, тим інтенсивніший, складніший настрій ...», «у них свої переживання, свої думки, їхні духовні очі відкриваються тільки всередину себе ... Слухач завжди переконаний, що він один з небагатьох, який все відчув до кінця» [57, с. 256].

Глибоке визначення своєму процесу особистісного переживання музичного твору дав Е. Метнер, акцентуючи увагу на естетичній взаємодії композитора, виконавця і слухача, важливості перебування виконавської творчості в стані рівноваги щодо віртуозних та інтерпретаційних надмірностей. «Та зміна в духовному світі, яка відбувається магією геніального виконавця, не може бути взята назад, безслідно стерта безліччю поганих виконань того ж самого твору або того ж самого автора ... вона могла відзвучати тільки зовні, бо її внутрішній відгомін не можна заглушити». Як зауважує Е. Метнер, «конгеніальне виконання, що створює справжність усього музичного феномена, завжди сучасне, хоча і здається багатьом нашим сучасникам несучасним і віджилим» [76, с. 94].

Творче самовираження композитора в певній мірі залежить від ряду факторів: художньої установки, оцінки, судження, смаку, суспільних запитів. Таким чином, музично-художня атмосфера епохи природно впливає на композитора протягом всієї його творчої діяльності.

Кожного композитора хвилює питання щодо того, наскільки його твір відповідає запитам слухачів, як йде процес його пізнання і художнього осмислення. Як зазначав П. Чайковський: «Не мені, звичайно, визначати гідність моїх творів, але можу, поклавши руку на серце, сказати, що вони всі (за небагатьма винятками) пережиті і відчуті мною і виходять безпосередньо з душі моєї. Для мене є доброю новиною, що є на світі інша споріднена мені душа, яка чутливо відгукується на мою музику. Думка, що вона відчує все, чим я був сповнений, коли писав той чи інший твір, завжди надихає і зігриває мене» [31, с. 131]. К.Ейгес, висловлював наступну точку зору з цього приводу: «Художнє чуття, музична совість або смак є для зрілого музиканта його вищою і останньою інстанцією, його вищим верховним суддею, для якого будь-які правила і норми вже відслужили свою службу, як тимчасові перила, тримаючись за які художник робить свій висхідний шлях» [141, с. 729].

Окрім зазначених характеристик композиторської творчості, що пов'язані зі слухацької активністю, важливо вказати на характеристику композиторського співчуття, співпраці. Не зважаючи на традицію розмежовувати різні композиторські школи, підкреслимо, що часто можна спостерігати асиміляцію творчих груп, незважаючи на збереження своєрідності естетичних поглядів та традицій.

Здійснений аналіз підходів до інтерпретації процесів творчості та їх періодів дав можливість зробити висновок, що кращі зразки композиторської творчості приходять до слухача з тієї сфери, яка залишається для нього незбагненою. В цілому, всі думки сходяться на першооснові так званої «музичної ідеї», відчуття якої відноситься до діяльності несвідомого. Також, її можна ідентифікувати з інтуїтивним процесом, з роботою іншого плану свідомості. Саме тому, що процес створення твору мистецтва не усвідомлювали в його послідовності, прийнято говорити про «таємниці творчості» (більшу частину життя людина проводить в стані буденної свідомості, на відміну від творчих поривів, які виникають спонтанно).

Як правило, кожен композитор, включаючи і світових майстрів, роздумуючи з приводу своєї творчості, говорить про творчий процес як дещо несвідоме. Так, А. Шнітке зізнавався, що композиторський задум неможливо звести «не тільки до чисто технологічного аспекту, але також і до однієї лише раціональної концепції загальнопоетичного, філософського порядку» [68, с. 39–48]. Й.-С. Бах не зафіксував у словах власне процес музичної творчості, проте, за спогадами його сина К. Емануеля, «навчаючи композиції ... батько міг просиджувати з учнями по шість годин ... але тільки з тими, у кого виявлялася «здатність до винаходу музичних ідей» [Там само]. Й. Гайдн «намацував» ідею за допомогою імпровізації; В. Моцарт – «міркував, вивчав і розмірковував»; бетховенським музичним ідеям передував словесний текст – вербальне кодування інформації, ідеї прилітали до нього «звідусіль»; О. Мессіан зізнавався в необхідності внутрішнього накопичення матеріалу, щоб потім втілити його в знаках [68, с. 39–48].

Аналітично підійти до творчого процесу змогли лише деякі композитори. Серед таких, наприклад, П. Чайковський та І. Стравінський. К. Монтеверді та В. Моцарт проявляли бажання зафіксувати своє ставлення до співтворення, проте так і не виклали цей процес у відповідних літературних джерелах. Серед найбільш філософськи налаштованих композиторів виділяється Дж. Кейдж, який категорично відділяв музику від почуттів. Сповідуючи дзен-буддизм, Дж. Кейдж заявляв: «наша мета стверджувати життя; не створювати порядок з хаосу або покращувати світобудову, а просто прокинутися до життя, в якому ми живемо» [68, с. 45]. Співзвучні думки висловлює й видатний німецький письменник Ф. Кафка, який зазначав, що весь світ сам запрошується на викриття, варто тільки прислухатися, і він з готовністю видає «таємниці» творчого процесу. Деяку іншу природу має ремесло, тобто вміння композитора втілити в знаках те, що «відкрилося». Від ступеня володіння (майстерності) професією і розкривається талант або геній. В іншому випадку, створена композитором ідея буде відома лише йому самому, хоча і зможе впливати на свідомість людей, які здатні піднятися до рівня сприйняття даного твору.

Композитор В. Калінніков у 1895 році написав критику С. Круглікову: «Дивовижна річ – це мистецтво! Якщо розібрати, то тому, хто займається мистецтвом воно приносить набагато більше страждань, ніж насолод, і шлях художника дуже тернистий, починаючи з важкого і нудного набуття техніки і закінчуючи муками творчості. Але що ж до нього так тягне і що це за страшна сила, яка, заради кількох секунд неземної насолоди, змушує переносити стільки мук та страждань?!» [21, с. 63].

Те, що композитором відтворюється за допомогою специфічних технічних засобів музичного мистецтва, повинно мати надзвичайну прозорість; музична конструкція, яка закарбовує осяяння творчої свідомості композитора в нотних знаках, вимагає такої її організації, в якій можливе виявлення музичного цілого. Всі рівні оформлення музичної конструкції в цілому повинні бути співвіднесені з закономірностями музично-творчого

мислення, що дають можливість проявлятися процесам просування до вищого сенсу. Австрійський композитор А. Шенберг, у статті, надрукованій у 1912 році в журналі «Музика» зазначав, що твір мистецтва, як будь-який досконалий організм, повинен бути «настільки однорідним у своїх складових, що вони в кожній дрібниці виявляють істину і найсокровеннішу сутність цілого» [79, с. 928]. М. Мясковський, в одному з кращих музично-критичних нарисів «Чайковський і Бетховен» торкнувся проблеми «живого виявлення внутрішніх переживань художника». Незважаючи на протилежність відчуттів, які виражені в творах цих композиторів, принципи художньої організації цілого, на його думку, мають явну спільність, з чим ми погоджуємося. Надзвичайна натхненність творчості двох музичних геніїв дала нам можливість володіти їх творами як високими, ідеальними зразками музично-естетичних явищ. «Вони виникають у нашій свідомості не як якісь музичні конгломерати, а як організми цільні і закінчені, що живуть самодостатнім життям» [47, с. 432]. І П. Чайковський, і Л. Бетховен «накопили в своїй душі такий запас глибоких почуттів, потенційну енергію такого напруження, що її художні виявлення не можуть не заражати» [там само]. «Найбільш високий оптимізм» і «самий безнадійний песимізм» стали найвидатнішими зразками в області симфонічних форм, де цілісність музичних елементів є природним виразом емоційно-духовного світу художників, що відбиває глибинну сутність їхнього світорозуміння.

Таким чином, композитору необхідні геніальна інтуїція та першокласна техніка, як способи втілення в тимчасову організацію єдність музичних думок. Це має відбуватися у поєднанні всіх елементів музичного цілого, що дають життя подальшим процесам сприйняття і мислення, актам конститування конкретних музично-естетичних предметів.

Фіксація задуму в системі нотного запису називається композиторським текстом, й надалі передається слухачам через інтерпретацію виконавця в процесі співтворчості слухачького сприйняття. Для нашого дослідження важливо розглянути даний етап прояву художнього

цілого – його відтворення вокалістами-виконавцями. Естетичні особливості виконання викликають інтерес з погляду процесів співтворчості, як з композитором, так і зі слухачами. Виконавець, який створює на основі нотного тексту чуттєво-звукову реальність, реалізує композиторські ідеї і впливає особливим чином на слухача.

З моменту поділу композиторської та виконавської творчості, проблема інтерпретації стояла на першому місці. Наприклад, вважається, що Й. Баха можуть виконувати тільки німці, адже інші виконавці вкладають у нього занадто багато емоцій. Та навпаки, П. Чайковського чи М. Римського-Корсакова повинні виконувати вітчизняні виконавці, адже німцям не зрозуміти «широти слов'янської душі» тощо. Це доводить, що процес створення музичної композиції зумовлений не тільки індивідуальними якостями композитора, а й «соціально-психологічним кліматом», який співвідноситься з даними часом і культурним простором.

Роль виконавця у цьому творчому процесі цікавила різних науковців. Визначимо найбільш цінні, з нашого погляду, підходи до цього питання, які залишаються актуальними і в наш час.

Важливість і необхідність саморозвитку і вдосконалення своєї майстерності підкреслюється Б. Яворським. Виконавцю, як і композитору, необхідна техніка – «віднайдення та розвиток усіх засобів і сил, необхідних для перекладу особистих відчуттів у їх звукове відображення» [143, с. 986]. Б. Яворський зазначає, що будь-яке виконання твору не може реалізувати всю його цілісність, закладену внаслідок «можливо різної передачі основного зерна змісту» [Там само]. З іншого боку, здатність слухача до сприймання, що передбачає і його власну інтенціональну координату, силу традиції в інтерпретації даного твору при зіткненні з іншим можливим трактуванням може виступати в якості протиставлення себе їй. Тим самим підкреслимо: дослідник підводить нас до постановки питання щодо співвіднесення конкретної форми музично-естетичного предмета та ідеального естетичного

предмета, що містить прояви всіх потенційних, можливостей реалізації, закладених в авторському задумі.

Для усвідомленого вибору кожної конкретної реалізації, критерієм має стати «внутрішнє справжнє „Я” виконавця, при цілковитій свободі відтворення цього внутрішнього відчуття, що виходить за межі тільки чуттєво-звукового плану» [144, с. 986]. Також піднімається питання про проблему співвіднесення виконавського музично-естетичного переживання з різноманітним слухацьким «слуховим видом», що відповідно, викликає той чи інший відгомін у цілісному музично-естетичному відношенні. Важливо, що особисті відчуття, як суб'єктивні установки свідомості як виконавця, так і слухача, розглядаються в якості найважливіших елементів цього процесу. Б. Яворський називає «живим ритмом» усю сукупність і послідовність сил, потрібних для виявлення особистих відчуттів при виконанні твору. Саме цей ритм і створює «плавний та безперервний плін відчуттів, при якому немає граней, а є безперервність життя» [144, с. 988]. Критикуючи такі види виконання, при яких можна спостерігати або зовнішнє звукове «чергування» в часі, або лише можливість проявити свою особистість, поглинаючи при цьому увагу слухачів власними індивідуалізованими відчуттями, дослідник зупиняється на тому вигляді виконання, про яке мріє автор. Гармонійно зливаючись з особистістю композитора, виконавець у живому ритмі відтворює його відчуття, привносячи при цьому свої індивідуальні риси.

Думки Б. Яворського співзвучні з поглядами К. Ейгеса щодо ролі виконавця в цілісному музично-творчому процесі. Виходячи розуміння сутності музики К. Ейгесом, відповідно до якого музикант – це чисто духовна краса, випливає наступний висновок: «... Ніякі фізичні звуки, що отримані під час виконання музики, не можуть її вичерпати цілком, тобто, не можуть замінити тієї внутрішньої мелодії, яка звучить у душі композитора або виконавця. Будь-яке таке виконання своїм призначенням має тільки проявити або викликати в душі іншого ту внутрішню музику, яка становить мету виконання» [141, с. 107]. Тут позначається така проміжна роль виконання, як

конкретно-чуттєве втілення, що зливається з внутрішньою, не чуттєвою компонентою і становить цілісну духовну подію, коли «слухач може забути про окремі звуки і пережити живу безперервну мелодію як музичне почуття» [там само], що в цілому повинно призвести до головної мети – вираженню музичної краси.

Створення художнього образу, який є метою композиторської та виконавської творчості, яка повинна бути передана слухачам, разом з тим передбачає і технічний бік виконання, який дає можливість втілити музичний задум. Розвитку цього комплексу, оволодінню всіма тонкощами творчого процесу повинна бути присвячена, перш за все, особиста самостійна робота виконавця над властивими саме йому відчуттями, які природно і безпосередньо переходять у звуки. Б. Яворський зазначає: «Так як дихання є початковим проявом життя, то можна сказати, що органічна техніка керує диханням... направлення діяльності дихання в потрібні органи, введення всіх часткових рухів у загальний вольовий рух дихання» [143, с. 983].

Говорячи про вокальне виконавство і його взаємозв'язок зі слухачською співтворчістю, не можна не згадати Ф. Шаляпіна. Ще на самому початку свого творчого шляху великий співак уже був оцінений як видатна художня величина: «Шаляпін показав надзвичайно виразну силу «гри тембру» голосу, зробив вокально-словесну фразу виразником найглибших, часто прихованих, психологічних відтінків, нарешті, показав, у якому дивовижному поєднанні знаходиться спів із загальною грою лицьових м'язів і зовнішньою виразністю всього тіла» [94, с. 69]. А. Ахматова так згадувала про першу зустріч зі співаком під час виконання «Бориса Годунова»: «Шаляпін з'явився на сцені, і ще не почав співати. Тільки повів плечем, глянув царствено – і відразу стало видно: геній» [94, с. 59–60].

Виконуючи видатні вокальні твори, Ф. Шаляпін відчував стан натхнення, близький до переживань великих композиторів: «... Хочу тобі похвалитися величезним успіхом, вірніше тріумфом у Парижі. Цей тріумф тим мені дорогий, що він відноситься не тільки до мене, а до мого

незрівнянного, великого Мусоргського, якого я обожаю, і боюся, якому поклоняюся» [94, с. 250].

У результаті естетичного сприйняття творчого образу, створеного Ф. Шаляпіним, виникали такі акти слухацької співтворчості, при яких «в звуках його голосу, в зміні м'язів обличчя і фігури, у виразі очей – ця душа на ваших очах втілюється у форми, зовсім відмінні від її повсякденного буття, співчутливо проникає у вашу душу, робить її співучасницею своїх переживань і ви проти волі і крім власної свідомості залучаєтеся до складної гами суб'єктивно чужих вам почуттів, пристрастей і настроїв» [52, с. 221].

Дослідники, які в тій чи іншій мірі зверталися до естетичних аспектів виконавського мистецтва, пов'язують справжню художність і артистичність зі здатністю виконавців сприйняти і донести до слухачів глибоко приховану духовну сутність музики. «Можна назвати виконання Шаляпіна виконанням симфонічним, настільки безперервно присутня в ньому музична свідомість, від якої залежить, випромінюється цілісність і життєвість його сценічних втілень ... В опері найголовніше досягнення артиста – розкриття в звуці і через звук всієї життєвої еволюції даного художнього образу: життєвої, якщо образ цей зародився в свідомості артиста як живий, як конкретний, а не як послідовність зазубрених речитативів і арій, з машинального відтворення яких, нічого цільного не створити» [3, с. 5].

Таким чином, визначаючи природу вокального виконавства, ми робимо акцент на свідомості, здатній до творчої інтерпретації музики, яка в талановитому виконанні не тільки дозволяє зазвучати закарбованим у нотних знаках конкретно-чуттєвим звуковим комплексам, але і дає можливість прояву вокального цілого в свідомості слухача, встановлення конкретного вокально-естетичного предмета. Погодимось з Е. Метнером, що в усі епохи «число дійсно великих індивідуальностей, які володіли б здатністю бути тлумачами великих авторів, дійсно мізерно, незважаючи на кількість дипломованих виконавців, яка постійно збільшується» [76, с. 35].

В результаті такого розуміння естетичної ролі виконавця, виникли і нові думки щодо музично-естетичного виховання. Зокрема, К. Аргамаков вказував на необхідність навчання музикантів з двох сторін – естетико-психологічної та технічної. Система навчання повинна включати в детальне вивчення всього, що «належить до волі і свідомості виконавця», таким чином, було наголошено на важливості осмислення виконавської діяльності, як частини цілісного музично-естетичного процесу.

Так, варто відмітити, що є неприпустимою ситуація, коли ставиться різка розмежувальна лінія між музикою для «музикантів» і музикою для «любителів», коли в спеціальній музичній освіті більшість уваги приділяється технічній стороні навчання, і майже немає живого мистецького життя. К. Ейгес зазначав: «І фахівцю музиканту, і любителю дилетанту від музики потрібно одне і те ж, а саме живий, цілісний і конкретний, музичний (звуковий) образ, який не зводиться на прозаїчну звичайну мову так само, як не зводиться на неї і поезія, і живопис, і всяке інше мистецтво. Різниця лише в тому, що любителю і будь-якій освіченій людині потрібен власне художній образ, тоді як фахівцю-музиканту окрім того необхідно володіти прийомами для досягнення цього образу, а теорія і техніка служать у цьому процесі лише засобом» [141, с. 58]. Обґрунтовуючи таким чином мету і сенс цілісного музично-естетичного процесу, К. Ейгес підходить до проблеми цілісності, що виникає в духовному світі тріади композитор – виконавець – слухач, в процесі особливої творчої діяльності.

У цьому аспекті є доцільними питання щодо естетичного впливу вокальних творів на слухача. Так, Піфагор виділяв катарсис; Платон – виховну роль музики; Царліно торкався одиниці фізичного часу, стверджуючи, що почуття такту породило наявний в людині пульс крові; Декарт стверджував, що одна і та ж мелодія викликає у різних людей різні стани, тобто відповідає розбіжності одиниць з фізичним часом у людей (їх «внутрішнім часом»); А. Шопенгауер вважав музику панацеєю «від усіх страждань» [138] тощо.

Відомо, що естетичне сприйняття слухачем будь-якого художнього твору, в тому числі і твору вокально-виконавського мистецтва, є реалізаційною ланкою в процесі його функціонування. Спочатку воно (естетичне сприйняття) детермінує творчий процес художника. Слухач присутній як в процесі творчості композитора, так і в процесі творчості виконавця, визначаючи спрямованість їх діяльності. Як зазначає Г. Коган, «в основі будь-якої культури лежить культура сприйняття. Там, де вона не розвинена, не може бути ніякої культури» [51, с. 214]. Зміна естетичних смаків і потреб публіки тягне за собою зміну в творчому процесі художника. Артист, орієнтуючись на слухача і на його естетичні запити, які є наслідком певної художньо-естетичної обстановки, варіює як інтерпретацію кожного окремого музичного твору, так і всього репертуару в цілому. Слухач є свого роду камертоном, за яким «налаштовує» свою творчість виконавець. У результаті постійного контакту з публікою, у інтерпретатора створюється певна модель слухачького сприйняття, яка постійно коригується, реагуючи на найменші зміни в ціннісних орієнтаціях аудиторії. Є. Назайкінський вважає, що кожна інтерпретація залежить від трьох аспектів: «вгаданого композиторського задуму, своєї фантазії і волі, слухачької уваги і художньої реакції аудиторії» [90, с. 96]. При цьому автор підкреслює, що основним орієнтиром для виконавця є реальне сприйняття.

Сприйняття однієї і тієї ж інтерпретації може бути різним в залежності від того, до якого типу належить слухач. А. Сохор виділяє наступні три типи слухачів:

1. високорозвинений – знавець, експерт;
2. середньорозвинений – любитель, дилетант;
3. низько розвинений – профан.

Більш розгорнутий розподіл типів слухачів дає І. Лукшин. Він виділяє:

1. когнітивний – це знавці, які спираються на певні мистецтвознавчі знання;

2. інформаційно-прагматичний, який розглядає твір мистецтва як джерело інформації і пізнання;
3. емотивний. Основна мета даного типу слухачів отримання задоволення, естетичного переживання;
4. асоціативний, до якого належать слухачі, чий соціально-естетичний смак формується під впливом референтних, значущих груп [91, с. 68].

Якщо брати відмінність між сприйняттям музики знавців і любителів у цілому, то перш за все, необхідно відзначити відмінність у типі мислення професіоналів і аматорів, а звідси і в самому підході до виконуваного музичного твору. В аналізі професіоналів домінують певні логічні категорії, якими вони оперують у своїй оціночній діяльності. Вони аналізують прослухану ними інтерпретацію музичного твору, спираючись на свої мистецтвознавчі знання, і ґрунтуючись на них. Якщо композитор при створенні нового музичного твору більше уваги приділяє логіці гармонійного і мелодійного розвитку, формі твору, техніці письма, то виконавець акцентує свою увагу на трактуванні твору, порівнює його з раніше сприйнятими інтерпретаціями даної композиції, виокремлює деталі, які цікавлять його як співака-виконавця тощо. Любитель-слухач сприймає музичний твір у цілому, не фіксуючи деталі, піддаючись загальному емоційному настрою як твору, так і виконавця. Крім того, виконавець осягає художній зміст музичного твору в процесі сприйняття для того, щоб об'єктивувати його, любитель-слухач осягає його тільки в своїй свідомості. Однак відмінність у процесах сприйняття любителів і професіоналів не знімає загальних закономірностей принципів сприйняття, в процесі якого відбувається і зворотний вплив – вплив творчості художника на еволюцію естетичних смаків, загальне естетичне виховання публіки.

Говорячи про проблему сприйняття, знову звернемося до думок Б. Яворського. Звернемо увагу на його класифікацію слухачів, які тією чи іншою мірою здатні сприймати музичні ідеї, що передаються їм від

композитора через виконавця. У цьому аспекті виділімо два типи найбільш підготовлених слухачів. До першого типу відносяться ті, хто «робить відмінність між творами лише остільки, оскільки вони дають більший або менший простір свавіллю виконавця, і ті твори, які чомусь це свавілля не допускають, відносяться цією публікою до розряду наукової, серйозної, музики» [143]. Дійсно, нерідко можна спостерігати, що енергія особистості виконавця, його ефектно-віртуозне самовираження затуляють собою «істинний лик» музичного твору. Найціннішим та рідкісним можна назвати той тип слухача, який здатний гармонійно злитися з композитором і виконавцем, оцінивши їх і долучившись до їх спільного прояву, «отримати ті ж відчуття переживань, забезпечивши їх у кожній окремій особі слухача властивими лише йому одному індивідуальними особливостями» [там само].

Слухацьке сприйняття залежить і від змін, що відбуваються у вокально-виконавському мистецтві. Так, з виникненням технічних мистецтв і розвитком технічних засобів, необхідність аналізу умов і змін виконавського процесу призводить до необхідності аналізу і сприйняття слухачем результатів цих змін. Внаслідок впливу техніко-комунікативних засобів, змін зазнає не лише виконавський процес і результат цього процесу, а й умови сприйняття, соціально-естетична інтерпретація слухача, його естетична оцінка. Так як «науково-технічний прогрес є найважливішою умовою широкого розповсюдження художніх творів і засвоєння їх масами» [16, с. 149–150], то цілком зрозумілий науковий і практичний інтерес до даних проблем у сфері функціонування засобів масової комунікації, який виникає як результат об'єктивного зростання впливу технічних засобів на процес естетичного сприйняття.

Таким чином, естетичне сприйняття, як соціально-історичне явище, тісно пов'язане з науково-технічним прогресом у житті суспільства, оскільки завдяки його впливу змінюється і сам спосіб сприйняття твору мистецтва.

Як зазначає Н. Яранцева, всі засоби тиражування (як от звукозапис), істотно впливають на специфіку сприйняття музичного твору. Вона пише:

«Навіть там, де масове тиражування майже не змінює художньої фактури твору (стереофонічний запис і трансляція музики, нові засоби живопису) відбуваються істотні зміни в сфері сприйняття: втрачається гострота враження, звикання веде до спрощення образу» [153, с. 39]. Автор приходить до висновку, що це – особливість сприйняття, яку не можливо усунути, а до якої можна лише пристосуватися.

Сьогодні можна відзначити вплив різних технічних засобів на слухацьке сприйняття, яке виражається в нівелюванні масового естетичного смаку. Говорячи про безумовний вплив техніко-комунікативних засобів на сприйняття слухачами творів музичного мистецтва, про зміни, що відбуваються в результаті цього впливу, необхідно проаналізувати власне процес сприйняття, з метою з'ясування, які саме зміни викликає широке розповсюдження засобів масової комунікації на кожній з фаз даного процесу.

Специфіка сприйняття твору музичного мистецтва полягає в його розгортанні у часі, та проходженні низки етапів: перший етап – передкомунікативний, другий – комунікативний, третій – посткомунікативний.

Загальна та часткова художньо-психологічні установки, які формуються на передкомунікативному етапі мають велике значення для протікання усього процесу сприйняття. При сприйнятті запису особливо важливим є загальна художньо-психологічна установка, що сприймається слухачем.

Іноді запис розглядається як копія концертного «живого» виконання. У цьому випадку, в умовах розвитку технічних каналів зв'язку, слухач сприймає лише копію виконання музичних творів. При цьому, питання оригіналу та копії є дискусійним і суперечливим. Беручи за оригінал концертне виконання, а за копію – запис, Г. Коган пише, що запис «навіть у кращому випадку» викликає «сильно збіднене, як би висохле уявлення, зменшує, відсуває вдалину, послаблює враження від цілого» [52, с. 69]. Він називає звукозапис «їжею без вітамінів», виступаючи в цілому проти даного

виду виконавства. Такої думки дотримується і А. Шнабель, вважаючи платівку лише «сурогатом» музики.

Поняття оригіналу та копії використовують у своїх працях й інші дослідники, однак, під оригіналом вони розуміють перший варіант записаного музичного твору. Саме так оцінює звукозапис А. Онеггер, коли стверджує, що віна (звукозапис) дозволяє композитору встановити «інтерпретацію-тип». Проте вважаємо, що це є не зовсім вірним. Запис створює для даного варіанту твору певні умови, в яких з ним співставляються інші виконавські трактування. Цьому сприяє ефір, який транслює в основному одні й ті ж записи. Точку зору А. Онеггера можна оцінити як метафізичну, так як він розглядає «інтерпретацію-тип» як якийсь абсолют. Близька до цього розуміння і концепція А. Моля.

Так, А. Моль, порівнюючи появу звукозапису з винаходом друкарства, пише, що музичний твір у записі набуває незмінності, так як запис, представляючи собою «відображення часу на простір», є «звуковий тканиною, законсервованою в часі і просторі». Однак, записаний музичний твір – одна з можливих виконавських трактувань художнього змісту даного музичного твору. Закон варіантної множинності, властивий всім виконавським мистецтвам, пояснює правомірність існування різних інтерпретацій. У всіх цих випадках незмінною залишається лише матеріальна основа твору.

Звукозапис часто порівнюють з іншими засобами масового відтворення та технічного копіювання твору мистецтва, але при цьому не враховується його виконавська специфіка. Наприклад, музичне виконавство розглядається поряд з образотворчим мистецтвом і проблемою репродуктивності. Однак, якщо говорити про фонограми як про репродукції, то продовжуючи думку, у вигляді «оригіналу» ми можемо отримати власне музичний твір. З нашого погляду, є вірною думка Н. Корихалової, яка, вважаючи, що «одна з виконавських трактувань музичного твору – це природна і необхідна форма його суспільного буття, закономірний прояв його способу існування»

зазначає, що поняття оригіналу швидше можна застосувати до фонограми, «бо вона містить оригінальний твір музично-виконавського мистецтва» [55, с. 111]. Проте автор зазначає, що і в цьому випадку не можна розглядати «живе» виконання як оригінал.

Будь-яка інтерпретація, чи то запис вокального твору, чи твору, виконаного на сцені є результатом певного творчого процесу. Тому вважаємо, що розглядати питання оригіналу та копії щодо запису та концертного виконання є неправомірним, адже це якісно різні явища. Відповідно, запис твору, як нова вокальна дійсність, потребує іншої художньо-психологічної установки від слухача, яка є відмінною від його установки на концертне виконання.

У наш час, рівень розвитку технічних засобів дозволяє прогнозувати виникнення нових видів мистецтв. Всі технічні види мистецтв виникали спочатку як засіб масової комунікації, а потім знаходили естетичний потенціал і самостійне естетичне значення. Досліджуючи походження «технічних» мистецтв, можна виділити три етапи у їх становленні:

- власне винахід;
- відношення до нього як до транслятора, популяризатора, засобу тиражування;
- пошуки власної специфіки, «самосвідомість» нової художньої форми як мистецтва, оголошення себе мистецтвом.

Вважаємо, що мистецтво звукозапису знаходиться на третьому етапі свого становлення. Так, воно ще не стало новим видом мистецтва, але вже є не лише «транслятором», «розповсюджувачем», а специфічним видом художньої діяльності, який виходить з розряду майстерності (вищої форми ремесла), і набуває статусу мистецтва.

Звукозапис, народження якого «знаменувало переворот, початок нової епохи в історії виконавства» [55, с. 69], перетворюється в наші дні в різновид музичного виконавства, що має свої специфічні особливості, як в умовах протікання самого процесу, так і в умовах його сприйняття. Подальший

розвиток і утвердження його в даній якості пов'язаний з виробленням у слухача специфічної художньо-психологічної установки сприйняття на звукозапис як на один з видів музично-виконавського мистецтва.

Найбільші зміни в структурі слухацького сприйняття, які виникають під впливом технічних засобів, спостерігаються в комунікативній фазі – в процесі безпосереднього спілкування слухача з записаним музичним твором. Тут можна виділити кілька факторів, які безпосередньо впливають на слухацьке сприйняття.

Перший фактор – це відсутність зорових вражень від виконання. Значення даного фактора у процесі сприйняття слухачем інтерпретації вокального твору відзначається в роботах Г. Гінзбурга, Я. Мільштейна, Г. Рождественського та ін.

Так, важливим компонентом концертної обстановки є наявність зорового образу артиста на сцені, який володіє цілим комплексом засобів виразності, що виконують певну сугестивну роль. Однак, не всі автори приділяють цьому належне значення. Зокрема, Н. Корихалова, погоджуючись з думкою, що виконавський візуальний образ є засобом виразності, не надає великого значення зоровим враженням у сприйнятті слухача, відводячи останнім більш скромну роль. Підтримуючи в даному питанні Ж. Бреле, яка вважає, що уявний зоровий образ артиста може більш відповідати характеру виконуваної музики, ніж образ, видимий в залі, Н. Корихалова пише: «У підсумку, виконавський жест важливий остільки, оскільки допомагає музиканту втілити музику, що інтерпретується» [55, с. 51]. Тобто, автор розглядає сценічний образ артиста, лише як допоміжний засіб для втілення музики. Проте, Н. Корихалова не враховує той факт, що в даному випадку зоровий образ виконує роль сугестивної ознаки, яка, з одного боку, володіючи функціональним значенням, ознайомлює зі змістом твору, з іншого – вселяє слухачеві певне ставлення до даного змісту, тобто заражає його певною емоцією. Більш того, вважаємо, що зорове враження часто дає можливість мати більш повне і різнобічне уявлення про предмет, ніж

слухове. На основі праць Л. Виготського, введено поняття «продуктивного сприйняття», в якому важлива роль надається зоровому сприйняттю.

Художній образ, який виникає у слухача під час прослуханого запису музичного твору, менш підпорядкований логіці та емоційним впливам виконавця, так як його формування відбувається під впливом не всієї системи художньо-виразних засобів артиста. Слухацький образ у даному випадку позбавлений цілої гами виразних засобів: носія змістовно-сміслового аспекту вокального твору, яким є сценічний образ. Хоча й можна припустити, що він присутній в уяві слухача, проте не слід вважати, що поняття первинного індивідуального відображення реальності являє собою буквальну копію цієї реальності, так як зорова система створює деяку подобу візуалізованої моделі певної ситуації.

Таким чином, зорові враження, отримані слухачем від виконання, відіграють роль засобу виразності в процесі сприйняття і формування змістовно-сміслового аспекту слухацького художнього образу. Відсутність даних вражень у слухача запису викликає певні зміни структури його сприйняття в даній комунікативній фазі.

Другий фактор також відноситься до змін, що відбуваються в комунікативній фазі. Звукозапис не передає усі аспекти прояву особистості виконавця, той емоційний посил, який іде від нього до слухачів. Можемо відзначити, що цей фактор має досить суттєвий вплив на структуру слухацького сприйняття. Постає питання певного акустичного простору, в якому поширюються невидимі прояви особистості виконавця.

З появою стереофонічного запису спостерігається посилення інтересу самих виконавців-артистів до проблеми впливу акустичного простору, акустичних просторових умов на сприйняття музики. Одним з перших дослідників, хто торкнувся зазначеної проблеми, був П. Хіндеміт. Так, дане питання важливе як для композиторів при написанні музичного твору, так і для виконавців, чия творча діяльність безпосередньо пов'язана з просторовими умовами. Як відомо, виконавський процес має процесуальний

характер і протікає в певних акустичних умовах: музика не може існувати в безповітряному просторі, і залишається «мертвою» до тих пір, поки її не виконають, а власне виконання передбачає створення певних умов. Саме за таких обставин виникає явище, пов'язане з направленістю музичної форми на сприйняття.

Реальний фізичний простір, у якому відбувається процес сприйняття, виконує комплекс взаємопов'язаних між собою функцій. Крім того, певне фізичне середовище сприймається разом з музикою як одна з умов виконання. Вона сприяє підключенню загального просторового досвіду до музичного сприйняття і служить підґрунтям для власне музичних просторових компонентів. При запису простір, в якому протікає виконавський процес, ніби переривається, створюється інший простір сприймання музики. Так як «вироблений продукт є невіддільним від того процесу, в якому він виробляється» [38, с. 180], то зміна умов протікання виконавської процесу має велике значення з естетичної точки зору: в результаті зміни просторових умов змінюється й характер слухацького сприйняття.

Третій фактор, який впливає на слухацьке сприйняття записаного музичного твору – це відсутність колективного слухання. Цей фактор створює певну психологічну акустику, з впливом багатьох «співслухачів». Дійсно, колективне сприймання створює певну емоційно-естетичну атмосферу, що сприяє повноцінному художньому сприйняттю виконавських видів мистецтв. Перш за все, це особлива обстановка, пронизана емоційними зв'язками, яка створює певне психологічне налаштування у слухача. Відсутність даної музичної комунікативної ситуації впливає на кожен з шарів структури сприйняття.

Однак, слухацьке сприйняття іноді може мати фоновий характер (коли немає певної установки на звукозапис як на особливий вид виконавства), тобто сприйняття може бути комітатним (супутнім). З розвитком технічних засобів комунікації дана форма сприйняття стала однією з поширених. Це

дозволяє деяким музикантам поставити питання про пасивність слухачів. Так, Я. Мільштейн, вказуючи на негативний вплив звукозапису, відзначає можливу слухацьку пасивність. Він зазначає, що «найбільша небезпека механічного запису криється в тому, що вона викликає у всіх причетних до музики утриманські, пасивні настрої, легке, чисто «споживче» ставлення до музики» [80, с. 25]. У цьому аспекті можна врахувати й думку І. Стравінського, який пише: «У музиці, більш, ніж в будь-якій іншій галузі мистецтва, розуміння дається лише тим, хто робить якісь дієві зусилля. Одного пасивного сприйняття мало. Активність слухача, без якої неможливо сприймати музику, не знаходить собі ніякого застосування і поступово атрофується» [125, с. 220]. Таким чином, І. Стравінський заперечує можливість дійсного засвоєння художніх цінностей без активної співтворчості слухачів, а звукозапис, як вважає автор, такої можливості не дає. Більш того, він сприяє розвитку пасивності слухацького сприйняття.

Протилежної думки дотримується канадський піаніст Глен Гульд. Говорячи про зміну слухацької психології з розвитком техніко-комунікативних засобів, Г. Гульд пише про «нового слухача» («musical experience»), який не тільки бере активну участь, співпереживає, сприймає музику, але й «приймає рішення, які на попередньому етапі розвитку музики могли б сприйматися як інтерпретація твору» [24, с. 19]. Але вся активність слухача, згідно з Г. Гульдом, виражається в регулюванні апаратури з метою домогтися найкращого, на його думку, виконання. Саме такого активного слухача має на увазі і А. Моль, який, досить детально розглядаючи діяльність слухача в процесі його спілкування з апаратурою, виокремлює три типи прослуховування: виборче, «антуражне» та пошукове [84, с. 148–157]. В даному випадку ці автори говорять про активність дій слухача, які передують сприйняттю, а не про активність процесу сприйняття.

Якщо брати до уваги думку про пасивне сприйняття слухачем записаного музичного твору, то постає питання, чи сприймається інформація з плівки в повному обсязі. Дане питання виникає й у зв'язку з можливістю

багаторазового повторення ідентичної художньої інформації. Таким чином, важливим моментом у вивченні проблеми впливу техніко-комунікативних засобів на слухацьке сприйняття є питання про передбачуваність. Відомо, що характерною рисою «живого» концертного виконання є те, що слухач ніколи точно не знає, що його чекає в наступному такті, тоді як естетичний вплив записаного твору можливий тільки в тому випадку, коли слухач сприймає якусь нову, невідому йому інформацію. Отже, найсерйозніший недолік грамзапису полягає у повторюваності виконання, чого ніколи не буває при концертному виступі. Проте, з іншого погляду це є його перевагою, адже виконання у звукозапису набуває нової цінної якості, яка й пов'язана з можливістю багаторазового буквального повторення. При цьому важливо відмітити, що для кожного прослуховування характерна особлива неповторність, яка знаходить свій вираз у неповторності сприйняття.

Можливість повторення (відтворення) виконавського акту, з нашого погляду, є специфічною властивістю звукозапису. При багаторазовому прослуховуванні вокального твору можливе повноцінне сприйняття, адже і при повторному прослуховуванні відбувається моделювання інформаційного процесу. Все залежить від того факту, чи це сприйняття є супутнім, чи має певну художньо-психологічну настанову. У даному випадку певну роль відіграє і художня ситуація, під час якої відбувається процес сприйняття.

Багаторазове прослуховування одного і того ж вокального твору в звукозаписі окремо кожним слухачем, дозволяє детальніше розібратися не тільки в простій «мові» вокальної музики, а й у складному музичному творі, форма якого ускладнює проникнення в його художньо-образну будову з першого прослуховування. Звукозапис дає можливість виконавцю, звертаючись до самої широкої аудиторії, застосовувати більш деталізовані засоби вираження, враховуючи багаторазове сприйняття виконаного ним твору. Тим самим, відбуваються зміни у співвідношенні між розповсюдженістю вокального твору та складностями у його сприйнятті, що пов'язані як зі стилем, так і з інтерпретацією певної вокальної композиції. Це

пов'язано із подоланням протиріч між об'ємом художньої інформації, яка потенційно закладена в творі, та можливостями її осмислення.

Отже, композитор, виконавець і слухач перебувають у певному взаємозв'язку та взаємозалежності, представляючи собою єдину, цілісну систему. Як зазначалось, виконавська творчість відображає будь-які соціально-психологічні зміни, смаки слухачів та їхні естетичні потреби. Так само і її сприйняття пов'язано зі змінами, що відбуваються у вокально-виконавському мистецтві. Так, зміни в слухацькому сприйнятті є наслідком зміни умов протікання виконавського процесу під впливом техніко-комунікативних засобів та якісно новим типом інтерпретації, який виник у зв'язку з цим. Таким чином, можна зробити наступні висновки:

- певним змінам піддається вся структура музичного сприйняття. До факторів, які впливають на цей процес відносяться: відсутність глядацьких вражень, зміна акустичного простору, зміна умов сприйняття, які проявляються в зміні емоційно-психологічної атмосфери;
- для найбільш оптимального сприйняття слухачами записаного вокального твору необхідна відповідна художньо-психологічна настанова на звукозапис, як на різновид музично-виконавського мистецтва, що має свої специфічні особливості порівняно з концертним виконанням;
- діалектичний взаємозв'язок «виконавець-слухач» передбачає активну співтворчу позицію слухача, для якої важлива наявність певної художньо-естетичної ситуації, яка сприяє оптимальному протіканню процесу сприйняття.

Таким чином, виникнення звукозапису, як одного з «технічних» видів мистецтва, є наслідком науково-технічного розвитку. Не будучи самостійним видом мистецтва, звукозапис є ще одним різновидом вокального виконавства, розвиток і широке розповсюдження якого впливає як на творчий процес артистів-вокалістів, так і на слухацьке сприйняття. Одним з

позитивних моментів звукозапису є можливість повторення конкретного виконавського акту, що дає можливість порівняння різних виконавських трактувань, аналізу виконавського стилю інтерпретатора. Крім того, наслідком творчої діяльності співака в звуковій студії є розширення комплексу художньо-виразних засобів, вдосконалення технічної майстерності, а також використання нехудожніх засобів для досягнення певних виразних ефектів. Широке розповсюдження засобів масової комунікації дає можливість збільшити слухацьку аудиторію, зробити вокальне мистецтво доступнішим.

Проте, поруч із позитивними моментами, необхідно вказати і на деякі негативні аспекти розвитку і поширення звукозапису. Зокрема: створюються умови комітатного сприйняття мистецтва; спостерігається процес стандартизації естетичних смаків і потреб слухачів. Однак, незважаючи на це, звукозапис займає певне місце в загально-естетичній і художній культурі суспільства та володіє великим потенціалом у практиці естетичного виховання.

Висновки до третього розділу

У зв'язку з розвитком сучасного вокально-виконавського мистецтва в умовах бурхливого науково-технічного прогресу, визначено ступінь та характер його впливу на вокальну практику. З'ясовано, що одним з різновидів вокального виконавства стає звукозапис, як наслідок науково-технічної революції. Проте, широке розповсюдження засобів масової інформації не применшує панівної ролі живого виконання та не скасовує жодної з головних закономірностей цієї сфери творчості. Охарактеризовано зміни, які виникли у зв'язку з розвитком звукозапису як у творчому процесі виконавця, так і в процесі слухацького сприйняття.

Виявлено, що широке розповсюдження засобів масової комунікації має як позитивні, так і негативні сторони. З одного боку, звукозапис стимулює технічну досконалість виконавців, створює умови для винайдення та

використання нових вокальних засобів виразності, розширює виконавську аудиторію. З іншого боку, з'являється небезпека інерції слухацького сприйняття, стандартизується як виконавська творчість, так і естетичні та художні смаки і потреби слухачів. Проте, широке розповсюдження звукозапису є закономірним процесом, вплив якого не можна переоцінити. Аналіз впливу засобів масової комунікації створив умови для правильної орієнтації в практичній роботі з виховання естетичних потреб і смаків суспільства. Проаналізовано зміни, які відбуваються в слухацькому сприйнятті під впливом техніко-комунікативних засобів та якісно нового типу інтерпретації, який виник у зв'язку з цим:

- певним змінам піддається вся структура музичного сприйняття. До факторів, які впливають на цей процес відносяться: відсутність глядацьких вражень, зміна акустичного простору, зміна умов сприйняття, які проявляються в зміні емоційно-психологічної атмосфери;

- для найбільш оптимального сприйняття слухачами записаного вокального твору, необхідна відповідна художньо-психологічна настанова на звукозапис, як на різновид музично-виконавського мистецтва, що має свої специфічні особливості порівняно з концертним виконанням;

- діалектичний взаємозв'язок «виконавець-слухач» передбачає активну співтворчу позицію слухача, для якої важлива наявність певної художньо-естетичної ситуації, яка сприяє оптимальному протіканню процесу сприйняття.

Виявлено особливості вокально-виконавської творчості у контексті сучасної масової культури. З'ясовано, що однією з характерних особливостей сучасної епохи стала поява масового мистецтва, як неминучого процесу, викликаного зростанням диференціації картини світу. Одним з яскравих проявів вокально-виконавської творчості на сучасному етапі є естрадна пісня та її складова – естрадний вокал. Визначено, що естрадний вокал або естрадний спів виник та зазнав свого активного розвитку поруч з формуванням мистецьких традицій, що є специфічними саме для міської

культури, що сприяло розширенню стильових горизонтів виконавського вокального мистецтва. Доведено, що основними стилями, які виступили в якості підґрунтя сучасного естрадного співу є: мотет, мадригал, кантата, романс, джазовий вокал.

Охарактеризовано специфічні риси естрадного виконавства: розважальність, доступність, простота, спрямованість на пересічного глядача, інтереси і знання якого далекі від класичної музичної освіти. До характерних особливостей власне сучасного естрадного співу віднесено легку запам'ятовуваність музики та слів композиції, що пояснюється переважно куплетною формою виконання з повтореннями приспіву, невибагливістю мелодії. Визначено, що в українському культурно-мистецькому просторі XXI століття чітко простежується феномен різноманіття стильових напрямків, який проявився в тенденції до поєднання різноманітних стилів та жанрів, їх міксування.

Виявлено, що в руслі сучасних досягнень вокального виконавства, вокальне виконання розглядається як особливий творчий акт, який поєднує в триєдине ціле процес створення, інтерпретації та сприйняття вокального твору. Так, у музичному виконавському мистецтві передача смислу здійснюється через комунікативний зв'язок у тріаді композитор – виконавець – слухач, через який доноситься інформація, емоції, експресія. У даній тріаді відображаються основні суб'єкти сформованої системи музичної комунікації, що на основі інтонаційно-сміслових зв'язків утворюють галузь музичного спілкування та створюють умови для художньо-творчої взаємодії між суб'єктами, які створюють, розповсюджують та споживають музичні цінності.

Доведено, що гармонічне злиття композиторської та виконавської творчості, яка дає можливість проявитися художньому задуму, закладеному у вокальному творі, виразити переживання, які творчо втілюються виконавцем-вокалістом, є необхідною умовою для естетичного впливу

вокальної музики на свідомість слухача та втілення цілісної вокально-естетичної взаємодії композитора-виконавця-слухача.

Основні наукові результати опубліковано в працях [149,150].

ВИСНОВКИ

У дисертаційній роботі здійснено теоретичне обґрунтування та досліджено історичний, естетичний, виконавський аспекти вокально-виконавської творчості. Проведене дослідження й виконання поставлених завдань надали підстави зробити такі **висновки**.

1. Визначено поняттєвий апарат дослідження. З'ясовано, що на сучасному етапі вокально-виконавська творчість є найціннішим матеріалом для теоретичних узагальнень. Виняткова сила впливу вокального мистецтва на людину спонукала нас розглядати це явище як унікальний естетичний феномен, сама природа якого дозволяє багаторазово, комплексно впливати як на емоційну, так і на інтелектуальну сфери особистості. Широкий спектр поля впливу, високий рівень його інтенсивності багато в чому обумовлені специфікою вокальної мови, складовими якого є музичний текст (як основний) і літературний (викладений природною мовою). Таким чином, специфіка вокального виконавця в тому, що думки, почуття та переживання він виражає за допомогою вокальної мови. Вокально-виконавська творчість неможлива без дуже важливого, вирішального компонента – акторської майстерності. Визначено сутність поняття «вокально-виконавський стиль» як спосіб чи метод донесення вокального мистецтва неповторним, своєрідним чином, за допомогою певних художньо-виразних засобів, притаманних людському голосу. Вокально-виконавський стиль виражає як сучасні панівні художні настанови, так і творчо відображає стиль виконуваного композиторського тексту. Виявлено, що для кожної епохи характерні специфічні виконавські течії, виникнення яких знаходиться у прямій залежності та тісному взаємозв'язку з конкретною історичною обстановкою, що виробляє відповідні їй естетичні норми.

2. Досліджено генезис та еволюцію вокального виконавства. Історичний огляд покликаний підтвердити теоретичні міркування та висновки роботи, оскільки «історія мистецтва є підставою теорії мистецтва» (Н. Глернишевський). Подібний підхід у дослідженні зумовлений завданнями

вивчення розвитку вокального виконавства у його зв'язках та взаємодії з громадським життям, з новими культурними процесами та іманентною специфікою. Зазначено, що історія розвитку вокального мистецтва це реалізація його естетичних можливостей, виділення вокально-виконавчої творчості в самостійну галузь художньої діяльності. Спираючись на історію естетики та вокального мистецтва, ми виділяємо шість періодів в історії розвитку вокального виконавства, кожен з яких характеризується певними особливостями та відповідними естетичними положеннями та принципами. Доведено, що у процесі еволюції музичної культури суспільства вокальне виконавство оформилося самостійний вид художньо-творчої діяльності. На початку XXI століття, на новому витку свого розвитку, у ньому з'являється тенденція до злиття з іншими видами діяльності, як прояв якісно нової форми синтезу художньої та технічної творчості.

3. Охарактеризовано стильові особливості сучасної вокально-виконавської творчості. Визначено, що її домінуюча тенденція полягає у поглибленні змістовного аспекту інтерпретацій, інтелектуалізації всього процесу творчої діяльності виконавців. У цьому руслі вирішуються й питання інтерпретації класичних вокальних творів. З'ясовано, що серед характерних рис сучасної вокально-виконавської творчості є пильна увага виконавців до вокального мистецтва минулих епох, до сформованих традицій та їх тлумачення, що відповідає загальній спрямованості художньо-естетичної культури нашого суспільства, орієнтованої на активне естетичне освоєння класичних цінностей минулого. Важливою передумовою розвитку домінуючих у сучасній виконавській практиці тенденцій визначено розвиток технічних засобів: перетворення цих тенденцій у провідні в сучасному вокально-виконавському мистецтві відбувається паралельно з удосконаленням технічних засобів масової комунікації. У зв'язку з цим, характерною особливістю сучасної вокально-виконавської творчості є поява нової когорти виконавців-вокалістів, які поєднують класичний вокал з шоу-бізнесом.

4. Визначено ступінь та характер впливу на вокальну практику науково-технічного прогресу. З'ясовано, що одним з різновидів вокального виконавства стає звукозапис, як наслідок науково-технічної революції. Проте, широке розповсюдження засобів масової інформації не применшує панівної ролі живого виконання та не скасовує жодної з головних закономірностей цієї сфери творчості. Охарактеризовано зміни, які виникли у зв'язку з розвитком звукозапису як у творчому процесі виконавця, так і в процесі слухацького сприйняття.

Визначено позитивні сторони впливу на сучасну вокально-виконавську творчість засобів масової комунікації: стимулювання технічної досконалості виконавців, створення умов для винайдення та використання нових вокальних засобів виразності, розширення виконавської аудиторії. До негативних аспектів належать: створення умов для комітатного сприйняття мистецтва, стандартизації естетичних смаків і потреб слухачів.

Розкрито особливості вокально-виконавської творчості у контексті сучасної масової культури. З'ясовано, що однією з характерних особливостей сучасної епохи стала поява масового мистецтва, як неминучого процесу, викликаного зростанням диференціації картини світу. Одним з яскравих проявів вокально-виконавської творчості на сучасному етапі є естрадна пісня та її складова – естрадний вокал. Визначено, що естрадний вокал або естрадний спів виник та зазнав свого активного розвитку поруч з формуванням мистецьких традицій, що є специфічними саме для міської культури, що сприяло розширенню стильових горизонтів виконавського вокального мистецтва. Охарактеризовано специфічні риси естрадного виконавства: розважальність, доступність, простота, спрямованість на пересічного глядача. Визначено, що в українському культурно-мистецькому просторі XXI століття чітко простежується феномен різноманіття стильових напрямків, який проявився в тенденції до поєднання різноманітних стилів та жанрів, їх міксування.

5. Виявлено особливості творчої взаємодії між композитором, виконавцем та слухачем. Зазначено, що в руслі сучасних досягнень вокального виконавства, вокальне виконання розглядається як особливий творчий акт, який поєднує в триєдине ціле процес створення, інтерпретації та сприйняття вокального твору. Так, у музичному виконавському мистецтві передача смислу здійснюється через комунікативний зв'язок у тріаді композитор – виконавець – слухач, через який доноситься інформація, емоції, експресія. У даній тріаді відображаються основні суб'єкти сформованої системи музичної комунікації, що на основі інтонаційно-сміслових зв'язків утворюють галузь музичного спілкування та створюють умови для художньо-творчої взаємодії між суб'єктами, які створюють, розповсюджують та споживають музичні цінності. Доведено, що гармонічне злиття композиторської та виконавської творчості, яка дає можливість проявитися художньому задуму, закладеному у вокальному творі, виразити переживання, які творчо втілюються виконавцем-вокалістом, є необхідною умовою для естетичного впливу вокальної музики на свідомість слухача та втілення цілісної вокально-естетичної взаємодії композитора-виконавця-слухача.

Проведене дослідження не вичерпує усіх можливих аспектів вивчення проблеми вокально-виконавської творчості у контексті мистецтвознавства. Подальше дослідження може бути спрямоване на вивчення об'єктивних умов розвитку цього виду творчості в певний історичний період, визначення його взаємозв'язків з іншими видами творчої діяльності, що буде сприяти глибшому розумінню вокально-виконавської творчості як особливого музично-естетичного феномену.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория. М., Республика, 2001. 527 с.
2. Аполлонова Л. П., Шумова Н. Д. Мезаническая звукозапись. Москва : Энергия, 1978. 232 с.
3. Аристотель. Собр. соч.: В 3 т. М., Мысль, 1983. Т. 3. 621 с.
4. Асафьев Б. Об опере: Избранные статьи. Ленинград : Музыка, 1985. 343 с.
5. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 398 с. с. 219.
6. Бабушкин В. Д. Современные технические средства обработки звуковой информации при записи музыки кинофильмов. *Техника кино и телевидения*. 1978. вып.8. С. 12.
7. Баканурский А. Жизнь, игра, театральность. Одесса : Студия «Негоциант», 2004. 272 с.
8. Бауэр В., Дюмюцц И., Головин С. Энциклопедия символов. М. : Крон-Пресс, 2000. 502 с.
9. Бахтин М. Проблемы поэтики Ф.Достоевского. М. : Сов. Россия, 1979. – 318 с.
10. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. 2-е изд., перераб. и доп. Москва : Большая Рос. энцикл. ; СПб. : Норинт, 1997, 1999, 2001, 2004. 1456 с.
11. Боров Ю. Эстетика: В 2-х т. Т. 1. - Смоленск, Изд-во «Русич» 1997. 576 с.
12. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Пгр.: Государственное издательство, 1922. Т.1. 207с.
13. Вицииский А. Психологический анализ процесса работы исполнителя над музыкальным произведением. *Известия АПН СССР*. 1950. Вып. 25. С. 212.

14. Вокальная школа Наталии Княжинской. Уникальная авторская методика «Голосовые психотехники» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.knyazhinskaya.ru/pages/vokal.php>. (дата звернення 25.05.2020).
15. Волкова Е. В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. Москва : Изд-во МГУ, 1976. 288 с.
16. Вольфинг [Метнер Э]. Инвективы на музыкальную современность. *Труды и дни*. 1912. № 3. С. 35.
17. Галкин Д. Исполнитель и звукорежиссер. Советская музыка. 1961. № 11. С. 98–102.
18. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном.. М., Изд-во Юргенсон, 1910. 181 с.
19. Гегель Г. Ф. Эстетика. Т. 3. Москва : Искусство, 1971. 623 с.
20. Гинзбург Г. Исполнитель и звукозапись. *Советская музыка*. 1953. № 2. С. 94–95.
21. Гнедич П. Всемирная история искусств. М. : Современник, 1996. 494 с.
22. Гольденвейзер А.Б. Статьи, материалы, воспоминания. М.: Советский композитор, 1969. 340 с.
23. Грица С., Иванова Н., Новийчук В., Черкашина Л. О развитии и обновлении традиций художественной активности масс. Проблемы музыкальной культуры : сб. ст. Вып.2. К. : Муз. Україна, 1989. С. 156-174.
24. Гульд Г. Запись вместо концерта. *Музыкальная жизнь*. 1967. № 13. С.19.
25. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск, Наука, 1982. 256 с.
26. Демір М. І. Формування інтерпретаційної культури в майбутніх учителів музики у процесі професійної підготовки : дис. ... канд. пед. наук : спец. : 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти. Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К.Д.Ушинського. Одеса, 2016. 264 с.

27. Деев В. Социология музыки двадцатого столетия : исторические, интеллектуальные и теоретические истоки, направления, тенденцию Одесса : АстроПринт, 1998. 51 с.
28. Дрожжина Н. В. Теоретико-методичні засади естрадно-джазового співу. Харків : Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського, 2007. 154 с.
29. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці І.С. Бахаю К. : Муз. Україна, 1972. 111 с.
30. Дубравская Т. Н. Итальянский мадригал XVI века. *Вопросы музыкальной формы*. 1972. Вып. 2. С. 55–97.
31. Дьяконова Ю. Роль метода пародии в творчестве группы «Вопли Видоплясова». Магистерская раб. НМАУ им. П.И.Чайковского. Киев, 2000. 114 с.
32. Егоров А. Г. Проблемы эстетики. Москва : Советский писатель, 1977. 415 с.
33. Егорова А. Как возникла музыка соул и почему ее так назвали : веб-сайт. URL: <https://vocalmechanika.ru/index.php?option=com> (дата звернення: 21.04.2021).
34. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М. : Музыка, 1989. 302 с.
35. Заболотна Н. Художні структури в духовних кантатах Й.С. Баха : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.03. ОДМУ ім. А.В. Нежданової. Одеса : ОДМУ, 2003. 16 с.
36. Знамеровская Т.П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве. Л.: Знание, 1975. 37 с.
37. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
38. Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах : сб. / отв. ред. А. Н. Хренов. М.: Наука, 2002. 470 с.

39. Исполнительское искусство зарубежных стран. Выпуск 1. Б. Вальтер, М. Андерсон, Ф. Бузони. Москва : Музгиз, 1962. 228 с.
40. Кабалевский Д. Б. Три записи. *Правда*. 1959. 2 сентября.
41. Калинин В. С. Письма, документы, материалы. Т 2. Москва : Музыка, 1959. 560 с.
42. Канарский А. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. Киев: Издательство Киевского университета. 1982. 77 с.
43. Кант И. Критика способности суждения. Кант И. Сочинения в шести томах. Т. 1-6, М.: Изд-во «Мысль». С. 1963–1966.
44. Капустин Ю. В. Исполнитель – грамзапись – слушатель. *Советская музыка*. 1967. № 4. С. 65–69.
45. Карамушка Л.М. Психологічні основи забезпечення організаційного розвитку в закладах освіти: спецкурс для слухачів очно-дистанц. форми навчання в системі післядипломної пед. Освіти. НАПН України, ДВНЗ “Ун-т менедж. Освіти”. К., 2012 28 с.
46. Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Ленинград : Советский композитор, 1989. 336 с.
47. Кашинцев Д. Против света. *Музыка*. 1913. № 160. С. 82.
48. Клепиков О. І., Кучерявий І. Т. Основи творчості особи. К.: Вища шк., 1996. 294 с.
49. Клышев Н. Ю. Креативность: научный конструкт или жизненная необходимость. *Проблемы воспитания*. 2004. №6(41). С. 30.
50. Коваленко О. А. Культ. Музыкальная звукозапись как феномен культуры: Автореф. дис. канд. культ.: – СПб., 2012. – 28 с.
51. Коган Г. М. Избранные статьи. Москва : Советский композитор, 1972. С. 214.
52. Коган Г. М. Свет и тени грамзаписи. *Избранные статьи*. 1972. вып. 2. С. 60–69.

53. Конен В. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1995. 160 с.
54. Коротяев Б., Курило, В., Савченко, С. Педагогічна філософія. Луганськ: Видавництво ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка». 2010. 520 с.
55. Корыхалова Н. Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства. *Музыкальное исполнительство*. 1973. Вып 8. С. 111.
56. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Ленинград : изд-во «Музыка», 1979. 208 с.
57. Корыхалова Н. П. Скорее свет, чем тени. *Советская музыка*. 1969. № 6. С. 51.
58. Кривцун О.А. Эстетика. Учебник. М.: Аспект Пресс, 1998. 430 с.
59. Кузнецов А. Из истории американской музыки : классика, джаз. Бишкек : Изд-во КРСУ, 2008. 129 с.
60. Курлянд З. Н. Професійна усталеність вчителя – основа його педагогічної майстерності. Одеса, 1995. 160 с.
61. Леонтьев А. Н. Некоторые проблемы психологии искусства. *Избранные психологические произведения*. В 2-х т. М. : Педагогика, 1983. 320 с.
62. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Ленинград : изд-во «Музыка», 1972. 303 с.
63. Лебон Г. Психология народов и масс. СПб.: Макет, 1995. 311с.
64. Левинсон А. Каналы и способы трансляции ценностей искусства. Массовая коммуникация. В В. Н. Дмитриевский (Ред.). Искусство в художественной жизни социалистического общества. (сс. 45–47). Москва: Наука, 1990. 115с.
65. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Учебник. В 2-х кн. Кн. 1: от Античности к XVIII веку. Москва : Музыка, 1986. 462 с.

66. Лихвар В. Д. Розвиток художньо-творчого потенціалу молодших школярів у процесі образотворчої діяльності : автореф. дис. канд. пед. наук : спец. : 13.00.07. Херсонський державний університет. Херсон, 2003. 22 с.
67. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М.: Искусство, 1974. Т.3. 598 с.
68. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. СПб, Искусство, 1994. 398 с.
69. Лук А. Н. Психология творчества. М. : Наука, 1978. 126 с.
70. Мадригал // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. Москва : Советская энциклопедия, 1962 – 1978. Т. 4. 1967. С. 496.
71. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
72. Мамардашвили М.К. Формы и содержание мышления (К критике гегелевского учения о формах познания). М.: Высшая школа, 1968. 192 с.
73. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев. 1991. 38 с.
74. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве., т. I. Москва : Искусство. 1976. 631 с.
75. Масол Л. М. Концепція загальної мистецької освіти. *Мистецтво та освіта*. 2004. № 1. С. 2 – 5.
76. *Метнер Н. К. Муза и мода*. Париж : YMCA Press, 1978. 154 с.
77. Мильштейн Я. Очерки о Шопене. Москва : Музыка, 1987. 176 с.
78. Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. Москва : Классика – XXI, 2016. 352 с.
79. Мильштейн Я. Лист. Москва : Музгиз, 1956. 539 с.
80. Мильштейн Я. И. О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критике и воспитании исполнителя. Москва : Советский композитор, 1972. 54 с.

81. Михайлов М.К. Стил ь в музыке. Л.: Музыка, 1981. 262 с.
82. Михалев В.П., Федорук В.С., Яранцева Н.А. Художественное произведение в сфере социального функционирования. Київ: Наукова думка, 1979. 255 с.
83. Мойсеюк Н. Є. Педагогіка. Київ : Саммит-Книга, 2007. 656 с.
84. Моль А. Социодинамика культуры. Изд. 3-е. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.
85. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : НМАУ, 1994. 157 с.
86. Мотет [Электронный ресурс] // Старовинна музика. Режим доступу до ресурсу: <http://www.poy.su/motet.html>. (дата звернення 24.05.2020).
87. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков : [Сборник переводов] / Сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. 688 с.
88. Мясковский Н. Чайковский и Бетховен. *Музыка*. 1912. № 77. С. 432.
89. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
90. Назайкинский Е. В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания. Москва : Музыка, 1980. С. 96.
91. Назаренко И. К. Искусство пения. Москва : Музыка, 1968. 624 с.
92. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 5-е изд. Москва : «Музыка», 1988. 240 с.
93. Неменский Б. М. Педагогика искусства. Москва : Просвещение, 2007. 255 с.
94. Николаев Н. Шаляпин в роли Дон Кихота. *Музыка*. 1915. № 217. С. 221.
95. Нисбетт А. Звуковая студия. Техника и методы использования Москва : Связь, 1979. 464 с.

96. Ницше Ф. Рождение трагедии. Пер. А.В.Михайлова. М.: Пресс, 2001. 735 с.
97. Новиков А. М. Методология . М. : СИН ТЕГ, 2007. 668 с.
98. Оганов А.А. Теория отражения и искусство. М.: Искусство, 1978. 133 с.
99. Огданец М. Интертекстуальность // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Москва : «Российская политическая энциклопедия», 2003. 607 с.
100. Орлова А. Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе. Ленинград : Музыка, 1976. С. 131.
101. Очеретовская Н.Л. Содержание и форма в музыке. Киев, Музична Україна, 1984. 152 с.
102. Письмо Ф. И. Шаляпина к А. М. Горькому. *Андроников И. Л. «Я хочу рассказать вам»*. Москва : Советский писатель, 1971. 575 с.
103. Платон. Сочинения в 3-х томах, Т. I. М.: Мысль, 1968. 623 с.
104. Полуянов П. Нечто о психологии слушателя. Музыка. 1915. № 219. С. 256.
105. Поспелова Н. Текст и способы его интерпретации в музыке постмодерна. *Культурология*. 2007. С. 70–75.
106. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Москва : Музыка, 1969. 260 с.
107. Разлогов К. Э. Коммерция и творчество: враги или союзники? Москва : Искусство, 1992. С. 164–165.
108. Рамишвили Г. З. Философия музыки и творчество исполнителя. *Вопросы философии*. 1979. № 8. С. 145.
109. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства. В кн.: Музыкальное исполнительство. Вып. 7. Москва : Музыка, 1972. С. 13.
110. Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. I. Воспоминания. Интервью. Письма. Москва : Советский композитор, 1978. 668 с.

111. Рождественский Г. Мысли о музыке. Москва : Советский композитор, 1975. 199 с.
112. Ростовська І. О. Формування мотивації учіння гри на фортепіано: підсумки теоретико-експериментального дослідження. *Теорія і методика мистецької освіти. Наукова школа Г. М. Падалки* : колект. моногр. / за наук. ред. А. В. Козир. Вид. 2-е, допов. К. : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. С. 203-211.
113. Ростовський О. Я. Розвиток шкільної музичної освіти в Україні (XX – початок XXI ст.). *Мистецька освіта в Україні: теорія і практика* / О. П. Рудницька та ін. ; заг. ред. О. В. Михайличенко ; ред. Г. Ю. Ніколаї. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2010. С. 209-238.
114. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии. Москва : Педагогика, 1976. 416 с.
115. Рудаков Е. А. Рауль Юссон и его исследования. Москва : Музыка, 1974. С. 3–38.
116. Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. Статьи, высказывания, отрывки из произведений. Л.: Искусство, 1959. 287 с.
117. Сабанеев Л. Л. Музыкальные беседы. *Музыка*. 1912. № 66. С. 334.
118. Саттарова Р.К. Формирование индивидуального творческого стиля деятельности будущего учителя: На материале профессиональной подготовки студентов музыкально-педагогических факультетов. Дисс. канд.пед.наук. Казань, 1996. 169 с.
119. Серов А. Статьи о музыке: В 3 т. М., Худ. лит, 1987. Т.3. 277 с.
120. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. Москва : Музыка, 1985. С. 91–113.
121. Слостенин В. А., Подымова, Л. С. Педагогика: инновационная деятельность. Москва: Магистр, 1997. 154 с.
122. Смирнов Д. О тайнах творческого процесса в музыке. *Музыкальная Академия*. 2002, № 2. С. 39–48.

123. Смородська М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття : дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2020. 240 с.

124. Сохор А. Социология и музыкальная культура. Монография. Москва : Издательство: Советский композитор, 1975. 202 с.

125. Станиславский К. Работа актера над собой. Ч. I : Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. М. : Искусство, 1985. 479 с.

126. Степурко О. Скет импровизация. Москва : «Камертон», 2007. 78 с.

127. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Москва : Издательский дом «Композитор», 2005. 464 с.

128. Терещенко А. К. Кантата // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. Режим доступу до ресурсу: URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=9350 (дата звернення 25.05.2020 р.).

129. Шаляпин Ф. И. . *Музыкальный современник*. 1915, № 2. С. 69.

130. Хренов Н. А. Культурологический аспект изучения публики как коммуникативной общности : автореф. дис. канд. фил. Наук : 17.00.08. Москва, 1992. 65 с.

131. Художник и грамзапись: [Интервью С. В. Рахманинова в апреле 1913 г. журналу «The Gramophone»]. *Муз. жизнь*. 1973. № 6. С. 3–4.

132. Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке.- М.: Музыка, 1989. 229 с.

133. Чжан Ц. Інтонування як чинник смислоутворення у фортепіанному виконавстві. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 025 – Музичне мистецтво / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. 203 с.

134. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.) : монографія: у 2 т. Харків : Основа, 2001. Т. 1. 520 с.
135. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
136. Шенберг А. Музыка и текст. *Музыка*. 1912. № 102. С. 928.
137. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. М.: Наука, 1973. 255 с.
138. Шопенгауэр А. О четвероюм корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. Критика Кантовской философии: В 2 т. Москва : Наука, 1993. Т. 1. 672 с.
139. Эйгес К. Гофман и фортепианная игра. *Музыка*. 1912. № 108. С. 107.
140. Эйгес К. Очерки по философии музыки. Москва : Р.С.Ф.С.Р., Гос. муз. изд-во Науч.-теоретич. отд., 1921. 68 с.
141. Эйгес К. Наука о музыке (По поводу лекции Ренчицкого). *Музыка*. 1913. №154. С. 729.
142. Эйгес К. Гофман и фортепианная игра.«Музыка», 1912, № 108.
143. Яворский Б. После московских концертов Ферручо Бузони. *Музыка*.1912. № 104. С. 986.
144. Яворский Б. После московских концертов Ферручо Бузони. *Музыка*.1912. № 105. С. 988.
145. Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка. Том 1. Редактор-составитель И. С. Рабинович. Москва : Советский композитор, 1972. 711 с.
146. Яковлев Е.Г. Проблемы художественного творчества. М.: Высшая школа, 1972.70 с.
147. Ямпольский И. М. Даниил Шафран. Москва : Советский композитор, 1974. 70 с.
148. Ян Фейюй. Сильові тенденції сучасного вокального виконавства. Мистецтвознавчі записки. 2021. № 39. С. 226-231.

149. Ян Фейюй. Специфіка творчих взаємозв'язків у системі «композитор – виконавець – слухач». Музичне мистецтво і культура. № 33. Книга 1. С. 110-115.

150. Ян Фейюй. Вокально-исполнительское творчество в современном художественном пространстве. «KELM (Knowledge, Education, Law, Management)». 2021. № 1(37). С. 16-21.

151. Ян Фейюй. Естетичний аспект розвитку вокально-виконавської творчості. Мистецькі пошуки: зб. наук. праць. Суми: ФОП Цьома С.П., 2018. Вип. 2(9). С. 100-103.

152. Ян Фейюй. Генезис та розвиток вокально-виконавської творчості. Mystetski poshuky: zb. nauk. prats. Sumy: FOP Tsoma S.P., 2021. Vyp. 1(13). S. 140 –143.

153. Яранцева Н. Тиражирование как эстетическая проблема. В сб. Научно технический прогресс и искусство. Москва. 1971. С. 39.

154. Яркова Н. Н. Искусство как предмет культурологии. Художественная культура Тюменской области : матер. науч.-практ. конф., 13-14 апреля 2006 г. Тюмень : РИД ТГИИК, 2006. С.85.

155. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz. : Breitkopf und Härtel, 1911. 46 p.

156. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a.M. :Verlag-Anstalt, 1924. P. 12-14.

157. Adler G. Über der Heterophonie .Jahrbuch Musikbibliothek Peters für 1908. Lpz., 1909. P. 17-28.

158. AdornoT. Einleitung in die Musiksoziologie.Frankfurta. M., 1975. 269 p.

159. AdornoT. Philosophie der neuen Musik.Frankfurt a.M., 1978. 200 p.

160. Arendt H. The Origins of Totalitarianism.N.Y., 1951. 124 p.

161. Bach. Vol. XVII № 3. July 1986. P. 45-50.

162. Balter G. Fachwörterbuch Musik . M.; Lpz., 1976. 484 p.

163. Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter Einer Technischen Reproduzierbarkeit.Frankfurt am Main, 1963. S. 11-51.

164. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik V. Jahrbuch, Leipzig, 1956. P.13-58.
165. Browne R.B. Popular Culture: Few Notes Towards a Definition. Popular Culture. P.13 // Цит. по. : Зернецька О.В. Нові засоби масової комунікації (Соціокультурний аспект).К. : Наук. думка, 1993. С.91-92.
166. Cavan Ch. Hippies of the Haight.St. Louis, 1972. 51 p.
167. Civra F. Musica poetica.Torino, 1991. 89 p.
168. Clostermann A. Das Hamburger Musikleben und Georg Philipp Telemanns Wirken in den Jahren 1721 bis 1730.Hamburg, 2000. 115 p.
169. Dahlhaus C. Riemanns Musiklexikon in zwei Bände. II B. Mainz : Schott's Söhne, 1979. P. 195-197.
170. Dufrenn M. L'Art de Masse Existe-t-il? Revue d'Estetique. 1974. № 3-4. P. 13.
171. Erhard L. Spotkania z Krzysztofem Pendereckim.Kraków : PWM. 37 p.
172. Ferkiss V. Technological Man.N.Y., 1970. 248 p.
173. Fromm E. The Revolution of Hope.N.Y., 1968. 443 p.
174. Gudman P. Growing Up Absurd. Problems of Youth in the Organized Society.N.Y., 1960. 84 p.
175. Honegger N.,von. Das große Lexikon der Musik in acht Bänden. B.4 . Honegger N.,von. Basel, 1980. P. 44-58.
176. Holmes J.C. The Philosophy of the Beat Generation.N.Y., 1958. 103 p.
177. Kański J. Przewodnik operowy.Kraków : PWM, 1978. 563 p.
178. Leary T. Chaos and Cuberculture. N.Y., 1995. 89 p.
179. Lederer E. The State of the Masses. The Threat of the Classless Society. N.Y., 1940. 42 p.
180. Leech K. Youthquake. Spirituality and the Growth of a Counter Culture. London, 1976. 31 p.
181. Leonard George B., Jr. The Explosive Generation .Look, vol. 25. № 1. P. 13-24.
182. Lipton L. The Holy Barbarians. N.Y., 1958. 96 p.

183. Louental L. Historical Preface of the Mass Culture Discuss. Culture For The Milliohs? Boston, 1968. P.28-40
184. Mac Donald D. A Theory of Mass Culture. Mass Media and Mass Man. N.Y., 1968. P. 12-24.
185. McLuhan M. Media Col and Pro. Mass Media and Mass Man. N.Y., 1968. P. 46-54.
186. Mannheim K. Essays on the Sociology of Culture. L., 1956. 280 p.
187. Mills Ch. W. The Sociological Imagination. N.Y., 1959. 164 p
188. Overstreet H. The Mature Mind. N.Y., 1950. p. 203–207.
189. Pattison R. The triumph of vulgarity: rock music in the mirror of romanticism. N.X., 1987. □ 280 p. Цит. по : Культурология : Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; ред. совет: Скворцов Л.В. (председатель) и др; редкол.: Галинская И.Л. (гл.ред.) и др. М., 1999. №1. 246 с. (Сер. : Теория и история культуры).
190. Rademacher U. Vocale Schaffen an der Schwelle zu Neuen Musik. Studien zum Klavierlied Alexander Zemlinskys. Kassel : G/ Bosse Verlag, 1996. 335 p.
191. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage. Leipzig : Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947. 193 p.
192. Rich A. La Monte Young's Minimalist Marathon. Newsweek. 1987. Juli 27. P. 58.
193. Roessler A. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Güterslohn / München, 2000. 608 p.
194. Shils E. Mass And its Culture. Mass Culture Revisited. N.Y., 1971. P. 61-84.
195. The Beat Generation and Angry Men. N.Y., 1958. 12 p.
196. Wallechinsky D. Twentieth Century; History with the Boring Parts Left Out. N.Y., 1966. P. 21-22.
197. Webster's Dictionary. N.Y., 1967. P. 8-16.

198. Wicke P. Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums.. Leipzig, 1987. P. 67.

199. Wicke P. Popmusik in der Analyse. Acta musicologica LXXV. 2/2003. P. 107.

200. Yang Feiyu. Interaction of vocal and performing creative work and modern socio-cultural factors. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. № 38. Т.3. С. 73-77.

ДОДАТКИ**Додаток А****СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ****Статті в наукових фахових виданнях України**

1. Ян Фейюй. Стилєві тенденції сучасного вокального виконавства. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 39. С. 226-231.
2. Yang Feiyu. Interaction of vocal and performing creative work and modern socio-cultural factors. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. № 38. Т.3. С. 73-77.
3. Ян Фейюй. Специфіка творчих взаємозв'язків у системі «композитор – виконавець – слухач». *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 33. Книга 1. С. 110-115.

Праці в наукових періодичних іноземних виданнях

4. Ян Фейюй. Вокально-исполнительское творчество в современном художественном пространстве. *«KELM (Knowledge, Education, Law, Management)»*. 2021. № 1(37). Vol. 2. С. 16-20.

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Ян Фейюй. Естетичний аспект розвитку вокально-виконавської творчості. *Мистецькі пошуки*: зб. наук. праць. Суми: ФОП Цьома С.П., 2018. Вип. 2(9). С. 100-103.
6. Ян Фейюй. Генезис та розвиток вокально-виконавської творчості. *Mystetski poshuky*: zb. nauk. prats. Sumy: FOP Tsoma S.P., 2021. Vyp. 1(13). S. 140-143.

Відомості про апробацію результатів дослідження

Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2018 – 2021) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. *міжнародних*: «Сучасна мистецька освіта» (Київ, 2018 – 2019), «Неперервна педагогічна освіта XXI століття: досвід, інновації, тенденції (Київ, 2018), «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку (Ніжин, 2019), «Молодь, освіта, наука та мистецтво» (Умань, 2020), «Іноваційний розвиток вищої освіти: глобальний, європейський та національний виміри змін» (Суми, 2019); *всеукраїнських*: «Ювілейна палітра 2020» (Суми, 2020).