

УДК 781.6
ББК 85.310 (4 Укр)

Ірина Вавренчук

СЕЦЕСІЙНІ АКЦЕНТИ У ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ В.КОСЕНКА

У статті розкривається значення жанру українського солоспіву кінця XIX – початку XX століть. Проводиться комплексний музично-теоретичний аналіз вибраних солоспівів В.Косенка з метою виявлення характерних сецесійних засобів музичної виразності.

Ключові слова: В.Косенко, сецесія, жанр солоспіву, стилізація, мелодекламація.

Попри коротку історію, відсутність єдиного понятійного окреслення музичний модерн залишив глибокий і помітний слід в європейському мистецтві кінця XIX – початку XX століть. І як би його не називали – сецесіон, югендстїл, модернстайл, модерн, його філософією, метою було “створити нове мистецтво, що найбільш яскраво відображало б устремління людини в майбутнє” [10, с.43].

В українській культурі сецесія стала помітним явищем як “стиль, що набув своєї чіткої іконографії, свою алхімію слова, свій міф сонця” [6, с.112]. Про це свідчить його проникнення в усі види українського мистецтва на рубежі століть. Не є винятком і музичне мистецтво, де в різних жанрах проявилися характерні стильові ознаки сецесії. Особливої уваги заслуговує камерно-вокальна творчість українських композиторів кінця XIX – початку XX століть, що відзначається багатством тематики й жанрових різновидів*.

Розвитку сецесійного напрямку в українській вокальній ліриці сприяло звернення композиторів до поезії європейських і російських символістів, творчості представників “Молодої музи” (П.Карманського, Б.Лепкого, О.Луцького, В.Пачовського, С.Твердохліба), що засвідчило новий період в історії українського мистецтва, головною прикметою якого стало максимальне заглиблення у внутрішній світ людини. За спостереженням Т.Булат, “зростання майстерності в передачі психологічних нюансів свідчило про нову естетичну якість творчості порівняно з попереднім етапом розвитку мистецтва... А тематична звуженість суто ліричних творів компенсувалась безпосередністю почуттєвого відбиття, конкретизацією неповторно-індивідуальних художніх деталей” [2, с.184–185].

Композитори на рубежі століть з новою зацікавленістю відкривають для себе жанр вокальної мініатюри, що став у цей час “більш інтелектуалізованим, філософськи заглибленим, частково загубивши свою ліричну комунікабельність і зв’язок з побутовим музикуванням” [8, с.28]. Символічна природа естетики модерну спричинила відмову від розгорнутих формально-драматургічних концепцій і повернення, зокрема, у вокальній музиці до шляхетного лаконізму “невибагливих” пісенних форм. Сецесійний стильовий акцент відображений у пізнього М.Лисенка (“Єрихонська рожа”), В.Барвінського (“Вечором в хаті”), С.Людкевича (“Тайна”). Передчуттям сецесії наповнено вокальний цикл Я.Степового “Пісні настрою” на вірші О.Олеся, триптих К.Стеценка на слова Лесі Українки.

Особливе місце серед цих солоспівів належить вокальній ліриці В.Косенка, який сам відзначав своєрідний психологізм своєї творчості: “Відчуваю свою музику як продукт душевних переживань, а не зовнішньої мішури” [9, с.84]. Деякі аспекти його вокальної лірики висвітлені Б.Фільц, М.Грінченком, Т.Булат, Ю.Малишевим. Попри те особливої уваги заслуговує розгляд стильових моментів у романах В.Косенка, тому мета нашого дослідження – виявити характерні ознаки сецесії та принципи її втілення у вокальній ліриці композитора. Варто зазначити, що типові стильові риси Косенка сформувалися, в основному, уже в ранньому періоді творчості, позначеному “глибокою музичною культурою Чайковського або Рахманінова” [4, с.292]. Згаданий М.Грінченком особливий вплив творчості С.Рахманінова важливий для нас ще й тому, що його музика стала “емблемою” російського музичного модерну. Це виявляється на різних “поверхах” творчого методу Косенка: від вибору тематики – до конкретних засобів її музичного втілення (колеристичної гармонії, певних інтонаційних моделей, багатих фактурних

* Класики українського музикознавства справедливо вважають солоспів одним із показових жанрів українського мистецтва. Про це свідчать ґрунтовні праці Т.Булат (“Український солоспів”), Ю.Малишева (“Солоспіви”), М.Грінченка (“Вибране”), Б.Фільц (“Гармонія солоспіву”) та інші.

рішень, засобів формотворення, про що йтиметься далі). Проводячи паралель між російським музичним модерном, потрібно відзначити впливи інших видів мистецтва (живопису, пластики), ідеї та настрої яких внутрішньо були близькими між собою. Передовсім, це портретні полотна М.Врубеля, де митець постає як майстер, що володіє даром проникати в сокровенні глибини людської душі. Для Врубеля-живописця притаманне рідкісне відчуття колориту, яке тонко відтворює внутрішній стан образу. У своїх портретах (Сави Івановича Мамонтова, княгині М.К.Тенішевої та ін.) художник ніби навмисно приглушує яскравість загальної колористичної гами, зосереджуючись на розкритті психології своїх героїв.

Подібно до Врубеля, “кожний солоспів В.Косенка – це глибоко відчута і пережита розповідь людини про її найзаповітніше і найбільш потаємне” [13, с.34].

Для розгляду зазначених збігів поетик мистців зупинимось на трьох солоспівах – “Говори, говори!” (сл. В.Лихачова), “Співа зима” (сл. С.Єсеніна) та “Я тут, Інезільє” (сл. О.Пушкіна), що виразно репрезентують три образні та жанрові сфери вокальної лірики Косенка.

Звернення до текстів російських поетів резонувало з інтимно-суб’єктивними, іноді меланхолійними настроями, мрійливістю, спогляданням, почуттям смутку, що часто навідували В.Косенка в так званий “житомирський період”.

Так, солоспів “Говори, говори!” на вірші В.Лихачова (тв. 7), написаний у 1921–1922 роках, у той самий період, що й фортепіанні поеми ор. 11, 12. Можливо, тому між ними відчувається тісний зв’язок, що виявляється в поглибленій психологізації музичних образів, вибірконості засобів музичної виразності.

Косенко як глибокий психолог дуже тонко передає природу вірша, ідучи за кожним порухом поетичної фрази. Невибagliва проста три-частинна форма виявляється відповідною для втілення тексту, камерність якого внутрішньо збагачує та емоційно дорозвиває музичний ряд.

Залежно від сюжетної лінії тексту Косенко вибудовує такі етапи розвитку: експозицію, де в сповідальній манері окреслюється головний образ; розробку, у якій музичний розвиток драматизується паралельно до розгортання колізії тексту; завершення – закріплення початкового образно-емоційного стану.

Цей романс є прикладом жанру мелодекламації, так популярного у ХХ столітті. Т.Леває говорить про явище “пограничності” мелодекламації, яку слід розуміти “і в сенсі серединного положення її між поезією й музикою, і в проміжному сенсі між мистецтвом і культурним побутом (тому що мелодекламація була перш за все *способом побутування нової поезії*)” [5, с.45]. Мелодекламація в солоспіві проявляється в підкресленій декламаційності (суто музичній), речитативній дискретності вокальної мелодики, виділенням у ній окремих синтаксичних груп або слів, устремління до “адекватного” виголошення тексту, ритмічній імпровізаційності. Активізація інструментального фактора виглядає свого роду “реваншем” музичного начала, компенсацією тотальної залежності від поетичного тексту [4, с.292]. Заглиблення композитора в інструментальний компонент, шукання там ресурсів для виявлення ідеї і настрою приводять до утворення відповідної конструкції вокальної лінії, яка інтонаційно ускладнюється, утрачає характер наспівності. В основі примхливої вокальної партії в експозиційному та заключному розділах лежить діатонічна, а в середньому – хроматична сецесійна “лінія хвилі”. Цікаво, що навіть в експозиції композитор надає мелодичним фразам інтонаційної розімкненості, таким чином стимулюючи наскрізний і безперервний розвиток.

Особливої уваги заслуговує музична ритміка солоспіву. Ідучи за текстом, композитор ніби відтворює спонтанну розповідь, позначену імпровізаційністю і плинністю. У солоспіві багатий поліритмічний малюнок утворюється шляхом накладання складних ритмічних груп вокальної і фортепіанної партій. У співдії різних ритмічних груп ми зауважуємо вплив письма раннього Скрябіна. У такий спосіб організована ритміка з різноплановою фактурою створюють органічну єдність. В експозиційному та заключному розділах свобода пульсації поєднується з розлогою арпеджованою фактурою, що охоплює широкий регістровий діапазон, викликаючи асоціації з піанізмом С.Рахманінова.

Сецесійне музичне наповнення солоспіву проявляється завдяки філігранній відточеності всіх елементів музичної мови. Завдяки ладотональній, метроритмічній, фактурній, інтонаційній перемінності тендітний поетичний образ у середньому розділі зазнає різностороннього музичного наповнення та розвитку. Ритмічну свободу замінює витримана остинатність, в основі якої

закладено таку ритмічну побудову: дві шістнадцятих – вісімка – дві шістнадцятих, що приводить до появи внутрішньої пульсації. Розкішні фактурні шати перероджуються в стриману акордово-підголоскову тканину. Таким чином, головним носієм змісту стають гармонія та мелодична лінія як найвиразніші елементи музичного вислову.

Особливо вагоме виразове значення в солоспіві мають семантика тональності, сецесійна гармонія, що допомагають у розкритті не лише глибини психологічного образу, а й творенні драматургії композиції. Вибір тональності *es-moll* говорить про усвідомлене введення слухача в глибокий, дещо трагічний емоційний стан. Витриманий тонічний акорд слугує як невеликий вступ і, водночас, як імпульс для подальшого розвитку, у якому панівне місце займає хроматика, утворюючи безкінечну гру музичних барв. Так, у сповненому частими модуляціями й еліптичними зворотами експозиційному розділі, зокрема в 1–5 тактах, зустрічаємо таку гармонічну послідовність:

D7-5(↓7)→VI(Ces) D7→(b) D7→(es) D2→(es) D6/5→(As) D7/6→(As) D7→(Des) D2→(Des)

Цей розділ завершується модуляцією в тональність VI ступеня (*ges-moll*) з подальшою енгармонічною заміною попередньої тональності у *fis-moll*, яка є засобом для переходу в інший образно-емоційний стан. Для середньої частини характерна внутрішня просвітленість, що безпосередньо пов'язана із змістом літературного тексту: “От твоих простодушных речей, нежный отблеск последних лучей... и в лице и во взоре твоём...”. Для підкреслення ключових слів Косенко вживає терпкі гармонічні сполучення, зокрема, великий мажорний септакорд у 9, 10 тактах.

Тонкий варіаційно-мелодичний розвиток вокальної партії зумовлює увагу й до м'якості гармонічних фарб. Так, завдяки використаним перегармонізаціям у 9–10 тактах інтонаційно ідентичні фрази отримують підсилення загальної вишуканості звучання. Відповідно до наведених прикладів наголосимо на частому використанні композитором D7 із секстою, що вказує на наявність романтичних вкраплень “з характерним для неї зіставленням тональностей, розвиненою хроматизацією музичної тканини” [2, с.21].

Мелодико-гармонічний рух будується за принципом загального емоційного наростання. Завдяки гармонічним еліптичним послідовностям, ступенево-висхідний рух мелодичної лінії приводить до яскравої загальної кульмінації. Повернення в образно-емоційну сферу *es-moll*, раптова зміна фактури (використання розлогих акордових пасажів, ритмічна свобода) спрямовані композитором на підкреслення гостроти внутрішнього болю. Цікаво, що мелодичний спад після кульмінації побудований за методом розгортання мелодичних тем Чайковського – мелодія спадає з “вершини-джерела,” енергія якої вивільняється пощабельним рухом, водночас оповита трепетним фоном супроводу.

Відзначимо зворушливість заключного розділу солоспіву: завмирання і водночас томливе очікування, наче невисловлене прохання про щось найпотаємніше передається шляхом діалогу вокальної партії та підголосків у супроводі. Такий спосіб розгортання мелодії в поєднанні з ритмічним подрібненням арпеджованого акомпанементу шістнадцятих створює атмосферу легкого подиху вітру. Композитор немов відтворює образ еолової арфи, що часто зустрічається і в інших сецесійних композиціях. Зокрема, у творчості австрійського художника Г.Клімта знаходимо її зображення в полотні “Музика”. Музика ж солоспіву В.Косенка “як трагічна муза, здатна творити гармонію з прихованих інстинктів і таємничої космічної енергії...” [14, с.200].

Особливої пікантності постлюдії надає гармонічне накладення III високої та III низької в D7 на відстані, що створює тонкий, психологічний ефект заспокоєння після розв'язання драми. Фортепіанна партія “договорює” заключну інтонацію. Як зазначає Васіна-Гроссман, це був один з улюблених прийомів С.Рахманінова, який використовував “підхоплення” інтонаційної вокальної партії мелодичними підголосками супроводу” [3, с.318]. Таким чином, відзначаємо спорідненість уподобань композиторів щодо вибору засобів викладу музичного матеріалу.

Романс “Сніва зима” на вірші С.Єсеніна (тв. 16) написаний у 1927 році. Як і в попередньому творі, тут відображається та ж “стрижнева проблема – психологічні мотиви в їх непорухній єдності з образами природи, елегійний тон роздумів, суб'єктивні настрої, пориви, протест” [12, с.27].

У цьому солоспіві Косенко поринає в поетичний світ природи, розкриваючи її багатосторонні грані. Цікаво композитор підходить до побудови драматургії солоспіву. Так, перша й третя (репризна) частини утворюють розгорнуту романсову розповідь. Тональність Des-dur, спокійний плин вокальної партії, арпеджійовано-розлогий супровід із дублюванням мелодії занурюють нас у світ пантеїзму, насолоди від споглядання за відстороненою природою.

Натомість середній розділ відкриває перед нами зовсім іншу жанрову сферу, утворюючи розкішну сецесійну композицію. Об'єктивне споглядання змінюється внутрішньою дієвістю, з'являються нотки драматичного психологізму, що, насамперед, пов'язані із загальним змістом поетичного тексту. Розкриваючи підтекст поетичних рядків, ми можемо відчувати алегорію в зіставленні природи та людської гіркоти, болю, безвиході. Енгармонічна підміна тональності Des-dur на cis-moll налаштовує слухача на похмурий, приглушений внутрішній стан. Завдяки хвилям музичного наростання Косенко вибудовує драматургічну тканину середньої частини (принцип внутрішнього емоційного згущення). Перша та друга хвилі розвитку характеризуються хиткістю душевних почуттів, що реалізується шляхом накладання трьох самостійних пластів – вокальної партії, у якій композитор музично виділяє ключові слова поетичної фрази: “метелиця”, “ковром”, “больно”, гармонічної канви акомпанементу, у якому виділяється пульсуюча остинатна фігура середніх голосів, що створюють враження внутрішньої напруги.

Третя хвиля музичного наростання (33–38 такти) наповнена тією ж гостро-мелодичною вокальною партією, на яку накладається раптово змінений арпеджований супровід. Атмосферу таємничості та настороженості підсилює і колоритна гармонія. Для утворення образу своєрідної внутрішньої боротьби композитор вдається до зіставлення двох тональностей одночасно. Так, в одному такті звучить мінорна домінанта c-moll (тризвук g – b – d), а в іншому – збільшений тризвук пониженого VI ступеня Fis-dur (тризвук d – fis – ais).

Апогей розвитку збігається з кульмінаційним моментом. Косенко вибудовує кульмінацію як окремо розвинутий композиційний епізод (41–52 такти). У мить, коли вокальна партія отримує мелодичне вивільнення, емоційна напруга досягає найвищої межі. Гостроекспресивне звучання підсилюють стрибки на широкі хроматичні інтервали, ходи по акордах зменшеного тризвуку. Водночас особливо вагоме, образно-змістовне навантаження отримує фортепіанний супровід. У ньому яскраво виявились усі технічно-виражальні засоби косенківського піанізму. У кульмінаційний момент супровід отримує рівноправне значення з вокальною партією. Прагнення до максимально широкого діапазону звучання (охоплення понад 4-х октав з їх віртуозним фактурним заповненням), масивної акордики, раптового спаду після кульмінаційного моменту, безумовно, говорить про суміжність рахманіновського та косенківського типу письма.

Солоспів “*Я тут, Інезільє*” (тв. 24, № 5, написаний у 1936 році на вірші О.Пушкіна) є чудовим взірцем сецесійної стилізації, у якому яскраво відтворена жанрова модель сегідильї – темпераментної, жагучої іспанської пісні-танка.

Варто зауважити, що особливо широкого поширення прийом стилізації отримав саме у ХХ столітті, оскільки однією з її головних якостей виступав універсалізм, що виявляється в інтересі до музичних культур практично всіх епох та народів. Її глибинним сенсом є діалогізування в часопросторі культури, чим позначена доба модернізму, а конкретніше, засобом утілення стилізації є алюзія, неточне відтворення історичного стилю, позначене гіперболізацією окремих його сторін, трансформацією художнього взірця.

Художня практика школи Нансі у Франції з її “реставраціями” естетики рококо, опора на кельтське коріння у творчості школи Глазго свідчили про несподівану актуалізацію “історичних стилів” в естетиці модерну. Іншим джерелом оновлення мистецтва стало вивчення орієнтальних культур Індії, Китаю, Японії. Із цим корелює захоплення західноєвропейських і російських композиторів темою Іспанії, про що свідчить пласт композицій, інспірованих іспанською культурою – європейським “стильовим казаном”, у якому переплавилися численні етнічні традиції арабів, берберів, басків, циган та ін. Серед показових топера-буффа “Іспанська година”, “Іспанська рапсодія” М.Равеля, “Іберія” із серії “Образи” К.Дебюссі, “Ночі в садах Іспанії” Мануеля де Фальї, “Іспанія” Шабріє. Кількома яскравими мовностильовими штрихами українському композиторові вдалося створити не менш яскраву, колоритну замальовку Іспанії.

У цьому солоспіві Косенко оригінально підходить до використання прийому стилізації, охопивши всі пласти музичної мови. Будучи жанровим узагальненням фольклорного джерела,

структура солоспіву відтворює форму іспанської пісні-сегідилї, якій притаманні багаторазові повтори окремих віршів строфи, інструментальний вступ, завершення, а також невеликі інтермедії між віршами.

Показова ритмічна формула сегідилї стає в Косенка основним “маркером” жанрового прообразу, доповнюючись характерними переграваннями, що нагадують гітарні награвання. Таке ритмічно-фактурне остинато наповнює фортепіанну партію крайніх розділів. Середній розділ характеризується вільнішим підходом композитора до ритмічної канви, де Косенкові вдалося не лише передати колорит народного танцю, але й збагатити жанрову модель, зіставляючи та накладаючи складні поліритмічні структури.

Поряд із ритмом не менш важливе значення має і гармонія. Слід зауважити, що в цій яскраво стилізованій картині народного свята виразно відчуваємо “аромат” модерну, яким наповнена по-сецесійному загострена гармонія (подібно до підкреслено декоративних колористичних барв у Г.Клімта, А.Мухи та ін.). Уже в експозиційному розділі при перевазі діатоніки композитор вносить несподівані та терпкі вкраплення, за рахунок відхилення в тональність III низького ступеня (наприклад, у 9-му такті з тональності B-dur у тональність Des-dur). Але особливо дієвого розвитку гармонія отримує в середньому розділі, де спостерігаємо часте використання нонакордів, уникання тонічних розв’язань, яке виникає шляхом проведення еліптичних ланцюжків (приклад № 1), накладання різних співзвуч нетерцевої будови, що, у свою чергу, створює враження гри різними світловими ефектами.

Приклад № 1:

20 т. 21 т. 22 т. 23 т. 24 т. 25 т.
D7(6–7)→Des Mzm7→(e) D7 → (e) Mzm7 → (e) 3m5/3(e) E 3mVII6/5#3(H)

У кодї композитор знаходить яскраві барви для передачі іспанського темпераменту, використовуючи акорди субдомінантової сфери (II неаполітанський септакорд).

Стилізація іспанського колориту мимоволї викликає алюзії до “Іспанії” М.Врубеля (1894), однієї з найбільш довершених полотен митця, де “контраст бузкових сутінків кімнати і яскравого сонячного дня за вікном, сяюча хустина жінки створюють світлові ефекти” [1, с.45]. Двома кольорами – червонувато-ліловим та оливковим відтворено все багатство відтінків і градацій колориту. Так Косенко засобами гармонії мальовничо розкриває всі грані музичної замальовки Інезілї.

Підкреслено ефектно, зорозво композитор вибудовує кульмінаційні вершини кожного з розділів. Особливої уваги заслуговує кульмінаційний момент коди, де раптовий квартовий хід вокальної мелодії на “b” другої октави, введення септакорду VI низького ступеня на сильній долї створюють момент непередбачуваності, гостроти, відвертої театральності вислову.

Про природу косенкової стилізації можна сказати словами Смирнова щодо опери Равеля “Іспанська година” – “іспанський колорит – це не наряд опери, а її душа” [11, с.76]. Наприклад, інтонаційні звороти, лади, ритми іспанської народної музики оновили й збагатили авторський стиль композитора.

Отже, солоспів “Я тут, Інезілїє” за своєю оригінальністю та яскравістю є одним з найкращих прикладів стилізації іспанської культури в українському музичному мистецтві. До “рахманіновської” і “скрябіновської” стильових моделей, що були представлені у двох попередніх солоспівах (“Говори, говори!”, “Співа зима”), композитор віртуозно долучив і “равелівську” версію сецесії, чим збагатив образно-стильові горизонти українського музичного модернізму. Таким чином, В.Косенко значно розширює образні ландшафти української сецесії, включаючи випробувані топоси європейської музичної культури.

1. Алленов М. М. Михаил Врубель / М. М. Алленов. – М. : Слово, 1996. – 96 с.
2. Булат Т. Український романс / Т. Булат. – К. : Наукова думка, 1979. – 320 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1956. – 353 с.
4. Грінченко М. О. Вибране / М. О. Грінченко. – К., 1959. – 529 с.
5. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 165 с.
6. Легенький Ю. Украинский модерн / Ю. Легенький. – К., 2004. – 304 с.

7. Малишев Ю. Солоспіви. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику / Ю. Малишев. – К. : Музична Україна, 1968. – 219 с.
8. Нестьев И. В. Зарубежная музыка конца XIX – XX века / И. В. Нестьев // История зарубежной музыки. – М. : Музыка, 1988. – С. 3–32.
9. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / О. Олійник. – К. : Наукова думка, 1977. – 150 с.
10. Петрова Е. Философско-эстетические аспекты стиля модерн в архитектуре / Е. В. Петрова // Вестник Московского университета. – 2001. – Сер. 7, № 6. – С. 43–52.
11. Смирнов В. Морис Равель и его творчество / В. Смирнов. – Л. : Музыка, 1981. – 222 с.
12. Стецюк Р. Віктор Косенко / Р. Стецюк. – К. : Музична Україна, 1974. – 55 с.
13. Фільц Б. Український радянський романс / Б. Фільц. – К. : Наукова думка, 1970. – 123 с.
14. Шорстке К. Е. Віденський fin – de – siècle. Політика і культура / К. Е. Шорстке. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. – 320 с.

В статье раскрывается значения жанра украинского романса конца XIX – начала XX века. Проводится комплексный музыкально-теоретический анализ избранных романсов В.Косенко, с целью выявления характерных сецессионных приемов музыкальной выразительности.

Ключевые слова: В.Косенко, сецессия, жанр романса, стилизация, мелодекламация.

In the article the author highlights the importance of Ukrainian lyrics of late XIX – early XX century period. A complex music-theoretical analysis of the selected lyrics by V.Kosenko is given to define peculiar seccessive means of musical expressiveness.

Key words: V.Kosenko, seccessia, lyric genre, stylization, melodeclamation.

УДК 7.071.2:784:785.6 (477)

ББК 85.314 (4 Укр) С17

Мар'яна Самотос

УКРАЇНСЬКЕ КОНЦЕРТНО-КАМЕРНЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В ОПТИЦІ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДУМКИ

У статті досліджується стан вивчення українського концертно-камерного вокального виконавства в музикознавстві. Автор аналізує найбільш важливі джерела інформації та здійснює їх класифікацію.

Ключові слова: концертно-камерне виконавство, камерний спів, вокальне мистецтво, діяльність співака, українське музикознавство, історіографія.

В історії українського вокального мистецтва професійний камерний спів охоплює майже 100-літній період, сформувавши свої виконавські традиції, уподобання та пріоритети. В Україні першою професійною камерною співачкою вважається Марія Шекун-Коломійченко (1892–1938), яка дала прекрасні взірці виконання камерних вокальних творів різних жанрів і стилів. У Західній Україні, на думку А.Рудницького (її поділяє також І.Лисенко), першість належить І.Шмеріківській-Приймовій [18, с.550]. Велику увагу цьому виду вокального мистецтва приділяли Соломія Крушельницька (другу половину життя присвятила виключно камерним програмам), Олександр Мишуга, Модест Менцинський та ін. Визнаними майстрами вокального мистецтва стали такі сучасні українські камерні співаки, як Елла Акритова, Григорій Гаркуша, Марія Байко, Ольга Басистюк, Валерій Буймістер, Діана Петриненко, Галина Сухорукова, відомі далеко за межами нашої країни. Насиченість сучасного музичного життя різноманітними фестивалями, конкурсами, концертами камерно-вокальної музики також свідчить про вагоме місце цього виду мистецтва в загальному світовому культурно-мистецькому просторі. Разом з тим розгорнута практика вокального виконавства, зокрема камерного співу, набагато випереджає її теоретичне вивчення.

Отже, актуальність звернення до проблеми українського концертно-камерного вокального виконавства визначається протиріччям між його важливим місцем у культурному житті нашої країни та недостатньою увагою наукової думки до цього виду мистецтва.

Об'єктом вивчення в статті є українське вокальне мистецтво, предметом – висвітлення його важливої частини – концертно-камерного виконавства в музикознавстві.

Мета публікації – створення основ історіографії камерно-вокальної культури. Для цього нами були поставлені такі завдання: панорамно окреслити стан вивчення історії і теорії во-