

УДК 78.071.1(477)(092):784.3

DOI 10.34064/khnum2-2603

Маклюк Дмитро Михайлович

заслужений артист України,

соліст Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка,
доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського
національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: macdmitri@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

БАРИТОН У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ М. ЛИСЕНКА

Попри регулярне і всебічне висвітлення в музикознавчій літературі різноманітних аспектів, що стосуються творчості М. Лисенка, зокрема й камерно-вокальної, питання, пов'язані з амплуа баритона у солоспівах композитора, фактично не зачіпалися в наукових роботах. Така ситуація спонукає до активізації досліджень у вказаному напрямі та обумовлює наукову новизну отриманих результатів. Мета цієї розвідки – визначити особливості амплуа баритона у солоспівах М. Лисенка. Методами дослідження, що сприяли досягненню цієї мети, стали музикознавчий, образно-семантичний та порівняльний аналіз окремих зразків камерно-вокальної творчості М. Лисенка, а також технологічний аналіз вокальної специфіки тембру-амплуа. Узагальнення результатів аналізу обраних творів дозволило дійти висновків, що в камерно-вокальній творчості М. Лисенка солоспіви для баритона переважно є «монологами» драматичного та соціально значущого змісту. Для втілення відповідного смислового наповнення композитор обирає саме баритон – адже низький регістр людського голосу або інструментів у музичному мистецтві нерідко постає як засіб створення драматичних, трагічних, філософських образів. Отже, баритон у камерно-вокальній творчості М. Лисенка є носієм лірико-драматичного начала, доповненого філософською складовою.

Ключові слова: баритон; тембр; амплуа; камерно-вокальні твори М. Лисенка; діапазон; голос; співак; солоспів.

Постановка проблеми. Своєю багатогранною і плідною творчою діяльністю М. Лисенко створив надійне підґрунтя для розвитку українського музичного мистецтва. Естетичні принципи композитора тим чи іншим чином відбилися у творчості кількох поколінь митців, чий художні погляди суттєво різняться – достатньо згадати, наприклад, Л. Ревуцького і Б. Лятошинського, Л. Дичко і Є. Станковича. Композиторський стиль М. Лисенка мав багатогранний вплив на розвиток національного музичного мистецтва, а постать митця нині увійшла в світову культуру в якості «батька української музики» (Predota, 2022). До того ж, як слушно зауважує Л. Маркуляк (2017: 105), для М. Лисенка «надзвичайно важливо було представити не лише українське музичне мистецтво, а й весь національний різножанровий культурно-мистецький пласт в європейський простір. Цій справі композитор присвятив усю свою музичну, педагогічну, громадську діяльність».

Творчий доробок митця позначений жанровим різноманіттям. І все ж левову частку творчої спадщини М. Лисенка складають вокальні жанри, що включають як оперу й кантату, так і солоспіви, ансамблі, хори, обробки народних пісень. Цей факт є цілком зрозумілим і природним, оскільки свій творчий метод композитор вибудовував на основі ґрунтовного вивчення й засвоєння українського пісенного фольклору з його жанровим багатством і яскравим мелосом. В одному зі своїх листів¹ митець зазначає, що «... коли б українські співи були перекладені на європейські мови, то вони мали б поширення й узнання, відповідне їх вартості» (Лисенко, 2004: 386).

Солоспіви Лисенка загалом є надзвичайно змістовним і різнобічним матеріалом для аналізу в обраному нами аспекті, оскільки вирізняються, окрім своїх високих художніх якостей, ще й тембровим розмаїттям. Серед зразків цього жанру є твори, написані як для сопрано, так і для тенора, баритона, баса. Для нашого дослідження видається особливо важливим той факт, що вагома частина солоспівів Лисенка призначена саме для баритона.

¹ Лист до співака Модеста Менцинського від 18 травня 1904 року.

Отже, **мета статті** – визначити особливості амплуа баритона у камерно-вокальній творчості Лисенка.

1. **Аналіз наявних публікацій за темою статті.** Творчість М. Лисенка і його біографія в музикознавчій літературі висвітлені повно й різнобічно. Серед загальних праць нещодавніх часів, де під різними кутами зору розглядається життєвий і творчий шлях композитора – дослідження україно-американських музикознавців Т. Булат і Т. Філенко (2009), видана у Харкові монографія С. Вергуна, І. Коляди та Ю. Коляди (2015), опубліковані у Києві книга Р. Скорульської та М. Чуєвої (2015), стаття Г. Карась (2019), медіа-ресурс Д. Предоти (Predota, 2022) та ін. Історії розвитку камерно-вокальних жанрів загалом і у творчості М. Лисенка зокрема присвятили свої музикознавчі розвідки такі дослідники, як К. Данлеп та Б. Вінчестер (Dunlap & Winchester, 2007), Л. Божко (2013), Б. Фільц (2014), Н. Харандюк (2013), О. Кушнірук (2010), Б. Косопуд (2017), В. Мітюшкін (2020), Є. Авраменко (2020), А. Полканов (2021), О. Басса (2011) та ін. Окремо відзначимо присвячену вокальному мистецтву книгу Дж. Стіна, в першій частині якої автор розрізняє співацькі голоси за типами з огляду на тембр, діапазон, силу, репертуар, приділяючи увагу й баритону (Steane, 1992: 82–93).

2. Попри значну кількість робіт, де розглядається музична спадщина М. Лисенка, у тому числі його камерно-вокальні твори, питанню амплуа баритона в солоспівах українського композитора, на нашу думку, ще не приділено достатньої уваги. Отже, в цій розвідці спробу визначити певні особливості амплуа баритона в камерно-вокальній творчості Лисенка здійснено *вперше*.

Методами дослідження, що сприяли досягненню цієї мети, стали музикознавчий аналіз окремих зразків камерно-вокальної творчості Лисенка, порівняльний аналіз для визначення особливостей, притаманних обраним зразкам, образно-семантичний аналіз музичного матеріалу, технологічний аналіз вокальної специфіки тембру-амплуа.

Виклад основного змісту статті. У творчому доробку М. Лисенка камерно-вокальна творчість посідає чільне місце як завдяки своєму обсягу, так і рівню охоплення різноманітних жанрових груп та образних сфер.

Перші солоспіви, що стали частиною монументальної «Музики до Кобзаря», композитор створив ще під час навчання у Лейпцизі. Саме камерно-вокальні твори склали більше половини обсягу цього макроциклу: 56 з 80-ті. А завершив митець свою роботу у царині камерно-вокальної творчості лише в останні роки життя.

Лисенко був завжди був чутливим і вибагливим у виборі віршів, про що свідчить його звертання не лише до творчості таких класиків вітчизняної і світової поезії, як Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка, Г. Гейне, але й до поезій авторів молодшого покоління – М. Вороного, О. Олесь, П. Куліша, С. Руданського, В. Самійленка та інших, у зв'язку з чим Л. Божко (2013: 117) зауважує: «Вірші солоспівів останнього періоду відзначаються лаконізмом, ущільненим розгортанням емоційного образу. Фразеологія позбавлена зворотів побутового плану, народних виразів (“Нічого, нічого” і “Сонце заходе” на сл. М. Вороного; “На сірій скелі мак цвіте” і “Айстри” на сл. О. Олесь)».

Крім того, камерно-вокальна творчість Лисенка вирізняється жанровим розмаїттям. Л. Божко виділяє кілька масштабних жанрових груп. Це й балади («У тієї Катерини»), і лірико-драматичні пісні («Ой, одна я, одна»), і драматичні монологи («Ой, чого ти почорніло»), і лірико-психологічні романси («Чого мені тяжко»). Також науковиця згадує «драматичні діалоги, наповнені суспільно-соціальним звучанням» (Божко, 2013: 115). Серед останніх – «Мені однаково», «Ой, умер старий батько». До групи творів оповідального характеру музикознавиця відносить, наприклад, такі солоспіви, як «Свято в Чигирині, «Гетьмани», «Моліться, братія, моліться». До пісенної групи належать твори «Огні горять», «Якби мені черевики». Окремо дослідниця виділяє 12 романсів і два дуети на вірші Г. Гейне, які, за її думкою, поєднуються у «вокальний цикл, типологічно близький до циклів романтиків першої половини XIX століття (там само: 116).

Важливо ще й те, що солоспів у Лисенка розширює свою жанрову сутність. Загалом він ніби перетворюється на мініатюрну драматичну сцену, яка немов підхоплює потужний імпульс напруженого наскрізного розвитку оперної драматургії. Таке розуміння жанру значно збагачує його виразні можливості, чим створює й нові художньо-вико-

навські завдання. Трансформація відбувається завдяки кільком чинникам. Першим є переважання аріозно-декламаційної мелодики, на що звертають увагу дослідники камерно-вокальної творчості Лисенка: «Мелодична лінія вокальної партії солоспівів Лисенка, підпорядкована законам образної ілюстративності, драматургії слова, дещо відходить від принципів *bel canto*» (Божко, 2013: 117). Форма солоспівів також позначена впливом наскрізної оперної драматургії. Насамперед ця тенденція знайшла вираження у зменшенні значення репризності як такої, за винятком окремих творів, де застосування цього принципу обумовлене художніми задачами. Таке вирішення форми солоспіву надає розвитку стрімкості, еластичності. Сама ж форма найчастіше утворюється завдяки розгортанню одного або кількох інтонаційних елементів із застосуванням варіантного розвитку. Другим варіантом формотворення може бути поєднання кількох контрастних розділів, що також нагадує будову оперної сцени в мініатюрі. Саме тому Л. Божко зазначає: «У світлі цих “вокальних перетворень” стає зрозумілим, чому саме блискучі “вагнерівські” співаки Модест Менцинський та Соломія Крушельницька стають одними з перших та неперевершених виконавців солоспівів Лисенка – “маленьких дійств” драматичного характеру» (Божко, 2013: 118).

Ю. Мережко (2012: 33), узагальнюючи думку про значення камерно-вокальної творчості Лисенка, зауважує: «Романси Лисенка, які він почав писати у кінці 60-х рр., стали відправним пунктом у подальшій еволюції камерно-вокальної культури. М. Лисенка вважають першим тлумачником поезії Т. Г. Шевченка».

Отже, розглянемо детальніше кілька зразків камерно-вокального жанру у творчості Лисенка, написаних для баритона.

Солоспів на вірші Т. Шевченка «**Мені однаково...**» розкриває ідею самотності людини і водночас нерозривної її єдності з Батьківщиною, навіть поза межами рідної землі. Це драматичний монолог, сповнений філософськими роздумами про життя людини і її відповідальність за долю Вітчизни. Романс написаний у тональності *e-moll*, чия сфера домінує в тональному плані протягом усього твору, за винятком низки відхилень, що тонко «висвічують» смисловий рельєф поетичного тексту, що пов'язане і з трактуванням музичної форми солоспіву.

Останню можна позначити як *ABCA*. При цьому доречніше говорити скоріше про ознаки тричастинності, оскільки два середні розділи доволі незначною мірою контрастують з крайніми через інтонаційну подібність. Загалом таке художнє рішення допомагає авторові продемонструвати глибоку зосередженість ліричного героя на одній думці, показати її у різних ракурсах.

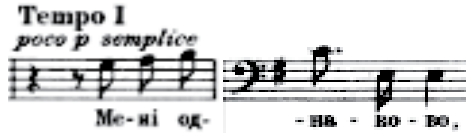
Починається твір з низхідної фрази у фортепіано, що окреслює скорботний, самозаглиблений характер музичного образу. Перша фраза соліста зі словами «Мені однаково» є інтонаційним ядром солоспіву. Вона складається з трикратного повторення звуку «h», яке нагадує важке розхитування, з подальшим ходом вгору на малу секунду і «падінням» на зменшену квінту. Завдяки будові фрази винятково з дисонансів, вона звучить надзвичайно експресивно, передаючи внутрішній біль героя. Крім того, якщо розглядати інтонаційне ядро у звуковисотному контексті, воно є ще й кульмінацією першої побудови, що починається з вершини-джерела. Потім мелодія рухається у низхідному напрямі, ніби розповсюджуючись хвилями від потужного початкового інтонаційного імпульсу. Експресивність звучання мелодичного ядра підкреслена ще й завдяки обраній для викладення теситурі, адже початковий мотив розташований ближче до верхньої межі діапазону баритона у цьому солоспіві. Таке рішення створює природне відчуття внутрішнього напруження під час виконання і прослуховування романсу.

Два наступні розділи продовжують розвиток основної думки, поступово підводячи його до кульмінації. Останній розділ умовно виконує функцію репризи, оскільки починається з трансформованого початкового мотиву зі словами «Мені однаково» (приклади 1, 2).

Приклад 1. («Мені однаково...», розділ «А»).



Приклад 2. («Мені однаково...», розділ «А₁»).



Окремого розгляду потребує смислова кульмінація усього твору, розташована в останньому розділі на словах «Та не однаково мені». Ці слова композитор підкреслив звучанням тонічного секстакорду *b-moll* в низькому регістрі фортепіано. Здійснивши відхилення в тональність, що розташована на відстані тритона від основної, автор таким чином додатково акцентував наведені вище слова ліричного героя, звернув увагу на їхнє значення у висловлюванні, тугу, яка вкладена всього в одну фразу. Крім того, згаданий мелодичний зворот у низхідному русі зупиняється на найнижчому звуці у баритона в цьому романсі – «*b*» великої октави. Тобто звуковисотний аспект формотворення також застосований композитором у побудові головної кульмінаційної зони солоспіву (приклад 3).

Приклад 3. («Мені однаково...», кульмінаційна зона).



Завершується романс короткою постлюдією у фортепіано, де звучить і матеріал вступу, створюючи таким чином ефект обрамлення.

Солоспів «**Минають дні**» на вірші Т. Шевченка, написаний у тональності *h-moll*, є драматичним монологом з філософською складовою, тема якого – осмислення людського життя і призначення людини в цьому житті. Мелодика солоспіву має аріозно-декламаційний характер. Форму твору можна зобразити схематично як *ABCB*₁, де розділи *A* і *C* виконують функцію заспіву, а *B* і *B*₁ зі словами «Доле, де ти? Доле, де ти? Нема ніякої! Коли доброї жаль, боже, то дай злої,

злої!» – приспіву. Завдяки контрасту між заспівами форма солоспіву набуває й рис рондо. Застосування принципу рондальності дозволило композиторові загострити увагу слухача на основній думці твору завдяки її повторенню. Солоспів починається з невеликого фортепіанного вступу, що задає емоційний тон усього твору; крім того, у вступі продемонстрована основна фактурна формула, суть якої – у рівній пульсації вісімками.

У першому розділі змальовано важкі, глибокі роздуми героя про сенс його буття. Цей розділ написаний у формі періоду і завершується кульмінацією на словах «...бо вже й не плачу й не сміюсь...» з вершиною на звуці «*fis*» першої октави. Найвищий звук у мелодичній фразі композитор підкреслює довшою тривалістю, додаючи ще більшої виразності кульмінації (приклад 4).

Приклад 4. («Минають дні», кульмінація).



Виконавець мусить продемонструвати у згаданому фрагменті твору віртуозне володіння верхньою частиною робочого діапазону голосу, головним резонатором і диханням, щоб надати звучанню кульмінації відповідної сили і драматизму.

Другий розділ, що починається зі слів «Доле, де ти?», як було зазначено вище, виконує функцію рефрену. Його смислову значущість композитор підкреслює зміною тональності. Починається рефрен у *H-dur* (приклад 5) з подальшим відхиленням у *dis-moll* і завершується каденцією на домінанті до основної тональності.

Наступний розділ («С»), найрозгорнутіший, має тричастинну структуру – *abc*. Період *a* починається зі слів «Не дай спати людячому...». Композитор застосував тут принцип метричного контрасту, використавши розмір 6/8 замість основного 3/4. Початок цієї побудови позначений відхиленням в *e-moll*, що також поглиблює контраст з попереднім розділом. Перше речення другого періоду (*b*) починається

у *H-dur*. Зміною ладових і гармонічних барв, а також початком мелодії одразу з кульмінаційної зони, її викладенням у верхньому регістрі, який надає звучанню яскравості, «дзвінкості», композитор привертає увагу до змін у думках ліричного героя, який виявляє в собі пристрасне бажання жити (приклад 6).

Приклад 5. («Минають дні», початок рефрену).



Приклад 6. («Минають дні», розділ «С», кульмінаційна зона).



Останній період розділу «С» починається з гармоній DD і зменшеного септакорду та загалом позначений ладовою і гармонічною нестійкістю.

Завершується твір приспівом. Вокаліст виконує його на *ff*, а завдяки щільній акордовій фактурі у фортепіано, ритмічна пульсація, що пронизує весь солоспів, звучить ще більш напружено, драматично, ніби розпач, що остаточно охопив героя, виривається назвні.

Солоспів «**Ой, чого ти почорніло, зеленє поле**», написаний на вірш Т. Шевченка, сюжетною основою якого стали трагічні події битви під Берестечком (1651), коли козацьке військо під проводом Б. Хмельницького зазнало нищівної поразки від війська Речі Посполитої, належить до групи драматичних монологів. Композитор не випадково

обрав тональність *c-moll*, оскільки її семантика часто пов'язана з трагічними, драматичними, героїчними образами. Як приклади, можна згадати «Масонську жалобну музику» В. А. Моцарта, Сонату № 8 для фортепіано Л. ван Бетховена, його ж Симфонію № 5, Жалобний марш із «Загибелі богів» Р. Вагнера, Симфонію № 8 А. Брукнера.

Фортепіанний вступ, що передує розгортанню простої тричасинної форми твору, має величний і, водночас, скорботний характер і своїм звучанням ніби дає відчуття розмаху і значення подій, про які йтиметься у солоспіві. Мелодія соліста, що починається з кульмінації, зі звуку «es» першої октави, завдяки розташуванню у високому регістрі й викладенню на *f*, звучить надзвичайно драматично, напружено, передаючи весь жах і трагізм початкового вигуку «Ой, чого ж ти почорніло...». Трагічний характер звучання підкреслений низхідною поспівкою в межах зм. 4, у русі від III щабля до VII підвищеного. Додамо, що такі поспівки характерні для жанру думи, отже, автор демонструє глибоке знання українського фольклору: уникаючи прямих цитат, він наближає звучання свого твору до близьких за змістом і характером народних зразків музичного мистецтва (приклад 7).

Приклад 7. («Ой, чого ти почорніло, зеленє поле», «думна» поспівка).



Середній розділ солоспіву починається з модуляції в *As-dur*. Застосуванням ладового контрасту автор ніби вказує на зміну оповідача – тепер оповідь ведеться від особи поля, яке розповідає про трагічні події, що на ньому відбулися (приклад 8).

Кульмінацією середнього розділу, в якому йдеться про долю загиблих козаків, є фраза «Ключуть очі», що її соліст виконує в унісон з фортепіано (приклад 9).

Ступінь напруги зростає, оскільки до кульмінаційної зони залучена нова мелодична вершина – звук «*f*» першої октави. Подальший рух мелодичних хвиль є загалом низхідним і поступово охоплює ам-

бітус в межах малої октави. Як свідок уваги композитора до поетичного тексту наведемо фразу в середньому розділі «Я знов буду зеленіти», звучання якої виділено раптовим відхиленням у яскравий, «соковитий» *E-dur* (приклад 10).

Приклад 8. («Ой, чого ти почорніло, зеленєє поле», середній розділ).



Приклад 9. («Ой, чого ти почорніло...»), середній розділ, кульмінація).



Приклад 10. («Ой, чого ти почорніло...»), середній розділ).



Наприкінці середнього розділу відбувається модуляція в основну тональність твору, *c-moll*. У скороченій репризі мелодія не повторюється буквально, оскільки композитор застосовує щодо неї варіантний розвиток. До того ж, початок третього розділу, як і першого, з кульмінації, був би психологічно невиправданим, через те що не збігався б за змістом з текстом. Завершує солоспів постлюдія, подібна за характером до матеріалу вступу. Ефект обрамлення, що виникає, знов-таки наближає розгляданий твір до епічних жанрів.

Солоспів «Реве та стогне Дніпр широкий» на вірші Т. Шевченка – лаконічний експресивний твір, де сконцентровані враження ліричного героя від споглядання картини могутньої й розбурханої природи, зображеної в романтичному ключі, і глибокі переживання, пов’язані з побаченим. Цю гаму почуттів втілено у простій тричастинній безрепризній формі – *abc*. Контраст між темами розділів, який є похідним, досягається за рахунок застосування варіантного розвитку, що, власне, є основною причиною відсутності репризи. Таке вирішення форми робить її більш пластичною, усуває зайву механістичність від повторів. Починається твір невеликою прелюдією у фортепіано з однієї наспівної фрази, що звучить у басі і є інтонаційно спорідненою з партією соліста. Зауважимо, що виразні поспівки у басі складатимуть контрапункт до партії соліста протягом усієї композиції, значно збагачуючи зміст музичного образу.

Перша фраза баритона зі словами «Реве та стогне Дніпр широкий» починається з виразного висхідного ходу на м. 6. Початок фрази з широкого інтервалу одразу дозволяє слухачеві відчувати розмах зображуваної нічної картини і стихійну силу природи (приклад 11).

Приклад 11. («Реве та стогне Дніпр широкий», початок першого розділу).



Другий розділ починається зі слів «І блідний місяць на ту пору...», які композитор бережно «підсвічує» гармонічним зворотом з мажорною D і оберненням зменшеного DD₇. Привертає увагу також ювелірна робота з текстом у завершальній каденції другого розділу, де автор низхідним стрибком на ундециму виділив фразу «...то виринав, то потопав» (приклад 12).

Виконання цього фрагменту вимагає від співака неабиякої майстерності у володінні диханням, легкості переходів між регістрами і точності інтонування.

Приклад 12. («Реве та стогне Дніпр широкий», середній розділ).

Третьому розділу передують двотактовий вступ у фортепіано, побудований на обіграванні домінантової гармонії. У цьому розділі привертає увагу завершальна каденція, яка інтонаційно споріднена із каденцією в першому розділі. Таке «римування» каденцій на відстані дозволяє значно посилити цілісність форми без застосування принципу репризності, й тим самим зберегти пластичність, гнучкість формотворення у солоспіві (приклади 13, 14).

Приклад 13. («Реве та стогне Дніпр широкий», розділ «а»).**Приклад 14.** («Реве та стогне Дніпр широкий», розділ «с»).

До того ж, автор завершує твір фортепіанною постлюдією на матеріалі вступу, перекидаючи ще один інтонаційний «місток» для досягнення художньої цілісності й завершеності композиції.

Висновки. Серед зразків камерно-вокальної творчості М. Лисенка солоспіві для баритона складають окрему групу, до якої переважно входять «драматичні монологи» і «монологи, наповнені суспільно-соціальним звучанням» (за класифікацією Л. Божко). Для втілення відповідного кола ідей, емоційного і смислового наповнення композитор обирає саме баритон. Адже в такому випадку автор має змогу скори-

статися виразністю як темного, «густого» низького регістру співака, так і напруженого, насиченого середнього регістру, або ж яскравого, «дзвінкого» верхнього. Крім того, розташування значної частини робочого діапазону баритона у великій і малій октавах саме по собі надає звучанню музики, що виконується, певного забарвлення, переміщує твір у конкретну семантичну площину. Адже застосування низького регістру людського голосу або інструментів у музичному мистецтві нерідко пов'язане саме з образами філософськими, драматичними, трагічними.

Розглянуті вище солоспіви вимагають від виконавця неабиякої майстерності. Передусім це твердження стосується художньої сторони виконання, однак і технічні вимоги до співака, що безпосередньо пов'язані з вирішенням певних творчих завдань, в камерно-вокальних творах М. Лисенка також є доволі значними.

Так, проаналізовані твори характеризує активне застосування усіх регістрів баритону, які сумарно охоплюють обсяг від звуку «а» великої до «*fis*» першої октави. При цьому композитор надає перевагу відрізку в межах верхнього тетраорду малої і нижнього тетраорду першої октави, що насичує звучання тематичного матеріалу додатковою експресією, підкреслює високий емоційний тонус музики, завдяки тембровому колориту саме цієї частини діапазону. В окремих випадках автор використовує різке «переключення» регістрів голосу задля вирішення певних художніх задач, наприклад, для виділення окремих слів або фраз. Використання усіх цих засобів виразності, пов'язаних з тембровою специфікою голосу виконавця, теж додає яскравості, напруги звучанню, однак вимагає від співака майстерного володіння вокальною технікою, зокрема диханням, задля музикальності фразування, підтримки безперервності мелодичного потоку. Показово, що до зразків камерно-вокальної творчості М. Лисенка як до сталої частини репертуару зверталися такі яскраві виконавці, як Б. Гмиря, І. Паторжинський, М. Гришко, А. Іванов, М. Ворвулев, А. Шкурган, С. Ковнір.

Таким чином, баритон у камерно-вокальній творчості М. Лисенка переважно є носієм лірико-драматичного начала, поглибленого філософською складовою. Усі виразні можливості цього голосу компози-

тор цілеспрямовано застосував для розкриття важливих ідей, найчастіше пов'язаних з різноманітними й завжди актуальними екзистенційними питаннями.

Практичне значення та перспективи дослідження. Вивчення амплуа співацького голосу в творчості того чи іншого композитора допомагає більш чіткому розумінню художніх і технічних завдань, що постають перед виконавцем відповідно до стилістичних особливостей творів, що розглядаються, полегшує процес добору вокалістом репертуару, й може охоплювати будь-який вокальний матеріал, що відкриває широкі дослідницькі перспективи.

ЛІТЕРАТУРА

- Авраменко, Є. Б. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» на прикладі драматичного тенора. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені О. В. Нежданової*, 30 (1), 89–96.
- Басса, О. М. (2011). Камерно-вокальна творчість західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття в аспекті проблеми мотивації. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2, 17–23.
- Божко, Л. (2013). Солоспіви Миколи Лисенка: деякі виконавські аспекти. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 27, 113–118.
- Булат, Т. & Філенко, Т. (2009). Світ Миколи Лисенка: національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ ст. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ: Майстерня книги.
- Вергун, С. І., Коляда, І. А., Коляда, Ю. І. (2015). *Микола Лисенко*. Харків: Фоліо.
- Карась, Г. (2019). Етос і ерос життєтворчості Миколи Лисенка. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Музичне мистецтво*, 2 (2), 126–139, <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2.2019.187437>
- Косопуд, Б. (2017). Поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальній творчості композиторів Галичини. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА імені М. В. Лисенка*, 3, 110–117.

- Кушнірук, О. (2010). У ракурсі – камерно-вокальний жанр. *Студії мистецтвознавчі*, 29, 104–106.
- Лисенко, М. В. (2004). *Листи*. Р. М. Скорульська, А. П. Лащенко (Ред.-упоряд.). Київ: Музична Україна.
- Маркуляк, Л. (2017). Мистецькі взаємини Миколи Лисенка та Модеста Менцинського крізь призму епістолярію. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний українсько-румунський науковий журнал*, 3 (15), 104–108, DOI 10.24061/2411-6181.3.2017.88, URL: http://dspace.bsmu.edu.ua/bitstream/123456789/12929/1/№3_2017_part%202.pdf
- Мітюшкін, В. А. (2020). Тембр-амплуа як інструмент психологічного портретування оперного образу (на матеріалі порівняльного аналізу партій Князя та Томського в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені О. В. Нежданової*, 31 (1), 69–82.
- Полканов, А. А. (2021). Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Скорульська, Р., & Чуєва, М. (2015). *Микола Лисенко. Дні і роки*. Київ: Музична Україна.
- Фільц, Б. (2014). Особливості розкриття поезії Тараса Шевченка у творчості українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі*, 3, 20–30.
- Харандюк, Н. (2013). Діалогізм вокально-фортепіанної фактури та його виконавське втілення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 27, 198–205.
- Dunlap, K. & Winchester, B. (2007). *Vocal Chamber Music: A Performer's Guide*. 2nd Edition. New York: Routledge.
- Predota, G. (2022, 14 March). Mykola Lysenko (1842–1912): The Father of Ukrainian Music [media sours]. *Interlude*, <https://interlude.hk/mykola-lysenko-the-father-of-ukrainian-music/>
- Stean, J. B. (1992). *Voices, Singers & Critics*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

Dmytro Makliuk

Honored Artist of Ukraine, a soloist at Kharkiv M. Lysenko Opera and Ballet Theater, Associate Professor at the Solo Singing Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: macdmritri@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

BARITONE IN M. LYSENKO'S VOCAL CHAMBER WORKS

Statement of the problem. *Mykola Lysenko (1842–1912) as the founder of Ukrainian musical culture has a multifaceted influence on the development of most of its genres. A significant part of M. Lysenko's creative heritage consists of vocal genres, including opera and cantata, ensembles, choirs, solo art songs, and folk arrangements. This fact is quite natural, since the composer built his creative method on the basis of a thorough study and assimilation of Ukrainian song folklore. Despite the regular coverage in the musicological literature of various aspects related to M. Lysenko's heritage, in particular chamber vocal works (the recent monographs by R. Skorulska & M. Chueva (2015), S. Verhun, I. Koliada, & Yu. Koliada (2015), articles by H. Karas (2019), L. Bozhko (2013), B. Filts (2014), N. Kharandiuk (2013), B. Kosopud (2017), V. Mitiushkin (2020), Ye. Avramenko (2020), A. Polkanov (2021), O. Bassa (2011) and others), the issues related to the role of the baritone in the composer's solo songs were actually not involved in scientific studies. Such a situation encourages the intensification of research in the indicated direction and determines the **scientific novelty** of the obtained results. **The purpose of this study** is to determine the peculiarities of the baritone's role in M. Lysenko's solo songs. **The research methods** that contributed to the achievement of it were the musicological, semantic and comparative analysis of selected samples of M. Lysenko's chamber vocal work, as well as the technological analysis of the vocal timbre-role specificity.*

Results and conclusions. *The characteristic features of Lysenko's vocal chamber works, which relate to the selection of poetic texts, genre typology, and the choice of timbres were examined in the study. Four solo songs for baritone were chosen for analysis. The selected samples were considered taking into account the following aspects: belonging to a certain genre group, ways of form organization, harmony features, nature of the piano texture. A separate point of analysis was the*

use of expressive capabilities of the baritone timbre in connection with the artistic intent of the songs and some technical characteristics of the voice: the covered range, registers, use of resonators, etc.

The results of the analysis allowed us to come to the conclusion that in M. Lysenko's chamber-vocal work, baritone solo songs are mostly "monologues" of dramatic and socially significant content. In order to embody the corresponding semantic content, the composer chooses namely the baritone – because the low register of the human voice or instruments in musical art often appears as a means of creating dramatic, tragic, philosophical images. So, the baritone in M. Lysenko's chamber and vocal creative work is mainly the bearer of the lyrical and dramatic principle supplemented by a philosophical component.

Key words: *baritone; timbre; role; M. Lysenko's chamber-vocal works; range; voice; singer; solo song.*

REFERENCES

- Avramenko, Ye. B. (2020). The role of timbre as a tool for expressing the opera "voice image" on the example of a dramatic tenor. *Musical art and culture: scientific bulletin of O. V. Nezhdanova ONMA*, 30 (1), 89–96 [in Ukrainian].
- Bassa, O. M. (2011). Chamber and vocal creativity of Western Ukrainian composers of the first third of the 20th century in the aspect of the problem of motivation. *Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University, Series: Art History*, 2, 17–23 [in Ukrainian].
- Bozhko, L. (2013). Mykola Lysenko's solo songs: some performance aspects. *Scientific collections of the Lviv M. V. Lysenko National Academy of Music*, 27, 113–118 [in Ukrainian].
- Bulat, T. & Filenko, T. (2009). *Mykola Lysenko's World: National Identity, Music and Politics of the Nineteenth – Early Twentieth Centuries of Ukraine*. New York: Ukrainian Free Academy of Sciences in the USA; Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].
- Dunlap, K. & Winchester, B. (2007). *Vocal Chamber Music: A Performer's Guide*. 2nd Edition. New York: Routledge [in English].
- Filtz, B. (2014). Peculiarities of the revelation of Taras Shevchenko's poetry in the work of Ukrainian composers. *Studies in Art History*, 3, 20–30 [in Ukrainian].
- Harandyuk, N. (2013). Dialogism of the vocal-piano texture and its performance embodiment. *Scientific collections of the Lviv M. V. Lysenko National Academy*

- of Music*, 27, 198–205 [in Ukrainian].
- Karas, H. (2019). The Ethos and Eros of Mykola Lysenko's life and creativity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art*, 2 (2), 126–139, <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2.2019.187437> [in Ukrainian].
- Kosopud, B. (2017). The poetry of Taras Shevchenko in the chamber and vocal works of Galician composers. *Ukrainian music: scientific journal of the M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music*, 3, 110–117 [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. (2010). In perspective – the chamber and vocal genre. *Studies in Art History*, 29, 104–106 [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (2004). *Letters*. R. M. Skorulska, A. P. Lashchenko (Eds.). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Markulyak, L. Artistic relations between Mykola Lysenko and Modest MENCINSKY though a prism of epistolary. *Current issues of social studies and history of medicine. Joint Ukrainian-Romanian scientific journal*, 3 (15), 104–108, DOI 10.24061/2411-6181.3.2017.88, URL: http://dspace.bsmu.edu.ua/bitstream/123456789/12929/1/№3_2017_part%202.pdf [in Ukrainian].
- Mityushkin, V. A. (2020). Timbre-role as a tool of psychological portraiture of an opera image (on the material of a comparative analysis of the parts of the Prince and Tomsy in P. I. Tchaikovsky's opera “The Queen of Spades”). *Musical art and culture: scientific bulletin of O. V. Nezhdanova ONMA*, 31 (1), 69–82 [in Ukrainian].
- Polkanov, A. A. (2021). *The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical and linguistic properties*. (Extended abstract of PhD thesis). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Predota, G. (2022, 14 March). Mykola Lysenko (1842–1912): The Father of Ukrainian Music [media sourс]. *Interlude*, <https://interlude.hk/mykola-lysenko-the-father-of-ukrainian-music/> [in English].
- Skorulska, R., & Chueva, M. (2015). *Mykola Lysenko. Days and years*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Steane, J. B. (1992). *Voices, Singers & Critics*. Portland, Oregon: Amadeus Press [in English].
- Vergun, S., Koliada, I., Koliada, Yu. (2015). *Mykola Lysenko*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].