



УДК: [78.071.1:784] 78.03 (477.54)

Ван Цзо

Харьковский национальный университет
искусств имени И. П. Котляревского

СЛОБОЖАНСКАЯ ТРАДИЦИЯ УКРАИНСКОГО СОЛОСПИВА (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА П. ГАЙДАМАКИ «МЕЛОДИИ»)

Ван Цзо. Слобожанская традиция украинского солоспива (на примере вокального цикла «Мелодии» П. Гайдамаки). Статья посвящена выявлению стилизованных особенностей интерпретации жанра украинского романса в творчестве харьковского композитора старшего поколения в аспекте преемственности с родоначальником солоспива Н. Лысенко. Проведен жанрово-стилистический анализ цикла на уровнях образной драматургии, формы, мелодико-ритмических, ладогармонических и фактурных особенностей в сравнении с жанрово-структурным инвариантом украинского солоспива. С точки зрения исполнительской интерпретации сделан вывод о воплощении в музыке П. Гайдамаки национального звукового идеала, благодаря чему в пении проявляются черты национальной ментальности: эмоциональность, кордоцентризм, открытость и импровизационная свобода.

Ключевые слова: солоспив, лирический жанр, структурно-семантический инвариант, Слобожанщина, национальный звуковой идеал.

Ван Цзо. Слобожанська традиція українського солоспіву (на прикладі вокального циклу «Мелодії» П. Гайдамаки). Статтю присвячено виявленню стилізованих особливостей інтерпретації жанру українського романсу в творчості харківського композитора старшого покоління в аспекті спадкоємності з фундатором солоспіву М. Лисенком. Надано жанрово-стилістичний аналіз циклу на рівнях образної драматургії, форми, мелодико-ритмічних, ладогармонічних і фактурних особливостей у порівнянні з жанрово-структурним інваріантом українського солоспіву. З точки зору виконавської інтерпретації зроблено висновок про втілення в музиці П. Гайдамаки національного звукового ідеалу, завдяки чому в співі виразаються риси національної ментальності: емоційність, кордоцентризм, щирість та імпровізаційна свобода.

Ключові слова: солоспів, ліричний жанр, Слобожанщина, національний звуковий ідеал.

Wang Zuo. The tradition of the Ukrainian solospiv in Slobozhanschyna (on the example of vocal cycle "Melodii" ("Melodies") by P. Gaydamaka). The article is devoted research of the stylish features genre's interpretation the Ukrainian solospiv (solosinging) in creation by P. Gaidamaka (Kharkiv composer senior generation) in the aspect of succession with the founder (M. Lysenko) the genre solospiv. The genre-stylistic analysis of cycle is conducted on the levels of vivid dramaturgy, features the composition (structure), melodic-rhythmics features of invoices comparatively with genre-structurally model of Ukrainian solospiv. Relatively the position of performing interpretation solospivs (solosinging) a conclusion is done about embodiment in music of P. Gaidamaka the national sound ideal. In singing due to appear the lines of national mentality: emotionality of utterance, spiritual beauty of the Ukrainian song soul, improvisation freedom.

Keywords: solospiv (solosinging), lyric genre, structurally-semantic model, Slobozhanschyna, national sound ideal.

Постановка проблеми. Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для входу українських музикантів-виконавців в глобалізаційні процеси музичної культури ХХІ століття необхідний синтез національних ідеалів з загальноєвропейськими і світовими цінностями. Складившись жанрово-комунікативна ситуація в сфері вокального мистецтва як не можна краще стимулює вчених до культурологічного порівняння національних досягнень в цій області музичного мистецтва (як академічного, так і естрадного напрямків). І якщо вчені київської і львівської наукової школи вже давно вписали жанрову традицію солоспива в національну українську картину світу (див. дослідження В. Кузик [6], Б. Фільц [10], С. Людкевича [7] і др.), то в харківській науковій школі ще ніхто не звертався до даного феномену як спеціальному предмету дослідження.

Зв'язок з науковими або практичними завданнями. Наукову цінність представляє собою не

только моделирование структурно-семантического инварианта украинского солоспива, но и анализ претворения сложившегося жанрово-стилистического комплекса в иных историко-стилевых условиях (традиций народно-песенного стиля Слобожанщины). Показательно, что это происходит не «извне», от формально-функциональных приоритетов развития теоретического и исторического музыкознания, а «изнутри» исполнительской практики и ее современного опыта – как свидетельство живого интереса новых генераций музыкантов и слушателей к традициям культуры родного края.

Цель научной статьи — выявить жанрово-стилистический инвариант украинского солоспива и атрибутировать его воплощение в творчестве представителей харьковской композиторской школы второй половины XX века.

Устойчивый исследовательский интерес к изучению лучших образцов камерно-вокальной лирики харьковских композиторов ушедшего XX века обуславливает **актуальность** предлагаемой темы. Появление научных исследований, обобщающих достижения современного музыкально-исполнительского творчества в Харьковском национальном университете искусств имени И. П. Котляревского (в частности, студентов-певцов академического искусства из Китая), служит дополнительным стимулом научного интереса к слобожанской традиции вокального музицирования. *Объектом* исследования является камерно-вокальное творчество украинских композиторов второй половины XX века, а его *предметом* — жанрово-стилистические особенности солоспива в творчестве композиторов харьковской школы. *Материалом* статьи избран вокальный цикл «Мелодии» П. Гайдамаки (1962) на слова одноименного поэтического лирического цикла Леси Украинки.

Изложение основных материалов исследования. Жанр украинского солоспива сформировался в творчестве фундатора украинской профессиональной музыки Н. Лысенко. Исследователи связывают значимость его композиторского наследия с окончательным утверждением национального стиля украинской музыки на почве претворения глубинных принципов этномызыкальной интонационности. В камерно-вокальном творчестве Н. Лысенко обозначились художественно-творческие тенденции, имеющие решающее значение в процессе окончательного оформления национального стиля украинской профессиональной музыки. В сфере вокальной музыки наиболее ярко раскрылась национальная самобытность композиторского стиля Н. Лысенко¹. Соглашаясь с тезисом Л. Корний

о том, что музыка Лысенко близка украинскому фольклору, однако это уже «<...> перевоплощенная, ассимилированная фольклорность» [5: 278], дадим определение феномена творчества Н. Лысенко. Согласно Н. Горюхиной, «<...> национальный стиль не сменяется каким-либо другим стилем: он *един* для всей данной национальной культуры» (*курсив наш.* — В. Ц.) [2: 52]. Тем более ценной видится роль композиторского творчества Н. Лысенко в последующем развитии украинской профессиональной музыкальной культуры (в котором, «как в жёлуде, спрятана вся будущность <...> украинской музыки», по выражению А. Кошица [цит. по 3: 96]).

После краткого экскурса в исторический генезис солоспива, укажем на иные его разновидности. В первую очередь, это исторический параллелизм формирования собственной модели солоспива в творчестве композиторов западноукраинской музыкальной культуры. Камерно-вокальная лирика представителей перемышльской школы (М. Вербицкий, В. Матюк, Д. Сичинский, О. Нижанковский, Я. Лопатинский), а также солоспивы С. Людкевича, В. Барвинского, Н. Колессы, А. Кос-Анатольского (последысенковский период) репрезентируют характерные особенности развития жанра в Галичине (конец XIX–XX вв.). Основой региональной характерности солоспива стал жанр *старогалицкой элегии*² с чертами австрийского бидермайера и мощным влиянием инонациональных фольклорных и музыкально-профессиональных (западно-европейских) традиций. Музыкальная стилистика галицкого солоспива (с характерными ритмоформулами, интонационными оборотами, ладотональными принципами, фактурными особенностями) тяготела к бытовой песне-романсу литературного происхождения. Таким образом, развитие камерно-вокального творчества раннего этапа становления украинской композиторской школы связано с разнообразием стиливых направлений и жанровой ассимиляцией, в которых соединялся опыт западно-европейской и украинской музыки.

Камерно-вокальная лирика в творчестве украинских композиторов второй половины XX века связана, прежде всего, с интенсивным развитием жанра солоспива³. Что касается образцов исследуемого жанра в слобожанской традиции, то в отечественной музыкальной науке практически отсутствуют научное обоснование данного феномена. Опыт анализа вокального цикла П. Гайдамаки «Мелодии», широко используемого в концертной практике прошлого и настоящего, позволит «пролить свет» на традицию претворения солоспива в творчестве харьковской композиторской школы. Тем более, что эта традиция не только не утратила

¹ И. Ляшенко определил основные из них: это «<...> украинизация интонационного словаря вокальной музыки <...> за счет вплетения этностилевых особенностей музыкального мышления; активное включение в орбиту национально-стилеобразующего процесса и городских, и сельских фольклорных традиций, прямое и опосредованное их влияние на все жанры композиторского творчества» [8: 5].

² Старогалицкая элегия — термин С. Людкевича (см.: «Старогалицька пісенність XIX ст.» [7]).

³ Согласно классификаций Б. Фильц, помимо лирического солоспива, бытовали солоспивы патристического характера; лирико-драматические баллады («балладные солоспивы») [10: 25], а также монологи, романсы-реквиемы.

своей актуальности для современной слушательской аудитории, но, напротив, обретает «второе дыхание» в конкурсно-фестивальной жизни Харькова и в концертной практике вокалистов из Китая⁴. В частности, предлагаемый аспект претворения жанрово-стилистических особенностей слобожанского солоспива является *первым опытом постановки* проблемы. Результатом станет целостная теория развития жанра в украинской музыкальной культуре за весь период его развития.

Очевидно, что жанрово-стилистические особенности избранных примеров жанра лирического солоспива являются связанными с разными уровнями системы музыкального произведения. Кратко представим иерархию уровней музыкального произведения, проецируя ее на жанрово-структурный инвариант лирического солоспива (стабильные компоненты). Художественно-образный уровень вокального произведения затрагивает особенности внемузыкальной семантики, указывая на ту или иную сферу образной выразительности, раскрытую в нем. Основные эстетические компоненты, которые составляют сущность жанра лирического солоспива (по определению В. Кузик): эстетический признак — лирика; специфический художественный образ — типовое переживание; жанровые разновидности — песни про любовь, пейзажная и гражданская лирика [6: 11]. Жанрово-стилистический уровень непосредственно связан с семантикой стиля и жанра. Каждый жанр тяготеет к определенному комплексу музыкальной стилистики и формообразующих закономерностей, которые формируют системное видение жанра как смысловую модель человеческого бытия (семантико-психологическую и социо-коммуникативную).

Следующий уровень анализа обусловлен средствами музыкальной выразительности. Синтез музыкально-синтаксических единиц складывается в художественную и структурную целостность — произведение в целом (уровень стиля музыкальной композиции). На данном уровне действуют свои закономерности и качество лирического образа, в первую очередь, через национальную специфику *мелодики* (семантика интоном, напевность, широта дыхания, особенностей ладогармонического развития мелодической линии).

Определяя роль мелодики как одну из ведущих в жанровом облике лирического солоспива, рассмотрим четыре основные типы построения мелодического напева, свойственных данному жанру, которые обоснованы в исследовании В. Кузик [6: 87–91]. Автор связывает типологизированные закономерности мелодического развития с природой национального мелодического мышления. Закрепившись в качестве стилевых основ украинской музыки, они указывают на наличие преемственности с национальной народнопесенной

традицией. Так, *первый тип* мелодического строения характеризуется повторной структурой темы, при которой поэтический катрен делится две фразы, которые начинаются одной и той же попевкой (солоспив «*Чорнобривці*» В. Верменича). *Второй тип* — секвенционный, как более развитый вариант предыдущего. Мелодическое ядро предстает в разном ладотональном проведении, часто через противопоставление параллельных ладов (мажор-минор как апелляция к фольклорному мышлению). Кстати, какой тип мелодического развертывания унаследуют авторы младших поколений (см., например, «*Червона рута*» В. Ивасюка). *Третий тип* является наиболее распространенным в творчестве украинских композиторов и характеризуется повторной структурой с динамизацией интонационного распева во второй, более экспрессивной фразе развития темы («*Песня про рушник*» П. Майборды). *Четвертый тип* — наиболее сложный, однако, по мнению В. Кузик, и наиболее перспективный в развитии жанра лирического солоспива [6: 91]. Он характеризуется вариантно-импровизационным развертыванием, при котором «<...> мелодическая линия распевается интонационно неповторно, образуя ряд новых, родственных попевок. Ритмика их прихотлива и не симметрична, более следует смысловым ударениям стиха» («*Ой ти, дівчино, з горіха зерня*» А. Кос-Анатольского) [6: 91].

Немаловажное значение обретает исполнительская интерпретация солоспива, которая должна быть направлена на раскрытие певцом *национального звукового идеала*⁵. По мнению А. Малинковской, «<...> проникновение в народные истоки мелоса, в психологический подтекст музыкальной интонации — основа осмысленного выразительного исполнительского интонирования» [9: 97]. Если национальный звуковой идеал являет собой «<...> кодификационную модель чувств и мировосприятия этноса» (О. Бенч), то «<...> внешняя его форма — живая интонация — владеет мощным дополнительным семантическим зарядом, без которого вся система этнохарактерных средств звукореализации (мелодических, ритмических, формообразующих) во всей полноте *не функционирует*» [3: 94].

Опираясь на вышеизложенные уровни изучения жанра украинского солоспива, обратимся для выявления их значимости к творчеству П. Гайдамаки, одного из лучших представителей харьковской композиторской школы второй половины XX века, создателю непревзойденных образцов камерно-вокальной лирики. Наблюдения над данным стилем продиктованы во многом исполнительскими задачами и интересом в классе сольного пения.

Вокальный цикл П. Гайдамаки «Мелодии». На художественно-образном уровне, благодаря жанровому имени соответствующего цикла стихотворений — «Мелодии», — представлена сфера

⁴ Автор статьи является лауреатом конкурса вокалистов имени И. Алчевского (2012, г. Харьков).

⁵ «Национальный звуковой идеал» — понятие, разработанное в исследованиях О. Бенч и А. Козаренко [1; 3].

Таблиця 1

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>
<i>Нічка тиха і темна була</i>	<i>Не співайте мені сеї пісні</i>	<i>Горить моє серце</i>	<i>Знов весна</i>	<i>Дивлюсь я на ясній зорі</i>	<i>Стояла я і слухала весну</i>	<i>Хотіла б я піснею стати</i>
<i>Allegro con spirito gis-moll</i>	<i>Moderato h-moll</i>	<i>Allegro agitato d-moll</i>	<i>Moderato a-moll</i>	<i>Moderato g-moll</i>	<i>Allegro B-dur</i>	<i>Moderato fis-moll</i>

образной выразительности, связанная с музыкальными принципами. Особенности внемузыкальной семантики апеллируют к *музыке как способу мироощущения*: авторское заглавие цикла поэзий само по себе свидетельствует о тяготении Леси Украинки к синтезу слова и музыки (*музыка слова*), при котором особое смысловое значение обретает мелодика стихотворной речи (Таблица 1).

Циклическое единство семи лирических солоспивов (каждый из которых написан в трехчастной форме) проявляется благодаря устойчивым стилевым принципам композиторского мышления П. Гайдамаки. Сформулируем их в виде системы: это единство вербальной основы поэтического текста Леси Украинки; сквозное тематическое развитие, при котором избранные композитором стихотворения объединены единой идеей с ярко выраженной сюжетной линией, образуя целостную линию сюжетной драматургии; жанровая характерность любовной лирики, сконцентрированной на внутреннем мире героини, ее переживаний; принцип контрастности — чередование разнообразных тем, усиленный темповыми контрастами (*Allegro — Moderato*) в рамках единого психологического состояния (влюбленность).

Все семь солоспивов являются звеньями целостной драматургии цикла.

Вокальный цикл П. Гайдамаки открывается солоспивом «*Нічка тиха і темна була*» (*gis-moll*). Лирический характер стихотворения (*Нічка тиха і темна була. / Я стояла, мій друже, з тобою; / Я дивилась на тебе з журбою, / Нічка тиха і темна була...*) соответствует жанровой модели элегии⁶ — разновидности бытовой городской песни-романса, доминирующего в XIX веке в украинском музыкальном фольклоре. Особенности данного жанра, связанные с подчеркнуто индивидуализированной образностью, спецификой музыкальной стилистики (мелос широкого дыхания, развитая ритмо-мелодическая речь, опора на натурально-диатоническую ладогармонию), прослеживаются в анализируемом образце. Нарастающий эмоциональный тон высказывания (*Allegro con spirito*) оформлен композитором в рамках трехчастной структуры с яркой кульминацией в репризе (сопоставление одноименных *gis-Gis*, динамическое нарастание до *fortissimo* с по-

следующей фермой на мелодической вершине — высшей точке кульминирования) на словах: «*Ти співав, я мовчазна сиділа <...> / Ох, яка мене туга взяла! / Серце гострим ножом пройняла*». Опора на первый тип мелодического строения, свойственного лирическому солоспиву (по классификации В. Кузик), а также принцип вариационности, который проявляется в попевоочно-вариантном развитии музыкального тематизма, выявляют преемственность с жанром элегии (шире — с украинской народнопесенной традицией в целом).

Первый «полетный» солоспив сменяется печальным вторым номером цикла — «*Не співайте мені сеї пісні*» (*Moderato, h-moll*). Инструментальное вступление вводит в атмосферу задумчивости — доминирование нисходящего движения, простота и сдержанность (опора на поступенность) мелодики и гармонии (диатоника). Трехчастность композиции солоспива с динамической репризой, утверждающей основное настроение (*Не співайте мені сеї пісні, / не співайте мені*), и средним разделом, основанном на ладовом контрасте (*h-moll — D-dur*) выявляет черты сходства со структурой предыдущего солоспивом, а особая напевность мелодики (повторная структура начального мелодического зерна с динамизацией интонационного распева — третий тип мелодического развертывания) — с жанровыми истоками бытовой песни-романса.

Солоспив «*Горить моє серце*» (*d-moll*) ярко окрашенного эмоционального характера продолжает исповедь героини цикла взрывом долго сдерживаемого чувства, поэзией трагедийного звучания, которое раскрывает глубины душевных потрясений. С одной стороны, таким контрастом достигается несвойственная лирическому роду письма панорамность и многоплановость в отражении душевного состояния героини. С другой стороны, данный прием способствует объективации основной идеи цикла — показ богатства душевных переживаний влюбленной женщины. Наложение метрической триольной основы в инструментальном сопровождении на избыточную пунктирность мелодическую линию в вокальной партии усиливает и порывистый и взволнованный характер лирического высказывания (*Allegro agitato*). Смысловая кульминация приходится на репризу солоспива на словах: «*Хотіла б я вийти у чистеє поле, / Припасти лицем до сирієї землі / І так заридати, щоб зорі почули, / Щоб люди вжахнулись на сльози мої*».

⁶ Элегический романс возник в XVIII ст. и сосуществовал вместе с народными песнями, кантами и песнями-романсами. Среди наиболее известных образцов — «Сонце низенько», «Віють вітри, віють буйні».

Таблиця 2

<i>I</i>	<i>II</i>	<i>III</i>	<i>IV</i>	<i>V</i>	<i>VI</i>	<i>VII</i>
<i>Нічка тиха і темна була</i>	<i>Не співайте мені сеї пісні</i>	<i>Горить моє серце</i>	<i>Знов весна і знов надії</i>	<i>Дивлюсь я на ясній зорі</i>	<i>Стояла я і слухала весну</i>	<i>Хотіла б я піснею стати</i>
<i>Allegro</i>	<i>Moderato</i>	<i>Allegro</i>	<i>Moderato</i>	<i>Moderato</i>	<i>Allegro</i>	<i>Moderato</i>
I МИКРОЦИКЛ				II МИКРОЦИКЛ		

Лирический солоспів «*Знов весна і знов надії*» (*Moderato*) наділен функцією інтермедії в драматургії всього циклу. По своїй семантиці він розділяє цикл на два *мікроцикла* (трехчастних з контрастною серединою) всередині єдиного *макроцикла*, являючись неким «умиротворяючим смисловим епілогом» першого мікроцикла і підготавлюючи новий етап розвитку драматургії цілого — другого мікроцикла (Таблиця 2).

Музичальна лексика солоспіва, проявляючися в задушевності мелодики вокальної партії (побудованої на секвенційному розвитку і представляючої другий тип мелодического розвитку, характерний лиричеському солоспіву), рівномірності ритмічеської пульсації (баркарольність), ладової переменності, ведучої ролі плагальності, використанні елементів діатонічеських ладів, відповідає втіленню стану весняного пробудження, оживання чутств: «*Знов весна і знов надії / В серці хворім оживають, / Знов мене колишуть мрії, / Сні про щастя навівають. // Весна красна! любі мрії! / Сні мої щасливі! / Я люблю вас, хоч і знаю, / Що ви всі зрадливі*».

Солоспіви «*Дивлюсь я на ясній зорі*», «*Стояла я і слухала весну*», «*Хотіла б я піснею стати*» образують другий мікроцикл твору, вибудований також по принципу контрасту (на рівнях смислу і темпових співвідношень)⁷. Для нього характерен більш сдержаний, «уважований» лиричеський тон висловлювання, опора на ідилічеські мотиви. Кантіленність мелодики з опорою на різні типи мелодического розвитку; логіка традиційної гармонії (тоніко-домінантові співвідношення), трехчастність композиції відповідають попереднім музичальним образам циклу і музичально-лексическим засобам, виробланим практикою міського побутового музичування (традиції *народної пісні-романса* XVIII–XIX вв.).

Висновки. На рівні музичальної лексики аналізованих образців слобожанської «ветви» солоспіва були відзначені як загальні, родствєнні з генотипом жанру, так і специфічеські (композиторськє) проявлення лиричеського художєствєнно-

го образу. В першу чергу, це опора на систему фольклорного мислення (домінуюча роль мелоса, синтез двох систем — ладогармонії тональної і натурально-діатонічеської, використання попевочно-варіаційного принципу розвитку музичального тематизма в якості ведучого).

Взаємозв'язок з народноспєсєнними традиціями відображає не тільки в загальному для жанру «лиричеському роді» творчєства, закономірностях музичальної форми, ладової організації музичального твору, в інтонаційних обертах, але і в *напевності* вербальної поезії і специфіці характерної акцентування українського мови. «Характер акцентування в українському мові по своїй природі скорєе тонічеський, чєм динамічеський, і ударення досягаються більшєе підвищенням голосу, чєм збільшенням сили звуку. Український мові має цілу шкалу акцентів. В одних основну роль грає довготність звуку, в інших — його висота і сила. Подвижність удареньєв знаходиться в тєсній зв'язі з їх різноманітністю. Ці двє особливості виникли в результаті впливу **пєсєнної поезії** на модуляції **поєтичеської і розмовної мови**» [4: 26]. Крім того, наявність ряду композиційних ознак, властивих лиричеській пєсєнності, як атрибутивних якостєв жанрово-стилістичеської моделі лиричеського солоспіва свідчать про відповідність визначєнню жанру. Мова йде про *пєсєнний ритмомелодикє*, являючої специфічеським виразительним засобом, котріє характеризує органічний синтез мелодики — музичального елемєнта і ритміки поєтичеського стиха [6: 9]. Так, в українській народноспєсєнній традиції зв'язок слова і мелодії настєлько сильна, «<...> що без мелодії словєсні строфи як будто розпадаються, втрачаючи ознаки стиха. В процес пєня нерівномірність акцентування і неоднаковєе число слогів в строкє в визначєній мєрє згладжується мелодією і відповідним виконанням» [4: 24]. Що стєсєється загальнонародних ознак музичальної форми солоспіва в інтерпретації П. Гайдамаки, то до їх числа можна віднести принцип циклізації (йдучий від традиції «Музики к «Кобзарю»» Н. Лисєнко).

Наконець, на виконательському рівні, все приєми надєлені необхідністю загальної якостєва

⁷ Темпові співвідношення двох мікроциклєв подані в зєркальному відображенні: Allegro-Moderato-Allegro; Moderato-Allegro-Moderato.

исполнения, связанного с воплощением *национального звукового идеала*. В нем заключены характерные черты национальной ментальности, такие как эмоциональность высказывания и кордоцентризм, импровизационная свобода, вариантность исполнительской драматургии и чистота душевного настроя. Учет данного уровня, связанного с акцентуацией уникальности украинской манеры интонирования и переживания лирического образа как ментального «гена» вокализации способствует формированию у певцов из Китая установки на «национальный звуковой идеал». В концертных условиях, когда слушатель сталкивается с коммуникативной ситуацией исполнения украинской музыки иномациональными певцами, происходит «раскодирование» ментального кода в культурной памяти в соответствии с наработанным прежде слуховым опытом. Так жанр солоспива выступает в качестве национальной «визитной карточки» украинской вокальной школы. При этом удачное освоение украинской интонации певцами из Китая воспринимается как художественная ценность вокальной интерпретации.

Перспективы дальнейшего исследования темы. В настоящий момент без слобожанской «ветви» развития жанра солоспива невозможно научное описание целостной «жанровой картины» украинской вокальной музыки XX в., в которой солоспив выполняет функцию «генетического кода». Предпосылки к осмыслению этого художественного феномена, развивающегося в контексте других региональных школ (прежде всего, центральной Украины, Приднестровья, Галичины) на новом уровне научной интерпретации, создает современная концертная жизнь жанра в многочисленных программах национальных конкурсов вокалистов и фестивалей национальной музыки (в том числе в Харькове). Помимо романсового жанра, атрибутированного как «солоспив» в творчестве П. Гайдамаки, малоизученными остаются произведения фундаторов харьковской композиторской школы Дмитрия Клебанова, Игоря Ковача, ярких представителей творческой практики Харькова последней трети XX в. Валентина Бибика, Владимира Золотухина, Владимира Птушкина.

Необходим анализ преемственности сформированных традиций солоспива в других жанрах и формах музыкального творчества (хорового, инструментального, оперного), а также его влияния на стиль мышления таких композиторов, как Валентин Борисов, Тарас Кравцов, Лев Булгаков, оставивших наследие в хоровом и инструментальном солоспивах XX в.

Раскрытия полноты певческого звукового идеала, воплощенного в национальной модели солоспива, ждет музыка киевлянина Ивана Карабица, харьковчанина Николая Стецюна, воспитанника харьковской композиторской школы Сергея Турнева. На фундаменте научных обобщений и оценок в отношении жанра солоспива возможна дальнейшая интеграция украинской национальной традиции, как в европейскую систему ценностей культуры, так и в творческую интеграцию со странами Востока.

Другими словами, певческий опыт в камерно-лирическом пространстве солоспива способен быстро и легко объединять людей разных национальностей и религий благодаря духовной красоте и ментальным общечеловеческим качествам чистоты искренности чувств, сердечности, красоты поэзии и созерцательности мироощущения, привязанного не только к земле, но и небу. На такие перспективы понимания проблемы наталкивает автора статьи опыт профессионального пребывания в системе высшего музыкального образования Украины с целью дальнейшей ассимиляции ее достижений в университетскую систему образования вокалистов в Китае.

Литература:

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посібник / О. Бенч-Шокало. — К.: Український світ, 2002. — 440 с.
2. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа / Н. Горюхина // Проблемы музыкальной культуры: сб. ст. [сост. И.Н.Юдкин]. — К.: Муз. Україна, 1989. — Вып. 2. — С. 52–65.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. — Львів, 2000. — 286 с.
4. Колодуб И. О народнопесенных традициях украинской вокальной школы / И. Колодуб. — К.: Муз. Україна, 1984. — 47 с. — (Музиканту-педагогу).
5. Корній Л. П. Історія української музики / Л. П. Корній. — Київ–Харків–Нью-Йорк, Видавництво М. Коць, 2002. — Частина III. — 425 с.
6. Кузик В. Українська радянська лірична пісня / В. Кузик. — К.: Наукова думка, 1980. — 105 с.
7. Людкевич С. Старогалицька пісенність XIX століття / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи [упор. З. Штундер]. — Львів: В-во М. Коць, 2000. — Т. 2. — С. 399–403.
8. Ляшенко І. Ф. Засновник української національної композиторської школи / І. Ф. Ляшенко // Українське музикознавство. — К., 1992. — Вип. 27. — 208 с.
9. Малинковская А. Изучение народной интонационной культуры как один из аспектов воспитания исполнителя / А. Малинковская // Актуальные проблемы музыкальной педагогики. — М., 1977. — С. 94–105.
10. Фільц Б. М. Український радянський романс / Б. М. Фільц. — К.: Наукова думка, 1970. — 124 с.