

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет

Музикознавства, композиції, вокалу та диригування

Кафедра академічного співу

Дипломна робота на здобуття ступеня “Бакалавр”

на тему:

**ВОКАЛЬНА СПАДЩИНА ГЕНРИКА ЯРЕЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ
ЛЬВІВСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ СТ.**

Виконавець: студентка 4 курсу
денної форми навчання профілізації «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Бакалавр»

Онищук Маргарита Олегівна

Науковий керівник –

доцент мистецтвознавства

Мельник Л.О

Рецензент:

доктор мистецтвознавства,

професор

Єфіменко А. Г

Львів – 2021

ЗМІСТ

<u>ВСТУП.....</u>	<u>3</u>
<u>РОЗДІЛ 1. Постать Г. Ярецького на соціокультурному тлі епохи.....</u>	<u>6</u>
1.1. <u>Розвиток камерно-вокального жанру в польському музичному середовищі Галичини другої половини ХІХ ст.</u>	<u>7</u>
1.2. <u>Основні віхи життєтворчості композитора</u>	<u>9</u>
<u>РОЗДІЛ 2. Вокальна спадщина Г. Ярецького</u>	<u>12</u>
2.1. <u>Особливості інтерпретації романсу «Сумна звістка» \ « Wieść smutna»\</u>	<u>12</u>
2.2. <u>Стилістична характеристика та вокальні труднощі у виконанні романсу «Сердечна доля» \ «Serdeczna dola»\</u>	<u>21</u>
<u>ВИСНОВКИ.....</u>	<u>26</u>
<u>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</u>	<u>27</u>
<u>ДОДАТОК 1 (романс «Сумна звістка» \ « Wieść smutna»\).....</u>	<u>28</u>
<u>ДОДАТОК 2 (романс «Сердечна доля» \ «Serdeczna dola»\)</u>	<u>28</u>

ВСТУП

Актуальність дослідження. Вивчення і популяризація розмаїтої музичної спадщини того чи іншого регіону отримала в сучасному культурному середовищі нові підходи, передусім через те, що в глобалізованому інформаційному просторі починає більше цінуватись власна самобутність і питома традиція не лише загальнонаціональна, але й специфічно регіональна. Для цього важливим є встановлення характеристик соціоісторичного контексту певного регіону, особливо якщо звертатись до творчості забутих композиторів і сприяти їх відродженню на концертній естраді. Цей підхід видається дуже актуальним для дослідження музичної культури Галичини у всіх її національних проявах. Адже відомо, що цей край, який знаходиться на перетині Сходу і Заходу Європи, протягом століть населяли представники багатьох національностей, при тім кожна національна верства творила свою культурну традицію. Об'ємною і багатогранною, поруч з українською музичною культурою, була польська мистецька спадщина. В більшості вона виявилась забутою в сучасному музичному житті, хоча серед творів польських композиторів, що жили і творили у Львові та інших містах краю, є немало вартих уваги. До них відносяться і пісні Генрика Ярецького, учня Станіслава Монюшка, що з 1872 до 1918 був диригентом Львівського Міського театру. Вони близькі до фольклорних джерел, можна провести паралелі і з українськими солоспівами тієї доби, зокрема з піснями В.Матюка і Д. Січинського. За своїм художнім рівнем вони заслуговують того, щоби звучати в концертах вокальної музики.

Мета роботи – стисло окреслити панораму камерно-вокального жанру у творчості польських композиторів Галичини та у цьому контексті проаналізувати два видані солоспіви Г. Ярецького з позиції їх стилю, образного змісту та виконавських труднощів

Завдання роботи:

- окреслити засади функціонування камерно-вокального жанру в польському середовищі Галичини ХІХ ст;
- опрацювати доступні наукові і пресові джерела, пов'язані з творчою діяльністю Г. Ярецького як композитора і диригента;
- осмислити та розкрити образно-виконавську сферу його солоспівів;
- проаналізувати стилістичні особливості та вокальні труднощі, при виконанні камерних – творів композитора;

Об'єкт дослідження – камерно-вокальна творчість польських композиторів Галичини ХІХ ст.

Предмет дослідження – солоспіви Г. Ярецького

Матеріал дослідження – нотне видання пісень польських композиторів Львова, в тому числі двох пісень Генрика Ярецького

Для розв'язання поставлених завдань використовуємо такі **методи дослідження**: дослідницько-пошуковий – у збиранні та опрацюванні артефактів, що корелюють із творчим доробком Г.Ярецького; історичний та ретроспективний – в аналізі та оцінюванні життєтворчості митця шляхом історичних засад та впливу тогочасної музичної культури; інтерпретаційно-аналітичний – в оцінці вокальної спадщини композитора на прикладі аналізу двох солоспівів : «Сумна звістка» \ « **Wieść smutna**»\ та «Сердечна доля» \ «**Serdeczna dola**»\ і теоретичній побудові власної виконавської концепції цих творів

Теоретичну базу дослідження склали:

- матеріали та документальні відомості про життєтворчість Г.Ярецького та його оточення (Е.Бернацька-Гловаля, E. Wąsowska, J.Gall);
- огляди та статті, присвячені польській камерно-вокальній культурі Львова ХІХ ст. (Е.Бернацька-Гловаля, J.Сybulska, J.Gabryś, Т.Кaczyński, М.Рiekarski, W.Рoźniak, К.Suska-Zagórska, М.Тomaszewski);

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох базових розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Обсяг основного тексту становить 26 сторінок, список використаних джерел – 10 позицій, враховуючи й електронні джерела інформації. В додатку подані нотні приклади та перелік творів композитора.

Розділ 1

Постать Генрика Ярецького на соціокультурному тлі епохи

Друга половина XIX ст. визначається Л. Кияновською як «кульмінація аматорства». Потребу професіоналізації всіх музичних сфер усвідомлюють практично всі провідні діячі, не лише професори консерваторії, але й освічені представники всіх верств. Проте шлях до професіоналізації пролягав, парадоксальним чином, через удосконалення аматорських форм музичної діяльності, через поступове розширення завдань, які ставили перед собою як культурно-освітні та спеціалізовані музичні товариства, так і навчальні заклади – університети, гімназії, школи. [1, с.93]. Крім професіоналізації музичного мистецтва, ще одним важливим процесом в той час, стає процес поширення національних ідей через культуру, в тому числі й музичну. В Галичині цей процес торкає українську та польську верстви населення. Цьому сприяють і позитивні зміни в політичній Габсбурзької імперії, передусім національно-культурна автономія, яку цісар Франц-Йозеф I у 1867 р. надав усім провінціям. Цим скористались як українці, так і поляки Галичини, які у свою чергу почали засновувати численні національні культурно-просвітницькі та освітні товариства. Саме ці товариства почали плекати національну традицію, а безпосередньо, одну з найважливіших її складових – пісню, яка зберігала і ментальний код нації, і відтворювала питомі архетипи, і в художній формі представляла славі сторінки історії і звичаїв. Отже можна зробити висновок, що саме в той період одним з головних завдань було не тільки створення спеціалізованих професійних музичних осередків, але й виховання якомога ширшої верстви, відродження національної ідентичності. [1, с.94].

Відомо що на той час, на теренах Галичини працювало окрім українських, багато польських композиторів. Одним з перших збірників вокальних творів у

Львові стала збірка «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» Вацлава Залеського – Кароля Ліпінського(160 пісень (83 польських та 76 українських («руських»)). Де Вацлав Залеський (згодом губернатор галицького краю) демонструє своє зацікавлення збиранням і записом пісень: «Народжений в селі, перебував перші роки життя у віддаленому затишші, я полюбив ці пісні, які так приємно колисали мої дитячі роки і залишились в давній пам'яті як перші спонуки розбудженого почуття. Ця прив'язаність, всмоктана з молоком, втягнута з повітрям, утрималась і надалі. Коли прийшлося з покликання рушити до міста і там залишитись, я затужив за селом, за тим родинним двором, за тими липами, під якими, будучи хлопцем, так вільно грався. Приходили на пам'ять і гаї, і луки, і ті розлогі лани, і той ставок, близько двору: все це було предметом смутку, навіть і ті болота, над якими з криком пролітали чайки. Наступала сумовита задума, яку могли потішити лише тамті, почуті в дитинстві, пісні» [10]. Також інтерес не тільки до польського але й українського фольклору, можна зустріти у творах ще одного польського композитора, який працював на теренах України – це Франц Ксавер Моцарт. Згодом їхню традицію та любов до вокально – інструментальної музики продовжили у своїх працях, польський композитори : Ян Галь (Gall), Станіслав Невядомський (Niewiadowski), Генрик Ярецький – учні С. Монюшка, особливість їхнього музичного письма – багатомовність текстів. У польській художній пісні є численні звернення до німецьких, французьких (оригінальних і перекладених), рідше італійських поетичних рядків. Також можемо знайти і використання української поезії як основи пісень або обробки народних українських пісень. [1. С. 99, 100]

1.1 Розвиток камерно-вокального жанру в польському музичному середовищі Галичини другої половини XIX ст.

Відомо, що Галичина була населена представниками різних народів, зокрема велику частку складала українці, другими за кількістю були поляки, а

також євреї та німці. Тож природно, що сам край і його найбільший духовний та мистецький центр Львів яскраво виділяється серед своєрідних за культурними традиціями і багатих на мистецькі здобутки регіонів України перш за все завдяки взаємодії різних, часто доволі контрастних національно-духовних засад. Зрозуміло, що й у професійній культурі розмаїтим чином перехрещувались впливи як найбільших кількісно національних громад, так і тих, які склали менш численний прошарок населення [1, с.23]. Після першого поділу Польщі в 1772 р. Галичина зі Львовом відходить до австрійської імперії Габсбургів. Цей історичний факт мав істотний вплив на зміну усієї інфраструктури міста і краю, відповідно обумовивши ряд суттєвих інновацій не лише в політичному, економічному, але й в культурно-мистецькому просторі. Зміна державного підпорядкування мала численні наслідки, деякі з них безпосередньо проектується на становлення камерно-вокальних жанрів у творчості місцевих композиторів та на їх поширення в різних соціальних верствах. Тут варто навести цитату із праці польського дослідника початку ХХ ст. Фридерика Папю: «Львів стає столицею значної провінції (столицею „королівства Галіції і Лодомерії”) і перестає бути фортецею» [7, с. 78]. Почали створюватись музичні салони, проведення балів та стрімко розвивались музично — театральне життя Львову. Митці різних етнографічних груп, писали вокальні твори спочатку для свого оточення, якщо поляки та австрійці обертались в аристократичному середовищі, то українці звертались до духовної музики. Так першими в авторами українських солоспівів в Галичині були священники М. Вербицький та І. Лаврівський. Поступово музичне мистецтво починає демократизуватись, і поширюватись у маси. Починають організовуватись музичні товариства та гуртки, не тільки для аристократів але й для простого населення. Пісня починає свій розвиток завдяки широкій жанровій палітрі, від простої куплетної до розгорнутого монологу з рисами театральності. Також розвиток камерно — вокального жанру впливав з танцювального жанру, зокрема використовували

ритми та звороти популярних на той час танців. На початку XIX ст. починається захоплення романтичною естетикою, інтерес до традицій та фольклору. З'являються у музиці ліричні сентиментальні образи, що оспівують людські радості, переживання, почуття. Наприкінці XIX ст. починають організовувати концерти вокальної та хорової музики, де виконували пісні авторів різних національностей. Музыка переходить від аматорської в професійну, більшість композиторів, почали здобувати музичну освіту за кордоном та активно розвивати образну сферу відповідно до канонів європейської музики.

В цьому колі слід виокремити солоспіви Генрика Ярецького, Мечислава Солтиса та Адама Солтиса як найяскравіших професійних композиторів польського середовища у Львові. Їх камерно-вокальний доробок репрезентує вже здебільшого “артистичну пісню”, яка є складнішою за музичною мовою, що відображає впливи модерних естетичних напрямів – імпресіонізму, символізму, експресіонізму. Однак особливо істотним для польської пісні львівських композиторів тієї доби виявляється неофольклоризм та постромантизм.

Особливістю львівської камерно-вокальної культури того часу залишалась, як і в попередньому періоді, багатомовність текстів, до яких звертались композитори: так, в польській художній пісні маємо численні звернення до німецьких, французьких (оригінальних і перекладених), рідше італійських поетичних рядків. Знаходимо і використання української поезії як основи пісень або обробки народних українських пісень. [8, с.100]

1.2 Основні віхи життєтворчості композитора

Генрик Ярецький (1846-1918) походив з музичної родини. Його батько Юзеф Ярецький (1818-1871) був органістом і композитором. Спочатку Генрик навчався

у свого батька, потім Дж. Меллера. Він вивчав фортепіано, контрабас та композицію у Музичному інституті у Варшаві, але його ім'я не було включено до жодного реєстру випускників. Протягом 8 років він був улюбленим і видатним учнем Станіслава Монюшка, який згодом включив юнацькі твори Генрика Ярецького у програми своїх концертів. З 1858 року був хоровим співаком у Великому театрі в Варшаві, а також контрабасистом. Переломним моментом в житті композитора був 1870 рік, коли від диригував месу Станіслава Монюшка. У січні 1872 року він зайняв посаду диригента Польського театру в Познані, але через два місяці, рекомендований Станіславом Монюшко, переїхав назавжди до Львова, де в театрі графа Скарбека був спочатку другим, а з березня 1877 року — перший капелмейстер. У столиці Галичини розкрилась його багатоманітна творча особистість: як плідного композитора, автора численних опер (серед них історичні опери «Міндове», «Ядвіга», «Барбара Радзівілувна», «Повернення батька»), симфонічних і камерних творів; видатного диригента (протягом 28 років – аж до закриття оперної антрепризи – був диригентом опери в театрі Скарбка, під батудою котрого виконувалась більшість опер польських і зарубіжних композиторів, потім короткий час працював у новозаснованій Львівській філармонії); педагог та культурно – громадський діяч. Видатні співаки дебютували у Львові під диригенцією Генріка Ярецького, в тому числі: Олександр Бандровський (1883), Владислав Флорянський (1885), Марцеліна Сембріч-Коханська (1886), Саломія Крушельницька (1893), Яніна Королевич (1894). З ним співпрацювали інші видатні співаки: Тереза Арклова, Олександр Мишуга, Юзеф Ходаковський та Францішек Цеслевський. Він часто диригував виставами на благодійність, був художнім керівником багатьох музичних та декламаційних вечорів, організованих поза театром. У 1892 р. - після чергового перебування в Кракові - він поїхав до Відня, де на Міжнародній музично-театральній виставці його вистави були єдиною вітриною польської сценічної музики. У 1896 р. Генрік Ярецький дав 52 вистави в Кракові (в тому числі

"Гоплана" – В. Желенського та "Лоенгріна" — Р. Вагнера), а в 1898 р. - після одного з найкращих львівських оперних сезонів знову "Тангейзер" і "Лоенгрін" (Ріхарда Вагнера) [9.]

У 1897 році він дав 97 вистав. З 1902 році стає другим диригентом у Львівській філармонії, але змушений був подати у відставку вже через два тижні, через важку хворобу. З того часу Генрик Ярецький був почесним членом журі різних конкурсів. З 1905 року член державної кваліфікаційної комісії кандидатів на посаду викладачів музики в середніх школах та вчительських семінарах. В останні роки життя він був викладачем музики в жіночій семінарії та професором хорового співу в музичній школі Сабіни Каспарек, а також музичним керівником домініканців [9.]

Щодо пісенної вокальної спадщини композитора, слід зазначити що вона не велика, проте в “аматорську добу” того часу, вона є досить оригінальною та самобутньою. Композитор надавав перевагу ліричній тематиці, яка ображалась у його кантилені, проте супроводжуючи її романтичними гармоніями, альтернативними гармоніями та колористичними ефектами. Фактура його творів, свідчила про те, що композитор мав оркестровий тип мислення.

Розділ 2

Вокальна спадщина Генрика Ярецького

У біографічних відомостях композитора зазначається, що вокальна спадщина – незначна, але виходячи з тогочасних часів «аматорства» на теренах Львову, саме його твори відрізнялись від інших, своєю самобутністю, оригінальністю, масштабністю мислення. Композитора манив фольклор, тому протягом свого життя він його детально вивчав, а в подальшому у вокальній музиці, він відобразився у використанні ритмів польських народних танців, а також народних мотивів. Не зміг пройти повз і ліричну тематику, її відображення можна побачити у бездоганній кантилені вокальної партії, доцільним використанням колористичних ефектів у творах. Щодо фортепіанного супроводу у вокальних творах, то фактура за своїм виглядом нагадує оркестральну масштабність. Ще одна сюжетна лінія, яка займає не менш вагоме місце у творчості Генрика Ярецького – пісні на релігійні сюжети. Серед таких пісень: коляда «Ангел говорив пастухам» (Anioł pasterzom mówił) та молитва «Богородице Діво» (Zdrowaś Marya).

2.1 Особливості інтерпретації романсу «Сумна звістка» «*Wieść smutna*»

Пісня «Сумна звістка» написаний в стилі балади. У сюжеті цього твору, розповідається про птаха «крука», як відомо він приніс страшну звістку матері, про смерть її сина (Додаток 1). Форму композитор використав куплетну, але ці куплети розширенні і в одному куплеті, може бути декілька сюжетних ліній. Для виконавців головне при інтерпретації даного романсу, урізноманітнити ці сюжетні лінії, щоб дані куплети не були виконані однаковою звуковою палітрою

та статичним емоційним станом. У творі використовується три героя: син – воїн, крук та матір. Відповідно у кожного з персонажів є свої переживання, емоції, тема та мелодія, яку потрібно зобразити та передати виконавцю у співі.

Перший куплет починається як епічний початок пісні – балади, розмір 4/4, тональність e-moll, що є сама по собі скорботна, похмура, а також неквапливий темп Moderato. У фортепіанній партії йде імітація дзвонів, що вводять нас в атмосферу трагічності. В свою чергу у вокальній партії розмірений рух мелодії, максимальна кантілена, яка звучить на тлі імітації дзвонів. Перші 8 тактів періоду, вони є ніби вступними і вводять слухача в атмосферу даного твору, при цьому динаміку композитор використовує *p*, а співак виступає тут як оповідач.

Наступний період припадає на слова «Мати моя!», ці слова ніби лунають з вуст птаха, який летить до матері передати вістку про загибель сина, змінюється темп *Piu mosso* (більш рухливо), фактура в фортепіанній партії стає тріольною з розкладеними арпеджіо, що вказує на зміну емоційного стану. Теситура в вокальній партії починає зростати та використовуються хроматизми, тому виконавиць при співі, має гостро і точно відтворити ці півтони, що імітують крики до матері, мелодика стає більш ораторською та закличною. Динаміка весь цей час *f*, але в свою чергу співак має розподіляти динаміку, відповідно до фрази. Якщо весь період від буде співати на *f*, то глядачу буде не цікаво слухати. Основне завдання в цих двох реченнях розподілення динаміки так, щоб не втратилась експресивність при співі.

Третій образ в першому куплеті, тривожне питання матері до пташини «Гей пташину, яку звістку ти мені несеш?», за характером воно цей епізод є контрастним по відношенню до інших, написаний в дусі народної ліричної пісні. Мати не розуміє, яку вістку несе пташина, чи веселу або можливо сумну, через яку вона проллє багато сліз. Мелодика в супроводі супроводжується остинатними акордами, а в басовій партії з'являються октавні траурні дзвони, що дають чітко зрозуміти з якою новиною прилетів птах. Перше речення матері

і питання закінчується *rallentando*, вона ніби вдумується в сенс своїх слів та розуміє з якою новиною прилетів птах, але не хоче в це вірити.

Другий куплет по мелодиці, аналогічний першому, але починається з інших слів «чорна шкіра, чорні пер, ось скорботний знак». Мати розуміє що її син помирає. Відбувається діалогова сцена між матір'ю та птахом, але ці діалоги перериває ніби голос сина, який постійно повторює фразу «Матір моя!». Важливе завдання для виконавця, передати інтонації скорботи, жалю, болі та любові матері до рідної дитини. Видозмінити динамічний план твору, що буде характеризувати кожну зміну настроїв персонажів.

Середній розділ даного твору, самий трагічний. Матір усвідомила, що її дитина більше ніколи не повернеться, але не хоче в це вірити. Починається він зі слів сини, щоб птах з рідного міста, ніс вістку матері про його смерть. Закінчується твір смертю матерів від почутого, і не прийняттям що її дитини вже немає на землі. Композитор вносить зміни у мелодичний матеріал, в останньому такті він ставить питальну інтонацію, що є драматичною кодою спочатку у вокальній партії, а згодом у фортепіанній.

Отже, головне в інтерпретації даного твору, зобразити цю театральність та передати драматизм баладного сюжету. Чітко змалювати інтонації трьох героїв: матері, птаха та сина – воїна, які між собою вступають в діалог. Під час співу, розподіляти динамічну та фразову лінію, щоб залишалась образність сюжету. Урізноманітнити два куплети, щоб за звуковою палітрою вони не були схожі між собою, при цьому відштовхуватись від контексту та змісту твору. Під час прослуховування глядачами, намагатись донести їм так емоційну складову твору, щоб вони змогли відчувати ці переживання на собі.

Цей твір доводить, що композитор мав велику багатолітню практику оперного диригента, що помітна в стилістиці цього твору і її трактувати можна, як невелику театральну сценку. А також помітний вплив вчителя Генрика Ярецького, Станіслава Монюшка у його театральності та любові до

драматичних баладних сюжетів.

Виконавський аналіз

Форма твору: проста 3 – х частинна не репризна форма за контрастно – складеним типом АВС. Перший восьмитактовий період експонує епічний зачин пісні-балади, у важкій ході і розміреному русі мелодичної лінії на тлі імітації дзвонових ударів (погрібальних дзвонів!) відчувається жанровий модус траурного маршу. У вокальній партії в цей час переважають четвертні тривалості. 3 квадратні періоди з чітким кодансуванням між реченнями, і між періодами. Початкові інтонації мають драматургійну функцію варійованого наскрізного розвитку у всіх періодах. Перший і другий куплети, при повторенні створюють просту куплетну форму (з точним повторенням 3 – х періодів). Останнє речення набуває функцію фінального завершення.

Moderato

1. Ciem-nym bo - rem nad wie - czo - rem le - ciał czar - ny kruk,
2. Czar - na skó - ra, czar - ne pió - ra, lo - ża łob - ny znak,

Жанр – романс;

Фактура твору: у фортепіанній партії досить різноманітна фактура. У перших восьми тактах акордова фактура, а у вокальній незмінний рух четвертей, які чергуються з вісімками

i do chat - ki sta - rej mat - ki, puk w o - kien - ko,
ty z bo - le - ścia z smut - ną wię - ścia, le - cisz do mnie

Наступний період написаний у тріольній фактурі, викладення вольної партії – з оповідного він трансформується у патетично-ораторський, закличний завдяки використанню ораторських зворотів мелодичної лінії – дворазове повторення фрази-звертання з синкопованою ритмічною фігурою, експресивні вигуки-ходи на висхідну сексту, триваліше затримання на нестійкому ступені в завершенні речень.

Mat - ko mo - ja, mat - ko mo - ja,
Mat - ko mo - ja! Sta - rość two - ja

Завершальний період першого куплету – складається з восьми тактів. супроводжується остинатним «тремтінням» акордів, в басовому голосі знову з'являються октавні траурні дзвони, немовби сповіщаючи, з якою новиною прилетів птах.

O pta - szy - no! Czy z no - wi - ną? Ja - każ nie - siesz
Gdym za tru - pem, słod - kim lu - pem cią - gnął tam gdzie

Тональність твору - e-moll, що є по собі досить похмурою, тьмяною. Зображає

та передає внутрішні почуття персонажів. У середньому розділі перед *Piu mosso* відбувається відхилення в D7, підкреслюється зміною настрою, образом, що птах несе вістку, і вкінці цього епізоду, відбувається ще одне відхилення в тональність D – dur з часів Баха ця тональність символізувала радість, в даному творі це надія матері. Наступний епізод в тональності fis – moll що є досить трагічна, змальовуючи образ матері, яка занепокоєна появою птаха і передчуває погані новини, далі тональність повертається в основну.

Мелодика твору, написаний в тональності e – moll, але в різних епізодах є відхилення в D7, а також в D – dur та fis – moll. Також протягом твору використовуються різні стрибки, вокалісту слід правильно розподілити дихання, і при цьому не втратити вокальної позиції, особливо коли цей стрибок згори до низу. Твір є трагічним за змістом, що в свою чергу підкреслюється у вокальній партії. Починається твір з октавного унісону акомпанементу, який підтримує вокаліста, створюючи трагічний образ, що нагадує поховальну ходу. Вокальна партія досить насичена, композитор використовує додаткові знаки альтерації, щоб передати біль матері, яка втратила свого сина. Також мелодична лінія була б не така насичена, якби не використовувались ходи на такі інтервали: м.6 (мала секста) в 3т, 17т; ч.4 (чиста кварта) 9 – 10 т, 13т, 20 – 21т, 24 – 25т, 28т, 35т, 45 – 46т; в.7 (велика септіма) 11т, 22т.

Акомпанемент та мелодія підтримують один одного, що створює симбіоз образу. Починають свій розвиток одночасно, без інструментального вступу, динаміка *p*, що немає розвитку протягом 8 – ми тактів, змальовуючи атмосферу прологу до історії матері та сина, через образ птаха який несе сумну вістку. Цей епізод приводить до *Piu mosso*, у мелодичному викладенні змінюється ритмічний малюнок, через внутрішню синкопу, змальовується образ надії матері, що син живий. У фортепіанній партії в цей час, відбувається зміна фактура на розкладені тріольні арпеджіо, що підкреслює емоційний стан. У наступному епізоді фортепіанна партія, видозмінюється на акордовий тріольний виклад, в басу траурні

дзвони, а у вокальній партії стає більше насиченою через додаткові знаки альтерації, ці всі зміни надають чітко образ матері, яка розуміє що птах приніс вістку про смерть її дитини. Гармонічна мова цього твору не є надто різноманітна, композитор використовує Т – D гармонічної основи, що не є ще така багата, як у романтиків

Ритмічні особливості. У романсі немає явних ритмічних труднощів, ритм сталий, витриманий що дає логічний виклад образу.

Moderato

1. Ciem-nym bo - rem nad wie - czo - rem le - ciał czar-ny kruk,
2. Czar-na skó - ra, czar - ne pió - ra, lo - ża łob - ny znak,

Темп – починається твір з темпу *Moderato* (помірно), у другому реченні першого епізоду, композитор використовує *Piu mosso* (більш рухливіше) спираючись на поетичний текст, де син в образі птаха звертається до матері, автор цією зміною хоче передати внутрішні стурбовані переживання хлопця. Друга частина *Tempo I* (початковий темп), далі Ярецький використовує *Poco piu mosso* (поступово рухливіше) на словах птаха, який кричить матері, що її син захищав Батьківщину, це підкреслюється мелодичним драматизмом в вокальній партії. Наступні куплети точно відтворюють матеріал першого куплету, лише в коді відбуваються зміни драматична інтонація у вокальній, а потім у фортепіанній партії, темп при цьому композитор використовує як на початку.

Динамічний план твору. Щодо динаміки, то композитор використав плавний динамічний малюнок, який логічно перетікає з *p* – *f* відповідно до кожного з образів персонажу. Починається твір на динаміці *p* ніби з оповіді автора, який вводить слухача в атмосферу твору, розказуючи що відбувається навкруги. Друге речення, з'являється різке *f*, як у вокальній так і у фортепіанній партії, з за-

кличних інтонацій птаха, який говорить голосом сина та звертається до своєї матері. На словах матері композитор використовує контрасну динаміку *f*, а потім різке *p*.



Напротязі твору, більше переважає динаміка *f*, адже щоб передати крики та розпач матері, а згодом сина, який загинув на війні.

Діапазон – в межах однієї октави, найнижча – е(I), найвища нота fis(II). Теситура твору переважає середня, лише декілька разів вихід на крайню ноту діапазону.

Інтонаційний малюнок. У будь – якому творі інтонація відіграє досить важливу роль при виконанні. Чиста інтонація одна з вагомих деталей успішного виконання твору. Романс не є досить легким у інтонаційному плані, тому досить важлива робота над чіткістю кожного звуку, а також якісна робота над текстом. Твір виконується польською мовою, що досить складно для виконавців, адже вона має свої фонетичні складності у вимові, тому перед співом потрібно спочатку розібрати детально текст в правильній фонетичній вимові, а вже потім перенести його на мелодію.

Особливості дихання. У творі дихання напряду залежить від темпу, який постійно змінюється. Фрази є досить довгі, темп при цьому Moderato (помірний), тому слід правильно розподілити дихання аби не брати його посеред слова. Для кожного речення та фрази – індивідуальний підхід. У даному творі, композитор досить добре виклав мелодію, що чітко показує, де слід брати дихання. Також після кожного закінчення фрази, стоїть пауза. Дихання слід розподіляти економно, щоб при співі було максимальне legato.

Дикція. Слова романсу написані на польській мові, що несе в собі труднощі при виконанні, адже ця мова має більше приголосних чим голосних. Також багато шиплячих приголосних, носові голосні *ą* та *ę*, постійний наголос на передостанньому складі. Перед початком співу, слід фонетично, детально розібрати слова, а вже потім перенести на музику. При співі максимально намагатись проспівати всі приголосні, за допомогою додаткових голосних, щоб не утворилась розмовна мова, замість співу.

Зв'язок літературного та музичних текстів. Романс досить глибоко – трагічний за своїм змістом, це все підтримується мелодичним викладенням. У творі використовується три образи: матері, сина та птаха. Кожен з цих образів має свою мелодичну лінію, яка розвивається протяг твору.

Музично – виразові засоби. Темп твору змінний, це обумовлено змістом художнього тексту. Динаміка твору плавна, композитор використовує *p – f*, але з'являється контрастна динаміка в образі матері, щоб передати її розпач та тугу. Агогічні особливості безпосередньо залежать від виконавця, адже, кожен інтерпретує твір по – своєму, виходячи з внутрішніх переживань, життєвого досвіду, а також професійної підготовленості. Фразування даного твору залежить від тексту, а також від смислового навантаження та передачі образів персонажів, що є самі по собі досить контрастними.

Музичні терміни. У творі використанні такі музичні терміни:

Moderato – помірно;

Roso più mosso – трохи швидше;

Tempo I – початковий темп.

Основні музичні, вокально – технічні, виконавські завдання та шляхи їх вирішення. Отже, можна зробити висновок з вище написаного, що головними перепонами для виконавця при співі даного твору є : стрибки на незручні інтервали, використання хроматичних звуків, особливості фразування. Основні моменти їх вирішення: стрибки у низхідному русі, слід співати плавно не втрачаю-

чи високого позиційного звучання, а також нижня нота має бути чіткою як і верхня, позиційно не відрізнятися від верхньої. Якщо ж, мелодія у висхідному русі, то нижня нота має бути вже у позиції верхньої ноти, а також потрібно плавно з'єднати інтервали, не завалювати звук назад, а подумки уявляти, що кожна наступна нота має бути вища за попередню. У виконавця кожен регістр має звучати однаково – рівно, це буде свідчити про високу – професійну майстерність. Хроматичні звуки у творі, являють собою складність у тому, щоб при співі не змастити ці ноти, а інтонаційно гостро інтонувати, не втрачати високого позиційного звучання. Фразування у творі, робиться за рахунок динамічних відтінків, а також літературного змісту твору.

2.2 Стилiстична характеристика та вокальнi труднощi у виконаннi романсу «Сердечна доля» «Serdeczna dola»

Наступний твір Генрика Ярецького «Сердечна доля». Невеличкий романс написаний в стилі аріозо з фольклорним підтекстом. Композитор використовує фольклорну алюзію, де від імені пташки говорить людина (Додаток 2). Ярецький використовує одну з тематичних фабул, які були дуже характерні для народних пісень, що змальовували людські почуття та переживання. За основу він бере тематичну лінію, яка була характерна для романтичної естетики – ліричний герой, який у пошуках ідеальної землі, вона його манить, але так і не відкривається на протязі всього життя. А в кінцевому результаті, це призводить до вичерпання життєвого ресурсу та енергії, а потім неминучої смерті.

Важливим при виконанні, змалювати переживання людини в подібі птаха, яка літає над різними землями, але так і не знаходить свою омріяну домівку. Парадоксально те, що композитор у вокальній партії не використовує інтонації зневіри та розчарування, а натомість пронизує світлими сподіваннями малого пташеняти, який зі всіх сил прагне знайти свій «оазис», використовуючи мажор-

ну тональність. Композитор використовуючи цей фольклорний сюжет, намагається донести, через образ птаха (символ свободи), що не потрібно себе виснажувати пошуками ідеального, а просто жити вільно.

Виконавський аналіз

Форма твору: написаний у вигляді розширеного періоду з трьох речень, де немає повторного тематизму. У кожному реченні мелодія змінюється, відповідно до тематичної лінії.

Жанр – романс в стилі аріозо;

Фактура твору: у фортепіанній партії, використовується незмінна ритмічна пульсація в стилі старовинного польського танцю – полонез. У вокальній партії, композитор використовує пунктир.

На відмінно від попередньої балади, де дуже детально передається зміна образів героїв, а також музично і гармонічно підкреслюється, у даному творі Ярецький звертає увагу на образ «землі обітованої», яку даремно шукає птах. Використовує музичні засоби, які притаманні для пасторальних сцен романтичної доби.

Тональність твору – Fis – dur, що сама по собі є дуже світлою. У 7 такті, різка зміну у тональність III низького ступеню (A – dur), у 11 – 12 такті відхилення в тональності: fis – moll, Cis – dur. Далі з 15 такту знову відхилення A – dur, а у 25т – h – moll, який плавно переходить в основну тональність.

Мелодичний виклад. Мелодія твору використана в межах однієї тональності.

Парадоксальним є те, що композитор у вокальній партії не використав інтонації зневіри, а навпаки вона наповнена надією на майбутнє, омріяне щасливе життя птаха на «ідеальній» землі. Автор використав велику кількість відхилень, пунктирний ритм, прохідних та допоміжних звуків, остинатність вокальної партії для підкреслення аріозної форми твору.

musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "tam o - a - zy cza - rą - wne: Mi - ga - ją bly - ski zwo - dai - cze, pierz." The piano accompaniment is marked *pp*.

Темп – Andante (не поспішаючи), композитор використав розмірений темп, який буде досить зручний для виконання вокалісту.

Динамічний план твору досить спокійний, використовує *p* і *pp*, і лише в коді він додає гучності в динаміці *f* але при цьому використовує чергування з *p*.

musical score for the second system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ne oznym o - gnia wpra - gnie - nin - śmier tel - ną nu - ci pio - sen - kę o." The piano accompaniment is marked *p* and *f*.

Незвичним прийомом в цій пісні стає своєрідна стилізація полонезного поступу, у акомпанементі але не з характерним для старовинного польського танцю метром $\frac{3}{4}$, а з редукцією метру на $\frac{2}{4}$.

musical score for the third system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Le - cia to błę - dne". The tempo is marked *Andante.* and the piano accompaniment is marked *p*.

Можна припустити, що таким чином композитор втілює образ недосяжності, химерної примари мрій, що ведуть до неминучої загибелі.

Мелодика пісні включає кілька зворотів : перший восьмитакт – зачин будується на поступальному рухові з притаманною пунктирною фігурою на сильній долі непарних тактів і чвертки + двох вісімок – в парних.



Перший чотиритакт експонує зворот тоніки – домінанти, натомість другий, в якому говориться про чудову оазу, через прирівняння домінанти до тризвуку III високого щабля модулює в далеку тональність Fis-dur – A-dur.



Наступний період в мелодиці спирається на центральний звук сіс, який або повторюється як ритмізована речитація, або оспівується як основа колоподібного руху. Можна розшифрувати сенс такого мелодичного розгортання як ілюзію примарних видінь, які весь час то манять, то зникають, як нереальна мрія птаха. Заклучний восьмитактовий період являє собою кульмінаційний епізод, мелодія весь час стримить до найвищого тону солоспіву сіс другої октави, так само незмінно утримується тонічна опора основної тональності, ілюструючи в цьому випадку останні передсмертні поривання і марення пташини.

Ритмічний малюнок. Важливо зауважити те, при виконанні вокалісту буде досить важко, адже у вокальній партії складний ритмічний малюнок, який не

дублюється і не підтримується супроводом. Протягом всього твору, композитор використовує пунктирний ритмічний малюнок, велику кількість алтерацій, спів на одній ноті.

The image shows a musical score for a vocal piece with piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The vocal line starts with a 'rall.' marking and then returns to 'a tempo'. The piano accompaniment also features 'rall.' markings. The lyrics are in Polish: 'su chy pia sek ma - rza - cej u - pa - dło pta - szę i ko - na wśło'.

При співі вокалісту слід бездоганно знати вокальну партію, адже супровід дає тільки ритмічну пульсацію полонезу. При альтерованих звуках, слід спиратись на першу долю фортепіанного супроводу. Під час пунктирного ритмічного малюнку у вокаліста, слід відчувати сильну долю у супроводі, який має чіткий, сталий, незмінний ритмічний малюнок.

Діапазон твору – м.7 (мала септіма), найнижча нота gis (I), найвижча нота твору fis (II). Твір розташований у високій теситурі.

Інтонаційний малюнок. У даному романсі, досить складний інтонаційний малюнок, адже автор використав велику кількість відхилень у різні тональності. Складним буде ще один аспект, що акомпанемент не підтримує вокальну партію. Тому при співі, кожна нота має бути чіткою та максимально точною.

Особливості дихання. Слід звернути увагу, що у нотному тексті, чітко не прописано, коли і де слід брати дихання. Виконавцю потрібно самому вже вирішити, по смислового навантаженню, де логічніше брати дихання аби не розірвати ведення фрази. Слід орієнтуватись на розділові знаки, паузи, зміст твору, а також кульмінаційні моменти.

Дикція. У кожному творі важлива дикція, аби слухач міг зрозуміти зміст твору. Романс написаний польською мовою, що в свою чергу від виконавця буде вимагати більшої дикції та артикуляції.

Основні музичні, вокально – технічні та виконавські завдання, шляхи їх вирішення.

У даному творі до основних проблем під час виконання можна віднести: велику кількість відхилень: спів на одній ноті, складні ритмічні особливості у вигляді ритмічного малюнку (шістнадцятка та дві тридцять других), а також не підтримуючий акомпанемент у полонезному викладі. Для вирішення цих проблем, виконавцю слід досить чисто інтонувати інтервали та ступені, а при співі на одній ноті, утримувати опору, чітко координувати звук та плавно його вести. Щоб приспівувати дрібні тривалості, слід покращувати техніку за допомогою різних технічних вправ.

Висновки

Проаналізувавши романси композитора Генрика Ярецького, можна сказати, що композитор був добре обізнаний не тільки у фольклорній спадщині свого народу але й володів арсеналом професійної романтичної пісні. Його стиль дуже близький до стилю Станіслава Монюшка, особливо до його «Домашніх співаників», що були основою аматорських товариств того періоду, зокрема і львівських. Не дивно, адже Монюшко був його викладачем, який передав всі свої вміння та навички. Ярецький гарно вмів поєднати поетичний текст, сюжет з мелодичним началом. За основу брав не тільки прості форми, але й аріозо, це свідчить про те, що плідна праця диригента оперного театру, залишила відбиток і на композиторській діяльності. Композитор у своїх двох романсах використовує образ птаха, який є символом рідного краю, Батьківщини, свободи. У першому романсі «Сумна вістка», через образ птаха передається прохання сина, який просить полетіти до його дому та сказати матері про смерть, а у другому творі «Сердечна доля» людина використовується в подібі птаха, яка літає над різними землями, але так і не знаходить омріяну домівку. Можна сміло сказати, що для композитора було важливо, образи передавати через символіку, у даних творах він обрав образ – птаха.

Список літератури

1. Бернацька-Гловаля Емілія Іванівна Соціоісторичні та естетичні характеристики польської камерно-вокальної творчості Львова (XIX - перша третина XX ст.). Рукопис канд. дис. Львів: ЛНМА ім. М.Лисенка, 2018.
2. Емілія Бернацька-Гловаля УКРАЇНСЬКА МУЗИКА 2017/3 (25)УДК 78.2У
3. Gabryś J., Cybulska J. Z dziejów polskiej pieśni solowej / Towarzystwo im. Fryderyka Chopina. Kraków : PWM, 1960. 397 s.
4. Piekarski M. Środowisko muzyczne Lwowa w latach 1772-1914. Cz. 2 *Kurier Galicyjski*. 2013.№14 (186). 15 sierp.
5. Suska-Zagórska K. Asymilacja ludowych pierwowzorów w polskiej pieśni artystycznej – zarys problematyki. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*. Edukacja Muzyczna. 2017. № 12. S. 27-39.
6. Tomaszewski M. Oblicze i losy pieśni polskiej 1795-1918. Muzyka polska w okresie zaborów : materiały z XXV ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej / pod red. K. Bilicy. Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 1997. S. 3 – 38.
7. Papée F. Historia miasta Lwowa w zarysie. Wydanie drugie, poprawione i uzupełnione. / F. Papée – Lwów–Warszawa: Książnica Polska, 1924. – S. 78.
8. Антонюк І. М. Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю : дис. ... канд.. мистецтвознав. : 17.00.03 / ЛНМА ім. М.Лисенка. Львів, 2008. 180 с.
9. Elżbieta Wąsowska, Encyklopedia muzyczna PWM, HJ https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/3172/henryk-jarecki/index.html
10. Zaleski Waclaw, Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Do śpiewu i na fortepiano ułożył Karol Lipinski [online] / Waclaw Zaleski, dostęp: <https://archive.org/details/pienipolskieiru00lipigoog>. Stan z dnia 15.06.2017.

Додаток 1

SMUTNA WIEŚĆ

Ciemnym borem nad wieczorem leciał czarny kruk,

I do chatki starej matki puk w okienki, puk.

Matko moja, matko moja, wyjdź że co masz tchu,

Bo górami i lasami pędzę zdala tu.

O, ptaszyno! Czy z nowiną? Jakaż niesiesz wieść?

Acz wesele lub łez wiele musisz do mnie nieść.

Hej ptaszyno, hej ptaszyno, od rodzinnych stron!

Leć do chatki biednej matki, donieś jej mój zgon.

Wołaj: kona syn twój, kona, lecz zwyciężył wprzód.

Na wawrzynie zwycięstw ginie i swój wślawił ród.

Matka słucha, a po chwili pada martwy trup.

Ponad synem słowik kwili, matce kracze kruk.

(Цит. за: Бабинець Н. Камерно-вокальні твори сучасних композиторів Галичини для концертмейстерських класів: навчальний посібник. – Л.: Сполом, 2010.

– с.)

Г. ЯРЕЦЬКИЙ

СУМНА ЗВІСТКА 1 WIEŚĆŚ SMUTNA

*Moderato*

p

1. Ciem-nym bo - rem nad wie - czo - rem le - ciał czar - ny kruk,
2. Czar - na skó - ra, czar - ne pió - ra, lo - ża łob - ny znak,

i do chat - ki sta - rej mat - ki, puk w o - kien - ko,
ty z bo - le - ścią z smut - ną wie - ścią, le - cisz do mnie

Piu mosso

puk! Mat - ko mo - ja, mat - ko mo - ja,
tak? Mat - ko mo - ja! Sta - rość two - ja

wyjdź że co masz tchu, bo gó - ra - mi
bę - dzie dla cię raj, syn twój dro - gi

i la - sa - mi, pę - dzę zda - la tu.
po - bil wro - gi, za swój po - legi kraj.

O pta - szy - no! Czy z no - wi - ną? Ja - każ nie - siesz
Gdym za tru - pem, słod - kim lu - pem cią - gnał tam gdzie

wieć ahc we - se - le lub lez wie - le
bój syn zwy - cięż - ki wro - ga kłę - ski

mu - sisz do mnie nieść!
wo - łał na mnie twój.

Hej pta - szy - no, hej, pta - szy - no,

od ro-dzin-nych stron! Leć do chat - ki bied-nej mat - ki, do - nieś jej mój

Poco piu mosso

zgon Wo - łaj ko - na syn twój ko - na

lecz zwy - cię - żył wprzód na wa - wrzy - nie

zwy - cięztw gi - nie i swój wsta - wił ród.

Mat - ka słu - cha a po chwi - li pa - da mar - twy

trup. Po - nad sy - nem sło - wik kwi - li

Tempo I

mat - ce kra - cze kruk.

Додаток 2

SERDECZNA DOLA

Leciało błędne ptasze,
 Zmęczone, biedne, wędrownie,
 Słyszało, że się zielenią
 Gdzieś tam oazy czarowne.
 Migają błyski zwodnicze,
 Pierzchają widma łudzące,
 Upadło ptaszę w pustyni
 Na suchy piasek marzące.

Upadło ptaszę i kona
 W słonecznym ognia pragnieniu,
 Śmiertelną nuci piosenkę
 O srebrnej rosie i cieniu.

((Цит. за: Бабінець Н. Камерно-вокальні твори сучасних композиторів Галичини для концертмейстерських класів: навчальний посібник. – Л.: Споллом, 2010).))

Andante.

Le - cia to błę - dne pta - szę zme -

czo - ne bis.dne wę - dro - wne, sły - sza - ło że się zie - le - nią gdzieś

tam o - a - ry cza - rę - wne: Mi - ga - ją bły - ski zwo - dni - cze, pierz.

cha - ją wi - dma lu - dzą - ce, u pa - dło - pia - szę wpu - sty - - ni na

su chy pia sek ma - rzą - ce; u - pa - dło - pia - szę i ko - na wśło

ne oznym o - gniu wpra - gnie - niu - śmier tel - ną nu - ci pio - sen - kę o

srebr nej ro - sie i cie - - niu.

Творча спадщина композитора:

Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі (1868)

Увертюра для оркестру (1871)

Соната D - dur для віолончелі (1871)
Військовий марш для духових інструментів (1873)
Першотравневий симфонічний образ для сольних голосів та оркестру (1873)
Кантата Гюго для сольних голосів, змішаного хору та оркестру (1877)
Міндов, король литовської опери (1877-79)
3 травня для оркестру (1879)
Опера Ванда (1881)
Тріумфальний полонез для оркестру (1883)
Характерні ескізи для фортепіано (1883)
Ядвіга, королева польської опери (1884-85)
Опера Барбари Радзівіллової (1888-89)
Увертюра для оркестру "У вигнанні" (1890)
Співак-переможець для сольних голосів, чоловічого хору та 4 рогів (1890)
Остання молитва сільської дівчини перед весіллям для фортепіано (1890?)
Опера "Повернення тата" (1896)
Прелюдія для органу (1899)
Війна "Рапсодія" для оркестру (1900)
Мазурка для скрипки та фортепіано (1900)
Опера "Залізна буква" (1900-01)
Ода молоді для тенора, змішаного хору та оркестру (1902)
Приємно для фортепіано на війні
Невизначеність на фортепіано
Око за око, зуб для фортепіано
Меса F – dur для змішаного хору, органу та оркестру
Меса b – moll для змішаного хору та органу
Меса e – moll для змішаного хору та органу
Індивідуальні та хорові пісні, музика до театральних вистав, аранжування творів Шопена та Монюшка.