Розділ 1.

Жіночі обличчя України

УДК 784.071.2 (477.54)(092) : 781.62
DOI 10.34064/khnum2-1701

Шубіна Л. І.
ORCID 0000-0002-3984-8856

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

«Актуальне інтонування» у вокально-виконавській практиці Тетяни Вєркіної (на матеріалі романсового репертуару)

АНОТАЦІЯ ■ **Шубіна Л. І. «Актуальне інтонування» у вокально-виконавській практиці Тетяни Вєркіної (на матеріалі романсового репертуару)**. ■ Автором здійснена спроба, використовуючи визначення «актуальне інтонування», послідовно розкрите в дисертаційному дослідженні Тетяни Вєркіної, народної артистки України, професора, ректора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, розглянути це поняття в контексті виконавської практики Вєркіної-співачки. Матеріалом дослідження стали кілька прикладів з її романсового репертуару, які аналізуються в аспекті логіки змістоутворення в кожному з обраних творів та найбільш яскравих проявів в їх інтерпретації творчої індивідуальності виконавиці, а також її власного ставлення до жанру романсу як до актуального явища в сучасному соціокультурному середовищі. ■ **Ключові слова**: *романс, вокально-виконавська практика Т. Б. Вєркіної, «актуальне інтону-*

вання», інтонація, камерний спів, виконавська інтерпретація, соціокультурне середовище.

АННОТАЦИЯ ■ **Шубина Л. И. «Актуальное интонирование» в вокально-исполнительской практике Татьяны Веркиной (на материале романсового репертуара).** ■ Автором предпринята попытка, используя понятие «актуальное интонирование», последовательно раскрытое в диссертационном исследовании Татьяны Веркиной, народной артистки Украины, профессора, ректора Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, рассмотреть это понятие в контексте исполнительской практики Веркиной-певицы. Материалом исследования стали несколько примеров из её романсового репертуара, которые анализируются в аспекте логики смыслообразования в каждом из выбранных произведений, наиболее ярких проявлений в их интерпретации творческой индивидуальности исполнительницы, а также её собственного восприятия жанра романса как актуального явления в современной социокультурной среде. ■ **Ключевые слова**: *романс, вокально-исполнительская практика Т. Б. Веркиной, «актуальное интонирование», интонация, камерное пение, исполнительская интерпретация, социокультурная среда.*

ABSTRACT ■ **Shubina L. I. «Actual intoning» in the vocal-performing practice of Tetiana Vierkina (based on the romance repertory).**

■ **Background. Objectives and methodology of the research.** An attempt is made to consider the vocal-performing work of the People's Artist of Ukraine Tetiana Vierkina in the aspect of the "actual intoning" concept, which was developed in her PhD thesis. "Actual intoning" is interpreted by the researcher not only as the performer's work, who turned the author's text into the sound reality, into a living speech utterance, but also as the desire to fill her interpretation with relevant meanings that are significant for the modern era. The scientific work by T. Vierkina, devoted to the problems of intoning, grew out from a generalization of her many years of experience – artistic and pedagogical. However, in the field of view of the musicologists studying the performing art of T. Vierkina, mainly, her pianistic mastery proves to be. However, in Ukraine, as in the cities of Russia, Armenia, Georgia, Belarus, T. Vierkina is also known as a chamber singer, the owner of a very beautiful soprano, a performer with a peculiar manner of singing.

Being not as powerful and dense as opera voices, the singer's voice nevertheless sounds good in large concert halls with the accompaniment of symphony orchestras thanks to her technique of bright, sonorous sound. Having a recognizable, unique timbre, Tetiana Vierkina subordinates it to the tasks of expressively meaningful singing, finds her place among the intellectual type of singers.

Two main directions in her vocal repertoire are defined – domestic, classical romance, pop songs of the 19th–20th centuries, on the one hand, and chamber-vocal music by Kharkiv composers, on the other. **The purpose of this article** is to consider only one direction in the vocal performing creativity by T. Vierkina related to her romances singing repertoire.

The research is based on five romances representing the Pushkin-Glinka era –"You'll never understand my sadness" by A. Gurilev to the poem of V. Beshentsov, "Don't wake her at the dawn" by A. Varlamov to the poem of A. Fet, "When minute of the life is hard" to the poem of M. Lermontov – and the "Silver Age" of Russian poetry:"No, he didn't love" by A. Guercia to the poem of E. Del Preite, in the Russian translation of M. Medvedev and "The Lord's Ball" by A. Vertinsky to the poem of the author. An analysis of the interpretations of these works is included in the historical context, referring to some other interpretations of their musical text, to reveal the originality of the images and meanings created by T. Vierkina. The features of the artist's creative formation and the circumstances of her life, which influenced her performing style, are taken into account. Thus, the general scientific methods of historical retrospection, comparison, generalization are used in this work, as well as the **complex methodology** of analytical musical-theoretical researches that correlated with B. Asafiev's theory of intonation.

Research results. The paper describes main features of the singing art of T. Vierkina, the artist with a beautiful timbre of her voice, which has a wide range capable of covering both soprano and mezzo-soprano. A brief overview of the vocal performance of T. Vierkina as a chamber singer is presented. The role of the Petersburg vocal teacher Raisa Christie, under whose guidance T. Vierkina perfected her singing technique and was supported in her search for an intonationally meaningful manner of singing, is shown.

Turning to the analytical material, the author emphasizes means of expressiveness, with the help of which the singer creates completely different images on the basis of five romances. High, penetrating elegiac character of the

Glinka type in the work of A. Gurilev is combined with the subtle understanding of the dialogical nature of the romance genre – the singer interprets each verse as an increasingly tense "phase" in her communication with an invisible interlocutor. In the song-romance of A. Varlamov, the singer goes by the parallelism of images of nature and a young beauty. The singer organizes the couplet-stanza form in a three-part composition, where the first and last sections (the nature waking up at sunrise plays with morning colors on the cheeks of a sleeping girl) contrast with the central one, in which the image of the night, the time of love anxieties and longings, dominates. At first, the singer's voice is distinguished by its primary "instrumentality", ease and purity of sound, while in the "night scene" it acquires greater density, verbal expressiveness. In the Bulakhov's elegy, subtle penetration into the composer's concept, which comes in a certain contradiction with Lermontov's intent, makes it attractive. The poet reveals the effect of prayer as a process that begins "when minute of the life is hard", and ends with the liberation of the hero from the burden of doubt. Bulakhov, on the contrary, choosing for the romance a gloomy, mournful tonality in B minor keeps it unchanged throughout the entire work, with the exception of episodic deviation to the parallel major, emphasizing the static contemplation of the image of the hero, who thinks suffering itself as grace, as effort of the soul aspiring to God.

When considering the last two romances ("No, he didn't love" and "The Lord's Ball"), references were made to the interpretations of other performers, who each in their own time and in their own way updated these works (V. Komissarzhevskaya, N. Alisova, A. Vertinsky, V. Vysotsky and others). T. Vierkina's versions of the two romances are analyzed. The first one attracts with light associations with the free gypsy style of singing (improvisation, use of the larynx-nasal timbre, changing of the metro-rhythm, compression-stretching, free transitions from tempo slowdowns to accelerated movement, transitions from singing to chanting words, etc.). In the song-arietta by A. Vertinsky, the emphasis is on elegance, intonation of sympathy for the heroine, whose life flew in ghostly dreams. The singer narrates, distancing herself from the heroine, then, seems to transform into her, then comments, rising above the "action".

Conclusions. Works created almost two centuries ago, performed by T. Vierkina, become significant and relevant for her contemporaries. In the romance she emphasizes the richness and depth of emotional experiences, which turns it into a kind of "encyclopedia" and, at the same time, "school of feelings".

This school, according to the singer, is called upon to resist the ever-increasing impoverishment of the emotional life of people in the era of technological progress and the increasing popularity of communications in the virtual space of the Internet. T. Vierkina believes that with the classic romance the art of representing ordinary human feelings in the light of a high ideal, reflecting them openly, sincerely, and confidentially, is a part of our life. Evenings of T. Vyerkina's romances have always been significant events in the musical life of Kharkiv, which drew the attention of the public. The singer's desire to "actualize" the genre, make it a "barometer" of the moods of her contemporaries, always find support among admirers of her artistic talent – all the singer's concert performances end with "mass singing" – performance of some popular romance by all the listeners in the hall. ■ **Key words:** *romance, vocal-performing practice of T. B. Vierkina, "actual intoning", intonation, chamber singing, performer's interpretation, socio-cultural environment.*

□ □ □

Постановка проблеми та мета дослідження. Почнемо з розгляду ключового для нашого дослідження визначення «актуальне інтонування». В сучасному музикознавстві вже склалися більш-менш чіткі смислові межі визначення «інтонування». Один із послідовників інтонаційної теорії Б. Асафьєва (1930) серед багатьох чинників, що складають основу інтонування, називає «рух тонів», «осмислення», «безперервне функціонування психіки», «життєві смисли та аксіологію», «механізми слухового сприйняття» та ін. (Ментюков, А., н. д.). Але що ж являє собою «*актуальне* інтонування»? Наукове трактування цього визначення знаходимо в дисертаційному дослідженні Тетяни Вєркіної, народної артистки України, професора кафедри спеціального фортепіано, ректора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (2008b).

З одного боку, «актуальне» трактується автором як реалізація потенційних можливостей нотного тексту, як багатоплановий процес активно творчої виконавської інтерпретації. У цьому значенні терміна будь-яке виконання стає «актуальним», оскільки є актом втілення музичного (нотного) тексту в музичну мову. Але «актуальне» розгля-

дається автором і як «значуще», «злободенне», «важливе сьогодні, зараз». Тоді перед виконавцем постає завдання розкрити той підтекст твору, що буде співзвучним сучасній соціокультурній ситуації, відповідатиме духовним потребам та очікуванням сучасної слухацької спільноти. Виконавець у цьому випадку стає активним музичним просвітителем, учителем, місіонером, завдання якого – у старовинній музиці відкривати щось важливе сучасному слухачеві, а в новій, щойно створеній – знаходити цінності «вічні», актуальність яких із плином часу залишається незмінною. Спробуємо, слідом за дисертанткою, розглянути, як здійснюється процес «актуального інтонування» в її власній концертно-виконавській діяльності.

Наукова праця Т. Вєркіної виросла з узагальнення її багаторічного досвіду – артистичного та педагогічного. Однак в поле зору дослідниці, як і музикознавців, які вивчають виконавську творчість Т. Вєркіної, потрапляє, здебільшого, її піаністична майстерність. Утім, в Україні, як і в містах Росії, Вірменії, Грузії, Білорусії, Т. Вєркіну знають і як камерну співачку, володарку надзвичайно красивого сопрано, виконавицю зі своєрідною манерою співу.

Цього напрямку своєї діяльності Т. Вєркіна торкається лише в одному розділі дисертації, присвяченому вокальному циклу «Заветнейшее» В. Бібіка на вірші А. Ахматової, першим інтерпретатором якого стала Тетяна Борисівна. В поодиноких публікаціях інших авторів розмірковування про Вєркіну-співачку пов'язані, переважно, з іншими, більш широкими темами: в аспекті виконавського стилю Т. Вєркіної в цілому – в лаконічній статті Г. Ганзбурга (2016); при вивченні впливу міської аури на творчість поетів і музикантів Харкова в статті І. Драч (2009). Можливо, причина полягає в тому, що сама Тетяна Борисівна беззастережно вважає головною справою свого життя гру на фортепіано, а співу відводить роль супутню. Але чи можна погодитися з такою категоричною думкою? Її виступи в концертних залах Харкова, Києва, міст республік колишнього Союзу завжди викликали прихильну реакцію публіки. Вечори старовинного й сучасного романсу, презентація вокальних творів харківських композиторів або відродження забутих чи рідко виконуваних творів з музичного спадку минулих століть – все це ставало подією в музичному житті, жваво обговорювалося.

У Харківському осередку Спілки композиторів України Тетяну Борисівну слушно називали «музою», з легкої руки якої виник, по суті, новий творчий напрям. Бо чимало вокальних творів було написано «під Вєркіну», – під впливом її особистості, притаманної їй вокально-виконавської манери! Співачці була однаково близькою як проста, доступна широкій аудиторії мова масово-популярних жанрів, так і складна стилістика новітньої музики, адресованої достатньо підготовленому слухачеві. І це були вже не пісенно-романсові мініатюри, а великі, розгорнуті форми вокального циклу, кантати та навіть симфонії (моносимфонія «Исповедь» В. Птушкіна, присвячена пам'яті Б. Чичибабіна). В. Бібік, В. Золотухін, В. Птушкін, М. Кармінській та інші композитори-харків'яни в пошуках сучасних засобів виразності знаходили в особі співачки однодумця, кращого інтерпретатора своїх творів. У багатьох випадках Т. Вєркіна не тільки презентувала ці твори широкому слухацькому загалу, але й створювала їх «еталонні» інтерпретації, на які орієнтувалися вже наступні виконавці. А іноді такі інтерпретації виявлялися справді ексклюзивними, тому що твори, які виконувала Т. Вєркіна, були безпосередньо адресовані їй, натхненні її неповторним образом піаністки, що співає. Так народився, приміром, один із кращих камерно-вокальних циклів В. Бібіка «Заветнейшее» на вірші А. Ахматової, в якому, за задумом автора, виконавиця співала та сама собі акомпанувала. В. Бібік зізнався Т. Вєркіній, що ідею цього опусу йому підказало яскраве враження – жіноча фігура, що стояла біля колони у блакитній сукні (Веркина, Т., 2008а, с. 152). «Інтелектуальної співачкою» називав Тетяну Борисівну композитор Марк Кармінський, маючи на увазі притаманний їй особливий тип виконавства, котрий він особливо цінував, – не «прекрасний спів» як такий, а «розумний», з глибоким розкриттям авторського тексту.

Варто зазначити, що докладалися певні зусилля для фіксації та збереження вокального творчого доробку Т. Вєркіної – були зроблені записи Національним радіо, існують чимало аудіодисків із записом виконання класичних романсів, камерних творів харківських композиторів. На обласному телебаченні пройшли програми з виступами Вєркіної-співачки. Цей значний за обсягом і художньою якістю матеріал ще чекає на свого дослідника. **Мета даної статті** скромніша –

розглянути лише один напрямок у вокальному виконавстві Т. Вєркіної, пов'язаний з її романсовим репертуаром.

Виклад основного матеріалу. Кажуть, коли хочеш пізнати людину, звернися до її джерел. Співом Т. Вєркіна захоплювалася від раннього дитинства. В будинку постійно музикували. Батько, знаний вчений-фізик, вчився паралельно в класі спеціального фортепіано професора А. Лунца. Мати, хімік за освітою, мала гарне, по-оперному сильне сопрано. Професор П. Голубєв, фундатор харківської вокальної школи, в якого вона брала уроки, пророкував їй блискучу оперну кар'єру. Будучи ще студенткою університету (нині – Харківський національний університет імені В. Каразіна), Лідія Коваленко здобула славу університетської зірки – її виступи з аріями із опер, романсами, українськими піснями незмінно супроводжувалися оваціями. Фортепіано та вокал вже в її ранні роки співіснували в житті Тетяни «на рівних». Слідом за старшою сестрою дівчинка вчилася грати на інструменті та водночас із захопленням слухала спів мами, підспівуючи їй. А подорослішавши, співала з нею дуетом українські народні пісні, старовинні романси. Потім настала пора шкільних вечорів, на яких Тетяна нерідко виступала солісткою хору. І в Інституті мистецтв, будучи студенткою фортепіанного відділу, охоче брала участь у вечорах, які проводила кафедра іноземних мов – англійською мовою співала пісні з альбомів «Бітлз», мюзиклу Л. Бернстайна «Вестсайдська історія».

На одному з таких вечорів Тетяну запримітив студент-композитор Володимир Птушкін і відразу ж, вражений її голосом, попросив виконати його вокальний цикл на слова Г. Аполлінера «Дороги». Невдовзі Тетяну запросили до Харківського театру російської драми – виконувати вокалізи одразу у двох виставах. Протягом наступних років молоду викладачку запрошували ілюстратором вокальних творів на заняття з історії музики. Планка вимог до вокалу підвищувалася, і постало питання про необхідність спеціальної освіти. І тут відразу ж виникли перші труднощі. За плечима Вєркіної-піаністки – навчання в класі професора Харківського інституту мистецтв В. Захарченка, а пізніше – вдосконалення майстерності в класах прославлених піаністів і професорів Московської консерваторії Є. Малініна та

С. Нейгауза. А вокал? Може, варто було б вступити до класу сольного співу в інституті, де вона вже викладала? На цьому, до речі, наполягала професор Т. Я. Веске, намагаючись залучити здібну співачку до свого класу. Але не склалося… Скоріш за все, через те, що Тетяна, яка обрала для себе шлях камерної співачки, розуміла – універсальна академічна школа, орієнтована на оперних співаків, уведе її вбік від обраного вже напрямку. А школа камерного співу й сьогодні залишається відносно слабкою ланкою у вокальній освіті. Отже, довелося переймати співочий досвід мами, прислухатися до співу видатних камерних співачок, тобто опановувати основи майстерності самостійно, покладаючись на власну інтуїцію та свій художній смак.

Але допомога все-таки прийшла – із зовсім несподіваного боку. Справжнім дарунком долі Тетяна Борисівна вважає зустріч зі співачкою та вокальним педагогом із С.-Петербурга Раїсою Крісті. Цю зустріч влаштували викладачі І. Й. Козловська та Е. Д. Цукурова, в класі яких Тетяна в студентські роки опановувала практику концертмейстерської роботи та гри в камерному ансамблі. Обидві високо цінували вокальні дані, особливу виконавську манеру Тетяни, та доклали чимало зусиль, щоб допомогти розкрити її співочий талант. Завершивши вокальну кар'єру, Р. Крісті намагалася влаштуватися до С.-Петербурзької (на той час – Ленінградської) консерваторії, але не була прийнята через відсутність диплома про вищу музичну освіту. Приїхавши до Харкова (аби погостити в рідних), вона затрималася тут на деякий час. Саме тоді Тетяна під керівництвом Крісті почала серйозно опановувати таємниці співочого мистецтва.

У Р. Крісті були свої секрети постановки дихання, настройки та управління голосовим апаратом. Вона нічого не нав'язувала, не примушувала до послуху, а прагнула зберегти природне звучання голосу учениці, здійснюючи легке його «огранювання», розкриваючи в ньому нові темброві барви. Вчительку та ученицю зблизили копітка робота над кожним звуком, інтервалом, логікою розгортання вокальної мелодії, і, паралельно, – тривалі бесіди про створення художнього образу, «збирання» його з інтонаційних деталей авторського тексту.

Уроки Р. Крісті швидко та міцно засвоювалися її ученицею, оскільки лягали на добре підготовлений ґрунт. Так, Т. Вєркіна із за-

хопленням розповідала про роки навчання у знаменитій своїм педагогічним колективом загальноосвітній школі № 17, особливо – про уроки літератури. Їх вела Рахіль Лазарівна Басіна, яка володіла мистецтвом перетворювати звичайні шкільні заняття на справжню творчу студію. Школярів долучали до практики «повільного», осмисленого читання літературних творів, виразного інтонування віршів. Вимога вчителя – дослухатися до слова, шукати для нього відповідну «інтонаційну форму», захоплюючі «інтонаційні експерименти», коли пошук потрібної інтонації йде за принципом «від противного» – все це нагадувало подорож до «країни чудес», породжувало бажання знову та знову зазирати до таємничого «задзеркалля» художніх творів.

* * *

Сьогодні, через багато років, уже в своїй педагогічній роботі Тетяна Борисівна постійно наголошує на близькості мови словесної та музичної. Прагнучи розвинути у своїх вихованців інтерес до інтонаційного аналізу твору, вона нерідко «звертається за допомогою» до суміжного мистецтва. У традиціях класу – своєрідні інтонаційні «тренінги», основою яких стало читання-інтонування літературних текстів. Наприклад, розмотується «інтонаційний клубок» початкового двовірша з пушкінського «Я помню чудное мгновенье» – від слова до речення, від речення до строфи. Або, ставши в коло, учні передають з рук в руки якийсь літературний текст, і кожен наступний «гравець» має не просто прочитати свою частину тексту, а увійти в потрібну «тональність» та підхопити інтонацію партнера, не перериваючи ні на мить прихованої «мелодії» твору.

Настільки ж небайдужим є ставлення Т. Вєркіної й до того, як спілкуються з педагогами та між собою її вихованці! Переглядаючи разом із ними фільм чи екранізацію вистави, вона не втрачає нагоди прокоментувати, а то й покритикувати сценічну мову акторів, відзначаючи як випадки точного «влучання» в потрібну інтонацію, так і навпаки, – інтонаційну фальш. У багатьох інтерв'ю з журналістами Т. Вєркіна нарікає на загальний занепад культури мови, на її емоційну сухість, маловиразність. А бідність почуттів – від браку любові, доброти, співчуття. Особлива увага до слова, до мови – найважливіша

ознака роботи Т. Вєркіної над вокальним репертуаром, у тому числі й романсом. У просторі авторського музично-поетичного тексту вона нерідко виступає співавтором творів, виявляючи свою індивідуальність в оригінальній художній інтерпретації.

Романс – не просто частина вокального репертуару Т. Вєркіної. Вона з дитячих років жила в його атмосфері, відчуваючи його як прекрасну країну, в якій панують любов і краса. Сприйняття романсу не тільки як мистецтва, але й як форми спілкування – яскраво емоційного, щирого, від серця до серця – Т. Вєркіна зберегла й пізніше, коли співала на «малих» концертних майданчиках – в організованій її батьком, директором ФТІНТу, «філармонії фізиків», у Будинку вчених, на вечорах в Інституті мистецтв... І, нарешті, піддавшись на вмовляння свого колеги й партнера по концертним виступам М. Дубіненка, Т. Вєркіна ризикнула вийти з романсом на велику, філармонічну, сцену. Успіх у харківської публіки виявився настільки резонансним, що було прийнято рішення – негайно розпочати підготовку нових програм.

Репертуарні уподобання співачки пов'язані з тим різновидом романсу, що його зазвичай називають старовинним, класичним, а ще – міським, побутовим. Залишаючись явищем мистецтва, такі романси мають функції вжиткові, задовольняючи потреби людей у спілкуванні, у психологічній рекреації. Їх створюють і виконують професійні музиканти, а також безвісні аматори, і звучать вони, в рівній мірі, на концертній естраді та в побуті, піддаючись нерідко фольклоризації – з усіма наслідками, що випливають з того (забуття авторів музики або тексту, «ревізія» музичного й поетичного тексту – відповідно до смаків та виконавських можливостей співаків «з народу»).

У концертних програмах Т. Вєркіної переважають пісні-романси пушкінсько-глінкинської епохи. Цю класику жанру в її репертуарі відкривають твори О. Гурільова – «героя» музичних вечорів у будинку Вєркіних. А поруч – вокальні твори О. Варламова, П. Булахова, М. Глінки, О. Даргомижського, а також вокальна лірика Срібної доби, в тому числі, зворушливі пісеньки поета, що співав, – О. Вертинського, популярні мелодії XX ст. – І. Дунаєвського, І. Шварца, А. Гуерчіа, С. Байнеса, твори харківських авторів – В. Золотухіна, М. Кармінського, М. Стецюна, В. Птушкіна.

«Актуальне інтонування» та його прояви у виконавській практиці Т. Вєркіної ми розглянемо *у трьох аспектах:* 1) як процес «змістоутворення» в обраних для аналізу романсах; 2) як прояв творчої індивідуальності артистки в конкретних творах; 3) з точки зору сприйняття співачкою романсового жанру як актуального явища сучасної духовної культури. Для аналізу обрані п'ять романсів, різних за тематикою та образним змістом. Разом вони перекидають арку від «Золотої доби» романсу (О. Гурільов, О. Варламов, П. Булахов) до «Срібної» – (А. Гуерчіа, О. Вертинський).

«Вам не понять моей печали» О. Гурільова на вірші О. Бешенцова – одне з найяскравіших творінь композитора. Через весь романс лейтмотивом проходить фраза, винесена в заголовок. Героїня розповідає своєму невидимому співрозмовникові про власну драму, приводячи один за одним докази зради коханого. Ця «негативна конструкція» проходить на початку кожного куплету, вона ж замикає його – триразово повторений лейтмотив перетворюється на імперативне твердження: «Вам не понять». Відзначимо, як тонко Т. Вєркіна переосмислює лейтмотивну фразу. Спочатку вона звучить як запитання, що залишається без відповіді (внутрішній діалог героїні). У другій і третій строфах-куплетах ця фраза звучить більш схвильовано, напружено, в стислому темпоритмі – героїня немов звертається до свого мовчазного співрозмовника, бажаючи викликати реакцію у відповідь. Цікавим є трактування заключного четвертого куплету. Дві перші фрази – нове свідоцтво переживань героїні, виражене промовистою метафорою («вулкан ревности...»). Це – кульмінаційна фаза наскрізної «крещендуючої» форми, яку співачка вибудовує на основі куплетно-строфічної. А далі – несподіваний спад і перехід до тиші та спокою. Останні повторення слів «Вам не понять» вже позбавлені імперативної переконливості, звучать на ***pp***, трохи відсторонено. Справді, неможливо зрозуміти іншу людину, не маючи особистого досвіду любовних страждань. Отже, у виконанні Т. Вєркіної виразно постав узагальнено-філософічний план елегії Гурільова.

«На заре ты её не буди» О. Варламова на вірші А. Фета – ще одна перлина в репертуарі Т. Вєркіної. На відміну від романсу Гурільова, в якому «місце дії» не позначене, у творі Варламова-Фета образ

сплячої юної красуні вписаний в живий, динамічний образ природи. Композитор перетворює вірші Фета на елегійний романс, наближений до жанру пісні – узагальнена мелодика, куплетно-строфічна форма. Розгортання ж «фабули» романсу стає вже завданням виконавця.

Вірш Фета по-різному трактується філологами. Дехто робить наголос на мотиві смерті, що реалізується через образ юної, але смертельно хворої дівчини. Іншим виявилася ближчою типово фетівська ідея злиття людини та природи, гармонії їхніх взаємин. О. Варламов зі своєю музичною версією перебуває десь посередині подібних трактувань. Він надзвичайно точно відтворює інтонацію, в якій насолода від не надто яскравої краси російської природи поєднується з тугою та смутком. До цього треба додати й відомий вислів В. Боткіна (2002), який відзначив, що поетичне почуття Фета постає «в простой домашней одежде». Ця фетівська «нота» на диво співзвучна побутовому романсу й, можливо, тому вона так природно лягла й на музику Варламова. Висока поетичність його романсу поєднується із сумною, ностальгічною інтонацією. Обрано простий, «первинний» комплекс виражальних засобів: пісенна мелодія із симетричним рухом мелодійної лінії вгору і вниз, яка скромно прикрашена мелізмами (форшлаги), мінор із традиційним відхиленням у паралельний мажор, м'яке погойдування вальсового ритму.

Т. Вєркіна виконує романс легким, польотним, вирівняним «інструменталізованим» звуком. Вона немов зі сторони милується сплячою дівчиною, на обличчі якої грають яскраві фарби ранкової природи, що прокидається. А разом із природою починають прокидатися й перші любовні почуття. Співачка особливо виділяє третій та четвертий куплети, де мова йде про тривожні сумніви, яких героїня зазнала напередодні, «ввечеру» спостерігаючи за іграми місяця, слухаючи гучний спів солов'я. Але це – лише перші ліричні передвістя, а поки вона перебуває у своєму солодкому сні. Співачка «закільцьовує» композицію твору, повертаючись до початкової, легкої, немов усміхненої манери інтонування. Але тепер образ підсилений наполегливими повторами слів «Не буди», які в заключній фразі переростають на вигук.

Елегія ***«В минуту жизни трудную»*** П. Булахова написана на вірш М. Лермонтова «Молитва». Твір цей багато в чому є незвичай-

ним для поета: бунтівний романтик, схильний до пошуків спокою… в бурях, раптом виявляє смиренне бажання на собі самому відчути чудодійну силу молитви. Автор не каже, яку саме молитву він старанно повторює, йому важливіше розповісти читачеві про благодатний вплив на його душу молитовного звернення до Бога. Серед виражальних засобів, якими користується поет – семантика фонем. Так, тягуче, тужливе «у» дев'ять разів з'являється в першій строфі, де позначено початковий стан героя («теснится ль в сердце грусть»). У другій строфі на перший план виходять голосні більш відкриті, дзвінкі «і» та «а», в заключній третій строфі панує голосна «о» – ліричний герой радіє звільненню від тягаря вічних сумнівів: вони тепер «далекО – и верится, и плачется, и так легкО, легкО».

Композитор, який теж писав свою елегію «в минуту трудную», будучи через важку хворобу довгі роки прикутий до ліжка, також міг, подібно до Лермонтова, присвятити романс самому собі. Слідом за поетом він виділяє ключові голосні, роблячи їх ударними (початок такту) та подовжуючи тривалості. Але в цілому в музиці романсу відсутнє віддзеркалення *процесу* духовного перетворення героя. Вона більш споглядальна й узагальнено передає зосереджений молитовний стан. Молитовне почуття – приховане від сторонніх, інтимне, оскільки йде від серця, котре у стані молитви намагається позбутися дрібних пристрастей, повсякденної суєти – передається засобами романсового жанру.

Тетяна Вєркіна та Микола Дубіненко спромоглися вирішити відразу два виконавських завдання. По-перше, здійснити слідом за автором процес «переінтонування» первісних жанрових засобів романсу, перевести їх у новий образно-смисловий контекст, а, по-друге, знайти ключі до власної інтерпретації цього шедевру російської камерно-вокальної музики. Прислухаймося спочатку до звучання інструменту. Партія супроводу, незважаючи на граничну економію засобів та службову, на перший погляд, функцію, виконує важливу роль у створенні музично-поетичного образу. Налаштування на цей образ – похмурий, тривожний – піаніст задає в короткій прелюдії, де після двох закличних вигуків (динамічно акцентований зменшений септакорд із розв'язанням у тоніку) розпочинають невпинний рух басові октави.

Цими октавами позначатиметься початок тридольних тактів, що може викликати асоціації з вальсовим ритмом, а наступні розкладені тризвуки – з «гітарними переборами». Але в піаніста інший задум – басові октави звучать *non legato,* без особливого акценту на сильній долі, вони наближаються, радше, до мірного калатання «дзвонів». А розкладені звуки акорду уподібнюються «хвилі», що накочується у відповідь, пробуджена басовим звуком. М. Дубіненко грає, не стільки наслідуючи традицію романсової лірики, скільки наближаючись до стилю романсу-*молитви* (згідно з авторською виконавською вказівкою – *Andante religioso*). Відзначимо й дивовижну злитість обох партій, яка будується за принципом «естафети», демонструючи вміння партнерів уважно прислухатися один до одного, до окремих інтервалів, співзвуч.

«Переінтонування» романсових засобів виразності в новому образно-смисловому контексті здійснює і співачка. «В минуту жизни трудную» – перша фраза на повторенні-скандуванні одного тону звучить стримано-скорботно та, водночас, з якоюсь твердою рішучістю. Подальше мелодійне оспівування зі «слабким закінченням» – інтонацією «подиху» – лише закруглює, пом'якшує фразу, але без надмірного ліризму. Співачка й далі знаходить певний баланс між строгістю стриманого почуття та його емоційною наповненістю. Головну роль у встановленні цієї рівноваги зіграло глибоке розуміння твору Булахова. Звернімо увагу на вибір композитором однієї з найбільш скорботних, похмурих тональностей – сі-мінору. Можливо, саме на цей вибір митця навів перший двовірш «Молитвы» – «В минуту жизни трудную / Теснится ль в сердце грусть», або важке випробування, що випало на долю самого автора. Монолітність лаконічної форми періоду з чотирма фразами, в які «вкладені» три строфи тексту, забезпечує і майже безроздільно пануючий тут сі-мінор (відблиск мажору у відхиленні в паралельну тональність у другій фразі не впливає на основний тональний колорит твору). Навіть у кульмінаційній фразі «З души, как камень скатится», в якій міг би з'явитися довгоочікуваний промінь мажорного світла, зберігається «сфера впливу» сі-мінору, драматизм якого підсилений зменшеним септакордом на сильній долі. У той же час, попередники Булахова – О. Гурільов, О. Даргомижський – у своїх

версіях «Молитвы» М. Лермонтова зверталися до мажорного ладу, наголошуючи, в першу чергу, на світлоносній силі святих слів.

Як не дивно, обрана композитором тональність сі-мінор постає в його творі не такою вже й похмурою, не породжує сумних думок про цілковиту безвихідь, нездоланність лихої долі. Але просвітленість, яка відчувається в романсі, виражена не прямо, а опосередковано – за допомогою ретельно підібраних засобів. Наприклад, завдяки прозорій фактурі – пропуску мінорної терції в акомпанементі, де жоден звук не залишається «поза увагою», особливій ролі квінтовості (квінта як інтервал та як опорний тон) з її семантикою «чистої безмежної далі» та ін.). При цьому ключ до своєї інтерпретації Т. Вєркіна знаходить у християнському розумінні страждання – як благодаті, як початку пробудження душі, що шукає шляхів до Бога. Чи не цю думку стверджував і Пушкін? «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»… Кульмінаційний стрибок на дециму, як його інтерпретує Т. Вєркіна, – це не крик відчаю, але міцний вольовий порив людини, що пізнала високий смисл страждань.

«Нет, не любил он» А. Гуерчіа на вірші Е. Дельпрейте в російському перекладі М. Медведєва пролунав 1896 р. у виставі Олександрінського театру «Безприданниця». Відтоді цей, не відомий до того часу широкому загалові, романс вмить став надзвичайно популярним. Цей факт можна було б залишити поза увагою, якби він не підводив нас певною мірою до явища «актуального інтонування». Тому дозволимо собі невелику історичну довідку.

У сцені, де гості просять Ларису Огудалову заспівати, О. Островський дав вказівку постановникам – виконувати романс М. Глінки «Не искушай». Але В. Коміссаржевська, що грала роль Лариси Дмитрівни, звертається, всупереч волі автора, до нікому не відомого твору, написаного в традиціях «жорстокого романсу», й виконує його у своїй власній редакції. Коміссаржевська немов відчуває, що м’яка елегійність запропонованого драматургом романсу не буде співзвучною настроям її сучасників і аж ніяк не асоціюватиметься з образом героїні, який вона створювала. На жаль, немає можливості почути голос великої актриси, збереглися лише спогади очевидців тріумфального успіху романсу в її виконанні. Однак є запис у виконанні Ніни Алісо-

вої, яка прославилася в тій же ролі у фільмі «Безприданниця» Я. Протазанова. Тут теж лунає романс Гуерчіа. І трактує його Алісова, як можна припустити, в тому ж образно-смисловому ключі, що й Коміссаржевська. Ларису Огудалову-Алісову в уже згаданій сцені вмовляють заспівати, але Карандишев, за якого не по любові, а від відчаю вона вирішується вийти заміж, намагається заборонити їй це, входячи в роль майбутнього чоловіка. Але в душі героїні зріє бунт – вона рішуче, проти волі осоружного нареченого, бере в руки гітару і починає співати. Стає зрозуміло, що цей романс – про неї саму: про загублені мрії, про палке кохання, яке насправді виявилося порожнім обманом. І у виконанні Алісовою це був вже не «жорстокий романс» з характерними для нього мелодраматичною сльозою й буденним сюжетом про зламану долю. Алісова піднімає романс до рівня втілення глибоких трагічних переживань, позначаючи ним кульмінацію в розвитку образу своєї героїні.

Романс і далі використовували кінематографісти, інтонаційно переосмислюючи його в нових смислових контекстах. У фільмі «Война и мир» С. Бондарчука «Нет, не любил он» звучить у виконанні В. Пономарьової у сцені відвідування Наташею Ростовою театру, де її намагається спокусити Анатоль Курагін. Романс допомагає створити певний психологічний підтекст, що пророкує майбутні страждання героїні. І ось – несподіваний поворот у трактуванні романсу – його виконує від особи своєї героїні, зенітниці Жені Камелькової Ольга Остроумова у фільмі «А зорі тут тихі». Женя Камелькова співає романс, щоб відвернути на себе увагу німецьких десантників, і чим ближче до трагічного фіналу, тим жорсткіше та гучніше лунає вже не романс, а його окремі уривки – їх, як снаряди, посилає в обличчя ворога відважна дівчина.

І це – лише поодинокі приклади з життя романсу, якому, можливо, від початку судилася інша, скромніша, доля. Але щасливий випадок вивів його на велику сцену та зробив надбанням російської пісенної класики, незважаючи на італійське коріння твору. Романс Гуерчіа був у репертуарі багатьох видатних співачок, починаючи від Н. Обухової (пізніше – Г. Карєвої, Т. Церетелі) й закінчуючи естрадними артистами різних поколінь (Ж. Бічевська, Л. Зикіна та багато інших). Романс

виконувався в різних інтерпретаціях, піддавався різного роду редагуванню, в процесі якого поволі забувалися імена авторів, перетворюючись на «старовинний російський романс». Твір Гуерчіа став однією з найяскравіших творчих удач Т. Вєркіної. Проста, невибаглива мелодія, традиційні для романсу лексика, фразеологія, куплетно-строфічна форма з незмінним повторенням музичного матеріалу, як і сама тема втраченого кохання, – все це наповнюється співачкою таким високим змістом, виконується так невимушено, щиро, що, всупереч Станіславському, хочеться вигукнути: «Вірю!».

Текст романсу будується як діалог. Пряма мова коханого перетворюється на непряму: героїня коментує його пристрасні зізнання, обіцянки вічного раю, що обернулися врешті-решт брехнею та стражданнями покинутої героїні. Саме це подвійне смислове акцентування слів тексту тонко відчуває співачка, використовуючи широке коло інтонаційних засобів: від надмірно «солодких», звабливих інтонацій до таких, що передають невимовну душевну тугу та розпач. Протягом майже всього романсу чітко артикулюється займенник «он» за рахунок продовження звучання приголосної «н», уповільнення темпу. Співачка таким чином підкреслює діалогічний характер романсу, в якому важливо не тільки те, що «он *не любил*», але й те, що «не любил *он*».

Подібне виспівування приголосного звуку, як відомо, є характерним для виконання в народі протяжних пісень, а також для циганської виконавської манери. Саме так співає цей романс, наприклад, Т. Церетелі. У трактуванні Т. Вєркіної теж можна виявити елементи подібної манери. Вони – і у використанні в окремих випадках горло-носового звуку в низькому регістрі, і в уже зазначеному подовженні приголосного звуку за рахунок продовження попередньої голосної, у навмисному детонуванні, «під'їзді» до основного тону, у «вибуховій» агогиці, коли спів, який порушують паузи, перетворюється на експресивну вокальну декламацію. Так само вільно співачка використовує й засоби темпоритму. Але асоціації з циганським співом є дещо умовними. Зазначені вище особливості свідчать про прагнення співачки внести до виконання ефект імпровізації, надаючи романсу ознак автентичності, природності ліричного висловлювання.

«Бал Господен» О. Вертинського. Треба мати неабияку творчу сміливість, щоби після романсової лірики Гурільова, Варламова, Булахова звернутися до твору Вертинського. Як відомо, ставши самобутнім інтерпретатором актуальних ідей Срібної доби, Вертинський вже в ранній період своєї творчості винаходить самобутній авторський жанр, в якому в нерозривній єдності постали музика, поезія та акторська гра. Романси Вертинського – він називав їх «пісеньками-арієтками» – вивели на новий рівень класичний романс, поєднавши його з народною піснею та практикою мелодекламації, розповсюдженої на той час. Відомо, що поети-символісти (та близькі до них за своїми естетичними уподобаннями футуристи) не стільки читали, скільки виспівували свої вірші, вели пошуки нового словесного «вокалізму». При цьому вони дозволяли собі часом підкреслене грасирування та деяку манірність, як, наприклад, І. Сєверянин (чи не звідси й особливий, легко впізнаваний виконавський стиль Вертинського?).

«Бал Господен», написаний перед від'їздом в еміграцію (1917) – одна з творчих вершин раннього Вертинського. Це невеличка вокальна «новела», в якій сюжет читається, здебільшого, між рядків, постаючи в мерехтливих неясних образах, у переривчастій логіці оповідання. Маленька дівчинка, яка живе в сумному «сонному» містечку, марить балами, «горящим Версалем»… Але красиве вбрання, яке вона раптом отримала з самого Парижа, нема куди надіти… Вертинський співчуває героїні, щиро жаліє її, але й дистанціюється від неї, звертаючись до дівчини на «Вы», іронізує над примарними дівочими мріями, безжально повертаючи бідолашну на землю. У своєму новому «печальному» вбранні героїня вирушає до Бога, на свій перший та останній бал. І їде вона не в розкішній кареті, а в «бутафорском, смешном экипажике», що запряжений сліпими кіньми, і в супроводі «старого попика».

Можливість почути живий голос Вертинського, авторську інтерпретацію його творів – велика удача, але й джерело серйозних проблем для виконавців. Чи йти слідом за Вертинським, «історизуючи» його твір, копіюючи голос, манеру виконання? Або намагатися відкривати в цій та інших пісеньках автора саме те, що цікавить сучасного слухача, є для нього актуальним? Як, наприклад, робив це

Володимир Висоцький? Висоцький співає «Бал» під гітару у властивій йому манері – нестримній, атакуючій, із гранично високим емоційним напруженням. Всі строфи-куплети звучать в єдиному образно-емоційному ряді. Висоцький протестує з усім запалом його темпераментної натури проти прижиттєвої смерті простих людей, вимушених животіти в сірих, сумних буднях. Висоцький співає явно не «за Вертинським», а так, як розуміє й відчуває цей твір він сам, відкриваючи в романсі ті змістовні шари, котрі близькі духовним запитам його сучасників.

Що почула в романсі «Бал Господен» Т. Вєркіна, представниця вже нашого покоління? Відразу відзначимо, що співачка пішла шляхом переосмислення авторського трактування твору, поглиблюючи в ньому філософську основу. Ключовим образом «Бала» в її трактуванні стає постать смерті, що виступає у творі в різних іпостасях. Передчуття її наближення співачка позначає вже в першій строфі, де виникає контраст між двома першими та останніми фразами. Світло, чисто звучить голос у високому регістрі, коли сповіщає про радісну подію – маленькій дівчинці із самого Парижа привезли святкове вбрання. Але в наступних двох рядках цей світлий образ немов дзеркально відбивається в образі, що виникає зі світу небуття. Голос співачки йде в низький регістр, звучить більш похмуро, навіть містично. Все, що на початку «новели» віщувало свято, виявилося ілюзією, казкою, більш того – знаками, що вказують на наближення фіналу життя – сукня героїні виявляється «печальною», а сама вона уподібнюється «Орлёнку», блідому маленькому герцогу – йдеться про сина Наполеона, людину зі зламаною долею, що померла зовсім молодою. Цей же контраст Т. Вєркіна підкреслює і в наступній строфі, в якій героїня марить «горящим Версалем» та балом, на якому вона танцюватиме... з мертвим принцом.

Від третьої строфи-куплету характер виконання змінюється. На перший план виходять смислові паузи як знаки безмовного потойбічного світу (співачка не просто перериває виконання, вона немов прислухається до раптової тиші), водночас відбувається уповільнення темпу, що дозволяє привернути увагу слухачів до особливо значущих слів, фраз – «Шли года»... «Вы поблекли… и платье увяло».

Від куплету до куплету виконавиця поглиблює контраст між мрією та реальністю. На емоційному підйомі звучать слова про «божевільні» сподівання, що, здавалося б, виповнилися – омріяне вбрання («Ваше дивное платье... Мезон Ла-Валет») було одягнуто. Але далі лунають сумні, співуче вимовлені, слова: «Фиалки цвели». Фіалки – квіти весни, символ відродження життя. Однак саме фіолетовий колір символісти вважали кольором смерті. Після цієї фрази співачка уповільнює темп, різко знижує емоційний тонус звучання. Голос лунає зовсім тихо, ледь чутно – адже сукня була одягнута на померлу вже героїню, і прямує вона тепер у свою останню путь.

Особливо вражають у виконанні співачки останні два рядки. Перший – «Так весной в бутафорском смешном экипажике» – невеличка динамічна хвиля, за якою йде різкий зрив-провал до безодні. «Вы поехали к Богу» – співачка робить паузу та завершує ледь чутно – «на бал». В голосі співачки відчувається іронія, але, на відміну від Вертинського, її іронія стосується, радше, не героїні, якій співачка щиро співчуває, а того маріонеткового антуражу, що вступає у протиріччя з трагічним фіналом твору.

Всього лише п'ять романсів з репертуару Т. Вєркіної – п'ять прикладів реалізації принципу «актуального інтонування» в її вокально-виконавській творчості – але й вони дають можливість **зробити певні висновки**.

1. Тетяна Вєркіна – безумовно, талановита камерна співачка. Її голос красивого, впізнаваного тембру, досить широкого діапазону, здатний брати високі сопранові та низькі мецо-сопранові ноти, надзвичайно гнучкий, рухливий, відрізняється польотністю звучання. Саме ця польотність робить голос співачки чутним у великих залах, дозволяючи їй виступати в супроводі симфонічного оркестру. Але найяскравіше її співацьке мистецтво розкривається в концертах камерної вокальної музики. Саме тут демонструється багатство виразних засобів, якими володіє співачка, здатність знаходити цікаві інтерпретації авторських задумів, відкриваючи в них смисли, які резонують з ментальністю сучасного слухача.

2. Розгляд наведених творів з позицій «актуального інтонування» виявив деякі риси творчої особистості співачки. Перш за все,

творчість Т. Вєркіної – це мистецтво розумного, інтелектуального виконавства. Про це свідчать і вимогливий відбір творів для репертуару, і ретельний аналіз нотного тексту та поетичного слова, і тонке вміння розставляти психологічні акценти в процесі створення власної інтерпретації. Артистка вільно володіє різноманітними вокальними манерами – від кантилени до мовної декламації, від піднесеної строгості академічного співу до вільного, імпровізаційного виконання в традиціях циганського мистецтва.

3. Відмітимо ставлення Т. Веркіної до романсу як особливого жанру мистецтва, котрий вона розуміє як «класику для всіх». Вона цінує здатність жанру з рівним успіхом існувати на академічній сцені та в побуті, сприймаючи його й сьогодні як засіб емоційного спілкування мільйонів людей. Цінує також дивовижну здатність романсу відображати правдиво й відкрито такі знайомі всім і кожному людські почуття, пов'язані із життєвими подіями – закоханості та зради, розлуки й очікування радісних зустрічей, віддзеркалювати їх у світлі високих загальнолюдських ідеалів. Можливо, саме тому Т. Вєркіна сприймає свої вечори класичного романсу як своєрідну «школу почуттів», можливість нагадати слухачам, що світ емоцій є багатим і різноманітним, і що романс може й має протистояти помітному збідненню емоційного життя людей, яке ми останнім часом спостерігаємо.

Творчий шлях Вєркіною-співачки почався в 70–80 роки минулого століття. Сьогодні, в силу величезної адміністративної та педагогічної зайнятості, вона рідко виходить на сцену. Але один твір звучить і в колі близьких співачці людей, і на малих концертних майданчиках – романс В. Птушкіна «Талісман» на вірші О. Пушкіна. Це – ще один приклад актуалізації твору шляхом його переінтонування. Написаний композитором для вистави «Делаем эксперимент» Харківського театру російської драми, романс довго не виходив за межі цього театру, доки випадково не потрапив до поля зору Т. Вєркіної, після чого й відбулося його друге народження. Романс, який герої вистави співали під гітару, не надто доладними акторськими голосами, Т. Вєркіна підняла до рівня серйозного, високого вокального твору, підкресливши його тонку елегійну структуру та філософську глибину романсового жанру. Меломани Харкова вважають «Талісман» не тільки візитівкою

творчої співдружності Т. Вєркіної та В. Птушкіна, а й своїм улюбленим міським романсом.

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев, Б. В. (Ред.). (1930). *Русский романс. Опыт интонационного анализа*. (Сб. статей). Государственный институт истории искусств. Москва-Ленинград: Academia, 167.

Боткин, В. П. (2002). Стихотворения А. А. Фета. *Критика 50-х гг. XIX века*. Л. И. Соболев (Сост., преамбулы и примеч). Москва: Олимп: АСТ. Отримано через http://az.lib.ru/b/botkin_w_p/text_0150.shtml

Веркина, Т. Б. (2008a). Ахматовская поэзия в музыке В. Бибика (вокальный цикл «Заветнейшее»). І. Л. Іванова, А. А. Мізітова (Ред.). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогики та теорії і практики освіти,* 22, 152–158. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Вєркіна, Т. Б. (2008b). *Актуальне інтонування як виконавська проблема*. (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

Ганзбург, Г. І. (2016). Роздуми про виконавський стиль Тетяни Вєркіної. *Тетяна Вєркіна: мистецтвом змінювати світ*. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Л. І. Шубіна (Ред.-упоряд.). Харків: Фактор, 211–214.

Драч, И. С. (2009). Аура города в камерно-вокальных сочинениях В. Птушкина. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 25, 19–23. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.

Ментюков, А. П. (n. d.). *О понятии «музыкальное интонирование»*. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Retrieved September 7, 2019, from https://cyberleninka.ru/article/n/o-ponyatii-muzykalnoe-intonirovanie/viewer

Тетяна Вєркіна: мистецтвом змінювати світ: зб. наук.-метод. матеріалів (2006). Л. І. Шубіна (Ред.-упоряд.). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: Фактор, 432.

REFERENCES

Asafev, B. V. (Ed.). (1930). *Russkiy romans. Opyt intonatsionnogo analiza.* (Collection of articles). State Institute of Art History. Moscow; Leningrad: Academia, 167 [in Russian].

Botkin, V. P. (2002). Stikhotvoreniya A. A. Feta [Poems by A. A. Fet]. L. I. Sobolev (Comp., Preambles and notes). *Kritika 50-kh gg. XIX veka – Criticism of the 50s of the XIX century.* Moscow: Olimp: AST. Retrieved from http://az.lib.ru/b/botkin_w_p/text_0150.shtml [in Russian].

Drach, I. S. (2009). Aura goroda v kamerno-vokalnykh sochineniyakh V. Ptushkina [Aura of the city in chamber-vocal works by V. Ptushkin]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 25, 19–23. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Russian].

Hanzburh, H. I. (2016). Rozdumy pro vykonavskyi styl Tetiany Vierkinoi [Reflections on Tatiana Verkina's performing style]. *Tetiana Vierkina: mystetstvom zminiuvaty svit – Tatiana Verkina: to Change the World by Art*. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. L. I. Shubina (Ed.). Kharkiv: Factor, 211–214 [in Ukrainian].

Mentyukov, A. P. *O ponyatii «muzycalnoye intonirovaniye»* [About the term "Musical intonating"]. Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka. Retrieved September 7, 2019, from https://cyberleninka.ru/article/n/o-ponyatii-muzykalnoe-intonirovanie/viewer [in Russian].

Tetiana Vierkina: mystetstvom zminiuvaty svit [*Tatiana Verkina: to Change the World by Art]* (2006). L. I. Shubina (Ed.). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv: Factor, 432 [in Ukrainian].

Verkina, T. B. (2008). Akhmatovskaya poeziya v muzyke V. Bibika (vokalnyy tsikl «Zavetneyshee») [Akhmatov's poetry in the music of V. Bibik (the vocal cycle "The most cherished")]. I. L. Ivanova, A. A. Mizitova (Eds.). *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohyky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 22, 152–158. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Russian].

Vierkina, T. B. (2008). *Aktualne intonuvannia yak vykonavska problema [Actual intonation as a performance problem]*. (Extended abstract of Candidate (Ph.D) dissertation). Odessa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.09.2019 р.