

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та стратегічних комунікацій України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Чжан Цзицзін

УДК 784.3:78.071(477)"20/21"

ДИСЕРТАЦІЯ

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ:
ГЕНЕЗА ЯВИЩА ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ**

Спеціальність 025 — Музичне мистецтво
Галузь знань 02 — Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

張子婧

Чжан Цзицзін

Науковий керівник: Дружга Ірина Сергіївна
кандидат мистецтвознавства

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Чжан Цзицзін. Камерно-вокальні цикли українських композиторів: генеза явища та виконавські особливості. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 — «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного осмислення камерно-вокального циклу в контексті жанрово-стильової парадигми творчості українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття, а також виконавсько-інтерпретаційного підходу, в межах якого цикл постає як цілісний художній феномен, що поєднує авторський задум і його виконавське втілення. Такий підхід дозволяє розглядати цикл як динамічний художній діалог між композиторським текстом, виконавською реалізацією та слухацькою рецепцією, що розгортається у кількох ключових вимірах.

По-перше, жанр камерно-вокального циклу в українській музиці потребує цілісного наукового осмислення на сучасному етапі. Попри наявність значного масиву досліджень, присвячених вокальній творчості М. Лисенка, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, Л. Дичко, Є. Станковича, І. Карабиця та інших композиторів, помітним залишається брак системного аналізу історичної генези цього жанру, його типологічних моделей та поетико-музичних стратегій.

По-друге, актуальним є вивчення камерно-вокального циклу як своєрідної інтерпретаційної платформи, що поєднує композиторський задум із виконавським втіленням. На відміну від сольного романсу цикл передбачає триваліше розгортання художньої ідеї, що вимагає від виконавців глибокого осмис-

лення композиційної логіки, засобів музичного втілення авторського задуму, а також усвідомлення аспектів партнерської ансамблевої взаємодії. У цьому жанрі виконавці постають як співтворці, які формують художній образ, спираючись на аналітичне прочитання партитури та чуттєво-інтуїтивне занурення в поетико-звукову тканину твору.

По-третьє, вивчення камерно-вокального циклу потребує комплексного підходу. Синтетична природа цього жанру, що поєднує музику, поезію та виконавське мистецтво, зумовлює потребу в залученні методологічного апарату музикознавства, літературознавства, принципів виконавської педагогіки та теорії інтерпретації. Повноцінне розкриття художньої природи камерного циклу, його естетичних засад, драматургічної логіки та виконавської специфіки можливе саме за такого міждисциплінарного підходу.

По-четверте, камерно-вокальний цикл у творчості українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття виявляє нові вектори стильової трансформації, що відображають діалог національної традиції з різними жанрово-стильовими моделями європейського художнього дискурсу — романтизмом, авангардом, неокласикою та постмодерністськими тенденціями. У межах циклу кристалізуються риси індивідуальної авторської стилістики, виразно окреслюються інтонаційний та програмно-тематичний контекст задуму. Водночас його виконавське втілення засвідчує розширення палітри виражальних засобів, інноваційність композиційного мислення та чуттєву взаємодію з поетичним текстом, що актуалізує подальше осмислення жанру в контексті сучасної виконавської культури.

Таким чином, тема дисертації є актуальною з огляду на потребу системного вивчення камерно-вокального циклу як цілісного явища української музичної культури. Її опрацювання дозволяє реконструювати історичну траєкторію становлення жанру, виявити закономірності його трансформації, окреслити виконавські моделі інтерпретації, а також простежити художній діалог *композитор–виконавець* у просторі камерного мистецтва. Представлене дослідження має як теоретичну, так і практичну цінність, оскільки створює під-

грунтя для оновлення виконавських стратегій, репертуарної політики та подальшого розвитку національної камерно-вокальної традиції.

Наукова проблема дисертації полягає в необхідності комплексного осмислення камерно-вокального циклу як цілісного мистецького феномену в контексті його історичної генези, типологічної варіативності та реалізації у сучасній виконавській практиці. Особливої уваги потребує аспект діалогічної взаємодії між композитором і виконавцем, адже сприйняття циклу як синтетичного композиторсько-виконавського тексту досі не отримало належного наукового висвітлення.

Метою дослідження є виявлення генези камерно-вокального циклу в українській композиторській творчості та комплексне осмислення його поетико-музичної драматургії, стильових моделей та виконавських інтерпретацій, що дозволить реконструювати етапи становлення жанру, висвітлити його типологічні риси та специфіку інтерпретаційної взаємодії композитора і виконавця в сучасному камерно-вокальному мистецтві.

Об'єкт дослідження — українська камерно-вокальна культура як феномен композиторської творчості та виконавської практики у стильових трансформаціях ХХ — початку ХХІ століття.

Предмет дослідження — історико-стильова генеза, музично-поетична драматургія та виконавська інтерпретація камерно-вокального циклу українських композиторів в контексті ансамблевої взаємодії вокаліста і піаніста.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від кінця ХІХ до початку ХХІ століття. Нижня межа визначається появою перших зразків українських циклічних вокальних опусів, зокрема у творчості М. Лисенка, що започаткували традицію інтонаційно-поетичної єдності та пісенно-фольклорної спрямованості в жанрі. Верхня межа пов'язана з новітніми тенденціями розвитку камерно-вокального циклу в творчості сучасних українських композиторів, що репрезентують постмодерні та експериментальні пошуки на тлі трансформацій виконавської парадигми.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

Вперше:

– розглянуто камерно-вокальний цикл як відкриту діалогічну систему, що функціонує на всіх рівнях музичної організації — від добору поетичного тексту до сценічної реалізації;

– доповнено уявлення про жанрово-стильову еволюцію українського камерно-вокального циклу від романтичної моделі до постмодерних зразків як форм цілісного художнього мислення, відкритих до інноваційних пошуків та експерименту;

– введено до наукового обігу поняття виконавського образу циклу, що обумовлює його внутрішню художню логіку у процесі виконавського втілення авторського задуму;

– системно досліджено особливості виконавської інтерпретації камерно-вокальних циклів у творчості Б. Лятошинського, Л. Дичко, І. Карабиця, Б. Фільц.

Уточнено та введено в науковий обіг низку аналітичних понять, що конкретизують художньо-композиційну специфіку камерно-вокального циклу, зокрема:

– прихована діалогічність як внутрішня взаємодія між різними компонентами музичної мови;

– інтонаційні арки як засіб, що забезпечує цілісність вокального та інструментального вислову в межах циклу;

– драматургічна бінарність образів як принцип конфліктного розгортання та образної напруги між частинами;

– мозаїчність як варіативний спосіб komponування циклу, що допускає відкриту структуру і тематичну поліваріантність.

Набуло подальшого розвитку осмислення:

– ролі поетичного джерела в інтонаційній та образній архітектоніці циклу;

– уявлень про жанрову типологію камерно-вокальних циклів у сучасному українському мистецькому просторі;

– процесів ансамблевої взаємодії як засадничого чинника виконавської драматургії.

Теоретичну базу дослідження склали наукові праці, присвячені багаторівневому осмисленню камерно-вокального циклу як жанрово-стильової та виконавсько-інтерпретаційної моделі, зокрема праці, у яких досліджено феномен української камерно-вокальної культури ХХ — початку ХХІ століття, етапи її формування, стильові домінанти та роль камерного жанру у національній традиції; дослідження, в яких осмислюється художній діалог як феномен культури з проекцією на музичний задум, монографічні студії з історії та теорії камерно-вокального ансамблю, що окреслюють еволюцію взаємодії вокального та інструментального компонентів; дослідження, що актуалізують питання музичної інтерпретації; аналітичні студії, присвячені музично-поетичній взаємодії, лексико-інтонаційним особливостям, аспектам програмності та музичної семантики в камерно-вокальному циклі; праці про вокальний доробок знакових українських композиторів ХХ століття (М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, Ю. Мейтус, Л. Дичко, І. Карабиць, Б. Фільц та ін.), у яких простежується особливості становлення національної моделі камерно-вокального циклу, окреслено її стильові обриси, драматургічні концепти та виконавські стратегії.

Матеріал дослідження склали камерно-вокальні цикли українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття, які репрезентують різноманітні стильові, жанрові та інтерпретаційні моделі. У центрі уваги — твори, що демонструють різні підходи до художнього діалогу з академічною традицією, національними фольклорними джерелами, а також авангардно-постмодерні композиторські практики (до аналітичного корпусу увійшли цикли М. Лисенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, Л. Дичко, І. Карабиця, Б. Фільц та ін.).

Теоретичне значення дослідження полягає в осмисленні камерно-вокального циклу як цілісної інтермедіальної форми, що об'єднує поетичну образність, музичну драматургію та виконавську інтерпретацію. Розроблені

аналітичні підходи до поетико-музичної структури, інтонаційної драматургії, типології жанру та моделі художнього діалогу можуть бути використані для подальших музикознавчих студій.

Практичне значення полягає в можливості використання аналітичних висновків у виконавській практиці, що робить роботу цінною для співаків, концертмейстерів, ансамблевих виконавців, а також для викладачів вокалу та камерного ансамблю. Матеріали дослідження можуть бути застосовані у виконавсько-педагогічному процесі для формування сценічного образу, інтерпретаційної стратегії та ансамблевої взаємодії.

Дисертація складається з анотації (українською та англійською мовами), списку публікацій здобувача, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел.

У **першому розділі** *«Камерно-вокальна творчість: художньо-діалогічна специфіка, історіографія та методологія»* досліджено камерно-вокальну творчість як динамічний простір композиторських і виконавських пошуків, у якому провідною постає категорія діалогу — як формотворчого принципу, інтермедіального явища та моделі сценічної співтворчості. Камерно-вокальний цикл визначено як структурно і функціонально цілісну художню систему, де кожен номер є завершеним, проте підпорядкованим єдиній драматургії. Здійснено історіографічний аналіз еволюції жанру: від несистемних збірок до цілісних циклів доби романтизму (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс); простежено авангардні радикальні приклади вокального циклу у ХХ столітті (А. Шенберг, Л. Беріо) та неоромантичну тяглість у розвитку жанру (Г. Малер, Б. Бріттен, Б. Лятошинський), а також констатовано зростання ролі виконавця-інтерпретатора. Запропоновано три рівні інтерпретаційного аналізу: композиторський задум (інтонаційно-драматургічний сценарій, структурна логіка); діалог з поетичним текстом (образна система, вербально-музична взаємодія); сценічне втілення (стиль композитора — стилістика виконавців, ансамблева взаємодія).

У другому розділі «Український камерно-вокальний цикл ХХ — початку ХХІ століття: жанрово-стильові зрушення та виконавська практика» проаналізовано формування жанрово-стильової моделі камерно-вокального циклу в українській музиці ХХ–ХХІ століть. Виокремлено два провідні вектори розвитку — академічний (на основі національно-романтичної традиції, започаткованої М. Лисенком) та модерний (пов'язаний з авангардними пошуками школи Лятошинського). Ця дихотомія зумовлена світоглядними трансформаціями епохи, зокрема впливом модернізму та постмодерну на музичне мислення композиторів. Камерно-вокальний цикл упродовж ХХ століття набув жанрової самодостатності, еволюціонуючи від ранніх інтимно-ліричних опусів до масштабних драматургічних форм. Постать М. Лисенка стала вихідною точкою у формуванні національної моделі циклу, де поєдналися фольклорно-поетичні джерела з європейськими канонами романтизму. У міжвоєнний період академічна традиція розвивалася паралельно з модерними інтенціями — Б. Лятошинський експериментував із фактурою, гармонією та формою, тоді як Л. Ревуцький поглиблював фольклорну основу через вишукану стилізацію.

Окреслено внесок композиторів-діаспорян (А. Рудницький, І. Соневицький), які, працюючи поза ідеологічними обмеженнями СРСР, актуалізували у своїх задумах духовні та національно-визвольні теми. Водночас український камерно-вокальний цикл радянської доби розвивався в умовах компромісу між естетичними прагненнями та вимогами соцреалізму. У повоєнні десятиліття школа Лятошинського стала основою для становлення новаторського покоління (В. Сильвестров, Є. Станкович, І. Карабиць), що відкривало простір до стильового плюралізму, міжжанрових експериментів, нової естетики звучання. Визначено ключову роль поетичного тексту як структуротворчого й смислового чинника: його образна палітра, інтонаційність і структура формують емоційно-виражальну основу циклу. У сучасних зразках активізується практика роботи з полілінгвальними джерелами, фрагментарністю, декламацією, що свідчить про розширення жанрових меж і нові моделі музич-

но-поетичного синтезу. Актуальна виконавська практика засвідчує зростання інтересу до українського камерно-вокального репертуару ХХ століття, що набуває особливої ваги в контексті культурного спротиву та переосмислення національної ідентичності в умовах війни.

У **третьому розділі** «Український камерно-вокальний цикл: між академізмом та новаціями виконавського прочитання» окреслені особливості концертного втілення камерно-вокального циклу на прикладі творів Б. Лятошинського, І. Карабиця, Л. Дичко та Б. Фільц дозволили узагальнити низку теоретичних і практичних положень щодо виконавської інтерпретації. Доведено, що виконавське втілення камерно-вокального циклу є багаторівневою діалогічною структурою, у якій композиторський текст і його сценічна реалізація функціонують як взаємопов'язані складники єдиного художнього процесу. У центрі цього діалогу перебуває партитура з її жанрово-стильовими параметрами, музичною ідеєю, композиційною логікою та художньо-естетичними орієнтирами. Водночас виконавці актуалізують потенціал композиторського задуму, здійснюючи аналітичну роботу над інтонаційною драматургією, структурною логікою, образним змістом, тембровою палітрою й ансамблевою взаємодією. У межах виконавської імплементації виділено три рівні: жанрово-структурний простір, що охоплює цілісність циклічного задуму, стилістичну природу та сценічну форму подачі; технологічну ансамблеву взаємодію вокаліста й піаніста, засновану на узгодженості дихання, фразування, артикуляції, темпоритму та драматургічних акцентів; художньо-психологічне співпереживання, що забезпечує глибину музичного висловлювання та комунікативну переконливість.

Поняття *виконавський художній образ* визначено як результат взаємодії авторського тексту та осмислення інтерпретаторами. Він є структурно-художньою домінантою, що організовує драматургічний розвиток циклу як усередині окремих номерів, так і на рівні цілого твору. Виразність цього образу визначає рівень комунікації між виконавцем і слухачем. Процес формування художнього образу залежить як від зовнішніх, так і внутрішніх чинників. До зо-

внішніх належать фази виконавської роботи: сприйняття, аналітичне опрацювання та сценічна презентація. До внутрішніх — наративна логіка розвитку образу в межах циклу (як у «Трьох романсах...» Б. Лятошинського), стильові маркери композиторського втілення (риси імпресіонізму у Л. Дичко, полістилістика — у І. Карабиця), національний стильовий код (у здобутках Б. Фільц), а також жанрова природа камерно-вокального циклу як синтез поезії та музики. У підсумку доведено, що український камерно-вокальний цикл є складною синтетичною формою, а його виконання вимагає від інтерпретаторів глибокої професійної підготовки, аналітичного мислення, чуттєвості й здатності до художньої співтворчості.

У висновках дисертації, сформованих відповідно до поставлених завдань, комплексно висвітлено феномен українського камерно-вокального циклу, детально обґрунтовано діалогічну природу жанру, яка постає не лише як ідейна концепція, але й як структурний принцип формотворення та поєднує композиторський задум, поетичну складову, виконавську рефлексію та рецептивну активність слухача. Аналіз історичних етапів розвитку жанру виявив тяглість між романтичною традицією і модерними експериментами, з урахуванням ролі національної ідентичності, впливу фольклору, пошуків композиторів-діаспорян та ідеологічних трансформацій ХХ століття.

Художню специфіку жанру проаналізовано крізь призму поетичного джерела, що дозволило глибше осмислити інтермедіальну природу камерно-вокального циклу як синтетичного жанру. Виявлено інтонаційну гнучкість у взаємодії поетичного та музичного полів, що зумовлює трактування циклу як пластичної форми, відкритої до стильових трансформацій і багат шарових інтерпретацій. Така характеристика особливо виразно простежується на прикладі сучасної музичної творчості, де взаємодія слова й музики стає засадничою умовою цілісного художнього вислову.

Практична частина дослідження підтверджує важливість виконавської інтерпретації як невід'ємної складової жанрової реалізації камерно-вокального циклу. Аналіз творів Б. Лятошинського, Л. Дичко, І. Карабиця та Б. Фільц,

а також авторський виконавський досвід засвідчують, що формування художнього образу відбувається у взаємодії аналітичного осмислення, технічної майстерності та емоційно-комунікативного втілення. Запропонована модель інтерпретації, побудована з урахуванням індивідуальних стильових кодів кожного композитора, репрезентує діалогічну стратегію, здатну забезпечити цілісність, глибину та естетичну переконливість концертного виконання.

Ключові слова: камерно-вокальний цикл, етапність розвитку, жанрово-стильові особливості, художній діалог, композитор–виконавець, програмність, українська музична культура, музична виразність, стильова еволюція, синтез мистецтв, вокальне мистецтво, виконавські особливості, виконавський образ циклу, виконавська інтерпретація, музична драматургія.

SUMMARY

Zhang Zijing. Chamber Vocal Cycles of Ukrainian Composers: Genesis of the Phenomenon and Performance Specificities. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 “Musical Arts” (field of knowledge 02 — “Culture and Arts”). — P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

Relevance of the study is determined by the need for a comprehensive conceptualization of the chamber-vocal cycle within the genre–stylistic paradigm of Ukrainian composers’ output of the twentieth and twenty-first centuries, as well as within a performance-interpretive approach in which the cycle emerges as a coherent artistic phenomenon uniting the author’s conception and its performance realization. This approach makes it possible to consider the cycle as a dynamic artistic dialogue among the compositional text, performance practice, and listener reception, unfolding across several key dimensions.

First, the genre of the chamber-vocal cycle in Ukrainian music requires an integrated scholarly reconsideration at the current stage. Despite a substantial body of research devoted to the vocal works of M. Lysenko, B. Lyatoshynsky, V. Silvestrov, L. Dychko, Ye. Stankovych, I. Karabyts, and other composers, there remains a noticeable lack of systematic analysis of the historical genesis of the genre, its typological models, and its poetic–musical strategies.

Second, it is timely to investigate the chamber-vocal cycle as a distinct interpretive platform that joins the composer’s conception with its performance embodiment. Unlike the solo romance, the cycle presupposes a more extended unfolding of an artistic idea, which requires from performers a deep

comprehension of compositional logic, of the means by which the authorial conception is musically realized, and of the parameters of partnership-based ensemble interaction. In this genre, performers appear as co-creators who shape the artistic image on the basis of analytical reading of the score and a sensuous–intuitive immersion in the work’s poetic–sonic fabric.

Third, the study of the chamber-vocal cycle calls for a comprehensive approach. The synthetic nature of this genre—combining music, poetry, and performance—necessitates the involvement of the methodological apparatus of musicology and literary studies, together with principles of performance pedagogy and interpretation theory. Only an interdisciplinary approach can fully reveal the artistic nature of the chamber cycle, its aesthetic foundations, dramaturgical logic, and performance specificity.

Fourth, the chamber-vocal cycle in the work of Ukrainian composers of the twentieth and twenty-first centuries displays new vectors of stylistic transformation that reflect a dialogue between national tradition and various genre–stylistic models of European artistic discourse—Romanticism, the avant-garde, neoclassicism, and postmodern tendencies. Within the cycle, features of individual authorial style crystallize; the intonational and programmatic–thematic contexts of the conception are sharply delineated. At the same time, the performance realization evidences an expansion of expressive means, innovative compositional thinking, and a finely tuned interaction with poetic text, all of which underscore the need for further comprehension of the genre in the context of contemporary performance culture.

Accordingly, the topic of this dissertation is relevant given the need for a systematic study of the chamber-vocal cycle as a cohesive phenomenon of Ukrainian musical culture. Addressing it makes it possible to reconstruct the historical trajectory of the genre’s formation, to identify the regularities of its transformation, to outline performance models of interpretation, and to trace the artistic dialogue between composer and performer within the domain of chamber art. The study has both theoretical and practical value, as it provides a foundation

for renewing performance strategies, repertory policy, and the further development of the national chamber-vocal tradition.

Research problem. The dissertation addresses the necessity of a comprehensive conceptualization of the chamber-vocal cycle as an integral artistic phenomenon, examined in the context of its historical genesis, typological variability, and realization in contemporary performance practice. Particular attention is devoted to the dialogic interaction between composer and performer, since the perception of the cycle as a synthetic composer–performer text has not yet received adequate scholarly coverage.

Aim of the study is to identify the genesis of the chamber-vocal cycle in Ukrainian compositional practice and to provide a comprehensive understanding of its poetic–musical dramaturgy, stylistic models, and performance interpretations. This will make it possible to reconstruct the stages of the genre’s formation, to elucidate its typological features, and to specify the interpretive interaction between composer and performer in contemporary chamber-vocal art.

Object of the study: Ukrainian chamber-vocal culture as a phenomenon of compositional creativity and performance practice amid the stylistic transformations of the twentieth and twenty-first centuries.

Subject of the study: the historical–stylistic genesis, musical–poetic dramaturgy, and performance interpretation of the chamber-vocal cycle by Ukrainian composers, considered in the context of ensemble interaction between vocalist and pianist.

Chronological boundaries of the study extend from the late nineteenth to the early twenty-first century. The lower boundary is defined by the emergence of the first Ukrainian cyclic vocal opuses—particularly in the work of M. Lysenko—that established a tradition of intonational–poetic unity and song–folkloric orientation within the genre. The upper boundary is associated with the latest tendencies in the development of the chamber-vocal cycle among contemporary Ukrainian composers, who represent postmodern and experimental explorations against the backdrop of transformations in the performance paradigm.

Scholarly novelty of the study lies in the following:

For the first time:

- the chamber-vocal cycle is considered as an open dialogic system functioning at all levels of musical organization—from the selection of poetic text to stage realization;

- the understanding of the genre–stylistic evolution of the Ukrainian chamber-vocal cycle from the Romantic model to postmodern examples is expanded, viewing them as forms of coherent artistic thinking open to innovative searches and experiment;

- the concept of the *performance image of the cycle* is introduced into scholarly circulation, determining its internal artistic logic in the process of performance realization of the author’s conception;

- the specific features of performance interpretation of chamber-vocal cycles in the works of B. Lyatoshynsky, L. Dychko, I. Karabyts, and B. Filts are examined systematically.

Clarified and introduced into scholarly circulation is a set of analytical notions that specify the artistic–compositional specificity of the chamber-vocal cycle, in particular:

- *latent dialogicity* as the internal interaction among different components of musical language;

- *intonational arcs* as a means that ensures the integrity of vocal and instrumental utterance within the cycle;

- *dramaturgical binarity of imagery* as a principle of conflictual unfolding and imagistic tension among the parts;

- *mosaic construction* as a variable mode of assembling a cycle that admits an open structure and thematic multivariance.

Further developed are understandings of:

- the role of the poetic source in the intonational and imagistic architectonics of the cycle;

- the genre typology of chamber-vocal cycles in the contemporary Ukrainian artistic space;
- ensemble interaction processes as a fundamental factor of performance dramaturgy.

Theoretical foundation of the study comprises scholarly works devoted to the multilevel comprehension of the chamber-vocal cycle as a genre–stylistic and performance–interpretive model; studies examining the phenomenon of Ukrainian chamber-vocal culture of the twentieth and early twenty-first centuries, its stages of formation, stylistic dominants, and the role of the chamber genre in the national tradition; research conceptualizing artistic dialogue as a cultural phenomenon with projection onto musical conception; monographic studies in the history and theory of the chamber-vocal ensemble that delineate the evolution of interaction between vocal and instrumental components; studies that foreground issues of musical interpretation; and analytical works devoted to musical–poetic interaction, lexical–intonational features, programmatic aspects, and musical semantics in the chamber-vocal cycle. Also included are works on the vocal oeuvre of seminal Ukrainian composers of the twentieth century (M. Lysenko, B. Lyatoshynsky, L. Revutsky, Yu. Meitus, L. Dychko, I. Karabyts, B. Filts, et al.), which trace the formation of a national model of the chamber-vocal cycle and outline its stylistic profile, dramaturgical concepts, and performance strategies.

Study material comprises chamber-vocal cycles by Ukrainian composers of the twentieth and early twenty-first centuries that represent a variety of stylistic, generic, and interpretive models. The focus is on works that demonstrate different approaches to artistic dialogue with the academic tradition, national folkloric sources, as well as avant-garde and postmodern compositional practices (the analytical corpus includes cycles by M. Lysenko, S. Liudkevych, B. Lyatoshynsky, Yu. Meitus, L. Dychko, I. Karabyts, B. Filts, among others).

Theoretical significance of the study lies in conceptualizing the chamber-vocal cycle as an integral intermedial form that unites poetic imagery, musical dramaturgy, and performance interpretation. The analytical approaches

developed to poetic–musical structure, intonational dramaturgy, genre typology, and models of artistic dialogue may be used in subsequent musicological research.

Practical significance resides in the inseparable unity of analytical conclusions with performance practice, which makes the work valuable for singers, collaborative pianists, and ensemble performers, as well as for teachers of voice and chamber ensemble. The materials of the study can be applied in performance pedagogy to shape stage image, interpretive strategy, and ensemble interaction.

Structure of the dissertation: an abstract (in Ukrainian and English), a list of the author’s publications, an introduction, three chapters, conclusions to each chapter, general conclusions, and a list of references.

Chapter One, “Chamber-Vocal Creativity: Artistic–Dialogic Specificity, Historiography, and Methodology,” investigates chamber-vocal creativity as a dynamic space of compositional and performance explorations in which the category of dialogue is primary—as a form-creating principle, an intermedial phenomenon, and a model of collaborative stage co-creation. The chamber-vocal cycle is defined as a structurally and functionally coherent artistic system in which each number is complete yet subordinated to a single dramaturgy. A historiographic analysis of the genre’s evolution is undertaken: from unsystematized collections to the coherent cycles of Romanticism (F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms); the radical avant-garde examples of the twentieth century are traced (A. Schoenberg, L. Berio), as well as the neo-Romantic continuity in the genre’s development (G. Mahler, B. Britten, B. Lyatoshynsky), together with the growing role of the performer-interpreter. Three levels of interpretive analysis are proposed: the composer’s conception (intonational–dramaturgical scenario, structural logic); dialogue with the poetic text (imagery system, text–music interaction); and stage realization (composer’s style—performers’ stylistics, ensemble interaction).

Chapter Two, “The Ukrainian Chamber-Vocal Cycle of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries: Genre–Stylistic Shifts and Performance Practice,” analyzes the formation of the genre–stylistic model of the

chamber-vocal cycle in Ukrainian music of the twentieth and twenty-first centuries. Two leading vectors of development are distinguished—the academic (based on the national-Romantic tradition inaugurated by M. Lysenko) and the modern (linked to the avant-garde explorations of Lyatoshynsky's school). This dichotomy is conditioned by epochal transformations in worldview, including the impact of Modernism and Postmodernism on composers' musical thinking. Over the course of the twentieth century the chamber-vocal cycle achieved generic self-sufficiency: from early intimate-lyric opuses to large-scale dramaturgical forms. The figure of M. Lysenko serves as a point of departure in forming the national model of the cycle, which united folkloric–poetic sources with European Romantic canons. In the interwar period, the academic tradition developed in parallel with modern tendencies—B. Lyatoshynsky experimented with texture, harmony, and form, while L. Revutsky deepened the folkloric foundation through refined stylization. The contribution of émigré composers (A. Rudnytsky, I. Sonevytsky), working outside the ideological constraints of the USSR and foregrounding spiritual and national-liberation themes, is outlined. At the same time, the Ukrainian chamber-vocal cycle of the Soviet era evolved under conditions of compromise between aesthetic aspirations and the demands of socialist realism. In the postwar decades, Lyatoshynsky's school provided the basis for an innovative generation (V. Silvestrov, Ye. Stankovych, I. Karabyts), opening a space for stylistic pluralism, cross-genre experiment, and a new aesthetics of sound. The key role of poetic text as a structural and semantic factor is determined: its imagery, intonationality, and structure shape the cycle's expressive foundation. Contemporary works intensify practices of polylingual sources, fragmentariness, and declamation, attesting to an expansion of genre boundaries and new models of musical–poetic synthesis. Current performance practice shows increasing interest in the Ukrainian chamber-vocal repertoire of the twentieth century, which acquires particular weight in the context of cultural resistance and the rethinking of national identity under wartime conditions.

Chapter Three, “The Ukrainian Chamber-Vocal Cycle: Between Academism and Innovations in Performance Reading,” outlines the specific features of concert realization of the chamber-vocal cycle through works by B. Lyatoshynsky, I. Karabyts, L. Dychko, and B. Filts, thereby generalizing a range of theoretical and practical propositions concerning performance interpretation of the genre. It is demonstrated that the performance realization of the chamber-vocal cycle is a multilevel dialogic structure in which the compositional text and its stage embodiment function as interrelated components of a single artistic process. At the center of this dialogue lies the score with its genre–stylistic parameters, musical idea, compositional logic, and artistic–aesthetic orientations. Performers actualize the potential of the composer’s conception by undertaking analytical work on intonational dramaturgy, structural logic, imagistic content, timbre palette, and ensemble interaction. Within performance realization three levels are distinguished: (1) the genre–structural space, encompassing the integrity of the cyclic conception, stylistic nature, and mode of stage presentation; (2) the technological ensemble interaction of vocalist and pianist, grounded in coordinated breathing, phrasing, articulation, tempo–rhythm, and dramaturgical accents; and (3) the artistic–psychological co-experience that ensures the depth of musical utterance and communicative persuasiveness.

The notion of the *performance artistic image* is defined as the result of interaction between the author’s text and the interpreters’ comprehension. It is a structural–artistic dominant that organizes the cycle’s dramaturgical development both within individual numbers and at the level of the entire work. The expressivity of this image determines the level of communication between performer and listener. The process of shaping the artistic image depends on both external and internal factors. External factors include the phases of performance work: perception, analytical processing, and stage presentation. Internal factors comprise the narrative logic of image development within the cycle (as in B. Lyatoshynsky’s *Three Romances*), stylistic markers of the composer’s embodiment (traits of Impressionism in L. Dychko, polystylism in I. Karabyts), the

national stylistic code (in B. Filts), as well as the genre nature of the chamber-vocal cycle as a synthesis of poetry and music. In sum, the Ukrainian chamber-vocal cycle is shown to be a complex synthetic form whose performance requires from interpreters profound professional preparation, analytical thinking, sensibility, and a capacity for artistic co-creation.

Conclusions—formulated in accordance with the stated tasks—offer a comprehensive account of the phenomenon of the Ukrainian chamber-vocal cycle and provide a detailed justification of the genre’s dialogic nature, which appears not only as an ideological concept but also as a structural principle of form-creation uniting the composer’s conception, the poetic component, performance reflection, and the listener’s receptive activity. Analysis of the historical stages of the genre’s development reveals continuity between the Romantic tradition and modern experiments, taking into account the role of national identity, the influence of folklore, the explorations of émigré composers, and the ideological transformations of the twentieth century.

The artistic specificity of the genre is analyzed through the prism of the poetic source, which allows for a deeper understanding of the intermedial nature of the chamber-vocal cycle as a synthetic genre. Intonational flexibility is identified in the interaction between poetic and musical fields, conditioning the treatment of the cycle as a plastic form open to stylistic transformations and multilayered interpretations. This characteristic is especially evident in contemporary musical creativity, where the interaction of word and music becomes a fundamental condition of coherent artistic utterance.

The practical component of the study confirms the importance of performance interpretation as an integral part of the genre realization of the chamber-vocal cycle. The analysis of works by B. Lyatoshynsky, L. Dychko, I. Karabyts, and B. Filts, together with the author’s performance experience, indicates that the formation of the artistic image occurs through the interaction of analytical comprehension, technical mastery, and emotional–communicative embodiment. The proposed interpretive model—constructed with due regard for

the individual stylistic codes of each composer—represents a dialogic strategy capable of ensuring the integrity, depth, and aesthetic persuasiveness of concert performance.

Keywords: chamber-vocal cycle, developmental stages, genre–stylistic characteristics, artistic dialogue, composer–performer, programmatic character, Ukrainian musical culture, musical expressivity, stylistic evolution, synthesis of the arts, vocal art, performance characteristics, performance image of the cycle, performance interpretation, musical dramaturgy.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Чжан Цзицзін. Камерно-вокальні твори Богдани Фільц пізнього етапу: художній задум і виконавське втілення. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18 (18). С. 285–293. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269745>

Ключові слова: солоспів, романс, Богдана Фільц, камерно-вокальна творчість, пізній етап творчості, виконавський аспект.

2. Чжан Цзицзін. Художньо-виражальний простір камерно-вокальної творчості Богдани Фільц. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18(2). С. 131–135. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269804](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269804)

Ключові слова: солоспів, романс, обробка, Богдана Фільц, камерно-вокальна творчість.

3. Чжан Цзицзін. Український камерно-вокальний цикл 1920-х: жанрово-стильові трансформації та виконавське втілення (на прикладі «Трьох романсів на вірші старовинних китайських поетів» Бориса Лятошинського). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 90. Т. 2. С. 159–165. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-23>

Ключові слова: камерно-вокальна музика, Борис Лятошинський, вокальний цикл, орієнталізм, імпресіонізм, мелодекламація, виконавська інтерпретація.

Наукові праці апробаційного характеру:

1. Чжан Цзицзін. Художній образ і його сценічне втілення (на прикладі вокального циклу Олександра Козаренка «П'ять романсів на слова Софії Майданської») [доповідь]. *Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект»*. Організатори: Єрусалимська академія музики і танцю, Державна музична консе-

рваторія Трієсту ім. Дж. Тартіні, Академія музики й театру Естонії, Український державний університет ім. М. Драгоманова, Національна академія мистецтв України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики ім. Героя України М. Скорика. Київ, 5–7 травня 2025 року.

2. Чжан Цзицзін. Вокальний цикл Олександра Козаренка «П'ять романсів на слова Софії Майданської»: музично-драматургічні особливості [доповідь]. *Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична творчість і наука сьогодні: нові вектори, стратегії змін»*. Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, кафедра теорії музики, Українське товариство аналізу музики, Центр музики молодих. Київ, 2–3 травня 2025 року.

3. Чжан Цзицзін. Інтерпретація камерно-вокальної спадщини Олександра Козаренка: авторська ідея та її художньо-образне оформлення [доповідь]. *VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та Культурології»*. Організатори: Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Зеленогурський університет (Польща). Київ, 13–14 листопада 2024 року.

4. Чжан Цзицзін. Вокально-інтонаційні особливості солоспівів Богдани Фільц зрілого періоду творчості [доповідь]. *VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»*. Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Інститут культурології університету Марії Кюрі-Склодовської (Люблін, Польща), Литовська академія музики і театру (Вільнюс, Литва), Український вільний університет (Мюнхен, Німеччина). Київ, 2–4 листопада 2023 року.

5. Чжан Цзицзін. Символістські прояви в камерноінструментальній творчості Бориса Лятошинського 1920-х років [доповідь]. *XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року»*. Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, кафедра світової музики. Київ, 20–21 листопада 2023 року.

6. Чжан Цзицзін. Українська колористика в камерно-вокальній творчості Олександра Козаренка (на прикладі циклу «П'ять романсів на вірші Софії Майданської») [доповідь]. *Міжнародна наукова конференція «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення»*. Організатори: Національна академія мистецтв України, Національна академія наук України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Зеленогурський університет (Польща), Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 20–21 вересня 2023 року.

7. Чжан Цзицзін. Камерно-вокальна творчість Бориса Лятошинського 1920-х: поетика символізму [доповідь]. *IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. Організатори: Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський університет (Польща). Київ, 16–17 листопада 2022 року.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	27
-------------------	-----------

Розділ 1.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ: ХУДОЖНЬО-ДІАЛОГІЧНА СПЕЦИФІКА, ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ	38
--	-----------

1.1. Методологічні засади аналізу камерно-вокального циклу: діалогічність задуму та виконавський вимір	38
1.2. Теоретичні засади камерно-вокальної циклоорганізації композиторського задуму	55
1.3. Діалог з поетичним словом у камерно-вокальному жанрі.....	77
1.4. Художньо-виконавська взаємодія: композиторський задум — інтерпретаційне втілення.....	100
Висновки до Розділу 1	125

Розділ 2.

УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗРУШЕННЯ ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА.....	131
---	------------

2.1. Еволюційно-стильова етапність розвитку жанрової моделі циклу.....	131
2.2. Камерно-вокальний цикл першої половини XX століття: зародження, вектори розвитку, жанрові новації	138
2.2.1. <i>Від салонного романтизму до модерності.....</i>	<i>138</i>
2.2.2. <i>Вокальний цикл обробок народних пісень</i>	<i>148</i>
2.2.3. <i>На хвилі модернізму 1920-х та академізму 1930-х.....</i>	<i>152</i>
2.3. Особливості жанрово-стильової атрибуції камерно-вокального циклу у другій половині XX століття.....	162
2.3.1. <i>Камерно-вокальний цикл повоєння: між академізмом та експериментальною концептуалізацією.....</i>	<i>162</i>

	26
2.3.2. <i>На чужині:</i> вокальні цикли українських композиторів-емігрантів	168
2.3.3. <i>У пошуках нової художньої мови:</i> камерно-вокальний цикл 1970–80-х років.....	175
2.4. Український камерно-вокальний цикл у постмодерних трансформаціях.....	182
Висновки до Розділу 2	191
Розділ 3. УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ: МІЖ АКАДЕМІЗМОМ ТА НОВАЦІЯМИ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЧИТАННЯ	197
3.1. Інтерпретаційні особливості творення сценічного образу в камерно-вокальному циклі.....	197
3.2. Жанрово-стильові трансформації та виконавське втілення циклу Бориса Лятошинського «Три романси для високого голосу на вірші старовинних китайських поетів» (1925, ор. 17)	205
3.3. Музично-поетичний світ «Пастелей» Павла Тичини у камерно-вокальних інтерпретаціях Лесі Дичко та Івана Карабиця..	225
3.3.1. <i>Імпресіоністичне моделювання циклу Лесі Дичко «Пастелі»</i>	<i>226</i>
3.3.2. <i>Експресіоністська драматургія та полістилістичний простір</i> <i>«Пастелей» Івана Карабиця</i>	<i>231</i>
3.4. Жанрово-стильовий контекст та особливості виконавського втілення камерно-вокальних циклів Богдани Фільц....	241
Висновки до Розділу 3	260
ВИСНОВКИ	266
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	278
ДОДАТКИ	303
Публікації здобувача у наукових фахових виданнях України:.....	303
Участь у міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях.....	303

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Камерно-вокальне мистецтво як синтетична форма, в основі якої лежить взаємодія вокального вислову та інструментального супроводу, формує унікальний художній простір, у якому віддзеркалюється багатогранність культурної спадщини. Закорінена в пісенній інтонаційності та словесній образності, камерно-вокальна творчість у процесі свого історичного розвитку природно трансформувалася у складніші форми камерного музикування — зокрема у камерно-вокальний цикл. Становлення цієї жанрової форми в українській композиторській практиці протягом ХХ–ХХІ століть зумовлене не лише рецепцією європейського досвіду, а й оприявненням питомих українських стильових домінант: пісенно-інтонаційної основи, фольклорних інтенцій, емоційної експресивності, камерної щирості вислову тощо.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного осмислення камерно-вокального циклу в контексті жанрово-стильової парадигми творчості українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття, а також виконавсько-інтерпретаційного підходу, в межах якого цикл постає як цілісний художній феномен, що поєднує авторський задум і його виконавське втілення. Такий підхід дозволяє розглядати цикл як динамічний художній діалог між композиторським текстом, виконавською реалізацією та слухацькою рецепцією, що розгортається у кількох ключових вимірах.

По-перше, жанр камерно-вокального циклу в українській музиці потребує цілісного наукового осмислення на сучасному етапі. Попри наявність значного масиву досліджень, присвячених вокальній творчості М. Лисенка, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, Л. Дичко, Є. Станковича, І. Карабиця та інших композиторів, помітним залишається брак системного аналізу історич-

ної генези цього жанру, його типологічних моделей та поетико-музичних стратегій.

По-друге, актуальним є вивчення камерно-вокального циклу як своєрідної інтерпретаційної платформи, що поєднує композиторський задум із виконавським втіленням. На відміну від сольного романсу цикл передбачає триваліше розгортання художньої ідеї, що вимагає від виконавців глибокого осмислення композиційної логіки, засобів музичного втілення авторського задуму, а також усвідомлення аспектів партнерської ансамблевої взаємодії. У цьому жанрі виконавці постають як співтворці, які формують художній образ, спираючись на аналітичне прочитання партитури та чуттєво-інтуїтивне занурення в поетико-звукову тканину твору.

По-третє, вивчення камерно-вокального циклу потребує комплексного підходу. Синтетична природа цього жанру, що поєднує музику, поезію та виконавське мистецтво, зумовлює потребу в залученні методологічного апарату музикознавства, літературознавства, принципів виконавської педагогіки та теорії інтерпретації. Повноцінне розкриття художньої природи камерного циклу, його естетичних засад, драматургічної логіки та виконавської специфіки можливе саме за такого міждисциплінарного підходу.

По-четверте, камерно-вокальний цикл у творчості українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття виявляє нові вектори стильової трансформації, що відображають діалог національної традиції з різними жанрово-стильовими моделями європейського художнього дискурсу — романтизмом, авангардом, неокласикою та постмодерністськими тенденціями. У межах циклу кристалізуються риси індивідуальної авторської стилістики, виразно окреслюються інтонаційний та програмно-тематичний контексти задуму. Водночас його виконавське втілення засвідчує розширення палітри виражальних засобів, інноваційність композиційного мислення та чуттєву взаємодію з поетичним текстом, що актуалізує подальше осмислення жанру в контексті сучасної виконавської культури.

Таким чином, тема дисертації є актуальною з огляду на потребу системного вивчення камерно-вокального циклу як цілісного явища української музичної культури. Її опрацювання дозволяє реконструювати історичну траєкторію становлення жанру, виявити закономірності його трансформації, окреслити виконавські моделі інтерпретації, а також простежити художній діалог *композитор–виконавець* у просторі камерного мистецтва. Представлене дослідження має як теоретичну, так і практичну цінність, оскільки створює підґрунтя для оновлення виконавських стратегій, репертуарної політики та подальшого розвитку національної камерно-вокальної традиції.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота була виконана на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського на 2021–2025 роки, зокрема темі № 3 «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Наказ 36-А від 21 березня 2022 року, протокол № 7).

Наукова проблема дисертації полягає в необхідності комплексного осмислення камерно-вокального циклу як цілісного мистецького феномену в контексті його історичної генези, типологічної варіативності та реалізації у сучасній виконавській практиці. Особливої уваги потребує аспект діалогічної взаємодії між композитором і виконавцем, адже сприйняття циклу як синтетичного композиторсько-виконавського тексту досі не отримало належного наукового висвітлення.

Метою дослідження є виявлення генези камерно-вокального циклу в українській композиторській творчості та комплексне осмислення його поетико-музичної драматургії, стильових моделей та виконавських інтерпретацій, що дозволить реконструювати етапи становлення жанру, висвітлити його

типологічні риси та специфіку інтерпретаційної взаємодії композитора і виконавця в сучасному камерно-вокальному мистецтві.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання дослідження**:

– охарактеризувати роль художнього діалогу як ключову інтерпретаційну ознаку композиторських та виконавсько-інтерпретаційних практик, що впливає на формування жанрово-стильової концепції камерно-вокального циклу та на специфіку його концертного втілення;

– проаналізувати культурно-історичні та мистецькі процеси, що зумовили етапність формування і розвитку українського камерно-вокального циклу як жанрового феномена;

– окреслити художню специфіку камерно-вокального циклу в українській композиторській творчості з огляду на його жанрову природу та поетичну компоненту;

– охарактеризувати композиторські пошуки в українському вокальному циклі першої половини ХХ століття як прояв дихотомії традиції та новаторства, властивої європейській камерній музичній культурі;

– визначити особливості організації камерно-вокальних циклів українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття з метою виявлення їхньої стильової специфіки, жанрово-синтетичних характеристик та образно-поетичного наповнення;

– проаналізувати музичну мову та виконавський простір камерно-вокальних циклів Б. Лятошинського на прикладі «Трьох романсів на вірші старовинних китайських поетів» (1925, ор. 17);

– визначити жанрово-стильову специфіку вокальних циклів у творчості І. Карабиця, Л. Дичко та Б. Фільц у контексті експериментальних, постромантичних та неофольклорних тенденцій української музики другої половини ХХ — початку ХХІ століття;

– окреслити поняття виконавського художнього образу камерно-вокального циклу як форми художнього діалогу, що формується у взаємодії інтелектуального аналізу, технічної майстерності та емоційно-образного втілення;

– проаналізувати авторський виконавський досвід концертного втілення циклу Б. Фільц «Срібні струни» як інтерпретаційну модель, що поєднує аналітичне осмислення партитури, емоційно-образне співпереживання та артистичні засоби сценічного втілення.

Об’єкт дослідження — українська камерно-вокальна культура як феномен композиторської творчості та виконавської практики у стильових трансформаціях ХХ — початку ХХІ століття.

Предмет дослідження — історико-стильова генеза, музично-поетична драматургія та виконавська інтерпретація камерно-вокального циклу українських композиторів в контексті ансамблевої взаємодії вокаліста і піаніста.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від кінця ХІХ до початку ХХІ століття. Нижня межа визначається появою перших зразків українських циклічних вокальних опусів, зокрема у творчості М. Лисенка, що започаткували традицію інтонаційно-поетичної єдності та пісенно-фольклорної спрямованості в жанрі. Верхня межа пов’язана з новітніми тенденціями розвитку камерно-вокального циклу в творчості сучасних українських композиторів, що репрезентують постмодерні та експериментальні пошуки на тлі трансформацій виконавської парадигми.

Методологія дослідження. Методологічною основою дослідження є загальнонаукові принципи історизму, системності, цілісного підходу та міждисциплінарності, що дозволяють комплексно осмислити камерно-вокальний цикл як художній феномен на стику композиторської концепції, музично-поетичної драматургії та виконавської інтерпретації. Особливу увагу приділено феномену художнього діалогу у дихотомії *композитор–виконавець*, що уможливило залучення міждисциплінарного аналітичного інструментарію як музикознавства, так і літературознавства, інтерпретології та культурології. У роботі використано такі загальнонаукові та спеціальні методи: *історико-стильовий метод* — застосовано для аналізу становлення камерно-вокального жанру, виявлення стильових особливостей на різних етапах його розвитку; *історико-хронологічний метод* — використано для послідовного аналізу ево-

люції камерно-вокального циклу в українській музиці від кінця XIX до початку XXI століття; застосування *структурно-функціонального метода* дозволило проаналізувати особливості композиційної організації камерно-вокального циклу та виявити її функціональне значення у процесі виконавської реалізації авторського задуму; *музикознавчий аналіз* — охоплює інтонаційний, жанрово-стильовий, композиційний і драматургічний рівні, спрямовані на глибоке прочитання партитури авторського задуму; *літературознавчий аналіз* — застосовано для розгляду поетичних джерел вокальних циклів, семантики текстів, образної структури та їхнього впливу на музичну концепцію; *метод інтерпретаційного аналізу* — дозволив окреслити виконавські стратегії та принципи взаємодії вокаліста та піаніста у процесі формування виконавської версії камерно-вокального циклу; *порівняльно-аналітичний метод* — використано для зіставлення різних зразків камерно-вокальних циклів за стилістикою, драматургією та виконавською реалізацією; *типологічний метод* — застосовано для класифікації структурно-стильових моделей циклів і виконавських підходів до їх втілення; *системний підхід* — забезпечив інтеграцію результатів аналітичної роботи на всіх рівнях, сформував цілісне уявлення про камерно-вокальний цикл як жанрову і виконавську модель у національному культурному просторі.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

Вперше:

– розглянуто камерно-вокальний цикл як відкриту діалогічну систему, що функціонує на всіх рівнях музичної організації — від добору поетичного тексту до сценічної реалізації;

– доповнено уявлення про жанрово-стильову еволюцію українського камерно-вокального циклу від романтичної моделі до постмодерних зразків як форм цілісного художнього мислення, відкритих до інноваційних пошуків та експерименту;

– введено до наукового обігу поняття виконавського образу циклу, що обумовлює його внутрішню художню логіку у процесі виконавського втілення авторського задуму;

– системно досліджено особливості виконавської інтерпретації камерно-вокальних циклів у творчості Б. Лятошинського, Л. Дичко, І. Карабиця, Б. Фільц.

Уточнено та введено в науковий обіг низку аналітичних понять, що конкретизують художньо-композиційну специфіку камерно-вокального циклу, зокрема:

– прихована діалогічність як внутрішня взаємодія між різними компонентами музичної мови;

– інтонаційні арки як засіб, що забезпечує цілісність вокального та інструментального вислову в межах циклу;

– драматургічна бінарність образів як принцип конфліктного розгортання та образної напруги між частинами;

– мозаїчність як варіативний спосіб komponування циклу, що допускає відкриту структуру і тематичну поліваріантність.

Набуло подальшого розвитку осмислення:

– ролі поетичного джерела в інтонаційній та образній архітектоніці циклу;

– уявлень про жанрову типологію камерно-вокальних циклів у сучасному українському мистецькому просторі;

– процесів ансамблевої взаємодії як засадничого чинника виконавської драматургії.

Теоретичну базу дослідження склали наукові праці, присвячені багаторівневому осмисленню камерно-вокального циклу як жанрово-стильової та виконавсько-інтерпретаційної моделі, зокрема:

– праці, у яких досліджено феномен української камерно-вокальної культури ХХ — початку ХХІ століття, зокрема етапи її формування, стильові домінанти та роль камерного жанру у національній традиції (Городецька О.,

Литвинова О., Ніколаєва Л., Новак І., Польська І., Ржевська М., Рудницький А., Соломонова О., Фільц Б., Фрайт О., Чжан Хань та ін.);

– дослідження, в яких осмислюється художній діалог як феномен культури з проєкцією на музичний задум (Азарова Ю., Бахтин М., Галузевська О., Лотман Ю., Самойленко О., Скрипник Л., Сосницький І., Старюченко Н., Торкут Н., Гутарук О., Філатова О., Шабат-Савка С., Jakobson R. та ін.);

– монографічні студії з історії та теорії камерно-вокального ансамблю, що окреслюють еволюцію взаємодії вокального та інструментального компонентів (Антонюк В., Баланко О., Ван Сіге, Гловацька І., Грибіненко Н., Загородній Т., Кузик В., Куш В., Ліпітюк Є., Ло Хуйсюань, Хе Їн та ін.);

– дослідження, що актуалізують питання музичної інтерпретації (Бензюк О., Вороновська О., Синьой Ч., Головей В., Кашаюк В., Гриньо М., Жукова Н., Моклиця М., Москаленко В., Сливка Г., Шульгіна В., Хуторська А., Шикирінська О., Dreyfus L., Kristeva J. та ін.);

– аналітичні студії, присвячені музично-поетичній взаємодії, лексико-інтонаційним особливостям, аспектам програмності та музичної семантики в камерно-вокальному циклі (Баланко О., Бурбас І., Бондаренко Т., Булат Т., Вавренчук І., Варнава Р., Горелік Л., Городецька О., Загайкевич М., Жишкович М., Калин Р., Калениченко А., Ковмір Н., Виноградча Д., Лісова О., Лу Тунцзе, Лю Цін, Овчаренко-Пєшкова О., Полканов А., Савчук І., Сюн Яхуан, Angerer M., Caton D. M., Fritts J. T., Hermione L., Jakobson R. Та ін.);

– праці про вокальний доробок знакових українських композиторів ХХ століття (М. Лисенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, Ю. Мейтус, Л. Дичко, І. Карабиць, Б. Фільц та ін.), у яких простежується особливості становлення національної моделі камерно-вокального циклу, окреслено її стильові обриси, драматургічні концепти та виконавські стратегії (Антонова-Колесник К., Антонюк В., Берегова О., Белікова В., Болгар В., Гармель О., Гомон Т., Грисенко Л., Дамс В., Дорожинський В., Завгородня Г., Кияновська Л., Косопуд Б., Ластовецька Л., Лю Веньшу, Прищепа О. та ін.).

Матеріал дослідження склали камерно-вокальні цикли українських композиторів ХХ — початку ХХІ століття, які репрезентують різноманітні стилеві, жанрові та інтерпретаційні моделі. У центрі уваги — твори, що демонструють різні підходи до художнього діалогу з академічною традицією, національними фольклорними джерелами, а також авангардно-постмодерні композиторські практики (до аналітичного корпусу увійшли цикли М. Лисенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, Л. Дичко, І. Карабиця, Б. Фільц та ін.).

Теоретичне значення дослідження полягає в осмисленні камерно-вокального циклу як цілісної інтермедіальної форми, що об'єднує поетичну образність, музичну драматургію та виконавську інтерпретацію. Розроблені аналітичні підходи до поетико-музичної структури, інтонаційної драматургії, типології жанру та моделі художнього діалогу можуть бути використані для подальших музикознавчих студій.

Практичне значення полягає в можливості використання аналітичних висновків у виконавській практиці, що робить роботу цінною для співаків, концертмейстерів, ансамблевих виконавців, а також для викладачів вокалу та камерного ансамблю. Матеріали дослідження можуть бути застосовані у виконавсько-педагогічному процесі для формування сценічного образу, інтерпретаційної стратегії та ансамблевої взаємодії.

Апробація результатів дисертації відбувалася на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського, у виступах на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях:

1. Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект». Організатори: Єрусалимська академія музики і танцю, Державна музична консерваторія Трієсту ім. Дж. Тартіні, Академія музики й театру Естонії, Український державний університет ім. М. Драгоманова, Національна академія мистецтв України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського,

Центр музичної україністики ім. Героя України М. Скорика. Київ, 5–7 травня 2025 року.

2. Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична творчість і наука сьогодні: нові вектори, стратегії змін». Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, кафедра теорії музики, Українське товариство аналізу музики, Центр музики молодих. Київ, 2–3 травня 2025 року.

3. VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Організатори: Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Зеленогурський університет (Польща). Київ, 13–14 листопада 2024 року.

4. VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Інститут культурології університету Марії Кюрі-Склодовської (Люблін, Польща), Литовська академія музики і театру (Вільнюс, Литва), Український вільний університет (Мюнхен, Німеччина). Київ, 2–4 листопада 2023 року.

5. XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року». Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, кафедра світової музики. Київ, 20–21 листопада 2023 року.

6. Міжнародна наукова конференція «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення». Організатори: Національна академія мистецтв України, Національна академія наук України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Зеленогурський університет (Польща), Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 20–21 вересня 2023 року.

7. IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології». Організатори: Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський університет (Польща). Київ, 16–17 листопада 2022 року.

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено у 3 публікаціях у наукових фахових виданнях України (спеціальність 025 — музичне мистецтво).

Структура дисертації. Дисертація складається з анотації (українською та англійською мовами), списку публікацій здобувача, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел — 207 найменувань. Повний обсяг дисертації — 304 сторінки, із них основного тексту — 250 сторінок.

РОЗДІЛ 1

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ: ХУДОЖНЬО-ДІАЛОГІЧНА СПЕЦИФІКА, ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

1.1. Методологічні засади аналізу камерно-вокального циклу: діалогічність задуму та виконавський вимір

У контексті музичної культури ХХ–ХХІ століть камерні жанри сформували особливий простір художнього пошуку й інновацій. Саме в камерно-ансамблевій сфері реалізуються стильові новації, втілюються індивідуальні композиторські концепції, а виконавська культура відкриває нові модуси художньої комунікації *автор–твір–інтерпретатор* у втіленні композиторського задуму. Це зумовлено не лише тим, що природа камерного жанру визначає структурно-семантичні параметри самої музичної композиції, а й тим, що сама жанрова специфіка камерного ансамблю базується на діалозі виконавців з полем авторського задуму та постає як певний, в міру мобільний, конструкт — гнучка інтерпретаційна модель, здатна адаптуватися до індивідуальних виконавських інтенцій, комунікативних сценаріїв і змін контексту сприйняття.

У цьому контексті за ключовий теоретичний інструмент взято принцип художнього діалогу, який розглядається як на рівні взаємодії композитора і виконавця, так і на рівні діалогу жанрово-стильових традицій і новацій, актуалізованих у виконанні. У фокусі дослідження — міждисциплінарні теоретичні орієнтири, серед яких — концепція інтертекстуальності та діалогізму у мистецтві, окреслена у працях М. Бахтіна [11; 184; 185], який трактує текст як поліфонічну структуру, відкриту до «чужого слова» і «діалогу голосів» [184]. У цьому річизці слушними є ідеї О. Самойленко [137; 139; 140; 141], де діалог, на думку вченої, віддзеркалює «усю сукупність форм інтерсуб'єктивного спілкування — усі способи перетворення явищ світу, життєвого досвіду

<...> діалог відразу спрямовується до “полілогу”: відкриває поліфонічність буття і свідомості» [137, с. 3]. Ця позиція відображає багаторівневий характер явища, коли кожен музичний твір постає вузловим пунктом комунікації: композитор «спілкується» з попередниками і сучасниками через стильові коди, а виконавець — із авторським задумом через призму власного світобачення та виконавського досвіду. Н. Харондюк окреслює практичне поле втілення принципів музичної діалогічності у камерно-вокальній творчості через своєрідні рівні прояву цього явища: «для камерно-вокального жанру актуальними є рівні діалогу <...> в межах цього жанру коло учасників доповнюється такими рівнями взаємодії: на міжособистісному рівні — це поет–композитор, поет–перекладач; на жанровому — <...> поєднання та створення нових жанрових різновидів на основі жанрів вокальної музики <...> на стильовому — можливим є діалог стилістичний на рівні поезія–музика, на рівні власне музичних стилів чи стилів художніх (художнього мистецтва); на міжкультурному — <...> діалог різних ментальностей, наприклад східної та західної, написання музичних творів на оригінальні чи перекладені тексти поетів, що належать (належали) до інших культур (сучасних чи минулих) або в сучасній ситуації можливе поєднання першого і другого; на текстовому — діалог реалізується через використання цитат поетичних і музичних, або, можливе в сучасному мистецтві, переосмислення — використання музичної цитати з іншими поетичними рядками чи навпаки» [168, с. 35].

Наголосімо на трьох аспектах діалогічної взаємодії, важливих в контексті нашого дослідження:

1) між композитором і культурно-стильовою традицією (виявлення інтертекстуальних зв'язків, жанрово-стильових моделей попередніх епох у структурі твору);

2) між композитором і виконавцем (дослідження виконавської інтерпретації, співтворчості виконавця у розкритті задуму);

3) між різними компонентами самого твору (аналіз вокальної та інструментальної партій, поетичного тексту і музики як своєрідних «діалогуючих» суб'єктів художнього цілого).

Потрібно наголосити, що єдиної загальноприйнятої дефініції поняття «діалогічність» у науковому дискурсі не існує. Дослідники трактують його досить вільно. Нижче окреслімо основні підходи до розуміння діалогічності:

Н. Торкут та О. Гутарук розглядають діалогічність як певну модель комунікації, що формується під впливом конкретних соціокультурних чинників і панує на певному етапі розвитку суспільства, відображаючи його домінуючі настрої та світоглядні орієнтири. Іншими словами, кожному історичному періоду притаманний свій «діалогічний» тип мислення і спілкування, зумовлений культурно-історичним контекстом. На їхню думку «діалогічність виявляє варіативність у хронологічному та географічному аспектах і впливає на поетику літературних творів. Найбільшою мірою характер діалогічності позначається на організації мовленнєвого дискурсу у зразках діалогічного жанру» [155, с. 1–2].

Почасти зустрічаємо трактування діалогічності як більш широкого процесу порівняно з терміном «діалог», як «якість, що може виявлятися на різних рівнях: мислення, пізнання, тексту (як вербального, так і музичного), його структури, лексики, фактури тощо» [168, с. 29]. У цьому контексті діалогічність стосується широкого кола явищ як зовнішнього мовлення, так і внутрішнього (психічного) мислення та певною мірою охоплює всю багатоголосність комунікації — як реальної (між митцями), так і внутрішньої (у свідомості композитора або виконавця).

Діалогічність розуміють також як категорію тексту, що характеризує його полівектору спрямованість. Скажімо, І. Савчук трактує діалогічність у музичних проєктах Б. Лятошинського, з одного боку, як вираження в тексті взаємодії кількох «голосів» або смислових позицій, артикульованих за допомогою мовних музично-виразових засобів (відповідно, музичні тексти виявляють певні ознаки діалогічності, наприклад полеміку зі стильовим дискур-

сом твору або його жанровою моделлю, образним світом тощо), так і, з іншого, — як «діалогу між потенційними можливостями художнього й соціального штибу та об'єктивними обмеженнями, що унаочнює причини й наслідки змін у художньому осмисленні ним буття, у реалізації художніх задумів та формуванні світогляду» [135, с. 13–14].

У музикознавчих студіях діалогічність має різні аспекти осмислення. Так, Л. Скрипнік розглядає діалогічність як один із аспектів музичного мислення, притаманний будь-якому твору музичного мистецтва у прихованій або явній формі. Дослідниця визначає діалогічність «як ідеальний за своєю природою об'єкт, що створюється як підсумковий результат взаємодії у певних умовах деяких сторін художньої людської діяльності» [144, с. 6]. У цьому контексті музичний твір може розглядатися як результат діалогічної взаємодії різних творчих начал, де діалогічність окреслюється через різновиди музичної логіки (сукупність певних принципів, структур та лейтмотивованих звукових співвідношень, покладених в основу музичної концепції). У цьому контексті принцип інтонаційної діалогічності дозволяє трансформувати образність на інтонаційному рівні музичного твору, де сам розвиток музичного матеріалу будується як своєрідний діалог інтонаційних зерен (питання — відповіді, перегуки тощо) між різними голосами партитури. Діалогічність виступає способом створення динамічного каркасу твору, коли різні тематичні елементи ніби «спілкуються» між собою в процесі розвитку музичної форми; вона не просто формальна ознака драматургії чи композиційна структура, а фундаментальний принцип, за яким художні образи взаємно впливають один на одного в межах твору, породжуючи багатоголосся смислів.

З цього приводу, І. Польська зазначає, що діалогічність — одна з ключових властивостей музичного виконавства (поряд із ансамблевістю) [125] та висуває ідею про «принципову внутрішню діалогічність всіх форм музичного виконавства, включаючи сольні <...> за зовнішньою монологічністю виконавського процесу приховується внутрішній діалог, який відбувається на рівні психіки і моторики самого виконавця» [125, с. 213–214]. Цей феномен прояв-

ляється на ключових рівнях: внутрішньому (внутрішній діалог виконавця з автором твору, з образом, з партитурою) та зовнішньому (діалогічна взаємодія між виконавцями ансамблю або між виконавцем і слухачами). Така двошарова діалогічність притаманна і вокальному виконанню, де співак фактично утверджує діалог з кількома пластами значень — веде «діалог» сам із собою, з уявним партнером по ансамблю, з поетичним та музичним текстом, де задля формування власної інтерпретації акцентує різні діалогічні інтенції музичної тканини.

Для глибшого розуміння феномену музичного тексту твору і того, як він втілюється у виконанні, Н. Харандюк уводить поняття прихованої діалогічності. Цей термін означає наявність у музичному тексті прихованих діалогічних елементів, які не лежать на поверхні фактури, що дозволяє «виявити елементи рельєфу, які здебільшого вважаються фоновими, такими, що виконують функцію гармонічної підтримки або ж оздоблюючо-декоративну» [168, с. 28]. Таким чином, навіть монологічна, соло-виконавська фактура може містити внутрішній діалог між різними рівнями музичного тексту, що збагачує інтерпретацію твору.

Отже, загалом діалогічність відображає двосторонній, об'єктно-суб'єктний зв'язок між учасниками взаємодії. Це поняття є проявом діалектичної природи світу, який побудований на взаємодії протилежностей, а також виражає діалектику змін і розвитку, що відбувається в об'єкті під впливом зовнішніх чинників. Іншими словами, діалогічність вказує на те, що будь-яке явище розвивається через взаємодію різних начал (ідей, позицій, сил), і ця взаємодія є двосторонньою та динамічною.

У науковій літературі, присвяченій проблемам діалогу, вживається також термін «діалогізм», який має декілька характерних значень залежно від дослідницьких векторів. Передовсім він використовується як універсальна властивість людської свідомості. На думку багатьох філософів і психологів (ідеї М. Бахтіна та його послідовників), свідомість людини за своєю сутністю є діалогічною, оскільки у мисленні постійно відбувається своєрідний внутрі-

шній діалог (між різними точками зору, «голосами» свідомості, між «Я» та «Іншим»). У цьому контексті діалогізм часто вживається для опису специфіки свідомості окремої особистості та особливостей соціокультурної ситуації спільнот. Він визначає, наскільки людина (або ціла культура) схильна сприймати інший голос, іншу точку зору як значущу, де здатність бачити себе очима іншого і включати чужий досвід у власний світогляд є маркером діалогічності свідомості та культури.

Діалогізм, у цьому розумінні, постає як онтологічна умова значеннєвості — він лежить в основі мовлення, свідомості, культури. Адресність та контекстуальність висловлювання, на думку М. Бахтіна, є ключовими чинниками комунікації, а сама мова завжди обумовлена наявністю іншого голосу, іншої позиції [184]. Ці ідеї знайшли розвиток у семіотичній моделі комунікативного акту, запропонованій Р. Якобсоном, яка включає шість компонентів: адресанта, повідомлення, адресата, контекст, код і контакт. Кожен з них відповідає окремій функції мовлення: експресивній (вираження емоцій), конативній (спонукання до дії), фатичній (підтримка контакту), метамовній (уточнення коду), поетичній (формотворчій) та референтивній (інформаційно-предметній) [193]. Особливу увагу вчений приділяє поетичній функції, де на перший план виходить не лише зміст, а й форма повідомлення — як основа формування художнього смислу. У музичному виконавстві ці положення набувають особливого значення, адже художнє висловлювання композитора інтерпретується через інтонаційний діалог із виконавцем і слухачем, що активізує всі зазначені функції — особливо експресивну, фатичну й поетичну.

Ще одним спорідненим терміном є «діалогізація». На відміну від попередніх понять цей термін поки що не має усталеного, чіткого визначення в науковій літературі. У загальному розумінні діалогізація означає процес надання мовленню або тексту діалогічних рис, іншими словами сприйняття його багатоголосся, полілогічності, взаємодії між опозиціями структури. Варто звернути увагу на конкретні засоби діалогізації тексту, тобто прийоми, за допомогою яких монологічний текст набуває ознак діалогу.

У межах камерно-вокальної інтерпретації поняття діалогізації набуває особливого значення як процес надання музичному тексту ознак виконавського діалогу. Якщо у вербальній сфері діалогізація означає включення у текст риторичних звернень, питально-відповідних конструкцій або інтонацій, що моделюють присутність співрозмовника, то у виконавстві — це інтерпретаційне оживлення потенційно монологічного музичного матеріалу шляхом артикуляції множинних «голосів» або смислових ліній.

Зокрема, можна виокремити кілька рівнів діалогічної взаємодії в камерно-вокальному виконанні. Передовсім, це взаємодія між вокальною партією та партією акомпанементу як рівноправними носіями музичного змісту, що породжує багатозначність інтерпретації. О. Філатова наголошує на провідному та інтегративному значенні діалогу між вокальною та інструментальною партіями: кожна з них має свої функції і ступінь відповідальності за смислове втілення твору, завдяки чому співак і акомпаніатор стають своєрідними співтворцями сенсу виконуваного циклу. На її думку, «до форм виконавського діалогу належать: діалог композитора й виконавця, спрямований до слухацької практики — “слухової свідомості епохи”; діалог виконавця й слухача, звернений до композиторської ідеї, втіленої у тексті твору; діалог автора (як композитора, так і виконавця з його співтворчим тезаурусом) із жанром як авторитарним началом музично-творчого процесу, носієм музичної пам'яті, що веде до стильової інтерпретації тексту твору; діалог жанру і стилю, що формує композицію твору та його виконавську форму; внутрішньоконпозиційний діалог виконавців — цілком реальний діалог інструментального (або інструментальних) і вокального “голосів”, опосередкований стилістикою конкретного твору та таким шляхом досягає рівня смислового узагальнення, рівня умовного смислового діалогу та іманентної виконавської семантики» [159, с. 123–124].

Важливим є усвідомлення взаємодії між різними інтонаційно-семантичними шарами партитури, коли в музичному тексті комунікують між собою декілька тематичних або образних ліній, що розгортаються паралельно. Ви-

конавець може інтонувати їх як «голоси» у полілозі, підкреслюючи контрасти або перегуки між темами. Така полілогічність виконавського підходу збагачує художню виразність і структурує сприйняття твору. Значимою є діалогічність поетичного тексту та музики як двох генеральних смислових пластів авторського задуму. У їхній взаємодії музика «коментує» або обігрує поетичні образи, а текст впливає на характер музичної драматургії. Такий міжтекстовий діалог є проявом інтермедіальності твору і може включати відсилки до інших творів чи стилів.

Одним із ключових векторів діалогізації камерно-вокального виконання є комунікативна взаємодія між виконавцем і слухачем. У процесі виконання вокального циклу інтерпретатор не просто транслює зміст твору, а веде своєрідний «віртуальний діалог» з аудиторією, де емоційно-сміслова напруга формується через інтонаційні нюанси, динамічні градації, темброву артикуляцію, жестикуляцію, міміку тощо. Така форма непрямой комунікації є особливо виразною в камерних жанрах, для яких притаманна інтимність сценічного вислову та залучення слухача до співпереживання, що перетворює виконання на подію взаємного емоційного включення. Як зазначає О. Філатова, «у камерному жанрі контакт між виконавцем і слухачем не є фоновим чинником — він конститує саму природу виконавського жесту» [159, с. 9].

Ще одним важливим виявом діалогізації є взаємодія між різними стилістичними кодами, що активуються у процесі виконання. Сучасний інтерпретатор постає не лише ретранслятором авторського задуму, а й суб'єктом діалогічної взаємодії з історичними шарами музичної творчості. У своєму прочитанні авторського задуму він може свідомо чи інтуїтивно поєднувати елементи традиції і новаторства, створюючи алюзії на історичні стилі, манери минулих шкіл або, навпаки, — вводячи модерні виражальні засоби, які продукують нові смисли в контексті класичного тексту.

Таким чином, діалогізація в камерно-вокальній музиці постає не лише як текстова властивість, а як цілісна інтерпретаційна стратегія. Вона моделює полілогічність виконавського акту, розширюючи можливості художнього ви-

словлювання твору. Через діалогізацію монологічний за задумом твір «оживає» у новій комунікативній ситуації, а саме виконання перетворюється на багатогранний діалог між композиторським текстом та його виконавським втіленням.

Камерно-вокальний жанр, особливо жанр вокального циклу, неодноразово ставав об'єктом наукових досліджень. Зазначмо, що в останні роки з'явився цілий ряд музикознавчих праць, у яких аналізується прояв принципу діалогу в різних жанрах музичного мистецтва, в тому числі й у камерно-вокальній музиці. Особливо слухними в контексті дослідження є ідеї О. Філатової. У своїй дисертації «Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості)» дослідниця детально висвітлює природу та функції взаємодії у полі вокального циклу. Вона обґрунтовує типи і форми виконавського діалогу, визначає при цьому специфічні ролі кожної з партій (вокальної та інструментальної) у формуванні цілісності задуму. Ідеї дослідниці стосовно типології виконавського діалогу та впливу жанрових чинників на інтерпретацію камерно-вокальних творів будуть використані при аналізі конкретних музичних кейсів у наступних розділах праці.

Методологічну основу нашого підходу доповнюють і сучасні напрацювання, що застосовують діалогічний підхід до інших музичних жанрів. Зокрема, заслуговує на увагу дисертаційне дослідження Чжан Ханя [174], присвячене українському камерно-інструментальному ансамблю. У ньому автор запропонував бачення художнього діалогу як багаторівневого явища і розглянув кілька його вимірів: безпосередній діалог між виконавцем і композитором, що розширює темброво-звукову палітру твору; діалог між автором і стилем епохи, який обумовлює стильові трансформації, а також виконавський діалог між інтерпретаторами, що спільно втілюють авторський задум у ансамблевому виконанні. Такий підхід показав, що художній діалог лежить в основі як композиторської творчості, так і виконавської інтерпретації, об'єднуючи їх у спільному просторі музичної комунікації.

Узагальнюючи теоретичні засади, можна сформулювати ключові принципи розуміння діалогу в мистецтві (в проєкції на вокальну творчість):

– *Діалог як форма комунікації і розуміння.* Кожен художній твір постає своєрідною комунікацією — між автором і адресатом, між різними естетичними системами, між епохами. Діалог є умовою взаєморозуміння між «Я» та «Іншим», без якого неможливе осягнення нового сенсу. У камерно-вокальному жанрі ця комунікація набуває особливої гостроти: композитор звертається до поетичного «слова» як до співрозмовника, прагнучи «почути» і інтерпретувати його смисли у музичному звучанні.

– *Діалог як основа пізнання художнього явища.* У методологічному плані діалогічний підхід виступає базисом для пізнання феномену камерно-вокального циклу. Розуміння будь-якого явища в культурно-історичному просторі відбувається через співставлення й обмін смислами з іншими феноменами. Отже, камерно-вокальний цикл доцільно вивчати у діалозі з суміжними жанрами (оперою, кантатою, камерно-інструментальною творчістю тощо), з різними історико-стильовими контекстами, з поетичними та музичними традиціями.

– *Діалог як умова існування тексту.* Сучасна семіотика літератури підкреслює, що жоден текст не існує ізольовано (музичний не є виключенням), а співіснує у діалозі з іншими текстами. У цьому контексті слухними є думки Ю. Кристевой, яка наголошує, що «будь-який текст побудований як мозаїка цитат; будь-який текст — це поглинання й трансформація іншого» [194]. Інакше кажучи, кожен текст постає як конструкція з елементів інших текстів. У цьому підході автор не є джерелом абсолютного сенсу, адже, на думку дослідниці, текст завжди функціонує в полі попередньої культури й дискурсу. Схожу думку висловлює Р. Барт у своїй праці «Теорія тексту», наголошуючи, що «текст як інтертекст іншого тексту <...> належить до інтертекстуального поля, яке не слід плутати з джерелами <...> всі тексти є тканинами попередніх дискурсів — ми читаємо нову конфігурацію знайомих смислів» [186]. Це повною мірою стосується й камерно-вокальної музики, що функціонує як «текст

у тексті» — музичний шар поряд з поетичним словом. Тут у діалог вступають дві знакові системи — вербальна і музична. Поетичне джерело привносить семантику «іншої культури», яку композитор вбудовує в новий музичний контекст, створюючи новий культурний організм. У процесі такої трансформації виникають додаткові смисли, не очевидні в оригінальному тексті. Таким чином, інтертекстуальний (текстовий) вимір є невід'ємним компонентом методології аналізу: дослідження камерно-вокального циклу потребує врахування його зв'язків з літературним джерелом, із жанровими моделями пісні чи романсу, а також з попередніми інтерпретаціями тих самих текстів тощо.

– *Діалог як чинник народження нового смислу.* Надзвичайно важливо, що діалог розглядається нині не лише як описовий принцип, а й як творчий механізм генерування нових художніх значень. У процесі діалогічної взаємодії різнорідних елементів (наприклад, поєднання «свого» національного стилю і «чужого» поетичного слова) виникає якісно новий художній результат. М. Бахтін наголошував, що «завдяки незавершеності смислів, їх здатності оновлюватися у діалозі епох, культура отримує нескінченний і незавершений діалог, у якому жоден зміст не зникає остаточно» [185]. Інакше кажучи, навіть ідейно-художні змісти минулого, вступаючи в діалог із сучасністю, ніколи не залишаються статичними чи вичерпаними, вони постійно набувають нових контекстуальних перепрочитань.

У жанрі камерно-вокального циклу діалогічність часто стає джерелом новаторства. Композитор, вводячи до твору «чужий» текст чи стиль, фактично деканонізує усталену традицію і трансформує її, відкриваючи можливості для нового прочитання. Як зазначає дослідниця О. Самойленко, саме діалог є ключовим методологічним принципом аналізу і водночас самим предметом творчості, здатним розгортати «радіуси» нових художніх смислів у сучасному культурно-історичному просторі [138]. Інакше кажучи, діалог може стати засобом народження нового смислу у новому культурно-історичному контексті, коли взаємодіють різні художні мови та стилі. Показово, що сутність новатор-

ства в мистецтві часто визначається саме через діалог із минулим — через активне переосмислення традиції.

Прикметним є феномен діалогу культур у камерно-вокальній творчості ХХ століття. Звернення українських композиторів до перекладних, іншомовних текстів дало можливість синтезувати різні національні традиції, відкрити нові тематичні обрії й збагатити музичну мову інтонаціями іншої культури. Так, дослідниця Н. Старюченко зазначає, що перенесення поетичних текстів з однієї культурної системи в іншу приводить до продуктивної асиміляції. Інонаціональний поетичний образ отримує нове життя в музичному творі, набуваючи несподіваних смислових відтінків [149]. Отже, генеза камерно-вокального циклу як жанру багато в чому зумовлена діалогом традицій і новаторства, національного й інокультурного, слова і музики. Така постійна взаємодія надає цьому жанровому феномену поліфонічної глибини та семантичної багатогранності.

– Глибинне розгортання діалогічної ідеї у камерно-вокальному циклі.

Поглиблений аналіз камерно-вокального циклу передбачає застосування комплексу взаємопов'язаних наукових підходів, кожен із яких висвітлює окремий аспект діалогічної взаємодії між поетичним словом, музичною партитурою та виконавською інтерпретацією. Одним із ключових підходів у цьому контексті є семантико-інтертекстуальний аналіз, що дозволяє виявити глибинні смислові відповідності між літературною основою й музичним втіленням.

Поетичний текст у структурі вокального циклу функціонує як первинний носій змісту — джерело образів, тем, інтонаційних моделей і емоційних драматургічних домінант, які композитор осмислює, трансформує та розвиває через музичні засоби. При цьому характер взаємодії між словом і музикою може варіюватися — від «діалогу ототожнення», коли композитор повністю підпорядковує музичну форму поетичній ідеї, до складних форм семантичного контрапункту, що передбачають смислову дискусію між текстовим і музичним рівнями.

О. Філатова звертає увагу на унікальний для камерно-вокального жанру тип «композиторського ототожнення», коли монологічна домінанта музичного висловлювання превалює над структурною діалогічністю циклу [159]. У такому розумінні поетичний матеріал набуває статусу самодостатньої художньої цінності, яка водночас є відкритою до оновлення в процесі музичної інтерпретації. Композиторська тембро-інтонація ніби веде внутрішній діалог із словом, зберігаючи при цьому певну критичну дистанцію.

Цей монологізований тип діалогу властивий, зокрема, тим вокальним циклам, у яких всі номери об'єднані єдиною ідеєю або образом ліричного героя; музика тут постає як суцільна нарративна оповідь. Водночас значно поширенішим є поліфонічний тип діалогу, коли музика вступає у смислову взаємодію з поезією, розширює її зміст, іноді — полемізує з нею. Характерним прикладом є вокальний цикл Б. Лятошинського «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» (1925, оп. 17), позначеного багатошаровими інтертекстуальними смисловими пластами. Звернення до китайської класичної поезії стало для українського композитора формою духовного одкровення та засобом реалізації художнього завдання, пов'язаного з формуванням складного багаторівневого підтексту.

Інтертекстуальний підхід дозволяє розкрити сутність використання таких смислових нашарувань, як алюзії, цитати, стилізації, виявити наявність «чужих голосів» у тканині музичного твору. У контексті ідей Ю. Кристєвої камерно-вокальний цикл може бути осмислений як «мозаїка цитат», де переплітаються «голоси поета», композитора, жанрової традиції, а також відлуння творів попередників [194]. Прикладом такого міжтекстового діалогу є численні вокальні цикли на вірші Т. Шевченка, в яких українські композитори вступають у полеміку з інтонаційними моделями народної пісенності або романсу XIX століття, свідомо апелюючи до «слухового досвіду» адресата. Методологія інтертекстуального аналізу може включати як компаративне зіставлення ритмо-інтонаційної структури поетичного тексту і вокальної мелодики, виявлення текстуальних і стилістичних цитат у музичній фактурі твору, так і

аналіз програмних вказівок композитора — заголовків, епіграфів, авторських ремарок, які нерідко слугують «ключем» до прояснення сутності авторської концепції.

– *Жанрово-стильовий аспект камерно-вокального циклу: методологічний ракурс.* Не менш значущим для осмислення камерно-вокального циклу є його жанрово-стильовий аналіз, що дозволяє простежити діалог цього жанру з іншими формами музичного мистецтва та окреслити його стильову специфіку. Історично камерно-вокальний цикл сформувався на перетині камерної лірики (солоспіву, романсу) та розгорнутих вокально-драматичних форм (ораторії, опери). Підкреслимо, що утвердження циклу як автономного жанру стало можливим за умови наявності тематичної цілісності та відповідного композиційного масштабу; саме об'єднання вокальних мініатюр у єдиний цикл надало їм нової естетичної якості, наближеної до драматургічної форми великого плану.

Циклізація романсу відкрила камерній вокальній ліриці шлях до розширеного драматургічного мислення, що тяжіє до оперної логіки розвитку. Об'єднання вокально-інструментальних номерів у цикл визначає не лише композиційну, а й виконавську форму, яка за своєю природою наближається до оперної. Спостереження С. Людкевича про те, що камерний спів здатен «сказати багато в малому» [96, с. 23], набуває особливої актуальності у цьому контексті, адже йдеться про здатність невеликої за обсягом форми вміщувати складні емоційні та образні смисли.

У ХХ столітті спостерігаємо зближення камерного циклу з камерною оперою. З одного боку, вокальні цикли ХХ століття демонструють тяжіння до драматизації та театралізації: персоніфікації образів, запровадження наскрізних персонажів і сюжетів, драматургічної конфліктності. З іншого — камерна опера інтегрує властивості вокального циклу: інтимність вислову, ліризм, деталізацію музичної мови. Такий жанровий діалог сприяв виникненню проміжних форм — моноопер, вокальних сцен, циклів-мініофер, — що засвідчують гібридизацію жанрової системи. У методологічному вимірі це зумовлює не-

обхідність розглядати кожен камерно-вокальний цикл у ширшому жанровому контексті: як він співвідноситься з традиційними жанрами романсу чи пісні; наскільки відчутним є вплив оперної драматургії; які елементи суміжних жанрів (кантати, літургійної сцени, вокального ансамблю тощо) інтегруються в структуру циклу. На особливу увагу у цьому контексті заслуговує спостереження щодо взаємодії історичних композиційно-стильових канонів з індивідуальною авторською стилістикою вислову, що формує відкритий простір інтертекстуального музичного самодіалогу. Таким чином, жанрово-стильовий аналіз камерно-вокального циклу охоплює: історичний вимір — простеження генези жанру та виявлення стильових тенденцій у різні епохи; типологічний вимір — дослідження співвідношення циклу з іншими жанровими формами; національно-стильовий вимір — аналіз проявів синтезу національних і світових стильових моделей у структурі камерно-вокальної музики.

— *Діалог композитора і виконавця.* Окремим напрямом дослідження, проте тісно пов'язаним з попередніми, є вивчення виконавських особливостей камерно-вокального циклу. У цьому аспекті діалогічний підхід виявляється як взаємодія композитора і виконавця в процесі формування художнього образу. Вокальний твір функціонує у двох вимірах — як нотний текст (авторський задум) і як звучання у виконанні співака та концертмейстера. Ці складові перебувають у постійній взаємодії, доповнюючи одна одну.

Композитор, створюючи цикл, орієнтується на виконавця, здатного втілити його ідеї, «оживити» партитуру в реальному звучанні. Виконавець, своєю чергою, спирається на авторський текст, проте наповнює його власним баченням, емоційністю, технічною майстерністю. Як зазначає О. Баланко, сучасна модель *композитор–виконавець* передбачає рівноправне партнерство, в якому виконавець відіграє провідну роль у втіленні художнього задуму. Камерне вокальне мистецтво нині постає як самостійна форма творчої діяльності, орієнтована на інтерпретацію авторського тексту. Співак уже не пасивний передавач змісту, а активний співтворець, відповідальний за комунікативну силу виконання. Більше того, саме виконавець нерідко ініціює нові творчі по-

шуки композитора, стимулює його до експериментів, зокрема у сфері вокальної техніки. Прикладом таких взаємодій є сучасна камерно-вокальна музика, в якій виконавці часто співпрацюють із композиторами, спонукаючи останніх розширювати технічні та виразові можливості голосу. Подібна взаємодія можлива лише за умов взаємного розуміння і довіри між автором і виконавцем, що й забезпечує досягнення високого художнього результату.

У межах теорії музичної інтерпретації діалогічний підхід зосереджується на психології інтерпретації та особливостях вокального виконання. Співак є водночас особистістю і «інструментом» втілення музики. Для нього процес інтерпретації — це творче поєднання аналітичного мислення й емоційного переживання. Як підкреслює Н. Гребенюк, вокальне виконавство «має свої загальні закономірності та специфічні риси, що визначають складний шлях становлення виконавця як художника-інтерпретатора — шлях від технічного освоєння до емоційного осмислення музичного образу» [42].

У камерно-вокальному жанрі цей процес набуває особливої глибини через інтимний характер виразності. На відміну від опери, де діє складна сценічна структура, камерний цикл зосереджується на внутрішньому світі героя, тонких психологічних нюансах. А. Полканов визначає три головні естетичні засади камерного співу: 1) індивідуалізацію музично-словесного змісту, що постає як унікальна єдність композиторської і виконавської думки; 2) заглиблену емоційну інтонацію, що вимагає від виконавця щирості й рефлексивності; 3) символічну насиченість образів, що формуються через вокальну інтонацію [124]. Такий тип виконання ставить високі вимоги до вокаліста, адже він часто перебуває один на один з аудиторією і має досягти максимального емоційного ефекту при мінімумі засобів.

Психологічне налаштування, емпатія до тексту, здатність до емоційного перевтілення — усе це є предметом особливої уваги у межах виконавської інтерпретації. Цей аспект тісно пов'язаний із технічними й стилістичними викликами, що порушуються також у сучасних дисертаційних дослідженнях. Так, О. Баланко акцентує, що «сучасна українська камерно-вокальна музика

відрізняється різноманіттям індивідуальних виконавських ансамблевих складів, нерідко темброво-неоднорідних, які стосовно вокальної лінії можуть виконувати як функцію акомпанементу, так і відігравати паритетну — рівноцінну роль. Деякі українські композитори змінюють виконавський склад задля оновлення тембрального забарвлення, яке, як правило, може скерувати твір у відмінне від початкового жанрово-семантичне поле» [9, с. 143]. Додаймо також, що новітня українська камерно-вокальна музика вирізняється ускладненою виражальністю, позначена жанровими прецедентами, експериментальними прийомами і, відповідно, потребує від виконавців не лише досконалого технічного володіння голосом, а й здатності до глибокого розуміння нової музичної естетики. До таких прийомів належать: розширення тембрової палітри, використання нетрадиційних засобів звуковидобування, елементи театралізації тощо. Часто вокальні партії мають інструментальний характер, передбачають широкі інтервали, атональні пасажі, глісандо, шумові ефекти тощо. Все це вимагає від виконавця не лише технічної гнучкості, а й розширення власного виконавського арсеналу.

У контексті дослідження важливим є залучення психологічних та педагогічних підходів, викладених у працях Н. Гребенюк (формування професійного мислення співака) [42] та О. Субботи (розуміння рецепції музики слухачем) [152], що дає можливість розглядати камерно-вокальний цикл не лише як форму інтерпретації, але й як модель творчої співпраці між композитором і виконавцем. Така співпраця базується на взаємній повазі, готовності до діалогу та збереженні творчої самостійності обох сторін. Особливу роль у цій взаємодії відіграє також слухач. У камерному жанрі слухач є не просто спостерігачем, а активним учасником комунікації — він інтерпретує зміст, емоційно співпереживає, співзвучно реагує на образну тканину твору. Цей рецептивний рівень, хоча й виходить за межі традиційного аналізу тексту, проте є важливим у контексті камерного вокального виконавства, спрямованого на досягнення максимального художньо-комунікативного ефекту.

Методологічна основа дослідження камерно-вокального циклу ґрунтується на синтезі трьох взаємодоповнювальних підходів — культурологічного (із фокусом на діалозі культур, інтертекстуальності, історико-стильовому контексті), семіотично-герменевтичного (який передбачає глибоке прочитання семантики тексту й музики, реконструкцію авторських інтенцій та смислових конструктів) і музикознавчого аналітичного (що охоплює структурно-жанрову специфіку та параметри виконавської інтерпретації).

Запропонований мультидисциплінарний підхід забезпечує методологічну репрезентативність, термінологічну точність і аналітичну послідовність, створюючи підґрунтя для поглибленого осмислення генези камерно-вокального циклу та його виконавської реалізації.

1.2. Теоретичні засади камерно-вокальної циклоорганізації композиторського задуму

Камерно-вокальний цикл у музиці визначається як цілісна система взаємопов'язаних музичних творів (пісень, романсів), що об'єднані спільним художнім задумом і драматургічною логікою розвитку. Кожна частина циклу є відносно автономною і завершеною, проте всі разом вони формують єдину драматургічну лінію та цілісний художній задум композитора. Саме об'єднання самостійних елементів у системне ціле надає вокальному циклу цілісності та художньої завершеності. Цикл як поняття має універсальний характер і виходить за межі музики, вкорінене у культурно-міфологічних уявленнях про колообіг і повторюваність явищ. Термін «цикл» походить від грецького *kuklos* — «коло», що символізує ідеї безкінечності, завершеності й єдності розвитку. У широкому сенсі цикл розуміють як коло взаємопов'язаних явищ, що утворюють струнку систему розвитку. У мистецтві ця циклічність асоціюється з повторюваними структурами часу і подій, що створює у реципієнта відчуття замкненості форми і водночас безкінечності для змістотворення.

У музичній практиці і, зокрема, у камерно-вокальній ліриці поняття циклу оформлювалося історично. Ще з епохи Відродження існує практика об'єднувати окремі пісні у збірки, але поступово такі зібрання переросли в художньо цілісну форму — вокальний цикл. Кульмінація процесу кристалізації жанру припала на епоху романтизму: так звані «вінки пісень» — цикли романсів, об'єднаних розвитком єдиного сюжету або спільністю поетичного авторства — стали основоположним жанром камерно-вокальної музики ХІХ століття. Класичні зразки пісенних циклів Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса та інших романтиків демонструють тематичну єдність (нерідко всі тексти належать одному поету чи об'єднані спільною темою) і домінуючий емоційний настрій, що пронизує весь цикл. Таким чином, камерно-вокальний цикл утвердився як один з провідних жанрів європейської музичної традиції, де окремі номери об'єднані в більш масштабний художній комплекс.

Процес циклізації, тобто об'єднання кількох самостійних музичних номерів у єдиний цикл, спирається на певні теоретичні принципи, що забезпечують цілісність форми. Теоретики музичної форми пропонують різні моделі аналізу циклічних побудов. Зокрема, В. Бобровський розробив концепцію музичної форми як багаторівневої системи, «елементи якої мають дві нерозривно пов'язані між собою сторони — функціональну і структурну. Під функціональною стороною слід розуміти все, що стосується сенсу, ролі, значення даного елемента у цій системі; під структурною — все, що стосується його конкретного вигляду, внутрішньої будови. Обидві сторони можна відокремити одна від одної лише шляхом логічного абстрагування, вони існують у нерозривній єдності» [19, с. 13]. Дослідник сформулював поняття ідеальної моделі музичної форми (композиційна форма як принцип) та показав особливості її реалізації у музичному тексті (композиційна форма як даність). Саме на цьому стику — між незмінною логікою і змінним матеріальним втіленням — і розкривається діалектична єдність музичної форми та змісту. Такий підхід дає змогу простежити, як окремі частини циклу співвідносяться між собою

на основі спільних функціональних ознак та формотворчих закономірностей, утворюючи ієрархічно організований процес цілісного художнього розвитку.

Для розуміння циклічності основоположними є розуміння музичної форми як певної ідеальної моделі композиції, своєрідного її плану, що визначає внутрішню генетичну програму задуму, його композиційну структуру в абстрактному вигляді. У цьому аспекті важливою є внутрішня логіка розгортання композиції в часі як послідовність і взаємозв'язок музичних подій, що відіграють вирішальну роль у її побудові поряд із зовнішньою формальною логікою побудови твору [110]. Така формотворча зумовленість визначає послідовність і взаємозв'язки частин, у такий спосіб забезпечуючи цілісність циклу на глибинному змістовному рівні.

Принцип циклічності має кілька рівнів прояву у камерно-вокальному творі. *Універсальний (епохальний) рівень* відображає художньо-естетичні домінанти часу, художньо-світоглядні інтенції автора. *Жанровий рівень* охоплює типові особливості власне жанру пісенного циклу — ліричність вислову, інтимність камерної форми, зв'язок музики з поезією, характерну образність тощо. *Індивідуально-стильовий рівень* пов'язаний із внеском конкретного композитора (увага до стильового дискурсу автора, унікальних рис його стилю, переосмислення усталених проявів циклічності тощо).

Потрібно наголосити, що у різні історично-стильові періоди розвиток циклічності має свої особливості. У романтичній музиці, на відміну від зразків класичної доби, циклічність проявляється не лише через чітко сформований каркас форми, а й через програмність — тематичну єдність і розвиток образів, запозичених з літератури та поезії. Скажімо, пошуки Р. Шумана у жанрі фортепіанного циклу «характеризуються низкою новаційних жанрово-стильових ознак, до основних особливостей яких належать: поєднання музичної та літературної поетики <...>; мозаїчний принцип побудови <...>; лейтмотивна єдність <...>; варіаційність та інтонаційні арки <...>; метроритмічна свобода <...>; фактурна та динамічна контрастність <...>; драматургічна бінарність образів» [86, с. 60–61]. Романтики навмисно поєднували різні класи-

чні форми і стилі, створюючи нові, унікальні композиційні структури; у результаті циклічність у їхніх творах визначається як формальними, так і змістовими чинниками. Таким чином, базисна модель циклічного твору доби романтизму ґрунтується на поєднанні формальних ознак (структура, тональні та тематичні плани) та семантико-драматургічного наповнення (функції, сюжет, змістова єдність).

Структурно камерно-вокальний цикл найчастіше постає як послідовність контрастних, але взаємопов'язаних епізодів, спеціально впорядкованих для досягнення художньої єдності. Принцип циклічної композиції передбачає чітко визначений порядок чергування номерів, які відрізняються за характером, темпом, тональністю та образним змістом. Контрастність між частинами дозволяє динамізувати музичну тканину, зосередитися на калейдоскопічності образного насичення, акцентувати певні драматургічні стики тощо. Водночас усі елементи підпорядковуються єдиному задуму, що забезпечує смислову єдність циклу. Важливо, що така єдність формується у часово-просторових межах циклу як цілісного явища; іншими словами, послідовність пісень сприймається не ізольовано, а як частина більшого наративного або емоційного простору.

Функціональний підхід до аналізу циклу допомагає зрозуміти роль кожної частини в загальній структурі. Окремий номер у циклі виконує певну драматургічну функцію: експозиційну (вступну), кульмінаційну, контрастно-розрядкову, заключну тощо. Наприклад, якщо у перших номерах циклу композитор вводить основні образи й тему (функція експозиції), їхня музична форма може бути побудована більш просто і ясно; натомість середні номери циклу часто є ускладненими, у них спостерігаємо поглиблення конфлікту, розвиток тем (функція розробки), а фінальні номери можуть узагальнювати матеріал і емоційно замикають цикл (функція репризи / фіналу). Взаємозв'язок функцій забезпечує цілісну драматургію: зміна частин сприймається підпорядкованою єдиній композиційній логіці.

Класичним принципом структурування вокального циклу є тематична єдність поетичної основи: усі тексти пісень об'єднані однією програмною темою, що створює спільне смислове поле. Це може бути єдина історія (сюжетний цикл) або спільний ліричний герой і настроїв (цикл настроїв).

Ще одним важливим чинником інтеграції частин камерно-вокального циклу в єдине ціле виступає тональний план. У циклах композиторів ХІХ століття, як правило, спостерігається продумана система чергування тональностей, що сприяє формуванню внутрішньої логіки драматургії. Часто застосовуються мотивні перегуки між номерами — повтори або варіаційне пересмислення тематичних елементів, які функціонують як своєрідні рефрени циклу. У поєднанні з іншими композиційними елементами (як-от тематична єдність, ладотональна цілісність, інтонаційна спорідненість) ці чинники спрямовані на створення структурної цілісності та змістовної завершеності циклу як художнього цілого.

Поетичний текст у камерно-вокальному циклі відіграє провідну смислову і формотворчу функцію. На відміну від інструментального циклу, де зв'язність частин досягається виключно засобами інструментальної логіки розвитку музичної тканини (тематизм, тональні співвідношення, метроритмічні та фактурні закономірності тощо), у вокальному жанрі ключовим чинником є взаємодія слова і музики. Саме поетичний текст надає циклу нарративної подієвості, формує образну вертикаль, навколо якої вибудовується музична цілісність композиторського задуму. Як наголошує Ло Юйхан, «прагнення відобразити в пісенному жанрі якомога ширший спектр життєвих явищ привело до двох основних шляхів розвитку: розширення та ускладнення форми окремого твору та об'єднання пісень або романсів у цикл. Навіть якщо окремі частини циклу не виходять за межі традиційних жанрів, їх об'єднання створює нову художню цінність» [90, с. 286]. Таким чином, літературна основа не лише окреслює образну тематику циклу, а й впливає на архітектуру музичної форми, визначаючи емоційні акценти, функції номерів (експозиція,

розвиток, кульмінація, завершення), а також, певною мірою, — на тип авторської драматургії задуму (епічний, ліричний, симфонізований тощо).

Поетичний цикл, що лежить в основі музичного (наприклад, сонетний цикл, лірика певного поета), забезпечує тематичну та образну єдність: усі пісні можуть розкривати різні грані переживань ліричного героя, проте в межах спільної сюжетної канви. Роль тексту проявляється і в тому, що смислові нюанси вірша впливають на музичну інтонацію та характер кожної частини. Композитор у процесі створення вокального циклу прагне врахувати змістовну логіку між віршами: музичними засобами підкреслюються повторювані мотиви, образи або емоції, що проходять через увесь цикл. Наприклад, якщо у текстах кількох пісень зустрічається образ ночі або шляху, композитор може пов'язати їх спільною мелодичною інтонацією чи гармонічним зворотом, створивши у такий спосіб тематичну єдність на рівні цілого.

У добу романтизму композитори часто об'єднували кілька пісень у вокальні цикли, добираючи вірші одного автора або використовуючи цілі поетичні збірки. Такий підхід зберігав цілісність літературного першоджерела і дозволяв пісням у їхній сукупності розповідати спільну історію чи передавати послідовну зміну настроїв. Багато відомих циклів створено на вірші Генріха Гейне, Фрідріха Рюккерта, Поля Верлена та інших поетів, де кожен наступний вірш продовжує або відтіняє попередній, утворюючи єдиний ліричний «роман у піснях». Поетична драматургія визначає послідовність і контрасти музичних номерів: порядок пісень, як правило, відповідає розвитку літературного сюжету або змінам у настроях ліричного героя.

Одним з найвідоміших зразків є «Зимовий шлях» (Winterreise, 1827) Ф. Шуберта, композитора основоположника жанру камерно-вокального циклу у романтичній традиції. На універсальному рівні у циклі втілено типові романтичні ідеї: самоаналіз людини через призму природи, культ суб'єктивного переживання, тема самотнього мандрівника, відчуженого від суспільства. На жанровому рівні «Winterreise» продовжує традицію бетховенських циклів пісень (Lied) — поетичного романсного циклу, де пісні пов'язані спіль-

ним ліричним героєм, а подекуди й сюжетною канвою. Як наголошують С. Щитова та О. Якимець, орієнтація «на народно-пісенні традиції австро-німецької пісні, демократична поезія В. Мюллера були особливо близькі творчій натурі Ф. Шуберта», відображаючи «демократичні тенденції романтичного індивідуалізму. “Зимовий шлях” — це унікальний вокальний цикл, який органічно поєднує інтимно-ліричні та соціально-політичні теми, а за рівнем філософської естетики може замінити цілу книгу» [202, с. 168]. Загалом, індивідуальний стиль композитора проявився в надзвичайній мелодійності та інтенсивній емоційній наснаженості кожної пісні, а також у новаторському підході до музично-поетичного синтезу, що втілено через «значне ускладнення музичної мови, прагнення до драматизації форми. Прості пісенні форми динамізовані; помітна перевага різних типів тричастинної побудови — з розвиненою середньою частиною, з динамічною репризою, варіаційними змінами в кожній частині. Зазначимо, що з 24 пісень циклу лише у двох не використовуються повторення поетичного тексту, а музична форма повністю відповідає структурі вірша. Наспівна мелодика пісень циклу збагачена декламаційними та речитативними зворотами, гармонією зі сміливими зіставленнями [202, с. 169].

«Зимовий шлях» складається з 24 пісень, об'єднаних наскрізною історією — мандрівкою розчарованого героя. Хоча сюжет має скоріше психологічний, ніж подієвий характер, послідовність пісень вибудовує траєкторію від відчаю покинутого кохання до глибокої екзистенційної самотності. Єдність циклу досягається спільними темами і настроями: усі пісні пройняті мотивами самоти, туги, спогадів про минуле щастя та гіркого пробудження. Саме ці наративи формують психологічну цілісність Шубертового задуму: попри різні темпи і образи окремих номерів, увесь цикл звучить як щоденник одного героя, як своєрідний монолог його душі. Ліричний герой циклу — сам мандрівник. Отже, події розгортаються від першої особи, що надає циклу монологічної єдності.

Р. Шуман упродовж 1840-х років, зокрема у своєму «пісенному» періоді, неодноразово звертався до поетичних циклів одного автора, перетворюючи їх на сюжетно цілісні музичні оповіді¹. Його камерно-вокальні твори вирізняються винятковою увагою до слова. У 1840-му, пісенному році творчості митця, він створив цілу низку вокальних циклів, у яких свідомо дотримувався внутрішньої логіки поетичної послідовності, прагнучи максимально точно передати психологічну еволюцію ліричного героя. Поетична драматургія в його творах безпосередньо формує композиційний каркас циклу, де кожен наступний номер прочитується як черговий етап емоційного розвитку або семантичний контрапункт до попереднього. У результаті вибудовується цілісна лірична траєкторія, у якій взаємодія слова і музики впливає на формування як макроструктури задуму, так і на інтонаційно-психологічну глибину кожного окремого твору в межах циклічності.

Цикл «Любов поета» («Dichterliebe» op. 48, 1840), створений на тексти Генріха Гейне, — один з найвідоміших у творчій біографії митця. Поетичну основу задуму склали 16 пісень, відібраних композитором з поетичної збірки Г. Гейне «Ліричне інтермецо». Р. Шуман впорядкував ці вірші так, щоб послідовно вибудувати драму нерозділеного кохання, яке розгортається послідовно: від зародження почуття у прекрасному травні, коли герой сповнений мрій і надій, до нав'язливих спогадів та трагічних снів у фінальних номерах. Як наголошує К. Гаттен, композитор «став співавтором літературного тексту циклу, перетворивши вільно організовану збірку Г. Гейне на наративну оповідь. У ній автор-композитор згадує свій досвід кохання (пісні 1–4), відторгнення і втрати (пісні 5–11), а також свій розпач і горе (пісні 12–16). Творчість Р. Шумана є втіленням романтичного ідеалу пошуку себе, своєї художньої ідентичності. Кожна пісня — це унікальна та яскрава мініатюра, яка втілює історії інтенсивних та мінливих емоцій. Часто Р. Шуман використовує фортепіанні прелюдії та постлюдії, щоб зв'язати пісні, нагадуючи минулий матеріал або передчуваючи зміст наступної пісні» [201].

¹ Р. Шуман послідовно надавав перевагу високохудожній ліриці представників німецького романтизму, серед яких особливе місце посідають Генріх Гейне, Адельберт фон Шаміссо та інші.

Інший тип взаємодії з поетичним джерелом спостерігаємо в камерно-вокальних циклах Й. Брамса. Попри те, що композитор не часто створював вокальні цикли із чітко вираженою сюжетною лінією, його робота з поетичним матеріалом вирізнялася високою вимогливістю до добору текстів і послідовності їх розташування у пісенних збірках. Й. Брамс часто об'єднував сольні пісні у тематичні добірки — так звані «Букети пісень» (*Liederstrausse*), що на рівні цілісності циклу об'єднані спільною емоційною домінантою або філософською ідеєю. Для композитора порядок розташування пісень мав концептуальне значення, він наполягав на їх виконанні без порушення встановленої послідовності, вбачаючи в цьому важливий компонент цілісної художньої форми. Серед вокальної спадщини Й. Брамса є приклади циклів з послідовним сюжетно-тематичним розгортанням. У цих композиціях кожна пісня функціонує як частина цілісної наративної оповіді. Такий авторський підхід свідчить не лише про своєрідну композиторську чутливість до поетичної логіки, а й про інтерпретацію камерно-вокальної форми як середовища для глибокої інтеграції літературної та музичної семантики.

Одним із яскравих прикладів наскрізного сюжетного камерно-вокального циклу в творчості Й. Брамса є «Романси з “Чудової Магелони” Людвіга Тіка» (*Romanzen aus L. Tieck's “Magelone”*, op. 33, 1865–1869) — цикл із п'ятнадцяти романсів для голосу і фортепіано, написаний на вірші з відомої повісті-казки Л. Тіка «*Die schöne Magelone*» (1797). Оригінальний літературний текст являє собою прозову оповідь, до якої додано вісімнадцять віршованих вставок, що відтіняють ключові моменти середньовічної історії кохання між графом П'єром Прованським і прекрасною Магелоною. Й. Брамс обрав п'ятнадцять із цих поем і створив на їх основі самостійні вокальні номери, які, втім, залишаються тісно прив'язаними до сюжетної канви першоджерела. У «*Magelone-Lieder*» композитор послідовно відтворює драматургію літературного тексту: кожна пісня репрезентує окрему сцену чи емоційний етап у розвитку історії — від першого кохання і втечі героїв до розлуки та остаточного їхнього возз'єднання. Попри відсутність прозового наративу у власне музич-

ному тексті, виконавська практика «часто включає читання фрагментів прози Л. Тіка між романсами з метою збереження сюжетної цілісності й кращого розуміння драматургії твору» [183]. Й. Брамс у «Romanzen aus “Magelone”» не лише адаптує поетичні тексти, а й структурує музичну форму відповідно до логіки літературного джерела, створюючи єдину оповідно-емоційну лінію.

Аналіз творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана та Й. Брамса засвідчує прагнення композиторів до збереження літературної єдності у камерно-вокальних творах. Такий підхід відкрив нові можливості для драматургічного моделювання циклу, де поетична логіка визначає порядок і контрастність музичних номерів, тоді як музична складова посилює емоційний потенціал слова і розширює межі його виразності. Синтез поетичного тексту й музичної інтерпретації сприяв формуванню феномену, який умовно можна означити як «роман у піснях»: вокальний цикл постає художньо довершеним феноменом, у полі якого кожна окрема пісня функціонує як семантично завершена одиниця, проте водночас, вона є компонентом ширшої оповіді. Завдяки цьому камерно-вокальні цикли романтичної доби вирізняються не лише емоційною насиченістю, а й глибоким структурно-змістовим та поліфонічним переплетенням літературного (поетичного) і музичного «сюжетів», що зливаються в єдиний художній наратив, а їх цілісність вибудовується на взаємодії трьох складників: поетичного тексту, композиторського трактування та виконавської інтерпретації.

Одним із ключових завдань композитора при створенні вокального циклу є драматургічна цілісність твору, коли задум постає як єдине ціле, а не сприймається добіркою пісень. Драматургія циклу вибудовується передовсім через логіку образно-тематичного розвитку. Ця внутрішня здатність композиції об'єднує усіх учасників мистецької комунікації (композитора, виконавця та слухача) навколо спільного розуміння драматургічних колізій опусу.

Принцип цілісності у такому разі виявляється на різних рівнях. По-перше, це тематично-програмно-сюжетна цілісність: всі частини камерно-вокального циклу підпорядковані спільній сюжетній лінії або ідейному задуму,

спрямованим на єдність та послідовність втілення умовно вербального шару композиції. Наприклад, якщо цикл будується як історія кохання зі зав'язкою, кульмінацією та трагічною розв'язкою, то кожна пісня відповідає певному етапу цієї історії, а разом вони створюють цілісний подієвий наратив. По-друге, емоційно-психологічна цілісність: розвиток настроїв і почуттів відбувається послідовно та мотивовано, слухач відчуває логіку переходів від однієї емоційно-наснаженої фази до іншої; в уяві реципієнта авторські темброво-акустичні знахідки формують паралельне інтерпретаційне поле осмислення умовного сюжету. По-третє, музично-логічна цілісність: композиційні рішення (тональний план, мотивно-тематичний розвиток, повторюваність тощо) спрямовані на єдність архітектоники музичного шару, де, скажімо, заключний номер циклу може містити матеріал першого, чим створюється ефект замкненого кола та драматургічно-формотворчої єдності.

Потрібно наголосити, що драматургія вокального циклу багато в чому перегукується з драматургічними принципами розвитку в опері або симфонії, проте має свою індивідуальну специфіку. З одного боку, вокальний цикл ширший за масштабом задуму порівняно з інструментальною сюїтою чи сонатою, адже має літературний сюжетний вимір. З іншого боку, на відміну від опери у камерному вокальному циклі відсутня сценічна дія та багатопланова її репрезентація завдяки деталізованій розробці персонажів. Тут усю художню перформативність втілюють учасники камерно-вокального ансамблю, аудіально репрезентуючи суб'єктивний світ авторського задуму. Це певним чином впливає на драматургію: цикл скоріше нагадує монодраму, де один герой (ліричне «Я» співака) переживає серію емоційних або подієвих епізодів, сценічна репрезентація яких вимагає гранично чіткої внутрішньої логіки у втіленні, аби слухач міг прочитати цілісність наративної структури музичної оповіді.

Варто особливо наголосити, що внутрішня логіка побудови камерно-вокального циклу є ключовою умовою досягнення його художньої цілісності. Саме послідовність показу та взаємодії емоційних станів, образів та музично-драматургічних акцентів забезпечує єдність сприйняття композиторського за-

думу у виконавському втіленні. Н. Лакенбо образно зазначає з цього приводу: «Що ж робить пісенний цикл захопливим? Це просто гарна музика? Безумовно, це — частина. Але насправді — це відчуття єдності. <...> Слухач має піти з концерту з новим розумінням чогось більшого. Можливо, це історія про кохання. Можливо, казка. Можливо... Але щось має бути, і воно там — є» [195]. Очевидно, чітка структурна логіка не лише закладає основи для єдності твору, а й допомагає виконавцю глибше осягнути авторський задум, адже чим більше виконавець знає про те, як побудовано твір, тим більше шансів, що інтерпретація буде переконливою і відносно точно передасть складність внутрішніх зв'язків у його структурі, завдяки чому художній зміст циклу буде повноцінно донесений до слухачів.

У процесі втілення камерно-вокального твору виконавець постає як ключова ланка комунікативного ланцюга між композиторським задумом і слухацьким сприйняттям. До його завдань належить не лише забезпечення технічної бездоганності виконання (чистоти інтонації, чіткої дикції, точності ритму тощо), але й поглиблена увага до передачі підтексту, емоційної насиченості та внутрішньої динаміки поетичного слова. У межах камерно-вокального жанру вербальний компонент виступає повноправним виражальним засобом, що функціонує нарівні з вокальною подачею звуку. З цього приводу О. Лісова зазначає, що «для камерної вокальної музики роль слова як програмного компонента постає вирішальною, хоч і розкривається на різних рівнях музичної форми, у різних напрямках та співвідношеннях з музично-інтонаційним змістом, залежно від жанрового призначення останньої. Так чи інакше, визнаючи наявність двох основних жанрових форм у камерної вокальної музики в її русі від дев'ятнадцятого століття до двадцятого і двадцять першому, а саме камерно-вокального циклу та камерної опери, загальною естетичною програмою жанру та програмними властивостями, особливостями музичного тексту в галузі камерної вокальної музики слід вважати ставлення до слова та літературно-поетичного першоджерела. Це ставлення є найважливішою передумовою реалізації програмних установок камерно-вокального

твору» [84, с. 15]. Темброві відтінки голосу, динамічні контрасти, темпові зміни та інші виконавські засоби утворюють цілісну систему, спрямовану на розкриття семантичного наповнення циклічної композиції. Інтерпретуючи цикл, співак має визначити, які смислові домінанти висунути на перший план у кожному номері, а також простежити логіку образно-емоційних змін упродовж цілого твору.

Розвиток камерно-вокального циклу у ХХ столітті позначений впливом двох провідних стильових дискурсів — авангардного (модерністського) та неоромантичного, які по-різному реалізували жанрові можливості жанрової моделі. Представники авангардної течії намагалися докорінно оновили камерно-вокальний жанр експериментальними виражальними засобами. Один з найяскравіших зразків музичного експресіонізму початку ХХ століття — цикл «Місячний П'єро» А. Шенберга (1912). Для свого часу це був новаторський задум у жанрі камерної вокальної музики: замість традиційного романсового циклу з фортепіано тут голос поєднано з нетиповим ансамблем з п'яти інструментів — флейта-пікколо, бас-кларнет, альт, віолончель та фортепіано. Співак при цьому застосовує техніку *sprechgesang* як проміжну ланку між співом та мовою. Ця новаційна форма камерно-вокального вислову, що насичена постійними інтонаційними змінами, ритмічно точною декламацією поряд з відмовою від тональної гармонії, створює напружену, психологічно складну атмосферу твору. Музичний задум композиції неначе навмисно деформує звичні образи і форми до стану гротеску й передає гранично загострені емоції, передовсім тривоги і жаху, що характерно для естетики експресіонізму. Цей атональний твір складається з трьох частин, у кожній з яких використано А. Шенбергом сім поетичних текстів. Відповідно, кожна частина має своє образно-тематичне наповнення. У першій частині П'єро співає про любов, секс і релігію, у другій домінують тексти про насильство, злочин і богохульство, а у заключній — відбулося повернення героя додому в Бергамо, де його переслідують примари минулого. Поетичну основу циклу склали вірші бельгійського поета-символіста Альбера Жіро в німецькому перекладі Отто

Еріха Гартлебена. Цей камерно-вокальний опус репрезентує кульмінацію вільно-атонального періоду в творчості А. Шенберга. Вирізняючись новаторською структурою, використанням незвичної вокальної техніки та нетиповим для того часу складом ансамблю, твір здійснив значний вплив на трансформацію камерно-вокального жанру — поєднав експресіоністську драматургію з інтонаційною розпорошеністю атональної мови та заклав підвалини модерного вокального театру, передбачивши при цьому серіальні експерименти наступних десятиліть. Не випадково дослідники відзначають «глибоку афективну амбівалентність» Шенбергового тексту, що на рівні вокальної інтерпретації вимагає переосмислення традиційних уявлень про мелодію, фразу, артикуляцію, звукову пластику, кидає виклик усталеним нормам та запрошує як композиторів, так і виконавців досліджувати нові звукові простори [204]. Значущість «Pierrot Lunaire» полягає також у тому, що цикл став «поворотним пунктом» у переосмисленні ролі виконавця як активного інтерпретатора складної музичної мови. Відтак його можна розглядати не лише як композиторське досягнення, а й як репрезентативну модель співпраці між композитором, виконавцем і слухачем у контексті нової музичної естетики ХХ століття.

Камерно-вокальний балет «Les Noces» («Весіллячко») Ігоря Стравінського являє собою унікальний синтез архаїчного образно-змістового контенту та новаторських вокальних, пластичних та інструментальних рішень, що став однією з найрадикальніших інновацій у музичному театрі ХХ століття. Ідея твору сформувалася в композитора ще у 1913 році, робота над клавіром була завершена у 1917-му, а остаточна інструментовка — лише 1923 року, напередодні прем'єри у Парижі під орудою Ернеста Ансерме. Композитор присвятив цей твір Сергію Дягілеву, визначивши його жанр як «хореографічні російські сцени з співом і музикою» — сценічне обрядове дійство з глибоким зануренням у селянську весільну традицію.

Музична мова «Les Noces» відзначається вражаючим поєднанням лаконізму, нарочитої «грубої» фактури й гіперсучасного, як для того часу, ритмічного мислення. Одразу після прем'єри твір привернув увагу критиків незвич-

ністю звучання, виваженим аскетизмом інструментального складу (4 фортепіано, ударні, 4 солісти й хор) і надзвичайною динамічністю ритмічних структур. Надалі «Les Noces» було визнано одним з найяскравіших виявів модерністської естетики у творчості І. Стравінського, твором, де ритуалізація поєднана з авангардною музичною мовою.

Серед новаційних рис цієї камерно-вокальної композиції виокремимо:

- роль голосу як головного драматургічного агента, що поєднує декламаційність із поліфонічною структурністю;
- ритмічна організація, заснована на нерівномірному повторенні фраз і акцентів;
- оригінальна фактура, що балансує між хоровим монолітом і інструментальним «ритуальним шумом»;
- інструментування, унікальне за своїм аскетизмом і силою акустичного ефекту.

Відповідно до окреслених зрізів, новаторськими є вокальні характеристики цієї композиції, що становлять смислову вісь «Les Noces». І. Стравінський залучає чотирьох солістів (сопрано, мецо-сопрано, тенор, бас) та мішаний хор, що реалізують структуру обрядового дійства. Сольні партії персоналізують наречену, її подруг, нареченого, батьків; хор, як за античності, виконує функцію «громади», коментуючи події. У першій та другій картинах спостерігається гендерна поляризація: жіночі голоси — носії емоцій прощання, чоловічі — ритуального гумору та благословення. У наступних частинах хор і солісти зливаються в єдине звучання, створюючи багатоголосе тло весільного дійства.

Темброво вокальні партії навмисне віддалені від оперного звучання: ритмічна чіткість, силлабічність, відсутність кантилени й мелізмів наближають спів до декламації, причетів і весільних голосінь. У хорових епізодах переважає монотонне, безупинне проказування, а в сольних моментах — вигукки, вдихи, інтонації плачу. Такий контраст створює ефект одночасної особистості та колективної участі. Як наголошує М. Мазо, голос у задумі І. Стравін-

ського «виконує не ліричну, а ритуальну функцію. Він слугує засобом трансляції традиції, а не емоційної індивідуальності. Спів трактовано як ударний інструмент: жорсткий, чіткий, темброво сирий. Виконавці мають стилізувати звучання під народний спів з мінімумом вібрато, прямим звуком, виразною артикуляцією» [198]. Цей свідомий відхід від академічної вокальної традиції був, як для того часу, новаторським. І. Стравінський, розширивши палітру вокальної виразності, довів, що і народний спів, і академічна традиція можуть співіснувати на сучасній сцені.

Камерно-вокальний цикл «Le Marteau sans maître» як програмний вектор європейського авангарду середини ХХ століття є поворотним у новаційних пошуках П. Булеза. Його поява засвідчила «перехід» митця від «простишої» серійної організації до концептуально складної та спеціально керованої системи параметрів задуму. Як наголошує С. Матохін, у цьому задумі сконцентровано «виключно нові музичні ідеї, що отримали розвиток не лише у наступних творах автора, а й у творчості інших композиторів, натхненних свіжими звучаннями та “розумними образами” “Молотка без майстра”, який у наші дні перейшов з “авангарду” до розряду визнаної нової класики ХХ століття» [103, с. 155].

Цикл «Le Marteau sans maître» є досить складним для виконавців. До труднощів відносимо надгусту ритмічну деталізацію (тріолі, квартолі тощо) та авторську вимогу абсолютної точності пульсу, про що свідчить спогад А. Штінгля про багатократні допрем'єрні репетиції з П. Булезом [103, с. 156]. Опус написано для контральто та камерного ансамблю з шести інструментів. Дев'ять п'єс утворюють складну «мережу»: п'ять інструментальних розділів (серед них — прелюдія / постлюдія до першої вокальної п'єси та три «коментарі») і чотири вокальні розділи, розміщені не послідовно, а у взаємопроникній, рефреноподібній побудові. Важливий композиційний принцип Булезового задуму — «ланцюг» тембрів: від голосу до флейти, далі через струнний альт до гітари, від гітари — до вібрафона, а від нього — до ксилофона, де ударні виконують роль «тембральних полів».

Музична мова твору спирається на серіалізацію висоти поряд зі складною організацією тривалостей, динаміки, артикуляції, де принципово важливим чинником є тембр. На відміну від ранніх експериментів «тотального серіалізму» П. Булез у цій композиції надає пріоритет «керованій складності»: він працює не жорсткою матрицею, а рухомими «полями» параметрів і їхніми трансформаціями (перерозподіл регістрів, варіативні ритмічні комірки, серійні відповідності між тембрами), що сприяє пластичності музичної форми. Для П. Булеза тембр — це не лише колорит, а й «швидкість, артикуляція, фразування», себто інтегрована характеристика звучання [103, с. 161].

Тексти Рене Шара подані нетрадиційно: голос інструменталізується й часто взаємодіє з ансамблем як рівноправний тембр, а тому лише одну з вокальних п'єс, на думку С. Матохіна, можна назвати «співом» у традиційному сенсі [103, с. 161]. Такий авторський підхід до використання вокального ресурсу приводить до «децентрації» вокальної лінії у межах камерно-вокального циклу: семантика слова і звукова матерія роз'єднуються / з'єднуються на різних рівнях, створюючи «галюцинативну» атмосферу з максимальною ясністю фактурної логіки.

Серед жанрових новацій, що реалізовані П. Булезом у цій камерно-вокальній композиції, — нелінійна драматургія циклу, децентрація голосу, тембр як конструктивний параметр задуму, керована багатопараметровість, радикалізація виконавського апарату. Наостанок зазначмо, що «*Le Marteau sans maître*» демонструє, як серіальна ідея стає не догмою, а методологією «керованої складності»: тут тембр, ритм, жест і слово утворюють єдину семантичну систему. Саме завдяки такому синтезу цикл відкрив для камерно-вокального жанру новий простір — інструменталізовану вокальність, нелінійний спосіб циклізації та темброво-серіальні форми зв'язності.

Ще одним поворотним твором у новітній музичній історії є «*Folk Songs*» Лучано Беріо (1964), що посідає особливе місце в історії камерно-вокальної музики другої половини ХХ століття. Цей твір став одним з перших успішних прикладів синтезу авангардної композиційної мови із фольклорним

матеріалом у форматі камерної вокальної виражальності. До свого задуму Л. Беріо залучив народні мелодії з семи різних культур як основу композиції, що дозволило розширити його жанрово-видові межі [190].

У композиції Л. Беріо свідомо відмовився від звичного фортепіанного акомпанементу, відчуваючи «глибокий неспокій» при прослуховуванні народних пісень у такому форматі [189]. Натомість композитор обрав яскраву палітру з семи інструментів, що надало циклу незвичного тембрового забарвлення та зумовило новий підхід до втілення ансамблевих пісенних композицій у камерному форматі. Сам композитор зазначав, що написав «Folk Songs» як данину мистецтву і вокальному інтелекту співачки та першовиконавиці твору Кеті Берберян, для якої цикл було створено на замовлення Mills College. Д. Катон зазначає, що «Folk Songs» написаний з урахуванням «надзвичайної здатності Берберян співати численними голосовими стилями — від народних і поп-манер до класичного співу» [187], а також її феноменальної мовної обдарованості. У кожній пісні Л. Беріо та К. Берберян прагнули знайти особливий вокальний тембр і манеру виконання, близьку до етнічної традиції походження пісні.

Новаторство цього циклу в контексті розвитку камерно-вокального жанру полягає у поєднанні фольклорних зразків із сучасними композиційними техніками. Зазначмо, що саме в «Folk Songs» найяскравіше «прочитується авторський метод інтеграції народних інтонацій у академічну музику» [190]. І, якщо у попередніх творчих здобутках композитора для голосу («Circles» або «Epifanie») авангардні техніки ускладнювали вокальну лінію, то в «Folk Songs» композитор свідомо спростив фактуру співу. Як наголошує Дж. Фріттс, Л. Беріо «уникнув надмірно серіалістичного трактування вокалу: ліризм партії мецо-сопрано тут максимально “незавуальований”, що демонструє прагнення зберегти характерні риси народних мелодій у авторській композиції» [190]. Такий підхід не лише зберіг впізнаваність фольклорних першоджерел, а й показав новий напрям розвитку камерно-вокального жанру, де композитор

неначе переписує фольклорний матеріал на сучасний лад, проте сама фольклорна першооснова лишається доступною для сприйняття слухачем.

«Folk Songs» вплинув і на подальшу еволюцію камерно-вокального жанру. По-перше, сам Л. Беріо продовжив фольклорну лінію у пізніших творах, зокрема в «Coro» (1976) та «Voci: Folk Songs II» (1984), а також у хорових циклах (зокрема, «Cries of London»). По-друге, приклад композитора засвідчив, що камерний вокальний цикл може включати багатомовний і мультикультурний матеріал, що надихнуло інших композиторів до схожих жанрових експериментів з музичним фольклором у академічному вимірі.

Дж. Фрітцс у своїй дисертації (2010) розглянув «Folk Songs» як ключовий етап інтеграції фольклору в академічну композицію. Дослідник наголошує, що саме в цьому циклі «поєднання західної академічної традиції та народних ідіом досягло найбільшої прозорості та балансу» [190]. Він також зазначає, що композитор «виробив методологію включення фольклорних матеріалів, яка зберігає їхню самобутність: вокальна лінія набула простоти й співучості, потрібної для автентичної передачі народної мелодії, на противагу експериментальним вокальним ефектам у його попередніх творах» [190]. Серед досліджень українських музикознавців, чия увага зосереджена в зоні вивчення авангарду ХХ століття та творчості Л. Беріо зокрема, дослідження О. Гармель «“Folk songs” Лучано Беріо: реконструкція задуму в контексті творчості» [29], де задум митця розглянуто як перетин двох важливих ліній у доробку композитора — «інтересу до різнонаціонального фольклору і фонологічних особливостей різних мов» на фоні експериментів із формою вокального циклу [29, с. 112]. Дослідниця наголошує, що «“Folk Songs”, на перший погляд, не торкається генеральних ліній авангардних експериментів Л. Беріо <...> Але прискіпливі спостереження виявляють, що у циклі знайшли своєрідне відлуння деякі художні зацікавлення композитора, які проходять крізь усю його творчість: інтерес до сучасної інтерпретації фольклору, до навмисного поєднання різнорідних матеріалів в одному творі, до розширення ролі

виконавця (зокрема, у залученні виконавських стилів), до лінгвістичних (фонологічних) досліджень» [29, с. 114].

На противагу авангардним пошукам, неоромантичний вектор тяжіє до відродження ліричної мелодичності та традиційної жанровості, певною мірою оновлених музично-виражальними засобами, напрацьованими у ХХ столітті. У пізньоромантичних циклах Г. Малера, зокрема у «Піснях про померлих дітей» (*Kindertotenlieder*), жанрова модель пісенного циклу набула нової масштабності, екзистенційної глибини та симфонічного розмаху. Цей вектор був розвинений у повоєнні десятиліття у творчості багатьох європейських митців. Показовим у цьому контексті є вокальний цикл «Serenade» (1943) для тенора, валторни і струнного оркестру, де британський композитор зумів поєднати жанрову спадкоємність із новаторськими драматургічними пошуками, завдяки чому вокальний цикл виходить далеко за межі камерного формату, набувши рис симфонічного мислення.

У другій половині ХХ століття вокальні цикли дедалі частіше сприймаються як концептуально завершені опуси, що тяжіють до монументальності та філософського узагальнення у втіленні фундаментальних тем, що споріднює їх із симфонічним жанром. Незважаючи на відмінності у техніці композиції, обидва напрями — авангардний і неоромантичний — виявляють спільну тенденцію до інтеграції музики і поезії, формування наскрізної художньої ідеї, яка об'єднує окремі пісні в єдиний смисловий простір. Тематична єдність, ретельно підібраний поетичний матеріал, логіка драматургічного розвитку — всі ці чинники сприяють перетворенню циклу на цілісний художній світ із внутрішньою логікою та гуманістичною світоглядною спрямованістю.

Характерною ознакою камерно-вокальної творчості другої половини ХХ століття, як наголошувалося, стало звернення до нової поезії та розширення жанрового та тематичного діапазону циклів. Від середини століття композитори активно шукали нові художні засоби, і, як наголошує О. Баланко, «новітні музичні тенденції в камерно-вокальній музиці стали причиною виникнення нових виконавських завдань та труднощів, подолання яких фор-

мує якісно новий виконавський стиль: вокаліст ХХІ століття мислиться як виконавець, який повинен володіти комплексом універсальних якостей, акумулювати у своїй творчості професійні практики попередніх поколінь, вирішувати нові творчі завдання у відповідності із сучасними естетичними установками» [9, с. 185]. Характерною рисою композиторського задуму стало залучення різноманітних поетичних джерел — як творів початку століття, так і актуальних постмодерністських текстів авторів другої половини ХХ століття.

Яскравим прикладом є Вокальний цикл-симфонія № 14 Д. Шостаковича, де композитор використовує широкий поетичний зріз для втілення покаєльної ідеї (серед імен — Федеріко Гарсія Лорка, Гійом Аполлінер, Р. М. Рільке та ін. знакові фігури). Такий добір текстів був не випадковим, адже композитор прагнув якнайглибше осмислити філософсько-соціальні проблеми (зокрема, тему смерті) і втілити трагізм епохи у музичному задумі. У цьому руслі показовими є вокальні цикли українського композитора О. Красотова «“Сипучі піски” (вірші Жака Превера), “Життя починає свій біг” (вірші Н. Гільєна), “Океан” (вірші Ю. Друніної), об’єднані специфічним тяжінням до поезій зі зміною ритму (верлібру або білого вірша), прагненням відтворити психологічну складову, позначені великою значущістю асоціативності, образних та інтонаційних зв’язків між частинами циклу» [156, с. 75–76].

У другій половині ХХ століття камерно-вокальні цикли набули особливої функціональної та змістової ваги, перетворившись на своєрідний «голос епохи». У контексті глибоких суспільних трансформацій, екзистенційної невизначеності та ідеологічних коливань саме цей жанр надавав композиторам можливість тонко артикулювати як колективні травми, так і внутрішні духовні пошуки. Музична мова також урізноманітнилася: поряд із традиційною інтепретацією тональних зв’язків з’явилися нове ладове мислення, атональні й серійні структури, увиразнена та ускладнена метро-ритмічна складова та експериментальні вокальні техніки. Вокальний цикл ХХ століття часто містить приховану програму або концепцію (навіть формально не заявлену): цикл стає засобом глибокої авторської рефлексії — як приклад, екзистенційні

роздуми у пізньоромантичних циклах Г. Малера, соціально дражливі теми у творчості Д. Шостаковича або мультикультурний дискурс у Л. Беріо.

На межі XX–XXI століть спостерігається подальше розширення меж камерно-вокального циклу, пов'язане як з експериментами у виконавських складах, так і з пошуком нових та модифікацією усталених форм вислову. Композитори початку XXI століття нерідко виходять за рамки класичного формату «співак + фортепіано», відтак з'являються цикли для кількох голосів, голосу з ансамблем, з електронікою тощо. Розширення виконавського складу і прагнення до більшого масштабу звучання зближує жанр вокального циклу з камерною кантатою або симфонією. Характерною рисою часу є жанровий синтез у полі камерно-вокального циклу із застосуванням новітніх мультимедійних технологій. В умовах постмодерної культури композитори експериментують із розширенням традиційного вокального циклу, залучаючи елементи театру, перформансу, інших музичних форм, а також новітні мультимедійні технології (відео, цифрова сценографія, електроніка тощо). Такий підхід веде до появи синкретичних творів, що одночасно апелюють до слухача і глядача, руйнуючи межі між жанрами.

У сучасних камерно-вокальних циклах жанровий синтез проявляється через розмиття меж між концертним жанром і сценічною дією. Багато композиторів включають до складу циклу інструментальні епізоди, речитативи чи декламації, хореографічні чи акторські елементи. Такі твори можуть набувати рис вокального перформансу або музичного театру, зберігаючи при цьому циклічну структуру пісенного циклу. Наприклад, аналіз жанрової структури кантати «Breathless» (2012–2018) Р. Кемерона-Вульфа засвідчив наявність ознак відразу кількох жанрів: соло-кантати, «кантати-перформансу», власне вокального циклу, а також мадригалу, мотету, інструментальної сюїти і навіть концерту. Подібна поліжанровість характеризує багато сучасних вокально-інструментальних циклів, роблячи їх полікомпонентними за жанровим оприявленням.

Стильові напрями сучасного циклотворення дуже різноманітні. Одні композитори продовжують лінію неоромантичної експресивності, зосереджуючись на мелодійності та емоційності вокалу, інші тяжіють до експериментальних форм: алеаторичних циклів, мінімалізму, полістилістики. Наприклад, в українській музиці рубежу століть з'являються цикли, що поєднують національні інтонації з сучасними техніками (вокальні цикли Л. Дичко, І. Щербакова та ін.), тоді як західноєвропейські композитори (П. Дюсапен, Г. Канчелі та ін.) привносять у жанр нову духовно-філософську проблематику. Однак попри всі новації, ядром камерно-вокального циклу залишається художня цілісність: сучасні композитори, як і їхні попередники, прагнуть через цикл висловити цілісну ідею або історію. Взаємодія слова і музики лишається ключовим фактором розвитку композиційного мислення в цьому жанрі, а камерно-вокальна музика продовжує відігравати важливу роль у формуванні передового художнього дискурсу часу.

1.3. Діалог з поетичним словом у камерно-вокальному жанрі

Спробуймо розглянути інтермедіальний діалог між літературою та музикою, у межах якого камерно-вокальний твір постає як інтерпретація й водночас продовження поетичного першоджерела. Поетичний текст, покладений на музику, переживає своєрідний міжвидовий переклад, у процесі якого поетичні образи трансформуються засобами музичної виразності. Цей діалог має два головні виміри: по-перше, композитор і поетичне першоджерело (композитор інтерпретує поезію, втілюючи її в музиці), а по-друге — важливим є діалог виконавців (співака та концертмейстера-піаніста) з поетичним словом у процесі сценічного втілення камерно-вокального твору.

Діалог композитора з поетичним текстом. Синтез мистецтв у вокальному жанрі привертає увагу багатьох науковців, проте зазвичай у музикознавчих студіях акцентується увага на стилістичних та жанрових аспектах, тоді як механізми цього синтезу нерідко залишалися «за лаштунками» досліджень. У

випадку камерно-вокального циклу така взаємодія поезії та музики породжує проблему міжвидового перекладу, що відбувається на основі онтологічної єдності твору (музика і слово об'єднані у цілісну структуру), проте реалізується він через творчі дії композитора, його музично-перекладацько-інтерпретаційні вміння, зумовлені його комплексними візіями про синтетичне поле задуму.

Взаємодію поета і композитора можна також розглянути крізь призму філософсько-естетичних концепцій інтерпретації. Зокрема, роботи з теорії літературного тексту (М. Бахтін, Ю. Лотман, О. Самойленко та ін.) наголошують на відкритості авторського твору до нових прочитань та діалогічній природі смислів. У цьому контексті поетичний текст у музичному середовищі набуває нового прочитання: композитор постає співтворцем смислу, розвиваючи або переосмислюючи первісний задум автора поезії. Таким чином, синтез поезії та музики в романсі може бути інтерпретований як своєрідний міжвидовий художній переклад — коавторська взаємодія двох митців у межах єдиного художньо-діалогічного простору на принципах діалогу.

Теоретичне осмислення діалогу між поетичним текстом і його музичним втіленням може бути здійснене в межах перекладознавчої парадигми, зокрема на основі класифікації типів перекладу, запропонованої Р. Якобсоном. Учений виокремлює особливу форму перекладу — інтерсеміотичний переклад (або трансмутацію), під яким розуміє перенесення змісту з вербальної знакової системи в невербальну (наприклад, музичну, зорову чи жестову) [206]. У цьому контексті композитор, який трансформує поезію у вокальний твір, фактично здійснює інтерсеміотичний переклад у яacobсонівському розумінні. На думку А. Хуторської, подібна музична транспозиція поетичного тексту «поєднує в собі риси як перекладу, так і інтерпретації. Інтерпретація репрезентує суб'єктивний вимір — творчу волю композитора, його особисте бачення, інтонаційне “прочитання” вірша. Натомість переклад передбачає об'єктивувальну складову — прагнення до збереження первинного смислу, до відповідності оригіналу. Ці дві компоненти не заперечують одна одну, а, навпаки, взаємодоповнюють, утворюючи єдину творчу процедуру» [171, с. 165].

Переклад як «процес передачі значень поетичного першоджерела музичними засобами з частковою модифікацією його семантичного та комунікативного аспектів на основі зіставлення та поєднання міри умовності мистецтв, що беруть участь у синтезі» [172, с. 10], на нашу думку, є радше технологічною стадією інтерпретації: композиторська робота з текстом охоплює як відтворення змісту іншою мовою мистецтва, так і авторське осмислення цього змісту в межах музичної форми, що водночас зберігає зв'язок із критеріями адекватності до першоджерела (схожими з мовним перекладом).

У такому розумінні поняття синтезу мистецтв, інтерпретації та міжвидового перекладу, розглянуті вище, певною мірою засвідчують біфункційний статус композитора в камерно-вокальному жанрі: у процесі взаємодії різних видів мистецтва митець постає водночас і як автор, і як інтерпретатор. У камерно-вокальній музиці цей дуальний статус виявляється найчіткіше [172, с. 8, 15], оскільки мова музики відрізняється від мови слів за своїми можливостями і ступенем умовності.

Тут доречно згадати семіотичний підхід Ю. Лотмана, сконцентований у тезі, що кожен художній текст існує в семіосфері як частина системи знаків, тому перенесення тексту з однієї знакової системи в іншу — це завжди і перекодування, і трансформація, спрямоване на збагачення семантичного поля твору. Дослідник розглядає міжсеміотичні переклади (наприклад, екранізацію літератури чи музичні інтерпретації літературних сюжетів) як процес, де значення не просто копіюються, а народжуються наново через взаємодію кодів [91]. У цьому контексті «музика є одним із найумовніших мистецтв, адже її зміст у найменшій мірі підлягає безпосередній вербальній передачі та тлумаченню; натомість поезія є “більш конкретним” видом мистецтва, адже функціонує за допомогою вербальної мови. Проте, при цьому, через свою алегоричність, поетичний образ, в окремих випадках, теж може мати високий ступінь умовності. Зрештою, міра свободи композиторських і виконавських прочитань поетичного першоджерела обмежується вихідним колом його образів» [158, с. 29]. Саме тому, композитор, адаптуючи поетичне джерело, стикається

з необхідністю нейтралізувати деякі елементи оригіналу і компенсувати їх музичними засобами [158, с. 29]. Аналогічно, якщо у вірші присутні суто літературні засоби (метафори, гра слів), музика може непрямо передати їхній ефект через темброві фарби, інтонаційні звороти або гармонічні послідовності.

У цьому річищі саме інтонаційна композиторська стратегія допомагає усвідомити здатність музики передавати смисли вербального слова через споріднені людській мовній виразності музично-інтонаційні конструкти. Композитор фактично вилучає з вірша його інтонаційно-сміслове зерно і розгортає його у музичній тканині твору. У такий спосіб відбувається перенесення смислу: вербальні образи трансформуються у музичні, і хоча останні не тотожні першоджерелу, вони породжують у слухача подібні відчуття та асоціації. Важливо зазначити, що свобода композитора в інтерпретації не безмежна, її рамки окреслені самим поетичним текстом. Вихідне коло образів твору-першоджерела ставить межі, за які композитор не може вийти, інакше взаємозв'язок з оригіналом втратиться. Композитор може по-різному акцентувати ті чи інші сторони вірша, але головні мотиви, образи, ідеї поезії мають залишатися пізнаними в музиці. Саме баланс між вірністю тексту та новаторством музичної інтерпретації визначає якість міжвидового діалогу.

Процес роботи композитора з поетичним текстом використовує кілька механізмів, що забезпечують перетворення слів на звукові образи. Перш за все він здійснює глибинне читання вірша — аналізує його зміст, атмосферу, образну систему, ритміко-звукові особливості мови, настроєві та емоційні відтінки. На основі цього аналізу формується концепція композиторської інтерпретації. Важливо, що поетичний твір, навіть маючи чітку літературну структуру, завжди містить потенціал для різних музичних прочитань. При цьому досвід митця, базований на взаємодії мистецтв, «дозволяє всебічно почути автора, зрозуміти його світобачення, досягнути надзавдання твору [при цьому] базові міжмистецькі одиниці <...> мають механізми взаємопереходу художніх образів у слово, слова в простір, простір у звук» [129, с. 250].

Один і той самий вірш може надихнути на різне втілення у його музичному прочитанні (наприклад, більш ліричний або, навпаки, драматичний, повільно-медитативний чи експресивний вияв). Композитор обирає один із можливих шляхів, залежно від того, який компонент поетичного тексту його переконав і є суголосним з його візіями в конструюванні семантичного поля музичного задуму. На думку О. Фрайт, «наслідком вокалізування вербальних текстів стає новий рівень сенсу (його рельєфніше, опукліше, експресивніше подання) й способу звучання / репрезентації вірша, його збагаченої у такий спосіб змістової визначеності й характерності. Безсумнівно, що в художньо переконливих вокальних артефактах поезія більше набуває, ніж утрачає, навіть коли композитори дозволяють собі переформатування текстів, додаткові повтори, купюри тощо. “Вивільнення” емоцій, інтроспективне заглиблення, увиразнення урочистих, закличних, тривожних, інтимно-ліричних та інших образів і станів, притаманних поетичним текстам, — образні цілі музики, що синхронізується з ними й одночасно збагачує їх тембрально-кolorистичною, ладогармонічною і артикуляційною палітрою звучань, широким гучнісним діапазоном голосу / голосів, темпоритмічним нюансуванням, різноманітними способами поєднання вокальної і інструментальної партій, акапельною хоровою палітрою тощо» [166, с. 220–221]. Потрібно додати, що композитор може або увиразнювати і поглиблювати закономірності, закладені у поезії (розвиваючи ідейно-художній задум поета), або, навпаки, істотно трансформувати їх співвідношення, часом наново створюючи художню форму чи окремі її прояви. Як приклад, поетична строфа може стати куплетною формою романсу, а може перетворитися на розгорнуту композицію наскрізного або варіативного розвитку, де віршова послідовність розбивається повтореннями, інтерлюдіями тощо.

Одним із ключових механізмів композиторської інтерпретації поетичного джерела є вокалізація тексту, іншими словами надання поетичному слову звучання через переконливі з точки зору загального образного наративу інтонації. У цьому процесі композитор віднаходить, як на його думку, найпере-

конливіші мелодичні інтонації, що відповідають голосним і приголосним вірша, наголосам, ритму його будови, де, фактично, мелодія переозвучує вербальний текст. Часто природний мовний інтонаційний малюнок важко лягає в основу вокальної фрази. Через це композитор мусить уважно поставитися до просодії мови оригіналу — розподілу наголосів, темпу мовлення, пауз. Кожне рішення тут є вільно інтерпретаційним: митець сам вирішує, що зберегти, а що змінити заради музичної виразності.

Не менш важливий механізм — образне співставлення. Композитор перекладає не лише звукову форму слів, а й їхні семантичні образи. Для цього він застосовує різноманітні засоби музичної виразності: тембр (наприклад, м'який тембр фортепіано для ніжного настрою або різкі акценти для драми), гармонію (мажор/мінор, дисонанси як еквівалент напруги), динаміку, регістр тощо. Кожен поетичний образ може отримати свій музичний мотив або лейт-тему. Скажімо, якщо поезія наснажена спокійною образною атмосферою, композитор задля її відтворення найчастіше використовує низький регістр, тиху динаміку та рівномірний ритм, створюючи ефект тиші і спокою; якщо поет змалював бурю емоцій — часто в розгортанні музичної тканини спостерігаємо використання стрімких пасажів, різких гармонічних зсувів. Такий композиторський метод музичної ілюстрації або своєрідного тонального живопису не є механічним змальовуванням поетичної образності, а швидше виявленим підходом у виявленні сутності поетичного образу у його музичному втіленні.

Як свідчення варіативності перекладацьких рішень зазначмо, що різні композитори можуть по-різному інтерпретувати той самий поетичний текст. В історії вокальної музики відомо безліч творів, написаних різними митцями на один поетичний сюжет. При цьому кожен з композиторів виокремив свою домінанту змісту. Порівняльний аналіз таких творів виявляє, які елементи тексту різні автори вважають головними і як це впливає на музичну форму.

Прикладом може слугувати камерно-вокальна творчість 1910-х Б. Лятошинського. Т. Гомон зазначає, що «знайомство з М. Царевич [у майбутньому

дружиною композитора], яка в той час професійно навчалася співу, певним чином спонукало композитора до написання низки романсів на тексти відомих російських поетів — О. Толстого, О. Плещеева, О. Апухтіна та багатьох інших. <...> Показово, що три романси 1914 року створено на поезії, які свого часу використали П. Чайковський та Р. Глієр (“Знову, як раніше, самотній”, “На ниви жовті сходить тиша” та “О, якщо б ти змогла”). Зауважимо, що природно було б почути в опусах молодого Б. Лятошинського вільне чи мимовільне наслідування знайомих шедеврів, однак цього не сталося» [34, с. 146]. Зазначмо, що композитор по-своєму прочитує поетичні рядки, що «свідчить про пошуки молодим митцем відповідних засобів виразності, внутрішнього відчуття музичного образу, нав'язаного поетичним першоджерелом» [34, с. 146], а не про стилізування під почерки тиражованих на той час російських салонних митців. Таким чином, композиторська інтерпретація поетичного джерела — це процес багатоступеневий, що базується на глибокому аналітичному прочитанні поезії, прийнятті рішень про збереження чи перетворення певних складових тексту, втіленні цього діалогічного задуму у нотному тексті як остаточної фіксованої форми міжвидового перекладу.

А. Хуторська пропонує типологію міжвидового перекладу, яка дає змогу класифікувати композиторські стратегії — від максимально букввальних до вільних, інтерпретаційно насичених. На її думку, виокремлюються «точний переклад» і «вільний переклад» як два полярні типи, де окрему категорію становить змішаний тип, що поєднує елементи обох підходів [171]. Для «точного перекладу» характерне прагнення до максимальної близькості з поетичним текстом, коли композитор знаходить максимально близький смисловий аналог літературного першоджерела у музичній формі. Новоутворений музичний опус постає як цілісно споріднений з поетичним зразком, практично повністю передає ідейно-образний задум вірша: його емоційний тон, основні мотиви і навіть структурні риси. Слово і музика тут особливо тісно сплітаються за змістом при незначних структурних змінах (наприклад, перестанов-

ках рядків, скороченнях, повтореннях). Ці зміни не впливають на змістову цілісність поетичного джерела у його музичній інтерпретації.

Інший тип — вільний переклад. Такий композиторський підхід допускає значні відступи від поетичного тексту, коли деякі його елементи не передаються через вербальну мову, а компенсуються новою музичною образністю. У цьому випадку композитор свідомо жертвує певними аспектами вірша (скажімо, пропускає частину тексту або сильно змінює його ритміку), а додає власні образи, які віддзеркалюють схожу ідею чи настрій вже музичними засобами. Як приклад, композитор може опустити складну метафору в поетичному тексті, натомість створивши виразну інструментальну перегру, вступ, інструментальний розділ тощо. Також фрагментарний композиторський переклад характеризується частковим використанням поетичного першоджерела, коли беруться лише фрагменти тексту. Композитор може вибрати окремі строфи чи рядки вірша, відкидаючи решту, і на основі вибраного фрагменту створити вокальний твір. Зміст поезії у такому разі передається лише частково; музика може розвинути вибраний фрагмент у новому напрямку. Фрагментарна адекватність найчастіше трапляється, коли композитора приваблює певний мотив або образ вірша і він зосереджується саме на цьому, ігноруючи все інше [172, с. 9–10].

Окремо виділімо узагальнено-жанровий підхід композитора в інтерпретації поетичної першооснови, що може спостерігатися як у межах точного, так і в межах вільного перекладу. Він полягає у збереженні жанрово-стильових ознак поетичного першоджерела при доволі узагальненій передачі його конкретного змісту. Тобто композитор підтримує загальний стиль поезії, її емоційну тональність, жанрову атмосферу (скажімо, характер народної пісні, баладності чи елегійності вірша), проте не прагне детально відтворити всі сюжетні або образні деталі. У результаті з'являється твір, який за духом відповідає першооснові, однак виражає її ідеї більш абстрактно. Таким чином, запропонована типологія висвітлює інтерпретаційну природу міжвидового перекладу. У цьому контексті важливо усвідомити, що навіть при максималь-

ному відображенні поезії в музиці маємо справу не з прямим віддзеркаленням, а з творчим переосмисленням, і навіть за умови найвільнішого трактування зв'язок з першоджерелом все ж не обривається повністю.

Мовний аспект відіграє важливу роль у процесі музичного перекладу поезії. Якщо композитор і поет належать до однієї мовної культури, переклад відбувається на засадах монологічного підходу, у рамках якого композитор безпосередньо працює з авторськими словами, їхньою звуковою формою та фонемами. Вочевидь, монологізм сприяє більш прямому діалогу між поетом і композитором, де останній у цьому тандемі здатен до тонкого втілення у музичній тканині мовних нюансів — гри слів, звукових повторів, ритмомелодики фраз. Наприклад, М. Лисенко, який писав свої вокальні твори, послуговуючись українськими текстами, прагнув передати в музиці інтонаційні тонкощі вірша, його національний колорит. В основу його інтерпретації поетичного слова, за словами О. Козаренка, покладено шляхетну простоту живої народної розмовної мови та національний музичний фольклор [72, с. 14]. Характерною рисою роботи з поетичним джерелом є прагнення максимально наблизити мелодіку до живої мовної інтонації поетичного тексту. Композитор намагався старанно передати у музиці природну метро-ритміку вірша, де його «вокально-інтонаційне розгортання підпорядковується декламаційному началу, відображаючи не тільки емоційні зміни тексту вірша, а й смисловий підтекст твору» [25, с. 98]. Музичне фразування в Лисенкових солоспівах органічно проростає зі слова: воно слугує ніби продовженням поетичної дикції. Це зумовлює особливу єдність співучої кантилени і розмовної інтонації в його творах, де «мовна інтонація впливає на емоційний характер музичної образності. Саме завдяки тонкому втіленню поетичного тексту в музиці простежується нерозривна єдність кантилени і декламаційної мелодики. Композитор здебільшого не повторює слів тексту, і членування в музичній формі збігається з поетичним членуванням» [25, с. 100]. Наголосімо, що М. Лисенко, перекладаючи поетичне джерело, дотримувався природного ритмомелодичного малюнка мови, відтак наголоси та паузи музичні відповідають наголо-

сам та синтаксичним паузам вірша. Це було новаторським підходом для його часу і вирізняло Лисенкові романси серед творів попередників.

Інтенаційний матеріал багатьох вокальних творів М. Лисенка проростає з мелосу українського фольклору, що простежуємо у характерних ладових зворотах, народнопісенних мотивах, використанні натуральних звукорядів. Композитор почасти переносить у солоспів структурні риси народної пісні (повтори фраз, мелодико-гармонічна варіантність розвитку), проте робить це творчо. С. Людкевич у дослідженні про солоспіви Лисенка зазначає про певні особливості його роботи над поетичним джерелом, групуючи їх за типами [97]. На його думку, перший тип становлять романси простонародного жанру, які за формально-змістовими характеристиками є найближчими до автентичних зразків українського фольклору. Другий тип — романси на основі народної мелодики, в яких композитор використовує фольклорні інтонації, проте водночас інтегрує їх в академічний простір, стилістично зближуючи їх з традиціями західноєвропейської вокальної лірики. До третього типу належать романси М. Лисенка на оригінальні тексти різних національних просторів, у яких музична форма, фактура, гармонічна мова та фортепіанний супровід істотно віддалені від українського народного жанру «[композитор] проявляє в мелодиці, гармонії і манерах фортепіанного супроводу різні європейські зразки і впливи, які, однак, складаються у досить впізнаваний “лисєнківський” тип» [97, с. 357]. Таким чином, композитор виробив самобутню національну музичну мову, фактично створив етномузичну знакову систему, адже вважав, що національно окреслений інтонаційний комплекс забезпечує цілісність національної музичної мови і «функціонування специфічно-музичної етнохарактерної знакової системи» [71, с. 96].

Принциповим для М. Лисенка стало використання саме української поезії як основи вокальних композицій. Таким шляхом він прагнув максимально наповнити музику національним духом, закладеним у слові. Показово, що з приблизно 120 камерно-вокальних опусів композитора понад половину становлять солоспіви на тексти Тараса Шевченка — поета і дівця, чия мова і

образність глибоко національні. Окрім Шевченкових творів, композитор звертався до поезій інших українських класиків і сучасників (І. Франка, М. Старицького, Лесі Українки, О. Олесья тощо). Його вокальна лірика охоплює широкий спектр поетичних образів — від народнопісенної лірики («Ой одна я, одна», «У тієї Катерини») до історико-героїчних дум і картин природи рідного краю («Гомоніла Україна», «Садок вишневий коло хати»). Звернення до українського слова було усвідомленим засобом утвердження самотності композитора, його включеності в національний культурно-мистецький дискурс.

Інакше складається ситуація, коли композитора приваблює вірш, написаний іноземною для нього мовою. Тут можливі два шляхи, обидва з яких пов'язані з білінгвізмом (двомовністю) у тому чи іншому прояві. Перший шлях — композитор використовує оригінальний текст іноземною мовою, створюючи вокальний твір на цій мові. Так було, наприклад, коли вже згадуваний М. Лисенко писав романси на німецькі тексти, користуючись поетичним оригіналом та відмінним знанням німецької. Музичний переклад тут відбувається безпосередньо між двома знаковими системами, проте композитор працює зі звуковою тканиною чужої мови. Це може вплинути на характер музики: іноземна мова зі своїми фонетичними і ритмічними особливостями може підказати незвичні мелодичні ходи чи ритми, відмінні від рідної мовної автентики. Водночас деякі смислові нюанси можуть бути втрачені, якщо композитор не повністю володіє мовою, — тоді він більше покладається на загальний тон і образ твору, ніж на деталі поетичного тексту.

Другий шлях — вербальний переклад поезії на мову композитора з подальшою вокалізацією вже перекладеного тексту. Тобто спочатку здійснюється міжмовний (інтерлінгвальний) переклад вірша, а потім лише відбувається своєрідний міжсеміотичний переклад цього перекладеного тексту в музику. Така ситуація була нерідкою, приміром, в українській вокальній спадщині: багато романсів та циклів написано на вірші, перекладені професійними літераторами. До прикладу, романс Б. Лятошинського «Чому такі бліді і сумні троянди?», написаний на вірші Г. Гейне в перекладі С. Надсона у червні

1914 року. Як зазначає Т. Гомон, на відміну від німецького поетичного джерела «романтична схвильованість тут зовсім іншого плану, а саме, вона заглиблена у трагічну сферу. Романс починається й закінчується так званою лейтгармонією ранньої творчості, використаною також і в середині твору. Фактура його прозора з превалюванням речитативного способу висловлення. Одним з прикладів хроматизації гармонії є збільшений терцквартакорд подвійної доміанти, що звучить драматично, підкреслюючи зміст поетичного тексту. Своєю появою твір ніби передбачає народження знакових романсів-монологів 1920-х років» [34, с. 159]. Б. Лятошинський, звертаючись до перекладу С. Надсона вірша Г. Гейне, фактично працює з подвійним шаром інтерпретації: оригінал Гейне → інтерпретація С. Надсона в іншій мовній формі → музична інтерпретація композитора. У такій білінгвальній схемі композитор частково залежить від художніх рішень перекладача: ритміка, лексика, навіть образність тексту вже трансформовані перекладом. Це накладає свої рамки на втілення музичної образності: скажімо, інший розмір вірша чи інша довжина фраз у перекладі можуть зумовити іншу музичну форму. З іншого боку, мовне середовище перекладеної поезії може виявитися ближчим композитору, дозволяючи йому глибше проникнути у зміст і певним чином компенсувати можливі втрати оригінального колориту через розмаїття застосованих музично-виразових засобів. Зазначмо, що мовна комунікація *поет–композитор* може бути прямою (спільне мовне середовище) або опосередкованою (запозичення поетичного джерела з чужого мовного пласту), що суттєво впливає на стратегії міжвидового перекладу. Монолінгвізм значною мірою забезпечує безпосередній зв'язок композитора зі словом, сприяючи органічному поєднанню музики й мови. Натомість білінгвізм часто вимагає додаткових перекладацьких або адаптаційних рішень, що нерідко породжує несподівані відхилення, трансформації або стилістичні зсуви у музичній тканині у формуванні образно-значеннєвої компоненти задуму. В обох випадках кінцевий результат — камерно-вокальний твір — несе на собі виразний відбиток мовної природи

поетичного першоджерела, віддзеркалюючи синтаксичну структуру та фонетичну виразність вірша, втілену через авторську інтонаційну природу.

Перенесення поезії в музику неминуче супроводжується перетвореннями як на змістовому (семантичному), так і на формально-естетичному рівнях. Ці трансформації складають сутність художнього перекладу, де одне з основних завдань композитора — досягти такого перетворення, щоб поезія у звучанні більше набула, ніж втратила. Практика показує, що високохудожнє музичне втілення може істотно збагатити вірш новими смисловими відтінками, адже «в якісній вокальній інтерпретації поезія здебільшого більше здобуває, ніж втрачає, навіть якщо композитор вдається до певного переформатування тексту. При цьому, музичний шар додає поезії звуко-тембрової характеристики у втілення образу. Отже, те, що було лише уявним при читанні (наприклад, тембр голосу ліричного героя, швидкість його мовлення, емоційні «підтексти»), у музичному творі матеріалізується у звуковій матерії, а сам естетичний образ вірша розгортається у часі та набуває аудіальної драматургічної пластичності.

Семантичні зміни можуть виявлятися у зміщенні акцентів. Наприклад, іронічний підтекст поезії може стати більш явним через гротескні інтонації музики або, навпаки, прихована трагічність може оголитися через мінорну тональну сферу і повільний темп. Це свідчить лише про те, що композитор є співтворцем сенсів, і музика здатна встановити інші семантичні зв'язки між образами, ніж ті, що закладені у поетичному тексті. Вірш, задуманий як, скажімо, пейзажна лірика, в музиці може набути рис романсу-елегії або навіть драматичної сцени, залежно від використаних композиторських засобів. Водночас, як уже наголошувалося, у контексті жанрової відповідності композитори часто прагнуть зберегти образно-стильову атмосферу поетичного першоджерела. Якщо йдеться про народнопісенний текст — музика може набувати характеру фольклорної стилізації; якщо ж основою є вишукана символістська поезія — композитор обирає імпресіоністську / експресіоністську манеру виразності.

У цьому контексті показовою є романсова творчість Б. Лятошинського 1920-х, де використаний пласт символістських поезій реалізовано композитором «через тему смерті як екзистенційний символ. Песимістичні мотиви переважають у бутті композитора, наслідком чого тема смерті, як-от, смерть закоханих, смерть героя, самогубство взагалі домінує серед образного обширу камерно-вокального жанру модерного періоду 1920-х років. Цей семантичний згусток постає як рефлексія на усвідомлення скінченності і трагічності людського буття. <...> Смерть як відчужена споглядальність простежується у вокальному циклі “Місячні тіні” з притаманними йому декадентськими настроями. Через образ смерті як своєрідну метафору екзистенційного сюжету композитор свідомо прагне розкрити екзальтованість внутрішнього світу героя: усе дійство є наче нереальним, а в самій смерті героя немає нічого фантастичного — вона постає як закономірний хід обставин зі своїм природним фіналом (Два романси на слова М. Метерлінка: “Із М. Метерлінка” та “Коли жених пішов”» [135, с. 323]. У результаті таких видозмін художньо-естетична компонента камерно-вокального твору відбувається у межах динамічного поля між традицією (повагою до жанру і поетики оригіналу) та інновацією (індивідуальним композиторським стилем та його світоглядними наративами), утворюючи складну систему діалогу між літературною основою й музичним втіленням.

У процесі музичної інтерпретації поетичного джерела композитор може свідомо змінювати структуру поетичного тексту: повторювати ключові рядки як своєрідний рефрен, інакше згруповувати строфи, зміщувати кульмінаційні акценти. Подібні трансформації зумовлені вимогами музичної драматургії, яка не завжди відтворює літературний сюжет відповідно до поетичної події. Так, композитор може скорочувати текст, усуваючи фрагменти, що видаються другорядними з погляду цілісного музичного розвитку, або, навпаки, посилювати виразність через повторення важливої фрази — прийом, який у поетичному тексті виглядав би як надмірність, однак у музичному часопросторовому потоці виконує експресивну функцію. Усі ці дії є проявом автор-

ської інтерпретаційної свободи, спрямованої на переосмислення літературної основи відповідно до законів музичної форми. Попри трансформації, яких зазнає поетичний текст у процесі музичної інтерпретації, його семантична цілісність часто не лише зберігається, а й посилюється завдяки синтезу мистецтв.

Поетичний текст — композиторська ідея — виконавська інтерпретація.

У контексті виконавського аспекту досліджуваної проблематики особливого значення набуває інтерпретаційна взаємодія співака та піаніста, спрямована на «оживлення» поетичного тексту в акустичному просторі. Така взаємодія передбачає активний діалог із поетичним першоджерелом, у межах якого вокально-інструментальне трактування постає як засіб глибшого осмислення й художнього розкриття його смислової структури. Інтерпретатори не лише передають емоційний ландшафт вірша, а й вступають із ним у художній резонанс, актуалізуючи приховані семантичні рівні за допомогою засобів камерно-вокальної, посиленої інструментальним супроводом, виразності. Спираючись на українські та зарубіжні дослідження, проаналізуємо творчий діалог співака і піаніста у камерно-вокальному жанрі з поетичним словом та окреслімо способи і форми такої взаємодії.

Ще на етапі вивчення твору співак мусить зануритися в смисловий і емоційний світ вірша. Глибоке розуміння композиторського задуму неможливе без встановлення зв'язку між словом і музичним його втіленням шляхом ретельного літературознавчого аналізу поетичного тексту, здійсненого виконавцями-ансамблістами. Іншими словами, співак має прочитати й осмислити вірш так, щоб у виконанні відтворити його поетичну сутність. Підкреслимо, що художній спів — це більше, ніж правильна вимова слів: виконавець повинен зрозуміти, які саме слова несуть головне поетичне навантаження. Як наголошує Б. Сміт, у цьому річизці важливими є питання, пов'язані з тим, що «привабило композитора в цьому поетові чи тексті; чи існували події в житті композитора, які зробили цей текст особливо близьким; що саме надихнуло його на музичне втілення; чи дає назва твору ключ до розуміння інтерпрета-

ції; чи є повтори слів, що виявляють найбільше захоплення композитора текстом; чи містить вірш літературні символи, відбиті у музичній тканині; чи могли культурні або суспільні події вплинути на музичну мову твору» [203, с. 11]. Наголосімо, що ефективна, виразна дикція у співі вимагає не лише досконалого знання правил вимови. Значення слова в контексті фрази багато в чому визначає, як воно має бути вимовлене й проспіване. Дикція / промовляння слова та його інтерпретація — це дві нерозривно пов'язані сторони, абсолютно необхідні для змістовного виконання.

У цьому контексті слово як носій смислу й елемент семіотичної структури музичного твору може виявлятися на різних рівнях, що дозволяє виокремити кілька типів його присутності у музичному матеріалі. І. Федоровська виокремлює кілька «місій» поетичного джерела у формуванні композиторського вокального задуму:

«— озвучене слово — вербальний текст, що звучить безпосередньо у творі (він проспівується або декламується у вокальній або вокально-інструментальній композиції), є явним компонентом музичного висловлювання, відкритим до прямого семантичного сприйняття; у цьому випадку воно формує зовнішню вербальну оболонку музичного-поетичного вислову, органічно інтегровану в художню тканину;

— вилучене слово — йдеться про конструкт, що був первинно закладений в музику, проте у фінальній версії твору відсутній у звуковому оформленні (наприклад, при використанні інструментальної адаптації вокального твору або при введенні вокальної цитати в інструментальний контекст); такі музичні фрагменти зберігають «пам'ять» про первинний поетичний текст і несуть у собі потенціал смислового відлуння; при цьому сфера «вилученого слова» охоплює також інструментальні транскрипції вокальних творів, у яких слово трансформується у музику як значеннєвий слід, що не підлягає повному розшифруванню;

— слово як семантична передумова — вербальні елементи, вписані у партитуру, проте не призначені для озвучування; сюди належать назви творів,

жанрові, темпові або характерологічні примітки, епіграфи, програмні вказівки тощо; їхнє завдання — надати орієнтири для інтерпретації музичного тексту, окреслити емоційний або смисловий вектор сприйняття, вивести слухача за межі чисто звукової дії;

– приховане слово — вербальне начало, яке не має безпосереднього текстуального втілення, проте є присутнім на символічному або асоціативному рівнях; воно не декларується у нотному тексті, не озвучується під час виконання, проте може проявлятися у певних інтонаційних моделях, риторичних структурах або драматургічних зворотах, що натякають на позатекстовий зміст; у цьому випадку приховане слово утворює внутрішню мовну оболонку твору, максимально наближаючись до ядра музичної семантики» [158, с. 21–22].

У камерно-вокальній музиці поетичне слово та музика співіснують у формі своєрідного синхронного перекладу, де вірш промовляється співаком одночасно з музичним його втіленням. На відміну від звичайного літературного перекладу, у якому оригінальний текст замінюється мовою перекладу, тут поетичне першоджерело залишається безпосередньо присутнім у композиції, що створює унікальну ситуацію двомовного висловлювання. Таким чином, традиційний комунікативний ланцюг *композитор–виконавець–слухач* у вокальному жанрі доповнюється ще однією важливою фігурою — *поетом*, автором словесного тексту. Виникає своєрідний художній полілог: поет «говорить» через текст, композитор відповідає через музику, а виконавець виступає посередником цього діалогу, надаючи обом голосам звукової тілесності. Така діалогічна структура значно розширює межі музикознавчого аналізу, споріднюючи його з концепцією міжвидової інтермедіальності. При цьому сама поезія для композитора є певним структуроутворюючим елементом, де слово впливає «на один з трьох елементів [музичного розвитку]: сюжетно-тематичний, структурно-ритмічний та інтонаційний» [158, с. 25].

Як наголошувалося, камерно-вокальний твір є синтетичним жанром, що поєднує словесно-поетичний та музичний рівні тексту, і художня цілісність виникає саме у їх взаємодії, адже «сама синтетична природа камерно-

вокального тексту визначається як головний провідник особливої жанрової семіосфери <...> у чому особливо переконує творчість тих композиторів, які зверталися до значущих поетичних взірців, знаходили рівноправних учасників художнього діалогу» [123, с. 5]. Співак постає своєрідним «речником» поета на музичній сцені, його «голос репрезентує внутрішній стан особистості, причому у перетвореному, художньо-організованому значенні, тобто вже його звукова форма, включаючи темброві особливості, є носієм семантичної інформації, має образне призначення, концепційне художнє прямування» [123, с. 6]. Потрібно додати, що кожне нове виконання здатне відкрити слухачам нові грані змісту поезії, наблизивши до повнішого усвідомлення її художньої глибини через вокальну інтонацію, динаміку, тембр та інші засоби виразності.

Співак веде діалог з автором вірша, з його епохою та культурним контекстом, а водночас — з композитором, який уже «переклав» цей вірш на мову музики. У цьому контексті вокалісту доводиться інтерпретувати двошаровий текст — поетичний і музичний одночасно, інтуїтивно відчуваючи, що стоїть за поетичними рядками (настрій, підтекст, емоційні відтінки тощо), — і втілити це у своєму голосі. Як приклад, у солоспівах М. Лисенка на вірші Т. Шевченка співак, усвідомлюючи історико-культурний контекст поезії, може передати не лише буквальний зміст, а й підтекст, внутрішній контекст, що неначе ховається між рядків поетичних фраз. Так само, виконуючи німецький Lied, вокаліст має враховувати тонкощі поетичних образів доби романтизму, їхнє скрупульозне, філігранне втілення у поетичних рядках Г. Гейне чи Й. В. Гете. При цьому, кожен жанр камерної лірики висуває свої вимоги до інтерпретації слова. Зокрема, ліричний романс вимагає інтимності та щирості у слові, тоді як драматична балада — акторського перевтілення і чіткого оповідання сюжету через текст. При цьому, як наголошує А. Полканов, «найочевиднішим та експлікованим у виконавській сценічній поведінці є умовний діалог вокальної та інструментальної (фортепіанної або іншої) партій, що розводить з також достатньою наочністю синтетичний музично-словесний та су-

то музичний рівні тексту, тобто виявляє різні художньо-знакові типи інтерпретації» [123, с. 7].

Робота вокаліста над камерно-вокальним твором спершу починається зі слова. Провідні вокальні педагоги радять перед розучуванням мелодії уважно прочитати вірш уголос, зрозуміти його дослівний зміст і зрозуміти підтекст, знайти ключові слова та емоційні кульмінації, «навчитися читати поетичний текст із інтонацією, що відповідає музичному образу, ще до виконання його, і лише усвідомивши риторичну інтонацію і емоційний тонус поезії, співак може правильно сформулювати вокальну фразу» [203, с. 15]. До специфічних аспектів роботи співака з текстом належать: літературний аналіз (визначення теми, ідеї, образної системи вірша), мовностилістичний аналіз (ключові слова, символи, метафори) та фонетичний аналіз — увага до звучання слів. Відомо, що композитори нерідко враховують фонетику поезії: наприклад, голосні й приголосні звуки можуть підсилювати музичну інтонацію. Тому вокалісту важливо зрозуміти, як слово «працює» в музиці: які склади підкреслені мелодично, а де повтори слів надають особливого значення тощо. У процесі підготовки інтерпретації співак має вирішити, які моменти тексту вимагатимуть особливого акцентування або нюансування під час співу (через динаміку, тембр, зміну темпу). Як зауважує Б. Сміт, «виконавець повинен знати, які слова вірша несуть основний емоційний заряд, і відповідно забарвити їх голосом, навіть шляхом незначних змін вокальної техніки (наприклад, модифікація голосної для виразнішого звучання чи легке уповільнення на важливому слові) [203, с. 15].

Особливу увагу вокаліст приділяє дикції та вимові. Чітка і водночас художньо осмислена дикція є неодмінною умовою донесення поетичного змісту. Вокально-мовленнєва підготовка співака включає вправи на артикуляцію та орфоепію різними мовами, щоб слова звучали для слухача зрозуміло і природно. Важливо виконувати твір мовою оригіналу, що дає змогу зберегти автентичне звучання поетичного тексту і його ритміко-інтонаційних особливостей. Якщо мова для співака чужа, він повинен опанувати її вимову, значення

слів та стилістичні нюанси, адже без цього інтерпретація буде поверховою. До того ж виконання вокальних творів мовою оригіналу є показником високого професіоналізму співака.

Приклад з виконавської практики: у циклі «Місячні тіні» Б. Лятошинського, тв. 9 на вірші поетів-символістів² співак зіштовхується зі складною поетичною мовою, що місцями тяжіє до речитативно-декламаційного характеру. Для адекватного втілення цих технологічно складних романсів вокалістові необхідно володіти різними манерами звуковедення — від майже розмовної декламації до пристрасної, драматично загостреної кантилени. Зокрема, окремі фрази можуть вимагати абсолютно «сухого» проголошення тексту на звук (щоб передати ефект мовлення), тоді як наступні — насиченого, патетичного звучання [див.: 99]. Така варіативність подиктована самим поетичним словом: напруженість чи розкутість фрази визначається змістом відповідного рядка вірша. Отже, співак має бути технічно готовим гнучко змінювати вокальну подачу залежно від розвитку поетичного образу в творі.

Не менш важливим є вміння співака фразувати згідно зі змістом тексту. Музична фраза не завжди збігається з синтаксичним поділом вірша, проте виконавець повинен зуміти поєднати ці два рівні. Іноді, аби зберегти / підкреслити поетичний зміст, потрібно «жертвувати» суворим дотриманням метроритму (зробити логічну люфтпаузу після фрази, навіть якщо нота тягнеться, чи навпаки — пов'язати словосполучення на *legato* всупереч метричному поділу). Як зазначають С. Сабрі та Г. Гаценко, «у разі виконання творів, що включають елементи театралізації, можливе виникнення більшої агогіки, збільшення пауз, підкреслення тих чи інших слів вербального тексту за рахунок різноманітної артикуляції, переважання різних підходів об'єднання звуків (*legato*, *portamento*). Подібні важливі для розуміння семантики твору елементи не може створити вокаліст без підтримки концертмейстера-піаніста, який створює умови для передавання образного рівня» [133, с. 78]. Таким чином, у

² «Місячні тіні». Чотири романси для низького голосу та фортепіано, тв. 9: № 1 — «В промінні білім», слова П. Верлена; № 2 — Прелюдія, слова І. Северяніна; № 3 — Молодик, слова К. Бальмонта, № 4 — Втеча місяця, слова О. Уайльда.

роботі над камерно-вокальним репертуаром співак виступає і літературознавцем, і актором, і музикантом водночас. Він аналізує поетичний текст, своєрідно інтерналізує його, пропускаючи через власне емоційне переживання, та знаходить вокально-технічні рішення для втілення цього слова у звучанні. Лише за умови такого комплексного підходу поетичне слово «оживає» у просторі сцени.

Концертмейстер у камерно-вокальному жанрі є не менш важливим співтворцем виконавської інтерпретації. С. Сабрі та Г. Гаценко наголошують, що «для правильного прочитання авторського задуму необхідний рівноправний діалог між голосом та інструментом» [133, с. 77]. Хибним, на нашу думку, є трактування внеску концертмейстера лише як «фонового» акомпанементу до співу. Навпаки, більшість камерних творів вимагають тісної взаємодії і балансу, де фортепіано виконує активну, змістотворчу функцію. Партія фортепіано часто є носієм і продовженням поетичного слова на рівні музики. Іноді композитор довіряє інструменту навіть «озвучення» прихованих смислів поезії. Так, за спостереженням І. Савчука, у романсах Б. Лятошинського фортепіанна партія не просто супроводжує, а домінує семантично: саме інструменту доручено втілення словесних поетичних мотивів-образів, що допомагає глибше осягнути авторський задум і поетичний зміст циклу «Три романи на вірші старовинних китайських поетів» оп. 17. У фактурі фортепіано містяться розгорнуті інструментальні «коментарі» до поетичних рим, яскраво втілено образи природи, настрою чи атмосфери, про які йдеться у віршах. Вступні побудови, як і прикінцеві у партії фортепіано, нерідко малюють пейзаж, стан душі героїні або глибокі відчуття смутку чи тривоги [див.: 99]. Саме тому концертмейстер так само, як і співак, вступає в діалог із поетичним першоджерелом через виражальну палітру фортепіанного звучання.

Для якісного виконання піаніст-концертмейстер має зробити ґрунтовний аналіз твору, що потребує аналізу не тільки власне музичного тексту, а й поетичного, а також вивчення зв'язків цього твору з іншими опусами композитора. Такий широкий підхід дозволяє піаністу зрозуміти стилістичний кон-

текст, інтонаційні зв'язки та семантику музики, що неначе проросла з поетичного образу. Концертмейстер у камерно-вокальній інтерпретації виконує комплексну функцію співавтора виконавського задуму, орієнтуючись не лише на технічне забезпечення акомпанементу, а й на глибоке розуміння інтонаційних і семантичних зв'язків між вокальною та фортепіанною партіями. Особливо актуальним це є для циклічних творів, де окремі номери пов'язуються між собою спільними тематичними мотивами, інтонаційними формулами та часто поєднані наскрізним сюжетно-драматургічним розвитком. У процесі спільного виконання концертмейстер застосовує весь спектр засобів ансамблевої взаємодії із солістом — художньо-психологічні, акустичні, динамічні, темброво-артикуляційні, ритмічні тощо. Така поліфункціональна взаємодія сприяє формуванню цілісного художнього образу, де фортепіанна партія виступає не акомпанементом у вузькому розумінні, а рівноправним партнером у творенні інтерпретаційного змісту.

Лише узгоджена взаємодія співака й піаніста, двох учасників ансамблю, формує справжній художній діалог, результатом якого постає ефективна комунікація зі слухацькою аудиторією. Саме тому концертмейстер несе відповідальність за ансамблеву злагодженість, точне й чутливе узгодження фортепіанного звучання з вокальною лінією, підтримуючи вокаліста у розкритті його інтерпретаційного потенціалу.

Серед важливих функцій концертмейстера у процесі ансамблевого виконання, зокрема, виокремимо:

- метроритмічний стрижень, що формує часову організацію твору;
- гармонічна опора, яка поряд з вокальною лінією формує гармонічну цілісність;
- темброві відчуття, що своєрідно доповнюють голос, збагачують загальну звукову палітру;
- контрапунктна опозиція до вокальної партії, спрямована на вираження додаткових смислових шарів (внутрішні монологи персонажа, ретроспекції, емоційні підтексти тощо).

При цьому існує ціла низка виражальних елементів (тонкі агогічні відхилення, паузи для передачі емоцій, відтінки артикуляції тексту), що їх вокаліст не може задіяти без підтримки піаніста, який завдяки гнучкості акомпанементу створює тло для образного висловлення. Як приклад, щоб підкреслити важливе слово, співак може затримати звук або змінити динаміку, що має бути органічно узгоджено з діями концертмейстера. Як наголошує Є. Ліптюк, «вокаліст має бути впевненим у собі солістом і брати на себе ініціативу у виконанні пісні, а концертмейстер буде прислухатися до кожного вашого подиху, кожного вашого руху, щоб слідувати вашій інтерпретації музичного твору» [87, с. 59]. Відомий концертмейстер Дж. Мур (Gerald Moore) радив акомпаніаторам ловити найменші сигнали від соліста — його погляд, подих, найтоншу зміну темпу — і реагувати миттєво, залишаючись при цьому не нав'язливим [199, с. 270]. З іншого боку, потрібно наголосити на відповідальності співака, який має чітко подавати свої інтерпретаційні наміри, щоб піаніст міг ясно відчувати його виконавські наміри.

Взаємодія вокаліста та інструменталіста може реалізовуватись у різних художніх модусах — від драматургічного діалогу, де фортепіано й голос постають як автономні, проте рівноправні партнери з відмінними функціональними ролями, до повного тембрового та виразового злиття, що створює спільний інтонаційно-звуковий простір. Наприклад, якщо у поезії змальовано нічну тишу, то піаніст добиватиметься оксамитового *pianissimo*, якщо бурю емоцій — його партія набуде драматичної експресії, суголосної з поетичними наративами у досягненні спільного художнього результату.

Влучну модель співтворчості вокаліста й концертмейстера пропонує Едвард Т. Кон, який розглядає вокальний твір як поліфонічну єдність декількох «персон» (музичних суб'єктів). Згідно з його уявленнями, співак уособлює вокальну персону — голос поета чи ліричного героя, тоді як піаніст презентує віртуальну інструментальну персону, що діє у внутрішньому художньому просторі твору. Досягнута взаємодія цих двох музично-виконавських персон як цілісна художня сутність композиції може бути ототожнена з умов-

ним «голосом композитора» [207]. У межах цієї концепції вокальна партія втілює усвідомлений, вербально артикульований рівень висловлення, тоді як акомпанемент здатен репрезентувати невиражені вголос емоції, інтенції, внутрішні суперечності — тобто підсвідомі смислові шари твору (вокаліст передає емоційно-змістову компоненту, а піаніст уводить у звучання підтекст, відтінки настроїв, приховані переживання персонажа тощо). Показовим прикладом є балада Ф. Шуберта «Лісовий цар» (Der Erlkönig): співак відтворює репліки трьох персонажів — батька, дитини та лісового царя, тоді як фортепіанна партія створює безперервний тривожний фон неспокійної ночі, втілюючи образ прихованої загрози.

На завершення підкреслимо: діалог співака і концертмейстера з поетичним словом у межах камерно-вокального жанру є динамічним процесом постійного творчого пошуку. Кожен новий твір постає як унікальна можливість для виконавців осмислити поетичний текст у взаємодії з композиторським задумом і запропонувати переконливу інтерпретацію, в якій поєднуються семантична глибина слова у взаємодії з музичною виразністю. Від рівня чутливості музикантів до внутрішніх імпульсів поезії, від їхнього вміння «слухати» і «озвучувати» слово залежить естетична повнота й переконливість сценічного втілення. Завдяки цій тривимірній взаємодії — поет, композитор, виконавці — формується простір художнього впливу камерно-вокального твору, який у кожному виконанні відкриває нові грані змісту та емоційної дії.

1.4. Художньо-виконавська взаємодія: композиторський задум — інтерпретаційне втілення

Одним із ключових аспектів нашого дослідження є висвітлення особливостей діалогічної взаємодії між композиторським задумом і виконавською реалізацією, що відіграє визначальну роль у процесі інтерпретації камерно-вокального твору. На відміну від монологічної моделі художнього творення, у якій креатор виступає єдиним суб'єктом авторства, камерно-вокальна творчість за своєю суттю є синтетичним явищем, що передбачає співтворчість.

Музичний текст, створений композитором, набуває художньої завершеності лише у звучанні — через виконавські зусилля співака та концертмейстера-піаніста, які актуалізують авторський задум у конкретному інтерпретаційному акті з відповідним образним та стилістичним наповненням.

Виконавський акт постає як своєрідна точка перетину інтенцій композитора і логіки виконавця: з одного боку, виконавець має досягнути авторський задум, з іншого — він неминуче привносить до твору елемент власної інтерпретації, своє розуміння стилю, художньо-емоційного посилення, драматургії циклу, переінтерпретовуючи ідеї, закладені у партитурі. Цю двоїсту природу виконавства Чжан Хань окреслює як специфічний художньо-діалогічний механізм, що «здатен швидко та мобільно сформулювати уявлення про музично-стильовий образ автора та специфіку його задуму» [174, с. 33]. Окреслена процесуальна художньо-виконавська взаємодія формує сутнісні ознаки музичної інтерпретації — специфіку звукообразної мови виконавців, що формується через спектр вокально-інструментальних та тактильно-виконавських умінь з увагою до авторського концепту, кодованого у музичній партитурі.

Інтерпретатор (виконавець) створює в уяві аудіальний образ композитора — його стиль, особливості музичної мови, втілюючи свій проєкт у часо-просторовому полі сцени. Саме у виконавському просторі реалізується «художньо-діалогічний процес формування сукупних уявлень про смислові та ціннісні шари функціонування музичного задуму, що базується на двох основних моделях комплексного осмислення <...> герменевтичній, як спробі [виконавців] прочитати задум композитора <...> та аксіологічній, що віддзеркалює ціннісно-значеннєві характеристики композиторського та виконавського текстів» [174, с. 48].

Музична інтерпретація постає «як засіб пошуку логічних можливостей і не являється синонімом істинності системи, яка інтерпретується» [12, с. 25]. У процесі інтерпретації виконавець не просто відтворює нотний текст, а здійснює його творчо-логічне осмислення, його гра є важливою творчою ланкою, яка пов'язує задум композитора з його художнім втіленням. Запропоновані

два аспекти є цілком логічними стосовно інтерпретації авторського тексту виконавцями. Отже, герменевтична модель передбачає спробу «прочитати» авторський задум і відповідним чином втілити його у виконанні. Аксиологічна модель зосереджується на виявленні художньо-ціннісних смислів як певних орієнтирів для процесуального втілення композиторського доробку. Ці два вектори доповнюють один одного, надаючи цілісності процесу інтерпретації: виконавець одночасно прагне зрозуміти авторський задум (герменевтичний аспект) і донести художні та емоційно-ціннісні смисли твору (аксіологічний аспект) до слухача.

У музикознавчих студіях поняття «музична інтерпретація» охоплює досить широкий спектр значень. На думку Л. Дрейфуса, «вживання терміна інтерпретація стосовно музичного виконання підносить цей акт на особливий філософсько-естетичний рівень, де інтерпретація не просто відтворює партитуру, а зосереджена на аналізі твору як особистісному, оригінальному “прочитанні”» [188, с. 253–254]. Однією з визначальних характеристик музичної інтерпретації є її структурна дуальність, яка виявляється у двох взаємопов’язаних вимірах: взаємодії композитор–виконавець та виконавець–слухач. Хоча ці компоненти інтерпретаційного процесу просторово розмежовані, вони утворюють єдиний комунікативний простір, у якому відбувається художнє втілення музичного твору. Композитор фіксує задум у партитурі, здійснюючи кодування звукової матерії засобами нотного запису; виконавець — актуалізує цей задум у сценічному часопросторі, реалізуючи потенціал нотного тексту; натомість слухач не лише сприймає ці прояви, а й включається до інтерпретативного процесу через їх переосмислення, що врешті-решт формує завершений акт музичної комунікації.

У камерно-вокальній творчості феномен співтворення набуває ключового значення, оскільки саме він забезпечує повноцінну реалізацію музичного твору. Виконавське втілення твору, позбавлене творчого осмислення та комунікації з аудиторією, зводиться до механічної трансляції нотного тексту, внаслідок чого втрачається сутність музики як живого мистецтва. Її художня

привабливість полягає саме в подоланні напруги між фіксованістю авторського задуму та спонтанністю виконання, що невід'ємно містить елемент непередбачуваності та індивідуального прочитання.

У теоретичному плані музична інтерпретація є предметом вивчення герменевтики — науки, яка традиційно розвивалася в контексті інтерпретації вербальних текстів. Її музичний еквівалент — «музична інтерпретація» — є багатовимірним. Ю. Монахова виокремлює три основні змістоутворювальні позиції: широкий (науково-теоретичний) рівень — як сфера пізнання; процесуальний — як безпосередньо процес осмислення та тлумачення музичного твору; вузький рівень — як конкретна виконавська трактовка, результат цього процесу [106]. З огляду на цей підхід музичне інтерпретування окреслімо як інтелектуально організовану діяльність музичного мислення, спрямовану на розкриття виразового потенціалу твору. Важливо, що виконавська інтерпретація виходить за межі простого «пояснення» нотного тексту, вона може включати естетичне оновлення твору, розкриття його виражальних можливостей, пристосування до нових культурних контекстів і творення на основі наявного матеріалу якісно нового музичного продукту. Ці аспекти вказують на креативну роль інтерпретатора у музичному виконавстві.

Історична еволюція виконавської інтерпретації засвідчує трансформацію підходів до ролі виконавця в музичному процесі. У середньовічний період домінували суворі церковні настанови, що жорстко регламентували виконання і фактично унеможлилювали особистісне трактування музичного матеріалу, виключаючи будь-яке відхилення від установленого канону. Лише від епохи романтизму починає утверджуватися тенденція до індивідуалізованої інтерпретації, в межах якої виконавець сприймається не лише як посередник між авторським задумом і слухацьким сприйняттям, а й як повноцінний співтворець художнього образу. У цей період функція виконавця ускладнюється: він вступає в діалог з композитором крізь призму історичного досвіду, стилістичних уявлень, художньо-образного мислення та індивідуальної чуттєвої рецесії. Інтерпретатор постає не як нейтральний транслятор партитури, а як

активний учасник процесу творення музичного змісту, що реалізується у конкретному виконавському акті та формує новий рівень значеннєвої і художньої виразності музичного тексту.

Узагальнення провідних підходів до осмислення музичного виконавства формує цілісну модель сучасної інтерпретативної парадигми, заснованої на системності, інтегративності та взаємозумовленості всіх складових виконавської діяльності. У межах цієї парадигми музично-виконавська творчість розглядається як багаторівневе явище, що у своїй репрезентації враховує «семіотичний, герменевтичний, методологічний, методико-теоретичний, музично-критичний аспекти» [27, с. 7], кожен з яких розкриває окремий вимір функціонування музичного твору у виконанні. Таким чином, інтерпретологія постає як міждисциплінарне знання, що уможливорює багатовекторний аналіз виконавської інтерпретації, враховуючи її історичну обумовленість, жанрово-стильову специфіку, семіотичну структурованість, методико-педагогічну стратегію втілення твору та критичне осмислення його аудіальної версії в рецептивному просторі.

У музикознавстві сформувалися два концептуально протилежні підходи до трактування інтерпретації, які мають принципове значення для камерно-вокального виконавства. Перший — об'єктивістський — передбачає максимально точне відтворення партитури, в межах якого виконавець зберігає стриманість щодо емоційного впливу та уникає індивідуального трактування тексту. Такий підхід ототожнює музичний твір із нотною фіксацією й обмежує виконавця функцією музично-технологічного посередника. Цей підхід превалював у виконавській практиці барокової та класицистичної музики, де пріоритетом об'єктивності інтерпретаційної версії твору виступала форма, структура та стилістична точність. Натомість суб'єктивістська парадигма, що набула поширення в епоху романтизму, визнає пріоритет особистісного начала у виконавській інтерпретації (активна участь виконавця у процесі формування образно-емоційного змісту твору, залучення власного досвіду, художньо-естетичного бачення тощо). Проте надмірна свобода у поводженні з ав-

торським текстом може призвести до спотворення його концептуальних основ. Як на нашу думку, оптимальною є інтерпретація, що зберігає вірність стилістичній та змістовій природі твору, одночасно допускаючи обґрунтовану індивідуальну варіативність втілення, спрямовану на поглиблення художнього враження.

Як уже наголошувалося, сам процес музичної інтерпретації є складним, багаторівневим явищем, що охоплює чотири взаємопов'язані компоненти:

- композитора, який формує художній задум твору;
- виконавців як безпосередніх носіїв звучання;
- слухача, який здійснює рецепцію та смислове осмислення результату виконання.

виконання.

Ці складові перебувають у діалектичній взаємодії, забезпечуючи повноту комунікативного кола, в межах якого відбувається передача і зміна смислів. Розглядаючи музичну інтерпретацію як комунікативну систему, В. Сливка та В. Шульгіна наголошують, що процес передачі «художньої інформації відбувається за такою схемою: відправник повідомлення, передавач (кодування), лінія зв'язку, приймач (декодування), отримувач повідомлення. В аспекті виконавської діяльності структура музичної комунікації має декілька ланок, що включають відправника і передавача повідомлення — композитора, канал зв'язку — нотний запис, декодування і повідомлення — виконавець, отримання повідомлення — слухач. Отже, нотний запис підлягає “озвученню” виконавцем» [145].

Інакше кажучи, повний інтерпретаційний цикл постає як своєрідна музична комунікація, де кожна з цих трьох ланок відіграє унікальну роль, а у своїй сукупності вони забезпечують повноту художнього процесу. Як влучно зазначає диригент І. Остапович, існування твору неможливе без будь-якої з цих складових: «Існує тріада: композитор–виконавець–публіка. Якщо одна ланка цього ланцюга випадає, твір не існує повноцінно» [112]. Нижче розглянемо детально роль кожної ланки та їх діалектичну взаємодію в процесі музичної інтерпретації.

Композитор є вихідною точкою інтерпретаційного процесу. Авторський нотний запис виступає об'єктивною основою для майбутнього виконання та водночас носієм основних компонентів композиторського задуму. Зміна або неточне відтворення нотного тексту «руйнує художній образ, закодований композитором засобами музичної семіотики <...> виконання музичного твору, тобто його декодування, також є вибором звукових елементів, що відповідає набору нотних знаків у визначеній композитором системі запису музики» [145]. У цьому контексті майстерність композитора полягає в тому, «щоб перекласти свої думки та почуття в символічну форму, тобто в музичну нотацію, в якій об'єктивуються та фіксуються його переживання, які виражають його ставлення до світу, здатність знаходити художньо цінний зміст образу, вміння втілювати цей зміст в адекватній формі, яка потім буде декодована спочатку виконавцем, а потім слухачем музичного твору» [192].

Важливо розуміти, що композитор уявляє звучання свого твору ще на етапі створення, формуючи певну інтерпретаційну концепцію ще до зустрічі з реальним виконавцем. Як наголошує В. Москаленко, «створюючи музику, композитор подумки або “вголос” її виконує. Виконавець, реалізуючи твір у звучанні, коригує (“до-створює”) його попередньо обмірковану інтерпретаційну версію. Формування ж цієї версії є неможливим без участі творчопошукового (“композиторського”) начала» [107]. Однак після того, як твір заготовано, влада композитора над його інтерпретацією не є абсолютною, адже «композитору потрібен посередник-виконавець, творчий інтерпретатор його твору... Музикант-інтерпретатор одночасно усвідомлює свій зв'язок із задумом композитора та усвідомлює себе як мистецьку особистість, визнаючи як величезну важливість автора твору, так і водночас власну роль у реалізації ідей композитора» [205].

Виконавці-ансамблісти (коли йдеться про камерно-вокальний твір) є посередниками між композитором та слухачською аудиторією. В. Москаленко наголошує, що «сполучною ланкою у комунікативному ланцюгу “композитор–виконавець–слухач” виступає виконавець. Останній через твір, з одного

боку, реалізує творчий діалог з його автором — композитором, а з іншого, вступає у діалог зі своїм слухачем» [107]. Роль виконавця є активно творчою, а не суто технічно репродуктивною.

У сучасному музикознавстві загальноновизнано, що інтерпретація музиканта-виконавця має творчий характер за умови належного художнього потенціалу інтерпретатора. Водночас виконавець мусить, з одного боку, максимально глибоко збагнути авторський задум та стилістику твору, а з іншого — вкладає у виконання частку власної творчої індивідуальності, що робить кожну інтерпретацію унікальною. Практична місія виконавця полягає у донесенні шляхом живого звучання авторської концепції. Задля цього він фактично проходить зворотний, стосовно порухів композитора, шлях: перекладає знаково-символічну мову партитури назад у звук, створюючи «озвучений конструкт» — реальну акустичну форму твору. Як зазначає Юань Іжун, «з точки зору семіотичного аналізу в процесі пізнання авторського тексту відбувається переклад музичного матеріалу з однієї семіотичної системи, якою є нотний запис, в іншу — живе звучання, його відтворення. В результаті такого перекладу <...> визначальною є проблема інтонаційного слуху, саме з цим виконавським феноменом пов'язують здатність простежувати, осмислювати і оцінювати події, що відбуваються в музиці, спостерігати за музичною формою як процесом <...> Інтонаційний слух тісно пов'язаний з музичним мисленням, з розшифровкою образно-поетичної сутності інтонації і її відтворенням в адекватній виконавській дії» [181, с. 30–31]. При цьому інтерпретатор використовує весь арсенал музично-виражальних засобів (динаміку, темп, тембр, агогіку тощо), щоб найбільш переконливо передати зміст. Зазначмо, що в ансамблевому виконавстві (як приклад, дует співака і піаніста) важливою є діалогічність і співтворчість між самими музикантами. Вони спільно виробляють єдину інтерпретаційну концепцію, аби цілісно представити слухачам художній задум твору. Ансамблісти у реальному часі також реагують на різні фактори виконання — акустику залу, власний емоційний стан та навіть публіку.

У дослідженні А Лерча, А. Чінмаї, А. Паті та С. Гугурані продемонстровано, що аудиторія не є пасивним фактором: наприклад, реакція слухачів під час концерту (аплодисменти, напружена тиша, емоційна віддача) може зворотно впливати на виконавця і перебіг виконання [197]. Все це свідчить про діалектичний характер взаємодії: виконавець одночасно орієнтується на задум композитора і на сприйняття слухача, перебуваючи в центрі комунікативного кола як його активний рушій. Слухач завершує це комунікативне коло, здійснюючи рецепцію твору та його смислову інтерпретацію.

Хоча роль аудиторії тривалий час оцінювалася як пасивна, сучасні підходи трактують слухача як активного співучасника художнього процесу. Саме в акті слухання музичний твір отримує своє остаточне «оживлення» у свідомості: «музика повинна звучати... якщо вона не звучить — її не існує» [112]. Кожен слухач привносить у сприйняття свій власний життєвий досвід, емоції та культурний контекст, тому значення твору може інтерпретуватися по-різному різними аудиторіями. При цьому «слухачька інтерпретація виявляє лише деякі з багатьох можливих значень, закладених автором, причому іноді слухач здатен відкрити в творі навіть нові смисли, не передбачені композитором» [192, с. 71].

Додаймо, що емоційно-художні образи не можуть існувати поза психологічним виміром інтерпретатора. У камерно-вокальному ансамблі музика неминуче проходить крізь внутрішній світ виконавців, що надає звучанню індивідуального забарвлення. Тому усунення особистісного чинника, як того вимагає радикальний об'єктивізм деяких виконавських шкіл, є не лише неможливим, а й методологічно хибним. Для адекватного втілення авторського задуму виконавцям необхідно опанувати не лише технічний матеріал партитури, а й історико-стильовий контекст, інтонаційно-мовні особливості епохи та індивідуальну манеру композитора — усі компоненти, що забезпечують автентичне відтворення естетичного смислу твору.

Високий рівень вокальної та інструментальної майстерності в камерно-вокальному виконавстві полягає не стільки у володінні технічними прийома-

ми, скільки у здатності до глибокого слухового аналізу, інтонаційної чутливості та тонкої реакції на узгодженість ансамблевого звучання. Нотний текст у цьому процесі постає не як вичерпне джерело інформації, а як система знаків, що лише орієнтує виконавців у напрямку пошуку художнього смислу. Партитура визначає загальні та конкретні виконавські завдання — осмислення ідеї, вибір темпу, динаміки, формоутворюючих акцентів і кульмінаційних точок. Справжній зміст музики розкривається не у графічному тексті, а в свідомості інтерпретаторів, у процесі їхнього творчого осмислення. Таким чином, музична інтерпретація становить центральний аспект діяльності камерно-вокального ансамблю, є складною структурою музичних уявлень, що формуються у свідомості співака та концертмейстера під час первинного ознайомлення з твором і набувають конкретного звучання у виконавському акті.

Таким чином, музична інтерпретація постає як багаторівневий комунікативний процес, у якому взаємодіють композитор, виконавець і слухач. Композитор закодує художній задум у нотному тексті, виконавець розкодує та втілює його у звучанні, збагачуючи інтерпретацію власними творчими відтінками, а слухач сприймає та осмислює почуте — так завершується повний цикл музичної комунікації. Існування твору є повноцінним лише за умови участі всіх трьох ланок цієї «творчої тріади», адже відсутність хоча б однієї з них не дозволяє твору реалізувати свій художній потенціал. Історична еволюція виконавства — від об'єктивістського ідеалу точного відтворення партитури до романтичного утвердження виконавця-співтворця — підкреслює, що інтерпретація є не механічною трансляцією нотного тексту, а самостійною творчою діяльністю. Оптимальною є виконавська стратегія, яка поєднує вірність стилю і тексту твору з обґрунтованою індивідуальною варіативністю, що поглиблює його художній вплив.

Сучасна інтерпретаційна методологія розглядає виконавський процес як акт художнього декодування, у межах якого виконавець інтерпретує не лише музичні компоненти (мелодію, ритм, гармонію, тембр), а й вербальні елементи — фонетичну структуру, поетичні образи, семантичні відтінки. У

результаті формується багат шарова система смислів, де відбувається взаємопроникнення різнорівневих знакових систем, спрямованих вглиб у розкодуванні композиторського задуму. Камерно-вокальний жанр у цьому контексті виявляє особливо виразну діалогічність фактурних пластів, де вокальна та інструментальна партії функціонують як рівноправні суб'єкти музичної дії. Їхнє тематичне, ритмічне та інтонаційне переплетіння сприяє утворенню своєрідної поліфонізованої структури, що базується на принципах міжпартнерської взаємодії. Вона може реалізовуватись у формах реплік (питання — відповідь), синхронного унісонного руху або у формі коментаторської функції фортепіанного супроводу — зокрема в інтерлюдіях, що постають після вокальних фраз. Таким чином, вже від самого початку у партитурі твору закладено певну логіку виконавської співтворчості, яка передбачає активну інтерпретаційну участь обох виконавців у розкритті авторського художнього концепту.

У сучасній інтерпретаційній практиці виконавці застосовують різноманітні методологічні підходи до опрацювання музичного твору. Попри розбіжності у виконавських стратегіях, усі вони спрямовані на формування цілісної художньої концепції, суголосної авторському задуму через відповідний звуко-стильовий ландшафт. Серед ключових виокремлюється підхід, орієнтований на утвердження семантичного змісту тих смислових уявлень, які виникають у процесі осмислення твору й набувають виразності у виконавському трактуванні. Інша модель — емпірична — передбачає взаємодію виконавця з композиторським текстом, що уможлиблює модулювання інтерпретаційних прийомів та художніх засобів у реальному сценічному часопросторі. Ці етапи виконавського втілення, на думку О. Шикирінської, реалізуються через «стадію зародження, коли складаються перші контури виконавського трактування; етап становлення, в якому проробляються окремі деталі і поглиблюється виконавська концепція, період уточнення, розвитку задуму і, нарешті, акт матеріалізації у продукті виконавської діяльності» [180, с. 451–452]. Такий підхід надає можливість кожного разу формувати нову версію прочитання, обираючи різні інтерпретаційні стратегії, спрямовані на цілісність прочитання твору.

І смислоцентричний, і емпіричний підходи, окреслені вище, зберігають зв'язок із початковим композиторським задумом, водночас у процесі виконавської інтерпретації вони уможливають створення індивідуалізованого аудіального проєкту твору, суголосного авторським візіям.

Багатошарова імплементація художнього досвіду композитора у виконавській інтерпретації розгортається через взаємодію зовнішніх і внутрішніх чинників, які визначають цілісність інтерпретаційного акту.

До зовнішніх компонентів належать:

- музичний твір як форма художнього висловлювання;
- інтерпретатор як посередник між авторським задумом і слухацькою рецепцією;
- вокальні або інструментальні засоби виконавської виразності, які забезпечують процесуально-акустичне втілення ідей, закладених у партитурі.

Внутрішні складники пов'язані з особистісним художнім баченням виконавця і включають:

- інтерпретативне осмислення творчості композитора як системи естетичних і жанрово-стильових ознак;
- рефлексію щодо еволюції композиторського мислення, індивідуального стилю, художньо-виразових орієнтирів творчості митця та жанрово-стильових новацій, що формують контекст виконуваного твору.

Сутність художньо-виконавського втілення авторського задуму формується в результаті синтезу зовнішніх і внутрішніх елементів, які взаємодіють у межах інтерпретаційного акту. Цей процес передбачає поступову кристалізацію інтерпретаційної концепції, що ґрунтується на поєднанні аналізу — як об'єктивного чинника (раціональної процедури розчленування цілого на частини для поглибленого розуміння його структурної організації), та інтерпретації — процесу, суб'єктивного за своєю природою, що, відповідно до латинського *interpretari* (від *inter* — «між» і *pretari* — «тлумачити, пояснювати»), виступає посередником між авторським текстом і його художнім осмисленням у слуховій рецепції.

Формування виконавсько-інтерпретаційного прочитання відбувається поетапно і охоплює такі ключові аспекти:

- жанр твору визначає систему стильових і формальних ознак, які формують стилістичні інтерпретаційні межі;
- композиційна структура авторського задуму як орієнтир для організації виконавського втілення твору;
- виконавський текст як результат творчої взаємодії, що формується в межах сценічного часопростору та визначається техніко-інтерпретаційними можливостями виконавців;
- інтертекстуальні зв'язки актуалізують діалог виконавців з іншими текстами композитора, посилюючи його змістову насиченість і стильову цілісність сценічного втілення композиції.

У цьому контексті важливою є взаємодія формотворчо-конструктивних (зовнішніх) та світоглядно-сміслових (внутрішніх) чинників авторської концепції, що формують відкриту виконавсько-інтерпретаційну модель, «завданням якої є пізнання музичного твору як художньої цілісності на основі попередніх аналітичних та інтерпретаційних (виконавських, аналітичних, критичних, слухацьких та ін.) версій» [33, с. 15].

Алгоритмічна модель інтерпретаційного процесу: персоніфікація, типологія та виконавські версії. У фундаментальних працях з музичної інтерпретології В. Москаленка сформовано уявлення про виконавську інтерпретацію як багатокомпонентний і динамічний феномен на основі його концепції особистісного простору інтерпретації. На його думку, інтерпретація є формою творчої діяльності, результатом якої є усвідомлення виконавцями не лише розуміння наявного, але й творення нового — індивідуально-особистісного прочитання в результаті суб'єктивної взаємодії виконавця з текстом: «Інтерпретація є одним із видів творчої діяльності людини, цілісним, багатокомпонентним, динамічним процесом, результатом якого є розуміння вже наявного і створення нового, своєрідного, індивідуально-особистісного, на ос-

нові суб'єктивної взаємодії тексту та особистості виконавця-інтерпретатора» [107]. Ключовим компонентом, на думку дослідника, є процесуальність виконання — творення музичного образу «тут і зараз», що відрізняє інтерпретацію від статичних, канонічно орієнтованих форм музикознавчого аналізу.

Водночас, як зазначає В. Москаленко, аналітичне осмислення музичного тексту спрямоване на виявлення його конструктивної природи (композиції, форми), тоді як інтерпретація здатна відповісти на питання: «як пізнається музичний задум у цілісності процесуального поля творчості». У цьому контексті виконавець повинен вийти за межі «об'єктивованого» розгортання композиторської музичної думки й обрати — залежно від контексту — будь-який із варіантів можливого художнього втілення, зокрема й ті, що вже були реалізовані раніше або лише гіпотетично потенційні [107].

З метою окреслення типології інтерпретаційної діяльності дослідник виділяє кілька її форм:

- редакторську (робота з авторським текстом);
- виконавську (сценічне втілення);
- музикознавчу (науково-аналітичне осмислення);
- композиторську (як форма втілення тієї чи іншої жанрово-стильової моделі).

І. Дружга, вивчаючи семантичне поле інтерпретації, наголошує на двовекторній природі інтерпретаційного дискурсу — науково-музикознавчій та художньо-виконавській. У виконавському аспекті, зокрема в сучасній камерно-вокальній творчості, на її думку, інтерпретація набуває персоніфікованого характеру, особливо коли вона реалізується у тісній співпраці *композитор–виконавець*. Це дає підстави говорити про етапність інтерпретаційного процесу, що включає на думку дослідниці:

«– початкове ознайомлення з партитурою та авторським задумом, коли композитор вербально окреслює виконавцеві основні зовнішні та внутрішні складові задуму;

– композиційно-виконавський етап, що передбачає формування стилістики виражальності, опанування нових виконавських технік, адаптацію до інноваційних принципів гри;

– матеріалізація задуму — сценічне втілення, яке може включати доопрацювання в процесі виконання та відображає взаємодію первинної концепції з особистісним виконавським баченням» [50, с. 131].

У цьому контексті надзвичайно цінним з точки зору отриманих результатів є аналітичний алгоритм музичної інтерпретації, запропонований В. Москаленком. У ньому поєднано закономірності композиторського мислення з механізмами виконавського втілення, виходячи з розуміння не лише зовнішньої (формальної), але й внутрішньої (змістово-семантичної, емоційної) структури музичного твору. Композиторський задум тут постає як своєрідна семантична матриця, що спрямовує виконавця у виборі інтерпретаційної траєкторії сценічного втілення авторського задуму.

Алгоритм музичної інтерпретації, у його авторському викладі, охоплює такі компоненти:

- композиторський задум (реальний, умовно реальний, гіпотетичний);
- музична ідея (композиційна структура і семантичне ядро);
- засоби реалізації музичної ідеї (техніка, виражальність, темпоритм тощо);
- виконавський простір (сценічна реалізація, жанрові рамки, тип виконання);
- твір та особливості його функціонування (оригінальний опус, транскрипція, перекладення);
- роль і місце композиції у творчому доробку автора.

На цьому підґрунті формується ідейна сутність виконавського втілення, визначаються знаково-семантичні компоненти гри, спрямовані на формування цілісності інтерпретаційної версії, її оригінальності в контексті прочитання прототексту композитора [107].

Застосування пропонованої алгоритмічної моделі — взаємодії реального, умовно реального та гіпотетичного змісту композиторського задуму — на прикладі камерно-вокальної композиції «Ave Maria» Ф. Шуберта дає можливість не лише простежити стильову трансформацію музичного образу, а й увиразнити інтерпретаційну глибину кожної версії (К. Огнєвий та Р. Флемінг) як акту живої художньо-процесуальної співтворчості композитор–виконавець. У наш час історія виникнення цього шедевра, як і особливості первісного авторського задуму, відійшли в далеке минуле. Спроба реконструкції початкового задуму композитора (реального, умовно реального, гіпотетичного), формулювання музичної ідеї (композиційної, семантичної), здійснена в межах цього дослідження, дозволить розширити поле наукового осмислення твору та сприятиме переосмисленню й оновленню смислових компонентів одного з найвідоміших шедеврів видатного австрійського мистця.

Композиторський задум твору. Початковий задум «Ave Maria» (у реальній його формі) є невід’ємною складовою п’яти романсів і двох хорових номерів з ор. 52, написаних у квітні 1825 року на тексти ранньої поеми В. Скотта «Діва озера». Історія створення цього твору склалася для композитора досить вдало: пісні на слова В. Скотта, які Ф. Шуберт виконував разом із Й. Фоглем під час концертного турне містами Верхньої Австрії у 1825 році, одразу здобули визнання та популярність серед слухачів. Їхнє опублікування у 1826 році принесло автору чималий матеріальний зиск. Очевидно, що початковий задум композитора пов’язаний із драматургічними пошуками. Відомо, що протягом усього свого творчого шляху Ф. Шуберт активно працював у жанрі опери та музично-драматичного спектаклю³. Він активно підтримував ідею створення національної німецької опери. З іншого боку, на появу циклу пісень на тексти В. Скотта, ймовірно, вплинула успішна реалізація ідеї вокального циклу в «Прекрасній млинарці» (1823).

³ На початку 1820-х композитор створив такі зингшпілі, як «Альфонсо і Естрелла» (лібрето Ф. Шобера), «Змовники» (інша назва – «Домашня війна», лібрето І. Кастеллі), оперу «Ф’ерабрас» (лібрето Й. Купельвізера) та романтичну драму «Розамунда, княгиня Кіпрська» за мотивами п’єси Г. Чезі. Композитор був у захваті від «Чарівного стрільця» К. М. Вебера, прем’єра якого з великим успіхом пройшла на сценах австрійських театрів.

Оперні інтенції творчості Ф. Шуберта та ідея вокального циклу першої половини 1820-х років (*умовно реальний задум*) знайшли своє втілення в «Піснях і хорах» оп. 52. До цього опусу увійшли три пісні Еллен (третя з яких — «Ave Maria»), «Пісня полоненого мисливця», «Пісня Нормана», «Пісня на човні» для чоловічого хору з фортепіано та «Пісня мертвих» для жіночого хору з фортепіано. Хоча твори й не об'єднані формально у цикл, вони мають риси, що дозволяють говорити про цілісність задуму в межах семи номерів. Опосередковано кожен з них слугує характеристикою основних персонажів поеми «Діва озера»⁴. Ще одним об'єднувальним чинником у п'яти романсах є специфічний музичний колорит, пов'язаний із відображенням стану природи: образ ночі накладає свій відбиток на розвиток змістових елементів усіх номерів оп. 52. Прихований спокій природи контрастує з тривогою, страхами, очікуванням у душах персонажів, що створює внутрішню динаміку музичного розгортання. Перші дві пісні Еллен стилістично тяжіють до жанру колискової: через неї героїня вводить слухача у світ епічного оповідання, де згадки про полювання чи криваві битви видаються завуальованими, ніби «заглушеними» нічною тишею та умиротворенням.

Попри іншу жанрову природу «Пісні полоненого мисливця» та «Пісні Нормана» (з елементами полонезу, маршу тощо), саме нічна атмосфера (дія відбувається вночі або надвечір) пом'якшує драматичність образів, сприяє виявленню прихованих змістових рівнів, «розмиваючи» прямолінійність людських інтонацій. Ідея пом'якшення сюжетної прямої через введення примарних, багатозначних відтінків нічного колориту як символу плинності, невідзначеності відчуттів, їх мінливості та примхливості, а також імплементація додаткових підтекстів у музичну тканину стали своєрідним смисловим стрижнем, що поєднує п'ять романсів (*гіпотетичний задум оп. 52*). Романс «Ave Maria» найповніше втілює цю ідею, акумулюючи в собі багатство смислових

⁴ У піснях Еллен, крім зображення самої героїні, присутні риси благородного лицаря Джеймса Фіц-Джеймса, який наприкінці драми виявляється королем Шотландії. «Пісня полоненого мисливця» розкриває емоційний стан коханого Еллен — Малкольма Грема. «Пісня Нормана» створює образ воїна та трагічну атмосферу війни, яка посилюється й у «Хорі мертвих». Чоловічий хор, своєю чергою, змальовує постать важка повсталих племен — Родеріка Ду.

нюансів, множинність підтекстів, що приховані за зовні простим фактурним оформленням музичного тексту.

Музична ідея романсу «Ave Maria» Ф. Шуберта поєднує кілька смислових рівнів та формує багат шарову підтекстову структуру. Її основу становить синтез барокової ідеї молитви, пасіонарності (поліфонія як знак епохи та стилю) з романтичною емоційністю сприйняття навколишнього світу, рельєфним зіставленням особистісного «Я» з поетичним образом природи (поліфонія як спосіб осмислення дійсності). Духовний зміст романсу «Ave Maria» був відзначений самим композитором. У одному з листів до батька Ф. Шуберт згадував, що створював романс у молитовному стані, який неможливо штучно відтворити й який іноді мимоволі охоплює людину в критичні моменти буття. Це особливе переживання, за словами самого Шуберта, передавалося й під час виконання твору: «цей гімн, здається, торкається кожної душі та налаштовує на молитву» [47, с. 141]. Дійсно, інтонація фрази «Ave Maria» насамперед передбачає формування просвітленого, сакрального, внутрішньо зосередженого стану, адже ці слова відтворюють привітання архангела Гавриїла Діві Марії у момент Благовіщення («Ave Maria» у перекладі означає: «Радуйся, Маріє»)⁵. Давність молитви, її особливий статус серед канонізованих співів, популярність сюжету у поєднанні з простим і водночас глибоко емоційним посилом спонукали композитора звернутися до низки музичних лексем, покликаних передати гімнічність, релігійну зосередженість та пристрасну віру. Композитор при цьому використовує виражальні засоби, притаманні бароковій поліфонії, яка виступає знаком давнини та просвітленої суворості музичного задуму. Водночас співіснування романтичного захоплення природою з екзальтованим зануренням у середньовічну молитву, синтез особистісних емоцій героїні з узагальненим релігійним переживанням актуалізують поліфонічне мислення як провідний компонент композиційної ідеї твору.

⁵ Звернення до сюжету «Ave Maria» як до символу великої радості мало усталений характер у європейській музичній традиції задовго до Ф. Шуберта. Відомі хоріві твори Я. Аркадельта, Ж. Дебре, Д. Борнганського, створені на текст цієї молитви (канонізованої Тридентським собором у 1545–1563 роках), засвідчують значущість цієї теми у сакральному жанрі.

Прояви поліфонічного мислення в романсі «Ave Maria» виявляються на жанровому, тематичному та фактурному рівнях. Двотактовий вступ відкриває слухачеві світ барокової прелюдії. Типовий «хвильовий акомпанемент» із плавними арпеджіюваними висхідними та низхідними лініями тематизму — від глибин фортепіанного тембру до його вершин, баркарольне хвилювання голосів, просторе розгортання мелодії верхніх голосів із наголосом на високих звуках — усе це нагадує сплески хвиль. Швидкі підйоми й спади в межах однієї долі такту складаються в ширшу хвильову дугу, що підіймається від фа першої октави до найвищих звуків другої (ля-бемоль), після чого так само поступово спадає. Дослідники вважають фігуру «хвилі» однією з ключових у творчості Шуберта, вказуючи на її риторичну спорідненість із бароковою образністю: «...генетично шубертівські „хвилі” пов’язані з бароковим образом „бурхливого життєвого моря”» [51, с. 47].

Закладена у вступі ідея одночасного контрасту змістових пластів стає однією з провідних семантичних ідей, які визначають специфіку романсу. Надалі у фортепіанній партії зберігається контраст між зовнішньою рівномірністю прелюдійної фактури в її лінійному розгортанні та внутрішньою змістовою багат шаровістю, яка у взаємодії з вокальною партією формує полісмісловий простір твору. Вокальна партія постає як окремий, жанрово контрастний пласт «Ave Maria». Саме тут найбільш відчутні оперні інтенції Ф. Шуберта. У жанровому сенсі вокальна лінія набуває характеру драматичного монологу героїні. Її зміст розкриває життєву ситуацію Еллен, визначає час і простір дії, наповнений дівочою надією на повернення миру та спокою. На тлі врівноваженої фортепіанної фактури вокальна партія звучить як експресивний заклик, як молитва-звернення. Чітка чотиридольність мелодії утворює поліметричний діалог із «бароковими шістнадцятими» інструментального акомпанементу, а речитативно-декламаційний ритм із поривчастими пунктирними фразами та періодичними появами тріолей акцентує рельєфність мелодичної лінії на фоні ритмічної монотонності акомпанементу.

Як і інструментальна, вокальна партія також творить риторичні фігури, змістово споріднені з бароковими. Наприклад, два початкові мотиви на словах «Ave Maria, jungfrau mild» — другий є варіацією, неточною інверсією першого. Структурне розгортання вокальної й інструментальної партій має відмінності. Хвилеподібне, суцільне, структурно нечленоване фортепіанне акомпанементне тло просувається вперед завдяки внутрішнім ладо-гармонічним чинникам та модуляціям. Водночас вокальна мелодія складається з послідовності коротких, чітко окреслених фраз, розвиток яких обумовлений особливостями співвідношення тексту й музичної інтонації. Широкі розспіви й самі мелодичні інтонації часто пов'язані з ім'ям Святої (Maria, jungfrau, mütter). Речитативно-декламаційні епізоди, що виконуються в обмеженому діапазоні та пунктирному ритмі, зазвичай виражають людські «приземлені» почуття й думки. Отже, інтонаційна драматургія розставляє акценти, важливі для композитора: вона підносить божественне та конкретизує земне.

У підсумку, головну композиційну ідею романсу — створення поліфонічного, полісміслового музичного простору — Ф. Шуберт реалізує через такі композиційні принципи:

- багат шаровість як основа музичного мислення;
- втілення багат шаровості на всіх рівнях композиції: драматургічному, жанровому, стилістичному, структурному;
- майже барокова багатозначність музичного простору;
- романтичне зіставлення пластів — особистісного «Я» й образу природи;
- створення насиченого колориту звучання через активний тонально-гармонічний розвиток;
- прелюдійність як жанрова модель інструментальної партії;
- втілення одночасного контрасту;
- використання інверсій як прийому роботи з мелодією;
- формування мелодичних формул, подібних до барокових риторичних фігур.

Багатоплановість музичної тканини, множинність її смислових векторів, які виявляються у взаємодії вокального й інструментального начал на жанровому, драматургічному та стилістичному рівнях, а також внутрішня багатозначність вокальної й інструментальної сфер підкреслюються також смисловими контрастами на композиційному рівні. Тут завершеність і повторюваність строфічної форми, замкненість кожної строфи фразою «Ave Maria» (*що підкреслює її визначальний статус як головної ідеї*) протистоять емоційній насиченості, внутрішній динаміці розгортання сюжету, багатоплановості гармонічних і ритмічних варіацій. Проста строфічна форма, таким чином, парадоксально підкреслює складність композиторського задуму, який реалізується не лише лінійно, а й просторово, стереофонічно, де кожна мить музики несе в собі складну палітру смислових трансформацій. Потрібно наголосити, що саме у таких простих строфічних композиціях Ф. Шуберт найповніше розкриває свій талант. Романс «Ave Maria» не є винятком: поряд з іншими шедеврами простої строфічної форми — «Польова троянда» (сл. Й. В. Гете), «До музики» (сл. Ф. Шобера), «Весняне томління» (сл. Л. Уланда) — цей твір яскраво виявляє найпотаємніші сторінки людської душевності.

Усвідомлення музичного твору «Ave Maria» Ф. Шуберта в інтерпретаціях Костянтина Огнєвого та Рене Флемінг. Звертаючись до романсу «Ave Maria», К. Огнєвий сприймає його, на нашу думку, насамперед як твір романтичного світовідчуття. У його виконанні відчувається прагнення створити образ ідеалу — піднесеного, цнотливого, прекрасного — та постійний рух до нього. Водночас цей образ не віддалений, а близький і простий, сповнений щирості. Слухач сприймає його емоційно, природно, невимушено. Мелодія зливається зі світлими, прозорими гармоніями акомпанементу, формуючи нерозривний, гармонійний образ піднесеної природної краси. Отже, у композиційній ідеї романсу, за нашим переконанням, домінує створення єдиного екстатичного стану. Вокальна й інструментальна партії зливаються в синтетичне звучання, підкреслюючи гімнічність, цілісність і силу образу. У такій інтерпретації долається драматургічна конфліктність, первісно закладена у творі

Шуберта. Змістова динаміка романсу трансформується через відтворення особливого молитовного стану — пантеїстичної єдності природи і людської особистості в моменті музичного усвідомлення прекрасного.

Із цього випливає і своєрідність інтерпретації: текстовий зміст відходить на другий план. Співак двічі повторює одну строфу. У вокальній партії помітне пом'якшення пунктирних ритмів та зменшення контрасту між довгими й короткими звуками. Чотиридольність мелодії істотно переосмислена і наближена до «барокового ритму» акомпанементу, що зменшує полярність між голосом та інструментом. К. Огневий долає розірваність декламаційно-речитативних фраз за допомогою щедрого подовження звуків і скорочення пауз. Вокальна лінія тяжіє до нескінченної мелодії, яка об'єднує живе (голос) і неживе (інструмент), стає головною виразною силою емоції. Саме так реалізується семантична ідея романсу — органічне єднання вокального й інструментального тематизму в цілісному артефакті — просвітленому гімні «Ave Maria» Франца Шуберта.

Співачка Р. Флемінг включила романс «Ave Maria» Ф. Шуберта до свого проєкту *Spiritual Songs*, реалізованого 13 листопада 2005 року у кафедральному соборі міста Майнц. Основна ідея цього проєкту, як видається, прихована в самому слові «духовні». Репертуар охоплює твори епох бароко, класицизму, романтизму, демонструючи блискучу техніку і віртуозне володіння голосом. Р. Флемінг скеровує слухача на сприйняття музики як духовного начала, здатного очистити душу від емоційної суєти, піднести її до досконалості, до Бога. Її дещо об'єктивована, відсторонена манера виконання з впевненим, чистим і вивіреним звукоутворенням передає ідеал досконалості, позбавлений зайвих емоцій та суб'єктивних акцентів.

Образ трансцендентної досконалості, вічного звернення людини до Бога розкривається у виконанні Р. Флемінг Шубертової «Ave Maria». Мелодія покладена на текст латинської молитви, що замінив оригінальний німецький. Це підсилює релігійне відчуття, надає молитві провідного значення. Кожне слово тут набуває ваги. Романтичний колорит акомпанементу поступається

точному інтонуванню молитовного звернення до Божої Матері, яке спрямоване до трансцендентного, у недсяжну висоту святості — як вежі готичного собору Майнца.

Смислова спрямованість інтерпретації стає очевидною вже з першої фрази. «Ave Maria» звучить із піднесеним акцентуванням кожного слова (на відміну від версії К. Огнєвого, де головна увага спрямована на слово «Марія» як символ жіночності, святості, терпіння). Це нагадує про місію Марії як обраної Богом, носійки благодаті, святої сутності. В інтерпретації Р. Флемінг відчувається унікальне поєднання середньовічної стриманості з досконалою технікою виконання барокових та класичних арій. Патетика й афект набувають форми у точній ритмічній організації мелодії. Чітка чотиридольність із пунктирним малюнком та викарбуваними шістнадцятими нотами пом'якшується триольним рухом у кадансі та безкінечним насолодженням протяжними звуками наприкінці фраз. Драматичний пафос оперного монологу врівноважується сакральністю молитви, а оксамитова глибина тембру в поєднанні з акустикою собору надає виконанню космічного масштабу. Таким чином, *композиційна ідея* втілюється в інтерпретації двох строф романсу як двох завершених етапів молитви, структурно замкнених, але нескінченних у людському осмисленні. *Семантична ідея* реалізується в чіткій декламаційній ритміці вокальної партії та її тісному зв'язку з артикуляцією слова.

Полісмісловий простір романсу «Ave Maria» Ф. Шуберта виникає завдяки геніальній здатності композитора інтуїтивно охоплювати нескінченні стилістичні можливості для втілення обраного тексту, що забезпечило цьому твору багатоманіття виконавських інтерпретацій. Така сила прозріння й унікальний дух осяяння притаманні більшості пісенних композицій першого музичного романтика. Його вокальні цикли та окремі романси сповнені символами, відтінків барокового, класичного й романтичного світовідчуття, пронизані суперечливими психологічними станами, переливаються всіма барвами навколишнього світу. Таємниця музики Шуберта, її багат шаровість та мож-

ливість численних інтерпретацій виявляються у безперервному зверненні сучасних композиторів і виконавців до його творчої спадщини.

Узагальнюючи викладене, інтерпретаційний простір камерно-вокальної композиції постає як динамічна взаємодія зовнішніх і внутрішніх чинників, що сходяться в єдиній перформативній події. Жанрова приналежність твору задає систему стильових і формальних орієнтирів, його композиційна структура репрезентує авторський задум і виконує орієнтувальну функцію для організації виконавського втілення, а сам «виконавський текст» твориться у координатах сценічного часопростору та зумовлюється техніко-інтерпретаційним потенціалом партнерів. Увага до інтертекстуальних зв'язків авторської композиції включає виконавців в ширший культурний діалог, підсилюючи змістову насиченість і стильову цілісність сценічного втілення. У такій оптиці продуктивною є алгоритмічна модель інтерпретації (за В. Москаленком), що поєднує реальний, умовно реальний і гіпотетичний виміри композиторського задуму з музичною ідеєю, засобами її реалізації, параметрами виконавського простору й стильовим образом твору. Вона надає інструментарій для порівняльного аналізу виконавських версій, фіксує, яким чином у процесуальності сценічного акту відбувається перекодування нотного тексту у багатосаровий аудіальний ландшафт, де вербальна і музична семіотика взаємно прояснюють одна одну.

Кейс романсу «Ave Maria» Ф. Шуберта емпірично підтверджує окреслені положення, демонструючи типологічний спектр виконавсько-інтерпретаційних прочитань. У версії К. Огнєвого домінує інтегративний, емоційно-континуальний підхід: згладження пунктирності, зближення ритміки вокальної лінії з «прелюдійною» хвильовістю акомпанементу та пріоритет безперервної мелодії формують єдиний екстатичний стан, у якому конфліктність первісної драматургії згортається. У виконанні Р. Флемінг реалізується семантико-текстоцентричний підхід: латинський молитовний текст, артикулювальна чіткість і метроритмічна дисципліна актуалізують сакральний вимір і барокову риторичу в межах строфічної замкненості.

Попри різноспрямованість рішень, в обох версіях зберігаються поліфонізація фактури та діалогічність вокального й інструментального пластів, що уточнюють, а не руйнують композиційну ідею твору. Отже, компаративний підхід дозволяє типологізувати виконавські версії за мірою смислоцентричності /перформативності, за ступенем кореляції тексту й звукостилю, за балансом голос /фортепіано та характером темпоритмічної організації — саме ці параметри можуть слугувати основою подальшого аналізу камерно-вокальних творів.

Художньо-виконавська взаємодія у камерно-вокальній творчості — це діалогічний, співтворчий процес між композиторським задумом і його інтерпретаційним втіленням виконавцями. Музичний твір набуває художньої повноцінності лише у звучанні, де виконавець, з одного боку, прагне глибоко осягнути авторську ідею, стиль і зміст твору, а з іншого — неминуче привносить власне розуміння, емоційні акценти та індивідуальну манеру. Історично роль виконавця еволюціонувала від об'єктивістського відтворення партитури (бароко, класицизм), де пріоритетом була точність і стриманість, до романтичної концепції співтворця, коли особистісне бачення виконавця стало невід'ємною складовою інтерпретації. Оптимальна виконавська стратегія нині полягає у збереженні вірності стилю й тексту твору з одночасним внесенням обґрунтованих індивідуальних нюансів, що поглиблюють його художній вплив.

Музична інтерпретація розглядається як багаторівневий комунікативний процес, в якому взаємодіють композитор, виконавець і слухач. Композитор кодує художній образ у нотному тексті; виконавець декодує його, оживляючи твір у звуко-творчому акті та збагачуючи його прочитання власною творчою індивідуальністю; слухач сприймає й осмислює почуте, завершуючи коло музичної комунікації. У камерно-вокальному жанрі особливо відчутна діалогічність: вокальна та фортепіанна партії рівноправно взаємодіють, обмінюючись тематичними «репліками» і спільно формуючи цілісний образ твору. Сучасні підходи до інтерпретації підкреслюють креативну роль виконавця

як художнього інтерпретатора, що використовує весь арсенал засобів виразності та враховує історично-стильовий контекст створення авторського доробку.

Висновки до Розділу 1

Здійснений у розділі аналіз засвідчив, що камерно-вокальна творчість є динамічним середовищем композиторських та художньо-виконавських пошуків, що виявляють ключові тенденції розвитку музичної культури. Центральною аналітичною і водночас поетикальною (естетичною, композиційною, структурно-художньою, художньо-сисловою) категорією постають форми діалогу — як принципу побудови музичної форми, як способу взаємодії мистецтв (музики та поезії) і як практичного механізму сценічної співтворчості співака й піаніста. Узагальнюючи напрацювання підрозділів, зазначмо основні позиції, важливі для аналітичних розділів праці.

Пропонований методологічний концепт діалогу у камерно-вокальному циклі є міждисциплінарним і комунікативно зорієнтованим. У розділі запропоновано його інтерпретаційну оптику, що поєднує ідеї діалогічності культури (у широкому розумінні — як багатоголосся вислову), інтертекстуальності, семіотики комунікації та виконавських студій. Такий погляд уможлиблює розгляд камерно-вокального опусу не лише як змістовно насиченого і герметичного музичного матеріалу (текст як даність), а й як відкритого комунікативного дискурсу *композитор–твір–інтерпретатор–аудиторія*, у якому смислотворчі рівні народжуються та розгортаються в часопросторовому акті музичної інтерпретації.

Категорію діалогу нами осмислено у таких ключових для дослідження напрямках:

- як внутрішньотекстовий принцип побудови музичного тексту у взаємодії голосу й фортепіано;
- як інтермедіальний діалог музики з поетичним першоджерелом;
- як художньо-стильовий діалог композитора з виконавцями;

– як провідний тип виконавської взаємодії учасників камерно-вокального ансамблю.

Уперше висвітлено поняття «прихованої діалогічності» у інтерпретації камерно-вокального твору як властивості формально монологічної фактури вокальної партії формувати взаємодію між шарами музичної тканини фортепіанного супроводу, що суттєво збагачують змістотворення виконавського прочитання.

Камерно-вокальний цикл окреслено як цілісну художню систему зі збалансованим співвідношенням автономії й єдності. Цикл визначено як сукупність номерів, об'єднаних наскрізною ідеєю та драматургічною логікою її розгортання; кожний окремих номер є завершеним, підпорядкований наскрізній лінії образно-семантичного розвитку; у контексті виконавського прочитання важливою є, на нашу думку, взаємодія структурного (нотно-текстового) та функціонального (смыслового) вимірів як умови формування цілісності сценічного втілення.

Проведений історіографічний аналіз розвитку жанру камерно-вокального циклу засвідчує його поступову еволюцію — від несистемних збірок пісень до концептуально цілісних циклічних форм з кульмінацією у добу романтизму. У цей період кристалізуються ключові композиційні принципи жанру: програмна єдність, сюжетна послідовність та мелодико-поетична організація, магістральна роль німецько-австрійської школи (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс та ін.). У ХХ столітті жанр камерно-вокального циклу переживає інтенсивне оновлення: з одного боку, авангардний напрям (А. Шенберг, П. Булез, Л. Беріо) радикалізує фактурну організацію і жанрову мову, залучаючи нові вокальні техніки, децентрацію голосу, інструменталізацію вокалу; з іншого — неоромантичний вектор (Г. Малер, Б. Бріттен, Д. Шостакович, Б. Лятошинський та ін.) прагне до збереження традиційного канону поряд із масштабністю вислову та симфонізацією жанру. Водночас із розширенням ладотональних, гармонічних, метроритмічних та жанрово-стилістичних меж камерно-вокальних циклів відбулося зростання ролі виконавця, здатного всту-

пати у рівноправний діалог з композитором і його текстом (співтворчість у написанні твору). Композиторський опус постає не як завершений текст, а як відкритий процес, що у сучасному художньому дискурсі актуалізується лише через інтерпретацію як динамічне поле смислотворення.

До провідних об'єднувальних чинників циклоорганізації камерно-вокальної композиції віднесено:

- тематично-мотивні та варіаційні перетворення;
- інтонаційні «арки» і лейтмотивну єдність;
- провідну роль ладо-тональних, метроритмічних, фактурно-динамічних чинників та бінарність образно-семантичного поля задуму у формуванні його драматургічної єдності.

У своїй сукупності зазначені параметри не лише формують структурну цілісність циклу як авторського тексту, а й визначають виконавський вектор та ключові орієнтири його сценічного втілення.

Нами визначено, що поезія та музика у камерно-вокальному творі взаємодіють на принципах міжвидового перекладу. Поетичний текст переосмислюється музичними засобами (мелодика, ритм, гармонія, тембр, фактура). Наголосімо також на двовимірності діалогу: композитор вступає в діалог із поетичним першоджерелом, втілюючи його основні згустки у музичному прочитанні, тоді як виконавець інтерпретує цю музично-поетичну єдність у межах сценічного акту, реалізуючи інтенції обох авторів (поета і композитора) через призму власної виконавської концепції.

На рівні композиторського задуму проаналізовано особливості взаємодії між поетичним метром, акцентно-синтаксичною структурою вірша та музично-ритмічним малюнком вокальної партії. Висвітлено роль дикції, артикуляції, пауз і дихання як смислотворчих чинників, що формують просодичну драматургію виконавського втілення.

У розділі здійснено деконструкцію уявлень про фортепіанну партію як винятково акомпанувальну: у камерно-вокальному циклі клавір виступає повноцінним співтворцем виконавського вислову — співоповідачем, коментато-

ром, драматургічним каталізатором, що ініціює, резонує або контрапунктує з вокальною лінією. Саме в цьому полі реалізується діалогічний принцип у найвиразнішій формі — як взаємне слухання і перманентна взаємообумовлена корекція дій ансамблів.

Простежено роль основних компонентів, що формують цілісність камерно-вокального циклу у процесуальному осмисленні, де нотний текст фіксує лише потенціал, який розкривається через інтерпретаційні рішення: темпоритмічні моделі, динамічний рельєф, тембровий баланс, типи виконавського рішення з увагою до вокального посилення, фразування, артикуляції поетичного тексту тощо. Щодо останнього, важливу роль відіграють дикція, робота з голосними і приголосними, організація дихання. У фортепіанній партії важливими чинниками є фактурний рельєф, педалізація, темброва артикуляція, «співучість» фраз. Сукупність цих параметрів формує виконавську мікродраматургію окремих номерів і макродраматургію циклу загалом.

Досліджено, що ансамблевий вимір камерно-вокальної взаємодії має глибоко діалогічну природу. Художня переконливість постає як результат партнерства вокаліста та піаніста, що реалізується в узгодженості дихання та пауз, інтонаційних вершин, кульмінаційних згустків, темпоритмічних імпульсів, динамічного балансу між поетичним текстом у вокаліста і фактурою викладу у концертмейстера.

У розділі запропоновано трирівневу аналітико-інтерпретаційну модель осмислення камерно-вокального циклу, що охоплює всі ключові складові його художньої природи:

– рівень композиторського задуму — передбачає виявлення об'єднувальних чинників драматургічної логіки, інтонаційно-тонального сценарію, структурної організації циклу;

– рівень інтермедіального діалогу з поетичним текстом, що ґрунтується на зіставленні поетичної та музичної складових, аналізі образної системи, нарративних стратегій, особливостей вербально-музичної взаємодії;

– рівень виконавського втілення охоплює моделювання темпоритмічних, темброво-динамічних, артикуляційних, фразувальних параметрів, а також принципів ансамблевої взаємодії.

Запропонована модель є адаптивною, що дозволяє враховувати історично-стильовий контекст, композиторську естетику та конкретні виконавські інтенції, відкриваючи можливості для гнучкого і багаторівневого прочитання циклічного задуму.

Діалогічність у сфері камерно-вокальної творчості нами окреслено як основний жанротворчий принцип. Вона пронизує практично всі рівні художньої організації камерно-вокального циклу: добір поетичного тексту, структуру циклу, його драматургічні особливості, взаємодію голосу і фортепіано, просодичний феномен слова і музики, сценічну реалізацію як ансамблеву взаємодію. Саме це зумовлює множинність можливих виконавських втілень авторського задуму, які не суперечать одне одному, а доповнюють і розкривають композиторську концепцію в різних векторах її прочитання.

У розділі сформульовано виконавські орієнтири для роботи з камерно-вокальними циклами. Цей алгоритм роботи базується на:

– структурному аналізі поетичного тексту (ритміко-наголосова структура, ключові образні опори);

– побудова темпоритмічного, динамічного та артикуляційного плану кожного номера та моделювання довгих інтонаційно-драматургічних дуг усього циклу;

– вокальні рішення, що забезпечують ясність в оприявленні семантичного наповнення циклу;

– напрацювання ансамблевої взаємодії між виконавцями.

Теоретичним внеском розділу є уточнення термінології та ін. аналітичних аспектів у підходах до реалізації камерно-вокальної цілісності. У науковий обіг послідовно уведено поняття:

– «прихована діалогічність» як внутрішня взаємодія між шарами музичної мови;

- «інтонаційні арки» як форма фразувальної цілісності;
- «драматургічна бінарність образів» як основа конфліктного розгортання;
- «мозаїчність» як принцип організації циклу, що дозволяє варіативне компонування.

У підсумку розглянуто камерно-вокальний цикл як відкриту діалогічну систему, в якій композиторський задум, поетичне джерело та виконавський акт перебувають у постійному процесі художньо-виражального взаємозбагачення. Такий підхід формує аналітичну основу для наступних розділів дисертації, де запропонований інструментарій буде застосовано до аналізу конкретних циклів українських композиторів ХХ століття.

РОЗДІЛ 2
УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ
XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗРУШЕННЯ ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА

2.1. Еволюційно-стильова етапність розвитку жанрової моделі циклу

Упродовж XX століття камерно-вокальний цикл в українській музичній культурі зазнав складних багатовекторних трансформацій. Процес його становлення є багаторівневим та охоплює різні етапи жанрової еволюції. Сформувавшись у другій половині XIX століття під впливом романтичної традиції та кристалізувавшись у творчості М. Лисенка, жанр вже на початку XX століття демонструє поступовий перехід від романтизованих зразків до модерної виражальності. Далі, у міжвоєнний період, спостерігаємо активне оновлення камерно-вокального циклу, жанрова матриця якого стає простором активних композиторських експериментів, що особливо яскраво простежуємо у вокальних пошуках Б Лятошинського у 1920-х роках.

Подальший розвиток жанру здійснювався в умовах радянської естетичної парадигми, яка справляла деструктивний вплив як на образно-змістову концепцію композиторського задуму, так і на систему виразових засобів. Ідеологічно домінантний принцип соціалістичного реалізму передбачав нормативність академічних канонів, що декларувались як зразок «високого стилю», та водночас суттєво обмежував простір індивідуальних новаторських пошуків, характерних для європейського художнього дискурсу другої половини XX століття. Така ситуація була органічною складовою тоталітарної моделі культурної політики, орієнтованої на уніфікацію естетичних практик і підпорядкування мистецького процесу ідеологічним установкам держави.

Водночас поза межами радянської імперії, зокрема в середовищі української діаспори, відбувалося формування альтернативних векторів розвитку

камерно-вокальної творчості, в яких домінантними за своєю естетико-художньою природою виступали ідеї національного самовираження, збереження культурної ідентичності, спадкоємності та діалогу з традицією. На відміну від уніфікованих естетичних моделей соціалістичного реалізму діаспорна музична практика апелювала до багат шарового культурного досвіду українства, інтегруючи традиційні інтонаційно-стильові елементи в контекст академічного мистецтва США, Бразилії та ін. країн, вільних від ідеологічного тиску.

Завершальний сучасний етап розвитку жанру — ХХ століття й перші десятиліття ХХІ — характеризуються посиленням експериментального вектору композиторського та виконавського мислення, у межах якого жанр камерно-вокального циклу постає як гнучка форма художнього вислову, здатна до інтеграції традицій і новітніх технік, а також до активної взаємодії з іншими видами мистецтва. Така трансформаційна динаміка засвідчує синтетичну природу жанру та його відкритість до постійного оновлення.

Осмислення музичної культури як динамічного процесу неможливе без урахування ідентичнісного виміру, що визначає способи самопрезентації національної традиції у змінних історичних, політичних та естетичних контекстах. Саме поняття національної ідентичності постає ключовим аналітичним інструментом у вивченні трансформацій академічної музики України протягом ХХ–ХХІ століть. Одним із продуктивних підходів до класифікації етапів її розвитку є концепція О. Соломонової [146], де українська музична спадщина розглядається крізь призму еволюції ідентифікаційних стратегій. Авторка чітко окреслює три етапи розвитку, які не є суворо лінійними періодами, проте яскраво відображають зміни у формуванні національного вектору творчості.

Перший етап, класичний або лисенківський, на думку дослідниці, є періодом національно-культурного самоусвідомлення, формування самобутньої української музичної мови та утвердження національної ідеї в мистецтві. Авторка характеризує його як «подвижницький етап формування національно-культурних концептів у напрямку ствердження української ідеї та пошуку національної ідентичності» [146, с. 12]. Ядром жанрово-інтонаційної системи

стали традиційні фольклорні форми. У добу М. Лисенка потужно формувалася національна школа композиції, і багато жанрів освоювалися вперше з українською самобутністю, і саме на прикладі камерно-вокальних та, з меншою силою впливу, камерно-інструментальних жанрів формувалися національні маркери мистецької ідентичності.

Другий етап дослідництва пов'язує з імперським тоталітарним спадком (1920–1992), означуючи його як суперечливий період, що розвивався стрибкоподібно і мав полярні тенденції (від диктату соцреалізму до спалахів авангарду). У цих складних умовах українська академічна музика змогла укріпити свій професійний статус, сформувався широкий спектр жанрів та форм, порівняно з добою М. Лисенка. Камерні жанри у той час розвивалися в умовах напруженої взаємодії між ідеологічним контролем та пошуками художньої свободи. Зберігаючи національну інтонаційну специфіку, композитори водночас інтегрували новітні світові тенденції, що дозволило сформувати збалансовану модель національної ідентифікації, у якій поєдналися етнодиференційні та етноінтеграційні стратегії [100]. О. Соломонова виокремлює два провідні напрями в еволюції української камерної музики радянської доби: фольклорно-національний і авангардно-модерністський. Фольклорно-національний напрям — це продовження етнодиференційної лінії, орієнтованої на збереження національної ідентичності шляхом використання народних інтонацій. Він поєднував офіційно підтримувану «народність» із живим неофольклоризмом, який реалізовувався через синтез фольклору з модерними техніками, особливо у камерному жанрі. Авангардно-модерністський напрям — це реакція на офіційний псевдофольклоризм, зосереджена на впровадженні новітніх композиційних технік. Представники цього напрямку (В. Сильвестров, Л. Грабовський, С. Станкович та ін.) довели, що національна ідентичність може виявлятися не лише через фольклорні маркери, а й через універсальні естетичні та експериментальні технологічні композиторські практики.

Третій етап розвитку української академічної музики, що охоплює період незалежності (від 1991 року до сьогодні), позначений якісним зрушен-

ням у бік вільної творчості, стильової полівалентності та глобальної інтеграції, де одним з найоригінальніших маркерів національної ідентифікації української музики є «адаптація надширокого фольклорного контенту, свого роду “новітній неофольклоризм”, співвідносний із найновішими світовими процесами» [146, с. 16]. Загалом, на нашу думку, усі три етапи, окреслені О. Соломоною, утворюють неперервний процес пошуку балансу між самотністю і взаємодією: від перших кроків самоусвідомлення, через драматичну боротьбу за збереження себе, до сучасного строкатого діалогу української камерної музики з власною традицією і глобальним музичним простором.

У контексті трансформацій жанрово-стильового поля українського камерно-вокального циклу концепт музично-вербальної еміненності (О. Фрайт) [166] набуває особливої евристичної значущості, що зумовлена феноменом синергії музики та слова як художніх субстанцій. Їхня взаємодія в межах циклу ґрунтується на глибокому взаємозбагаченні, що актуалізує змістово-виражальні потенціали обох мистецьких компонентів. Як зазначає дослідниця, «музично-вербальна еміненність — це мистецько-культурний феномен у множинності вимірів і художніх парадигм, спільними ознаками яких є міметична й діалогічна взаємозалежність слова й музики <...>, їхнє взаємовивіщення (аж до трансцендентності) та взаєморепрзентація (інтерпретація) через гетерофонію знаків і сенсів, у тому числі національно значущих» [166, с. 3]. Концептуальні складові цього феномену — мімезис, діалог/полілог, інтерпретація, трансцендентність, інтермедіальність, інтертекстуальність — репрезентують нову парадигму функціонування камерно-вокального циклу, яка підносить жанр до якісно нового рівня змістового і смислового опрацювання.

Чжан Хань пропонує принципово різні матриці осмислення етапності розвитку української камерно-вокальної творчості, кожна з яких репрезентує своєрідний кут зору на історичну динаміку розвитку камерного жанру в Україні [174]. Перша, історико-хронологічна модель періодизації, ґрунтується на загальноісторичних етапах становлення української державності та культури, що традиційно відображається в історичних студіях. У цій парадигмі автор

виокремлює чотири великі періоди: дореволюційний етап, доба короткочасної української державності (1917–1920), українсько-радянський період та епоха незалежності. Однак, як слушно зазначає дослідник, «такий поділ є надто загальним і практично не корелює з уявленням про сам розвиток жанру упродовж XX–XXI століть. У цих часових періодах кристалізуються скорше соціокультурні уявлення про місце та роль творчості українського композитора в ідеологічних настановах імперського та радянського періодів, їхній вплив на жанрово-видову специфіку та образний контент творчості як багато в чому нонконформістський діалог українського митця з різними «типами» реалізму (імперського, радянського...), відтак значеннєвої специфіки творів, створених у цих ідеологічно-стильових шарах» [174, с. 82–83].

Наступна, художньо-діалогічна модель жанрової еволюції камерної творчості, запропонована Чжан Ханем, є концептуально глибшою та базується на художньо-стильовому принципі, де розвиток камерно-вокальної творчості аналізується через призму діалогічної взаємодії композиторських ідей, авторських стратегій та жанрових трансформацій. У цій парадигмі ключовими стають не стільки хронологічні межі, скільки вплив видатних творчих постатей, що своєю діяльністю задавали напрямки жанрового поступу. Зокрема, Чжан Хань окреслює дві лінії: академічну (традиційно національну) — пов'язану з художньо-естетичними засадами творчості М. Лисенка, та модерну — репрезентовану школою Б. Лятошинського. Дослідник наголошує, що «на прикладі здобутків цих майстрів простежуємо основні форми втілення камерного жанру, його скерованість на національну та інонаціональну академічну герменевтичність виражальної специфіки та модерну, скеровану на розширення жанрових меж, їхнього кардинального переосмислення» [174, с. 83]. Перша лінія апелює до спадщини європейського романтизму та формування української камерної вокальної та інструментальної традиції з увагою до структурної вираженості, інтонаційної автентики у втіленні національного колориту, друга, навпроти, — віддзеркалює інтенсивні пошуки нових

виразових засобів, розширення жанрових меж і концептуального переосмислення камерності як такої.

У цьому контексті особливе місце посідає феномен авангардної лінії, репрезентований композиторською школою Б. Лятошинського. Саме в цьому осерді передової творчості сформувалася своєрідна парадигма етапної модернізації жанру, в якій камерна вокальна та інструментальна творчість (зокрема, й вокальний цикл) постає як лабораторія новаторських стратегій. Під впливом естетики авангарду першої половини ХХ століття, а також її концептуальних трансформацій у межах другої хвилі модернізму, у творчості представників школи Б. Лятошинського відбулося істотне оновлення камерної жанрової системи. Зокрема, мова йде про формування нових художньо-виразових стратегій, що ґрунтувалися на синтезі національних інтонаційних моделей з новітніми техніками композиторської письма — серіалізмом, сонористикою, алеаторикою тощо.

У річищі цілісного осмислення розвитку камерно-вокального циклу слухними є ідеї О. Городецької, яка пропонує розглядати українську музичну культуру повоєнного часу, і, зокрема, 1960-х як цілісний феномен, що формується через діалектичну взаємодію традиційного та інноваційного начал. Замість лінійного розриву з минулим українське камерно-вокальне мистецтво під таким кутом постає як синтез різноспрямованих тенденцій (академічно-класичний дискурс, фольклорна традиція, радикальні авангардні пошуки), де єдність стильових проявів формує художню цілісність розвитку камерно-вокального циклу [39]. Характерно, що саме у цей період утверджується світоглядна установка на «релятивну рівнозначність» стильових тенденцій, тобто визнання самоцінності різних художніх мов задля досягнення нової художньої якості. Концептуально важливою у контексті нашого дослідження є ідея концентричної моделі розвитку культури як образу, що передає нелінійний, циклічно-спіралеподібний характер історичного процесу: мистецькі інновації 1960-х обертаються навколо стійкого ядра національної культурної спадщини, не руйнуючи, а переосмислюючи її. Камерно-вокальний цикл у

цей відтинок еволюціонує саме за таких умов стильового плюралізму та єдності протилежностей. Його жанрова модель збагачувалася одночасно за рахунок глибоко традиційних елементів і авангардних прийомів (сонористичні ефекти, атональні пошуки, переформатування циклічності тощо).

У контексті пропонованого дослідження для розуміння етапності становлення камерно-вокального циклу буде використано пропоновані вище ідеї, що ґрунтуються навколо таких методологічних орієнтирів:

– ідентифікаційний підхід — розгляд еволюції камерно-вокального циклу крізь призму трансформацій національної ідентичності, що визначає художньо-смысловий вектор розвитку української музики від класичного лисенківського періоду до сучасного плюралізму стильових моделей;

– діалогічно-стильова модель — осмислення жанрової еволюції як взаємодії академічної та модерної ліній розвитку, репрезентованих передовсім засадничими пошуками М. Лисенка та експериментальним підходом Б. Лятошинського, що певною мірою репрезентують дискурс традиція–експеримент, у межах якого відбувався постійний взаємообмін художніми ідеями та практиками;

– концепт музично-вербальної еміненності (О. Фрайт) — інтерпретація камерного циклу як синергетичного простору взаємодії музичного та поетичного начал, що виявляє себе у феноменах мімезису, інтертекстуальності, діалогу та інтермедіальності;

– цілісність як принцип розвитку повоєнної української музичної культури (О. Городецька);

– культурно-історичний підхід — врахування впливу соціально-політичних і культурно-естетичних контекстів (романтизм, модерн, перша та друга хвилі авангарду, постмодерністські практики), у межах яких формувалося художньо-виражальне поле камерно-вокального циклу в українській музиці ХХ століття;

– аналітично-інтерпретаційна аналітика, спрямована на виявлення закономірностей внутрішньої еволюції жанру через аналіз інтонаційно-тематич-

них, структурно-драматургічних та виконавських особливостей камерно-вокальних циклів ХХ — початку ХХІ століть.

У контексті пропонованого дослідження буде використано комплексний підхід до аналізу жанрової еволюції камерно-інструментального циклу, що синтезує ідентифікаційну, діалогічно-стильову та інтермедіальну моделі. Це дасть змогу простежити, як у межах камерно-вокального циклу упродовж ХХ століття відобразилися історико-стильові, художньо-естетичні трансформації та сформувалася здатність до торування нових стильових парадигм і творчого оновлення. На перспективу зазначмо, що запропонована типологія може бути застосована як евристична модель для подальших досліджень інших камерних жанрів у контексті історичного розвитку та стильових видозмін.

2.2. Камерно-вокальний цикл першої половини ХХ століття: зародження, вектори розвитку, жанрові новації

2.2.1. Від салонного романтизму до модерності

Початковий етап становлення українського камерного романсового жанру охоплює кінець ХІХ — початок ХХ століття та характеризується формуванням національно окресленої моделі солоспіву, передовсім кристалізованої у діалозі з європейською романтичною традицією та національними фольклорними інтонаційними джерелами. Центральною постаттю цього етапу є Микола Лисенко — композитор, просвітник та культурний діяч. Його численні солоспіви на вірші знакових українських і європейських поетів⁶, а також цикли («Музика до “Кобзаря” Тараса Шевченка», вокальний цикл на слова Г. Гейне) складають фундаментальні напрацювання у цій жанровій моделі української музики. Особливе місце у його камерно-вокальній спадщині посідають композиції на вірші Т. Шевченка — це близько 40 творів, де композитор глибоко вкорінюється у філософський, громадянський і ліричний контекст поетичного задуму. Зазначмо, що переважна більшість цих солоспівів

⁶ Найчастіше М. Лисенко звертався до поезії Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Г. Гейне, А. Метлинського, Олександра Олеся та ін. авторів.

позначена яскравим національним колоритом, мелодизмом, близьким до інтонаційної виразності народної пісні. Як зазначає Б. Косопуд, «визначальним став досвід осмислення Шевченкового слова <...> М. Лисенком, який послужив і взірцем, і могутнім стимулом для сучасників та прийдешніх поколінь» [75, с. 111]. Важливою ідентифікаційною характеристикою цих солоспівів є те, що композитор свідомо обирав для музичної інтерпретації Шевченкові тексти, які глибоко актуалізують також і екзистенційно-національні виміри буття українців та пов'язані з досвідом історичної травми. Він наголошував, що «підбираючи музику до слів “Кобзаря” Шевченка, нарочно вибирав такі твори, де взивається народ до боротьби. Коли дійсно мої композиції заохочують молодіж до боротьби за ліпшу будучину всього нашого народу, то я вважаю своїм святим обов'язком працювати над цим і далі, і не бажаю собі ліпшої нагороди, як правдивого зрозуміння духу моїх композицій» [цит. за: 127]. Творчість М. Лисенка на вірші Кобзаря стала свого роду векторною для розвитку українського камерного жанру та органічно сприяла появі численних інтерпретацій поезій митця «в доробку українських творців різних генерацій та етнічних регіонів, музикантів найрізноманітніших рівнів — від композиторів-аматорів до класиків-корифеїв, що свідчить про універсалізм ідей та образів, унікальний синтез демократизму та філософської глибини» [75, с. 111].

Фольклорний чинник посідає чільне місце у вокальній творчості М. Лисенка. Композитор не лише активно збирав народні пісні, а й щедро використовував їхню мелодико-інтонаційну складову у власних вокальних опусах. Ця трансформація фольклорних джерел в авторську музичну мову, у свою чергу, забезпечила Лисенковим солоспівам питомо національний характер при водночас високому рівні композиційної обробки. Потрібно додати, що практично усі зібрані композитором народні пісні, а згодом трансформовані ним на академічну манеру виконання зберігають автентичність як у мелодичному, так і в текстовому аспектах. У процесі опрацювання композитор прагнув у фортепіанному супроводі максимально точно передати ладогармонічну природу народної мелодії. У ранніх обробках у фактурі викладу простежуємо тенденцію

до концертності, натомість у пізніших супровід має стриманіший характер, де провідну роль відіграє мелодичний рисунок вокальної лінії.

Потрібно наголосити, що композитор виявляв глибоку чутливість до поетичного слова, прагнучи максимально точно передати зміст, настроїв та ритмо-інтонаційну структуру вірша у музичній тканині твору, що забезпечило органічність музичного Лисенкового вислову. Дослідниця О. Фрайт наголошує на специфічній гармонічно-смісловій чутливості М. Лисенка до поетичної мови [166] — композитор тонко відчував зміну настроїв у тексті і відображав їх через ладотональні та гармонійні засоби. Як приклад, у романсі «Прийди, прийди» на поезію О. Олеся композитор втілює контрастні образи радості і туги переважно фактурно-гармонічними змінами у межах стабільного темпу і прозорі фактури акомпанементу. Такий композиторський підхід у віддзеркаленні поетичних образів-станів суголосний з художньо-естетичними принципами романтизму, де музичний твір часто постає як ліричний або лірико-драматичний фрагмент буття героя (як приклад, камерно-вокальний цикл Р. Шумана «Любов поета» з його монологічним образним наративом).

Першим прикладом реалізації принципів циклічності у М. Лисенка є вокальний цикл «На слова Г. Гейне» (1893). Це шістнадцять романсів та два дуети (плюс варіанти для виконання іншим складом голосів) об'єднані німецьким поетом у «Ліричне інтермецо». Опус композитора засвідчив глибоку обізнаність із європейськими романтичними моделями циклотворення, водночас сам задум вирізняється яскравою національною колористикою змалювання образів та емоційно-психологічних станів. Як влучно наголошує О. Коноров, «працюючи із віршами Г. Гейне, М. Лисенко перебував переважно у звичній йому мовно-стилістичній сфері, пов'язаній із наспівним мелосом. Для підсилення драматичного образу композитор здійснював органічну модуляцію від кантилени до виразного декламаційного типу інтонування. Внутрішня ритміка віршів, зміни закладених у них емоцій допомогли природно віддзеркалити в музиці перехід від світлих спогадів до страждання. Про-

те страждання не є емоцією, що домінує у циклі, рух музичних образів не приводить до трагедійного фіналу» [73, с. 143].

Продовження національно-романтичної лінії розвитку камерно-вокального жанру простежується у творчості митців початку ХХ століття як київської, так і галицької композиторських шкіл (К. Стеценко, Я. Степовий, С. Людкевич та ін.). Їхні твори є колористично витонченими, часто позначені впливом фольклорних джерел. Відтак, у музичній стилістиці цих задумів «простежується дві тенденції. У творах з народно-національними образами домінуючою є інтонаційність фольклорного типу, перевтілена композиторами відповідно до індивідуального стилю; у композиціях з іншою тематикою виразніше проявляється індивідуально-авторський тип інтонування <...> У цьому оновленні значну роль відіграла неоромантична поезія з новими, характерними образами, новою поетикою, новою інтонаційністю (Олександр Олесь, М. Вороний, П. Карманський та ін.), а також нові стилі в європейському мистецтві, зокрема імпресіонізм» [76, с. 375]. Саме у площині лірики українські композитори цього періоду виявили найвищу міру індивідуальності.

«Музична культура України, — на думку О. Грачової, — розвивалася під впливом трьох основних чинників: традицій народної пісенності, музичної школи М. Лисенка та нової європейської стилістики, закладеної творами Р. Вагнера, Р. Штрауса, М. Равеля, О. Скребіна, Е. Гріга, А. Дворжака» [41, с. 126]. Попри тяглість традицій музичного романтизму, що в українському камерно-вокальному варіанті втілення тяжів до емоційно-ліричної образності, початок ХХ століття позначився появою нових форм романсової лірики, в яких чітко вчувається відхід від усталених романтичних моделей на користь циклічності задуму, цілісної наративної оповіді, уваги до внутрішнього світу автора та його героя з щедрим використанням модерної поезії.

У цей період в українській композиторській практиці спостерігаються перші послідовні спроби осмислення вокального циклу як цілісної художньої форми. Представники молодшої генерації, відходячи від традиційної моделі сольної пісні-романсу, дедалі частіше звертаються до ідеї циклізації, яка пе-

редбачає не лише стилістичну, а й тематико-настроєву єдність вокальних номерів. Важливою ознакою цього процесу стає звернення до модерної української поезії, зокрема текстів, позначених новою естетикою символізму, імпресіонізму й національного ліризму. Серед досягнень — цикли «Пісні настрою» (вісім романсів на слова О. Олеся, 1907–1908) та «Три вірші М. Рильського» (1911) Я. Степового (Я. Якименко), учня та послідовника М. Лисенка. У цих опусах композитор органічно поєднав українську лірико-романсову традицію з модерними засобами виразності, позначеними впливом імпресіоністично-символістської художньої естетики, новаційної як для того часу [169]. Його вокальні мініатюри поєднують ліричність із тонким психологізмом, відчутним впливом імпресіоністичної гармонії та витонченим піанізмом у фактурі фортепіанного супроводу. Таким чином, уже в 1910-х роках національна вокальна лірика збагачувалась елементами модернізму.

Період між двома світовими війнами став етапом інтенсивного пошуку нових художньо-естетичних векторів у становленні українського камерно-вокального жанру. Композитори цього покоління активно засвоювали та переосмислювали досягнення європейського музичного модернізму (зокрема, імпресіонізму, сецесії, неокласицизму), інтегруючи їх у контекст національної поетичної традиції. Визначальну роль у процесі художнього оновлення жанру відіграли провідні мистецькі осередки як наддніпрянської (київської) композиторської школи (Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, ранній Ю. Мейтус та ін.), так і західної галицької (С. Людкевич, В. Барвінський, Н. Нижанківський та ін.). І, хоча культурно-політичні обставини існування двох частин України були різними (Галичина перебувала під владою Польщі, а східні землі — в СРСР), жанр камерно-вокального циклу у кожному з просторів розвивався як художньо-новаційний простір, до того ж часто на спільному поетичному матеріалі.

Серед поетичних джерел, до яких українські композитори найчастіше зверталися у своїх камерно-вокальних пошуках 1920–1930-х років, особливе місце посідає творчість Олександра Олеся (Олександра Кандиби). Його сим-

волістська лірика виступала своєрідним естетичним містком між романтичною традицією ХІХ століття та модерністськими новаціями доби і позначена тонким переплетенням контрастних почуттів (недарма перша поетична збірка О. Олеся мала назву «З журбою радість обнялась») та особливою музикальністю, де «майже кожний його віршик так і проситься під ноти, має в собі мелодію» [167, с. 224]. Поезія О. Олеся вирізняється природною евфонією, образною яскравістю та ритмічно-інтонаційною органічністю, що полегшує її синтез із музикою. Звернення композиторів до поетичних текстів митця свідчить не лише про тяглисть романтичного світовідчуття, а й про їхнє прагнення до осмислення нової поетичної чуттєвості, в якій переважають образна багатозначність, емоційна надломленість та ритмомелодична пластичність, надзвичайно придатна для музичного втілення.

У цьому широкому колі інтерпретацій (до текстів О. Олеся зверталися М. Лисенко, Я. Степовий та ін.) виразним і самобутнім явищем постають вокально-інструментальні дуети С. Людкевича на тексти О. Олеся, створені упродовж 1920–1930-х років. У цих творах композитор поєднує неоромантичну експресію з тонкою символістською недомовленістю, поглиблює психологічну мотивацію поетичних образів, але водночас зберігає інтонаційно-ритмомелодичну структуру поетичного першоджерела. Попри те, що дуети для голосу і фортепіано були створені впродовж тривалого періоду, вони сприймаються як стилістично та естетично цілісне утворення: у сукупності їх можна інтерпретувати як умовний камерно-вокальний цикл на поетичні тексти одного автора. Йдеться про вільну форму циклічності, не закладену композитором як цілісний задум, проте таку, що відкриває широкі можливості для виконавського формування драматургії. Саме виконавець здатен об'єднати ці твори у логічну програмну послідовність, вибудовуючи індивідуальну лінію інтерпретації та забезпечуючи цілісне художнє враження в межах концертного виконання.

Перший вокально-фортепіанний дует С. Людкевича на вірші О. Олеся «Тайна» витриманий у неоромантичній стилістиці викладу з яскравими сим-

волістськими ознаками. Основу склав вірш без назви, сповнений глибоких роздумів («хтось мене ще пам'ятає, хтось покинути не хоче...», «голоси слів чудесних», «небесні очі, що ллють бальзам на рани»), які композитор підкреслив, надавши камерно-вокальному творові програмну назву. Серед виконавських рекомендацій важливим, на нашу думку, є увага до м'якого, приглушеного нюансування більшої частини твору (авторські ремарки *sempre pp* у фортепіано і *sempre p* у голосі), що формує інтимно-довірливий характер звучання. Основні технічні труднощі пов'язані з утриманням інтонаційної стійкості під час частих переходів між мажорними і мінорними співзвуччями та хроматичними відтінками гармонії. Важливо контролювати дихання для рівного *legato* у протяжних фразах (наприклад, повтор фрази «і на крилах сну щоночі») та бути готовим до різкого динамічного контрасту на кульмінації (раптовий спад від *f* до *pp*). При цьому голос та фортепіано мають існувати в ансамблевій звуковій єдності, де сама виразність виконання досягається через вільну агогіку та тонке звуковедення.

Дует «Ти моя найкраща пісня» (1924) тяжіє до камерної ліричності вислову, наснаженої щирими емоціями. Структура твору інтонаційно підпорядкована поетичному текстові (любовна лірика), з поступовою хроматизацією та ладовими зрушеннями. Написаний для тенора (сопрано) і фортепіано твір має виразну мажорну ладову спрямованість, як і дует «Тайна», проте ладо-гармонічна компонента є більш ускладненою (насичена альтераціями, подекуди зустрічається розщеплення ступенів, що зумовлено образно-емоційною складовою поезії). Музичний образ твору інтимний та тендітний (неначе оспівання в коханні), на що вказують авторські ремарки: загальний темп *lento espressivo*, для вокалу — *dolce amoroso*, динаміка переважно тиха (голос не вище *mp*, акомпанемент постійно *pp*). Діапазон вокальної партії є зручним для високого голосу, проте містить кілька кульмінаційних верхніх нот, які треба брати м'яко та інтонувати чисто на тлі насиченої гармонії. Значні технічні труднощі становить інтонування в умовах частих модуляцій і хроматичних ходів. Ритмічно твору притаманна свобода — використання *rubato* в ме-

жах авторських вказівок, аби передати щирість і хвилювання. Баланс між голосом і фортепіано тут досить делікатний: піаніст має уважно підтримувати вокальну лінію, не заглушуючи її, а співак — чітко артикулювати текст у тихому нюансі.

Контрастним є дует «Піду, втечу» (1920)⁷, що вирізняється драматичним образним пафосом. Застосування тритонів, пунктирного ритму, кульмінацій на широких інтервалах утворює ефект екзальтованої вокальної декламації. Цей твір потребує від співака сильної емоційної віддачі та володіння широким голосовим діапазоном. Серед труднощів — часті інтервальні стрибки (тритони, кварта, квінти, сексти), які потребують точної інтонації та опори звука, а також швидка зміна регістрів. Речитативні фрагменти з пунктирним ритмом вимагають чіткої дикції і ритмічної стійкості, кожен склад потрібно артикулювати виразно, майже як декламацію (наприклад, виділити верхню ноту на «простори» та драматичний хід на «криваву пісню...»). При цьому не слід втрачати співочого legato в протяжних фразах. У взаємодії з фортепіано важливо дотримуватися агогічних вказівок: піаніст задає хвилеподібний темпоритм, тож співак має органічно доповнити ці хвилі.

Дует «Подайте вістоньку» (1922) — це приклад поєднання фольклорних мотивів та їхньої модерної гармонізації. Вокально-фортепіанний дует написаний на один із найтрагічніших віршів О. Олеся, присвячених долі українських емігрантів, що потерпали від голоду на початку 1920-х років. Перебуваючи у вимушеній еміграції, поет переймався їхнім горем і звернувся у цьому творі до уявних земляків з благанням подати звістку про рідний край. Вокальна партія написана для високого голосу з доволі широким діапазоном і стрімкими висхідними фразами. Верхня кульмінаційна нота (для другої октави для сопрано) потребує впевненої атаки на повному диханні та точної інтонації. Співакові слід підготуватися до двох великих кульмінацій: першої — на питанні про віру в Христа, і другої, ще потужнішої, — на фінальних рядках про «розірваний наш стяг». В обох випадках бажано поступово розгортати

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=E6FrJ4-fLH8>

динаміку від *p* до наповненого *f*, щоб кульмінаційні ноти прозвучали максимально проникливо. Ритмічно важливо чітко дотримуватися куплетної форми (як приклад, другий куплет слід виконувати з новим відтінком — допоможе опора на змінений акомпанемент, який додає трагічних рис). Виразність виконання залежить від уміння передати контраст між зворушливою прохальною інтонацією рефрену (ніжне *p*, дуже шире, «народне» звучання) і розпачем кульмінацій (*ff* повним голосом).

У пізньому дуеті «Як любо жити» (1936)⁸ композитор звертається до вітаїстичної естетики вислову. Пишна фортепіанна фактура, модуляційна рухливість, складна ладогармонічна палітра створюють образ радості буття. Для виконання цього твору потрібно володіти повнозвучним сопрановим діапазоном з насиченим верхнім регістром. Співакові слід бути готовим до частих переходів у верхній регістр на гучній динаміці, що вимагає потужного, проте контрольованого посилення. Серед технічних викликів — велика кількість альтерацій і модуляцій, тому важливим є вивчення партії поряд з скрупульозною увагою до фортепіанного супроводу, аби розуміти гармонічні опори для правильної інтонації. Інтонаційні акценти доцільно робити відповідно до тексту, підкреслюючи слова, що описують красу («лазур», «рожеві», «пташки», «дитини», «кохання»), наповнюючи їх теплим тембром. Піаніст у цьому процесі відіграє активну роль; виконавцям варто ретельно відпрацювати баланс — вокал не повинен губитися за складною фактурою.

Останній дует «Живіть» (1930-ті)⁹ реалізований через вітаїстичну тему творчості поета. С. Людкевич інтерпретував ці наративи через енергійну музичну мову: широко розспівані і скеровані переважно вгору вокальні фрази формують піднесений характер композиції. Загалом переважає мажорна тональна сфера поряд з активними модуляціями у музичній тканині фортепіанного супроводу. Ця натхненна пісня вимагає від сопрано яскравого, сильного звуку і впевненої верхньої теситури. Рекомендується працювати над дихан-

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=NLxTfcxihT8>

⁹ Партитуру твору використано у додатках до дисертації О. Фрайт «Музично-вербальна еміненність в інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства» [166].

ням і опорою звуку: широкі висхідні фрази із затакту потребують достатнього запасу повітря, аби довести їх до вершини без напруження. Стиль виконання має бути максимально наближеним до урочистого маршу — чіткий ритм, енергійна подача тексту. Інтонаційна складність твору зумовлена постійною тональною мінливістю, тому опанування вокальної партії доцільно здійснювати у тісному взаємозв'язку з акомпанементом, приділяючи особливу увагу модуляційним вузлам, щоб уникнути інтонаційних неточностей під час виконання висхідних пасажів. Співвідношення голосу й фортепіано тут особливо важливе: маршова фактура акомпанементу зумовлює необхідність точного балансування звуку, аби уникнути заглушення вокальної мелодії, насамперед у верхньому теситурному регістрі.

Як наголошує О. Фрайт, «Шість вокально-інструментальних творів С. Людкевича на слова Олександра Олеся відобразили особливості музичної інтерпретації своєрідної поетики. Композитор тонко відчув притаманну їй ауру символізму й самобутньою музичною мовою поглибив почуття та переживання, вкладені у віршовані рядки з розмаїтою тематикою. Образний зміст та виражальні засоби розглянутих камерних вокально-інструментальних опусів дають підстави констатувати їхні новаторські прикмети. Це також стосується форми, що виявляє нахил до вільної, переважно наскрізної (за винятком солоспіву “Подайте вістоньку” з куплетно-варіаційною будовою)» [166, с. 212]. Додаймо, що дуети С. Людкевича на слова О. Олеся становлять виняткове явище української камерної вокальної лірики, у якому поєднуються неоромантична виразність, символістська образність та індивідуальна композиційна мова. Кожен твір вирізняється глибиною інтонаційного занурення в поетичний текст, чутливим до нього ладогармонічним рішенням і витонченим фортепіанним супроводом. Водночас вокальні партії потребують високої майстерності, тонкого нюансування і здатності до психологічної драматизації поетичного змісту.

2.2.2. Вокальний цикл обробок народних пісень

Жанр обробки народної пісні посідає вагомe місце в українській камерно-вокальній традиції, репрезентуючи одну з найхарактерніших форм художньої інтерпретації фольклору. У творчому доробку більшості українських композиторів наявні зразки, що демонструють глибоке зацікавлення мелодикою й поетикою народнопісенної спадщини. Ще в другій половині XIX століття основоположником цього напрямку став М. Лисенко, котрий з великою відповідальністю ставився до народних джерел та створив понад 600 обробок українських народних пісень. У його інтерпретації фольклорний матеріал зберігає автентичність мелодії і тексту, водночас збагачуючись професійним гармонічним супроводом.

Упродовж XX століття українські композитори успадкували й творчо розвинули лисенківську традицію опрацювання народнопісенного матеріалу. Особливо послідовно в цьому напрямі працював Б. Лятошинський, який приділив жанру обробки народних пісень значну увагу. Йому належать Два зошити обробок для голосу з фортепіано (загалом понад вісімдесят творів), у яких композитор виявив новаторський підхід до гармонізації та фактурного осмислення фольклорних мелодій. Його інтерпретації народних тем відзначаються глибиною художнього узагальнення, стильовою вишуканістю та органічним поєднанням традиційної інтонаційності з індивідуальним композиторським мисленням.

У жанрі обробки народних пісень плідно працювали й інші представники української композиторської школи на різних етапах її історико-стильового становлення, зокрема К. Стеценко, Л. Ревуцький, А. Кос-Анатольський, М. Скорик та багато інших. Кожен із них по-своєму розвивав традицію художнього переосмислення фольклорного джерела. Так, в обробках А. Кос-Анатольського простежується органічне поєднання індивідуального авторського стилю зі стилістикою народної пісні, що зберігає її інтонаційну автентичність і водночас розширює її виразові можливості засобами академічного письма. М. Скорик, своєю чергою, активно впроваджував народнопісенну тематику в

академічний простір, зокрема в циклі «Три весільні пісні», де фольклорні джерела осмислюються в контексті сучасної композиторської техніки.

Особливе місце в історії жанру посідає камерно-вокальний цикл С. Людкевича «21 українська народна пісня». Цей маловідомий нині цикл обробок (створений на початку ХХ століття, виданий окремою збіркою у 1928 році) став новим словом у розвитку інструментально-вокальної обробки народних мелодій. До збірника увійшли пісні різних типів: ліричні пісні про кохання, жартівливі та танцювальні номери, рекрутські та чумацькі пісні, балади, колискові та ін. Композитор нанизує ці стилістично контрастні номери за принципом «в'язанки», характерним для українських циклів: одна за одною звучать пісні різного жанру, утворюючи своєрідну художню послідовність [151]. Така драматургічна послідовність забезпечує чергування настроїв (від задумливо-ліричних до героїко-трагічних), а також через контраст і логічний перехід між номерами С. Людкевич досягає внутрішньої єдності циклу.

Розглядаючи стилістичні риси циклу, слід зазначити поєднання автентичної народної мелодики з багатою професійною гармонією та витонченою фактурою. Композитор дбайливо зберігає інтонаційну основу народних мелодій (усі пісенні теми впізнавані й цілісні), проте оточує їх оригінальним акомпанементом і голосоведенням, що розкривають приховані відтінки змісту. Інтонаційна виразність досягається завдяки майстерному підкресленню характерних мелодичних зворотів та ритмічних особливостей кожної пісні [151]. Як приклад, у жартівливих та танцювальних номерах С. Людкевич вводить народну танцювальну ритміку, синкопи, форшлаги, імітує звучання народних інструментів (наприклад, у лемківській пісні № 19 «Дала с мені мамцю» відчутні «сопілкові» переливи та бурдонні квінти в басу). Натомість у сумних ліричних піснях композитор створює прозору фактуру з делікатними нюансами, як-от у № 1 «Чи ти милий», де мелодія ведеться дуже ніжно, а фортепіано супроводжує її м'яким акомпанементом. Поєднавши галицьку фольклорну традицію з європейськими засобами музичної виразності в обробках народних пісень, С. Людкевич фактично запропонував нові підходи до жанру,

розширивши його можливості та піднісши на якісно новий рівень. Потрібно наголосити, що композитор, по суті, створив унікальну форму інструментально-вокального циклу, де народна пісня стала матеріалом для камерної музики без втрати автентичності. Вплив цього доробку відчутний у подальшому розвитку української музики.

Ще одним яскравим прикладом звернення українських композиторів ХХ століття до фольклорного джерела став цикл «Шість народних пісень для голосу і фортепіано» В. Барвінського (1912). Поєднуючи різнохарактерні фольклорні пісенні зразки (колискову, любовну, побутову лірику), композитор створює драматургічно й образно-емоційно завершений зразок камерно-вокального задуму, у якому інтонаційна глибина народної мелодії розкривається крізь призму сучасної для того часу ладогармонічної та фактурної організації музичної тканини. Навчаючись у Празі у В. Новака, композитора та дослідника словацького фольклору, молодий композитор отримав ґрунтовний досвід роботи з народнопісенним матеріалом. Сам В. Барвінський згадував, що «Новак примусив мене студіювати українські народні пісні і гармонізувати їх» [10, с. 139]», і вже перші творчі спроби під керівництвом учителя продемонстрували «зрілу майстерність у трактуванні вихідного матеріалу, принципах розвитку і створенні цілісної структури» [118, с. 51]. У цьому циклі композитор прагнув переосмислити фольклорну основу крізь призму новітніх стильових тенденцій початку ХХ століття, зокрема імпресіонізму та неофольклоризму. Таке поєднання традиційного мелосу з індивідуалізованою авторською мовою засвідчує оригінальний внесок Барвінського у формування нової моделі народнопісенної обробки в межах формування академічного камерно-вокального жанру.

Попри фольклорну урізноманітненість джерел (кожна з шести пісень узята з різних діапазонів спектра народно-обрядової традиції), цикл функціонує як єдиний камерно-вокальний твір зі своєю внутрішньою драматургічною логікою. В. Барвінський добирає контрастні за характером номери: колискова «Ой ходить сон», жартівливо-побутові сцени «Вийшли в поле косарі», ліричні

любовні пісні («Ой ходила дівчина бережком», «Чи ти вірно мене любиш») і фінальна композиція, звернена до міфологічної сутності місяця («Ой зійди, зійди, ясен місяцю»), і така послідовність створює ефект цілісного сюжетного наративу. Досягненню композиційної цілісності сприяють також і музичні засоби: композитор послідовно дотримується інтонаційної моделі, властивій народній мелодиці, водночас варіюючи ладотональні співвідношення та темпову організацію так, щоб контрасти між окремими номерами сприймалися як внутрішньо вмотивовані драматургічні переходи.

У циклі фортепіано виступає рівноправним учасником дуету з вокалом, що принципово відрізняє обробки В. Барвінського від простого академічного «підголоскового» супроводу народної пісні. При цьому фортепіанна фактура вирізняється прозорим і поліфонічним типом викладу і тісно переплітається з партією голосу. Як зауважує І. Бурбас, у В. Барвінського «головним чинником у створенні певних звукообразів є саме фактура, в якій з'єднуються, переплітаються гармонія, ритм, регістрові пласти. І тільки усвідомлений підхід концертмейстера в роботі над фактурою, вибір відповідних засобів виконання — динаміки, педалізації, звукового балансу в співставленні регістрів дасть можливість досягти високої художньої мети» [31, с. 4–5]. Вокальна партія зберігає природну інтонаційну плавність, притаманну народній мелодиці, проте її звучання суттєво збагачується завдяки гармонічній мові фортепіанного супроводу, що включає модуляції, альтерації, імпресіоністично забарвлені акордові структури тощо. Такий синтез фольклорної основи з професійною композиторською технікою зумовлює підвищені вимоги до виконавців. Співакові необхідно поєднати інтонаційну простоту та природність народної пісні з академічним підходом — забезпечувати плавне фразування в протяжних мелодичних побудовах (переважно в середніх та повільних темпах), чисте інтування нефункціональних гармонічних зворотів, а також досягати високого рівня дикції за умови щільної фактури акомпанементу.

2.2.3. *На хвилі модернізму 1920-х та академізму 1930-х*

Поступово модерністські тенденції дедалі відчутніше проникають у камерно-вокальний жанр. Перші помітні прояви асоціюються з творами Б. Яновського, в яких композитор (зокрема, і у вокальних мініатюрах) декларує принципи нового мистецтва. Наприкінці 1910-х — у 1920-х роках модерністські риси помітні у творах навіть таких традиціоналістів, як М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий. Сміливіше експериментували молодші митці: Ф. Якименко (з його імпресіоністичними солоспівами), декотрі галицькі автори (М. Колесса, З. Лисько), проте найповніше модерністськими пошуками наснажена творчість Б. Лятошинського, М. Вериківського, П. Козицького та М. Рославця. Кожен з цих митців формував свій особливий підхід до модернізму, тож єдиного стильового напрямку не склалося. Радше, нова європейська естетика проявилася у характерних рисах їхніх творів (дисонантна гармонія, ускладнена форма, символічна образність тощо). Показово, що і західноукраїнські композитори з європейською освітою, і їхні колеги з Наддніпрянщини, які орієнтувалися на здобутки російського Срібного віку, одночасно прийшли до споріднених рис музичного модернізму. У галицьких авторів це вилилося, зокрема, у захоплення стилем сецесії та експресіонізму, тоді як київські композитори більше проявляли імпресіоністичні та неокласичні елементи у своїх вокальних циклах. В обох регіонах експериментальні пошуки поєднувалися з національною образністю, що й зумовило своєрідність українського камерно-вокального модерну.

Потрібно наголосити, що особливе місце серед новаційних звершень посідають здобутки М. Рославця, композитора українського походження. Він проявив себе як переконаний модерніст, запропонувавши власну систему звукоорганізації на основі так званого синтетичного акорду (за задумом автора, функційно близького до дванадцятитонової техніки А. Шенберга). Уже в 1913–1914 роках М. Рославець застосував ці принципи у вокальних циклах «Меланхолійні пейзажі» та «Три пісні» для голосу з фортепіано. Ці твори вразили сучасників надзвичайно сміливою мовою: композитор довів мелоди-

ку до максимальної хроматизації, вийшов за межі традиційної тональності (аж до атональності), збагатив звучність акомпанементу новими акордово-колористичними поєднаннями. Потрібно наголосити, що хоча М. Рославця часто зараховують до російського авангарду, його творчість органічно вписується і в український контекст початку ХХ століття, принаймні тим, що відображає прагнення українського мистецтва бути на вістрі світових новацій.

М. Вериківський у 1920-х роках також створив низку камерно-вокальних композицій, кожна з яких має свою оригінальну концепцію, позначену впливами теорії ладового ритму Б. Яворського, його наставника. Теорія ладового ритму Яворського передбачала новий підхід до організації звуковисотності, а саме використання нетрадиційних ладів, розширеної тональності та особливих співвідношень стійких і нестійких звуків, що відрізнялося від класичної мажоро-мінорної системи. Теоретичні пошуки знайшли відображення і в його вокальних творах 1920-х років: у романсі «Ви знаєте, як липа шелестить» (1924) на слова П. Тичини — це виявилось в модальному забарвленні і мелодичній свободі та імпресіоністичному колориті; у «Гімнах св. Терезі» (1924) на тексти М. Семенка — в експресіоністичній дисонантності музичного задуму.

Камерно-вокальний цикл посідає помітне місце у творчості Б. Лятошинського. Вже в 1910-х роках, ранньому період творчості, він активно працював із жанром романсу, а у 1920-х роках камерно-вокальний цикл став для нього, по суті, полем художнього експерименту. Як важлива жанрова складова цього періоду творчості камерно-вокальні цикли «відіграли роль “індикатора” емоційної напруги внутрішніх особистих переживань і, можливо, слугували єдиним неприхованим простором духовних рефлексій композитора <...> композитор у полоні пошуків власного “мовостилю” підкорює експресіоністичну традицію (як продовження пізнього романтизму)» [153, с. 128]. Зрештою, порушені екзистенційні теми в образно-змістовому насиченні циклів віддзеркалюють психологічні травми, що пов'язані з жорстоким виром перипетій, пережитих митцем у кінці 1910-х. Як зазначає О. Козаренко, ро-

манси 1920-х у світоглядній доктрині композитора «виростали не в тепличній атмосфері паризьких салонів, “нудотність буття” огортала наших митців не після відвідин вишуканих ресторанів — український символізм (декадентство, екзистенціалізм, експресіонізм, футуризм et cetera) поставав як чи не єдино можливий вихід (втеча!?) від безлико́сті життя у закутки власної свідомості, оскільки саме фізичне існування було загроженим. В такому насвітленні будь-який творчий акт (навіть не найвдаліший!) набуває особливої ваги як прояв сили людського духу, невідвладного “соціальному детермінізмові”» [70, с. 5]. Можливо, саме тому цей жанровий пласт зосереджений на глибині психологічних переживань, втілених через звернення до символістської образності поетичних текстів та пошук оновлених форм у втіленні екзистенційної тематики.

Композитор звертається до західноєвропейської модерної поезії (П. Верлен, О. Вайлд, П. Б. Шеллі, М. Метерлінк), східної лірики, а також російських символістів (К. Бальмонт, І. Бунін, Ігор Северянін). Такий добір свідчить про розуміння художньо-інтерпретаційної природи близьких йому поетичних рядків. Своєрідна відкритість поезій до перепрочитання, на думку Т. Булат, формує широкий спектр внутрішніх переживань героя музичного твору — «глибину думки, психологічну напругу, мінливість настроїв та можливість поєднати лірику й драматизм у невеликому творі» [22]. Вражає образне розмаїття камерно-вокальних опусів 1920-х років (вокальні цикли й окремі солоспіви — усього 35 композицій): символістський наратив циклу «Місячні тіні», скрябінська експресія вислову в «Чайці» на текст К. Бальмонта, трагічні колізії у вокальних циклах «П'ять романсів для басу і фортепіано» на слова Г. Гейне, П. Шеллі, І. Буніна, «Три романси для низького голосу з фортепіано» на слова Г. Гейне, К. Ф. Геббеля, О. Плещеева.

У камерно-вокальних опусах «формування специфічної мови Б. Лятошинського як системи стильових інто́нем (мелосу, ладогармонії, фактурно-тембрового комплексу) та символічного мислення як світоглядної “надбудови” творчості відбулося раніше, ніж в інших жанрах. Ось чому камерно-во-

кальну лірику можна вважати творчою лабораторією митця, що слугувала кристалізації власної поезики в умовах нової естетичної ситуації ХХ століття» [153, с. 128]. Іншими словами, вокальні цикли Б. Лятошинського — це своєрідні «малі драми», в яких на обмеженому часовому просторі композиції її автор передає насичений спектр переживань і настроїв, майстерно поєднуючи ліричну виразність мелодії із драматичною насиченістю розвитку, позначеного пристрасними конфліктними емоціями.

Ці особливості виразно проявляються у вокальному циклі «Місячні тіні» (1923), що складається з чотирьох романсів на вірші поетів-символістів (П. Шеллі, П. Верлена, О. Вайлда, К. Бальмонта). Поетичний зміст твору сформований у душі декадентської естетики: мотиви ночі, сну, тіней і приреченості створюють атмосферу відстороненості від реального світу. Б. Лятошинський застосовує нетрадиційні акордові комплекси — паралельні квінти, різноманітні септакорди, збільшені тризвуки, тритонові структури, надаючи перевагу їх фонічному звучанню, адже для нього важливим є не стільки функційний розвиток гармонії, скільки її темброво-колеристичне забарвлення, що надає музичній тканині незвичного ірреального відтінку. Мелодика вокальної партії тяжіє до мелодекламації: кожне слово поетичного тексту озвучене індивідуалізованою, інтонаційно гнучкою лінією. Її метроритмічна структура є складною, із частими несподіваними поворотами, що вимагає від виконавця чіткості дикції, тонкого інтонаційного чуття та вміння органічно поєднувати слово і музику.

Камерно-вокальна лірика посідає важливе місце і у доробку Л. Ревуцького. Зокрема, його вокальні цикли стали виявом як національного самовираження, так і глибокої поетичної інтерпретації фольклорних та авторських поетичних текстів. Звернення композитора до камерно-вокального жанру було зумовлене не лише естетичними чинниками, а й його прагненням зберегти і переосмислити народнопісенну традицію в умовах модернізаційних процесів доби. Одним із перших камерно-вокальних циклів Л. Ревуцького став цикл «Сонечко» (1925) — збірка з двадцяти українських дитячих народних

пісень в оригінальній обробці композитора для голосу (або дитячого хору) у супроводі фортепіано, що має сюїтну структуру, побудовану на принципі контрасту. У циклі чергуються композиції різного характеру та настрою, що поєднані спільними композиційними прийомами (насамперед варіаційним розвитком народних мелодій через урізноманітнення акомпанементу, гармонії та фактури). О. Прищепа розподіляє ці твори за такими групами: пісні-заклинання, ліричні, казкові, колискові, ігрові й хороводні [128, с. 94–95].

Потрібно зазначити, що цикл «Сонечко» яскраво демонстрував національне коріння стилю Л. Ревуцького, його тонке відчуття фольклорного матеріалу та майстерність у жанрі дитячого солоспіву. З цього приводу М. Грінченко писав: «Автор дуже скромно назвав свій твір “збірником нар. пісень”; це... окремий цілком закінчений високо-художній твір значного майстра, уся “народність” його полягає в тому, що теми для музичної творчості він узяв із народнього музичного багатства. А далі — це витончені в своєму музичному оформленні мініатюри, тонко гармонізовані з превалюванням яскравих ілюстративних моментів; ...все це робить пісні Ревуцького Л. свого роду шедеврами» [18, с. 77].

Упродовж 1920-х років у творчості Л. Ревуцького спостерігаємо послідовне поглиблення інтересу до фольклорних джерел, зокрема до історико-епічного шару української народної музики — теми козацької героїки, втіленої у науково-музичному виданні «Козацькі пісні» (1925–1928). Цей масштабний проєкт був реалізований у співпраці з його братом, відомим фольклористом і етнографом Д. Ревуцьким. Синтез композиторської та науково-етнографічної практики дозволив композиторові досягти в цьому циклі виняткової глибини трактування народної епічної спадщини, водночас поєднуючи художню виразність із етнографічною достовірністю. «Козацькі пісні» вийшли у двох випусках (1927 та 1928 років) і супроводжувалися розгорнутими науковими коментарями Д. Ревуцького (історико-культурний контекст, жанрові характеристики пісень і аналітичні коментарі щодо його опрацювання). Видання стало вагомим внеском не лише в музичну практику, а й у музикознавчу

думку того часу, поєднавши композиторську рефлексію з етнографічною достовірністю.

До видання увійшли обробки старовинних козацьких пісень як самого Л. Ревуцького, так і класиків української музики — М. Лисенка, Я. Степового та ін. Така антологія не лише засвідчила інтерес композитора до героїко-патріотичної тематики, але й стала важливим внеском у збереження й популяризацію українського народнопісенного спадку. Варто зазначити, що вже у 1930-х роках реалізація подібного видання виявилася б практично неможливою з огляду на посилення директивно-репресивної сталінської культурної політики. Історико-героїчний пласт української фольклорної традиції в умовах тоталітарної ідеологічної вертикалі був підданий суворій цензурі, а видання Левка та Дмитра Ревуцьких було вилучене із культурного обігу як носій національного, «нерадянського» дискурсу. Таким чином, цикл «Козацькі пісні» — цінне джерело не лише музичного, а й національного самовираження української інтелігенції доби українізації.

Найвизначнішим здобутком Л. Ревуцького в царині камерно-вокального жанру по праву вважається цикл «Галицькі пісні» (1926, ор. 14), що складається з восьми солоспівів для голосу з фортепіано, які композитор означив як «вільні обробки» галицьких пісень. В основу задуму покладено мелодії західноукраїнського народного фольклору. Вперше надрукований у 1928 році, цей цикл швидко здобув визнання як етапне явище в розвитку української музичної культури періоду національного відродження.

В основу «Галицьких пісень» покладено синтетичну музично-поетичну концепцію, що забезпечує стильову єдність циклу і водночас залишає простір для інтерпретаційної свободи виконавця. Поєднання фольклорного джерела із модерністськими засобами обробки (зокрема, урізноманітненою гармонією, варіантною мелодикою та пластичною формою розгортання) засвідчує глибокку індивідуалізацію народного матеріалу в авторському задумі, його високої художньої узагальненості.

Кожен номер циклу постає як самодостатня концертна мініатюра, орієнтована на повноцінне ансамблеве виконання вокаліста та піаніста. Структурна довершеність форми тут поєднується з надзвичайно ретельною розробкою фортепіанної партії, яка «за рівнем мистецької досконалості та виконавської складності не поступається вокальній партії соліста, а також збагачена оригінальними фактурними й модуляційними ефектами» [43, с. 62]. Вагомими елементами художньої виразності є колористична гармонічна мова, що тяжіє до романтичної палітри акордових поєднань, а також різноманітна ритміко-фактурна організація, місцями з імпресіоністичними відтінками образності, що додає музичним мініатюрам естетичної витонченості та глибини. Потрібно наголосити, що Л. Ревуцький у камерно-вокальному жанрі зробив для популяризації української пісні так само багато, як і М. Леонтович у жанрі хорової обробки — підніс народнопісенний матеріал до рівня самодостатнього мистецького твору, зберігши при цьому його національну сутність, перепрочитав засобами професійної композиторської техніки.

На межі 1920–1930-х років подальший розвиток українського камерно-вокального циклу пов'язаний з творчими пошуками В. Косенка, К. Данькевича, Ю. Мейтуса та ін. композиторів молодшої генерації, що увібрали досягнення попередників і розгорнули діяльність у 1930-х роках. В. Косенко утвердився як один із тонких ліриків української вокальної музики, його камерно-вокальні полотна сповнені романтичної піднесеності та глибокої емоційності у розкритті поетичних образів. Серед ранніх творів В. Косенка, що належать до кращих зразків жанру, вирізняються цикл романсів ор. 7 на слова українських та російських поетів¹⁰. У 1927 році композитор пише цикл «Три романси на слова П. Тичини» ор. 16 («На майдані», «Мобілізуються тополі» та «Іду з роботи я»), які вирізняються своєю «індустріальною» тематикою із загального нарративу композитора, позначеного «інтимно-суб'єктивними, іноді меланхолійними настроями, мрійливістю, спогляданням, почуттям смутку» [24,

¹⁰ «Ни отзыва, ни слова», «Я ждал тебя», «Опять в моей душе», «Не там отрадно» (на слова О. Апухтіна), «Они стояли молча» (на слова В. Стражева), «Як на небі зірочки» (на слова В. Залізняка), «Колискова» (на слова О. Блока), «Отчего» (на слова М. Лермонтова), «Говори, говори» (на слова В. Ліхачова).

с. 142]. Додамо, що це перший в історії української музики вокальний цикл на громадянські теми. Надалі, у 1930-ті, В. Косенко продовжив лінію лірико-пейзажного романсу, передаючи в музичних образах багатство людських почуттів і настроїв.

Продуктивною з точки зору осмислення процесів розвитку камерно-вокального жанру у творчості В. Косенка є класифікація Б. Фільц, де дослідниця виокремлює два тематично-хронологічні періоди його романсової творчості. Перший період, що охоплює початок 1920-х років, характеризується зверненням до символістської поезії та загальноестетичним спрямуванням модерністської традиції початку століття. Другий етап репрезентує звернення до реалістичних образів, зокрема на основі віршів О. Пушкіна, які втілюють виразну образність та класичну поетичну форму, близьку до естетики радянської доби [163]. Окрему групу у вокальному доробку композитора становлять романси на тексти українських поетів, які відносяться до житомирського періоду його творчості (1921–1927). У кількісному відношенні ці солоспіви поступаються романсам на вірші російських авторів, проте мають вагомe значення у становленні національного тематичного вектора його творчості¹¹. Тематика зазначених романсів охоплює широке коло сюжетних ліній: від ліричної пасторалі, замилювання природними образами до історико-революційної та побутової проблематики з актуалізацією мотивів радянської індустріальної дійсності. Таким чином, вокальна творчість Косенка цього періоду виявляє тенденцію до змістовної диференціації, відображаючи складні процеси формування української радянської культури, а також поступову еволюцію композиторської мови в напрямі синтезу національного мелосу та новітніх естетичних ідеалів.

Показовою у розвитку українського камерно-вокального дискурсу є творчість Ю. Мейтуса, який розпочав свою діяльність як композитор-модерніст. У 1920-х він належав до кола театру «Березіль» Леся Курбаса, писав му-

¹¹ До цієї групи входять такі твори, як-от «Як на небі зірочки» ор. 7 №3 (1921) на слова В. Залізняка, Три романси на слова П. Тичини ор. 16 (№1 «На майдані», №2 «Мобілізуються тополі», №3 «Іду з роботи я»).

зику до сценічних постановок, експериментував із джазовими та іншими популярними формами. Однак надалі історична ситуація вимагала змін. Після встановлення в СРСР жорсткої ідеологічної доктрини соціалістичного реалізму (1930-ті) композитори були змушені відійти від радикальних новацій. Ю. Мейтус, як і багато його сучасників, поступово переорієнтувався з модерних експериментів на академічну неоромантичну стилістику викладу. Ця еволюція відобразилася і в жанрі вокального циклу: замість символістських і авангардних задумів 1920-х у подальші роки композитор зосередився на створенні монументальних творів, зокрема в оперному жанрі.

У другій половині 1930-х років українська камерно-вокальна творчість опинилася під сильним впливом офіційної ідеології. Прогресивні стильові тенденції 1920-х поступово були загальмовані: натомість композитори змушені були пристосовуватися до канонів соціалістичного реалізму. Тематика вокальних циклів різко змінилася. Якщо раніше домінували інтимна лірика, пейзажні настрої, фольклорні образи, то відтепер популярними стали сюжети героїко-революційні, патріотичні, оспівування «радісного соціалістичного сьогодення». Багато митців зазнали прямих утисків або цензури, а дехто (як М. Рославець, Б. Яновський) був фактично усунутий від музичного життя.

На той час визнані композитори, лідери модерністського руху 1920-х (Б. Лятошинський, П. Козицький, М. Вериківський та ін.), у 1930-х перейшли на позиції стриманого неоромантизму та неокласицизму. Їхні камерно-вокальні твори, написані у другій половині 1930-х (як приклад, цикл Б. Лятошинського на вірші О. Пушкіна), позначені більш традиційною мовою, проте не втратили інтелектуальної глибини та художності. Композитори знайшли спосіб дотриматися вимог «соціально зрозумілого» мистецтва і водночас зберегти мистецьку цінність творів, будуючи задум на прихованих нюансах, психологічній деталізації, якісному опрацюванні формотворчих засад, що додають творам виразності.

Розвиток українського камерно-вокального циклу у першій половині ХХ століття пройшов через декілька визначальних етапів. На початку століт-

тя відбулося становлення національної вокальної лірики на основі романтичної традиції (насамперед, спадщина М. Лисенка) і народнопісенної мелодики. Композитори заклали фундамент жанру солоспіву, поєднуючи у своєму задумі класичне розуміння жанровості поряд з використанням української поезії та фольклору. У 1920-ті роки жанр сягнув розквіту: з'явилися численні цикли солоспівів, розширилися виражальні засоби, відбувся інтенсивний діалог із європейськими течіями — імпресіонізмом, експресіонізмом, неокласикою та ін. Українська камерна музика органічно увійшла до загальноєвропейського модерністського руху, водночас зберігши власне національне обличчя. Порівняльний огляд двох регіональних шкіл виявляє і спільні тенденції, і певну дивергенцію: галицькі композитори дещо раніше впроваджували нові стилі (синтез імпресіонізму та неоромантизму у романсах В. Барвінського та С. Людкевича, символізму та імпресіоністичних пошуків у творчості Я. Степового, Б. Лятошинського, В. Косенка).

У 1930-х виражальна специфіка камерно-вокальної творчості більшості українських композиторів, як вже наголошувалося, з відомих причин почала базуватися на більш традиційній стилістиці вислову, орієнтованій на масового слухача. Попри такі зміни, саме в першій половині ХХ століття було закладено основи подальшого розвитку українського камерно-вокального циклу. Національно-романтична традиція збагатилася здобутками модерну, виробилася стійка жанрова модель циклу солоспівів, притаманна українській культурі. Творчі досягнення композиторів цього періоду (Б. Лятошинський, В. Косенко, Ю. Мейтус та ін.) стали класичною спадщиною, що визначила напрям еволюції жанру в наступні десятиліття. Українські вокальні цикли й надалі розвивалися, спираючись на фундамент першої половини ХХ століття, де національна мелодика, поєднана з інноваційними ідеями, створила неповторний камерно-вокальний стиль.

У цілому 1920–1930-ті роки ознаменувалися суттєвим оновленням виразових засобів камерно-вокальної музики. З'являються нові жанрові підходи: вокальні цикли, об'єднані спільною поетичною ідеєю чи образом (напри-

клад, цикли пісень на слова одного автора), вокальні дуети, балади, ліричні сцени. Композитори нерідко зверталися до фольклорної тематики, і особливо виразно ця тенденція проявилася в жанрі обробки народної пісні, що набув концептуального і художнього втілення завдяки прикладові М. Лисенка. Показовими у цьому річизці є передвоєнні Два зошити обробок народних пісень Б. Лятошинського, на прикладі яких «митець реалізує принцип своєї стильової гри, базований на комунікативній природі — грі стильових дискурсів популярних композиторських технік, історичних стилів і спробі вписати у цю стилізацію деконструйовану мелодику народної пісні» [134, с 370].

Однак зі зміцненням тоталітарного режиму на початку 1930-х багато прогресивних починань перервалося: частина композиторів зазнала репресій або емігрувала, інші були змушені пристосуватися до канонів соцреалізму. Проте, міжвоєнний модерністичний період залишив вагомий спадок і збагатив український камерно-вокальний жанр новими стильовими моделями, які частково влилися і в повоєнну творчість.

2.3. Особливості жанрово-стильової атрибуції камерно-вокального циклу у другій половині ХХ століття

2.3.1. Камерно-вокальний цикл повоєння: між академізмом та експериментальною концептуалізацією

Друга половина ХХ століття поставила перед українським камерно-вокальним циклом нові випробування. Після Другої світової війни культурне життя в УРСР регулювалося доктриною соціалістичного реалізму, що вимагала від митців простоти, ідеологічної правильності та народності у творчості. Інтимний лірико-символічний романс не вписувався в рамки офіційного мистецтва, яке віддавало перевагу масовій пісні, кантаті чи опері з «соціальним змістом». У цих умовах камерно-вокальний жанр не зник, але зазнав трансформацій: композитори обирали для вокальних циклів більш нейтральні або класичні тексти, зверталися до фольклору, а подекуди шукали способів замаскувати власні творчі задуми під пристойними з погляду цензури формами.

У цей період камерно-вокальна творчість розвивалася у двох напрямках. Перший — «офіційний», де композитори писали вокальні цикли на ідеологічно прийнятні тексти (класиків або радянських поетів). З'являються, наприклад, цикли на слова Тараса Шевченка до ювілейних дат. Сам Шевченко за радянських часів став «канонічним» автором, хоч і палко відстоював у своїх віршах українську ідею, — звернення до його поезії було способом зберегти національний дух у дозволених рамках. До 150-річчя від дня народження поета було написано низку вокальних творів, серед яких — «Навгороді коло броду», «По діброві вітер виє» П. Глушкова; «Спогади» М. Жербіна; «Неначе степом чумаки», «Гімн чернечий» Д. Клебанова; «Дума» Г. Майбороди; «Сон» Ю. Мейтуса; «Понад Невою», «Серенада Яреми», «Утоптала стежечку» Ф. Надененка; «Ой стрічечка до стрічечки» М. Радзієвського; «Вітер з гаєм розмовляє» Ю. Рожавської; «Сирітка» Б. Фільц; «Зацвіла в долині», «Ой гоп-гопака», «Така доля моя» І. Шамо; «Якби мені черевики» А. Штогаренка та ін.

Другий напрям — «лірично-народний», де композитори опиралися на народну поезію, тексти пісень чи власні вірші. Нерідко ці твори балансували між камерним романсом і естрадною піснею. Яскраві мелодисти тієї доби, як от П. Майборода, І. Шамо, О. Білаш, написали чимало сольних пісень, які стали популярними романсами (наприклад, «Пісня про рушник» О. Білаша), чим фактично продовжили традицію камерного вокального жанру, хоч і в спрощеному, більш доступному вигляді. І хоча ці композиції створювалися як масові пісні, проте за формою вони — солоспіви з фортепіано на високохудожні тексти (переважно поетів-сучасників).

Поступово, до кінця 1960-х, на хвилі загального культурного піднесення в Україні зростає інтерес молодших композиторів до камерних форм. З'являються ознаки оновлення музичної мови — використання імпресіоністичних барв, тонших ритмічних структур, звернення до раніше табуйованих поетів (наприклад, у 1960-ті стають доступнішими твори деяких репресованих українських поетів Розстріляного відродження). Це підготувало ґрунт для

наступного етапу — поступового повернення камерно-вокального циклу як вишуканого жанру на авансцену української музики.

1960-ті принесли в українську культуру нову систему цінностей, зосереджену на людині, свободі творчості та правді мистецтва. Свідомість молодшого покоління була менш отруєна страхом і догмами тоталітаризму, ніж у їх попередників. Культ особистості та індивідуальності в позитивному сенсі як увага до унікального внутрішнього світу людини, її думок і почуттів став визначальною рисою доби. Світоглядні ідеї композиторів-шістдесятників ґрунтувалися на гуманізмі, вільному від класово-партійної заангажованості, та на скептичному переосмисленні дійсності.

Як зазначає О. Городецька, «виведення теплоти, задушевності голосу на перший план свідчить про активізацію ліричного висловлювання у музичній творчості. Пісенна лірика розквітла у творчості О. Білаша, В. Івасюка, П. Майбороди, І. Поклада, М. Скорика, І. Шамо. Звернення до поезії шістдесятників спонукало до оновлення жанру пісні, солоспіву. Глибина і значущість ідей, відтворена у віршах М. Вінграновського, І. Драча, Л. Костенко, Б. Олійника, Д. Павличка, В. Симоненка та інших надихали композиторів творити музику, збагачену актуальними ідеями сьогодення, висували нові вимоги до внутрішнього світу ‘героя епохи’» [39, с. 93]. Такий антропоцентричний підхід кардинально контрастував із колишньою радянською ідеологією, де на перше місце ставилися маси, колектив, абстрактні «трудожці». Водночас це зближувало українське мистецтво зі світовими тенденціями повоєнної доби, коли в Європі також відбулося «повернення особистості» в центр світобачення.

Як вже наголошувалося вище, пробуджується інтерес до спадщини Розстріляного відродження 1920-х, до скарбів народної творчості, до класичних творів національної літератури. Художники прагнули наздогнати втрачений за час ізоляції досвід світового мистецтва — активно цікавилися модернізмом, авангардом, новими стилями. Музиканти отримали доступ до раніше забороненої західної музики: у Києві та інших містах відбувалися концерти гастро-

лерів зі Заходу, показували виставки, з'явилися записи сучасної музики. Особливо допитливі композитори молодшої генерації, представники київського авангарду (В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Загорцев та ін.), напівлегально освоювали додекафонію, алеаторику, конкретну музику, наслідуючи польських і західних колег. Очевидно, що ці процеси спричинили певне розмежування в таборі композиторів: молоді радикали кинули виклик канонам естетики соцреалізму, тоді як багато старших авторів залишалися умовно «консерваторами». Як зазначає Л. Кияновська, у цьому часовому відтинку в інтенсивному розмежуванні напрямків українського музичного мистецтва зіштовхнулися «ключі площини, не сумісні між собою — соціалістичний реалізм плюс усі можливі “-ізми”, які вирвалися з-під тридцятирічного пресу заборони з найсучаснішим відкриттям — авангардом на чолі...» [67, с. 315]. Як наслідок, в українському музикознавстві навіть виникла тенденція протиставляти соцреалістичне мистецтво та авангард (а також проміжний напрям неофольклоризм). Однак реальність була складнішою: поступово окреслилася парадигма толерантності — співіснування різних естетичних позицій, спроба діалогу між поколіннями. Хоч молодь і критикувала «партапаратних» композиторів, усе ж формувалося розуміння, що культура цілісна і потребує як новаторських, так і традиційних елементів. Саме цілісність світосприйняття другої половини ХХ століття показує, що кожен сегмент явища шістдесятництва був необхідний і виконував свою функцію в єдиній системі. Мистецтво старших митців, яке зовні могло здаватись консервативним, насправді стало важливою ланкою культуротворчих процесів тих років, забезпечуючи тяглість традиції та змістовну глибину української музики.

Однією з ключових змін у мистецькому світогляді 1960-х стало переосмислення співвідношення *традиція–новаторство*. Якщо раніше під «традицією» нерідко розуміли догматичне наслідування зразків ХІХ століття (романтичної або класичної музики), то нове покоління митців почало трактувати традицію динамічно. Вона стала сприйматися як живий процес, що включає переосмислення всього попереднього досвіду — від народної первісної

творчості до останніх західноєвропейських експериментів. Отже, феномен новаторства набув концептуального виміру: кожен композитор прагнув оригінально вирішити творчий задум, створити свою драматургію, свою образність і форму. Новаторство торкнулося всіх аспектів — від жанру та форми до стилю і техніки композиції.

Особливо яскраво процеси оновлення простежуються у камерно-вокальному жанрі — сфері романсів, пісень та вокальних циклів для голосу з фортепіано. Д. Клебанов та Ю. Мейтус — дві яскраві постаті старшої генерації, що часто зверталися до жанру вокального циклу в цей період. Обидва починали ще у довоєнний час, зазнали тиску цензури, проте саме у 1960-ті пережили творчий ренесанс.

У своїх вокальних мініатюрах 1960-х років Ю. Мейтус поєднав мелодизм, вкорінений у народній пісенності (його стиль завжди інтонаційно пов'язаний з українським фольклором) із новою ліричною щирістю. Романси Ю. Мейтуса цього періоду позбавлені показного пафосу — натомість вони сповнені тонких переживань, психологічних нюансів, він звертався до поезії, близької за духом гуманістичним ідеалам часу. Відлига в культурному житті дозволила композитору вибирати для романсів глибокі, ліричні поезії, часто далекі від прямої ідеологічної кон'юнктури. Поетична складова цих творів відзначається жанровим і тематичним розмаїттям: тут і героїко-патріотичні мотиви, і інтимна лірика, і філософські роздуми. Зокрема, цикл «Із Моабітських зошитів» на слова татарського поета М. Джаліля (1956, 1973, 1979) прийнятий патріотичним пафосом і трагізмом. Композитор тонко передає драматизм поетичних образів, використовуючи стримані, проте виразні музичні засоби: монументальні маршеві інтонації змінюються скорботною лірикою, відтворюючи емоційні контрасти поетичних строф.

Інший яскравий приклад — цикл «Кобзареві» (1962) на тексти А. Малишка зі збірки «Віщий голос». Музична мова циклу спирається на інтонації, ладові особливості й ритми, типові для української народнопісенної традиції, де «відчутний яскравий і характерний колорит, досягнутий головним чином

найбільш типовими й поширеними інтонаціями та ладовими особливостями українських дум. Крім того помітним є вмiле поєднання усіх восьми частин: а) спiльною музичною темою; б) лаконiчнiстю музичного вислову; в) чiткою драматургiчною будовою, особливо виразною у другому та третьому номерах («Причалили під берег», «Зустріч з Яриною»); г) принципом інтонацiйної єдності завдяки кристалiзацiї нового мелодичного матерiалу з інтонацiї попереднього» [54, с. 187].

Особливе мiсце в камерно-вокальнiй спадщинi Ю. Мейтуса посiдає цикл на поезiї Лесi Українки (1971). Звернення композитора до збiрки «Сiм струн...» засвiдчує його прагнення до глибокого дiалогу з нацiональною лiтературною традицiєю. Композитор з особливою делiкатнiстю озвучує поетичнi образи Лесi Українки, виявляючи тонке вiдчуття інтонацiйної природи її поезiї. Щемку тугу й мрiйливiсть композитор передає через мiнорну ладовiсть, плавну, пластичну мелодику та стриману динамiку; натомiсть свiтлу надiю — через мажорнi інтонацiї, пiднесений ритм i ясну гармонiйну палiтру. Завдяки такiй спiввiднесеностi музичного й поетичного рiвнiв Ю. Мейтус досягає особливої єдності змісту й форми.

Показовими у цьому рiчизцi є здобутки харкiвського композитора Д. Клебанова. У 1957 році митець створює вокальнiй цикл на слова Г. Гейне, до якого увiйшло вiсім романсiв на вiршi з «Книги пiсень». Композитор зберiгає поетичну послiдовнiсть розмiщення текстiв, чим досягає цiлiсностi драматургiчної лiнiї. Цикл об'єднує тема юнацького кохання, однак кожен романс функцiонує як завершений драматургiчний епiзод у рамках загального авторського «дiалогу» з поезiєю [64]. Наступним значним внеском композитора у розвиток жанру став Вокальнiй цикл на вiршi Тараса Шевченка (1958–1959), створений до столiтнiх роковин з дня смертi Кобзаря. Композитор з особливою делiкатнiстю пiдiйшов до поєднання музичної мови з патетичною та фiлософською глибиною шевченкiвської поезiї. Значний iнтерес становить також вокальнiй цикл «Шiсть балад на вiршi О. Пушкiна» (1968), для якого Д. Клебанов обрав тексти зi збiрки «Пiснi захiдних слов'ян». Загалом, камер-

но-вокальні цикли Д. Клебанова позначені різноплановістю інтонаційної та гармонічної мови, що підпорядкована глибокому художньому осмисленню поетичного першоджерела.

2.3.2. На чужині: вокальні цикли українських композиторів-емігрантів

Драматичні події середини ХХ століття (встановлення більшовицького режиму, Друга світова війна та інші деструктивні чинники) спричинили активне формування української музичної діаспори. Значна частина композиторів, особливо з західноукраїнських земель, опинилася в еміграції (в країнах Європи, Північній Америці, Австралії), де, попри нові соціокультурні реалії, продовжували творчу діяльність, зберігаючи і розвиваючи національні традиції, що в умовах СРСР часто зазнавали ідеологічного тиску або переривались. Камерно-вокальний жанр посів вагоме місце у творчості митців діаспори, адже саме цей жанр став для діаспорян важливим засобом вираження національної ідентичності, ностальгії за втраченим домом, а також простором художньої рефлексії над духовними ідеалами.

До жанру вокального циклу в діаспорному музичному середовищі звертався, зокрема, Антін Рудницький (1902–1975), відомий створенням низки ліричних солоспівів на поезії українських класиків. Перебуваючи у США, композитор створив низку вокальних творів на поетичні тексти М. Рильського, О. Олеся, Є. Маланюка та інших авторів, у яких простежується прагнення зберегти тяглість із довоєнною українською поетичною традицією та водночас адаптувати її до естетичних і культурних реалій західного слухача. Звернення до поетичної спадщини М. Рильського як одного з провідних представників радянської української літератури є показовим з огляду на свідоме прагнення композитора зберігати культурну цілісність українського мистецького простору, незважаючи на політичні кордони та ідеологічні розмежування. Окрім того, упродовж 1920-х років Антін Рудницький працював у Радянській Україні: у 1927–1930 роках — у Харківському, а у 1930–1932 роках — у Київському оперному театрі разом із дружиною, співачкою Марією Сокіл. У

цей період він підтримував дружні стосунки з Маргаритою та Борисом Лятошинськими та, імовірно, перебував в особистому контакті з Максимом Рильським.

На початках музична мова А. Рудницького, вихованця Берлінської вищої музичної школи, формувалася в руслі модерного тонального письма. Наприкінці 1920-х стиль композитора зазнав певної трансформації, збагатившись імпресіоністськими та пізньоромантичними рисами. Як наголошує Г. Карась, з одного боку «у його творах відчувається велика напруженість — драматизм, а з другого — ніжна, позбавлена будь-якого сентименту лірика. Добре опанування композиторською технікою дало йому можливість проявити ефекти фортепіанної й вокальної фактури. Мелодійні лінії творів короткі, проте багаті. На творчості А. Рудницького позначилися різні впливи (імпресіонізм, неокласицизм, неофольклоризм), і з погляду стилю вона виявилася доволі різною. Композитор плідно працював у жанрі солоспіву, написавши близько 70-ти вокальних творів. Більшість із них — для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано та об'єднані в цикли» [65, с. 106–107].

Одним із показових зразків цього жанру є цикл «Чотири пісні про поневолену Україну» (ор. 26, 1945), створений на тексти українських поетів: А. Малишка («Українська земля»), П. Тичини («Київ»), М. Рильського («Мати») та В. Сосюри («Ти воскреснеш, Україно»). Усі обрані тексти належать до періоду Другої світової війни; вони репрезентують широкий емоційний спектр — від скорботи за зруйнованою Батьківщиною до оптимізму з приводу її визволення і духовного відродження, що визначило загальну патетично-ліричну тональність авторського задуму.

У 1950–1960-х роках композитори-емігранти часто зверталися до ностальгійно-патріотичних тем, осмислюючи трагедію втраченої Батьківщини і свій досвід вигнання. Нерідко цикли цього часу продовжували пізньоромантичну стилістику, властиву українській міжвоєнній музиці, з виразною мелодикою та багатою фортепіанною фактурою. Водночас діаспорні митці були вільні у виборі змісту, порушуючи теми, які в СРСР були під цензурою (наці-

онально-визвольні сюжети, релігійні мотиви). У 1970–1980-х роках відчутно зросла стильова різноманітність: з’являються цикли, в яких яскраво проявляються риси імпресіонізму, неокласики, модернізму. Наприклад, композитор І. Соневицький у циклі «Зелена Євангелія» на вірші І.-Б. Антонича поєднав пасторально-постромантичну образність з імпресіоністичними гармоніями, де простежуємо послідовну драматургічну еволюцію ліричного образу, яка розгортається через символіку весільного ритуалу, обрисів природи та метафор кохання. «Весільна», перший номер циклу, постає як архаїчний обрядовий заклик, в основі якого поєднуються ритмічні удари бубна й інтимно звернене слово до дівчини, чия «тремтяча долоня» символізує емоційну напругу очікування. У наступних композиціях — «Весільна ніч» і «Хміль» — послідовно втілено тему чуттєвої сили кохання, що неначе порівнюється зі стихією природи (як приклад, «хміль» постає не лише етнографічним символом, а й образом емоційного збурення). Вершиною циклу є заключна пісня «Твій усміх має спокій квіту...», яка набуває характеру своєрідної «літургії кохання», де в образах жіночої краси, сонячного світла й квітучого спокою трансформується інтимна емоція у філософську медитацію про сенс буття. Як наголошують М. Жишкович та Р. Калин, змальований композитором архетип кохання постає «як особливе світовідчуття, притаманне українцям, закладається у солоспіві віршованими рядками, сповненими “живого” дихання лемківської природи, яку І. Соневицький опoетизовує як первинно-релігійний феномен <...> втілюється особливо тонким звукописом, що передає ніжні пасторально-елегійні постромантичні звучання з колоритними тонально-гармонічними імпресіоністичними зворотами» [59, с. 378].

Менш відомий широкому загалу композитор В. Шуть (1919–1988, США) теж залишив цікаві зразки лірико-драматичного солоспіву. Серед його творів — романси «Марія» та «Як почувеш вночі» (Чикаго, 1950-ті) для голосу з фортепіано. Як і А. Рудницький, В. Шуть звертався до поезії М. Рильського: романс «Марія» написаний на вірш зі збірки «Під осінніми зорями» (1926) — на той час поет входив до «групи неокласиків». У художньому почеркові ми-

ття абсорбовано традиції українського романсу з характерною емоційною ширістю мелодики поряд зі щедрим використанням фольклорних інтонацій. У романсі композитор «створює доволі вибагливий мелодичний малюнок, побудований на хроматичних тріолях. Наростаючі й спадаючі мелодійні ходи вокальної партії наближають твір до жанру баркароли, а прозора фактура супроводу додає чуттєвості. У сукупності всі засоби музичної виразності, які передають плин часу й поклоніння перед іменем “Марія”, створюють яскравий ліричний художній образ» [65, с. 108]. Загалом, вокальні твори В. Шутя свідчать про його вміння зберегти автентичність і емоційну наснаженість народної мелодики, а також вміння органічно поєднати поетичну і музичну компоненти в цілісний художній задум.

Композитор Б. Весоловський (1915–1971, Канада) більш відомий як творець популярної музики доби міжвоєнтя (танго, фокстроти, естрадні пісні), проте він звертався також і до камерно-вокального жанру. Серед його здобутків — романси на тексти українських поетів, створені у 1950-х, зокрема вокальні мініатюри «Хто?», «Моряк» та «На білу гречку впали роси» (вірші М. Рильського), що поєднують поетичну образність з яскравим мелодизмом, притаманним композиторському почеркові митця. У них відчувається вплив сентиментального міського романсу, проте сама академічність задуму поглиблюється завдяки зверненню митця до високих зразків української поезії.

Перша українська жінка-композитор Стефанія Туркевич-Лукіянович (1898–1977, Великобританія) зробила значний внесок у жанр камерно-вокальної музики. Мисткиня писала твори в руслі європейського модернізму, часто вплітаючи фольклорні образи у канву свого задуму. Упродовж творчого шляху С. Туркевич здійснила кілька камерно-вокальних синтетичних задумів, як от «Серце / Heart» для солюючого голосу та оркестру; «Лорелеї / Lorelei» для читця, фісгармонії та фортепіано; «Не піду до леса з конечками» (обробка лемківської пісні для голосу та струнних) та інші твори, написані під впливом передових ідей європейського авангарду (додекафонії та ін. течій). З цього приводу А. Рудницький пише: «...музична мова цих творів смілива, модерна,

безкомпромісова. Помітний у авторки нахил до контрапунктної структури, дарма, що чисто поліфонічні форми в неї не зустрічаються. У вокальних творах відчувається більша свобода творчої думки і краще, вміліше орудування засобами, ніж в інструментальних» [132, с. 169–170]. Багато творів С. Туркевич залишилися в рукописах і досі не введені до активного концертного та наукового обігу, що значно ускладнює їхнє повноцінне осмислення та інтерпретацію.

Варто зазначити, що у музичній культурі діаспори камерно-вокальний цикл часто виконував специфічну роль збереження української пісенної традиції на чужині, тоді як в радянській Україні жанр розвивався в межах офіційної естетики (із тенденцією до російськомовних романсів чи «ідеологічно нейтральних» циклів). Розгляньмо провідні теми та образність камерно-вокальних циклів діячів діаспори. Передовсім, ці композиції насичені ностальгійною образністю, часто в поєднанні з сакральними мотивами або наративними (сюжетними) елементами. Серед тем, що превалюють, можна виокремити такі:

– передовсім, ностальгія за Батьківщиною, патріотична тематика: багато циклів присвячено стражданню українців під чужинською владою, тузі за рідним краєм та мріям про його свободу (як приклад, згадуваний вище цикл А. Рудницького «Чотири пісні про поневолену Україну», де кожен солоспів — це музична картина погляду автора на тему поневоленої України з різних ракурсів (земля — Київ — образ матері-України — пророцтво воскресіння). Нерідко в таких творах використовувалися інтонації народних пісень чи цитати, що слугували «звуковою емблемою рідного краю» як специфічне архетипне повідомлення слухачеві;

– інтимна лірика, кохання та природа, яка часто тісно переплетена з патріотичною тематикою (наприклад, цикл «Зелена Євангелія» для сопрано і фортепіано І. Соневицького на вірші Богдана-Ігоря Антонича, де архетип кохання втілено як особливий український світовідчуттєвий мотив);

– духовність і сакральні образи — свобода від атеїстичного диктату: композитори діаспори активно зверталися до релігійних тем і символів у камерних творах, де використовували мотиви молитви, біблійні алюзії, образи церкви та дзвонів; як приклад, І. Соневицький з нагоди 1000-ліття Хрещення Русі-України створив музичний диптих «Паломники» і «Дзвони» (1988), і хоча цей твір інструментальний, проте використання діатонічної ладовості у поєднанні з інтонаційними моделями, що апелюють до думового мелосу, формує стильову тяглисть із усно-пісенною традицією та вкорінює композицію в український національний контекст;

– поемність, баладність, наративність музичної оповіді: деякі камерно-вокальні твори мали програмно-описовий або сюжетний характер. Діаспорні композитори інколи створювали цикли-балади, де через кілька пісень розповідалася цілісна історія чи легенда. Такі твори продовжували романтичну традицію вокального циклу як оповіді.

У компаративному зіставленні пошуків діаспорних композиторів з добром композиторів УРСР виокремлюються кілька характерних особливостей розвитку камерно-вокального жанру в Україні після Другої світової війни. *По-перше*, на відміну від вільного мистецького середовища еміграції в умовах радянської України жанр розвивався під жорстким ідеологічним контролем. Як вже наголошувалося, у міжвоєнні (особливо від 1930-х) та повоєнні роки композитори здебільшого зверталися до окремих романсів на «безпечні» теми — любовну чи пейзажну лірику, перекладену або адаптовану відповідно до директивних вимог. Написання масштабних вокальних циклів практично не заохочувалося, якщо це не відповідало офіційним ідеологічним канонам, до того ж національно забарвлені, духовні чи визвольні теми перебували під заборонаю. Попри це, починаючи від 1960-х, спостерігаємо появу цілого корпусу камерно-вокальних циклів з послідовним втіленням національно-ідентичнісних ознак. Яскравим прикладом є «Пастелі» (1967) Л. Дичко на слова П. Тичини, де простежуємо «синкретичне поєднання музики і слова у поезії, експресивну символіку, близькість за способом вислову до народних загадок,

поєднання пантеїстично наївного, піднесеного настрою з високою метафоричністю поетичних рядків» [39, с. 135]. Водночас композитори діаспори мали змогу творити у вільному від тоталітарної ідеології художньому просторі — у їхній творчості з'являлися цикли на духовну тематику, патріотичні кантати, та ін. комопозиції, присвячені національній історії тощо.

По-друге, в 1970–1980-х роках в УРСР з'являється нове покоління авторів (Л. Грабовський, В. Сильвестров, Є. Станкович, І. Карабиць та ін.), які намагаються дистанціюватися від ідеологічного диктату. Вони пишуть камерно-вокальні цикли на віхові поетичні твори та світові модерні зразки. Однак значна частина цих творів лишалася неопублікованою або маловиконуваною — як приклад, цикл І. Карабиця «Пастелі» (1970) для сопрано існує лише у рукописі.

По-третє, з проголошенням Україною незалежності відбулося суттєве оновлення мистецького простору: музична спадщина української діаспори стала невід'ємною частиною культурного поля держави, почала активно впроваджуватися в освітній контекст як невід'ємна складова української вокально-виконавської школи¹². У порівнянні з розвитком жанру камерно-вокального циклу в Україні, композитори діаспори мали більше тематичної та музично-виражальної свободи у втіленні сакрально-патріотичних тем. Проте часто їхні опуси (за поодиноким виключенням) реалізовані в межах академічного романтичного дискурсу. У повну силу жанрові структурні новації простежуємо хіба що на прикладі пошуків композиторки-авангардистки С. Туркевич. Навпроти, в радянській Україні камерно-вокальний жанр існував в ідеологічно звужених межах, але експериментальне жанрове творчості в силу багатьох соціально-політичних причин («Хрущовська відлига», творчі контакти радянських митців із західними колегами тощо) було відкритим до творчих новацій, чутливим до появи нових жанрових прецедентів.

¹² Одним із перших видань камерно-вокальних творів композиторів діаспори став збірник солоспівів І. Соневицького з передмовою М. Скорика, виданий у 1993 році у «Музичній Україні» [147].

*2.3.3. У пошуках нової художньої мови:
камерно-вокальний цикл 1970–80-х років*

Період відлиги та наступних 1970–1980-х років ознаменувався в українській музиці сплеском новаторських тенденцій. У цей час формується покоління митців, які намагалися синтезувати національні традиції з сучасними світовими стилями. У камерно-вокальному жанрі це проявилось як в оновленні музичної мови, так і в розширенні жанрових меж. Відбуваються жваві дискусії щодо співвідношення традиційного і новаторського в музиці молодшої генерації. Одним із наслідків цього стала так звана нова фольклорна хвиля — переосмислення фольклору крізь призму модернізму. Яскравим прикладом є творчість М. Скорика (1938–2020). Його вокальний цикл «Три українські весільні пісні» (1974) для сопрано та фортепіано (також є авторські версії з камерним та симфонічним оркестром) є унікальним зразком камерно-вокального жанру, що акумулює багатшарову емоційність української весільної обрядовості, трансформовану у художньо довершену камерно-циклічну форму вислову.

Кожен номер авторського задуму постає не як традиційна вокальна обробка фольклорного джерела, а як своєрідна сценічна мікродрама з індивідуальним психологічним посилом та чіткою драматургією: тужлива лірика — скерцозний гротеск — трагічна кульмінація. Потрібно наголосити на особливій цементуючій ролі фортепіанної партії. Оскільки вокальна лінія композитором збережена у первісному фольклорному вигляді, саме в інструментальному просторі реалізовано композиційно-драматургічну складову циклу. Отже, художньо-виконавські завдання, які постають перед піаністом (концертмейстером), охоплюють широкий комплекс технічних та музично-інтерпретаційних питань, пов'язаних із сучасною виконавською практикою¹³. Цей виконавський комплекс вимагає не лише володіння арсеналом технік (тремоло, паралельні інтервали, акорди, імпровізаційна свобода, педаль / без педалі то-

¹³ Усі три частини циклу є фактурно насиченими; ця авторська логіка побудови фортепіанної партії варіюється від густої поліфонічної тканини з використанням потрібної канонічної секвенції у першій частині, своєрідної акордової артикуляції з елементами джазового ритму у другій до насиченої підголоскової поліфонії у фактурі викладу та акордової ударності у третій, фінальній частині.

що), а й тонкого ансамблевого чуття, здатності до пластичного фразування та гнучкої динаміки. Як підкреслює Н. Цейко, визначальним є «партнерство піаніста з вокалістом, трактування фортепіанної партії як цілком рівноправного поряд із вокальною партією засобу виразності» [173, с. 64], де інтонаційний зв'язок між голосом і фортепіано зберігається впродовж усього циклу, а вступи та програші в партії піаніста часто визначають інтонаційне зерно кожної частини у цілісному розгортанні усього циклу. Саме ця інструментальна трансформація шляхом ладо-гармонічних та метричних зрушень і фактурно-динамічного контрасту дозволяє реалізувати прихований філософський і символічний потенціал фольклорного тексту.

Багатогранними є трансформації камерно-вокального циклу у творчості В. Сильвестрова, для якого цей жанр постає як простір кристалізації авторської естетичної концепції тиші з відповідним переосмисленням усталених уявлень про виражальне поле камерності. Композитор, що на початку свого творчого шляху був репрезентантом авангардного крила київської композиторської школи, у 1970-х роках здійснює радикальний поворот у бік естетики «нової простоти», яскраво втіленої у його «Тихих піснях» (1974–1977) для баритона і фортепіано. Упродовж 24 номерів композитор вибудовує власну модель музичної форми, що поєднує естетику тиші з філософією споглядання, внутрішнього самопізнання та духовної рефлексії. Саме у «Тихих піснях» якнайповніше виявляється онтологічна сутність музичного мислення митця, який трактує камерно-вокальний цикл як форму медитативного досвіду, а не як оповідну або психологічну структуру у традиційному розумінні.

Концепт тиші у творчості В. Сильвестрова постає як центральна категорія не лише акустичного, а й світоглядного порядку. Як особлива форма буття, тиша пов'язана із глибинним процесом авторського самоусвідомлення, з внутрішньою потребою людини почути мовчання. Цей принцип набуває у композитора статусу формотворчого чинника, визначаючи структуру циклу, його драматургічні акценти, отже формує виконавську інтерпретацію.

Як вже зазначалося, цикл складається з двадцяти чотирьох номерів, розподілених на чотири частини, що об'єднані не сюжетною, а поетично-смісловою канвою. Кожна частина є етапом у поступовому русі від споглядання до розчинення у тиші, від емоційної виразності до майже повного згасання звучання. У цьому полягає характерна для В. Сильвестрова антидраматургічна логіка розвитку, керуючись якою слухач пізнає, що драматургічний розвиток спрямований не до кульмінації, а навпаки — до поступового занурення у стан спокою та «післямови». Звідси важлива роль жанрових алюзій, зокрема постлюдії, що виявляє змістову ідею прощання як метафору завершеності художньої ідеї.

Вибір поетичного матеріалу визначає ще один аспект циклотворення. Композитор свідомо звертається до текстів ХІХ — початку ХХ століття, дистанційованих від модерної поетики, що відображає естетику так званого неактуального стилю, у якому поетичне слово набуває рис універсального символу. Для В. Сильвестрова ці тексти є не об'єктом ілюстрування, а самодостатнім джерелом смислу, який музика лише озвучує, не змінюючи, а поглиблюючи його. Поезія у цьому контексті постає як своєрідний ліричний герой самого циклу, тоді як композитор і виконавець стають медіаторами між текстом (музичним і поетичним) та слухачем. Формотворчі принципи циклу «Тихі пісні» зумовлені і специфічною музичною мовою композитора, яку можна означити як «метамузику», як таку, що існує «після музики», як її відлуння, пам'ять або тінь. Стиль композитора ґрунтується на відмові від експресивного контрасту, на перевазі поступового розвитку, що тяжіє до рівноваги, симетрії та сповільненості, де «прагнення ідеалу краси і гармонії, поєднання класикоромантичної гармонії із засобами ХХ століття, застосування прийому “розімкненої” тональності, ліричність, елегійність, мелодичність, зміна контексту вірша, використання тихих звучань, наближення співу до промовляння, замість вокалу на опорі, застосування семіотичних знаків <...> поглиблюють поетичний зміст» [62, с. 31].

У музично-виражальному вимірі циклотворення визначальними для В. Сильвестрова є приглушеність звуку, спрощеність фактури та мінімалізм динаміки. Типовими стають авторські ремарки: *sotto voce*, *dolcissimo*, *morendo*, *una corda*, *pianissimo possibile*, що фіксують стан граничної звукової делікатності. Фортепіанна партія виконує роль акустичного середовища, у якому вокальна лінія немов розчиняється, створюючи ефект пісні, що неначе дослухається до самої себе. Переважають повільні темпи (*Adagio*, *Lento*, *Andante*), наскрізна педалізація, остинатні фігури, плавні ритмічні пульсації та органічне злиття гармонії й мелодії.

Для виконавців камерно-вокальний цикл «Тихі пісні» висуває досить непрості завдання. Співак і піаніст не стільки відтворюють музичний текст, скільки вступають у стан внутрішнього співпереживання, де головним стає не дія, а споглядання. Звідси походить вимога до суцільності виконання: композитор наполягає на тому, щоб «Тихі пісні» звучали без пауз між номерами, як єдиний подих, єдина звукова тканина. Стильові особливості «Тихих пісень» корелюються з ширшими категоріями, які сам композитор окреслив поняттями «слабкий стиль», «кітч» та «нова простота». Кожне з них відображає різні аспекти його поетики: від прагнення до онтологічної «чистоти» звуку до усвідомлення краси у найпростішому. Слово «кітч», яке композитор вживає іронічно, позначає не несмак, а відкритість до щирого, сентиментального діалогу, до мелодійності, що здається знайомою, проте у рамках авторського задуму сприймається як сповідальна компонента. Отже, принципи циклотворення у «Тихих піснях» В. Сильвестрова визначаються поєднанням трьох взаємопов'язаних вимірів: філософсько-естетичного — втілення концепту тиші як метафізичної категорії; формотворчого — створення цілісного, безкульмінаційного, антидраматичного циклу; виконавсько-інтонаційного — зведення музичної мови до межі чутності, де звук і тиша набувають єдиного значення.

Паралельно із «тихою лірикою» співіснували й інші авангардні експерименти у камерно-вокальній музиці 1960–1970-х. Представники київського

авангарду вперше в українській вокальній музиці звернулися, зокрема Л. Грабовський у вокальному циклі «Шість японських хоку на тексти японських хоку» в перекладі Вери Маркової для тенора, флейти піколо, фагота і ксилофона (1964, ред. 1975), до нетрадиційного інструментального супроводу та нових технік звуковидобування, що саме по собі розширило уявлення про можливості «акомпанементу». Інструментальні партії не обмежуються фоновим супроводом, а виступають рівноправними учасниками ансамблю, тісно переплетеними з вокалом. Композитор добивається максимального зближення тембру голосу й інструментів, єдності тематичного матеріалу між ними, тому кожна з шести мініатюр циклу має власний тембровий образ, що є проявом тогочасних експериментальних темброво-сонорних тенденцій як ключових виражальних засобів композиції. Не менш сміливим є трактування композитором поетичного тексту. Л. Грабовський відходить від традиційного романсового викладу: слова хоку розчленовуються і комбінуються за їх звучанням, часто втрачаючи первинну синтаксичну семантику. Такий суто фонетичний підхід до виконання вірша у дусі поетичних експериментів футуристів дозволяє авторові гранично конкретизувати художній образ кожного хоку через звуконаслідування та інтонаційно-фонетичну палітру слова. Як приклад, природні явища чи настрої, описані в японських тривіршах, передаються засобами звучання: тембр флейти-пікколо, фагота чи дзвінкий тембр ксилофона імітують звуки природи, створюючи аудіальний еквівалент поетичних образів. Композитор фактично пропонує свій варіант виразного музично-поетичного декламування, де головну роль відіграє не мелодична кантилена, а інтонаційно-ритмічна і темброва виразність слова. Така модерністська поетика циклу органічно вписується у світовий контекст пошуків 1960–1970-х років і свідчать про інтеграційні процеси в українській музиці¹⁴.

Важливим орієнтиром для осмислення сутності камерно-вокального циклу в українській музиці 1970–1990-х років є творчість І. Карабиця. Звер-

¹⁴ Ці кроскультурні процеси 1960–1970-х років проаналізовано у монографії І. Савчука «Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти» [135, с. 82–83].

нення композитора до цього жанру простежується на всіх етапах його творчого шляху, засвідчуючи сталість інтересу до циклічної форми як моделі з глибокими музично-поетичними можливостями вислову¹⁵. Загалом жанрово-композиційна структура камерно-вокальних циклів композитора позначена цілісністю художнього задуму, що реалізується через персоніфіковане трактування поетичного першоджерела. Так, у циклі «Мати» на вірші Б. Олійника І. Карабиць, оперуючи символікою народнопісенної інтонації, втілив образ родинної пам'яті. Водночас цикл «Повісті» (на слова О. Куліча) уособлює сатиричну модель оповіді з елементами гротеску й пародії, що формує специфічну інтонаційно-композиційну специфіку. У циклі «Пастелі» (на однойменний поетичний цикл П. Тичини) композиційна логіка підпорядкована імпресіоністичному образному мисленню, яке реалізується через тонкі лейтмотивні повтори, нюансовану темброву палітру та асоціативну інтонаційну систему. Вокальний цикл пізнього періоду «П'ять пісень на вірші Рабіндраната Тагора» демонструє синтез філософської ліричності, східного споглядального світогляду та внутрішньої авторської екзистенційної рефлексії. Завдяки цьому образний ландшафт циклу вибудовується як послідовне втілення символічних станів (ідея плинності часу, трансцендентного споглядання буття тощо), що формують художню метафору усього твору. Наголосімо, що поетична канва у циклічному задумі осмислюється митцем як рівноправний семантичний шар, що у сукупності з музичним формує концептуальний авторський погляд на твір. Важливими у цьому ракурсі є чітка декламаційна артикуляція тексту, використання його ритмо-фонетичної пластики, гнучке поєднання речитативного речення та мелодичного каркасу з акцентом на ключові структури (слова-символи, лексичні рефрени, метафоричні конструкції), які отримують музично-інтонаційне віддзеркалення та впливають на формування лейтмотивної організації та цілісності сприйняття авторського задуму.

¹⁵ У доробку композитора — «Три українські пісні» для хору та фортепіано (1969); «Пастелі» на слова П. Тичини для сопрано і ф-но (1970); цикл «З пісень Хіросіми» для сопрано і флейти на вірші Е. Йонеди; «Повісті» на тексти А. Куліча для баритону і ф-но (1975); «З лірики М. Рильського» для мецо-сопрано і ф-но (1976); цикли «На березі вічності», «Мати» на вірші Б. Олійника для голосу та ф-но.

Скажімо, пантеїстична природа камерно-вокального циклу «Пастелі» ґрунтується на новаторському інтонаційному комплексі авторської композиційної виразності, де «застосування техніки вільного вірша (верлібру) звільняє від метроритмічної скутості римованих рядків, обов'язкового структурного обмеження стопами, ритмічної визначеності» [48, с. 91]. Формоутворення базується на принципі полісемантичної організації музичного простору, що передбачає одночасне накладання контрастних смислових пластів за умов тісної інтеграції вокального та інструментального шарів. Як наголошує В. Дорожинський, цикл «Пастелі» яскраво демонструє полістилістичне зіставлення: партія фортепіано побудована у дусі імпресіоністичної колористики, тоді як вокальна лінія пройнята експресіоністською напруженістю та психологізмом втілення. Цей контраст реалізується у площині звуковисотної, ритмічної та інтонаційної організації, що забезпечує динамічне розгортання музичного процесу та смислово багатоплановість [48, с. 91–95]. Серед застосованих технік — сонорика, пуантилізм, лейтмотивність із використанням символічно навантажених інтонацій (наприклад, хроматичний секундовий мотив як передчуття катастрофи, тритон як прояв тривоги).

Перша частина циклу репрезентує стан осяяного передчуття — ранку, у якому ліричний герой неначе перебуває під враженням від початку нового дня. Цей наратив супроводжується проникненням тонального начала у вокальну партію, тяжінням до кантилени. Натомість друга частина циклу позначена домінуванням темряви, втратою гармонічних контурів і тематичної виразності. Вокальна мелодика трансформується у пластичну, проте напружену лінію з інтонаційним згущенням хроматики та строкатою ритмікою. Саме тут утверджується трагічний тонус циклу, у якому поєднуються особистісні переживання та алюзії на суспільно-культурний контекст доби.

На окрему увагу заслуговує виконавський аспект циклу «Пастелі». Передусім зазначмо, що вокальна партія є досить складною, вимагає від виконавиці (сопрано) широкого діапазону голосу, точного інтонування складних стрибків, гнучкого володіння динамікою і тембровими відтінками, а також

злагодженої ансамблевої взаємодії з піаністом. Для передачі багатопланового задуму композитора співачка повинна не лише бездоганно відтворити нотний текст, що є лише базовою умовою, тоді як вирішальним для художнього результату виступає здатність в ансамблі відчувати специфіку композиторського мислення, закладену у творі. Лише досягнувши ці контексти, виконавці зможуть донести до слухача ідейно-емоційний зміст художньої концепції вокального циклу максимально автентично й переконливо.

2.4. Український камерно-вокальний цикл у постмодерних трансформаціях

На зламі ХХ–ХХІ століть камерно-вокальний цикл в українській музиці розвивається у кількох паралельних напрямках. Зберігається академічна лінія лірико-романсового циклу, орієнтованого на традиції класичного дуету голос–фортепіано. Посилюється неофольклорна тенденція, що виявляється у стилізованому опрацюванні народнопісенного матеріалу в оригінальних інваріантах його переосмислення. Формується сегмент циклів на духовну тематику, втілених на основі сакральних текстів. Паралельно розвиваються експериментальні моделі камерно-вокальної музики, в яких руйнуються жанрові межі, а самі твори постають як «жанрові прецеденти»¹⁶ (через нетипові темброві поєднання, елементи театралізації, електроніку тощо).

Лірико-неоромантичний напрям. В умовах культурного піднесення 1990-х років спостерігаємо відродження романсу як поетичного жанру камерно-вокальної творчості. У цей період (1990-ті) вокальний цикл отримує широку популярність у композиторів різних поколінь. Орієнтовані на інтимно-ліричну виразність, вокальні цикли цього напрямку тяжіють до естетики класичного романсу, водночас вирізняються індивідуальним авторським жанровим прочитанням, що виявляється у специфіці інтонаційної мови, гармонічній палітрі та драматургії циклу. Характерною тенденцією є звернення композиторів до поетичних текстів українських класиків та сучасних авторів з

¹⁶ Термін належить харківському досліднику А. Сташевському.

метою глибокого осмислення особистісних емоційних переживань, втілених у художньому просторі вокальної мініатюри.

Яскравим прикладом є вокальний цикл «Бентежність» (1995) Л. Колодуба на вірші В. Антонюк — тонкий лірико-філософський твір, в якому фортепіанна партія відіграє рівноправну роль поряд із вокальною. До лірико-романтичного напрямку належать також цикли Б. Фільц на слова Ліни Костенко, І. Карабиця «П'ять пісень на слова Рабіндраната Тагора» та багато інших творів, де опукло простежуємо тяглість традицій українського солоспіву та його циклічної організації. Ці цикли, як правило, написані для голосу з фортепіано або камерного ансамблю та зосереджені на передачі тонких психологічних станів і настроїв ліричного героя. Для них характерна мелодична виразність, опора на співучість української мови, ліричний посыл у вокальній партії та барвисте фортепіанне обрамлення. В. Сильвестров у 2000-х роках повертається до жанру вокального циклу після тривалої перерви. Його опуси «Три пісні» (2007), «Дві пісні» (2008) та ін. вокальні композиції продовжують естетику «Тихої музики», проте вже з постмодерністським відтінком ностальгії та музичними цитатами. Загалом, лірико-романсовий напрям у сучасному камерно-вокальному циклі зберігає позиції як носій інтимності та щирості вислову.

Неофольклоризм і національні образи. Важливою тенденцією кінця ХХ століття стало звернення до народнопісенних джерел, що привело до появи неофольклорних камерно-вокальних циклів. У цих творах народнопісенна основа набуває нового художнього виміру через стилізацію, жанрове оновлення та переосмислення інтонаційного матеріалу. Такий підхід сприяв утвердженню національної ідентичності музичної мови та розширив виразові горизонти сучасної вокальної лірики.

Потрібно наголосити, що у контексті неофольклорної хвилі, що набула особливого поширення в українській музиці у кінці 1980-х у першій половині 1990-х років, камерний ансамбль постає як поліструктурна форма синтетичного типу, в якій вокальна партія функціонує не ізольовано, а органічно інко-

рпорується у тканину ансамблевого звучання. Такий підхід зумовлює глибоку інтеграцію голосу співака з інструментальною складовою не лише на рівні тембрового зіставлення, а й у площині драматургічної взаємодії, що сприяє розширенню семантичного потенціалу циклу та формуванню нової типології камерного музичного вислову.

Як приклад, композиції В. Рунчака «Фольк-концерт № 1: Голосіння і співаночки» (1989), «Чумацька пісня» (1988) побудовані на автентичних народних текстах (поховальні голосіння, жартівливо-сороміцькі пісні, чумацький епос), де поєднано архаїчний фольклорний мікст із сучасними експериментальними підходами до його осмислення [4]. Такі «композиційно-технологічні чинники й елементи системи виражальних засобів <...> не лише сприяють значній свіжості його музично-мовних та жанрово-стильових ознак, а й спрямовуються <...> на досягнення конкретних художніх завдань», збагачують жанрово-стильову палітру камерного вокального жанру, створюючи своєрідний ефект «нової фольклористики» [94, с. 125].

Диптих «Фольк-концерт № 1: Голосіння і співаночки» контрастний за своєю драматургією. У першій частині втілено стихію скорботного плачу, а в другій змальовано грайливо-еротичну народну жартівливість. Контрастні частини доповнюють одна одну і концептуально зливаються в цілісний образ народного буття. «Чумацька пісня» натомість має складнішу багаточастинну форму з рефренами і варіативними побудовами. В. Рунчак переосмислює просту куплетну форму народної балади (типу «заспів–приспів»), майстерно синтезуючи народну куплетно-варіаційну традицію з класичною формою циклу (ознаки рондальності та тричастинності). Обидві композиції висувають особливі вимоги до виконавців з використанням нетрадиційних технік та елементів імпровізації. Композитор насичує партитуру сонористичними ефектами та народними інтонаціями: наприклад, «Чумацька пісня» починається на тихому «бурдонному» фоні (імітація дрімби) під приглушений речитативний спів соліста, що створює автентичну атмосферу старовинного чумацького співу. У «Голосіннях...» композитор, спираючись на природу плачу-

голосіння, залучає експресивні вокальні прийоми (розспівані протяжні вигуки, надривні схлипування тощо), що передають глибоку скорботу та розпач.

Потрібно наголосити, що моменти нерідко оформлені як алеаторично-імпровізаційні фрагменти, де виконавці отримують відносну свободу для інтонування або метроритмічного вибудовування фраз на власний розсуд. Така відкритість форми вимагає тісної співпраці композитора з виконавцями: відомо, що у допрем'єрному процесі підготовки твору композитор активно взаємодіє з солістами та ансамблем, пояснює задум, чим певною мірою заохочує творчий підхід виконавців. Емоційна віддача при реалізації цих партитур надзвичайна — не випадково слухачі й сам автор зазначали фізично відчутний вплив «Голосіння...», що виходить «за межі суто естетичного переживання» [4].

До неофольклорного напрямку в сучасній українській камерно-вокальній музиці належить вокальний цикл І. Гайденка «Дівчино, хмелю...» (2004) з яскраво вираженою полістилістичною організацією музичної тканини. Композитор інтегрує елементи академічної жанрової моделі з автентичними ознаками народнопісенного мелосу, що втілюється як у мелодиці, так і в інтонаційній природі музичного матеріалу. Твір вибудовано за принципами романтичного вокального циклу (сюжетно пов'язані пісні), щедро збагаченого українським колоритом (використано тексти Б.-І. Антонича), а також композитор обирає бандуру як акомпануючий інструмент, що загалом свідчить про «дифузії академічної й народної інструментальної та пісенної традицій, детерміновані насамперед проєкцією жанру вокального циклу в сферу народного вокально-інструментального мистецтва» [92, с. 84] та тенденцію до його академізації.

Музична мова твору синтезує знаки різних епох і стилів. Зокрема, простежуємо риси бароко (семантика тональностей, «терасна» динаміка), класичної опери (аріозність, вокальний монолог), романтизму (романсова мелодика) та сучасності (хроматична гармонія, відкриті форми, елементи джазової стилістики). Водночас важливу роль відіграють фольклорні алюзії: у музич-

ній тканині відчутні інтонації колискової, танцювальні мотиви, емоційне акцентування, свідомо невизначена звуковисотність окремих звуків та звукописні ефекти, що імітують звуки природи. Така стильова множинність надає циклу поліфонічності змісту — академічна традиція і народні елементи співіснують тут органічно, утворюючи своєрідний художній мікст культурних традицій.

Виконання цього циклу ставить високі вимоги до співака-бандуриста, якому необхідно володіти широкою палітрою вокальних виражальних засобів, майстерно поєднуючи в інструментальній грі різні типи фактурних прийомів. Драматургія циклу базується на принципі контрасту та циклічності: твір складається з кількох контрастних епізодів-пісень, об'єднаних внутрішньою логікою побудови та цілісністю драматургічного розгортання. Наприклад, перша пісня «Ноктюрн» занурює у таємничо-медитативну «присмеркову» атмосферу, тоді як наступна, «Матроська пісня», контрастує з нею яскравим, сонячним ранковим настроєм. Для «Дуету» характерним є принцип діалогічності, реалізований композитором не через співвідношення ролей виконавців, а у концептуально-смысловій площині як умовний діалог соліста з макрокосмом природи (сила стихії, небесні тіла, земля, вітер, що у сукупності формують символічну модель буття людини). «Аmen» є кульмінацією драматургічного розвитку. У цьому номері вокальна лінія поєднує хроматичні поступи зі стрибками, до того ж інструментальний шар вирізняється дискретністю ритму та фактурною контрастністю. У номері «Весно» моторний характер підкреслюють повторювані інструментальні награвання та поєднання вокальних стрибків поряд із ліричними інтонаціями. Середній розділ вирізняється речитативно-декламаційними інтонаціями та хроматичними акордовими послідовностями. «Молитва» формує арку усього циклу, поєднуючи інтонаційні, фактурні та драматургічні компоненти з попередніх номерів: секундові інтонації перегукуються з «Ноктюрном», арпеджіо — з «Дуетом», звукозображальність — з «Матроською піснею» і «Весною», монологічність — з

«Amen». Таке структурне розуміння циклу виконавцем є передумовою цілісного втілення авторського задуму у часопросторі сцени.

«Opera Rustica» Є. Станковича («Сільські сцени») — яскравий приклад камералізації оперного жанру, що за структурними контурами тяжіє до розгорнутого вокального циклу або кантати, демонструючи характерну синтетичну дифузно-композиційну гібридність сучасної творчості. Композитор звернувся до принципів номерної організації твору (цикл складається із семи розділів, включно з увертюрою) поряд із наскрізним тематичним розвитком і варіаційно-мотивною розробкою матеріалу. Фольклорна основа циклу, закорінена в поезії Б. Олійника, виявляється у використанні народнопісенної інтонаційності та звукозображальності, де сам мелос «демонструє концентроване суміщення різних жанрових витоків — токати <...>, романсу <...>, колискової та ноктюрну <...> концептуально-семантичне переформатування внаслідок модуляції в академічну традицію формує специфічну комунікаційну ситуацію “знайоме — незнайоме”, слугуючи перцептуальному складанню іншого, алюзійного виміру вже опанованого на рівні перцепції інтонаційного пласта» [157, с. 131].

Таким чином, неофольклорний напрям у камерно-вокальному жанрі 1990–2000-х років відіграв суттєву роль у трансформації національної музичної мови, збагативши її інтонаційну та стильову палітру. Народнопісенний матеріал, інтерпретований через призму індивідуального авторського мислення, інтегрується в осучаснену академічну форму камерного циклу, де переосмислюється як філософсько-естетична категорія та визначає концептуальну цілісність твору.

Духовно-філософські цикли. Після падіння ідеологічних заборон радянської доби стрімко зросла увага до духовної тематики в українській музиці. Композитори звернулися до біблійних текстів, а також до філософської поезії, що розкриває сакральні смисли. У камерно-вокальній сфері це вилилося у створення низки духовних вокальних циклів, які можна умовно поділити на

дві групи: власне сакральні (на канонічні тексти) та філософсько-медитативні (на вірші релігійно-духовного змісту).

До першої групи належать, зокрема, камерна кантата «Реквієм» (1991, ред. 2004) О. Щетинського, де латинський канонічний текст трактується крізь призму мінімалізму і тембрового символізму. В. Польова, починаючи з 1990-х, звертається до християнських тем: її «Псалом Силуана» (2003) на текст св. Силуана Афонського для сопрано та віолончелі (фортепіано) та «Слово Симеона» (2000) на текст Симеона Нового Богослова для сопрано та органа, сповнені духу древніх розспівів, переломлених крізь сучасну мінімалістичну стилістику.

До другої групи віднесімо подальші вокальні пошуки В. Сильвестрова. Після важкої втрати дружини написав «Реквієм для Лариси» (1999), і хоча це твір для хору та оркестру, проте ця композиція продовжує лінію камерної скорботної лірики, започатковану в романсах 1970–1980-х років. Його пізні камерно-вокальні цикли¹⁷ поєднують особисту молитовну інтонацію з філософським осмисленням буття. Характерною ознакою духовних циклів є стилістичний синтез: композитори звертаються до давньої розспівності, ренесансної модальності, медитативності оповіді, проте водночас комбінаторно поряд з усталеними виражальними засобами використовують новітні композиційні техніки — сонористику, алеаторику, мінімалізм тощо.

Однією з визначальних рис розвитку української музики на зламі століть став постмодерністський плюралізм та експериментаторство. У жанрі камерно-вокального циклу це виявилось у виході за межі «чистого» вокального жанру та поєднанні музики зі словом, жестом, театральною дією, а також у використанні нетрадиційних тембрів і технік звуковидобування. Композитори сміливо експериментують із формою циклу: створюють вокальні цикли-монодрами, цикли-перформанси, вводять елементи інструментального театру та використовують міжвидові художні практики.

¹⁷ «Ступені», вокальний цикл з 11 пісень (на вірші О. Блока, анонімного автора, О. Мандельштама, Ф. Сологуба, Ф. Тютчева, Є. Баратинського, О. Пушкіна та Дж. Кітса) для сопрано (тенора) та фортепіано.

Багато композиторів молодшої генерації також відходять від традиційної концертної стриманості та використовують сценічну дію або візуальні ефекти. К. Цепколенко у «Поза обрієм» (2003) на поезії Матіаса Кнайпа для сопрано, перкусії, фортепіано та контрабаса створює цілісний аудіовізуальний перформанс, де вокал поєднується з проєкціями графіки. Алла Загайкевич у композиції «Човен» (1999) для сопрано, мецо-сопрано та баритона на вірші М. Воробйова, комбінує давню форму мотету зі сучасними технологіями саундарту, залучаючи спектральні тембри електроніки, що збагачують палітру живого акустичного вокалу.

Типологія сучасних камерно-вокальних циклів (1990-ті — початок XXI ст.). Сучасні камерно-вокальні цикли українських композиторів надзвичайно різноманітні, що ускладнює їхню класифікацію. Загалом можна виокремити такі типи вокальних циклів за ступенем концептуальної цілісності: вокальний опус — цикл без наскрізної ідеї, об'єднаний лише спільністю образів чи сюжетів (проте не випадковий набір пісень); циклічний опус — номери, об'єднані єдиним задумом і розміщені в логічній послідовності; вокальна драма — цикли з послідовним розвитком наскрізного сюжету або ідеї, де кожна частина виконує драматургічну функцію (фактично, моноопера чи ораторія в мініатюрі). Ця класифікація відображає еволюцію жанру від менш пов'язаних форм до сюжетно цілісних. Однак для музики кінця XX — початку XXI століття вона потребує доповнення, зважаючи на нові стильові критерії.

З урахуванням змістовно-стильових особливостей, пропонуємо умовну типологію сучасних камерно-вокальних циклів цього періоду за їх художньою спрямованістю:

– лірико-романсовий цикл (традиційний) — інтимна лірика, вираження особистих почуттів; єдність настрою, камерність звучання; голос у супроводі фортепіано (рідше — камерного ансамблю); мелодизм, тональна основа з елементами сучасної гармонії;

– фольклорно-неофольклористичний цикл — опора на народні пісні або стилізація фольклорних жанрів; використання народних текстів, ладів, харак-

терних інтонацій; можливе залучення народних інструментів; поєднання автентики із сучасними засобами (поліфонія, модерні гармонії);

– духовно-філософський цикл — звернення до сакральних або філософських текстів (молитви, псалми, вірші медитативного характеру); піднесений, часто медитативний тон; уповільнений темпоритм; використання давніх розспівів, хоральних фактур; нерідко мінімалізм, модальність; форма кантати або сюїти.

– експериментально-театралізований цикл — постмодерністська естетика, жанрові синтези; можливе включення розмовного слова, сценічної дії, мультимедіа; застосування нетрадиційних технік (шепіт, крик, sprechgesang); розширений склад інструментів, електроніка; іронія, гра з жанровими канонами, парадоксальність змісту.

Наведена типологія є умовною — багато творів поєднують риси кількох типів одночасно. Приміром, цикл може базуватися на фольклорних мотивах і водночас мати експериментальну форму подачі; лірико-романсовий цикл може включати філософські вірші. Проте виокремлення цих типів допомагає зрозуміти домінуючі тенденції та жанрово-стильові пріоритети композиторів. Суттєвим у цьому контексті є те, що практично кожен український композитор упродовж свого творчого шляху звертався до камерно-вокального жанру, привносячи в нього щось своє. З одного боку, цей жанр став для митців своєрідною лабораторією, де відточуються нові ідеї, а також ретранслюються історична пам'ять та культурна ідентичність. З іншого боку, через камерні жанри в українську музику проникали новітні західні стильові течії — від імпресіонізму і експресіонізму (у 1920–1930-х) до додекафонії та алеаторики (у 1960–1970-х) і мінімалізму та неоавангарду (у 1990–2000-х).

На завершення слід підкреслити, що камерно-вокальний цикл і на початку XXI століття залишається живим жанром, відкритим до трансформацій. Він продовжує бути для композиторів засобом глибоко особистісного висловлення, полем для стилістичних експериментів між музикою та поезією. Українська музика, зберігаючи свої національні корені, інтегрується у світовий

культурний контекст саме через такі жанри, як камерно-вокальний цикл, що є носіями універсальних гуманістичних смислів.

Висновки до Розділу 2

Узагальнюючи викладене, можна констатувати, що художньо-діалогічний принцип стильової актуалізації камерно-вокального циклу склав підґрунтя для виокремлення двох провідних напрямів розвитку цього жанру в українській музичній культурі ХХ–ХХІ століть: академічного та модерного. Перший ґрунтувався на збереженні та послідовному переосмисленні національно-романтичної традиції, другий — на розширенні меж жанрово-стильової атрибуції за рахунок новітніх художньо-естетичних пошуків у першій та другій половині ХХ століття. Означена дихотомія формувалася під впливом світоглядних трансформацій епохи (Перша та Друга хвиля музичного авангарду), які знаходили безпосереднє відображення у творчому мисленні українських композиторів, зокрема у концептуальній моделі камерної музики Бориса Лятошинського 1920-х, що стала яскравим прикладом синтезу індивідуального стилю з естетикою модерного часу.

Упродовж другої половини ХІХ століття камерно-вокальний цикл сформувався як знаковий жанровий феномен української академічної музичної культури. Основними рисами, які визначали жанрову специфіку циклу цього періоду, стали камерність виконавського складу (соліст і фортепіано), інтимність музичного вислову та ліричний характер інтонаційної мови. Особливу роль відіграла орієнтація на фольклорні джерела та використання національної поетичної спадщини, а також увага до європейського романтичного канону солоспіву.

Постать М. Лисенка є засадничою у кристалізації жанрової моделі циклу. Саме його творча діяльність започаткувала напрям, у якому поєднано європейські класично-романтичні традиції з глибоко вкоріненою національною інтонаційністю, що зумовило становлення і подальший розвиток жанру в українській музичній культурі. На формування художньо-естетичних прин-

ципів Лисенкового циклу вплинула романтична домінанта, що зумовила утвердження ліричного та лірико-драматичного компонента у логіці драматургічного розгортання настроєвої або сюжетної лінії задуму. Водночас засадничим чинником композиторського задуму виступає національна ідентичність, що проявляється у патріотичній наснаженості поетичного шару, інтонаційна спорідненість з народною піснею, звернення до текстів класичних українських поетів тощо. Виконавська інтерпретація поезії позначена тонкістю передачі емоційно-образного змісту через яскраво-опуклі мелодичні лінії вокальної партії та яскраву ладогармонічну та темброву палітру фортепіано.

Підсумовуючи, зазначмо, що художньо-діалогічний принцип стильової актуалізації творчих здобутків часу міжвоєннтя дав можливість окреслити дві лінії розвитку української камерно-вокальної культури: Лисенкову академічну та модерну, спрямовану на розширення й збагачення традиційного поля камерної виражальності, її жанрово-стильових маркерів, зумовлену художньо-світоглядними змінами та їх віддзеркаленням у творчому задумі, що найяскравіше акумулювалася у творчих концептах Б. Лятошинського.

Ініційований М. Лисенком шлях розвитку сформував дискурсивну багатоманітність камерно-вокальних пошуків композиторів міжвоєнного періоду. Усіх їх об'єднує прагнення якнайповніше відобразити національну специфіку в полі вокального циклу, базованого на синтезі класично-романтичних форм та широкого залучення українських інтонаційних джерел. Лисенківська виконавська традиція камерно-вокального циклу має свої усталені форми атрибуції у часопросторі сцени. Завдяки глибоко проінтонованим мелодичним шарам, ліричній манері вокального та інструментального викладу формується виконавська драматургія твору у художньо-діалогічній єдності музичної думки співака і концертмейстера.

Міжвоєнний період ознаменувався інтенсивними художніми пошуками та збагаченням жанрового поля камерно-вокального циклу. На прикладі пошуків Б. Лятошинського та Л. Ревуцького простежено два вектори його розвитку. Перший (найопукліше — у доробку Б. Лятошинського) — позначений

сміливим оновленням під впливом передових ідей європейського музичного модернізму: дисонантна гармонія, складна фактура, ламаний мелодичний рисунок вокальної лінії; його вокальні цикли постають як музичні драми з напруженим психологічним змістом та драматичною експресією викладу.

Перед інтерпретаторами вокальних циклів Б. Лятошинського постають підвищені художні та технічно-виражальні завдання, зумовлені специфікою композиторської мови, що тяжіє до експресіонізму та символізму. Для вокаліста ключовими є інтонаційна гнучкість, чітка дикція та здатність пластично поєднувати слово з музикою: мелодична лінія часто близька до декламації, з частими ритмічними зсувами, паузами, несподіваними акцентами. Особливу увагу слід звертати на точність інтонування дисонантних структур (тритони, паралельні квінти, зменшені акорди), які не мають традиційного функціонального підґрунтя. Для піаніста важливо сформувати цілісне акустичне середовище, враховуючи дискретну фактуру з її багат шаровістю та динамічною мінливістю.

Другий напрям проаналізовано на прикладі здобутків у жанрі вокального циклу Л. Ревуцького, котрий зосередився на переосмисленні народнопісенних джерел (зокрема, дитячий цикл «Сонечко», героїко-епічний цикл «Козацькі пісні», ліричні «Галицькі пісні»). Ревуцький підніс фольклорний матеріал до рівня самодостатніх художніх творів, зберігаючи автентику мелодики і слова та поєднуючи її з вишуканою академічною формою. Такий підхід став виявом національного самовираження й забезпечив спадкоємність традиції в умовах радянської доби. Загалом 1930-ті роки принесли певну уніфікацію стилю через вплив доктрини соцреалізму: провідні новатори змушені були перейти до поміркованого неоромантизму та простішої виражальної мови. Водночас у цей період закріплюється жанр вокального циклу з обробок народних пісень, що слугував компромісною формою для композиторів — він відповідав офіційній настанові «народності», певною мірою уможливив сталість розвитку.

Також простежено особливості альтернативного вектору розвитку камерно-вокального циклу на прикладі художніх досягнень композиторів-діаспорян. А. Рудницький, І. Соневицький та інші у вільному від цензури творчому середовищі створювали вокальні цикли на тексти українських класиків і сучасних поетів, активно зверталися до духовно-релігійної тематики та національно-визвольних сюжетів, що було під забороною в СРСР. Порівняльний огляд осередків — київської та галицької довоєнних композиторських шкіл та огляд камерно-вокальної творчості представників діаспори — показує як спільність, так і певну дивергенцію їхніх традицій.

Зазначмо, що саме у першій половині ХХ століття було закладено фундамент подальшого розвитку українського вокального циклу. Національно-романтична традиція збагатилася здобутками модерну, виробилася жанрова модель циклу солоспівів, притаманна українській музичній культурі, а творчі здобутки В. Барвінського, С. Людкевича, В. Косенка, Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса та інших композиторів цього періоду стали класичним надбанням та визначили подальші напрями розвитку жанру.

Звернення до феномену школи Лятошинського дало можливість відстежити її роль у формуванні авангардних пошуків композиторів другої половини ХХ століття, зокрема представників київського авангарду. Саме у художньо-діалогічному середовищі цієї школи утвердилося сучасне розуміння камерного жанру як зони експерименту, а його кроскультурна орієнтація на європейські досягнення стала ключовим елементом у розвитку української камерно-вокальної культури повоєнного часу. У 1960–1970-х роках творчо утвердилося молоде покоління українських композиторів-новаторів (Л. Грабовський, В. Сильвестров, Є. Станкович, І. Карабиць та ін.), які освоювали сучасні техніки та намагалися дистанціюватися від ідеологічного диктату панівної ідеологічної доктрини. Особливо показовою є творчість В. Сильвестрова: у циклі «Тихі пісні» (1970-ті) композитор сформував нову антидраматичну естетику вокального циклу (переважає приглушена динаміка, прозора факту-

ра, плавність мелодичного розгортання), завдяки чому досягається атмосфера медитативного занурення у глибини поетичних рим.

Потрібно наголосити, що поетичний текст у камерно-вокальному циклі ХХ століття відіграє вагомий роль, він — не лише джерело сюжетів і образів, а й чинник, що певним чином визначає формотворення, інтонаційну мову та загалом стильовий обрис твору. Саме взаємодія слова і музики забезпечує концептуальну цілісність циклічного задуму. Серед знакових текстів, до яких часто зверталися українські композитори, — Шевченкові та символістські поезії, фольклорні та сакральні тексти, актуальна лірика сучасних українських та світових митців.

Загалом, пошуки на ниві камерно-інструментального циклу останніх десятиліть ХХ століття та доби незалежності характеризуються стильовим плюралізмом та виразною тенденцією до розширення жанрової палітри, що охоплює як традиційні пісенні цикли для голосу і фортепіано, так і новаційні форми, що передбачають міжжанрову взаємодію та розширення вокально-виконавських технік. Водночас зауважмо, що вокальний цикл демонструє інтенсивну індивідуалізацію свого втілення: кожен композитор формує власну концепцію цього явища, що зумовлює жанрову гнучкість та стилістичну багатоплановість. Сучасний вокальний цикл тяжіє до постмодерного типу мислення: вільне оперування стилями минулого й сучасного, іронічність, цитатність та еkleктизм формують характерну атмосферу багатьох творів. Суттєвих трансформацій зазнає і роль поетичного тексту. Сучасні композитори працюють з полілінгвальним поетичним матеріалом, самостійно формують поетичний каркас з фрагментів різних джерел, укладаючи його за ідейно-смісловим принципом. Поетичне слово функціонує не лише як змістовий компонент, а й як звуковий матеріал: декламаційна манера, звукопис, шепіт, розмовна інтонація стають засобами художньої виразності нарівні з усталеною вокалізацією, розширюючи поняття «співу» у жанрових межах циклу.

Сучасна виконавська практика камерно-вокального циклу охоплює як інтерпретацію класичних зразків, так і освоєння новітніх композицій. Найча-

стіше українські співаки звертаються до камерно-вокальних циклів вітчизняного академічного спрямування. Такий інтерес зумовлений, з одного боку, специфікою вокального мистецтва, що ґрунтується на принципах *bel canto* як основі академічного співу, а з іншого — прагненням до актуалізації національної музичної спадщини, зокрема творчості ХХ століття, коли значна частина українських циклічних творів залишалася поза виконавською сферою. Нині, в умовах російсько-української війни, спостерігається помітна тенденція до їхнього відродження та повернення на концертну сцену. Відбувається активне осмислення історичного пласту українського солоспіву як елемента культурного спротиву та самоідентифікації. Паралельно сучасні виконавці активно звертаються і до новітніх камерно-вокальних циклів, які вирізняються розширеною палітрою виразових засобів, використанням сучасних вокальних технік і сценічних підходів, що відкриває нові горизонти інтерпретації й комунікативної взаємодії з публікою.

В освітньому процесі камерно-вокальні цикли відіграють важливу роль. Інтегровані в навчальні програми, вони слугують засобом формування художнього мислення і виконавського професіоналізму молодого покоління. Очевидним є потенціал подальшого розвитку жанру: нові генерації композиторів поглиблюють традиції, розширюють тематику, експериментують з міждисциплінарними формами та електронним середовищем, зберігаючи при цьому камерність і глибоко особистісний характер висловлювання як сутнісну рису жанру. У наступному розділі дослідження увагу буде зосереджено на виконавсько-інтерпретаційній специфіці камерно-вокального циклу на прикладі творів Б. Лятошинського, Л. Дичко, І. Карабиця та Б. Фільц, що належать до різних художньо-естетичних напрямів. Практичний аналіз стане логічним продовженням художньо-історичного дискурсу становлення жанру, здійсненого в цьому розділі, і дасть змогу розширити розуміння меж жанрової еволюції українського камерно-вокального циклу в перспективі його виконавського втілення.

РОЗДІЛ 3

УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ: МІЖ АКАДЕМІЗМОМ ТА НОВАЦІЯМИ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЧИТАННЯ

3.1. Інтерпретаційні особливості творення сценічного образу в камерно-вокальному циклі

Підготовка камерно-вокального циклу, на нашу думку, є складним багатоступінним процесом, що вимагає від співака одночасної аналітичної роботи поряд з емоційною чуттєвістю та художньою уявою. Робота виконавця над твором активізує мислення, емоції, фантазію, пам'ять, рухові навички, нахнення як певний психічний стан. У процесі вивчення циклу співак та піаніст послідовно проходять декілька рівнів пізнання твору:

- безпосереднє сприйняття — перше ознайомлення з музичним матеріалом (прослуховування, програвання чи проспівування творів циклу);
- осмислення змісту та форми — теоретичний аналіз як розуміння ідеї, стилю, драматургії кожної пісні та циклу загалом;
- виконавське втілення — власне процес інтерпретації у часопросторі сцени (репетиції та концертний виступ).

Ці стадії є нерозривно пов'язаними етапами виконавської інтерпретації, у рамках якої ґрунтовний аналіз твору додає переконливості виконавському проєкту, у рамках якого чітко розуміння мети «дозволяє виконавцям втілити її у своєму сценічному прочитанні; і саме в цьому полягає техніка. Проблема в тому, що багато хто з виконавців розуміють слово “техніка” лише як швидкість та бездоганність, іноді означаючи це як блиск та технологічність. Проте, ці якості самі по собі не забезпечують повною мірою художнє прочитання авторського задуму» [191]. І саме інтелектуальна робота є невід'ємною складовою підготовки вокаліста, навіть якщо інтуїтивний шлях до розуміння цілісності концепту лежить неначе на поверхні. Помилковими, на нашу думку, є підходи, базовані на інтуїтивності перших вражень від знайомства з твором,

адже часто вони є крихкими та хиткими і не піддаються чіткому окресленню виконавської доктрини / програми втілення циклічного твору. Продуктивний виконавський підхід ґрунтується на трьох фундаментальних компонентах: партитурі (як об'єкті інтерпретації), виконавцях (з їхніми технічно-виражальними можливостями) та вокально-інструментальному діалозі (як формі музично-психологічної взаємодії між учасниками ансамблю). Саме ця взаємодія створює цілісне прочитання авторського задуму й забезпечує художню довершеність звучання циклу на сцені.

Практична інтелектуальна робота проявляється вже на початковому етапі виконавського процесу — складання умовного «плану» інтерпретації: добір необхідних вокально-технічних та інструментальних прийомів, спрямованих на вирішення поставлених художніх завдань. Інтелектуальне осмислення тут поєднується з образним мисленням, базованому на сукупності слухових, зорових, м'язових та емоційних компонентів психічної організації ансамблістів. Своєю чергою, художня уява на початковому етапі формує збірний виконавський образ як спільне уявлення ансамблістів про композиторський стильовий простір, стилістику втілення, поетичну компоненту тощо, що у подальшій роботі над твором набуде досить чітких та вербально оформлених характеристик.

Таким чином, від самого початку йде паралельний процес пізнання твору і творення виконавського образу. Інтелектуально пізнаючи музичний цикл, співак і піаніст практично паралельно створюють у своїй уяві художні контури майбутньої інтерпретації, і чим глибше вони емоційно проникають у зміст і дух твору, тим яскравішими й багатшими стають образи, народжені творчою фантазією композитора.

Форми роботи над камерно-вокальним циклом загалом лишаються незмінним, хоча з досвідом ансамблістів вони дещо коригуються. Умовно її можна розподілити три основні етапи підготовки:

1. *Ознайомлення з камерно-вокальним циклом.* На цьому етапі кристалізується початковий діалог *композитор (нотний текст) — виконавці*. Співак

та піаніст отримують першу інформацію про цикл, з'ясовують загальні відомості про задум (жанр, історію створення, контекст) і аналізують музично-теоретичну складову (тональний план, метроритміку, мелодичні особливості тощо), співвідношення мелодики вокальної лінії та фактури фортепіанної партії, ритмічні та ладові компоненти, гармонічний план твору. Паралельно розпочинається планомірний процес вокального співування матеріалу — формування необхідних вокально-технічних навичок (володіння диханням, дикцією, різними прийомами звуковедення тощо).

На цьому етапі ансамблісти скеровують увагу на поступове розв'язання як технічних, так і художніх завдань. Відтак формується первинний вокально-технічний образ твору, іншими словами, уявлення про те, як він має звучати з точки зору вокальної техніки та фортепіанної виразовості. Далі, заглиблюючись у задум композитора і поступально опановуючи основні труднощі, співак та піаніст починають формувати спільний виконавський сценарій, у якому поєднано їхній художній досвід і творчі здібності. Завдяки цьому музичний текст неначе оживає в уяві інтерпретаторів, набуває органічності втілення. Фактичним результатом цього етапу є формування цілісного бачення кожного номеру та циклу загалом, своєрідно пропущеного через емоційно-психологічну сферу виконавців та їхні технічно-виражальні можливості.

2. Художньо-інтонаційний простір виконавського прочитання. У системі *виконавці–слухач* така етапність роботи над твором ще не має безпосереднього відношення до сценічного виступу, проте внутрішньо ансамблісти уже моделюють майбутній сценічний образ. Триває копітка праця над твором у деталях: шліфування інтонації, дикції, динаміки, тембрових барв у співака та над фактурно-інтонаційними моментами у партії піаніста, що у сукупності своїй спрямовано на ансамблевість як спільний взаємозумовлений простір колективної творчості.

Особливістю камерно-вокального циклу є те, що виконавці мають осмислити не лише кожен романс окремо, а й драматургію циклу в цілому — калейдоскопічність образів, їхню контрастність та розвиток. Тому на другому

етапі до технічних навичок додаються виконавські: уміння утримувати в пам'яті музично-поетичний текст і всі елементи інтерпретації (виробляється так званий динамічний кістяк виконавського прочитання), здатність керувати вокально-образними та художньо-інструментальними засобами у формуванні стильової та формотворчої єдності циклічного твору. Цілком слушною у цьому питанні є думка Д. Левіта, який зазначає, що «з першого ж заняття при роботі над вокальним твором [інтерпретатори мають] усвідомити, що виконання — це не просто вивчений текст і мелодія, але повне розуміння й усвідомлення того: хто вони в цьому творі (стать, вік, зовнішній вигляд, характер і т. ін.); обставини, середовище, де це відбувається (місце дії, епоха і т. ін.); що передувало цій події; які їхні [виконавців] дії і переживання на той або інший момент, про який йдеться в творі» [83, с. 127]. Для цього продуктивною, на нашу думку, є форма внутрішнього програвання твору. Ансамблісти подумки осмислюють композицію, неначе проживають заново кожен її фрагмент, поступово переходячи від аналізу окремих деталей до їхнього комплексного прочитання.

Наголосімо, що робота над художнім образом повинна починатися одночасно з початковим розучуванням твору. Таке паралельне поглиблення — від відчуттів до аналізу й назад до цілісного переживання — дає можливість сформувати власні виконавські знахідки, суголосні художньо-виражальній специфіці твору. Якщо на першому етапі ансамблісти формують загальне художньо-емоційне уявлення, то на другому кристалізується образно-значеннєва картина композиторського задуму у виконавському втіленні у більш чітких расах, базованих на майстерності самих виконавців. Співак та піаніст досягають ясності й чіткості у прочитанні художнього задуму, співвідносять свої можливості з вимогами авторського стилю, форми та стилістичних компонентів його втілення.

3. Публічне втілення циклу — є вирішальним у ланцюжку *композитор–виконавиці–слухач*. Саме взаємодія з аудиторією завершує процес вокальної інтерпретації, адже значення музичного твору остаточно визначається його

впливом на реципієнта. На цьому етапі ансамблісти мають презентувати результат попередньої роботи — цілісний вокально-інструментальний образ. Сцена — це простір для т. зв. художнього перебільшення та укрупнення у презентації твору. Художньо-психологічні стани, пережиті на початку роботи над камерно-вокальним циклом, тепер набувають гостроти та виразності у єдності пізнання і пошуку в режимі реального часу. Навіть якщо співак і піаніст виконують той чи інший цикл упродовж багатьох років, кожен новий виступ несе елемент новизни, оскільки творчість ніколи не зводиться до автоматизму. Таким чином, третій етап базується на перших двох, відповідно якісна підготовка визначає успіх концертного виконання, де відбувається синтез напрацьованого досвіду через ефект натхнення, що неначе оживлює образ перед слухацькою аудиторією.

Процес творення вокально-сценічного образу камерно-вокального циклу можна охарактеризувати як єдність кількох взаємопов'язаних аспектів. Передовсім, *народження задуму*. На початку роботи над новим циклом чи роллю виконавський образ вимальовується ще нечітко, фрагментарно, проте емоційний імпульс вже спрямовує уяву інтерпретаторів, завдяки чому народжується захопленість матеріалом, яка живить інтуїцію. На етапі реалізації задуму відбувається втілення його первинного варіанту в конкретних вокально-інструментальних формах. Вирішальну роль тут відіграють гнучкість і широта уяви виконавців, їхня здатність до образного варіювання та деталізації. Динамічність та пластичність спільного уявлення про виконавський задум значною мірою залежать від типу темпераменту співака та піаніста та особливостей їхньої психофізіології та художнього обдарування. Велику роль відіграє пам'ять виконавців, збагачена не лише технічними навичками, а й життєвими спостереженнями та асоціаціями. На цьому етапі інтуїція підказує несподівані художні рішення для інтерпретаторів, проте вона базується вже на продуманій вокально-технічній програмі образного оприявлення задуму, що включає прочитання–співпереживання–ототожнення з ліричним героєм твору. Спочатку виконавці неначе зчитують настрої поетичного тексту, потім

співпереживають, пропускаючи ці конотації через власну емоційно-чуттєву сферу, і нарешті ототожнюють себе з ліричним «Я» циклу. Зрозуміло, що усі ці процеси відбуваються значною мірою мимовільно, на підсвідомому рівні.

Одночасно відбувається й усвідомлений процес — раціональне осягнення «зерна» образу, головної ідеї, що об'єднує цикл. Шлях до творчого перевтілення поєднує свідомі /підсвідомі моменти: з одного боку, виконавці формують через музично-виражальні засоби характер свого героя (зображеного у номерах циклу), з іншого — мимоволі наділяють цей образ власними рисами, привносячи особистий художньо-емоційний досвід.

Камерно-вокальний цикл найчастіше виконується без детальних зовнішніх атрибутів (виключення складають деякі сучасні синтетичні композиції, базовані на залученні співака та інструменталіста у перформативну дію). Однак виконавці (більшою мірою співак) все ж створюють своєрідну сценічну форму образу — комплекс виразних жестів, міміки, пластики, які допомагають передати внутрішні почуття. Саме тому у презентації камерно-вокального твору важливе значення має професійна акторська техніка співака, його вміння свідомо керувати своїм тілом: поставою, мімікою, жестом, поглядом, а також голосом та дикцією. Інтуїтивно знайдена сценічна форма уточнює і підсилює виконавський задум, у межах якого форма і зміст починають існувати в нероздільній єдності. Співак аналізує кожен жест чи інтонаційний акцент з погляду доцільності, відкидає зайве, обирає з безлічі можливостей потрібний елемент. На цьому етапі часто народжуються інтуїтивні знахідки, проте вони вже підпорядковані конкретному плану інтерпретації, відшліфованому на репетиціях.

Кінцевою метою виконавців, як вже наголошувалося, є досягнення стану творчого натхнення — їхнього справжнього перевтілення в художній образ під час виступу. Цей сценічний ефект неможливо досягнути безпосереднім зусиллям волі, адже натхнення є даром як своєрідна вершина у напруженій творчій діяльності. У виконавському мистецтві спостерігаємо подібне явище: під час концерту, особливо в кульмінаційні моменти, інтерпретатори пережи-

вають стан, коли грань між ними і образом неначе зникає. У ці хвилини уява працює на повну силу, проте вже підпорядковується творчій волі виконавця. Зовні це проявляється як надзвичайна емоційна сила і переконливість виконання, проте внутрішньо ансамблісти зберігають долю контролю, щоб не вийти за межі стилю та форми музичної композиції. Дії виконавців є самоконтрольованими, мають стримувати надмір емоцій чи імпровізації, не дозволяючи в пориві натхнення порушити метроритм, чистоту інтонації чи ансамбль. Ця здатність формується завдяки напрацьованому комплексу навичок самоконтролю як внутрішнього, так і зовнішнього компонентів виконавської діяльності. У цьому контексті важливо враховувати низку стабільних чинників виконавського самоконтролю, які забезпечують надійність сценічної інтерпретації та знижують ризик непередбачених збоїв:

– *Автоматизовані технічні навички.* У вокально-інструментальній взаємодії активізуються напрацьовані елементи техніки: у співака — дихання, опора звуку, артикуляційна чіткість; у піаніста — звуковидобування, фактурна злагодженість, педалізація. Хоча ці навички зазвичай функціонують автоматично, у разі потреби виконавець здатен швидко сконцентрувати на них увагу для оперативної корекції.

– *Художня цілісність образу.* Обидва учасники ансамблю постійно контролюють відповідність емоційного вислову загальному художньому задуму. Вокальна та інструментальна лінії взаємно коригуються в тембровому, динамічному та фразувальному планах, що сприяє збереженню виконавської впевненості.

– *Психологічна стабільність.* Виконавці свідомо регулюють рівень збудження, контролюють пам'ять, увагу й м'язову напругу, застосовуючи засоби саморегуляції для подолання хвилювання.

– *Безперервність образного розвитку.* Навіть у паузах між фразами зберігається внутрішній потік виконавського мислення: співак і піаніст продовжують формувати єдиний художній образ, наповнюючи змістом навіть мов-

чання, рух, погляд. Такий тип мислення передбачає глибоку фокусованість на драматургії циклу й є ознакою високого рівня професіоналізму.

На підставі проаналізованих аспектів сценічної організації втілення камерно-вокального циклу, окреслімо основні компоненти сценічної поведінки ансамблів у процесі виконання композиції. Передовсім важливим компонентом є самоконтроль виконавців під час виступу, що включає фокусування на досягнутих під час репетицій вокально-технічних завданнях, розуміння надзавдання твору та логіки розвитку як в межах окремого номера, так і циклу загалом, дотримання зовнішніх компонентів задуму — ритмічного малюнка, акцентів, врахування пауз, кульмінацій тощо. Проте важливим складником виконавської інтерпретації циклу є підсвідомий рівень, що охоплює сферу творчої уяви, емпатійного ототожнення з ліричним героєм та вміння «прожити» сценічні події в емоційному континуумі музичного вислову. Саме ця інтуїтивна компонента забезпечує живу емоційну динаміку та автентичність сценічного переживання, створюючи своєрідний емоційний відгук у свідомості слухача. Водночас постає необхідність збереження рівноваги між афективністю та раціональним контролем: надмір свідомої регуляції під час виступу може зумовити певну відчуженість і сухість звучання, натомість емоційне розгортання без внутрішнього самоконтролю ризикує призвести до хаотичності та втрати важливих смислових векторів у презентації твору.

Цілеспрямованість вокально-сценічної дії є одним із ключових чинників формування цілісної інтерпретації камерно-вокального циклу. Йдеться про реалізацію наскрізної драматургічної лінії, яка об'єднує композиторський задум. Виконавці мають чітко усвідомлювати надзавдання: через низку контрастних образів, настроїв та драматургічних вузлів, потрібно сформувати органічний емоційно-смисловий фінал композиції. У цьому контексті кожен номер постає як невід'ємна складова єдиної драматургічної лінії, що забезпечує логічну послідовність дій виконавців у процесуальному прочитанні образів та настоїв, втілених композитором. Отже, кульмінаційні моменти, спадан-

ня динамічної напруги, образна контрастність між окремими частинами — усе підпорядковано спільному виконавському сценарному плану.

Отже, процес формування цілісної сценічної інтерпретації камерно-вокального циклу постає як багатовимірна виконавська практика, що поєднує інтелектуальний аналіз, технічно-виконавську майстерність та художню уяву. Послідовне проходження етапів роботи над циклом — емоційне сприйняття, аналітичне осмислення та сценічне узагальнення — дозволяє інтерпретаторам досягнути глибокого проникнення в авторський задум. Розглянуті підходи уможливають репрезентацію вокального твору не як сукупності окремих номерів, а як єдиного ідейного та емоційно-сислового наративу. Такий комплексний підхід до виконання камерно-вокального циклу, що поєднує раціональне осмислення й інтуїтивне переживання, сценічну дію та особистісну залученість виконавців, забезпечує розкриття внутрішньої сутності композиції як виконавської інтерпретації та становить важливий результат професійного виконавського досвіду. У подальших підрозділах цього розділу виконавський досвід буде використано в аналітичному висвітленні специфіки інтерпретації камерно-вокальних циклів Б. Лятошинського, І. Карабиця та Л. Дичко (зокрема в межах компаративного зіставлення циклів на тексти «Пастелей»), а також у контексті осмислення жанрово-стильових особливостей камерно-вокальної творчості Б. Фільц.

3.2. Жанрово-стильові трансформації та виконавське втілення циклу Бориса Лятошинського «Три романси для високого голосу на вірші старовинних китайських поетів» (1925, ор. 17)

Українська камерно-вокальна музика 1920-х років характеризується динамічними жанрово-стильовими перетвореннями на тлі переходу від національно-романтичної традиції до модерністських пошуків. Якщо на початку ХХ століття романсовий жанр розвивався під впливом народнопісенної мелодики та класичної поезії (М. Лисенко заклав національні стильові засади жанру), то вже у 1920-х у ньому відчутні впливи нової мистецької парадигми, зумовленої авангардними європейськими тенденціями. У цей період камерно-

вокальний жанр переживає сутнісну трансформацію: збагачується його жанрово-стильова організація поряд з поглибленням образно-змістового наповнення.

Особливо показовою у цьому контексті є камерно-вокальна творчість Б. Лятошинського, одного з лідерів «нової генерації» українських композиторів 1920-х, який у своїх романсах чи не найвиразніше втілює жанрово-стильові новації цієї доби. Серед його камерно-вокального доробку виокремимо вокальний цикл «Три романси для високого голосу на вірші старовинних китайських поетів» (1925, ор. 17). Йдеться, зокрема, про використання імпресіоністичної гармонії, пентатонічних структур, елементів політональності, мелодекламації, символістської образності та тонкого психологічного нюансування тощо, що утворюють багат шарову експресивну, екзистенційно заглиблену музичну мову. Орієнтальна тематика визначила змістову атмосферу циклу: у романсах втілено притаманний східній ліриці споглядально-метафоричний світ образів (нічні пейзажі, мотиви самотності, меланхолійні настрої), переданий через імпресіоністичні барви й пентатонічну мелодику.

Водночас цикл висуває підвищені вимоги до виконавців. Вокаліст має поєднувати спів та декламаційні інтонації, передаючи тонкі настроєві нюанси й філософський підтекст поезії, тоді як партія фортепіано насичена складною фактурою, квартово-квінтовими співзвучками та поліфонізованими шарами. Необхідне тонке ансамблювання, щоб реалізувати складну драматургію твору та багат шаровість його музичної тканини. Така єдність стильового новаторства і високих виконавських вимог зумовлює потребу не лише музикознавчого аналізу, а й глибокого інтерпретаційного осмислення цього циклу.

Звернення Б. Лятошинського до стародавньої китайської поезії засвідчує формування нової тематичної парадигми, що виходить за межі усталеної національної романсової традиції і репрезентує загальноєвропейське захоплення орієнтальною естетикою, що притаманне мистецтву модерну. Твір вирізняється символістською образністю, тонкою метафорикою та глибокою психологічною рефлексією, а отже, демонструє значну еволюцію компози-

торського мислення порівняно з салонними романтичними тенденціями його камерно-вокальних задумів 1910-х. Водночас виконавське втілення цього циклу потребує реалізації складної драматургії і витонченої інтонаційної мови, опанування багатошарової фактури та розкриття глибокого лірико-психологічного образу героїні.

Особливості розвитку українського камерно-вокального мистецтва 1920-х років у пропонованому дослідженні розглянуто за кількома векторами опрацьованих наукових джерел. *Першу групу* складають праці зі загальних питань стильової еволюції романсу та ролі Б. Лятошинського у цих трансформаційних змінах. Зокрема, Т. Гомон [34], реконструюючи ранній період творчості композитора, окреслює модерністські ознаки його романсів 1910-х, акцентуючи увагу на поступовому ускладненні композиторських виразових засобів упродовж десятиліття. У нотовиданні «Борис Лятошинський. Романси 1920-х» [99] автор-упорядник І. Савчук у розлогодному науково-аналітичному дослідженні визначив стильову своєрідність камерно-вокальних творів композитора-модерніста. Науковець вводить поняття «екзистенційного наративу» в камерно-вокальній творчості Б. Лятошинського, інтерпретуючи його як відображення модерністської доби через автобіографічні та філософські мотиви.

Друга група джерел висвітлює орієнтальну тему в музичному мистецтві й творчості європейських та українських композиторів. У роботі М. Рен [200] здійснено аналіз впливу східної образності на оновлення музичної мови в творчості Г. Малера та К. Дебюссі. У праці О. Рижової [131] виявлено особливості втілення східних мотивів у творчості західноєвропейських та українських композиторів першої третини ХХ століття.

До третьої групи джерел відносимо теоретичні праці про культурний діалог у музиці між Сходом і Заходом. Ю. Азарова [1] пропонує методологію транскультурного аналізу, розглядаючи взаємодію далекосхідних і західних традицій у постмодерній музиці, що дає змогу інтерпретувати цикл Б. Лятошинського «Три романси...» як ранній вияв транскультурності.

Як вже наголошувалося, на зламі ХІХ–ХХ століть в українській музичній культурі остаточно утвердився жанр сольного співу з фортепіано, сформований на основі ідей європейського романтизму, яскраве втілення якого простежуємо у творчих пошуках М. Лисенка та його послідовників. Процес становлення національно орієнтованої моделі камерно-вокального циклу в цей період органічно поєднався з поступовим оформленням індивідуального композиторського стилю. Обидва процеси є взаємопов'язаним виявом єдиної національно-романтичної парадигми, що визначала художнє мислення українських митців кінця ХІХ — першої третини ХХ століття. Для цього етапу розвитку романсового жанру характерна зосередженість на внутрішньому психоемоційному стані героя, а також оновлення як жанрової форми романсу, так і його виражальних компонентів.

Насамперед це глибока й органічно вкорінена традиція народнопісенної мелодики, яка увиразнювала інтонаційну мову. Також важливими є художні орієнтири на камерно-вокальні здобутки М. Лисенка, чия мистецька та культурницька діяльність заклала системні візії національного музичного стилю. І нарешті — відкритість до тогочасних європейських новаційних тенденцій, що живили творчі пошуки митців та сприяли збагаченню композиторської мови новими виразовими елементами.

Упродовж перших десятиліть ХХ століття в українському музичному середовищі заявило про себе нове покоління композиторів, для якого камерно-вокальна лірика стала однією з провідних форм художнього вислову. Розвиваючи усталені академічні традиції (К. Стеценко, Я. Степовий, а починаючи від 1910-х Б. Лятошинський, пізніше у 1920-ті Л. Ревуцький), композитори активно опановували специфіку камерно-вокальної творчості, надаючи їй нових як стильових характеристик, так і змістових сенсів. У їхніх камерно-вокальних опусах з безмежним розмаїттям емоційної палітри найчастіше втілюються проникливі інтимно-ліричні рефлексії, поетичні пейзажні замальовки та, зважаючи на колоніальну специфіку творчості, монументальні епічні сцени з художньо-протестним контекстом. Така палітра тематичних і настро-

євих відтінків засвідчує як внутрішню глибину авторського вислову, так і прагнення до жанрово-стильового оновлення в межах камерно-вокального жанру.

Візьмімо до прикладу ранню камерно-вокальну творчість Б. Лятошинського 1910-х років. Як наголошує Т. Гомон, «упродовж цього періоду, особливо починаючи з 1914-го року, ускладнюється образно-значеннєвий світ творів Б. Лятошинського поряд з ускладненням їх гармонічної мови. Композитор пише романси на вірші поетів, творчість яких увібрала в себе модерні риси, втілила прагнення висловлюватися за допомогою алегорій і символів» [34, с. 194]. Зауважмо, що камерно-вокальна творчість композиторів активно збагачується модерними елементами, що простежуємо у відході від традиційної силабічної та куплетної структури романсу на користь наскрізної драматургії, ускладненої гармонії, розширеного ладового мислення, вільної ритміки й інтонаційної варіативності. Скажімо, для романсів Б. Лятошинського 1910-х характерними є гнучка декламаційність поетичного слова, тонке психологічне нюансування, багатовимірний ліричний, споглядальний або лірико-драматичний образ-стан. Композитор активно застосовує мелодекламацію, що дає можливість передати глибинність поетичної рими у її мовно-інтонаційному розгортанні.

Таке оновлене композиторське письмо Б. Лятошинського ґрунтується, як зазначила Т. Гомон, на «експресивності музичного висловлення з детальною мелодизацією фактурних ліній, зверненні до остинатності, загостренні метро-ритмічного начала, <...> ускладненого засобами імітаційної та контрастної поліфонії. Формування модального мислення бере також свій початок, власне, у творах цього етапу, <...> митець активно розвиває традиції класичної гармонії романтичної доби — хроматизує її, часто до розщеплення окремих тонів в акордах. Накопичує дисонантність в гармонічних побудовах, використовує так звану лейтгармонію раннього періоду творчості <...> еліптичні гармонічні зіставлення, модуляції у далекі тональності» [34, с. 198]. Показовим є романс митця на вірші Генріха Гейне «Чому такі бліді і сумні троянди?» (червень

1914-го), у якому на відміну від попередніх камерно-вокальних творів композитора чи не вперше змальовано трагічні почуття героя. Створенню атмосфери смутку, глибоких переживань сприяє тонке поєднання гармонічної напруги, пластичної мелодики та стриманої експресії вокальної лінії: «романс починається й закінчується так званою лейтгармонією ранньої творчості, використаною також і в середині твору. Фактура його прозора з превалюванням речитативного способу висловлення <...> Своєю появою твір ніби передбачає народження знакових романсів-монологів 1920-х років» [34, с. 159], творів інтимно-експресивного вислову з розгорнутою внутрішньою драматургією та автокомунікативною специфікою образного складу. Саме до такого типу камерно-вокального висловлення Б. Лятошинський неодноразово звертатиметься й у подальшому — у 1920-х роках.

На той час в українському камерно-вокальному жанрі відчутними були впливи нової музичної парадигми, зумовленої новаційними пошуками європейських митців Першої хвилі авангарду. В українській вокальній музиці такі тенденції з'явилися ще наприкінці 1910-х — на початку 1920-х в експериментах Б. Яновського та Ф. Якименка. До того ж композитори, які у цей період працювали в академічній традиції, також частково оновлюють виражальну палітру імпресіоністичними гармоніями, оригінальними мелодико-інтонаційними та фактурними знахідками. Так, Федір Якименко став одним із перших, хто активно використовував у романсовому жанрі імпресіоністичну звукозображальність. Яскравим прикладом таких новацій є цикл на слова Олександра Олеся (ор. 91), позначений відчутним впливом французької звукової колористики, зокрема мистецтвом К. Дебюссі.

Камерно-вокальна стилістика Б. Лятошинського 1920-х років формується під впливом естетики символізму та експресіонізму, що простежується як в обраних за тематикою поетичних текстах, так і в музичній мові, сповненій психологічної напруги й тонких внутрішніх рефлексій, витонченої метафоричної відкритості до перепрочитань. Як зазначає О. Козаренко, у цих романсових здобутках Б. Лятошинського 1920-х «“рідко світить сонце”. Та

все ж їх присмеркова атмосфера спонукає до розважень над таємницями людської душі, “місячних тіней”, зоряного неба над головою... Так *musica humana* перетворюється на *musica mundana*, стаючи дорогоцінним джерелом знання про світ, від- (спів-, со-) твореного Митцем у залишених нам текстах» [70, с. 6]. Цей екзистенційно заглиблений настрій контрастує з традиційною сентиментальною романсовою лірикою та загалом окреслює новий художній злет у розвитку камерного вокального жанру в українській музичній культурі, де однією з новаторських тематичних ліній стало звернення до образного світу східної культурної традиції.

Зазначмо, що східна тематика на початку ХХ століття не була особливим явищем в європейській музичній культурі. Як відомо, ще у добу пізнього романтизму на межі століть одним з перших до її переосмислення звернувся Г. Малер у вокально-симфонічному циклі «Das Lied von der Erde» (1908), де у симфонії-пісні використав вірші Лі Бо й інших китайських поетів періоду династії Тан, аби передати мотиви самотності та тлінності буття. Пентатоніка й витончена оркестровка органічно поєднали східну образність поетичних джерел із західною музичною мовою [200, с. 155]. У контексті використання поезії Лі Бо, до якої звертається і Б. Лятошинський, показовим є й інший опус — вокальний цикл Клода Дебюссі «Trois Poèmes de Li Po» (1909–1910) як один із вишуканих прикладів втілення теми Сходу в європейській камерно-вокальній ліриці. Створена у межах загального захоплення японізмом та синтоїзмом у французькому мистецтві доби *fin de siècle* композиція виявляє глибоке переосмислення східної образності через призму символістської естетики та музичного імпресіонізму.

В українській музиці 1920-х років орієнтальна парадигма знайшла помітне віддзеркалення. Достатньо згадати камерно-вокальні твори, як-от «Фарфоровий павільйон» І. Белзи, учня і послідовника Б. Лятошинського, «Китайська флейта» А. Рудницького, «Чотири пісні на вірші Рабіндраната Тагора» В. Балтаровича та ін. митців, концепти яких також продиктовані своєрідною «модою» на китайську поезію. Чимало митців-модерністів цікавилися

східною культурою як джерелом нових образів і символів. Для них Схід часто ставав алегоричним притулком, втечею від деструктивної реальності до внутрішнього самозаглиблення й пошуку сенсів існування. Схоже, що і Б. Лятошинський, добре обізнаний з творчістю європейських модерністів, органічно долучився до художніх тенденцій часу. Його цикл, створений на китайські тексти, як знакова компонента модерної музичної творчості ХХ століття став частиною транскультурного діалогу Схід — Захід, автентично на художньому рівні втіленого «у другій половині ХХ століття, що певною мірою збігається з творчими пошуками та експериментами пізнього авангарду» [1, с. 8].

Потрібно наголосити, що композитори у зверненні до східної тематики найчастіше послуговувалися перекладами, а тому їхня камерно-вокальна інтерпретація Сходу формувалася не на основі автентичного занурення у китайську поетичну традицію, а радше через узагальнені й певною мірою стереотипізовані уявлення. Цю специфіку І. Савчук визначає як «музичне міфологізування теми Сходу», а в контексті творчості Б. Лятошинського 1920-х — як «своєрідний вияв екзистенційного у світовідчутті митця. Адже в такого роду музичних “східних” розмірковуваннях приваблює відсторонена ареальна суб’єктивна ідея, що ґрунтується на внутрішніх відчуттях Майстра як можливість, що дарує момент відчуження від несправедливого зовнішнього світу. Тут герой має нагоду міркувати розмірено, час уповільнений, а смерть чи страх — поняття, що пульсують щохвилино в екзистенційних модусах буття <...> власного героя крізь поетичну мову китайського вірша та медитативні характеристики музичного мислення» [136, с. 33]. Відомо, що для написання романсів композитор вдавався до тогочасних перекладів китайської поезії [3]. У його бібліотеці зберігся примірник з авторськими позначками, де серед корпусу перекладених східних поезій він свідомо обирав вірші, що тематично були пов’язані із самотністю, споглядальністю, метафоричністю поетичних образів. Через багатоплановий поетичний символізм цих текстів митець тонко передав болючі емоції й роздуми, не вдаючись до прямих висловлювань.

Цикл «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» складається з трьох солоспівів: № 1 «Давне», слова Цуя Гофу; № 2 «При яшмових сходах туга», слова Лі Бо; № 3 «Над струмком бентежно кликнув птах», слова Вана Вея. Уперше цикл надруковано лише у 2015 році у нотовиданні «Борис Лятошинський. Романси 1920-х» [99, с. 250–266]. У Меморіальному кабінеті-музеї композитора зберігається автограф циклу, а у приватному архіві відомої української піаністки Римми Голубевої — його рукопис. Характерно, що в останньому композитор власноруч систематизував опус як твір за номером 18, хоча в усіх відомих каталогах його творів ці романси фігурують під номером 17. Відомо також, що у 1934 році Лятошинський здійснив оркестрове перекладення циклу для голосу з камерним оркестром. Переклад поетичних текстів українською мовою для цього видання підготував Стефан Балацький.

У камерно-вокальному доробку Лятошинського 1920-х цей цикл посідає особливе місце, адже уперше в центрі сюжетного розгортання постає ліричний жіночий образ — героїнею поетичних сюжетів є самотня жінка, що було рідкістю для його ранніх романсів. Якщо загалом у романсах 1920-х переважають чоловічі образи, то в цьому циклі голос належить саме самотній жінці, зануреній у світ спогадів, туги й приреченого очікування. На фемінні образи у творчості композитора 1920-х майже не натрапляємо (винятком є хіба що романс «Із Метерлінка», ор. 12 № 1).

У стилістичному вимірі цикл «Три романси...», ор. 17 репрезентує етап активного формування індивідуальності Б. Лятошинського. Саме в цей період композитор викристалізовує власну художню мову, інтенсивно освоюючи нові виражальні засоби. У творі композитор сміливо поєднує традиційне тональне мислення з актуальними на той час експериментальними техніками, використовує пентатонічні структури, квартово-квінтові співзвуччя, елементи політональності, а також багатшарово поліфонізує фактуру. Така комбінація відкриває простір для втілення символістської багатозначності, колористичної нюансованості й інтонаційної «асиметрії», що стане авторським виявом стилістики у подальшому.

У № 1 «Давнє» змальовано медитативну нічну картину, забарвлену легким сумом. Твір написано у формі, близькій до тричастинної (репризної), де вступ і заключна частина зосереджені навколо звукотоніки фа♯ (умовний тональний центр фа♯, хоча мажорно-мінорна модальність є досить розмитою. У середньому розділі, що відіграє роль драматичної кульмінації, спостерігаємо відхилення від початкового центра. Тут композитор використовує несподівані гармонічні контрасти. Зокрема, на кульмінаційній фразі «і знаю: несила вже буде поглянуть на місяць осінній» звучить неочікуваний Фа мажор, який одразу змінюється паралельним ре мінором, далі через соль мінор гармонія знов повертається до сфери фа♯. Послідовне сходження у похмуру субдомінантову сферу передовсім символізує внутрішній злам героїні, де повернення до фа♯ у фіналі залишає відчуття незавершеності, вона не знаходить спокою, її надії ефемерні, а страждання безмежні. Таким чином, тональна драматургія романсу підпорядкована образному контрасту, де стан тихої задуми переривається вибухом жіночого болю, а далі її образ неначе завмирає на межі сну, тиші й ірреальності.

Вокальна партія цього романсу характеризується м'якою кантиленою, що ґрунтується на пентатонічному ладі, завдяки чому досягається ефект східного колориту. Її інтонаційна виразність, що наближена до мелодекламації, збагачена повторюваністю мотивів, де відсутні різкі інтервальні стрибки. Все це створює враження спокійної задумливої оповіді, підсиленої баркарольним ритмом. У фортепіанному вступі (2 такти, Andante) звучить остинатний мотив, який обмежений звуками пентатоніки, але мерехтить, неначе «сріблястий іній на сходах», а упродовж романсу варіюється як інтегральний лейтмотив циклу. Фактура партії фортепіано багатоплоскова: внизу — гармонічна основа педальний тон (фа♯), середній пласт зібрано із хвилеподібних баркарольних рухів, а верхній пласт — це контрастні до вокальної лінії мереживні мелодійні звороти, викладені в пентатонічному ладі, що в цілому створюють колористичну картину задумливої нічної оповіді.

У поетичних строфах першого романсу (автор — Цуй Гофу) змальовано образ жінки, яка на світанку «до дому сходи золотії вимила чисто», і навколо все вкрито інеєм, що «біліє та сяє». Ця картина чистоти й холодної білизни натякає на осінній іній як символ душевної прохолоди та самотності. Далі, образ місяця (традиційного символу надії), що уособлює біль втрати підкреслено несподіваним модуляційним різким переходом у Фа мажор, що звучить як вторгнення реальності в тендітний світ надії та сподівань. Завершення романсу позначене динамічним згасанням (пентатонічна інтонація, прозора фактура, інтонаційно незавершений мотив) — усе це передає стан невизначеності долі героїні і загальну меланхолію.

Загалом романс «Давнє» задає тон усьому циклу, де через пентатоніку та баркарольний ритм композитор досягає ефекту «східної» медитативної плинності часу. Водночас внутрішній драматичний імпульс акумулюється у середній частині твору, адже саме тут створюється емоційна напруга. От у цьому і виявляються характерні ознаки експресивного модернізму: політональні зіткнення, контрастні динамічні спалахи, хроматичні тирати у фортепіано. Подібна двоплановість — поєднання зовнішнього спокою і внутрішньої напруги — репрезентує екзистенційну роздвоєність ліричного образу.

Другий романс циклу, «При яшмових сходах туга» (автор тексту — Лі Бо), постає логічним сюжетним продовженням попереднього номера, у якому тема самотності та безнадії героїні розкривається з більш виразною драматичною напругою. Твір побудовано як своєрідну двочастинну сцену: спочатку прозорий вокальний вступ-імпровізація без супроводу (*Senza tempo*), а далі, в основному розділі, відбувається розгорнутий діалог голосу і фортепіано (*Andante lento*).

Вступна імпровізація вокалу не має чітко означеної тональності (тяжіє до сфери сіб), створює напружене очікування. У ній закладено передчуття драми, про що свідчать характерні інтервальні кроки: пощаблеве сходження вгору (фа–сі, соль–до, фа–ре) з низхідним заповненням, що відтворює атмосферу невизначеності та тривоги героїні. Далі, в основній частині (*Andante*

lento), утверджується тональний центр ре^б мінор як похмурої приглушеної тональності з відповідним семантичним наповненням. Фортепіанна фактура у цій частині різко контрастує з першою частиною циклу: замість прозорих пентатонічних фігурацій з'являються густі паралельні квінти і кварта в середньому регістрі, що утворюють «потовщену лінію» супроводу. Ці паралельні квартові грона не створюють мажорний чи мінорний ухил, гармонія ніби зависає в квартових кластерах, підсилюючи образні асоціації застиглому смутку. У нижній регістрі фортепіано композитор уводить октавні ходи, побудовані на інтервалі тритону (наприклад, звук фа–до^б, мі–сі^б). Приглушені і зловісні, вони певною мірою асоціюються з відлунням палацового гонгу¹⁸, надаючи звучанню трагедійного забарвлення.

Зауважмо, що композитор застосовує політональний принцип, де одночасно різні пласти тяжіють до різних тональних центрів. Як приклад, на фразі «росою вже зрошено мереживну панчошу...» використано фа–ре^б–мі^б–фа (накладання різних тональностей), тоді як вокальна мелодія продовжує рухатися по звуках пентатоніки. Одночасне політональне звучання «порожніх» квінтових акордів (без терцій) створює відчуття порожнечі, розірваності світу героїні, де реальність і мрії розпорошені по різних світах-тональностях. У кінці розділу на словах «Я, сумна, до себе повернулась...» розвиток гасне, гармонія завмирає на поєднанні чистої квінти та малої секунди, що у музичній семантиці часто пов'язуємо з образами смутку та печалі.

Вокальна партія в «При яшмових сходах...» значно експресивніша порівняно з попередньою, і якщо в першому романсі інтонаційний розвиток вокальної лінії є переважно плавним, то у цьому номері композитор використав значно ширший діапазон, загостривши його різкими інтонаційними стрибками. Вже вступна речитативно-аріозна фраза насичена *rubato* і протяжними паузами, що унаочнює ефект живого декламування: героїня неначе промовляє

¹⁸ Загалом, дзвонівість є характерним елементом стилістики Б. Лятошинського. Цю особливість — тему дзвонів та їхню темброву персоніфікацію — детально висвітлює Т. Гомон на прикладі «Авторського зошита» [34].

свої думки у порожнечу ночі. Показовими у цьому контексті є вже згадані стрибки (тритон, м. б), де тритон створює відчуття тривоги й фатуму, а секста озивається скорботним зойком. Далі, в основній частині, вокальна лінія розгортається у широкому діапазоні, до того ж її розвиток синхронізується з драматичними звивами поетичного тексту.

Б. Лятошинський свідомо вдається до виразної мелодекламації, де ритміка голосу наближена до природної мовної просодії. При цьому мелодичний розвиток вокальної партії є доволі складним, насиченим хроматичними ходами та пентатонічними зворотами. Вокал то розтягує слова на довгих нотах (немовби повисаючи), то вкладає кілька складів у стрімкий пасаж, що варіативно відтіняє кожен нюанс поетичного тексту.

Фортепіанна фактура другого романсу багатшарова й образно насичена. Паралельні квінти в лівій руці створюють сувору гармонічну площину (ніби холодні яшмові сходи, освітлені місяцем), а пульсуючі басові удари звучать як відголоски серцебиття чи далекий передзвін, нагадуючи про плин часу. У верхньому регістрі періодично виникають пентатонічні фігури, подібні до звучання східного струнного інструмента або до приглушеного жіночого співу. Перегукуючись з вокальною лінією, вони поглиблюють тонкий внутрішній діалог героїні. Місцями дрібні повторювані ноти імітують краплі роси чи тремтіння нічного повітря, занурюючи слухача в акустичну атмосферу тиші. Чи не вперше Б. Лятошинський постає як глибокий колорист, і саме темброво-звукова колористика відкрила йому широкі можливості для втілення психологічно насиченого портрету героїні, котра переживає екзистенційну кризу через страх, меланхолію та відчай.

Поезія Лі Бо, покладена в основу романсу, відома як «Жалоба біля яшмових сходів». Це класичний сюжет китайської поезії: самотня придворна дама пізно вночі під місячним сяйвом ступає мармуровими (яшмовими) сходами, оплакуючи свою самотину. Білий іній (чи роса), що осів на сходах і змочив її мереживні панчохи, символізує холод осінньої ночі і водночас сльози, непомітно пролиті жінкою. Нічне світило у Лі Бо описане як «ясний мі-

сяць височіє восени», що заливає все холодним світлом — у китайській поезії осінній місяць у повні уособлює меланхолію, а його сяйво пробуджує у самотньої душі цілий рій спогадів і тривог. І лише перед світанком героїня «сумна, повернулась до себе», що мовою поетичної метафори означає відмову героїні від надії, поринання у власний внутрішній світ. Показово, що у кульмінаційній зоні («росою вже зрошено мереживну панчошу») композитор використав політональний ефект, це посилює враження подвійної реальності: фізичний холод роси і душевний холод розпачу.

Загалом символічний зріз цього романсу сигналізує про безвихідь і меланхолію героїні. Образи місяця, осені, інію у цьому номері циклу досягають свого кульмінаційного втілення. Місяць тут не просто частина описового контенту, як у першому номері циклу, а активний учасник сцени, і своїм світлом наснажує думки героїні, нагадуючи їй про безповоротно втрачений час. Символічна осінь (пора року в тексті) в китайській поезії уособлює смуток розставання, тлінність, а іній лише загострює ці конотації, постаючи передвісником зими, а отже символізує наближення смерті.

Третій романс циклу, «Над струмком бентежно кликнув птах» (автор — Ван Вей), у композиційній драматургії твору виконує функцію узагальнення й образного синтезу, як епілог, де осмислюються й трансформуються основні інтонаційні та образно-сміслові наративи попередніх номерів. Романс написано у більш рухливому темпі (*Allegretto con moto*), що вирізняє його на тлі повільних, медитативних попередніх номерів. Водночас за характером поетичного настрою він зберігає загальну образно-сміслову «інтонацію» циклу — лірична замальовка, пройнята відчуттями самотності та внутрішньої тиші героїні, серед неймовірно реалістично змальованих краєвидів. Композитор, використавши вірш Ван Вея, ніби переносить дію з палацових сходів у лоно дикої природи, де «пісня бентежна дзвенить <...> потік лиш сріблом спливав...».

Формально цей номер має ознаки наскрізного розвитку, проте вирізняється повторюваністю основного мотиву, що надає музичній формі ознак ар-

ковості. На самому початку звучить формотворча гармонічна формула — послідовність квартово-квінтових комплексів, організованих за пентатонікою¹⁹. Початкове втілення цього матеріалу через відсутність терцій не має визначеного мажорно-мінорного забарвлення, а завдяки ефекту модальності наближує його до звучання стародавніх ладів, автентичних народних інструментів. Упродовж романсу композитор не раз використовує такі квартові акорди, підкреслюючи первозданність пейзажу, що оточує героїню. Тональний центр умовно можна пов'язати з ля̣ (сі̣) мінором або його субдомінантою мі̣, проте музична тканина постійно балансує між кількома опорними звуками (мі, сі, до, фа♯). Як вже наголошувалося вище, пентатоніка є основою мелодичного розвитку: у першій фразі спів птаха у партії фортепіано і голосу вибудовано з увагою до пентатонічного звукоряду. Згодом у середньому епізоді («Та птаху у скелях, на мить осяявши, місяць злякав...») вокальна партія розвивається по звуках пентатоніки, де фортепіано підтримує голос порожніми квінтами (соль♯–ре♯, мі–сі, до♯–соль♯ у низькому регістрі) та повторювальним мотивом. Цей колористичний прийом дав змогу Б. Лятошинському передати тонкі образно-споглядальні меседжі (тиша, поодинокі клекотіння птаха тощо), що обертаються навколо рою думок героїні. Загалом, у романсі переважає субдомінантова гармонічна сфера, де домінантові тяжіння послаблені, панує відчуття незавершеності гармонічних послідовностей, що як для заключного номера не є академічно обґрунтованим, проте з точки зору естетики схіжного вірша такий кінець є цілком очікуваним.

Вокальна партія третього романсу також має свою особливість розвитку. Побудована як імітація природи, починається легким наспівом, ніби герої-

¹⁹ Конкретно: спочатку окреслюються центри E – C (мі – до), причому перехід від мі до до мінорного акцентує субдомінантову тенденцію (рух на пониження, до квартового ступеня). Далі закріплюється до мінор, і одразу несподівано стається паралельний перехід в сі̣ мінор (ще глибше у субдомінанту). Цей рух гармонії ніби опускається на тон нижче. Потім у певний момент формула повторюється, але вже починаючи від F♯ (фа♯), і знов проходить подібний шлях вниз. Так, можна уявити собі, що гармонічна канва твору — це «дві сходинки вниз, потім ще дві вниз» по колу квінт. Такий прийом створює відчуття поступового згасання і заглиблення, що цілком відповідає настрою самозаглибленої медитації героя. Цікаво, що подібну структуру — повторювану низхідну гармонічну риму — Лятошинський використовував і в ранньому романсі «Смерть» на сл. І. Буніна, пов'язуючи її з екзистенційним змістом. Отже, це свідомий композиційний метод: структура остинатність як символ зацикленості думок героя.

ня підхоплює спів птаха над струмком. Ці інтонації, наснажені варіативним подрібненням початкового мотиву, надають вокалу імпровізаційного характеру. Діапазон голосу дещо звужений порівняно з попередніми романсами, проте в середній частині спостерігаємо кілька інтонаційних стрибків, що звучать схвильовано: героїня неначе здригається, чуттєво реагуючи на несподіване сяйво місяця. Вокальна виконавська стилістика має бути м'якою за звуковеденням, що часом переходить майже на шепіт (особливо наприкінці романсу). Б. Лятошинський і в цьому номері щедро застосовує мелодекламаційний принцип, де ритмічна організація вокальної лінії у міру є вільною, фразування гнучким, відповідно до розгортання поетичних рим.

Фортепіанна партія у третьому романсі має виразний поліфонічний характер — басові педалі (пусті квінти) тримають гармонічний фон, середній голос вибудовано на остинатних фігураціях (образ струмка або відлуння крику), а у верхньому час від часу зустрічаються імітації мотивів-відгуків пташиного співу. Вражає колористичність фактури твору, де фортепіано відтворює цілий звукописний спектр: тихе дзюрчання струмка (рівномірні фігурації середнього регістру), окрики птаха (висхідні терцієві звороти у верхньому регістрі), незворушний шелест ночі (низькі органні пункти з квінт). Зауважмо, що мотив пташиного поклику композитор передає особливо виразно, подаючи його не як цитатно використаний автентичний звуковий матеріал, а як стилізований мікст через повторення одного звуку в ритмічному рисунку з форшлагом, органічно вплетеного у поліфонізовану фактуру. Композитор у цьому циклі майже не вдається до класичної імітаційної поліфонії, проте поліфонічний принцип мислення виявляється саме у незалежності розвитку пластів фактури, що мають осібну логіку розвитку і тим самим створюють ефект наскрізного «контрапункту» образів у їхньому зіставленні та розвитку.

Поетична семантика третього романсу циклу розкривається через тонку звукову колористику. В основі сюжету — внутрішній діалог героїні, котра уважно вслухається у тишу нічного гірського пейзажу. Несподіваний крик птаха, що лунає над струмком, та миттєвий відблиск місяця на скелі порушу-

ють цей внутрішній спокій, викликавши тривогу й хвилювання. У китайській традиції такий мотив приховує характерне поєднання краси природи з відчуттям екзистенційної самотності. У цій картині місяць постає символом осяяння, тимчасового прозріння, що порушує застиглу рівновагу, а образ зляканого птаха уособлює підсвідомий страх, що майстерно відображені через колористику: на початку звучить світла динамічна фактура, що передає спокійну атмосферу ночі. Поява «птаха» в партії фортепіано супроводжується зсувом гармонічного центру з мі мажору до до мінору, чим створюється ефект темряви перед появою місяця. Далі, центральний образ місяця (т. 12) передано вокальним пентатонічним пасажем і прозорою оголеною квінтою (соль#–ре#) у фортепіано, що звучить як символ раптового спалаху світла. На кульмінації використано дисонантний акорд, що символізує тривожний крик птаха, після чого музичний розвиток сповільнюється, гармонія й фактура стають більш прозорими. Закінчення романсу неначе повисає у стані незавершеності та ірреальності, що подібне до сновидіння чи невловимих споминів.

За символічним змістом третій романс постає як філософське узагальнення попередніх двох. Тут відсутні конкретні натяки на сюжетний розвиток, існує лише символічний пейзаж, у якому відлунюють образи-мотиви перших романсів — місяць, осінь, самотність, де жіночий образ лише вгадується. Птах у фіналі циклу виконує своєрідну роль: його неспокійний крик сприймається як голос долі, що віддзеркалює душевний стан героїні.

У циклі «Три романси...» простежується чітка наративна цілісність: художні образи й символи органічно перетікають від романсу до романсу, чим утворюють єдиний сюжетно-смісловий простір. Перший романс експонує дію — очікування героїні та символічність її порухів і думок. У другому романсі цей наратив досягає своєї кульмінації. Третій номер циклу відіграє роль узагальненого епілога, у якому особистий досвід переходить у відсторонену медитацію героїні, зануреної у власні думки на тлі яскравої колористики природи.

Загалом, циклу Б. Лятошинського притаманна стильова «поліфонія». Передовсім це авторська тенденція до символізму, що відображає захоплення митця східними метафорами, культивування різних станів — настрою сутінків, музики підсвідомих переживань. У цьому контексті можна вказати на паралелі із загальною художньою картиною часу, де звернення до східної символіки постає як важлива ознака модерністських пошуків. Більше того, композитор перебував під впливом імпресіоністичної естетики, що виявлялася у творчості французьких митців, зокрема К. Дебюссі, в якого захоплення азійським мистецтвом, використання коротких мелодій і пентатонічних звукорядів дало змогу «розірвати традицію та знайти нові, екзотичні звучання» [200, с. 68].

Окрім імпресіонізму, у циклі відчутні ознаки експресіонізму — гострі дисонанси, політональні нашарування, відверта передача крайнього відчаю, як у другому романсі циклу. Це поєднує твір із пошуками тогочасних європейських модерністів, зокрема композиторів-нововіденців. Як і вони, Б. Лятошинський прагнув розширити межі тональності та знайти нові гармонічні барви для вираження кризових станів душі.

У вокально-інтонаційній текстурі циклу на рівні алюзій можна простежити також впливи української музичної традиції, зокрема елементи народнопісенної мелодики у плавних вокальних ходах (відгомін старовинних дум чи ліричних пісень), а також ноктюрнової лірики М. Лисенка, у солоспівах якого теж звернення до півтонів і модальних зворотів обумовлене створенням настрою ночі.

Виконавська специфіка камерно-вокального циклу «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» передбачає низку специфічних вимог як до співака, так і до піаніста. Загалом, вокальна партія циклу значною мірою характеризується психологічною насиченістю й потребує від співака глибокого проникнення у внутрішній світ ліричної героїні для втілення складної емоційно-образної палітри авторського задуму — почуття самотності, зажури й прихованого драматизму. Партію написано для високого голосу із достатньо

широким діапазоном, де основну складність становить інтонаційна точність у мелодичних побудовах, насичених пентатонічними фігурами та складними інтервальними конструкціями. Важливою також є здатність виконавця оперувати широким динамічним діапазоном, забезпечуючи при цьому швидкі й контрастні переходи, що особливо відчутно у другому романсі циклу, коли розвиток дії відбувається у межах піано, за винятком вступного речитативу на початку твору. При цьому вокаліст має чітко артикулювати поетичний текст, зберігаючи природність мовлення й наближаючи його до декламації.

Партія фортепіано у циклі відіграє принципово важливу художню роль і виходить далеко за межі суто акомпанементу. Піаніст тут є рівноправним учасником музичної драматургії, його увагу зосереджено на втіленні численних нюансів фактури, асоціативно-звукових образах природи. Фактура фортепіанного викладу є прозорою, вимогливою до тонкого нюансування та деталізації. Особливу увагу потрібно зосередити на використанні піаністом педалі, оскільки саме сустейн-педаль створює необхідний акустичний ефект розмитого звучання та додає нових барв до колористичного прочитання образу.

Важливою є ансамблева взаємодія, де голос і фортепіано у формі діалогу доповнюють один одного. Наприклад, у першому романсі є фортепіанний вступ, який звучить перед голосовою партією, що закладає емоційний та темповий тон. Другий романс починається з імпровізаційного вокального речитативу, а піаніст, відчувши емоційний посыл, трансформує його у темброво-звукову палітру акомпанементу. Особливо важливим є вміння піаніста «підлаштовуватися» до *rubato* та ін. темпових відхилень вокальної партії, що формують ансамблевість звучання.

Виконавська складність пов'язана також із прочитанням динамізованих кульмінаційних зон. Наприклад, у середині другого романсу піаніст має забезпечити достатню потужність звучання, не заглушуючи водночас вокальний голос. У тихих епізодах, навпаки, звучання фортепіано максимально делікатне задля створення відповідної атмосфери та фону для розгортання вокальної лінії. Таким чином, від концертмейстера вимагається високий рівень

культури звуковидобування, тонке відчуття стилістичних нюансів та глибоке художньо-образне мислення. Стосовно останнього зауваження зазначмо, що для піаніста важливою умовою успішної інтерпретації є ознайомлення з китайською музичною естетикою, а також тембровими особливостями традиційних китайських інструментів. Саме цей дослідницький аудіальний досвід дасть змогу повніше передати атмосферу східного колориту.

Попри камерний формат твору, його музично-драматургічна побудова потребує значної емоційної та психологічної напруги. Вокалістові належить точно відтворити три різних психологічних стани, представлених у романсах: у першому — тихий сум і стриману надію, у другому — відчай і глибокий емоційний біль, у третьому — умиротворене прийняття буття і спокій споглядання. Здатність виконавців швидко переключатися між цими психологічними станами є важливою складовою успішної сценічної інтерпретації. При цьому вокальна подача залишається камерною, внутрішньо наповненою, з мінімальною кількістю зовнішніх ефектів.

Важливими також є акторська майстерність і вміння соліста максимально переконливо передати прихований психологічний підтекст твору. Для цього вокалістові рекомендовано почасти використовувати техніку внутрішньої сценічної уяви, яка передбачає емоційну ідентифікацію з ліричним героєм твору. Складність виконавських завдань, що їх визначив композитор, зумовлює необхідність залучення до сценічного втілення цього циклу зрілих і професійних музикантів із високим рівнем емпатії, спроможних на глибоке психологічне проникнення у задум, із бездоганною технічною підготовкою.

Підсумовуючи зазначимо, що у першій третині ХХ століття український романсовий жанр зазнав значних стильових трансформацій, у яких органічно поєдналися академічна пізньоромантична естетика та модерністські тенденції. Показовим прикладом цих новацій є проаналізований нами вокальний цикл Б. Лятошинського «Три романси...» (1925, ор. 17), де традиційні засади камерно-вокального жанру збагачені широким спектром композиторських новацій (використання політональності, пентатоніки і складної поліфо-

нічної фактури тощо). Обрана давня китайська поезія, об'єднана мотивами самотності та споглядальності, наснажена образами витонченої метафоричності й орієнтального колориту, дала змогу композиторові втілити глибокі екзистенційні переживання — медитативність, особливу модальність та витончену звукову палітру, що органічно вписалося у широкий транскультурний контекст зацікавлення східною тематикою.

Ансамблеве виконання циклу потребує високого рівня професійної підготовки виконавців — співака й концертмейстера. Вокальна партія, написана для високого жіночого голосу, характеризується значною психологічною глибиною й складністю інтонаційного малюнка (пентатонічні конструкції, великі інтервальні ходи, мелодекламація). Виконавцеві слід тонко володіти широкою динамічною палітрою, підтримувати ясність дикції та природність мовлення. Фортепіанна партія вимагає від піаніста детальної роботи з тембровими й акустичними нюансами, тонкого педалювання та виразного відтворення колористичних ефектів (імітація природних звуків). Успішна ансамблева інтерпретація передбачає гнучку взаємодію між вокалістом і піаністом, де динамічні кульмінації мають бути чітко збалансованими, а тихі епізоди — виразно прозорими й емоційно насиченими.

3.3. Музично-поетичний світ «Пастелей» Павла Тичини у камерно-вокальних інтерпретаціях Лесі Дичко та Івана Карабиця

У цьому підрозділі здійснено компаративний аналіз камерно-вокальних циклів Лесі Дичко та Івана Карабиця, що створені на основі циклу поезій Павла Тичини «Пастелі». Основну увагу зосереджено на специфіці музичної інтерпретації поетичного першоджерела, відмінностях композиторського мислення, стильовій організації кожного циклу та їх вокально-сценічному втіленні.

3.3.1. *Імпресіоністичне моделювання циклу Лесі Дичко «Пастелі»*

Поетичний цикл П. Тичини «Пастелі» (1917) — чотиричастинний верлібровий цикл коротких віршів, наснажених пантеїстичним мотивами²⁰. У поезіях відзеркалено символічний часопростір доби — «Ранок», «День», «Вечір», «Ніч». Причому сама назва «Пастелі» є багатозначною: передовсім відсилає до техніки малювання пастелями-крейдами, а також і до пасти як густої фарби, підготовленої художником для малювання. З огляду на це, символічний вимір Тичинових «Пастелей» прочитується як синтетичний комплекс авторських вражень, звукових образів, тембрових відтінків, жестів і ритмів, об'єднаних внутрішньою семантикою художнього слова. Поезія циклу є омузичненою за своєю природою. Для неї характерні синкретизм слова і музики, експресивна символіка та апелювання до фольклорних образів. Поет застосовує верлібр, що неначе вивільняє строфи від метричної повторюваності, надаючи їм вільної ритміки та інтонаційної пластичності. У результаті постає глибоко символічна картина кола дня, природи, ширше — людського буття. Завдяки цій своїй метафоричності цикл «Пастелі» є привабливою поетичною основою для втілення музичного задуму. До цих рядків неодноразово зверталися українські композитори: у 1920–1930-х роках П. Козицький та К. Данькевич, пізніше — Л. Грабовський, Л. Дичко, І. Карабиць, Г. Ляшенко. У цьому підрозділі розглянемо дві камерно-вокальні інтерпретації «Пастелей», що створені практично в один часовий відтинок, — вокальні цикли Л. Дичко (1967) та І. Карабиця (1970) — з метою порівняльного аналізу їх поетико-музичних рішень та особливостей їхнього втілення у виконавському прочитанні.

Леся Дичко у своєму вокальному циклі на слова П. Тичини прагне передати пантеїстичну образність через синтез музичних символів і поетичного змісту. Композиторка сприймає «Пастелі» як цілісний символічний цикл про колообіг життя, що відображено у послідовності картин природи від світанку до ночі: чотири романси, чотири частини доби, чотири пори року, чотири пе-

²⁰ П. Тичина включив «Пастелі» до збірки «Сонячні кларнети» (1918).

ріоди буття людини. При цьому авторка використала широке коло символічних образів задля віддзеркалення сонячного коловороту, безкінечного руху часу тощо. Так, висхідний поступеневий гамоподібний мотив уособлює сходження сонця та є лейт-елементом циклу, що символізує вічний рух світила по колу. Цей мотив уперше з'являється в партії фортепіано на початку романсу «Ранок» (на словах «А на сході небо пахне»), наче передчуваючи світанок. Упродовж циклу гамоподібний хід зазнає варіацій і трансформацій, проте наприкінці циклу повертається до початкових звуків, символізуючи ідею кола як буття людини.

Інші образи поезії також знаходять втілення у музиці як звукообразні символи: у номері «Ранок» використано скерцозні фігури, що імітують «підстрибування зайчика» та передзвін дзвіночків (звукопис ранкового пробудження природи); у «Дні» — могутні акорди та світлі мажорні інтонації, що передають енергію полудня; у «Вечорі» — колискова інтонація на початку і звороти плачу, що малюють стишення і задумливий смуток присмерку; у «Ночі» — мерехтливі хроматичні пасажі та ефект «*mormorando*» (шепоту) у вокалі, що створюють містичну атмосферу нічної тиші.

Як вже наголошувалося, Л. Дичко дуже уважно ставиться до поетичного слова — музика буквально слідує за зміною поетичних образів. У кожному романсі композиторка кілька разів змінює настрій, образність і навіть жанрові відтінки відповідно до розвитку верлібрового тексту. Як наголошує А. Калініна, композиторка у своїх камерно-вокальних задумах «при поєднанні поетичного та музичного ритмів <...> використовує різні принципи втілення поетичного тексту: декламаційність, речитативність, кантиленність, зустрічний ритм, що дозволяє тонко відтворити усі настрої та емоційні зміни у вірші. В царині вокальної мелодії <...> поєднує діатонічність коротких поспівок зі специфічним ладовим забарвленням та хроматизацію, різкі тональні переходи» [63, с. 96]. У її циклі «Пастелі» ці принципи організації музичного простору дають можливість втілити своєрідну імпресіоністичну гру враженнями, позначену швидкою зміною настроїв та миттєвістю відчуттів. Найбільш

стрімко чергуються образи у перших двох романсах — номери «Ранок» та «День», у яких змальовано пробудження природи та її активність вранці та опівдні, натомість у номері «Вечір» зміни тематичних епізодів уповільнюються, а в «Ночі» майже зовсім зупиняються, відображаючи завмирання нічних краєвидів.

В основі кожного з чотирьох романсів авторка використала тричастинну репризну форму (А–В–А). Тяжіння до замкненості форми на рівні кожного номера також певним чином зумовлене концентричною ідеєю руху колом. Водночас Л. Дичко урізноманітнює репризи, де, як правило, модифікується метроритмічна складова вокальної та фортепіанної партій, а також фактура викладу останньої.

Тематизм кожного романсу відзначається розмаїтістю: замість монотонного розгортання однієї теми, композиторка вводить кілька контрастних мотивів і образних елементів, змінюючи їх відповідно до поетичного тексту. Це надає циклові імпресіоністичного колориту мозаїки миттєвих вражень. Приміром, у «Ранку» після тихого вступу про світанкове небо з'являється жвава тема «сонячного зайчика» — рухлива секвенція, що швидко підіймається вгору неначе грайливий відблиск сонця. Її змінює інший елемент — передзвін дзвіночків, далі — хвилеподібне «хитання» акордів навіює спокій ранкового повітря. Усі ці епізоди утворюють замкнені мотивні структури (багато з них починаються і завершуються на тому ж звуці або інтервалі), які повторюються варійовано далі по циклу, виконуючи роль своєрідних цементуючих елементів, спрямованих на єдність вислову. Таким чином, Л. Дичко вибудовує цикл на принципі наскрізної варіації: ті самі інтонаційні зерна постійно трансформуються, але зберігають свою впізнаваність і функцію символів. Важливо, що фінал циклу фактично замикає коло образів: у романсі «Ніч» в репризі знову з'являються звуки початкового світанкового гамоподібного ходу, тепер уже в трансформованому, містично-застиглому вигляді. Таке повернення створює відчуття завершеності й одночасно натяку на нове коло.

Музична мова циклу Л. Дичко поєднує традиційні та новаторські риси, використання яких спрямовано на створення символістсько-імпресіоністичного музичного простору. З одного боку, композиторка використовує тональні опори — кожен романс завершується цілком визначеною тональною гармонією (I романс — Мі \flat мажор, II — До мажор, III — Фа мажор, IV — До \sharp мажор). З іншого — упродовж розвитку кожного номера тональність піддається значному розмиванню завдяки використанню дванадцятитонового підходу, де відсутні сталі ладові тяжіння. Гармонія збагачена збільшеними і зменшеними інтервалами, звукоряд часто трактовано вільно з опорою на цілотнові сполучки та неакордові звуки, при цьому вертикалі нерідко утворені квартово-секундовими і квінтово-секундовими комплексами, що притаманно сонористичній техніці. Традиційна функція ладу послаблена, а організуючу роль перебирає на себе символічний лейтмотивний принцип (коло символів), що компенсує слабку тональну тяглисть та формує цілісність концепції музичного циклу.

Стильовий образ циклу Л. Дичко можна охарактеризувати як імпресіоністично-символічний з національними елементами. Імпресіонізм проявляється у живописанні миттєвих вражень, тонких динамічних відтінках і тембрових ефектах (наприклад, застосування найтихіших градацій *pppp*, позначки *mormorando* у вокалі для ефекту шепоту, «мерехтливих» фігурацій у фортепіано). Символізм відчутний у наданні музичним мотивам окремого змістового навантаження — фактично кожен лейтмотив або характерна інтонація відповідає певному образу чи ідеї (сонце, рух, сонний вечір, смуток тощо). Національна основа виявляється опосередковано через жанрові інтонації. Так, у другому номері циклу на словах «До своєї любові» мелодика набуває українського ліричного забарвлення (до-мінорний розспів), у початкових тактах третього романсу пізнається інтонація колискової пісні, а у першій частині та репризі третього романсу простежуємо інтонації народного плачу-жалоби. Загалом, стильова характеристика «Пастелей» Л. Дичко поєднує імпресіоністичну техніку, символічну концептуальність та тонкі відгуки української народ-

но-пісенної образності, спрямовані на поглиблення поетичного задуму П. Тичини.

Вокальна партія у циклі відзначається гнучкістю інтонацій і широким діапазоном виразових засобів. Композиторка не обмежується однорідною вокальною манерою: місцями вокальна лінія набуває характеру декламаційно-мелодичного речитативу, інколи розгортається як співуча кантилена. Наприклад, на початку номера «Ранок» спостерігаємо доволі стриману оповідність у низькому регістрі, далі — раптовий інтонаційний злет голосу на слові «сонце» (gis^2 на *fortissimo*), чим створюється виразний емоційний акцент як вершина розвитку фрази. Цей кульмінаційний вигук «сонце» супроводжується ансамблевим злетом гамоподібного ходу у партії фортепіано і твердо закріплюється тонічним акордом (Mi \flat мажор з доданою секундою). При цьому, виконавиця повинна вільно почуватися в екстремальному верхньому регістрі та володіти яскравим звуком, аби донести образ сонця у всій повноті його музичного звукопису.

Водночас інші частини вимагають протилежних вокальних умінь. Так, у номерах «Вечір» і «Ніч» голос мусить звучати ледь чутно. У романсі «Вечір» композиторка спеціально позначає як динаміку *pppp*, так і спосіб співу *mormorare* (шепочучи) для створення ефекту завмирання звукової тканини. Виконавиці потрібно вміти вести звук на грані чутності, зберігаючи інтонаційну виразність, щоб передати стан повного спокою вечірньої природи. Ще одна вокальна складність — це часті переходи від однієї манери співу до іншої. У межах одного романсу вокальна партія може зазнавати багаторазових змін характеру звучання, що зумовлює варіативність інтонаційної виразності та потребує від виконавця гнучкого володіння динамікою, тембром та артикуляцією (лірично-пісенний, жартівливо-скерцозний, урочисто-декламаційний, жалобний тощо). Динамічний діапазон теж максимальний: від майже нечутного *pppp* до блискучого *ff*.

Отже, виконання «Пастелей» Лесі Дичко потребує від співака тонкого володіння динамікою, тембром і дикцією, вміння швидко перевтілюватися у

подачі образів-станів, а також поєднання академічної вокальної техніки зі схильністю до імпресіоністичного нюансування. Піаніст у цьому циклі рівноправний партнер: фортепіано не лише супроводжує, а й малює самостійні картини (наприклад, самостійний вступний колористичний звукообразальний епізод у номері «Ранок»), створює звукові ефекти (дзвоники, тремоло, глісандо тощо) та активно розвиває лейтмотивну канву авторського задуму. Для успішного виконання потрібне ансамблеве чуття і спільне художнє бачення двох виконавців, аби вокал і фортепіано існували як єдиний злагоджений механізм музично-поетичного живопису.

3.3.2. Експресіоністська драматургія та полістилістичний простір «Пастелей» Івана Карабиця

Камерно-вокальний цикл «Пастелі» І. Карабиця став однією з перших професійних спроб молодого композитора осмислити українську модерністську поезію. На відміну від Л. Дичко композитор підходить до прочитання поетичного першоджерела більш експресивно та філософськи заглиблено. І, якщо Л. Дичко сформувала у своєму творі цілісний пантеїстичний світлий настрій (попри зміну настроїв, загальна ідея — життєствердний коловорот природи), то І. Карабиць побачив передусім у «Пастелях» драматичну боротьбу світла й темряви та втілює ідею трансформації гармонії буття у трагедійний надлом. Як наголошує В. Дорожинський, такий парадокс «розкривається через полістилістичне співставлення імпресіоністично барвистої, колоритної партії фортепіано та промовистого експресіонізму вокального музичного вислову. <...> Застосування в інструментальній партії сонорних, пуантилістичних прийомів, спроби досягнути гармонії в опорі на розширену тональність зіштовхується в одночасовому контрасті з принципово атональною, побудованою на лейтмотивах-символах зловісних передчуттів (хроматичний секундовий лейтмотив) та моторошних очікувань (інтонація тритону) вокальною мелодикою» [49, с. 114].

У Карабицевому задумі також збережено зовнішню канву добового циклу (ранок, день, вечір, ніч), проте зміст цього контенту наповнено гострішим, ніж у попередньому циклі, психологізмом, де автор надає поетичним образам особистісно-трагічних відтінків. Так, світлий «Ранок» і «День» у композитора поступово затьмарюються тінню тривоги, яка повністю заволодіє музичною тканиною в картинах «Вечора» і «Ночі» — третя частина зосереджена на темі смеркання та передчуття кінця («Вечір»), а «Ніч» як кульмінація циклу І. Карабицем інтерпретована як мить кризового протистояння життя і мороку: слова поезії «Укрийте мене, укрийте <...> нездужаю...» [120] перетворено на своєрідний трагедійний монолог ліричного героя, що неначе просить про допомогу. Таким чином, поетична програма «Пастелей» набуває у І. Карабиця більш драматичного, експресіоністичного забарвлення. Вона все ще залишається пейзажно-символічною замальовкою (композитор не змінює текст і образний ряд П. Тичини), проте поміж поетичних рядків І. Карабиць знаходить свій особистісний сенс буття. Композитор ніби «дочитує» притчевий наратив про трагічну й незбагненну екзистенційну природу буття, імплементуючи модерністський художній код 1960-х років через панорамне розгортання особистісних тривожних передчуттів у символічному часопросторі природи [48].

Структурно композитор дотримується традиційних форм, де кожен солоспів має тричастинну побудову з репризою (А–В–А). Проте на відміну від циклу Л. Дичко, яка застосувала цю форму для створення відчуття замкненості й рівноваги, І. Карабиць використовує повторення для посилення драматичного ефекту, або навіть певної фантазмагорії. Як приклад, в останньому номері «Ніч» у першій та третій частині повторюються ті ж самі поетичні строфи, що створює відчуття зачарованого кола, з якого немає виходу. Форма викладу неначе застигає, ув'язнюючи ліричного героя у стані безвиході та приреченості.

Потрібно додати, що у циклі І. Карабиця спостерігаємо поступово втілену статичність драматургічного розгортання. І, якщо «Ранок» і «День», пе-

рші два номери, розвиваються динамічно, із кульмінаційними злетами, то третій — «Вечір», і особливо четвертий — «Ніч» все більше тяжіють до остинатно повторюваного розгортання, що неначе віддзеркалює згасання світла. Показово, що фінал циклу І. Карабиць також інтонаційно пов'язує з початком, проте не умиротворено-гармонійно, як у задумі Л. Дичко, а завдяки контрастно-трагічному образному наповненню. У епілозі останньої мініатюри композитор цитує інтонації з першого номера (мотив «пробіг зайчик» з «Ранку»), проте залишає їх гармонічно нерозв'язаними (у фортепіано зависає пуантилістичний тритон без розв'язання, що зливається із трагічно невизначеним секундовим звучанням): колись яскраве «сонячне проміння» повертається до фіналу як бліда примара. Такий композиційний хід надає циклу характеру трагічного кола, в якому початкова яскрава колористика зрештою поглинається пільмою, хоча пам'ять про світлі моменти лишається у вигляді лейтмотиву-привида. Отже, драматургія циклу І. Карабиця може бути прочитана як рух від світла до темряви: ранкове пробудження — апогей життєдайної сили вдень — поступове завмирання ввечері — драматичний катарсис уночі з риторикою про новий початок.

«Пастелі» І. Карабиця мають полістилістичні риси, відзначаються складністю та багатошаровістю стильового оприявлення. У межах циклу композитор поєднує різні контрастні стильові пласти — імпресіоністично-колористичні та експресіоністично-драматичні, інколи простежується відсилання до класично-романтичної сфери. На думку В. Дорожинського, «завдяки тематичному контрасту, різниці у способах звуковисотної і ритмічної організації, символізації окремих елементів на стилістичному рівні композитор досягає динамічності розгортання та смислової багатоплановості. Застосування в інструментальній партії сонорних, пуантилістичних прийомів, спроби досягнути гармонії в опорі на розширену тональність зіштовхується в одночасовому контрасті з принципово атональною, побудованою на лейтмотивах-символах зловісних передчуттів (хроматичний секундовий лейтмотив) та моторошних очікувань (інтонація тритону) вокальною мелодикою» [49, с. 114]. Таким чи-

ном, полістилістична взаємодія вокальної та інструментальної партій є однією з визначальних рис: зокрема, фортепіано часто веде імпресіоністичну звукову картину, в той час як вокал виголошує експресивний драматичний монолог. Цей контраст простежується вже у першому романсі: фортепіано малює прозорі світанкові барви розкладеними акордовими фігураціями (відчувається вплив французьких імпресіоністів К. Дебюссі та М. Равеля), тоді як голос починає зі стриманого мелодизованого речитативу, немов інтонуючи ранкову молитву або заклинання. Надалі, протягом першого романсу «Ранок», фортепіано і голос продовжують «діалог» стилів: фортепіанні пасажі ніби звуковими мазками зображають пробудження природи (легкі глісандуючі арпеджіо, «світлі» співзвуччя, мелодизація басу), голос же декламує текст захоплено і піднесено, поступово із кожною строфою підвищується теситурний реєстр вислову, що відображає схід сонця та емоційне піднесення героя (композитор використовує секундовий лейтмотив як характерний інтервальний рух, що у наступних номерах отримує подальший розвиток).

У наступному номері «День» композитор розгортає тему сонячного літа ще масштабніше. Твір фактично є продовженням фінальної ідеї «Ранку»: з новою силою звучить висхідний гамоподібний мотив як символ повного розквіту дня. Загалом, у «Дні» панує світлий, мажорний колорит — композитор свідомо використовує розширену тональність з опорою на Мі мажор, щоб підкреслити образну яскравість. Картина «сонячного літнього дня» розгортається через три короткі етапи («Розцвітайте, луки...», «Пасіться, отари...», «Колисково колоски...»), кожен із яких є динамізованою версією попереднього, вони послідовно реалізовані через поступове прискорення, підвищення реєстру і посилення динаміки від строфи до строфи, а також через варіювання мелодики голосу. Власне, тут композитор демонструє свою майстерність у зміні стилістичного ракурсу, коли в експресивно-імпресіоністичному викладі з'являється впізнавана стильова алюзія на спів *bel canto*: у вокальну партію інтегровано широку кантиленну лінію, що починається висхідним стрибком на малу септиму, надалі поступово спадає, опираючись на гармонічний ма-

жор, і завершується ладовим зворотом VI–VII–V ступенів. Такий прийом спрямований на створення відчуття злиття внутрішнього світу ліричного героя з образною панорамою природи в момент її кульмінаційного розквіту.

У третьому номері «Вечір» спостерігаємо помітний зсув стилістичного вектора: композитор занурюється у стильову палітру імпресіонізму задля формування містичного простору вечірньої пори, коли «навшпиньках підійшов вечір. Засвітив зорі, прослав на травах тумани» [120]. Завдяки цьому неначе вчувається призупинення часу з акцентом на внутрішньому стані ліричного героя. Музика поступово уповільнюється, Ключову роль у створенні цієї атмосфери відіграє фортепіанна партія, яку вибудовано на остинатному мотиві погойдування: м'якому тріольному тремоло, що пронизує першу та третю частини романсу. Структурною основою цього мотиву є мікроінтервали великої секунди та малої терції, які формують мінорне забарвлення з відтінком легкої меланхолійності. Така фактурно-інтонаційна організація створює ефект розчинення звуку в акустичному середовищі, посилюючи відчуття медитативного споглядання.

У фактуру поступово інтегрується основний секундовий лейтмотив циклу — той самий інтервал, який у попередніх частинах символізував загрозу та напругу денного часу. У «Вечорі» цей мотив набуває нової семантики: він звучить у високому регістрі фортепіано, надзвичайно тихо, подвоєний у квартовому інтерваловому обрамленні й контрапунктично вплетений у загальну канву. Така організація фортепіанного викладу відображає стан внутрішньої зосередженості ліричного героя, при цьому вокальна партія підхоплює цей мотив, її розгортання позбавлене динамічних контрастів, плавне). В цілому, «Вечір» побудовано на імпресіоністській сонориці — хроматизація, тональні опори розмиті, натомість увага концентрується на тембрових барвах — це своєрідна нічна серенада тиші, яку композитор забарвлює ледь помітними відтінками смутку, передчуваючи трагічну ніч.

«Ніч», четверта частина циклу, являє собою драматичний фінал і водночас епілог. Її музична мова — експресіоністично-символічна з елементами

містеріальності. Образ «мороку темної ночі» досягається передовсім завдяки уведенню низьких тритонових тремоло, пронизаних секундовими зчепленнями, що створюють гнітючу, позбавлену ладу напругу у партію фортепіано (атональність, гармонія неначе розхитана, образ — хаотичний і зловісний). Вокальна партія сприймається як своєрідний коментуючий монолог: вокалістка ніби перевтілюється у самого духа ночі, її спів межує зі схлипами, шепотом і криком одночасно. Рядки («Укрийте мене, укрийте <...> нездужаю...») І. Карабиць інтонаційно переосмислює через уривчасті, хворобливі звороти (основою є все той же секундовий лейтмотив, проте тепер хроматично сповзаючий вниз, наділений інтонаціями стогону і плачу). У партії фортепіано у середньому регістрі проглядаються алюзії до фантазмагоричного вальсу. Усе це створює образ містичного звукопису, у якому реальність постає неначе розщепленою.

Вокальна партія номеру «Ніч» є досить складною для образного втілення: співачка повинна переконливо передати стан нервового зламу (шепіт «укрийте...», кульмінаційні викрики), при цьому повинна зберегти інтонаційну точність у насиченому хроматизмами музичному матеріалі. Форма романсу — тричастинна репризна, де повторення служить для згущення екзистенційного ефекту — герой у стані безнадії (частина майже дзеркально повторює першу). У кінці композитор залишає лише розірвані фрагменти мотивів — секундові інтонації неначе згасають у вокальній партії, у фіналі звучать як загадковий розспів, що повертає слухача до зашифрованого мотиву, у якому В. Дорожинський вбачає нотну анаграму прізвищ «Лятошинський — Карабиць», вчителя та учня, зазначаючи, що «заключні жалісні секундові інтонації, як і у третьому романсі, повертають слух до анаграми Б. Лятошинського — І Карабиця (сі \flat — ля \flat — ля). Невизначеність і розгубленість звучання секундового лейтмотиву наприкінці вимальовує образи, позначені психологічним дискомфортом, внутрішньою неврівноваженістю душевного стану, характерними для експресивної манери вислову циклу в цілому» [48, с. 98]. І хоча цикл було написано вже по смерті вчителя, напевно через саме такий ін-

тонаційно-кодований субстрат простежуємо глибоку спорідненість камерно-вокальних пошуків Б. Лятошинського та їхнього віддзеркалення у здобутках І. Карабиця, його учня. Таким чином, у фінальному номері І. Карабиць доводить закладений у творі конфлікт до кульмінації: увесь арсенал музичних виражальних засобів спрямований на створення гранично напруженого звукового простору, у якому символіка страху (тритонові інтервали) та болю (хроматизовані секунди) остаточно домінують у художній структурі, що надає усюму циклу рис своєрідної притчі про неминучість темряви, що сприймається як частина модерного світовідчуття часу.

Потрібно наголосити, що у циклі І. Карабиця, як і в «Пастелях» Л. Дичко, простежується наскрізна лейтмотивна організація задуму, хоча характер втілення дещо різниться. Головним лейтмотивом, як наголошувалося вище, є інтервал великої секунди, вперше заявлений у номері «Ранок», що проходить через усі частини в різних звукообразних конфігураціях. У «Дні» цей мотив присутній у монотонних інтонаційних повторах та інтегрований в основні тематичні фрази. Далі, у романсі «Вечір», секундовий лейтмотив повертається як структурна опора фактури: він звучить в остинатному басовому русі та водночас — у верхньому регістрі, утворюючи ефект гіпнотичної застиглості. Нарешті, у фінальному номері «Ніч» саме секундові мотиви залишаються в кінці твору як символи болю і жалоби.

Іншим важливим лейтмотивним елементом є інтервал тритону (збільшена кварта / зменшена квінта). Тритон у І. Карабиця асоціюється зі зловісними, демонічними образами. Уперше він виразно з'являється ще у фіналі «Ранку» в партії фортепіано (пуантилістичний тритоновий інтервал залишається нерозв'язаним, про що згадувалося вище). Надалі тритон проявляється епізодично, а у «Ночі» стає домінантним: тритонові тремоло формують підвалини фактури і втілюють «мотиви страху». Поєднання лейтмотивів секунди і тритону створює у фіналі відчуття повного розпаду діатонічної гармонії та кульмінацію трагедійності. Цікаво, що в «Дні» на вершину виходять і діатонічні, мажорно-секвенційні теми, що дає підстави говорити про наявність і

лейтмотивів світла. Зокрема, висхідний гамоподібний хід (споріднений з лейтмотивом сонця у Л. Дичко) звучить і у Карабиця задля втілення образу сходу сонця та кульмінації дня. Проте І. Карабиць трактує його не стільки як символ циклічності, скільки як символ енергії, життєвої сили, що витісняється згодом силами темряви. Підтвердженням цих конотацій є фінал «Дня», де гамоподібний рух переростає в класично-романтичну мелодію (символ повноти життя), проте вже у «Вечорі» поступається місцем секундово-тритоновим поєднанням. Отже, лейттематизм І. Карабиця будується на протиставленні двох інтонаційних сфер: світлої (діатонічні мелодичні звороти, мажорні акорди, висхідні інтервали, кантилена) і темної (хроматичні секундові нагромадження, тритонові інтервали, остинатні фігури, кластери). Це полярне зіставлення є рушійною силою музичної драматургії циклу.

Виконання циклу «Пастелі» І. Карабиця передбачає високий рівень професійної підготовки від обох учасників ансамблю — співака та піаніста, а також вимагає розвиненої образної чутливості, здатності до тонкого інтонаційного моделювання й емоційно-психологічного занурення у музично-поетичний простір твору. Цикл І. Карабиця, як і опус Л. Дичко, належить до лірико-пейзажного типу камерно-вокальних творів, тому виконавці мають стати своєрідними колористичними звукотворцями, тонко передаючи відтінки настрою, барви світанку, денне сяйво, легкість і прозорість образів природи. Від вокаліста вимагається м'яка кантилена і витончене нюансування динаміки та тембру (особливо в перших двох романсах), щоб відтворити імпресіоністичну атмосферу поезії П. Тичини. У цьому процесі важливо уникати надмірної академічності звучання: звук має залишатися природним, теплим, інтонаційно точно сформованим на тлі складної гармонії.

Чітка дикція та фразування також є ключовими компонентами вокальної майстерності, адже розгортання кожного номера не є тривалим у часі, і саме тому кожне слово має донести зміст, а фраза — завершену музично-поетичну думку. Це особливо важливо у другому романсі («День»), де текст

досить декламаційно проголошується на фоні складної фактури, при цьому співачка мусить витримати рівновагу між вимовою слів та співом.

Вокальна партія Карабицевого твору дещо відрізняється від задуму «Пастелей» Л. Дичко: тут більше різких стрибків, екстремальних реєстрів і раптових змін динаміки. Як вже наголошувалося, у «Ранку» присутній несподіваний стрімкий зліт голосу на високий звук при слові «світанок». Цей вигук слід виконати інтонаційно точно і водночас експресивно, передаючи ефект здивування. У «Ночі» вокаліст втілює драму: чергує інтонації шепоту з різкими окриками, долає великі інтервальні стрибки (як приклад, інтервал септиму на вигуку «мій чорний шлях») і формує довгі фрази на тихому диханні. Така вокальна партія балансує на межі співу і мелодраматичного декламування, тому співакові необхідно майстерно володіти змішаними прийомами — від повноцінного *bel canto* до *sprechgesang*.

Піаніст у «Пастелях» відіграє не менш відповідальну роль, адже інструментальний компонент часто є технічно складним (кластери, швидкі арпеджіо, розріджені фактури на протилежних полюсах клавіатури). Особливу технічну та художню складність становлять епізоди, де фортепіанна партія має звучати пунктирно, майже пуантилістично (розріджені ноти та акорди виконуються надзвичайно тихо з точним контролем звучання й педалізації). Така фактура викладу передбачає створення ефекту своєрідного звукового простору без втрати ритмічної чіткості та артикуляційної прозорості. Водночас у циклі наявні також і протилежні за характером фрагменти, які вимагають значної фізичної енергії та активного динамічного акцентування. Зокрема, епізоди з кластерними акордами (образ «залізного дня») є різко артикульованими задля передачі відчуттів механічності та внутрішньої напруги.

Таким чином, ансамбль виконавців має бути готовим до широкого спектра досить складних виражальних завдань. Інтерпретуючи цикл, співак і піаніст повинні сповна усвідомити ідею полістилістичного контрасту: не змішувати стилі в однорідну масу, а, навпаки, підкреслювати їхні відмінності. Отже, імпресіоністичні фрагменти повинні звучати легко і прозоро, а експресіо-

ністичні — гостро і пружно. Загалом, виконання «Пастелей» І. Карабиця — виклик: потрібно створити звукову панораму природи очима сучасної людини з усім багатством барв та психологічних станів, закладених композитором.

Проведений аналіз двох вокальних циклів на текст «Пастелей» П. Тичини виявив як спільні риси, обумовлені єдиним поетичним джерелом, так і суттєві відмінності, пов'язані з індивідуальними композиторськими художніми завданнями. І Л. Дичко, і І. Карабиць приділяють велику увагу музично-поетичному синтезу, намагаючись максимально точно і яскраво відтворити в музиці поетичні картини світанку, дня, вечора і ночі. Обидва цикли насичені символікою та лейтмотивами, мають продуману цілісну концепцію. Кожен з композиторів вводить характерний наскрізний мотив (у Л. Дичко — висхідна «гамма-сонце», у І. Карабиця — секундовий інтервал як смисловий стрижень), що забезпечує єдність циклу. Обидва використовують сучасну для 1960-х музичну мову: розширену тональність, сонорні ефекти, поліфонізують фактуру, оперують з вільною формою, що свідчить про апробацію передових тенденцій тогочасної світової музики і намагання прокладати нові шляхи розвитку національної музичної культури, зокрема й у напрямку переосмислення жанру камерно-вокального циклу. З виконавського погляду обидва твори є складними для сценічного втілення і потребують тонкого художнього підходу: співакові необхідно втілити насичений темброво-динамічний діапазон, передати численні зміни настроїв, а піаніст повинен володіти сучасними виконавськими прийомами та ансамблевим чуттям.

Відмінності між циклами значною мірою зумовлені особистим стилем композиторів та їх інтерпретаційною метою у підході до прочитання поетичного тексту. Л. Дичко — представниця покоління шістдесятників, яка тяжіла до синтезу національної традиції з поміркованим модерністським переосмисленням. У своїх «Пастелях» композиторка акцентує увагу на імпресіоністичній красі і символістській узагальненості образного втілення. Її музика світла, цілісна за настроєм, сповнена тонкого ліризму, де навіть зображення ночі позначене відчуттям, що дає надію на новий день. Індивідуальний стиль

Л. Дичко проявився в мелодико-інтонаційній близькості до української пісенності, у схильності до варіаційного розгортання та структурної симетрії, а також у любові до тембрової пастельності викладу. Натомість задум І. Карабиця є експериментально сміливішим. У своєму циклі митець спробував розкрити драматичний потенціал тичинівського тексту, додавши йому експресіоністичного надриву та полістилістичного багатоголосся. Його «Пастелі» більш контрастні, філософськи загострені: через контури авторського задуму простежуємо особисті роздуми митця про час, красу і трагічність буття. Стиль І. Карабиця є більш складним та конфліктним, позначений активним зверненням митця до експериментальних технік, гострою ритмікою та символікою. Вокально-виконавські особливості також різняться: цикл Л. Дичко вимагає від виконавців імпресіоністичної делікатності та академічної вокальної культури звуковедення, тоді як задум І. Карабиця — драматичної віддачі, експресивної сміливості й уміння переключатися між різними стильовими манерами.

Обидва твори збагатили жанр камерного солоспіву в українській музичній літературі, запропонували дві оригінальні версії музичного прочитання одного з шедеврів української модерністської поезії. Спільне між ними — це високий рівень втілення поетичного слова, тонке відчуття образності «Пастелей», новаторський дух пошуку власної музичної мови. Відмінне — характер художнього висловлювання: Л. Дичко промовляє м'яко і споглядально, І. Карабиць — контрастно і пристрасно.

3.4. Жанрово-стильовий контекст та особливості виконавського втілення камерно-вокальних циклів Богдани Фільц

У другій половині ХХ — на початку ХХІ століття українська камерно-вокальна музика розвивається у руслі пошуків стилістичної рівноваги між національними інтонаційно-образними моделями та універсальними тенденціями. Однією з визначальних стильових течій періоду є неофольклорна течія, у межах якої поєднано «докорінно оновлено систему *композитор-фольклор*, опрацьовано малодосліджені пласти народної творчості. На відміну від

неокласицизму та неоромантизму, неофольклоризм передбачає діалог академічної і народної культур, а не музичних стилів» [61]. Така взаємодія між традицією і модерністю, що простежується в багатьох камерно-вокальних опусах цього періоду, суттєво змінює характер співіснування професійної та народної традицій.

У цьому контексті вокальна творчість Б. Фільц постає як репрезентативна модель співвідношення національного та універсального. Її інтонаційна специфіка ґрунтується на українській фольклорно-пісенній традиції, при цьому авторська манера письма є досить академічною, такою, що сформувалася під впливом неоромантичної естетики та проявляється в емоційній експресії, мелодичній широті, а також в увазі до внутрішнього психологічного стану ліричного героя. Поєднання глибинного національного коріння з універсальною жанрово-стильовою моделлю забезпечило високий художній рівень камерно-вокальних творів композиторки та її важливу роль у формуванні модерної моделі українського солоспіву, його «національного коду», в якому фольклор виступає не лише як інтонаційне джерело, а й як архетипна особливість авторського мислення.

Втілена через академічне переосмислення фольклорних джерел та інтонацій національна компонента творчості Б. Фільц виявляється як у доборі поетичних першоджерел, так і у мелодичному мисленні, інспірованому фольклором. Як зауважує О. Овчаренко-Пешкова, підтвердженням названої тенденції є «відтворення у творчості Б. Фільц багатства фольклорних, передусім, карпатських традицій музикування; національного інтонаційного образу світу через звукозображальність, колористичність, вокалізацію фактури та виражену підголосковість, яка бере свій початок у звуковій пластиці багатоголосних фольклорних жанрів» [117, с. 56].

Камерно-вокальний доробок мисткині є логічним продовженням генеральної лінії розвитку солоспіву у ХХ столітті, закладеної М. Лисенком та продовженої у творчих пошуках Л. Людкевича, В. Барвінського, А. Кос-Анатольського та інших відомих галицьких композиторів. М. Загайкевич з цього

приводу зазначає, що саме у вокальній музиці найповніше виявився талант Б. Фільц, адже вона успадкувала і розвинула традиції української пісні-романсу, привнісши «замилування гармонією піднесено-світлих почуттів, красою кантилени, вишуканістю нюансування» [57, с. 27].

З одного боку, як вже наголошувалося, музична мова композиторки є глибоко вкоріненою у національну стихію творення. Б. Фільц широко використовує ладо-інтонаційні елементи українського фольклору та народної пісні, що стають для її задуму своєрідним зерном образної системи твору. З іншого — композиторка впроваджує і сучасні композиційні підходи: складні гармонічні комплекси, модерні засоби виразності та вільні композиційні форми, підпорядковані психологічному розкриттю образу. Проте ще однією важливою рисою її камерно-вокальних циклів є вокально-мелодична жанрова єдність, базована на тонкому відчутті голосу. Композиторка послідовно спирається на мелодизм як основоположний компонент вокального задуму, прагнучи максимально розкрити виражальні його можливості саме через вокалізацію у широкому сенсі цього слова. Це виявляється у домінуванні співучих, кантиленних ліній, лаконічності жанрового вислову та глибокій емоційності — рисах, що є ознакою «камерної інтонаційності» як вокального почерку Б. Фільц [117].

Водночас композиторка надзвичайно уважно ставиться до літературного джерела, добираючи поезії, близькі їй за світовідчуттям. Для неї принциповим є досягнення органічної єдності між словом і музикою в межах камерно-вокального задуму. В одухотворених композиціях мисткині простежується тонкий духовний зв'язок із особистістю поета та його поетично-інтонаційним почерком, що певною мірою визначає вибір музично-виражальних засобів, формує драматургію задуму та власне мелодичні контури солоспіву. Разом з тим «вагоме наповнення у циклі для створення музично-поетичного образу несе фортепіанна партія, в якій кожен фактурний пласт має своє темброве забарвлення, а використання різних регістрів фортепіано додає об'ємності та просторовості звучання. Фортепіанні перегри переважно побудовані на ори-

гінальному матеріалі, не пов'язаному з мелодичним зерном твору, вони розгорнені, віртуозного плану й саме в них переважно формуються кульмінаційні злети» [115, с. 159].

У більшості випадків композиторка, звертаючись до поезій одного й того ж самого автора, часто об'єднує твори тематично, чим формує цілісні циклічні камерно-вокальні опуси. Такий підхід забезпечує єдність емоційного розвитку, узгодженість інтонаційного матеріалу та сприяє єдності виконавської концепції. Серед найвідоміших зразків — цикли на поезії Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, О. Олеся,; також у своїх камерно-вокальних задухах композиторка використала поезії літераторів ХХ століття — М. Рильського, Д. Павличка, В. Симоненка, В. Сосюри, Л. Костенко, О. Маландія, С. Гординського та ін. знакових фігур.

Послідовна робота Б. Фільц з поетичними першоджерелами дозволяє розглядати її камерно-вокальні цикли як певні інтерпретаційні моделі, в яких музика й слово взаємодіють на рівні інтонаційної та емоційної єдності та змістової цілісності. Особливо виразно цей авторський підхід виявляється у вокальних циклах «Калина міряє коралі» на слова Л. Костенко, «Срібні струни» на слова О. Олеся та солоспівах на вірші Т. Шевченка. Цим опусам властива мелодична виразність, тонка відповідність музичного розвитку змістовій напрузі поетичного тексту, а також цілісна драматургічна логіка, побудована на послідовності контрастних або розвиткових образів. Спільними ознаками вокальних циклів композиторки є поєднання етнічних інтонаційних моделей, зокрема фольклорно-пісенних мотивів, зі змістовими елементами поетичного першоджерела, що забезпечує високий рівень семантичної відповідності між музикою і текстом.

Серед знакових зразків камерно-вокальної творчості Богдани Фільц вирізняється вокальний цикл «Калина міряє коралі» (2014), написаний на поезії Ліни Костенко. Цикл складається з п'яти частин: «Не час минає», «Самі на себе дивляться ліси», «Калина міряє коралі», «Спинюся я і довго буду слухать» та «Дощі програють по городах гаму». Поетичний матеріал циклу аку-

мулює широкий спектр емоційних станів поряд з ліричністю та філософською зосередженістю віршів Л. Костенко. У музичній інтерпретації ці риси знаходять відповідне втілення через інтонаційно-пластичну мову, зокрема через гнучку метроритмічну організацію, виразну кантиленну вокальну лінію та характерну для авторки гармонічну модулятивність.

Як приклад, у першому номері циклу «Не час минає...», що репрезентує концептуальну ідею цілого задуму, композиторка втілює філософські роздуми проплинність часу, природу буття та розгортає у часопросторі образ людини як макрокосму, де індивідуальні емоції перегукуються з універсальними законами часу та пам'яті. Вокальному вступові передують «порожні» басові квінти фортепіанного акомпанементу, що створюють відчуття зупинки часу та символізують стан позачасовості. Мотив «нехай подождуть невідкладні справи...» (*Moderato espressivo*) відзначається нетиповим для романсового жанру дисонантним, нестійким рухом по квартах (h–e–a) у мінорній тональності. Фортепіанна партія, що імітує розкотисті гуцульські награвання, контрастує з початковим вокальним проведенням і готує появу у вокальній партії нової інтонаційної сфери — світлої за темброво-звуковим наповненням з рисами народної мелодії («Я надивлюсь на сонце і на трави...»). Ще до початку середнього розділу у вокальній лінії з'являється характерна інтонація терцієвого коливання («Не час минає...») як образ невпинного та невблаганного руху часу.

Подальші фактурні видозміни у фортепіанному супроводі — перехід до акордової вертикалі, використання «порожніх» за колористикою квінтових співзвуч, прискорення темпу (*Piu mosso. Allegretto*) та поява дисонантних гармонічних комплексів — формують драматичний сплеск у середньому розділі. Усі засоби музичної виразності спрямовані на створення ефекту безперервності часу: «Тік-так, тік-так — і в цьому вся трагічність. Час — не хвилини, час — віки й вічність...». Далі фактура ускладнюється за рахунок октавного унісону у басовій лінії, відбувається наростання динаміки до *fortissimo*, динамізується звуковий простір при одночасному сповільненні темпу (*Meno*

mosso. Pesante). Відтак, грайливе «тік-так» трансформується у символічний гротескний передзвін часу. Реприза солоспіву вирізняється особливою філософічністю музичного тлумачення поетичного тексту. У фінальних рядках поетеса занурюється у роздуми про невідворотність долі, минушість людського життя та абсолютну владу часу: «Дивися, час — великий диригент, перегортає ноти на пюпітрі». Попри печальні роздуми поетеси, композиторка наповнює репризу світлом надії й внутрішньої віри: яскраві гуцульські інтонації фортепіанного супроводу осяюють стримані поетичні мотиви, в яких вчуваються перегуки з початковими словами солоспіву — «надивлюсь на сонце і на трави...». Завершальні такти побудовані на тихому звучанні «порожніх», наче приречених квінт, що символічно повертають слухача у стан тиші та роздумів, де час неначе завмирає.

У виконавському плані романс вимагає високого рівня технічної та емоційної підготовки. Вокальна партія насичена численними змінами динаміки, ритмічної організації, агогіки. Особливої уваги потребує інтонаційна вокальна точність в інтонуванні квартових і терцієвих побудов, а також здатність виконавців до тонкого нюансованого фразування в умовах змінного темпоритму композиції. Технічно складні переходи у фортепіанній партії вимагають високої взаємодії співака та піаніста-концертмейстера. Загалом, романс «Не час минає...» виступає прикладом цілісної вокально-поетичної композиції, де логіка музичної драматургії розгортається через метафору поетичного тексту — часу як руху, пам'яті та буттєвого досвіду.

Перш ніж перейти до виконавсько-інтерпретаційного втілення камерно-вокального циклу «Срібні струни» Б. Фільц на поезії О. Олеся, варто наголосити, що сам аналіз спирається на сценічний досвід авторки дослідження, яка активно пропагує українську музику на міжнародній арені. Цикл «Срібні струни» посідає чільне місце в її концертному репертуарі, отже запропоновані спостереження базуються на авторському освоєнні циклу. Вони є результатом особистісного виконавського переживання і водночас спробою зафіксувати у вербальній формі ті емоційно-пластичні, інтонаційно-драматургічні та

психологічні нюанси, що виникають безпосередньо у процесі сценічного втілення та виявляють сутнісні риси інтерпретаторської взаємодії з музичним матеріалом.

Отже, формування цілісної сценічної інтерпретації камерно-вокального циклу — це багатовимірна виконавська практика, що поєднує аналітичне мислення, технічну майстерність і художню уяву. Послідовне проходження етапів роботи (емоційне сприйняття, аналітичне осмислення та концертне виконання) дозволяє глибше проникнути в авторський задум і подати твір не як набір окремих номерів, а як єдину емоційно-смыслову цілісність. У центрі подальшого аналізу — саме особистий виконавський досвід авторки цієї праці, що народився безпосередньо на сцені. Це її власне інтерпретаторське бачення, сформоване в процесі живого музичного діалогу з твором, яке й лягло в основу цього підрозділу.

Камерно-вокальний цикл «Срібні струни» на слова О. Олеся — це яскравий приклад ліричної лінії вокальної творчості Б. Фільц, де поєднано глибокий поетичний зміст та вишукану музичну мову²¹. Композиторка, відома своїм особливим пієтетом до поезії О. Олеся, присвятила цей цикл із шести солоспівів своєму вчителю та наставнику С. Людкевичу. Усі шість номерів циклу, об'єднані спільною ідеєю та стильовою єдністю, сприймаються як цілісна «схвильована сповідь душі», водночас кожен солоспів відкриває окрему емоційну грань. Для вокального стилю Б. Фільц, особливо у інтерпретації поезії О. Олеся, притаманна шляхетність вираження почуттів, м'яка мелодика та прозора фактура, що надають романсам лірико-елегійного забарвлення. Водночас кожен твір має свою специфічну образну атмосферу і настроєві нюанси, що акцентовано через використання різних компонентів музичної виразності.

²¹ Цикл «Срібні струни» складається з шести номерів: № 1 «О, ще не всі умерли жалі», № 2 «Ніжну, ніжну, як подих биліни», № 3 «В небі жайворонки в'ються», № 4 «Єсть квіти такі, що ніколи не квітнуть», № 5 «Затремтіли струни у душі моїй» та № 6 «Весняний вітер».

Кожен номер «Срібних струн» постає як завершена композиція, яка може існувати як окремий твір, однак у межах циклічної структури солоспіву розкриваються значно повніше. Їх об'єднує спільна драматургічна логіка, інтонаційна спорідненість та поетична програмність «сім струн — сім нот — сім днів тижня...». Для виконавців важливо врахувати цю програмну єдність, що уможливила втілення граней буття ліричного героя, де його душевні почуття втілено через різні типи вокального мелосу (підкреслено-пісенний, речитативно-аріозний, монологічний тощо). Однак, як наголошує М. Загайкевич, саме наспівна інтонація відіграє основну роль у створенні вокального образу, що «надає музичному вислову особливої задушевності і допомагає підкреслити властивості поетики О. Олеся, її романтичну окриленість, тонке відчуття гармонійної краси всесвіту, природи і людського буття» [57, с. 37].

Особливості виконавського втілення циклу «Срібні струни» розгляньмо під кутом зору основних етапів роботи співака над твором, що включає етап ознайомлення з циклом, поглиблену роботу над твором (процес співування) та концертне виконання перед слухацькою аудиторією.

Початковий етап роботи над вокальним циклом «Срібні струни» передбачає уважне ознайомлення з нотним текстом і поетичним змістом романсів, проведення первинного аналізу авторської стилістики. На цьому етапі виконавці (співак і піаніст) неначе входять у жанрову природу авторського задуму: вивчають поезію О. Олеся, вслухаються у мелодичні лінії партії голосу, аналізують фортепіанну фактуру викладу, визначають тональні плани, форму, гармонічну мову та загальний образний настрій кожного номера циклу. Поряд з тим ансамблісти акцентують увагу на розмаїтості настроїв у виражальній специфіці кожного номера, що видозмінюються з кожним новим солоспівом. Завдання виконавців на цьому етапі полягає у виявленні особливостей співвідношення музичного задуму з поетичним текстом, аби зрозуміти, про що «говорить» музика і який художньо-емоційний світ закладений в ній композиторкою.

На цьому етапі формування виконавської концепції ґрунтується на виникненні внутрішнього інтуїтивного бачення звучання кожного романсу, спрямованого на вираження його змісту та настроєвої домінанти. Це прочитання ще не має деталізованої форми, однак виконує функцію смислового орієнтира у подальшій роботі. Подібні уявні установки (як приклад, прагнення до камерності звучання, досягнення певного емоційного забарвлення або використання певного типу вокальної інтонації) фіксують первинний рівень інтерпретаційного задуму.

Під час цього аналізу співак та піаніст окреслюють характер кожного романсу циклу (створюють своєрідний сценарний план):

№ 1 «О, ще не всі умерли жалі» — задумливий, медитативний солоспів-монолог, де особливу роль відіграють інтонаційна виразність та гармонічні фарби. Фортепіанна партія побудована на немовби «застиглих» акордах квартово-квінтової структури з дисонансним забарвленням. Акордові грона створюють задумливий та зосереджений образ, на фоні яких розгортається вокальна партія, вибудована на мелодичних фразах зі схожими контурами розвитку кожної: починаючись з високої кульмінаційної ноти, мелодична лінія поступово спадає вниз, переходячи у схвильований речитатив. Така композиційна особливість партії голосу визначає специфіку інтерпретації твору як внутрішнього монологу, сповненого емоційної напруги та глибоких роздумів. Фінальна поетична фраза «ще не всі проспівані пісні» виявляє ідейний імпульс цього солоспіву, що немовби закликає до музичного продовження (у партії фортепіано зміна мінору на однойменний мажор у фіналі як оптимістична розв'язка). Вже на етапі попереднього ознайомлення виконавці усвідомлюють драматургічну вісь твору — поступову трансформацію емоційного стану героя від стриманого пастельного його втілення до внутрішньої впевненості та життєвої сили у фінальних номерах, що потребує відповідного художньо-образного «перевтілення» на сцені упродовж презентації цілого циклу.

№ 2 «Ніжну-ніжну, як подих биліни» — витончений ліричний романс з делікатним та тендітним образним наповненням. Ознайомлюючись із парти-

турою, виконавці звертають увагу на ажурний мелодичний малюнок вокальної партії, що, попри зовнішню простоту викладу, насичена півтоновими ходами та хроматизмами (зокрема, характерними експресивними збільшеними секундами, підвищеним IV ступенем у мінорі). Вокальна лінія то здіймається легкими ефемерними злетами на октаву, то спадає дрібними «бісерними» пасажами, що перегукуюються з арпеджіюваними фігураціями у фортепіано. Співак, вперше виконуючи цей романс, відчуває його ніжність і повітряність, розуміє, що знадобиться майстерність для чистого інтонування хроматичних інтервалів та легкості у верхньому регістрі, аби переконливо передати задум.

№ 3 «В небі жайворонки в'ються» контрастує з попереднім номером твору своїм яскравим, піднесеним настроєм. Аналіз показує, що це типовий зразок пейзажної лірики. Вокальна партія тут більш стрімка, а у фортепіанній композиторкою майстерно використано звукозображальні прийоми для відтворення весняного звукопису. Отже, вже при першому співу виконавці розуміють, що цей романс вимагатиме енергійнішого звуку, світлого тембру, чіткості ритму і дикції, аби передати образ весняного неба, наповненого пташиним співом і радістю.

№ 4 «Єсть квіти такі, що ніколи не квітнуть» на етапі ознайомлення солоспів привертає увагу поєднанням тихого смутку та прихованої надії. Його назва і поетичний текст навіюють загадковість: йдеться про квіти, що не розквітають — метафора невиправданих сподівань чи нереалізованого почуття, проте водночас є натяк і на надію. У музичному тексті помітні драматичні риси: мелодія починається інтонацією висхідної кварта, за якою йде поступовий спад до стійкого звуку домінанти. Такий початок видається ліричним (типово романсовим), проте далі важливою є тенденція до зростання напруги. Кожна нова фраза ніби піднімається вище і вище, а метроритмічна організація та інтервальні підйоми стають гострішими та уривчастішими. У фортепіанній партії поступово відбувається згущення фактури, що насичується більш драматичними гармоніями. Такий аналіз дозволяє виконавцям усвідомити

процесуальність задуму, що розгортається від спокійної, задумливої оповіді до пристрасного пориву.

№ 5 «Затремтіли струни у душі моїй» — справляє враження надзвичайно щирого і безпосереднього авторського висловлювання. Солоспів має споріднені риси з народнопісенною лірикою. Вокальна лінія плавно «хитається» навколо кількох стійких звуків, форма має квадратно-періодичну структуру з виразними каденціями. Інтонаційно партія співака близька до західноукраїнських побутових пісень (зокрема, «старогалицьких», як-от «Як ніч мя покриє», «Сонце ся сховало» та ін. відомі пісні). Усвідомлення цієї стилістичної паралелі підказує виконавцям, що основний художньо-емоційний колорит пісні — це щемка душевна оповідь із легким смутком, притаманним народній ліриці. На етапі ознайомлення варто прослухати аналогічні народні мелодії, щоби глибше відчувати особливості фольклорної інтонації, покладеної в основу задуму.

№ 6 «Весняний вітер». Навіть побіжне знайомство з цим солоспівом виявляє його відмінність від інших номерів циклу як динамічної, імпульсивної вокальної мініатюри, сповненої енергії руху. Серед його характеристик — стрімкий темп і моторність фактурного викладу, що використано для образного втілення поривів весняного вітру. Характер музики тут безпосередньо впливає зі змісту поетичних строф. У вірші вітер прирівнюється до раптового спалаху кохання, де цю асоціацію підсилюють і лексичні особливості вірша. О. Олесь застосовує імпульсивне чергування слів та звукові алітерації («Вітер віє, віє, мліє, навіває срібні сни...» тощо). Композиторка в музичному тексті відобразила ці семантичні зміни; як наслідок, у вокальній партії з'являються аналогічно застосовані ритмічні фігури на повтори складів, які вимагають чіткої дикції та пружного ритму. Крім того, аналізуючи нотний текст, виконавці чітко фіксують структурні особливості солоспіву: мелодія розгортається як єдина хвиля постійного наростання, що сягає найвищої кульмінації наприкінці твору, а партія фортепіано підтримує розвиток рухливими арпеджіюваними акордами, октавними пасажами, потужними акценто-

ваними акордами на кульмінації. Загалом, фінальний номер «Весняний вітер» потребуватиме від виконавців особливої технічної витривалості та емоційного запалу.

Таким чином, етап ознайомлення закладає підвалини для подальшої роботи, де особливу увагу потрібно звернути на інтонаційні особливості взаємодії партії голосу з фортепіанним супроводом. На наступному етапі поглибленого опрацювання матеріалу відбувається формування інтерпретаційної концепції циклу, вибудовування його внутрішньої драматургії у процесі інтенсивного співування, що вимагає уваги до фразування, динаміки, темпових відтінків тощо. Поступове розгортання циклу формує виконавську єдність як емоційно-змістовий простір, у якому постать ліричного героя неначе проростає через низку інтонаційних перевтілень і психологічних зрушень. Тому на цьому етапі виконавці неначе «під себе» переосмислюють технологічні та художні особливості втілення кожного солоспіву циклу.

Виконання циклу перед публікою вимагає художньо-емоційного перевтілення. Кожен романс — це окремий стан душі героя, і виконавці послідовно реалізують цю програмність, ведучи слухачів через зміну настроїв. Тут особливо важливою є роль емпатії, що втілюється через сценічне натхнення та своєрідну співтворчість зі слухацькою аудиторією. Виконавець у процесі співу відчуває присутність слухачів та їхню реакцію на процес інтерпретації (налаштованість до сприйняття). Це може стати додатковим джерелом натхнення, адже у процесі виконання камерного солоспіву важливо утримувати контакт із залом через погляд, інколи паузу, що дає можливість почути відлуння акорду або фрази. Співак відчуває себе не ізольовано, а в єдиному емоційному просторі із слухачем. Така співтворчість, коли публіка разом з артистом «дихає» музикою, робить виконання особливо проникливим.

Потрібно насамперед зазначити, що народження цілісного виконавського задуму є складним, багатоступеневим та динамічним процесом, який охоплює усі етапи роботи над твором — від початкового емоційного відгуку під час ознайомлення з опусом до фінального сценічного втілення. У вокальній

практиці автора пропонованої праці первинний творчий імпульс від циклу «Срібні струни» виник ще при першому прочитанні поезії О. Олеся та прослуховуванні композиторського тексту в інших виконавських версіях. Передовсім, вразили поетичні образи (жайворонки в небі, вітер як спалах кохання, струни душі, що тремтять), які викликали емоційний відгук, базований на власних особистісних життєвих історіях, і як мотиваційний чинник цей звукопис мотивував до більш глибокої професійної роботи над твором. У подальшому ці початкові уявлення набули більш осмислених контурів завдяки аналітичній роботі над стилістикою, вокальною технікою, темброво-динамічними характеристиками композиторського задуму. Завершальним етапом цього процесу став концертний виступ, де виконавський задум було розкрито у повноті втілення окреслених вище художніх завдань.

На нашу думку, формування виконавського задуму ґрунтується на умовно-реальній та гіпотетичній ідеї музичної композиції (концепт В. Москаленка), яка спрямовує інтерпретаційне мислення на художнє моделювання виконавського образу. Маємо на увазі присвяту твору С. Людкевичу, вчителіві композиторки. Усвідомлення цього історико-особистісного зв'язку як шанобливого жесту вдячності до наставника певним чином збагачує інтерпретаційне поле задуму, надає виконанню особливого змістового забарвлення у прагненні зберегти тяглість традиції української камерно-вокальної культури через звернення до камерної стилістики творів відомого галицького митця. На цілісність виконавського задуму певною мірою впливає і фольклорна складова музичного матеріалу циклу. Зокрема, у романсі «Затремтіли струни...» наявна опора на народно-пісенну інтонацію, що дає можливість збагатити трактування музичного образу через акцентування цієї автентичної особливості.

Окремим важливим аспектом цілісності виконавського задуму є й те, що вже при першому співуванні виникає емоційна реакція, що має підсвідому природу. Наприклад, застигла, медитативна гармонія початку романсу «О, ще не всі умерли жалі» миттєво занурює у стан внутрішньої зосередженості, тоді як імпульсивні фортепіанні пасажі «Весняного вітру» збуджують відчуття

радісного пробудження. Саме ці первинні емоційні враження як тонально-чуттєві домінанти становлять «зерно» майбутнього виконавського задуму. Далі, співак, прислухаючись до себе, визначає, які емоційні відтінки найбільше резонують з його внутрішнім досвідом, і саме з цього відбору починається свідоме структурування художньо-виконавського прочитання.

Відомо, що під час створення циклу «Срібні струни» Б. Фільц здійснила глибоке опрацювання поезії О. Олесья, що зумовило високий рівень художньо-сміслової відповідності між літературним текстом і його музичним втіленням, а також певною мірою вплинуло на інтонаційну виразність композиторської мови. Усвідомлення цього чинника (пастельність та стриманість поетичного вислову) орієнтує виконавця на щирість та інтерпретаційну виваженість у формуванні сценічного образу, що виключає надмірну емоційну експресію.

Реалізація виконавського задуму є процесом, у якому попередньо сформований інтерпретаційний намір набуває виразної емоційно-психологічної конкретизації через механізми співпереживання. У межах камерно-вокального виконавства визначальну роль відіграє здатність ототожнення виконавців з ліричним героєм задуму, що забезпечує емоційну достовірність трактування. Цикл «Срібні струни» написаний від першої особи, що передбачає формування монологічної моделі інтерпретації, де співак виступає безпосереднім носієм емоційного образного змісту. Наприклад, у романсі «О, ще не всі умерли жалі» виконавець проєктує власний досвід емоційних втрат і надії, актуалізуючи відповідну художньо-інтонаційну палітру вокального вислову. Водночас він підсвідомо згадує особисті моменти, коли відчував подібний стан, і переносить ці спогади на виконання. Це і є справжнє співпереживання. За такої умови, на нашу думку, інтерпретація забарвлюється щирими інтонаціями, що глибоко резонують із музично-поетичними образами авторського задуму.

Виконавський аспект емоційного співпереживання виявляється через гнучкість інтерпретації, зокрема у варіюванні мікродинамічних, агогічних і тембрових параметрів. У процесі ототожнення з художнім образом викона-

вещь інтуїтивно моделює нюанси — рівень динаміки, характер атаки звуку, змістовне наповнення пауз або темброві акценти, які відображають емоційні переломи в драматургії твору. Ці виражальні елементи народжуються у моменті глибокого емоційного включення — так званого творчого «озаріння» — під час сценічного виконання. Наприклад, у романсі «Ніжну-ніжну...», відчуття ніжності, що виникає у співака на рівні інтуїції, породжує м'яку атаку звуку, збагачену темброву палітру та делікатні зміни в артикуляції тексту. У «Весняному вітрі» психологічне занурення в образ героя може зумовити спонтанне прискорення темпу або затримку на окремій ноті — як відлуння внутрішнього емоційного імпульсу. У таких моментах технічна майстерність не існує сама по собі, а підпорядковується виразові, стаючи інструментом реалізації глибокого емоційного змісту у процесі концертного виступу.

У камерно-вокальному виконавстві важливим є збереження балансу між емоційною виразністю та стилістичною виваженістю вокальної подачі. Йдеться про дотримання тонкої межі між автентичним емоційним співпереживанням (у межах камерного жанру) та надмірною експресивністю, що може порушити естетичну цілісність твору. Усвідомлення жанрових меж камерного циклу передбачає стриману, зосереджену емоційність вислову, яка узгоджується із загальним художнім характером композиції. Водночас щире отожднення з ліричним героєм авторського задуму забезпечує природність інтонаційного висловлення: навіть у разі виразного емоційного напруження звук зберігає органічну правдивість. У циклі «Срібні струни» домінує інтонаційна душевність, що є провідною стилістичною ознакою Б. Фільц. Ця авторська риса реалізується насамперед через наспівність, пластичне фразування та інтонаційну наближеність вокальної мови до мовлення. З огляду на цю особливість, вокальний посил має бути м'яким, неначе довірливим, що відповідає поетичній природі поезії О. Олеся. У цьому контексті вокаліст постає у ролі співавтора інтерпретаційного акту *поет–композитор–співак*: трансформує музичний і поетичний текст через особистісно забарвлене вокально-

інтонаційне його прочитання. Для циклу, побудованого на інтимній ліриці, такий підхід є змістовно обґрунтованим та естетично виправданим.

Пошук сценічної форми — це робота над зовнішньою стороною виконання, яка, однак, нерозривно пов'язана з внутрішнім задумом твору. Концертна реалізація передбачає узгодженість інтонаційно-сміслової ідеї композиції з пластичними, мімічними та артикуляційно-речовими компонентами засобами виразності співака. Адекватно сформований сценічний образ потребує відповідних засобів візуального вираження — пози, міміки, жесту, дикційної чіткості, контрольованого акторського реагування. У камерно-вокальному жанрі ці засоби повинні бути тонкими і природними, проте не можна недооцінювати їх вплив — вони значно підсилюють виконання, якщо використані доречно. У цьому контексті доцільно окреслити виконавсько-пластичні рішення, здатні посилити емоційно-художню виразність циклу «Срібні струни» та активізувати сприйняття слухача.

У солоспіві «О, ще не всі умерли жалі» доцільним є використання стриманої, зосередженої пластики, що відповідає медитативному характеру музичного матеріалу. На початку твору рекомендується статична сценічна позиція з опущеним поглядом, внутрішньо зосередженим фокусом виконавця, що підкреслює монологічну вокальну інтонацію та вимальовує в уяві публіки стан самозаглиблення ліричного героя задуму. Положення рук — складені перед собою або вільно опущені — має виключати динамічні або імпульсивні жести. Проте із розвитком музичної драматургії твору доцільною є поступова зміна сценічної поведінки: виконавець може повільно підняти голову, спрямувати погляд у зал або вгору. Обґрунтованим є також використання мінімального пластичного жесту — наприклад, плавного підйому долоні на ключових словах тексту («пісні», «надія»), за умови його внутрішньої мотивації та органічного втілення в межах акторської майстерності конкретного виконавця.

Солоспів «Ніжну-ніжну, як подих билини» вимагає делікатності в кожному русі. Тут, на нашу думку, доцільно мінімізувати жести загалом: достатньо буде відповідного виразу обличчя. Така мінімальна пластична дія здатна

суттєво підсилити музично-поетичний звукопис. Якщо використовуються жести, то доречними є лише пластично м'які рухи — наприклад, злегка простягнута вперед долоня. Міміка також має залишатися стриманою: важливо уникати надмірного підкреслення подиву або захоплення — емоційний стан повинен проявлятися як ледь вловимий відблиск на обличчі.

У номері «В небі жайворонки в'ються» доречною є помірковано відкрита модель сценічної поведінки, яка відповідає світлому емоційному настрою твору. У виконанні солоспіву співак може спрямовувати погляд угору або вдалину, що створює ілюзію споглядання краєвиду як візуального продовження образного простору поетичного тексту. Також усмішка як відображення естетичного захоплення також може бути виправданою. Сценічна акторська пластика є більш вільною (зокрема, можна використати м'які розкриті рухи рук, що підкреслюють кульмінаційне напруження мелодичного розвитку). Водночас зберігається вимога до пластичної стриманості: усі жести мають бути внутрішньо вмотивованими та відповідати емоційній логіці твору.

Солоспів «Єсть квіти такі, що ніколи не квітнуть» вирізняється поєднанням контрастних емоційних планів, що зумовлює потребу в нюансованому акторському підході. Початковий настрій тихого смутку доцільно підкреслити стриманою сценічною пластикою. Можливе використання м'якого жесту, що символізує внутрішню тугу. З наростанням емоційної напруги виконавець поступово змінює поставу: погляд спрямовується до залу, з'являються більш енергійні жести — наприклад, обережний рух руки вперед, що акцентує драматичний розвиток. Завершальна фаза виконавської дії передбачає повернення до стриманої просвітленої експресії, що відповідає фінальному емоційному настрою композиції.

Номер «Затремтіли струни у душі моїй» вимагає максимально стриманого і лаконічного сценічного вирішення, що узгоджується з його інтимним, сповідальним характером. Доцільною є статична поза з легким нахилом корпусу вперед, яка формує враження внутрішньої зосередженості та довіри. Положення рук — нейтральне: вздовж тіла або м'яко складені перед собою. В

окремих моментах можна делікатно застосувати жест відкритих долонь як уособлення щирості. Вираз обличчя — з м'яким відтінком смутку, погляд спрямований неначе у далечінь. У кульмінаційних фрагментах можливі мінімальні зміни в міміці або м'який нахил голови — як пластичне підсилення емоційного акценту. Загальна сценічна поведінка вокаліста має зберігати внутрішню зосередженість та уникати зовнішньої експресивності. Пластика не повинна бути демонстративною — вона впливає з глибини переживання й слугує продовженням внутрішнього стану, а не способом його ілюстрації. Особливу увагу слід приділити дикційній виразності: вимова має бути природною із тенденцією до м'якого, наближеного до мовлення інтонування. Використання *mezza voce* у ключових фразах сприятиме створенню камерного, довірливого звучання.

Фінальний номер «Весняний вітер» є кульмінаційним за емоційною напругою, що зумовлює розширення меж сценічної виразності. Тут співак може показати весь діапазон акторської виразності: на початку — здивування та радість (вираз очей, підняті брови, усмішка), в середині — наростаюче хвилювання (більш активні рухи, крок вперед тощо), а у фіналі — максимальне емоційне розкриття (наприклад, розведені в сторони руки, експансивна постава, що символізують емоційну свободу й силу внутрішнього пориву).

Артикуляційна складова інтерпретації в цьому номері потребує особливої уваги: дотримання чіткої дикції сприяє передачі алітераційної структури тексту. Зокрема, акцентується вимова приголосних [в], [м], [ч], які імітують звукову природу образу. На рівні виконавської техніки це передбачає цілеспрямовану артикуляційну роботу під час репетицій, а в концертному виконанні — активізацію мовленнєвого апарату без надмірної демонстративності. Важливою умовою є інтеграція чіткої дикції з емоційною експресією: виконавець не просто артикулює текст, а передає його як внутрішнє переживання — стан захоплення стихією та почуттям.

Усі зазначені прийоми (жести, міміка, рух тощо) повинні бути інтегровані у спів. Виконавець заздалегідь має поєднати їх із музикою, щоб на сцені

вони не виглядали штучно. Наприклад, якщо, скажімо, жест рукою заплановано на певний такт, виконавець під час репетицій багаторазово поєднує його з вокальним фрагментом, доки рух не інтегрується у природну систему його сценічної пластики. Аналогічний підхід застосовується і до міміки. Це сприяє синхронізації внутрішнього емоційного стану та зовнішнього образу без порушення якості звукоутворення. Отже, пошук сценічної форми — це етап, де виконавець визначає, як саме його задум буде прочитаний публікою. Головний принцип — усі зовнішні засоби підпорядковані музиці та поезії, вони впливають з них і повертають до них, не існують самі по собі. І саме за таких умов сценічна форма буде переконливою і органічною у сприйнятті слухача.

Перевтілення та натхнення становлять завершальну фазу виконавського процесу, що реалізується безпосередньо під час сценічного виступу. Під перевтіленням у вокальному виконанні розуміється стан, коли співак свідомо або підсвідомо існує в межах створеного ним художнього образу, що регулюється із ідеями, закладеними у партитурі. У циклі «Срібні струни» цей процес за характером втілення є поступальним: задумливий лірик («О, ще не всі умерли жалі»), ніжний мрійник («Ніжну-ніжну...»), уважний спостерігач («В небі жайворонки в'ються»), відчужений скептик («Єсть квіти такі, що ніколи не квітнуть»), щирий романтик («Затремтіли струни у душі моїй»), буремний герой («Весняний вітер»). Перевтілення в цьому контексті не є зовнішньою акторською демонстрацією, а швидше внутрішньою, психологічно-пластичною сценічною організацією музичної мови задуму, переданої через вокальний посил, дихання, темброві відтінки тощо. Щоб це стало можливим, співак заздалегідь ретельно готує кожен образ: опрацьовує міміку, жести, інтонацію, дикцію. Завдяки такому підходові на сцені він зможе вільно передавати почуття, спираючись на технічну впевненість та професійний досвід.

Натхнення — це той внутрішній творчий імпульс, що виникає під час вдалого перевтілення та живого контакту зі слухачькою аудиторією. Потрібно наголосити, що часто на концерті вокаліст співає краще, ніж на репетиції, оскільки його надихає енергія залу, хвилювання та емоційне піднесення. Це

особливо помітно під час концертного виконання циклу «Срібні струни», адже солоспіви циклу наповнені щирими почуттями, близькими для слухачів. Емоційна реакція публіки нерідко стає для виконавця джерелом додаткової виразовості, що активізує внутрішню концентрацію, поглиблює інтонаційно-смыслову компоненту та посилює сценічну переконливість виконання. Наприклад, у фінальній частині («Весняний вітер») інтерпретатор може досягти стану максимального емоційного піднесення та відтворити кульмінацію циклу з особливою виразністю. Проте такий ефект можливий лише тоді, коли технічна база є достатньо міцною.

Утримання балансу між емоційністю та технікою в стані натхнення є тонким і відповідальним завданням. З одного боку, надмірне стримування може зробити виконання сухим і позбавленим емоційної глибини, а, з іншого, — повне занурення в емоції без контролю здатне порушити якість звуку, ритмічну чіткість та чистоту інтонації. Ключову роль відіграють попередній досвід виконавця та репетиційний процес підготовки до концертного виступу. На сцені артист ніби існує в двох площинах: одна повністю занурена в образ, інша здійснює постійний внутрішній контроль. Наприклад, у романсі «Єсть квіти такі...» співак може переживати стан внутрішнього болю, проте водночас зберігати рівне дихання й стабільну опору звуку. Навіть якщо тембр звуку забарвлений надто емоційно, це має бути результатом свідомого нюансування, а не втрати технічної опори. Як приклад, у «Затремтіли струни...» можна досягти ефекту зворушливого тремтіння душі, не допускаючи при цьому фізичного напруження (м'язового тремору), що перешкоджатиме точному інтонуванню чи своєчасному вступу. Такий рівень контрольованої виразності є ознакою професійної зрілості виконавця.

Висновки до Розділу 3

Таким чином, проведене дослідження особливостей концертного втілення камерно-вокального циклу на прикладі творчих здобутків Б. Лятошин-

ського, І. Карабиця, Л. Дичко та Б. Фільц дозволяє узагальнити низку теоретичних і практичних положень щодо виконавської інтерпретації цього жанру.

Доведено, що процес виконавського втілення камерно-вокального циклу має багаторівневу діалогічну структуру, в якій композиторський текст і його виконавське прочитання функціонують як рівноправні складники цілісного художнього процесу. Лише у взаємодії цих двох полюсів — авторського задуму та інтерпретаційної реалізації — музичний твір постає як завершена форма художнього втілення. З одного боку, у центрі цього діалогу перебуває партитура (фіксований композиторський задум, його музична ідея та жанрово-стильова специфіка, де простежуємо також і художньо-естетичні орієнтири творця, зумовлені історико-культурним контекстом), з іншого, — у процесі виконавського втілення відбувається імплементація цього досвіду у сучасну виконавську практику. Це потребує складної аналітичної роботи інтерпретаторів над розкриттям композиційної логіки, інтонаційної драматургії, образного змісту, темброво-колеристичних рішень та стильової узгодженості звучання.

У цій взаємодії формується синтетичний виконавський текст, у якому поєднано авторську концепцію, виконавський досвід та індивідуальне художнє прочитання. Його виконавська імплементація охоплює такі рівні:

– виконавський простір включає жанрову специфіку (цілісність циклічного задуму та взаємозумовленість частин, образно-змістову логіку), сценічну форму подачі (вокально-акторську взаємодію зі слухачем), виконавську стилістику (особистий досвід в реалізації композиторського задуму), а також зумовлює відповідну виражальну програму, яка ґрунтується на поєднанні вокальних та інструментальних засобів виразності; при цьому важливим є їхнє узгодження як зі стилем композитора (виражальним полем партитури), так і зі слуховим досвідом виконавців — тобто здатність інтерпретаторів створити таку версію твору, яка буде внутрішньо вмотивованою і водночас відповідною до естетичної природи композиції;

– технологічна ансамблева взаємодія вокаліста та піаніста як інтерпретаційна матриця, що передбачає взаємне слухання, динамічну координацію, узгодженість фразування, артикуляції та драматургічних акцентів (як творча форма співінтерпретації) та визначає цілісність втілення художнього образу;

– художньо-психологічне співпереживання, яке формує сценічний образ і визначає комунікативну силу музичного висловлювання, спрямовану на глядача.

Виконавський образ циклу постає як цілісний результат інтерпретаційних дій виконавців-ансамблістів, що не є прямим відтворенням композиторського задуму, а формується на основі діалогу між авторським текстом і виконавським його переосмисленням. У процесі роботи над камерно-вокальним циклом виконавський художній образ кристалізується як структурно-художня домінанта, що організовує драматургічний розвиток матеріалу, формується не лише в межах одного номера, а й охоплює увесь цикл, інтегруючи окремі частини в єдине смислове поле з орієнтацією на естетичне сприйняття слухачем. Його виразність і переконливість визначають глибину комунікації між виконавцем і аудиторією.

На процес формування художньо-виконавського образу впливають зовнішні (об'єктивні) та внутрішні (іманентні) фактори. До зовнішніх чинників належить тріадна послідовність виконавської роботи над твором: його сприйняття → узгодження його змістових і виражальних параметрів із внутрішніми художньо-технічними можливостями → концертна презентація. У результаті цієї послідовності формується виконавський досвід, що забезпечує смислову та часопросторову цілісність розгортання камерно-вокального циклу.

Натомість внутрішні чинники закладені в самій партитурі та функціонують як певні інтерпретаційні орієнтири. Одним із них є наративна логіка композиції, яка проявляється у розвитку образу, закладеного композитором, від номера до номера. Це яскраво виявляється у циклі Б. Лятошинського «Три романси...», де номери вибудовано за принципом сюжетної трансформації

буттєвих роздумів героїні як стрижневої образної вісі інтерпретації, що надалі переосмислюється виконавцями у часопросторі сцени.

Іншим важливим вектором є стильові маркери композитора, що визначають специфіку використання виражальної виконавської палітри. У «Пастелях» Л. Дичко — імпресіоністична звукова палітра з м'яким мелодичним розгортанням вокальної партії; в однойменному циклі І. Карабиця — полістилістична модель з нашаруванням контрастних стильових дискурсів, що вимагає від виконавців гнучкого підходу. Особливе місце серед внутрішніх чинників посідає національний стильовий код, зокрема фольклорні інтенції, що яскраво виявляються у творах Б. Фільц. Корпус виражальних засобів композиторки (мелодика, споріднена з пісенною природністю, щирістю інтонації та наспівністю) формує особливий виконавський настрій, що вимагає делікатного інтонування та глибокого внутрішнього співпереживання. Нарешті, визначальним чинником є жанрова природа камерно-вокального циклу, що синтезує поетичний текст і музичний задум і, по-суті, є відправною точкою для формування художньо-виконавського наративу.

У розділі проаналізовано камерно-вокальні цикли ХХ століття, створені на різних етапах розвитку жанру у різних стильових напрямках: Б. Лятошинський «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» (1925), цикли «Пастелі» Лесі Дичко (1967) та Івана Карабиця (1970), а також вокальний цикл Б. Фільц «Срібні струни» (1999). Аналіз цього матеріалу дозволив виявити ключові особливості виконавського втілення жанру.

Скажімо, виконавська інтерпретація «Трьох романсів...» Б. Лятошинського базується на тонкому балансуванні між традиційною камерною виразністю та новаційними як для того часу композиційними і виражальними прийомами модерністської музичної мови митця, ускладненої пізньоромантичною гармонією та мелодекламацією вокального та інструментального вислову. Водночас образна сфера, насичена символістськими алюзіями, передбачає інтелектуальне занурення у поетичне першоджерело тексту з метою форму-

вання виконавського художнього образу, позначеного внутрішньою напругою та калейдоскопічністю у його концертному втіленні.

У циклі «Пастелі» Л. Дичко превалює імпресіоністична образність і світла тональна та образна палітра, що визначає прозорість вокального звуковедення, гнучке фразування, делікатне нюансування та щільну ансамблеву взаємодію з піаністом. Натомість у трактуванні І. Карабиця поезія П. Тичини набуває експресіоністського драматизму, образної контрастності та значної емоційної напруги, що потребує від виконавців не лише значної технічної підготовки, а й професійного уміння передавати психологічно загострені стани, використовуючи широкий динамічний та тембровий діапазон голосу та інструмента. Полістилістичність і контрастна образна складова задуму зумовлюють інтонаційну полярність, що має бути точно втілена у виконавському прочитанні задуму.

Цикл Б. Фільц «Срібні струни» вимагає від виконавців особливої виразності у втіленні мелодико-інтонаційної компоненти, певним чином спорідненої з народною піснею та позначеної високим ступенем жанрового опрацювання. Виконавська інтерпретація потребує уваги до природності фразування, щирості емоційного вислову, інтонаційної чистоти та органічності мелодичного розгортання.

Узагальнюючи результати аналізу камерно-вокального циклу Б. Фільц «Срібні струни», було визначено ключові особливості авторського підходу до формування цілісної інтерпретаційної концепції твору. З цією метою було розглянуто три етапи роботи над циклом (ознайомлення, поглиблене співування, художнє виконання) — кожен з цих кроків є необхідною ланкою, що веде до переконливого мистецького результату. На першому етапі роботи співак аналізує музичний і поетичний матеріал, виявляє характерні особливості кожного романсу та співвідносить їх зі змістом вірша. Другий етап пов'язаний із практичним опрацюванням: виконавець працює над технічними труднощами (інтонування хроматизмів, інтервали, дихання в протяжних фразах) та музично-виразовою стилістикою (фразування, динаміка, темпові змі-

ни). На цьому етапі поступово формується цілісна інтерпретаційна концепція. Третій етап — сценічне втілення. Виконавець виводить підготовлений матеріал на рівень живого емоційного висловлення у концертному виконанні.

Підсумовуючи, зазначимо, що сучасний український камерно-вокальний цикл є синтетичним жанром, в якому поєдналися академічні традиції та експериментальні тенденції, а його сценічне втілення вимагає від виконавця всебічної професійної підготовки. Українська виконавська традиція циклу спирається на інтелектуально-аналітичне осмислення музики і слова, увагу до національної поетичної образності, а також на інтуїтивне вживання в образ та імпровізаційну чуттєвість. Інтерпретатор камерно-вокального циклу виступає і як дослідник, і як співторець: він аналізує та розкодує авторський текст, одночасно вдихаючи в нього життя власними емоціями та фантазією на основі професійного досвіду.

ВИСНОВКИ

Відповідно до завдань, сформульованих у вступі, отримано такі висновки:

1. У сучасній камерно-вокальній культурі художній діалог є концептуальним принципом інтерпретаційного процесу, що охоплює складну систему взаємозв'язків між поетичним текстом, композиторським задумом, виконавським втіленням, жанрово-стильовими орієнтирами доби та рецептивною активністю слухача. Визначено, що художній діалог реалізується на кількох рівнях:

– у композиторській практиці художній діалог визначає взаємодію жанрово-стильових моделей у побудові багаторівневої семантичної структури твору;

– у виконавському процесі — взаємозв'язок між партитурою, інтерпретатором та слухачем, а саме внутрішній діалог виконавця з авторським задумом і зовнішній — з аудиторією, яка долучається до процесу художнього сприйняття;

– у структурі самого твору — взаємодію музичного та поетичного текстів, а також вокальної та інструментальної партій, що формують цілісну семантичну й драматургічну тканину камерно-вокального циклу.

Діалогічність композиторського мислення окреслюється через інтертекстуальну взаємодію з культурною традицією, що виявляється у свідомому / підсвідомому залученні маркерів історико-стильової художньої спадщини (алюзії, стильові моделі, жанрові архетипи, поетичні першоджерела). Інкорпоровані у фактуру твору, вони формують багаторівневий смисловий контекст і відкривають простір для інтерпретаційного діалогу.

У процесі виконавської інтерпретації камерно-вокального циклу художній діалог актуалізується у кількох вимірах. Це, насамперед, внутрішній діалог виконавця з композиторським текстом, базований на інтонаційно-сміс-

ловому аналізі, увазі до драматургічної логіки твору та формуванні власного інтерпретаційного прочитання. Ансамблевий діалог між вокалістом і піаністом передбачає взаємне слухання, узгодження динамічних параметрів, артикуляційних рішень та формотворчих акцентів, що забезпечують цілісність виконавського втілення. Комунікативний вимір сценічної взаємодії виконавця із слухачською аудиторією залучає слухача до процесу смислотворення. На рівні жанрово-стильової організації принцип діалогічності відкриває можливість переосмислення меж камерно-вокального циклу, сприяє появі нових жанрових моделей (зокрема, моноопери, циклів-перформансів тощо), а також збагачує стильову палітру твору.

2. Становлення українського камерно-вокального циклу як жанрового феномена окреслено як послідовний процес, що формувався в діалозі європейських традицій та національної художньої культури. У праці доведено, що генеза жанру була зумовлена двома взаємодоповнювальними тенденціями: з одного боку — спадкоємністю романтичної традиції вокального циклу (особливо німецької, французької та російської), а з іншого — формуванням національної моделі циклічного мислення, яка включала фольклорні інтонації, поетику українського вірша, камерність як естетичну доміную. У цьому процесі особливо важливим постає вплив соціокультурних контекстів другої половини ХХ століття, що позначилися на ідеологічних обмеженнях, пошуках індивідуального стилю та поглибленні авторського музичного вислову.

Поступовий перехід від традиційного романсу до камерно-вокального циклу як цілісної художньої форми простежено у творчості провідних українських композиторів (М. Лисенка, Б. Лятошинського, С. Людкевича, В. Барвінського, Ю. Мейтуса, Л. Дичко, І. Карабиця, Б. Фільц та ін.), які трактували цикл як наскрізну драматургічну модель. Такий підхід уможливив поєднання поетичної програмності з індивідуальним стильовим письмом, внаслідок чого камерно-вокальний цикл в українській музиці набув статусу своєрідного поліфонічного жанру, здатного репрезентувати глибокі психологічні, філософські та національно-культурні сенси.

3. Камерно-вокальний цикл функціонує як інтермедіальний жанр, у якому поетичне слово виступає не лише текстовим джерелом, а й генератором інтонаційно-драматургічної логіки музичного розгортання. Поетичний текст задає змістові вектори композиційного розвитку, формує образно-смыслову вісь циклу, сприяє стилістичній кристалізації музичної мови. Композиторська робота з віршем охоплює інтерсеміотичний переклад з урахуванням образно-тематичного рівня, ритмомелодики, інтонаційної експресії.

Жанрову специфіку камерно-вокального циклу визначено як синтетичну з широким діапазоном інтерпретаційних стратегій. Окреслено, що жанрова природа циклу передбачає розгорнуту драматургію, наскрізну тематичну єдність, інтонаційно-композиційну цілісність, а також здатність до стилістичних інваріантів залежно від поетичної першооснови. Проаналізовано композиторські стратегії роботи з поетичним матеріалом (буквальний, вільний, змішаний переклад, жанрове узагальнення), що виявляються у вокалізації слова, структурних трансформаціях вірша, його лексико-ритмічних модифікаціях. Установлено, що камерно-вокальний цикл в українській традиції постає як гнучкий жанр, у якому в єдине інтермедіальне художнє ціле поєднуються поетичний зміст, композиторська ідея та виконавське втілення.

4. Діалогічний принцип стильової актуалізації камерно-вокального циклу зумовив дві провідні тенденції розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття: академічну (М. Лисенко та його послідовники К. Стеценко, Я. Степовий, певною мірою у галицькій композиторській школі С. Людкевич та багато ін.) та модерну (у 1910–1920-х у камерно-вокальній творчості Б. Лятошинського, М. Вериківського, Ю. Мейтуса, М. Рославця, Б. Яновського та ін.). Перша спирається на збереження й послідовне переосмислення національно-романтичної традиції; друга — на розширення жанрово-стильових меж під впливом модерністських пошуків.

Постать Миколи Лисенка є засадничою у формуванні жанрово-стильової моделі українського камерно-вокального циклу як синтезу класично-романтичних традицій з національною інтонаційною специфікою. Композитор

заклав принципи, що передбачають драматургічну єдність вокальної та фортепіанної партії. Натомість концептуальна модель камерно-вокального циклу Б. Лятошинського 1920-х репрезентує синтез індивідуального композиторського стилю з естетикою модерного часу та новітніми ідеями композиторської виражальності, що в контексті розвитку української музичної культури ХХ століття є засадничим модерністським вектором формування національного камерно-вокального циклу. Естетичні принципи та художні ідеї модернізму, закладені у творчості Бориса Лятошинського, знаходять подальший розвиток у другій половині ХХ століття в доробку його учнів і послідовників.

У 1930-х під тиском соцреалізму відбулася уніфікація камерно-вокального стилю: новатори перейшли до поміркованого неоромантизму та більш академічної виражальної мови, а цикли-обробки народних пісень стали компромісом, що забезпечив тяглість жанру.

Діаспорний вектор розвитку українського вокального циклу представляє творчість вільних від цензури композиторів (А. Рудницький, І. Соневицький та ін.), які створювали цикли на тексти українських класиків і сучасників, активно звертаючись до духовної та національно-визвольної тематики; зіставлення київської й галицької довоєнних шкіл із діаспорними практиками виявляє і спільність, і відмінність підходів. Саме у першій половині ХХ століття закладено фундамент подальшої еволюції жанру: національно-романтична традиція збагатилася модерними здобутками, сформувалася українська жанрова модель циклу солоспівів. Класичним надбанням цієї доби стали доробки Б. Лятошинського, В. Барвінського, С. Людкевича, В. Косенка, Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса та ін. знакових фігур, що визначили подальший напрям розвитку камерно-вокальної культури у другій половині ХХ століття.

5. У результаті аналізу камерно-вокальних циклів українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття виявлено істотне ускладнення жанрової структури та оновлення стильових координат жанру. В умовах змін культурно-ідеологічного контексту (від домінування соцреалістичних настанов до поступової лібералізації та культурної автономії) камерно-

вокальний цикл трансформується у поліфонічну художню модель. Його організація базується на взаємодії музичної і поетичної логіки, де провідну роль відіграє образно-змістова концепція, інтонаційно-драматургічна цілісність і тип поетичного матеріалу. Особливо важливою стала персоніфікація творчого пошуку: кожен композитор формує власну версію циклу, що відбиває авторське перепрочитання жанрової моделі.

Виявлено кілька провідних стильових напрямів: академічний лірико-романсовий, неофольклорний, духовно-філософський та експериментальний. У кожному з них камерно-вокальний цикл функціонує як специфічна художня форма, що акумулює як національні образи (через інтонаційне тяжіння до фольклору), так і універсальні модерністські / постмодерністські тенденції. У фольклорному напрямі (як один з векторів творчості Л. Дичко, М. Скорика, раннього В. Рунчака, І. Гайденка, Б. Фільц та ін.) відбулася глибока інтонаційна трансформація народного мелосу, тоді як у «новій простоті» В. Сильвестрова цикл набуває метафізичного змісту, стаючи формою медитативного споглядання. Постмодерні практики (В. Рунчак, К. Цепколенко, А. Загайкевич та ін.) орієнтовані на аудіальну медійність, театральність та деконструкцію жанрового канону вокального циклу.

Наголосімо, що характерною рисою камерно-вокального циклу новітнього часу є активне збагачення вокально-виконавських технік, залучення мелодекламаційних, речитативних, шумових сценічних прийомів. Це супроводжується збагаченням інструментального супроводу, виходом за межі виключно фортепіанного акомпанементу та інкорпорацією народних, електронних та нетипових тембрів. Таким чином, камерно-вокальні цикли українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття функціонують як жанрово-стильові моделі з високим рівнем індивідуалізації. Їхня структура формується у межах діалогу між традицією та новаторством, національною ідентичністю та універсалізмом художнього мислення. Ключовими ознаками організації українського камерно-вокального циклу є концептуальність задуму, тематична складність, жанрово-інтонаційна дифузія, активне оновлення

поетичного і музичного лексикону, а також інтеграція виконавських стратегій, зорієнтованих на розширене трактування вокального вислову.

6. Дослідження камерно-вокального циклу Б. Лятошинського «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» виявило принципову трансформацію жанру в контексті української музики 1920-х років. Композитор, сформований у лоні салонної російської романтичної традиції, у цьому творі демонструє яскраві ознаки модерністської естетики — імпресіоністичну гармонію, пентатонічні структури, політональність, експресивну мелодекламацію та символістську образність. Орієнтальна тематика циклу, наснажена метафорикою самотності, тиші та споглядального буття, розширює тематичні горизонти українського романсового жанру та дозволяє розглядати твір у контексті загальноєвропейського художнього крос-культурного діалогу доби.

Аналіз музичної мови циклу засвідчив високий рівень інтонаційної індивідуалізації, поліфонізації фактури та складної драматургії, що уможливило нову якість втілення поетичного тексту. У кожному з трьох номерів композитор по-своєму артикулює провідні мотиви: у першому — медитативна плинність і очікування, у другому — драматична кульмінація екзистенційного болю, у третьому — відсторонена рефлексія, що замикає цикл у художньо-метафізичне коло. Спосіб трактування вокальної лінії — між співом і декламацією — зумовлює гнучку, асиметричну мелодику, а складна фортепіанна партія — розгорнуту колористичну палітру, де кожен шар фактури має свою семантичну функцію.

Виконавський простір циклу вимагає глибокої інтерпретаційної чутливості, технічної майстерності та інтонаційного чуття. Вокаліст має опанувати широкий динамічний спектр, пластичну декламаційну манеру, точність дикції і психологічну гнучкість у розгортанні образу, тоді як піаністу належить реалізувати колористичну складність і поліфонічну багат шаровість фактури, досягаючи ансамблевої єдності у співдії з голосом. У проаналізованій композиції Б. Лятошинського камерно-вокальний жанр постає як форма глибокого

образного втілення буттєвих смислів, що визначає новий етап у формуванні української камерно-вокальної традиції.

7. Аналіз вокальних циклів І. Карабиця, Л. Дичко та Б. Фільц дав змогу виявити різноспрямовані, проте у стильовому просторі доби змістовно взаємодоповнювані стратегії розвитку українського камерно-вокального жанру у другій половині ХХ — на початку ХХІ століття. У вокальному циклі «Пастелі» Л. Дичко репрезентовано імпресіоністичну концепцію музичного втілення поетичного тексту П. Тичини: використано принцип наскрізної варіаційності, символічну лейтмотивність та темброву «пастельність», що у поєднанні з жанровими альянсами на українську пісенну традицію формує образну палітру музично-поетичного циклу. Стилістика «Пастелей» Л. Дичко тяжіє до поєднання ліризму з делікатною модерною технікою письма, зокрема через використання елементів сонористики та модифікованої тональності, інтегрованих у композиційний задум як засоби імпресіоністичного музичного живопису «часу і стану» ліричного героя. Такий підхід дозволяє композиторці моделювати символічну структуру добового кола, в якому кожен романс є самостійною частиною цілісного метафоричного наративу. Виконавська специфіка циклу полягає у вимогах до тонкого динамічного нюансування, чистоти інтонування у крайніх регістрах, особливо на *piano* і *pianissimo*, імпресіоністичної м'якості звуковедення та надзвичайно тонкої ансамблевої взаємодії вокаліста й піаніста. Співак має володіти гнучкою дикцією, широкою палітрою тембрових відтінків і здатністю швидко змінювати характер звуку відповідно до поетичних зрушень у тексті. Партія фортепіано вимагає високої технічної культури, уміння створювати акустичну палітру з колористичними ефектами (дзвіночки, тремоло, «сріблясте» мерехтіння тощо). Саме ця здатність до спільного тембрового живопису формує цілісну атмосферу циклу.

Інша концепція простежується у «Пастелях» І. Карабиця — драматично експресіоністській за природою, з виразною полістилістичною спрямованістю та глибокою внутрішньою образною напругою. У І. Карабиця акценти зміщено на конфлікт «світла й темряви», що загострюється упродовж розгор-

тання циклу. Його задум побудований на контрастному зіставленні інтонаційних кодів — від кантиленних тем до тритонових кластерів і хроматизованих згущень у партіях голосу та фортепіано. Саме завдяки цьому «Пастелі» І. Карабиця можна розглядати як постструктурне осмислення модерністського поетичного тексту, в якому композитор активізує символіку, модерну драматургію віршів П. Тичини та загострює їхню темброво-психологічну компоненту. Виконавська специфіка циклу передбачає глибоку емоційно-психологічну залученість обох учасників ансамблю та гнучке володіння виражальними ресурсами. Вокаліст має оперувати широким спектром контрастних засобів вокальної виразності (камерний речитативний виклад — драматичний вигук, фальцетне звучання — напружений оклик, м'яка кантилена — експресивний звуковий злет). Така палітра потребує тонкого контролю динаміки, дихання, артикуляції, а також здатності швидко змінювати регістровий характер звучання відповідно до драматургії музичного розвитку. Партія фортепіано вимагає від піаніста високої технічної культури звуковидобування, здатності до точного балансування динамічних та фактурних шарів, володіння агогікою, педальною технікою та артикуляційною точністю у межах розщепленої, багатопланової фактури. Особливої уваги потребують моменти із пуантилістичною структурою викладу, де важлива кожна атака, її тривалість, затухання і темброве забарвлення.

У творчості Богдани Фільц жанрово-стильова специфіка камерно-вокального циклу формується на перетині неоромантичної мелодики та неофольклорної інтонаційності, з виразним акцентом на природність вокального вислову. У її композиціях, зокрема у циклі «Срібні струни», поєднано пісенну кантиленність з сучасною гармонічною мовою, гнучкою метроритмікою і структурно виваженою драматургією задуму. Композиторка органічно вплітає в канву задуму фольклорні елементи (карпатські інтонації, підголосковість, звукопис), що надає її творам рис жанрової цілісності та інтонаційної виразності. Виконавська специфіка творів Б. Фільц передбачає вокально-поетичне інтонування з акцентом на м'якому звуковеденні, чистій дикції та співпере-

живанні. Вокаліст мусить знайти баланс між камерною стриманістю та емоційною ефектністю звукопису, а піаніст — створити теплу, ліричну текстуру акомпанементу. Для обох виконавців ключовими є увага до образної ясності, точність фразування, інтонаційне відчуття народного мелосу, а також здатність до сценічної щирості без надмірної театральності.

8. Виконавський образ — це цілісне художнє уявлення, яке створює виконавець у процесі інтерпретації музичного твору. Він поєднує авторський задум, технічно-виразові засоби, спрямовані на його втілення, та особистісне психоемоційне переживання інтерпретатора, втілене у звуковій, сценічній та емоційно-комунікативній формі. Важливим його структурним компонентом є глибоке осмислення композиторського задуму, розуміння поетичного тексту, стилістичних особливостей та контекстів творення. На цьому етапі виконавець осмислює драматургію циклу, визначає порядок номерів, характер їхнього розвитку, а також здійснює жанрово-стильовий аналіз.

Другий важливий щабель — аналіз контенту технічно-виражальних вокальних та інструментальних засобів і навиків, необхідних для реалізації композиторського задуму, у їхній сукупності в прочитанні стильової компоненти авторського задуму: дихання, дикція, інтонація, фразування, артикуляція, динаміка, темброва палітра. Важливу роль відіграє ансамблева злагодженість між співаком і піаністом. Технічна майстерність у цьому контексті виступає не самоціллю, а засобом втілення художнього змісту та забезпечує свободу сценічного вислову.

Третій, емоційно-образний компонент включає здатність до співпереживання ліричному героєві задуму як художньо-емоційне занурення у зміст твору та інтуїтивне моделювання образу. Виконавці уявно формують психологічні характеристики персонажа, його стан, контекст і переживання, що дає змогу досягнути внутрішньої єдності між змістом твору та власним інтерпретаційним баченням. Цей компонент забезпечує художню цілісність циклу як єдиного образного цілого.

Четверту ланку становить сценічно-комунікативний діалог виконавців зі слухачами, що передбачає контакт з аудиторією і реалізацію образу в сценічному часопросторі через пластику, міміку, жести, погляд, темп мовлення та паузи — усе те, що підсилює змістовий та емоційний вплив виконання.

У своїй сутності художній образ не є репродукцією нотного тексту, а процесуальною формою індивідуального художнього вислову, яка активізує творчий потенціал виконавців (співака та піаніста) і відкриває перед слухачем глибинні смисли музичного твору.

9. Авторський виконавський досвід концертного втілення камерно-вокального циклу Б. Фільц «Срібні струни» засвідчує ефективність інтерпретаційної моделі, яка синтезує аналітичне осмислення партитури, емоційно-образне співпереживання та вивірену систему артистичних засобів сценічної реалізації. Побудований як цілісна драматургічна траєкторія цикл із шести солоспівів на поезію Олександра Олеся, присвячений С. Людкевичу, постає у концертному втіленні як монолітна емоційна сповідь, де кожен номер відкриває нову грань внутрішнього стану ліричного героя.

Перший вимір — аналітичне осмислення партитури — реалізується як послідовність етапів: ознайомлення → співування → концертне виконання. На основі цього процесу формуються первинні інтерпретаційні орієнтири, що зумовлюють характерну драматургію кожного номера циклу: № 1 — «застиглі» квартово-квінтові акордові структури й монологічна інтонаційність; № 2 — хроматичні ходи та експресивні збільшені секунди; № 3 — звукозображальні ефекти пробудження природи; № 4 — драматичне згущення фактури як засіб наростання напруги; № 5 — інтонаційна наближеність до фольклору; № 6 — моторна пульсація, арпеджіовані фігури та хвильове наростання до фінальної кульмінації. Такий тип аналітичної роботи формує темпово-динамічну логіку, фразувальну єдність і баланс між вокальною та фортепіанною партіями, забезпечуючи цілісність і контурну завершеність циклу.

Другий вимір — емоційно-образне співпереживання — ґрунтується на монологічній формі висловлювання від першої особи, що сприяє глибокому

ототоженню виконавця з ліричним героєм та природному прояву мікронюансів, як-от м'яка атака звуку, пластичне дихання, гнучка агогіка й темброве моделювання. Водночас ключовою залишається вимога дотримання камерної міри емоційності та стильової стриманості: інтимна наспівність і делікатність звукового забарвлення органічні у № 5 (*mezza voce*), тоді як імпульсивні поприпи та темпові прискорення виправдані у № 6 — за умови збереження технічної опори, інтонаційної точності та ритмічної врівноваженості. У концертному виконанні цей вимір реалізується як процес сценічного перевтілення й натхнення, в якому емоційне піднесення, посилене живим контактом із залом, не порушує технічної стабільності й виконавської зібраності.

Третій вимір інтерпретації — це система артистичних засобів сценічного втілення, яка покликана узгоджувати інтонаційно-сміслову ідею з пластикою, мімікою та дикційною виразністю. У кожному номері циклу реалізується специфічна форма зовнішнього виявлення образу: у № 1 — стримана статичність і зосереджений погляд; у № 2 — мінімалістична делікатність рухів; у № 3 — відкритий зоровий фокус і м'яка жестикуляція; у № 4 — поступове розгортання сценічної енергії; у № 5 — лаконізм пластики та довірливий емоційний посил; у № 6 — розширена амплітуда жесту й чітка артикуляція алітераційного тексту («віє, мліє...»). Ці елементи не є зовнішніми театралізованими ефектами, а становлять органічне продовження музично-поетичної думки. Їх необхідно заздалегідь інтегрувати у вокальну інтерпретацію, щоб у сценічному виконанні вони сприймалися природно, підсилюючи комунікативну виразність образу й не порушуючи його естетичної цілісності.

Отже, узгоджене поєднання трьох вимірів — аналітичного осмислення партитури, емоційно-образного співпереживання та сценічної форми — формує цілісний виконавський художній образ, який постає як результат художнього діалогу *поет — композитор — виконавець — слухач*. Технологічна ансамблева взаємодія співака й піаніста виступає інтерпретаційною матрицею, що забезпечує узгодженість фразування, динаміки та драматургічного розвитку, тоді як національний стильовий код Б. Фільц — з його наспівністю, щирістю

рістю інтонації та фольклорними інтенціями — визначає естетику камерної стриманості й правдивості вислову. Запропонована модель є репрезентативною для сучасної української камерно-вокальної практики й може бути застосована до інших циклів за умови уважного дотримання стильових маркерів конкретного композитора. Саме така інтерпретаційна стратегія забезпечує переконливе концертне втілення твору та глибокий емоційний резонанс зі слухацькою аудиторією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова Ю. Діалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. *Народна творчість та етнографія*. 2021. № 3. С. 7–25. URL : <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2018/3/7.pdf> (дата звернення: 16.03.2025).
2. Андрій Штогаренко: талант чути народне. *ДніпроКультура. Портал культурного надбання Дніпропетровщини*. 09.11.2020. URL : https://www.dnipro.lib.dp.ua/Andriy_Shtogarenko (дата звернення: 03.10.2022).
3. Антология Китайской Лирики VII–IX вв. по Р. Хр. Перевод в стихах Ю. Шуцкого, редакция, вводные сообщения и предисловие В. Алексева. Москва; Петроград : Гос. изд-во, 1923. (Серия «Всемирная литература»).
4. Антонова М. Бесіда з минулого життя: Володимир Рунчак. *Kyiv Daily*. 12.05.2022. URL : <https://kyivdaily.com.ua/volodymyr-runchak/> (дата звернення: 15.10.2025).
5. Антонова-Колесник К. Інкультурація мистецько-просвітницьких ідей М. В. Лисенка в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 207 с.
6. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів) [підручник]. 2-ге вид. Київ : LAT & K, 2012. 191 с.
7. Антонюк В. Українська вокальна школа : етнокультурологічний аспект [монографія] : 2-ге вид. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
8. Антонюк В. Левко Колодуб. Вокальний цикл «Бентежність» на вірші Валентини Антонюк. *Ювілейна палітра 2020 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* ; збірник статей за матеріалами IV Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (4–5 грудня 2020 року). Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. С. 118–125.
9. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ — початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мистецтвознавства :

17.00.03; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 250 с.

10. Барвінський В. Коментований список творів / Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи. Упор. В. Грабовський. Дрогобич: Коло, 2004. С. 136–174.

11. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. ; сост. С. Бочаров, прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. Москва : Искусство, 1986. С. 9–191.

12. Бензюк О. Відкрита інтерпретація в логіці творчого процесу: культурологічний аналіз : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 194 арк.

13. Берегова О. Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х рр. ХХ ст. [монографія]. Київ, 1999. 140 с.

14. Берегова О. Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*. 2018. № 14. С. 102–108. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2018_14_13 (дата звернення: 18.05.2022).

15. Белікова В. Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття. Київ : МО України, ІСДОУ; КДПУ, 1995. 147 с.

16. Белікова В. Її музика — наше життя, наше багатство [монографія] ; МОНМС України. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2013. 52 с.

17. Белікова В. Фольклористична лінія в творчості Б. М. Фільц. *Музикознавство Дніпропетровщини*. 2002. Вип. 1. С. 50–54.

18. Бібліографія. *Музика*. 1927. № 1. С. 74–80.

19. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование. Москва : Музыка, 1978. 332 с. URL : <https://elib.nakkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/1364/Бобровский%20В.%20Функциональные%20основы%20музыкальной%20формы.1978.pdf> (дата звернення: 09.02.2025).

20. Болгар В. Ігор Шамо: митець, людина, громадянин. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 1(32). С. 93–105. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-7>
21. Бондаренко Т. Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство*. 1969. Вип. 4. С. 13–30.
22. Булат Т. Романсы Б. Н. Лятошинского (образно-тематическая и стилевая эволюция жанра) / Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. Київ : Музична Україна, 1987. С. 73–84.
23. Бурбас І. Робота над фортепіанною фактурою в камерно-вокальних творах В. Барвінського. *Збірник тез Всеукраїнської науково-практичної конференції «Музична україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)»*. 15 лютого 2018 року. м. Дрогобич. Львів : Растр-7, 2018. 147 с. С. 3–5.
24. Вавренчук І. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2012. № 3. С. 140–146.
25. Ван Сіге. Українська національна вокальна традиція: жанрова, стильова та виконавська проєкції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. Вип. 62. С. 93–106. <https://doi.org/10.34064/khnum1-62.06>
26. Варнава Р. Психологічний портрет Бориса Лятошинського в світлі різноманітних концепцій особистості митця. *Музикознавчі студії : зб. ст. (Молоде музикознавство) Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2005. Вип. 10. С. 23–35.
27. Вороновська О., Синьют Ч. Музично-виконавська інтерпретація як засіб формування художньо-аналітичних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського : наук. журнал*. 2023. № 3(144). С. 7–15.

28. Галузевська О. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 178 арк.
29. Гармель О. «Folk songs» Лучано Беріо : реконструкція задуму в контексті творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 134. С. 112–124. URL : <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269624>
30. Гейченко М. Становлення та розвиток проблеми виконавської інтерпретації в Україні. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: педагогічні науки*. 2013. Вип. 120. С. 99–103.
31. Герега М. Із творчої скарбниці. *Музика*. 1989. №6. С. 13.
32. Гловацька І. «Слово — це ніби такий маленький будиночок, а звук — вогник у нім»: інтерпретація текстів Дж. Кітса та П. Б. Шеллі у «Тихих піснях» В. Сильвестрова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство : наук. зб.* 2018. Вип. 28. С. 125–135.
33. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 4. С. 12–20. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2>
34. Гомон Т. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 с.
35. Гомон Т. Творчість Бориса Лятошинського 10-х років ХХ століття в аспекті формування українського модерністського мистецтва. *Культура і сучасність : альманах*. 2010. № 1. С. 178–184.
36. Горелік Л. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03; Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.

37. Горелік Л. Метаморфози камерно-вокального циклу в творчості М. Шука (на прикладі медитативного дійства «Пісні весни»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 199–205. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289842>.
38. Городецька О. Класика і авангард: моделі співіснування. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2005. Вип. 36. С. 218–228.
39. Городецька О. Українська музика 60-х років ХХ століття в контексті цілісності епохи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. 213 с.
40. Горохівська С. Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова). *Українське музикознавство*. 2011. Вип. 37. С. 189–204.
41. Грачова О. Модерністські аспекти формування української музичної культури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сер. : Соціальні комунікації*. 2013. Вип. 2. С. 123–129. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_sk_2013_2_21 (дата звернення: 09.03.2024).
42. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість : психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти [монографія]. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
43. Гречишкіна Н. Інверсія притаманного погляду щодо виконання вокального циклу «Галицькі пісні» Левка Ревуцького на сучасному історичному етапі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2023. Т. 6. № 1. С. 59–73. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.1.2023.276715>
44. Гриньо М. Теоретичний та виконавський аспект вокального циклу Петра Гайдамаки «Так ніхто не кохав» на вірші Володимира Сосюри: дипломна робота на здобуття ступеня магістра ; наук. керівник О. Письменна; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2022. 47 с.

45. Грисенко Л. Формотворча роль гармонії у творах Б. М. Лятошинського. *Сучасна музика*. Вип. 1. Київ, 1973. С. 230–260.
46. Грібіненко Ю. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 ; Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
47. Дамс В. Франц Шуберт. Москва : Музыкальный сектор, 1928. 199 с.
48. Дорожинський В. Вокальна спадщина Івана Карабиця : музична мова та виконавська інтерпретація : наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття ступеня докт. мистецтва, спеціальність 025 «Музичне мистецтво» ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2025. 151 с. URL : https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/21.Dorozhinskij_nakove_obgruntuvannya_31-08-2025_IS.pdf (дата звернення: 25.09.2025).
49. Дорожинський В. Модерністський код часу у циклі «Пастелі» Івана Карабиця на слова Павла Тичини. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2025. Вип. 21(1). С. 107–116. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.21\(1\).2025.334776](https://doi.org/10.31500/1992-5514.21(1).2025.334776)
50. Дружга І. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 215 арк.
51. Эскина Н. «Внутренние сюжеты» шубертовской песни. *Франц Шуберт. К 200-летию со дня рождения: Материалы Международной научной конференции*. Москва : Прест, 1997. С. 46–54.
52. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ: Музична Україна, 1983. 48 с.
53. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : автореф. дис. ... канд. філо-соф. наук : 09.00.08 ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2003. 14 с.

54. Загородній Т. Вокальні цикли українських композиторів 1960–70-х років у наукових працях музикознавців: спроба аналізу. *Музикознавчі студії*. 2015. Вип. 35. С. 186–195.

55. Загородній Т. Вокальні цикли Ю. Мейтуса на слова українських поетів у світлі стильових особливостей творчості та виконання. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2017. Вип. 40. С. 147–157. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2017_40_15 (дата звернення: 09.02.2024).

56. Завгородня Г. Творчість О. Козаренка: національні традиції в контексті поліфонічного мислення сучасності. *Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст.* 2012. Вип. 7. С. 13–24.

57. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ — Тернопіль : Астон, 2003. 144 с.

58. Загайкевич М. Симбіоз поезії і музики у творчості Богдани Фільц. *Музична україністика: сучасний вимір : збірник наукових статей на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц*. 2010. Вип. 5. С. 17–23.

59. Жишкович М., Калин Р. Архетип Кохання у солоспівах композитора діаспори Ігоря Соневицького. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 375–378. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177742>

60. Калениченко А. Музика нео- і постстилістика: спроба систематизації. *Музична україністика: сучасний вибір : зб. наук. ст.* 2005. Вип. 1. С. 106–115.

61. Калениченко А., Тримбач С. Неофольклоризм. *Енциклопедія Сучасної України, Том 23*. URL : <https://esu.com.ua/article-73633> (дата звернення: 18.01.2025).

62. Калініна А. Авторський стиль Валентина Сильвестрова у «Двох романсах» на вірші Олександра Блока. *Науковий вісник Національної музич-*

ної академії імені України П. І. Чайковського. 2019. Вип. 126. С. 29–39.
<https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197970>

63. Калініна А. Принципи втілення поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. 15. С. 80–98. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2019_15_7 (дата звернення: 09.04.2024).

64. Калініна А. Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне в вокальному циклі Д. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. статей*. 2018. Вип. 13. С. 74–87.

65. Карась Г. Солоспіви композиторів української діаспори на тексти Максима Рильського крізь призму синтезу слова і музики. *Народна творчість та етнологія*. 2020. № 3 (385). С. 104–111. URL : <https://nte.etnolog.org.ua/arkhiv-zhurnalu/2020-rik/3/2184-do-125-richnoho-iuvileiu-maksyma-ryliskocho/4266-solospivy-kompozytoriv-ukrainskoi-diaspory-na-teksty-maksyma-ryliskocho-kriz-pryzmu-syntezu-slova-i-muzyky> (дата звернення: 08.09.2025).

66. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця [монографія]. Київ : Дух і Літера, 2017, 288 с.

67. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. 420 с.

68. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX століття [монографія]. Тернопіль : СМП Астон, 2000. 339 с.

69. Ковмір Н., Виноградча Д. Камерно-вокальні твори українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2019. № 1. С. 105–111. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUM_2019_1_16 (дата звернення: 05.04.2025).

70. Козаренко О. Замість передмови // Лятошинський Борис. Романси 1920-х ; авт.-упоряд. І. Б. Савчук ; Інститут проблем сучасного мистецтва

НАМ України. Вид. 2-е, перероб. і виправ. Київ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. С. 5–6.

71. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови [монографія]. Львів, 2000. 285 с.

72. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. 36 с.

73. Коноров О. Перлини української вокальної лірики у творчості сучасного співака-тенора (виконавський автокоментар). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 71. С. 139–159. <https://doi.org/10.34064/khnum1-71.08>

74. Копиця М. Епістолярна спадщина в аспекті вивчення музичного твору. *Науковий вісник Національної музичної академії імені України П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 21. С. 70–80.

75. Косопуд Б. Поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальній творчості композиторів Галичини. *Українська музика*. 2017. Вип. 3 (25). С. 110–117.

76. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки [навч. посібник]. Київ : Музична Україна, 2014. 592 с.

77. Кузик В. Богдана Фільц. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. № 4. С. 105–110.

78. Кузик В. Композитор Богдана Фільц. Буклет до 80-річчя мисткині. Київ, 2013. 16 с.

79. Кузик В. Образно-музична персоніфікація в камерних творах Богдани Фільц (до 90-річчя від дня народження). *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. 2023. Вип. 6. С. 174–181. <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291353>

80. Куш В. Камерно-вокальна творчість Івана Карабиця в українському музикознавчому дискурсі. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 196–201. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.39.2021.238720>

81. Куц В. Пісенна творчість Івана Карабиця : дис. на здобуття ступ. д-ра філософії : спец. 025 «Музичне мистецтво» ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 200 с. URL : <http://elib.nakkim.edu.ua/handle/123456789/3824> (дата звернення:05.08.2024).

82. Ластовецька Л. «Галицькі пісні» Левка Ревуцького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 21(1). С. 162–165. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2015_21%281%29__32 (дата звернення:05.08.2024).

83. Левіт Д. До питання створення сценічного образу студентів-вокалістів. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5 : Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2022. Вип. 88. С. 126–130. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2022.88.25>

84. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания : дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.03 ; Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2009. 199 с.

85. Литвинова О. Камерно-вокальный цикл в творчестве украинских советских композиторов 60–70-х годов (К вопросу драматургии жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 ; АНУ институт искусствоведения, фольклора и этнографии. Киев, 1982. 26 с.

86. Лі Цзичжань. Фортепіанні цикли Роберта Шумана: стильовий та художньо-виконавський аспекти ; наукове обґрунтування творчого мистецького проекту: кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису на здобуття ступеня доктора мистецтва : спец. 025 — Музичне мистецтво ; наук. кер. Пруднікова Л. П., наук. конс. Пруднікова О. І. ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2025. 114 с.

87. Ліпітюк Є. Творча синергія співака і концертмейстера в роботі над камерно-вокальним репертуаром. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75. Т. 2. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-2-8>

88. Лісова О. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики: до проблеми виконавського розуміння : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 ; Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 19 с.

89. Ло Хуйсюань Генеза та провідні жанрово-стильові тенденції у камерно-вокальній творчості китайських композиторів: до проблеми виконавської інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 39. С. 371–384. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-29>

90. Ло Юйхан. Процес циклізації у камерно-вокальній творчості: до проблеми цілісності художнього твору. *Музичне мистецтво і культура*. 2024. Вип. 39. С. 282–298. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-22>

91. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград : Просвящение, 1972. 272 с. URL: https://kslipl.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/108/2020/02/Лотман_Анализ-поэтического-текста.pdf (дата звернення 14.10.2025).

92. Лу Тунцзе. Вокальний цикл І. Гайдєнка «Дівчино, хмелю...» як відображення полілогу культур у сучасній українській камерно-вокальній музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип. 52. Т. 2. С. 80–86. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-2-11>

93. Лук'янчук Г. Композитор Володимир Рунчак — «Портрет» : фестиваль із 5-ти концертів власної музики. *Музика*. 07.08.2025. URL : <https://mus.art.co.ua/kompozytor-volodymyr-runchak-portret-festyval-iz-5-ty-kontsertiv-vlasnoi-muzyky/> (дата звернення: 14.10.2025).

94. Лю Веньшу. «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано Володимира Рунчака : композиційні й жанрово-стильові особливості. *Культура України : зб. наук. праць*. 2022. Вип. 76. С. 120–125. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.13>

95. Лю Цін. Вокальний цикл як репрезентант сучасної поетики камерно-вокальної музики. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 2(08). С. 68–72ж. <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.12>

96. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукообразності / Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи ; АН України, Ін-т українознав. ім. І.Крип'якевича. Львів : [б. и.], 1999 (Історія української музики ; Вип. 5. Т. 1 / упоряд., ред., пер., вступ. ст. і прим. З. Штундер. 1999. 496 с.

97. Людкевич С. Форма солоспіву у Лисенка (спроба аналізу) / Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. Львів ; Нью-Йорк : Дивосвіт ; Видавництво М. Коць, 1999. Т. 1. С. 354–364.

98. Лятошинський Борис. Епістолярна спадщина: у 2 т. ; голов. наук. консультант: І. Царевич; упоряд. і авт. вступ. ст.: М. Копиця. Київ : Задруга, 2002. Т. 1 : Борис Лятошинський — Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). 768 с.

99. Лятошинський Борис. Романси 1920-х ; авт.-упоряд. І. Б. Савчук ; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Вид. 2 е, перероб. і виправ. Київ ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с.

100. Ляшенко І. Інтернаціональне в національному (До методології вивчення історії музичного професіоналізму на Україні). *Українське музикознавство*. 1973. Вип. 8. С. 3–22.

101. Маклюк Д. Камерно-вокальна творчість Юлія Мейтуса: жанрово-стильовий та виконавський аспекти. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. XXXII(32). С. 22–38. <https://doi.org/10.34064/khnum2-32.02>

102. Малоземова А. Оперное творчество Б. Н. Лятошинского / Борис Николаевич Лятошинский: сб. статей. Киев : Музична Україна, 1987. С. 63–73.

103. Матохин С. Исполнительские приёмы и тембральное оформление партии гитары в Произведении Пьера Булеза «Молоток без мастера». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011.

Вип. 31. С. 155–162. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_31_16 (дата звернення: 08.11.2024).

104. Марінетті Ф. Т. Маніфест футуризму. Перек. О. Мокровольського. «Всесвіт». 2009, № 9–10. С. 112–116.

105. Моклиця М. Ігрові методики аналізу тексту («Пастелі» П. Тичини). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2022. № 20. С. 44–50. <https://doi.org/10.28925/2412-2475.2022.20.6>

106. Монахова Ю. Музыкальная интерпретация как ключевой аспект деятельности дирижера. *Философско-культурологические исследования*. 2018. № 4. URL : <http://fki.lgaki.info/2018/10/01/музыкальная-интерпретация-как-ключе/> (дата звернення: 12.09.2024).

107. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации [учебное пособие]. Киев : ТОВ «Клякса», 2012. 272 с. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення: 04.03.2025).

108. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации. Рукопис : Библиотека Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. 271 арк.

109. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации : монография. Киев, 1994. 157 с.

110. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

111. Назар Л. Сильові виміри творчості Василя Барвінського : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2007. 19 с.

112. Найновіша музика молодих. Найновіша музика молодих композиторів звучатиме в Органному залі. *Збруч*. 15.03.2021. URL : <https://zbruc.eu/node/103925> (дата звернення: 07.10.2024).

113. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музгиз, 1961. 320 с.

114. Ніколаєва Л. Про два види фольклорно-композиторських зв'язків у радянській музиці на (на прикладі фортепіанної творчості Б. Лятошинського). *Українське музикознавство*. 1983. Вип. 18. С. 18–29.

115. Німилевич О. Вокальний цикл Б. Фільц «Переливи барв» на вірші С. Гординського: принципи співвідношення музики і слова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. праць. 2023. Вип. 44. С. 155–161. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi44.617>

116. Новак І. Камерно-вокальна творчість українських композиторів першої третини ХХ століття у культурно-мистецькому контексті доби (на прикладі творчості Віктора Косенка): магістерська робота ; наук. керівник У. Б. Граб ; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування. Львів, 2024. 60 с.

117. Овчаренко-Пєшкова О. Камерна специфіка фортепіанного циклу Б. Фільц «Три п'єси на теми лемківських народних пісень»: жанрово-інтонаційні та виконавські особливості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. праць. 2024. Вип. 49. С. 55–62. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.835>

118. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с.

119. Пархоменко Л. Культуротворча сутність мистецької діяльності М. В. Лисенка. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. 2012. Вип. 7. С. 13–24.

120. «Пастелі». Аналіз — Павло Тичина. *Dovidka.biz.ua*. URL : <https://dovidka.biz.ua/pavlo-tychyna-pasteli-analiz/> (дата звернення: 18.06.2025).

121. Полканов А. Новые жанровые свойства камерно-вокальной музыки в творчестве современных композиторов. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*. 2014. Вип. 20. С. 533–541. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2014_20_55 (дата звернення: 08.01.2024).

122. Полканов А. Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 63–73. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2018-27-1-63-73>

123. Полканов А. Феномен камерного співу : від естетичних настанов до музично-мовних властивостей : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 22 с.

124. Полканов А. Феномен камерного співу : від естетичних настанов до музично-мовних властивостей : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 187 с.

125. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [монография]. Харьков : ХГАК, 2001. 395 с.

126. Польська І. Камерно-ансамблеве мистецтво України: шляхи теоретичного осягнення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 29–47.

127. Пономаренко О. Солоспіви М. В. Лисенка на слова Т. Г. Шевченка. *Світгляд*. 2024. № 2(106). С. 26–33. (Шевченкіана). URL : <https://www.mao.kiev.ua/biblio/jscans/svitogliad/svit-2024-19-2/svit-2-2024-ponomarenko-08.pdf> (дата звернення: 09.10.2025).

128. Прищепа О. Вокальний цикл «Сонечко» Л. М. Ревуцького. *Педагогічна спадщина Тимофія Григоровича Лубенця в контексті модернізації освіти України : збірник матеріалів обласної наук.-практ. конф.* Чернігів : ЧНТУ, 2015. С. 94–96.

129. Радько Г., Дорошенко І. Взаємодія слова і музики у поетичному циклі Лесі Українки «Сім струн». *Молодий вчений*. 2021. № 5(2). С. 244–251. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-5-93-46>

130. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи [монографія]. Київ : Автограф, 2005. 352 с.

131. Риждова О. Китайська тема в німецькому й українському символізмі (на прикладі порівняння інструментальної фактури в «Пісні про землю» Г. Малера й циклу на вірші китайських поетів Б. Лятошинського). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 420–425. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177784>

132. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

133. Сабрі С., Гаценко Г. Роль концертмейстера-піаніста у камерно-вокальних творах. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 6(189). С. 77–80. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-6\(189\)-77-80](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2019-6(189)-77-80)

134. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 ; Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2021. 447 с.

135. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти [монографія]. Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2020. 439 с.

136. Савчук І. Борис Лятошинський. Екзистенційний наратив 1920-х // Лятошинський Борис. Романси 1920-х ; авт.-упоряд. І. Б. Савчук ; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Вид. 2-е, перероб. і виправ. Київ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. С. 15–41.

137. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 ; Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2002. 433 с.

138. Самойленко А. Лекции по музыкальной семиологии. Тема 1 : Смысл и понимание: подходы и теории. Имманентный логос музыки и определения музыкального смысла. URL :

http://musikology.com.ua/uploadfiles/semiology/Tema_1.pdf (дата звернення 22.12.2020).

139. Самойленко А. Стиль как музикально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина. *Науковий вісник Національної музичної академії імені України П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 37 : Стиль музичної творчості : естетика, теорія, виконавство. С. 3–13.

140. Самойленко А. Музыкознание как семасиология: к проблеме диалога. *Культурогічні проблеми музичної україністики*. 1998. Вип. 2. Ч. 2. С.16–24.

141. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога [монографія]. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

142. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского [монографія]. Киев : Музична Україна, 1977. 170 с.

143. Скорик М. Слово про композитора / Соневицький І. Солоспіви [Ноти] : для голосу в супроводі фортепіано. Київ : Музична Україна, 1993. С. 5–6.

144. Скрипнік Л. Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 17 с.

145. Сливка Г., Шульгіна В. Творча уява в діяльності музиканта-виконавця — Міфологічний простір і час у сучасній культурі — Конференції — Новий Акрополь. *Філософія — Культура — Волонтерство — Новий Акрополь*. URL : <https://newacropolis.org.ua/theses/tvorcha-uiava-v-diialnosti-muzykanta-vykonavtsia-1500792586> (дата звернення: 07.09.2025).

146. Соломонова О. Специфіка національної ідентифікації в українській академічній музиці: від Миколи Лисенка до сучасності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені України П. І. Чайковського* 2024. Вип. 141. С. 8–25. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141.319192>

147. Соневицький І. Солоспівни [Ноти] : для голосу в супроводі фортепіано. Київ : Музична Україна, 1993. 159 с.
148. Сосницький І. Композиційні особливості й засоби вираження художнього діалогу. *Слобожанський науковий вісник. Серія: Філологія*. 2023. № 3. С. 87–90.
149. Старюченко Н. Феномен діалогу в камерно-вокальних творах на перекладені тексти (на матеріалі творчості українських і російських композиторів ХХ століття) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 243 с.
150. Сташевський А. Володимир Рунчак — «Музика про життя...». Аналітичне есе баянної творчості [монографія]. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. 199 с.
151. Стефанюк М. Цикл «21 українська народна пісня» для голосу і фортепіано Станіслава Людкевича — нове слово в жанрі обробки народної пісні. *Українська музика*. 2018. № 4(30). С. 190–200. URL : <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/249> (дата звернення: 03.04.2023).
152. Суббота О. Співвідношення художніх концепцій композитора, виконавця і слухача в контексті проблеми розуміння. *Музичне мистецтво і культура*. 2009. Вип. 10. С. 66–76.
153. Сюн Яхуан. Поетика солоспівів Бориса Лятошинського в аспекті тембрової персоніфікації співацького голосу. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. 29. С. 120–142. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.07>
154. Тимофеева К. Інтерпретологія в системі сучасного музикознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* 2011. Вип. 32. С. 177–187.
155. Торкут Н., Гутарук О. Типи діалогічності: від античності до Ренесансу. *Вісник Запорізького державного університету*. 2002. № 2. С. 1–5.
156. Уманець О. Музична культура України другої половини ХХ століття: [навч. посібник]. Харків : Регіон-інформ, 2003. 192 с.

157. Уманець О. «Opera Rustica» («Сільські сцени») Є. Станковича: камерні трансформації оперного жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 128–135. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/64-2-21>

158. Федоровська І. Образний зміст поезій Валентини Антонюк у камерно-вокальній ліриці українських композиторів ХХІ століття: наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту : кваліфікац. наук. праця на правах рукопису ; наук. кер. Валентина Геніївна Антонюк ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. 113 с.

159. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества) : дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 ; Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2005. 214 с.

160. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) : автореф. дис ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 ; Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 15 с.

161. Фильц Б. Образно-тематические структуры в камерно-вокальном жанре / Музыкальная культура Украинской ССР : Сб. статей. Москва : Музыка, 1979. 462 с.

162. Фільц Б. Гармонія солоспіву [монографія]. Київ : Наукова думка, 1979. 191 с.

163. Фільц Б. Український радянський романс [монографія]. Київ : Наукова думка, 1970. 124 с.

164. Фрайт О. Микола Лисенко і Олександр Олесь : життєві паралелі та творчі перехрестя. *Студії мистецтвознавчі*. 2006. Ч. 4. С. 33–39.

165. Фрайт О. М. Лисенко на порозі нової доби та його рецепції у наступних поколіннях українських композиторів. *Українське музикознавство*. 2003. Вип. 32. С. 236–248.

166. Фрайт О. Музично-вербальна емінентність в інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 444 с.

167. Франко І. [Рец.] О. Олесь. З журбою радість обнялась. Поезії. Зібрання творів : у 50 т. Т. 37. Київ : Наукова думка, 1983. С. 224–227.

168. Харандюк Н. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2011. 247 с.

169. Хвостенко Г. Олександр Олесь і музика : до 130-річчя з дня народження поета. *Суми і сумчани*. 2007. № 42. 19 жовтня. С. 13. URL : https://library.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/03/Oleksandr_Oles.pdf (дата звернення: 05.11.2024).

170. Хе Їн. Актуальні педагогічні аспекти культури ансамблевого виконавства майбутнього викладача фортепіано. *Актуальні педагогічні аспекти культури ансамблевого виконавства майбутнього викладача фортепіано*. Матеріали конференції. URL : <https://doi.org/10.36074/logos-28.05.2021.v2.11> (дата звернення: 08.09.2023).

171. Хуторская А. Композиторская интерпретация поэтического текста как художественный перевод (на примере камерно-вокальной музыки) : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 ; Харьковский государственный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 2009. 170 с.

172. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.

173. Цейко Н. «Три українські весільні пісні» Мирослава Скорика в аспекті художньо-виконавських завдань піаніста-концертмейстера. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих учених Дрого-*

бицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. 36. Т. 3. С. 59–64. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-10>

174. Чжан Хань. Український камерно-інструментальний ансамбль ХХ століття: композиторська творчість та виконавська практика. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2024. URL : https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Zhang_Han_Dissertation.pdf (дата звернення: 01.04.2025).

175. Чжан Цзицзін. Камерно-вокальні твори Богдани Фільц пізнього етапу: художній задум і виконавське втілення. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18 (18). С. 285–293. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269745>

176. Чжан Цзицзін. Художньо-виражальний простір камерно-вокальної творчості Богдани Фільц. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18(2). С. 131–135. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269804](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269804)

177. Чжан Цзицзін. Український камерно-вокальний цикл 1920-х: жанрово-стильові трансформації та виконавське втілення (на прикладі «Трьох романсів на вірші старовинних китайських поетів» Бориса Лятошинського). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 90. Т. 2. С. 159–165. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-23>

178. Шабат-Савка С. Діалогічність у художньому дискурсі: толерантний і атолерантний реєстр текстової комунікації / *Slavia Orientalis*. ТОМ LXIX, NR 1. Komitet Słowianoznawstwa PAN, 2020. P. 143–155. URL : <https://journals.pan.pl/Content/115716/PDF/2020-01-SOR-11-Sawka.pdf> (дата звернення: 22.08.2024).

179. Шамаєва К., Волосатих О. Сплетіння доль. Фридерик Шопен — Віктор Косенко. *Аспекти історичного музикознавства: збірник наукових статей*. 2023. Вип. XXXI. С. 7–29. <https://doi.org/10.34064/khnum2-3101>

180. Шикирінська О. Виконавське мистецтво: особливості художньої інтерпретації. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики на-*

вчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми : Зб. наук. пр. 2007. Вип. 14. 484 с.

181. Юань Іжун. Інтонування як виконавська проблема: магістерська кваліфікаційна робота : спец. 025 — Музичне мистецтво ; галузь знань 02 — Культура і мистецтво; наук. керівник І. Г. Довжинець ; Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. 61 с.

182. Angerer M. Musikanalise auf dem Wege zur Synthese — “Osterreichische Musikzeitschrift”, 1981, Н. 9. S. 460–465.

183. Ashley T. Brahms: Die Schöne Magelone review — lightness and clarity capture song cycle's refined passion. *The Guardian*. URL : <https://www.theguardian.com/music/2014/jun/26/brahms-die-schone-magelone-review-behle-bjelland> (date of access: 09.06.2025).

184. Bakhtin M. The Dialogic Imagination: Four Essays by M. Bakhtin. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin and London: University of Texas Press, 1981. 480 p. URL : http://www.europhd.net/sites/europhd/files/images/onda_2/07/27th_lab/scientific_materials/jesuino/bakhtin_1981.pdf (date accessed: 27.05.2022).

185. Bakhtin and cultural theory / Ed. by K. Hirschkop and D. Shepherd. Second edition. Manchester: Manchester univ. press, 2001. 288 p.

186. Barthes R. Theory of the Text. In Robert Young, Untying the text: a post-structuralist reader. Boston : Routledge & Kegan Paul, 1981. 31 p.

187. Caton D. M. Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator : Thesis for the Master of Music Degree ; University of Tennessee, Knoxville. Knoxville, 2013. 74 p. URL : <https://ir.library.louisville.edu/etd/463/> (date accessed: 09.05.2025).

188. Dreyfus L. Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal of Music Theory*. 2007. № 12/3. P. 253–272.

189. Folk Songs (author's note) — Centro Studi Luciano Berio. Centro Studi Luciano Berio. URL : <https://www.lucianoberio.org/nota-di-programma-op/folk-songs-authors-note/> (date of access: 09.02.2025).

190. Fritts J. T. Transforming the past: Luciano Berio's appropriation of folk materials and idioms in "Folk Songs" (1964) ; Master's thesis, University of Louisville. Louisville : University of Louisville Institutional Repository, 2010. URL : <https://ir.library.louisville.edu/etd/463/> (date accessed: 27.05.2022).

191. Hermione Lai "Heinrich the Great": The Heinrich Neuhaus Legacy. *Interlude: Classical Music Magazine | Articles, Reviews & More*. 07.04.2024. URL : <https://interlude.hk/heinrich-the-great-the-heinrich-neuhaus-legacy/> (date of access: 17.03.2025).

192. Hrybinienko Y., Matushchak T., Shpytalna I., Su R., Zhang Z. Interpretation of a musical text: To the question of understanding the author's intention. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. 2024. Vol. 14(1). P. 68–72. URL : http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130132/papers/A_12.pdf (accessed: 07.10.2025)

193. Jakobson R. Linguistics and Poetics. In T. Sebeok (Ed.), *Style in Language* Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1960. P. 350–377.

194. Kristeva J. Word, Dialogue and Novel. *Desire in Language : A Semiotic Approach to Literature and Art*. N.Y. : Columbia Univ. Press, 1980. P. 64–91

195. Luckenbaugh N. What Makes a Song Cycle Tick? *NewMusicalTheatre*. 06.03.2014. URL : <https://newmusicaltheatre.com/blogs/green-room/what-makes-a-song-cycle-tick> (date of access: 09.01.2025).

196. Lachmann R. Bachtins Dialogizitat und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik // *Das Gespräch / eds. Karlheinz Stierle and Reiner Warnung // Poetik und Hermeneutik*, no. 11. Munich: Wilhelm Fink, 1984. P. 489–515.

197. Lerch A., Arthur C., Pati A., Gururani S. An interdisciplinary review of music performance analysis. *Transactions of the International Society for Music*

- Information Retrieval*. 2020. Vol. 3, No. 1. P. 221–245.
<https://doi.org/10.5334/tismir.53>
198. Mazo M. Stravinsky's "Les Noces" and Russian Village Wedding Ritual. *Journal of the American Musicological Society*. 1990. Vol. 43, No. 1. P. 99–142. URL : <https://sites.nd.edu/choral-lit/files/2018/08/Mazo-Les-Noces-and-Wedding-Ritual.pdf> (date of access: 09.02.2025).
199. Moore G. Singer and Accompanist: The Performance of Fifty Songs. Green Wood Press. Publishers. Westport, Connecticut. 1974. 232 p.
200. Ren M. Mahler's Concept of Chinese Art in his *Das Lied von der Erde*. *Maynooth Musicology*. 2008. Vol. 7. P. 154–178. URL : <https://mural.maynoothuniversity.ie/id/eprint/9462/> (date of access: 07.13.2025)/
201. Schumann, Robert; Brahms, Johannes. Schumann's Dichterliebe and Brahms' Four Serious Songs: Text Insert / Robert Schumann, Johannes Brahms. — Vancouver : Early Music Vancouver, 2017. 12 c. URL : <https://www.earlymusic.bc.ca/wp-content/uploads/2017/03/FEST03-TT-Dichterliebe-final.pdf> (date of access: 07.13.2025).
202. Shchitova S., Yakymets O. The innovative interpretation of the chamber-vocal genre in the late works of Schubert. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk region*. 2019. Vol. 15. P. 163–171.
<https://doi.org/https://doi.org/10.33287/221913>
203. Smith B. Diction in Context: Singing in English, Italian, German, and French. San Diego: Plural Publishing, Inc., 2019. 359 p.
204. Style and idea : Selected writings of Arnold Schoenberg / ed. by S. Leonard. London : Faber, 1975. 559 p.
205. The Composer intends. *The Cross-Eyed Pianist*. 27.07.2020. URL : <https://crosseyedpianist.com/2020/07/27/the-composer-intends/> (date of access: 07.10.2025).
206. Jakobson R. Selected Writings. Volume I: Phonological Studies. Gravenhage : Mouton, 1962. 702 p. ISBN 902793178X.

207. Webster J. Edward T. Cone's The Composer's Voice : Cone's "Personae" and the Analysis of Opera. *College music symposium exploring diverse perspectives*. URL : <https://s.music.org/29/item/2044-edward-t-cones-ithe-composers-voice-i-cones-personae-and-the-analysis-of-opera.html> (date of access: 07.10.2025).

ДОДАТКИ

Публікації здобувача у наукових фахових виданнях України:

1. Чжан Цзицзін. Камерно-вокальні твори Богдани Фільц пізнього етапу: художній задум і виконавське втілення. *Сучасне мистецтво*. 2022. Вип. 18 (18). С. 285–293. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269745>

Ключові слова: солоспів, романс, Богдана Фільц, камерно-вокальна творчість, пізній етап творчості, виконавський аспект.

2. Чжан Цзицзін. Художньо-виражальний простір камерно-вокальної творчості Богдани Фільц. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Вип. 18(2). С. 131–135. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269804](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269804)

Ключові слова: солоспів, романс, обробка, Богдана Фільц, камерно-вокальна творчість.

3. Чжан Цзицзін. Український камерно-вокальний цикл 1920-х: жанрово-стильові трансформації та виконавське втілення (на прикладі «Трьох романсів на вірші старовинних китайських поетів» Бориса Лятошинського). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 90. Т. 2. С. 159–165. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-23>

Ключові слова: камерно-вокальна музика, Борис Лятошинський, вокальний цикл, орієнталізм, імпресіонізм, мелодекламація, виконавська інтерпретація.

Участь у міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях

1. Чжан Цзицзін. Художній образ і його сценічне втілення (на прикладі вокального циклу Олександра Козаренка «П'ять романсів на слова Софії Майданської») [доповідь]. *Міжнародна наукова конференція «Сучасний мистецький простір як код митця: філософсько-культурологічний аспект»*. Організатори: Єрусалимська академія музики і танцю, Державна музична консе-

рваторія Трієсту ім. Дж. Тартіні, Академія музики й театру Естонії, Український державний університет ім. М. Драгоманова, Національна академія мистецтв України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Центр музичної україністики ім. Героя України М. Скорика. Київ, 5–7 травня 2025 року.

2. Чжан Цзицзін. Вокальний цикл Олександра Козаренка «П'ять романсів на слова Софії Майданської»: музично-драматургічні особливості [доповідь]. *Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична творчість і наука сьогодні: нові вектори, стратегії змін»*. Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, кафедра теорії музики, Українське товариство аналізу музики, Центр музики молодих. Київ, 2–3 травня 2025 року.

3. Чжан Цзицзін. Інтерпретація камерно-вокальної спадщини Олександра Козаренка: авторська ідея та її художньо-образне оформлення [доповідь]. *VI Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та Культурології»*. Організатори: Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Зеленогурський університет (Польща). Київ, 13–14 листопада 2024 року.

4. Чжан Цзицзін. Вокально-інтонаційні особливості солоспівів Богдани Фільц зрілого періоду творчості [доповідь]. *VII Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»*. Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Інститут культурології університету Марії Кюрі-Склодовської (Люблін, Польща), Литовська академія музики і театру (Вільнюс, Литва), Український вільний університет (Мюнхен, Німеччина). Київ, 2–4 листопада 2023 року.

5. Чжан Цзицзін. Символістські прояви в камерноінструментальній творчості Бориса Лятошинського 1920-х років [доповідь]. *XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року»*. Організатори: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, кафедра світової музики. Київ, 20–21 листопада 2023 року.

6. Чжан Цзицзін. Українська колористика в камерно-вокальній творчості Олександра Козаренка (на прикладі циклу «П'ять романсів на вірші Софії Майданської») [доповідь]. *Міжнародна наукова конференція «Україна та Європа. Культура в глобальних викликах сьогодення»*. Організатори: Національна академія мистецтв України, Національна академія наук України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Зеленогурський університет (Польща), Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 20–21 вересня 2023 року.

7. Чжан Цзицзін. Камерно-вокальна творчість Бориса Лятошинського 1920-х: поетика символізму [доповідь]. *IV Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. Організатори: Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, Інститут культурології НАМ України, Зеленогурський університет (Польща). Київ, 16–17 листопада 2022 року.