

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ПОЕТИКА ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ М. СТЕЦЮНА:
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ**

Магістерська робота
студентки II курсу магістратури
КАНЕВСЬКОЇ АСІ ОЛЕКСАНДРІВНИ

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри загального та
спеціалізованого фортепіано
ДОВЖИНЕЦЬ І.Г.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів

і текстів інших авторів

Каневська А.О.

мають посилання на відповідне джерело



ХАРКІВ-2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПОЕТИКА І ЛІРИКА: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ.....	6
1.1. Поняття і сутність поезики в літературному слові й музиці.....	6
1.2. Лірика як жанрова сфера музичного мистецтва.....	18
Висновки до розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА М. СТЕЦЮНА.....	23
2.1. Творчість М. Стецюна у фокусі наукових досліджень.....	23
2.2. Романс як провідний жанр творчості митця.....	28
2.3. Специфіка втілення ліричної образності.....	30
2.3.1 Композиторський аспект.....	30
2.3.2. Інтерпретаційні особливості виконання романсів М. Стецюна.....	33
Висновки до розділу 2.....	40
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47

ВСТУП

Вокальна лірика є одним із найдавніших і водночас актуальних жанрів музичного мистецтва. Вона відображає глибинні переживання людської душі, втілює найтонші відтінки емоцій та почуттів, передає багатогранність буття крізь призму поетичного слова й музичного вираження. Саме камерна вокальна творчість стала тим полем, на якому композитори різних епох і національностей мали змогу проявити свій талант, оригінальність мислення та майстерність втілення художніх ідей.

Серед плеяди українських митців, чия спадщина збагатила скарбницю національної і світової музичної культури, особливе місце посідає Микола Стецюн. Його камерно-вокальні твори вирізняються глибиною філософських роздумів, витонченим ліризмом, яскравою образністю, індивідуальним підходом до інтерпретації поетичних текстів. Вони часто звучать з концертної сцени, включаються в репертуар видатних співаків сьогодення. Проте поетика вокальної лірики Миколи Стецюна залишається недостатньо дослідженою, що зумовлює актуальність даної роботи.

Метою дослідження є розкриття особливостей поетики камерно-вокальної лірики М. Стецюна.

Поставлена мета зумовила розв'язання таких **завдань**:

- окреслити поняття і сутність поетики в літературі й музиці;
- розглянути лірику як жанрову сферу музичного мистецтва;
- висвітлити провідні орієнтири життєтворчості М. Стецюна;
- розкрити особливості поетики романсової лірики митця;
- здійснити інтерпретаційний аналіз ліричних творів М. Стецюна.

Об'єкт дослідження – камерно-вокальна творчість М. Стецюна.

Предмет – композиторський й виконавський аспекти втілення ліричної образності в романсових творах митця.

Матеріалом дослідження послуговували нотні примірники й аудіо- і відеозаписи виконавських інтерпретацій романсів М. Стецюна Лідією

Величко, Сусанною Чахоян, Альоною Гузь, Ольгою Юріною, Іриною Пасісніченко.

Методологія дослідження є комплексною і базується на таких методах: історико-культурний – застосований для розкриття термінів «поетика» та «лірика»; біографічний – зумовлений дослідженням життєвого та творчого шляху М. Стецюна; системно-аналітичний – використаний для узагальненого аналізу творчості митця; інтерпретаційний – застосований для розкриття особливостей виконання романсів М. Стецюна.

Теоретичну базу дослідження становлять роботи з біографії та творчості М. Стецюна В. Бабенко, А. Виноградової, Є. Гребенюк, В. Максименко; музичної поетики Н. Беліченко, А. Булкіна, Н. Буроака, О. Дея, Н. Заболотної, Н. Костенко, О. Михайлової, О. Муравської, А. Поліщук, І. Рябчуна, Сюн Яхуана, С. Щелканової, Ян Ваньціна; з поетики Н. Буало, С. Єрмоленко, В. Іванішина, Г. Клочек, Й. Кобів, Ю. Коваліва, М. Кодака, В. Харкуна, Е. Магазаника, А. Мойсенко, І. Чепіги; з виконання музики Ю. Вахраньова; з літературознавства В. Кшевницького; з теорії та історії музики Ж. Дедусенко, Е. Каминської-Маркової, Лю Нані, Л. Шевченко; з камерно-вокальної творчості композиторів І. Драч, Ду Вея; з лірики Мінзце Вана, Т. Табакової; з інтерпретації К. Тімофєєвої; інтернет-джерела, що містять біографічні дані М. Стецюна, відео-записи виконання творів М. Стецюна, особиста бесіда з композитором.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що вперше досліджено поетику вокальної лірики М. Стецюна, зроблено інтерпретаційний аналіз творів «Зимушка-зима», «Криниченька», «Пісня про землю», «Вишиванка», «Звела мене не біда», «Ой, жалю мій, жалю», «Журавлине слово», «Зажурилась при долині», «Осінні проліски».

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх використання у подальших наукових розвідках, присвячених вивченню творчості українських композиторів; у викладанні курсів з історії музики, аналізу музичних творів, інших дисциплін музикознавчого циклу; на

заняттях з фаху «академічний спів», зокрема у самостійній роботі здобувачів освіти у підготовці до практичних занять і сольних виступів.

Апробація результатів дослідження. Робота пройшла апробацію на наукових конференціях:

- VI всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (21–22 грудня, 2022 року, м. Суми);
- VII всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра. До 45-річчя ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету» (22–23 листопада 2023 року, м. Суми);
- V міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (18–19 травня 2023 року, м. Харків).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 51 сторінок. Список використаних джерел налічує 58 позицій.

РОЗДІЛ 1.

ПОЕТИКА І ЛІРИКА: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТИ

1.1. Поняття і сутність поезики в літературі й музиці

Згідно українського тлумачного словника термін поезика трактується як «система поетичних форм і принципів, основних стилістичних особливостей, властивих творчості того чи іншого письменника...» [26]. Це формулювання можна застосувати й до музичної поезики, замінивши слово «письменник» на «композитор». Загалом же термін поезика пов'язаний насамперед з літературним словом і трактується як «один з розділів теорії літератури, що розглядає осовні закономірності її розвитку «як мистецтва слова», «сукупність художньо-естетичних і стилістичних засобів, що визначають своєрідність того чи іншого <...> твору» [54]. Водночас етимологія слова «поетика», що походить від давньогрецького «ποίηω» – «творити», та «τέχνη» – «практичне вміння», дозволяє його використовувати не лише у літературному контексті, а й застосовувати до інших видів мистецтва, зокрема музичного. А. Поліщук зазначає, що звернення музикознавців до поезики, як науки про словесну художню творчість, науки про будову літературно-поетичних творів та їх естетичні засоби, зумовлене первісним синкретизмом видів мистецтва. «Універсальність поняття “поетика” пояснюється певною абстрактністю трактування, перекладом цього слова з грецької. Воно означає не тільки “поезію” чи “словесну творчість”, а й такі похідні значення, як “роблю”, “створюю”, “створене”, “зроблене” тощо» [44, с.154]. Отже поезика – це мистецтво творення.

Занурившись в історію з'ясовуємо, що термін «поетика» використовується в літературі з давніх часів. Ще відомий філософ Стародавньої Греції Аристотель читав по цій темі лекції студентам і написав трактат з однойменною назвою, присвячений теорії драми¹, де окрім

¹ Трактат датується 335 до н. е.

поетичного мистецтва розмірковував і про музику, зокрема увів в обіг широко використовуване в мистецтві поняття катарсису.

З грецької мови термін «poietike» перекладається як «майстерність творення», або «поетичне мистецтво». У період Античності поетикою називали науку про художню літературу. Саме цьому Горацій присвятив свою віршовану працю «Послання до Пізонів» (або «Про поетичне мистецтво»)², де виклав основні принципи, яким слідував у поетичній практиці. Його теорія поезії базується на постулатах, що твір має бути цілним; містити послідовний зміст, який втілює певний образ; створювати яскраве враження. Простота, стислість і зрозумілість змісту у поєднанні з виваженістю і продуманістю форми становлять передумову успіху поетичного твору. Творчість же має спиратись талант у поєднанні з вмінням віршувати, знання філософії і життя. Важливу роль у мистецтві поезії відіграє критика.

З поетичних жанрів Горацій головну увагу приділяв трагедії, вбачаючи в ній можливість повернення до давніх традицій, і в зв'язку з цим наголошував на музичній компоненті – хорі, який є невід'ємним складником жанру і, на думку поета, основним виразником справедливості й поміркованості.

Порівнюючи трактати Арістотеля і Горація Й. Кобів відзначає, що поетика Горація має характер літературного послання, певного теоретичного маніфесту римського класицизму доби імператора Августа. «Чимало влучних думок висловлено в посланні про єдність змісту і форми, про мову і стиль поетичного твору, його лексику, художньо-образні засоби, метричну будову та ін. Твір Горація «Про поетичне мистецтво» відіграв позитивну роль не лише в розвитку античної естетичної думки, він став важливим джерелом для створення нормативної поетики епохи Відродження і європейського класицизму» [29, с.128]. Отже і «Поетика» Арістотеля і «Про поетичне

²Існує думка, що назва трактату «Поетичне мистецтво» («Ars poetica») не належить Горацію, а виникла дещо пізніше.

мистецтво» Горація стали найважливішими трактатами естетики поезії Античної доби.

До тлумачення поетики звертався й відомий мислитель пізньої античності Аврелій Августин (354–430). Розмірковуючи про значення і роль ритму в поезії, він проводив паралелі з музикою³, зокрема акцентував увагу, що регулювання певної тривалості звуків становить предмет не поезії, а музики, де важливим є рівномірний ритм, відповідно до якого тривалість окремих складів може змінюватись (подовжуватись), що не є помилковим, якщо не порушується організація загального ритму. Також Августин наголошував на естетичному значенні музики, насамперед отриманні радості і задоволення слухачем. Зокрема музичне розмірене звучання ритму, на думку філософа, надає слухачеві задоволення, а його порушення одразу ж вловлюються його внутрішнім відчуттям [58]. Загалом музика в естетиці Блаженного Августина виступає ідеалом всіх мистецтв, оскільки її головне призначення полягає у вираженні глибинних рухів душі людини, які не можуть бути передані словами. Супроводжуючи поетичний текст, музика, своїм емоційним впливом сприяє глибшому засвоєнню його духовного змісту [58]. Ці головні аспекти августинівських суджень про музику склали основу музичної естетики Середньовіччя і Відродження, сформували підґрунтя розуміння сутності мистецтва як художнього феномена. З вищенаведеного можемо констатувати, що поетика з давніх часів пов'язувалась не лише з літературним словом, а й з музикою, що знайшло своє продовження в історії мистецтва.

У різні періоди становлення мистецтва поняття «поетики» трактувалося відповідно естетики і стилістики певної історичної доби. Так класицизм, як канонічне мистецтво, орієнтувався на Античність і прагнув

³ Провідним жанром пісенно-поетичного мистецтва I століття нашої ери були псалми Давида. Виконання псалмів супроводжувалося грою на псалтеріумі. Музикантів, які грали на цьому інструменті філософ вважав тими, хто робить добро з радістю, оскільки звершення добра має бути глибоко щирим і органічним для людини, природною потребою її душі, пісню радості, радісною музикою душі.

розсудливості й регламентації. Засновником поетики класицизму в літературі вважається Франсуа Малерб⁴, який розробив канони поетичного слова, де основоположними проголосив критерії раціоналізму: ясність, точність, віртуозність вірша.

Під впливом трактату Горація велику віршовану працю з поетики класицизму написав французький поет і теоретик мистецтва Нікола Буало (1636–1711)⁵, в якій зазначив, що в поезії, як і в інших сферах життя, вище за все має бути розум, якому підкоряються фантазія і почуття. За змістом і формою мистецтво має бути бути «чистим і ясним»:

«Чистоти й ясності пильуйте у словах...

Не хочу ум у загадках томити» [3].

А також не химерним, а витонченим, високим і водночас простим і зрозумілим:

«Так і ідилія, щоб нас причарувати,

Красою скромною повинна нам сіяти.

Простота – ось її найприродніший стрій» [3].

Романтизм вніс свої акценти у розуміння поетики: на зміну абстрактнологічній сутності, романтична поетика висунула концепцію витонченого внутрішнього світу людської душі, емоційного переживання й інтимного спілкування з природою, поринання у світ фантазії. Ідеалізація почуттів відбилася у поезиї контрастів, безмежності уяви. Романтизм набував найрізноманітніших форм, залежно від країни, проте спільним у всіх його різновидах були порив і шукання, заперечення усього буденного і прозаїчного, культ внутрішнього світу людини і «роздвоєність» творчої свідомості, звернення до «надчуттєвого» і фантастичного, спрямованість на оновлення художньої форми.

Модернізм ХХ століття змодельовав свою поетику: світ сприймається як абсурдний і хаотичний, позбавлений сенсу, або ж сенс вбачається неявним

⁴ Франсуа де Малерб (François de Malherbe) 1555–1628.

⁵ Трактат «Мистецтво поетичне» був написаний у 1674 році.

і глибоко прихованим. Головною темою стає відчуження особистості від соціуму, закони життя якого вбачаються незбагненими. Романтичне за своєю сутністю протистояння героя і світу переміщується у внутрішній світ героя. В межах цієї естетики формується нова художня реальність і художня мова – символ набуває значення одного з провідних засобів вираження надприродного, інтуїтивного уявного і невимовного. У співставленні з художнім образом, який відтворює події, явища, предмети тощо, символ виражає загальні відносини і зв'язки. Він має такий ступінь узагальнення за яким не вбачаються конкретні життєві ситуації і відносини, особливості і тонкощі художнього втілення, найважливішим є концентроване вираження певного узагальненого сенсу. Багатозначність образної символіки зумовлює можливість суттєвого варіювання сюжетної лінії твору, дає простір творчій уяві. Формування поетики літературного символізму пов'язують з іменами Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, які стояли у витоків цього стилю. Символізм в музиці пов'язують з ім'ям К. Дебюссі, який оновив музичну стилістику імпресіонистичними засобами письма. Поетика символізму справила значний вплив на подальший розвиток мистецтва, зокрема на авангардизм, постмодернізм тощо.

Специфічну природу поетики постмодернізму чітко визначає В. Кшевецький: «“Постмодерна чуттєвість”, поєднана з уявленням про світ як про хаотичний, позбавлений цінності і змісту, відкриває привабливу перспективу безкінечним мовним іграм: абсолютно вільному, нічим не обмеженому, самодостатньому і при цьому іронічному оперуванню текстами, дискурсами...» [33, с.28].

В сучасному науковому дискурсі поетика розглядається в різних аспектах. З позицій теорії літератури її трактує В. Іванишин, зокрема дослідник наголошує, що центральним у теорії літератури є вивчення поетики, оскільки «без поетики неможливе системне, комплексне і всебічне пізнання літературного твору» [18, с.10]. Водночас, не можна вважати поетику теорією літератури загалом, оскільки вона становить лише її частину.

Фахівці визначають поетику як «сегмент літератури» [30, с.542], іноді трактують як «форму художнього твору» [52, с.129], але переважно визначають як науку про «систему зображально-виражальних засобів у письменстві, організованих відповідно до філософсько-естетичних ідеалів автора» [28]. «Вивчення внутрішньої будови художніх творів – одне із головних завдань поетики як науки» – наголошує дослідник української народної пісенності О. Дей [11, с.3]. Зокрема він зазначає, що поетична структурність поширюється на змістовно-сюжетну структуру, «вони взаємонакладаються, творячи складну семантичну систему» [11, с.3].

Літературознавець Г. Клочко відзначає, що поетика становить внутрішньо організовану цілісність, яку, формують «постійні смисли»: художність, система творчих принципів, художня форма, системність, майстерність [45, с.233]. Цілісність поетики підкреслює й узбецький дослідник Е. Магазаник, який відзначає, що поетика «передбачає дослідження будь-якого компонента твору в його безпосередній “роботі” на цілі» [38, с.6].

Окрім конкретних структурних компонентів твору (форма, мова, засоби виразності тощо), поетика вивчає художні напрями і течії, стиль, жанр, індивідуально-авторську творчість, а також національні риси письма. Проте основна мета поетики полягає у вивленні звукової та образної структури тексту, художніх прийомів, що становлять засоби втілення образності. Доктор філологічних наук А. Мойсієнко зазначає, що термін «поетика», з одного боку, стосується самого феномену художнього твору, філософії та психології творчості, а з іншого – розглядається як така, що має завдання описувати саму техніку поетичного творення [42]. Тому одним з аспектів поетики є проникнення в творчу лабораторію митця, висвітлення шляху від задуму художнього твору до його втілення в художню форму.

Структуру поетики становлять: загальна, історична та описова поетика. Загальна поетика розглядає художні засоби та будову твору відносно втілення авторського задуму і жанру. Описова поетика досліджує структуру

конкретних творів, окремих авторів або періодів. Завдання описової поетики – опрацювання авторського задуму і його втілення до кінцевого продукту. Історична поетика простежує становлення жанрів та стилів їх особливості, втілені у засобах виразності, а також «еволюцію способів і засобів образного освоєння світу» [42, с.32]. Цей структурний алгоритм репрезентує поетику у широкому сенсі, оскільки поетика може розглядатись як стосовно феномену художнього твору, філософії та психології творчості, так і у більш широких горизонтах. Зокрема А. Мойсієнко наголошує: «Сприймаючи світ як своєрідний текст, можна говорити про поетику часу і простору, поетику добра і зла» [42, с.32], різних країн, різних видів мистецтва (літератури, архітектури музики), а також філософську поетику, що розкриває сутність і дух мистецтва загалом.

«Творчий підхід до мови в її естетичній функції не обмежує розуміння поетичної мови тільки одним жанром чи стильовим різновидом літературної мови», – відзначає українська мовознавця С. Єрмоленко, – «в основі поетичної мови лежить особливий характер конкретно-чуттєвого бачення світу, орієнтація на емоційно-естетичне сприйняття його», а «ознаки мовної поетичності можуть виявлятися в публіцистичному стилі, в буденному розмовному спілкуванні» тощо [16, с.323]. Отже, вивчаючи поетику, ми досліджуємо задум автора, і навіть більше, через вивчення поетики ми «заглядаємо в душу митця», вловлюємо ті почуття й емоції, що надихнули його на створення певного художнього шедевр.

Не зовсім правильно ототожнювати поняття поетики з поняттям стилістики, оскільки стилістика передбачає багатоаспектний, широкий аналіз твору у його порівнянні з аналогічними. Поетика ж розглядає твір сам по собі, або в контексті поетики автора. Якщо застосувати це до поняття музичної творчості, то дослідження можливе не лише в параметрах композиторського доробку мистця, а й різних виконавських інтерпретацій досліджуваного опусу.

Осмислення поезики будь-якого твору неможливе як без аналізу динаміки художньої системи в цілому, так і характеристики окремого образу. Відповідно, дослідження поезики конкретного твору передбачає аналіз форми і її структурних компонентів, засобів, якими митець перетворив свою ідею в текст (музичний текст), а також особливих прийомів втілення образності, притаманних саме цьому твору.

Важливе значення в поезиці набуває назва твору. Заголовок художнього, або музичного тексту становить один із найістотніших елементів композиції. Переважно назви творів мають багатофункціональне значення: в коротких заголовках містяться основні маркери змісту, а також різні рівні контексту. Часто заголовок відбиває особисте ставлення автора до описаних (озвучених) подій, його думки, міркування, власний погляд на предмет, що склав зміст художнього твору. Особливого значення в цьому контексті набуває переклад назв з іншомовних оригіналів, який не завжди є точним (наприклад цикл романсів Г. Лорки часто перекладають як «Циганські романсеро», тоді як оригінальна назва звучить як «*La monja gitana*», тобто «Монахиня-циганка»). Як виявляється, авторська назва не просто відображає тему циклу, а відкриває головний образ твору.

В музичному мистецтві концепція «музичної поезики» («*musica poetica*» з лат. «творча музика») отримала поглиблене теоретичне осмислення в епоху бароко (XVI–XVII ст.), де трактувалася як вчення про музичну композицію (техніку створення музики). Вперше термін був застосований у посібнику з композиції «Основи музики» (1533)⁶ німецького теретика музики Міколауса Лістенія (1510–?). В цій роботі автор вперше визначив музичний твір як артефакт композиторської творчості, а поезику – як вчення про музичну композицію. Згодом праці з теорії композиції з'явилися й у інших представників німецького бароко (Г. Фабера, Г. Дресслера, Й. Бурмейстера та

⁶ Книга набула визнання і в 1537 році була перевидана під назвою «Музика». Цей посібник став самим популярним в Нмеччині і Австрії і тільки у XVI столітті був перевиданий понад 50 разів.

ін.). В їхніх трактатах «musica poetica» розглядалась вже не лише позицій створення музики за правилами і записання її нотами (композиції), а й імпровізації, значна увага приділялася риториці. Зокрема Н. Заболотна зазначає: «Одним з головних художньо-практичних досягнень епохи стає розробка і систематизація «музично-риторичних фігур» для використання в композиції» [17].

Розмірковуючи про поетику в музичному мистецтві, А. Поліщук звертається до її витоків – первісного синкретизму видів мистецтва, що обумовив подальше формування поетики кожного з них. Авторка наголошує, що саме «поняття “мистецтво” у давні часи мало безпосереднє відношення до позамузичних сфер... А музична теорія як така не обмежувалась тільки дослідженням музичних явищ, а вивчала <...> будову віршів, особливості ораторського мистецтва та сценічного виконавства тощо» [44, с.154].

Протягом становлення і розвитку мистецтва поетика відбивала естетичні пріоритети і стилістичні особливості кожної конкретної доби. Саме тому, музична поетика бароко, класицизму, романтизму тощо має свої особливості, що позначалося не лише на стилістиці, але й жанрах, засобах письма тощо. Зокрема досліджуючи дитячий фортепіанний альбом як жанровий феномен, А. Булкін наголошує на поетиці жанру, у його зв'язках зі «спектром засобів виразності» [4].

«Музикознавство останніх років активно задіює категорію поетики» – пише С. Щелканова. За відсутності єдиного погляду, її «тлумачення досі є широким і дискусійним як щодо змісту, так і щодо сфер проявів і механізмів функціонування» – зауважує І. Рябчун [46, с.67]. Проте сучасне музикознавство наполегливо вивчає і поглиблює знання про сутність і значення поетики як на рівні музичних жанрів, окремих творів, так і композиторської стилістики, виконавського інтерпретування тощо. Зокрема С. Щелканова наголошує, що поетику слід розуміти «як теоретичну систему, яка дозволяє на основі обраного наукового дискурсу інтерпретувати різноманітні питання специфіки художнього твору, що виявляють його онтологічну

сутність. Музична поетика має піднятися над рівнем цілісного аналізу музичновиразових засобів, актуалізуючи багатоступінчастий процес розуміння музичного феномена, шляхом розуміння його смислу через акт інтерпретації» [56, с.27]. Розмірковуючи про структурну поетику Н. Беліченуко зауважує, що її основу основ становить «принцип іманентного дослідження твору, коли художній текст розглядається як деяка поданість, що підлягає аналізу як самостійне ціле.... Розглядати музичний твір як складний процес тотальної взаємоспіввідносності “композиційної” та “естетичної” форм (де перша “зрежесована” другою і водночас є унікальним її втіленням) і означає зробити його предметом структурної логіки» [2, с.4].

Китайський дослідник Лю Нань вважає, що у сучасному уживанні «вираз “музична поетика” застосовується як у відношенні до закономірностей музичної творчості, так і стосовно їх теоретичної та технологічної експлікації. Він трактується як загальна теорія музики (музичної мови, форми, стилю), або як сума принципів звуковисотної, ритмічної, синтаксичної, композиційної та іншої організації музичної мови тощо» [36]. Його співвітчизник Ду Вей розуміє «музичну поетику як системну цілісність засобів вираження у художньому творі в її проекції на композиторську творчість» [14, с.5]. Отже, музична поетика вивчає твір з позицій сюжету, композиції, жанру, стилістики, образності, засобів музичної виразності, за допомогою яких композитор створює образ. Також вона охоплює і самих композиторів: авторську стилістику, епоху в якій він жив і творив, жанрові пріоритети, особливості роботи з поетичним текстом (у вокальних і хорових творах) тощо. Вокальна поетика вирізняється також взаємодією з мовленнєвим ритмом та фонетикою тексту.

Поняття «виконавська поетика» ґрунтовно досліджено і долучено до наукового обігу українського музикознавства харківськими дослідниками Ю. Вахраньовим, Н. Костенко, К. Тимофєєвою, Ж. Дідусенко, С. Щелкановою. Автор концепції про виконавську поетику у фортепіанному мистецтві Ю. Вахраньов визначивосновні основні складники цього феномену:

«Поетика виконавського акту, – на думку митця – спирається.... з одного боку на композитора, виконавця, слухача, з другого – музику, виконавця й інструмент» [6, с.37]. Розкриваючи про сутність виконавської поетики автор включає до цієї категорії поняття духовності, адже «духовний бік виконавства, представлений творчим процесом, не лише визначає інтерпретацію, а й входить до її поетики як внутрішня сукупність її елементів» [50, с.184]. Ю. Вахраньов відзначає, що «духовність, спрямована через інтонування на розкриття змісту твору та втілення його у виконавській інтерпретації з метою впливу на слухача, є рушійною силою системи виконання і розглядається в аспекті його поетики» [6, с.37].

Дослідниця поетики домрового мистецтва Н. Костенко під терміном виконавська поетика пропонує розуміти систему спеціальних засобів і прийомів звукотворчості, що спрямована на відтворення художнього змісту музики [32]. Музикознавиця вважає, що виконавська поетика становить «ядро» виконавської інтерпретації, «креативну» функцію виконавця і визначається якістю системної організації цілісної драматургії твору в момент виконання [32]. Продовжуючи думку Ю. Вахраньова, музикознавця підкреслює, що у виконавській поетиці слід «розрізняти її предметності: – музичний твір як мистецьке ціле; – виконавський образ як результат діяльності музиканта» [32, с.60], також наголошує, що «поетика виконавського мистецтва становить найважливіший розділ, присвячений науковому моделюванню принципів інтонування, зумовлених об'єктивною природою інструмента (темброво-артикуляційного комплексу, фактури і динаміки). На відміну від семантики поетику створює виконавець» [32, с.60].

К. Тимофєєвою виконавська поетика трактується як система принципів структурування виконавського мислення [51], а Ж. Дедусенко розглядається в контексті індивідуального стилю виконавця [12].

У вокальному мистецтві виконавець має відношення ще й до поетичного тексту. Відповідно окрім музичних засобів втілення образності, він має усвідомити текстові акценти, тонкощі відтворення почуттів у слові і

їх передачі в музиці. Мистецтво співака передбачає й вміння перетворюватись. Гра є складником поезики виконавця-співака. Водночас, артист має ретельно контролювати емоції, заздалегідь продумуючи стратегію виступу, оскільки на сцені не має бути ні надлишку емоцій, ні нестачі. Також треба пам'ятати про технічну сторону виконання. Музикант обов'язково має вміти користуватися своїм інструментом, знати його особливості та тонкощі. Розвинута техніка надає артисту широкі можливості у створенні індивідуальної інтерпретації, поглибленого розкриття семантичного поля тексту у нових вимірах та враженнях. Саме це й становить унікальну «поетику виконання».

Важливу роль у створенні художнього образу вокального твору відіграє партія акомпанементу. Вона здатна поглибити емоційний стан, надати більшої виразності звучанню. Розмірковуючи про параметри виконавської поезики вокаліста, Сюн Яхуан визначає наступні: «по-перше, темброве амплуа співацького голосу (репрезентанта ліричного героя/героїні) та, по-друге, інструментальний супровід, найчастіше фортепіанна партія, роль якої у створенні відповідної музичної символіки, починаючи від камерно-вокальних творів XIX століття, неймовірно значна. У поєднанні із виразністю *canto* створюється неповторний колорит символічного “портретування” людей, подій, природи, міфології універсум національної камерно-вокальної лірики» [48, с.126].

Термін поезика часто використовують у поєднанні з камерно-вокальним жанром, зокрема ліричною сферою образності: «Поетика камерно-вокальної творчості Ш. Гуно...» [57] «Поетика камерно-вокальної лірики Франсиса Пуленка», [41] «Поетика вокального циклу П. Хіндемита...» [43], «Поетика камерно-вокального циклу...» [15] тощо. Як зазначає Ду Вей, «унікальне художньо-сміслові цілі й семантичний зміст камерно-вокальної творчості» пов'язані з взаємопроникненням і контамінацією вербальних і музичних словесних комплексів, що дозволяють виявляти складну видову

природу лірики як прагнення відобразити світ почуттів і переживань [14]. Саме тому зупинимось на деяких особливостях лірики.

1.2 Лірика як жанрова сфера музичного мистецтва

У спеціальних музичних довідкових виданнях відсутнє самостійне вживання терміну «лірика», він використовується лише в словосполученнях, таких як «лірична опера», «лірична трагедія», «камерно-вокальна лірика» (про що йшлося вище) тощо. Такий підхід до лірики у мистецтвознавстві йде від античної традиції, яка також тлумачила «ліричне» не саме по собі, а у контексті високої аполлонійської поезії та гімнотворчості. Варто зауважити, що термін «лірика» як і «поетика» первинно пов'язаний з літературним словом, і у Давній Греції означав виконуваний під звуки ліри чуттєвий текст, пов'язаний з особистими переживаннями автора, витонченими емоціями і душевним хвилюванням, «виявленням емоційного ставлення автора або його героя до об'єкта зображення» [34].

У ліричному творі предметний світ не існує сам по собі, оскільки не є самостійно значимим. Сюжетне начало також не є визначальним для лірики. Вона концентрується на людських переживаннях, почуттях, яким притаманні швидкі зміни настрою. Ще Аристотель у «Поетиці» виокремлював особливу форму поетичного слова, коли автор залишається самим собою і не перевтілюється в свого персонажа, а відтворює власні почуття. Проте давньогрецький філософ не вживав термін «лірика», він був введений вченими Александрійської школи (III ст. до н.е – VI ст. н.е.) і належав до мелічної поезії – різновиду лірики. До XVIII століття лірика трактувалася як вид поезії, призначеної для співу. Згодом вона виокремилась в жанр основою якого стала музика. Отже, первісний синкретизм (генетична єдність) поезії і музики зумовив уявлення про «музикальність лірики», що виявилось її особливою якістю як літературного жанру. Водночас музика набула тісного зв'язку і значення обов'язкового компонента лірики. Саме тому у

поетичному тексті важливого значення набули: інтонація, ритм, паузи, наголос, які здатні передати увесь спектр настроїв душі.

Проте, як зазначає Г. Табакова, у центр уваги лірики потрапляють «не лише миттєвості внутрішнього світу, а й тривалі переживання, які можуть охоплювати все життя суб'єкта...» [49]. Лірика також може бути виразом суспільно-політичного і філософського начала, тобто виражати колективні емоції. Проте «інтимна» лірика, як зазначає Ван Мінцзе, вказує на «індивідуалізований зміст виявлення ліричного» [40, с.23].

Лірика охоплює різні жанри ліричного ряду. В Українській літературній енциклопедії зокрема виокремлено такі: пісня, гімн, епіталама, дифірамб, пеон, елегія, мадригал, ідилія та послання. Зазначено, що спочатку ліричні елементи як вигуки, декламації окремих слів та словосполучень, заклинання, знаходили свій прояв переважно у синкретичних хорових дійствах, тобто були невід'ємні від танців, музики й пантоміми. Важливу роль відігравали варіативні повтори, ритм, співзвучність мовленнєвих фрагментів тощо [45].

Загальне визначення ліричного подається в словнику українського лексикографа В. Даля⁷ як протиставлення до епічного. Автор підкреслює, що в ліричній поезії панує «не дія, але почуття». Резюмуючи він проводить паралелі між лірикою і піснею, наголошуючи на мелодизмі ліричного вираження: «ліризм <...> піднесена, натхненна пісня...» [39, с.202]. В Енциклопедії сучасної України поняття «ліричної пісні» розглядається в якості одного з різновидів музичної та народнопоетичної творчості, в якому поєднуються різноманітні за своїм змістом та жанром групи пісень та переважають почуттєві й особистісні форми сприйняття світу, насамперед уособлене самовираження та внутрішні переживання. В таких піснях мова йде про кохання, сімейний побут, що розкривається завдяки погляду «вглиб себе», використанню широкого спектру засобів виразності. [35].

Деякі українські дослідники пов'язують ліризм з ментальністю українського народу, визначаючи його як «показник національного мислення

⁷ В. Даль (1801–1872) народився на Луганщині.

українців» [56, с.38]. Так Є. Онацький зазначає, що «безумовною рисою <...> українця є емоційність і сентименталізм, чутливість та ліризм...» [56, с.38], а М. Шлемкевич, занурюючись у ліричну пісенність, ототожнює ліризм з «мелодійним континуумом-розспівуванням, що живиться безсловесною виразністю співу» [55, с.38]. Саме такі ознаки він знаходить в ліричній українській пісні.

Стильові характеристики українського ліризму проаналізовано у монографічному дослідженні Л. Шевченко. За результатами проведеного дослідження авторкою пропонується розглядати поняття «український ліризм» як:

1. спосіб мислення, в якому раціоналістична предметна розмежованість значень принципово корегується надзмістовним «ширяться» емоційних згущень-розріджувань, що надає особливого роду штучний культурний ритм самовираженню носіїв української ментальності і що <...> впливає з віросповідальної щирої «відкритості серця» <...> та інших складових «хвилястого ландшафту» душевного життя нації;
2. – психічну парадигму коливань духовної наснаги й душевного жалю, що впізнані в сльозно-умилительному містицизмі українського православ'я <...> звідси походить одухотворена надіндивідуальна душевність українського ліризму, яка відходить від полярностей духовного гігантизму й індивідуальної героїки російського й західноєвропейського образу мислення в мистецтві і в житті;
3. соціальний феномен «плутанини сцени й життя», який і в артистичній сфері не завжди є недоліком, а в життєвому виявленні зазначає артистичний тонус суспільних і особистісних рішень, які у мелодійно-пісенному прояві стверджували морально-організаційні устої нації поза державно-будівничих зусиль і які, можливо, будучи висунутими на перший план національного самоствердження у кінці

XX сторіччя, здійснювалися на тлі відсторонення фахової музики від пісенно-вокального прояву на користь камерно-інструментальної «скромності» участі у художньому національному бутті. [55, с.38].

Музично-естетичний підхід до трактування поняття «ліризм» було запропоновано О. Камінською-Марковою, внаслідок чого було розширено розуміння досліджуваної категорії до музичної естетики. Так, у відповідності до позиції науковиці, «ліризм як музично-естетична категорія претендує на узагальнення відповідних якостей в інших видах мистецтва, в літературі поезії в першу чергу: це ідеальна ритмізованість-перетікаємість вираження (будь то поетичне слово, іконопис-живопис чи архітектурний конструктивізм), які концентруються в музичній мелодійності гімнічного оспівуючого типу та протистоять гармонічній обумовленості музично-драматичного мистецтва опери та класичної симфонії» [27].

Висновки до розділу 1.

Поетика є тим концептом, у якому перетинаються мистецтвознавчий, літературознавчий, естетико-стилістичний та лінгвістичний підходи до вивчення художніх творів. Вона становить певний інструмент методології, який можна застосувати в процесі аналізу будь-якого витвору мистецтва. Поетика виявляє не лише структурні компоненти твору, засоби втілення художнього задуму, а й надає можливість виявлення нових смислів, що породжує широкий спектр тлумачень одного тексту й музичних виконавських інтерпретацій.

Поетика літературного слова й музики має багато спільного, адже обидва види мистецтва використовують звуки, ритм, композицію, образи та інші засоби для створення естетичного впливу на читача (слухача). Водночас, між поетикою літератури й музики існують істотні відмінності: література використовує слово, яке має чітке значення, що дає можливість детального й глибинного опису художніх образів й людських почуттів. Музика ж оперує

звуками, які не мають чіткої вираженої семантики, але здатні викликати широкий спектр емоцій і вражень.

Музична поетика може розглядатись як з позицій творення музики (жанрів, композиторської стилістики, окремих творів, засобів виразності) так і виконавства. Кожна інтерпретація репрезентує унікальну «поетику виконання», визначену стилістикою епохи, композиторським задумом й індивідуальним прочитанням виконавця. Чим вище його майстерність й артистична індивідуальність, тим глибше він може проникнути в музичний образ, створити унікальну виконавську інтерпретацію.

Поняття «лірика» трактується переважно як сфера прояву почуттів. Її предмет обмежений суб'єктивним світосприйняттям ліричного героя, або автора, який моделює стосунки з навколишнім світом крізь парадигму власного переживання.

Відсутність розгалуженої фабульної основи, мінливість миттєвих душевних переживань і відчуттів обумовлює стислість форми в творах ліричного плану. В музичному мистецтві це переважно камерні жанри, що у сконцентрованій формі вміщують художньо-образний задум автора.

В українській музиці лірика є визначальною рисою народно-пісенної творчості і виступає як вияв національної ментальності. Саме ця риса становить підґрунтя камерно-вокальної творчості багатьох українських композиторів.

В контексті літературно-музичного аналізу поняття «поетика» і лірика» тісно взаємодіють, оскільки пов'язані з вираженням емоцій через слово і музику. У сфері камерно-вокального мистецтва, де слово і звук стають єдиною сутністю, яка трансформується унікальним способом вираження та сприйняття емоцій, цей синтез розширює можливості відтворення художнього образу, надає творам більш поглибленого смислу.

РОЗДІЛ 2

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА М. СТЕЦЮНА

2.1 Творчість М. Стецюна у фокусі наукових досліджень

Микола Григорович Стецюн (1942 р.н.) – видатний український композитор, педагог, диригент, громадський діяч. Його ім'я є синонімом, високого мистецтва та невичерпної енергії, професіоналізму та наполегливої праці спрямованої на вдосконалення музичного світу. Відомий представник Харківської композиторської школи, він вирізняється своїм творчим доробком, який включає твори для різних сольних інструментів, симфонічного та народного оркестрів, а також значну кількість вокальних композицій. Визнанням його таланту свідчать керівні творчі посади, звання та нагороди: «Заслужений діяч мистецтв України» (1996), художній керівник Харківської обласної філармонії (1979), Перша премія на вокально-хоровому конкурсі в Києві (1997), Муніципальна премія імені І. Слатіна (2000). М. Стецюн також є лауреатом престижних премій О. Зубарева та В. Косенка, міжнародного конкурсу хорової музики. Його досягнення високо оцінені Міністерством культури України та відзначені почесними грамотами та нагородами [47].

У музично-громадській діяльності М. Стецюн переймається діяльністю Національної спілки композиторів. Він також бере активну участь у журі конкурсів спілки композиторів України.

Окрім композиторської діяльності займався творчою роботою: був керівником естрадного оркестру «Орбіта» та ансамблю народних інструментів Харківської обласної філармонії.

Композитор тісно співпрацює з провідними музичними колективами України: Національним оркестром народних інструментів України, академічними симфонічними оркестрами філармоній Києва та Харкова, а Академічним хором ім. В. Палкіна (Харків) тощо.

Народився М. Стецюн в складні часи випробувань українського народу (28 червня 1942 року) і його творчість стала своєрідним музичним

відзеркаленням того періоду, а також багатовікової історії України та її боротьби за Незалежність. Майбутній композитор з'явився на світ в місті Артемівськ Донецької області (сучасний Бахмут) в сім'ї робітників. Його музичне покликання стало очевидним вже в дитинстві. Свої перші кроки в царину чарівних звуків маленький музикант зробив у музичній школі, де він опановував гру на скрипці. Це стало початковим імпульсом до подальшого серйозного навчання, розвитком здібностей, формуванням професійних навичок. Так склалося, що у Миколи 3 роки була перерва в навчанні в музичній школі. Але він продовжив заняття музикою, граючи в оркестрі народних інструментів у Будинку піонерів, опановуючи вже новий музичний інструмент - домру. Саме тут його помітила Т. Ландар – молода викладачка, яка щойно закінчила Київську консерваторію і за розподілом на роботу приїхала до Артемівського музичного училища. Захоплення музикою, завзяті заняття на домрі та зацікавлення ансамблевим виконавством привернули увагу фахівчині, вона вгледіла в юному музикантові справжній талант і порадила Миколі вступити до музичної школи до неї в клас. «За рік майбутній композитор пройшов програму 5-річного навчання» [7].

1956 року М. Стецюн вступив до Артемівського державного музичного училища (клас домри Т. Ландар, клас оркестру – І. Горін). Цей період в житті майбутнього композитора був плідним у розвитку професійних навичок гри та збагаченні загального світогляду. Поєднання таланту, ентузіазму та пристрасті до музики мали плідні результати. Викладачі відзначали значне фахове зростання М. Стецюна, пророчили йому видатне творче майбутнє.

Під час навчання в музичному училищі Миколу Григоровича запросили в Будинок піонерів в якості керівника ансамблю народних інструментів. Створюючи інструментовки та оркестровки для ансамблю, він виявив талант аранжувальника і захопився цим видом музичної творчості. Саме в цей період (навчаючись ще в музичному училищі) М. Стецюн написав свій перший твір «Анданте для секстету народних інструментів».

Після закінчення училища М. Стецюн працював викладачем Слов'янського педагогічного університету (1961–1964) і згодом вступає на навчання до Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, але його освітній процес переривається через службу в армії в авіаційних військах. Протягом цього періоду він активно пише музику, керує військовими вокальними та інструментальними ансамблями, робить оркестровки для колективів, які отримують визнання і нагороди на армійських концертах.

Після армійської служби М. Стецюн повертається до інституту, де продовжує навчання на двох факультетах: 1969 року він закінчує факультет народних інструментів (клас домри В. І. Міхелеса, клас диригування проф. К. Л. Дорошенка), а 1973 – композиторський (клас проф. І. К. Ковача). По отриманні освіти М. Стецюн працював викладачем у Харківському культурно-освітньому училищі (1969–1972), керував естрадним оркестром Харківського Будинку будівників (1972–1975). У 1975 року він почав викладати в Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського і паралельно став художнім керівником ансамблю народних інструментів Харківської обласної філармонії (1975-1979). У цей період він пише та виконує власні твори, отримує визнання як композитор і диригент.

Очоливши Харківську філармонію у 1979 році, М. Стецюн активно співпрацює з талановитими музикантами та артистами. З 2004 року по 2009 він очолював Харківське обласне відділення Національної спілки композиторів України. На будь-якому місці творчої діяльності: чи це було навчання, чи робота, чи військова служба, Микола Григорович завжди перебував в оточенні талановитих і творчих особистостей, об'єднував їх у різноманітні колективи та ансамблі. Він не тільки створював свою музику, але й оркестрував для різних колективів значний перелік творів, одержуючи велике задоволення від цього процесу. Його тісна взаємодія з диригентами

оркестрів народних інструментів та симфонічних оркестрів різних міст України надихала на створення нових творів.

В інтерв'ю, записаному Ганною Галій, М. Стецюн відзначає важливість співпраці композитора і диригента. Композитор тісно співпрацював з диригентами: А. В. Калабухіним, Ю. І. Куліком, В. С. Палкіном, В. Г. Жорданія, І. В. Палкіном, О. В. Алексєєвим, В. О. Гуцал, В. Г. Гаркуша, Ю. В. Янко та ін. Ця взаємодія, на думку митця, дозволяє диригентам краще зрозуміти задум композитора щодо художнього образу і трактування музичного тексту, водночас композитор має можливість почути виконання своїх творів, що стає важливим складником творчого процесу. Такий підхід не тільки сприяє взаєморозумінню, але й забезпечує високу якість виконання музичних творів [6].

Значуще місце в творчості М. Стецюна посідають вокальні композиції. У його творах для голосу виразно відображено емоції та настрій кожного слова, а музика допомагає передати глибину тексту. Такий авторський підхід дозволяє розкрити витончені нюанси почуттів. Композитор вдало поєднує у своїй творчості традиції української класичної музики з новаторськими стильовими рисами. Його музика відзначається мелодійністю, яскравою гармонічністю, глибиною образністю.

Окрім плідної вокальної творчості, М. Стецюн також є автором значної кількості інструментальних творів для різноманітних складів. Його перу належать твори для симфонічного та камерного оркестрів, ансамблів, а також сольні інструментальні композиції. Серед них – сонати, сюїти, збірки п'єс для фортепіано для дітей, хорові твори, опера для дітей “Три мішки хитрощів” (поставлена у ХАТОБі, в Дніпро-опера), мюзікл “Котигорошко” (поставлений в Харківському театрі музичної комедії) тощо.

Творча постать М. Стецюна в контексті академічного народно-інструментального мистецтва України висвітлена в статті А. Виноградової. Авторка, зокрема, підкреслює, що композитор створив «вагомий внесок у розвиток народно-інструментальної музики України та оркестрової музики,

яка отримала стрімкий сплеск наприкінці ХХ ст. Його постать є взірцем серед музикантів та композиторів сучасного інструментального простору» [8, с.123]. Для виконавців на народних інструментах написані твори Скерцо для домри і фортепіано, Фантазія для цимбал з оркестром, Концертіно для домри і баяна, численні варіації для гитари з фортепіано та з оркестром та багато інших.

Найбільш відомі в Україні та навіть в світі твори для оркестру - лірична фантазія на тему П. Гайдамаки “Калинонька”, п’єса “Болеро”, фантазії на тему українських пісень та концерт для гитари з оркестром “Іспанський”.

Вражає різноманітність тем і сюжетів, до яких звертався митець у своїй творчості. Крім традиційних для композитора тем краси природи, кохання, філософських роздумів, він торкався і гострих соціальних питань, висвітлював трагічні сторінки історії. Зокрема, його хорові полотна присвячені темі Голодомору, боротьби за свободу України (хор “Козацький плач”, “Радуйся, Маріє”(для соліста з хором), “Планета Земля”(для соліста з хором)). Завдяки широкому діапазону тем та глибокому психологізму творчість композитора вирізняється гуманістичним спрямуванням та громадянською позицією автора.

Універсальна творча постать М. Стецюна справді вражає своєю багатогранністю. Попри ґрунтовне опанування класичних традицій, митець постійно шукає нові шляхи розвитку національної музичної культури, збагачуючи її свіжими ідеями та формами вираження. Його творчість являє унікальне явище в історії української культури. Творчий здобуток М. Стецюна становить помітний внесок у скарбницю вітчизняного професійного мистецтва [13]. Водночас, композитор не лише поглибив українські музичні досягнення, але й зробив вагомий внесок у світову музичну спадщину. Його композиторська творчість є важливим етапом у розвитку української музичної культури, а педагогічна, диригентська і громадська діяльність значущою в аспекті становлення молодих кадрів і зростанню українського музичного мистецтва в цілому.

2.2. Романс як провідний жанр творчості митця

Вокальна лірика посідає значне місце у творчому доробку М. Стецюна. Зокрема, О. Чепалов відзначає, що в області вокальної лірики композитор виявив себе особливо яскраво [53]. Перу митця належать численні камерно-вокальні твори, окремі романси та вокальні цикли на вірші українських та закордонних поетів.

Романси М. Стецюна відзначаються яскравою мелодикою, колористичною гармонічною мовою, опорою на національний мелос. Композитор вдало поєднує класичні традиції жанру з новаторськими рисами, притаманними його індивідуальному стилю. Деякі романси написані на власні поетичні тексти митця (романси “Криниченька”, “Зажурилась при долині”, “Дякую, скрипки”, “Приходить день”, “Золушка” тощо).

Романси та пісні М. Стецюна входили та входять до репертуару багатьох відомих співаків України: Б. Жайворонка, Ю. Багатікова, С. Чахоян, М. Стецюн, Н. Шестакової, О. Дзюби, Л. Величко тощо. Першою виконавицею та інтерпретаторкою вокальних творів М. Стецюна є Лідія Величко - дружина композитора, заслужена артистка України, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки, Почесний професор ХНУМ ім. І. Котляревського. Її виконання часто є взірцем для тих, хто звертається до вокальної творчості Миколи Григоровича. Також співачкою є і донька композитора – солістка Харківської обласної філармонії Марія Стецюн відома й визнана в місті, вона є лауреатом національних і міжнародних конкурсів. «Пісні батька незмінно є в репертуарі Марії Стецюн», - відмічав О. Чепалов в своїй статті. [53]

Цікаво те, що композитор з дитячих років писав вірші та захоплювався поезією українських та світових поетів. Глибоке знання поезії вплинуло на відчуття форми та ритму створюємих вокальних та інструментальних творів. Саме тому М. Стецюн віртуозно володіє мистецтвом передачі найвитонченіших нюансів людських почуттів засобами музики. Його романси

зачаровують слухача передачею ніжних любовних переживань, картин природи, філософських роздумів. У романсах композитора знайшли відображення різноманітні філософські концепції та світоглядні ідеї.

У своїх романсах композитор демонструє вишуканий смак і почуття міри. Емоційна наснага творів врівноважується стриманістю і витонченістю авторського стилю.

Важливою рисою романсової творчості М. Стецюна є опора на традиції української музики, зокрема використання інтонацій народної пісенності, ритмів і ладових зворотів національного мелосу. Композитор часто звертається до фольклорних джерел не лише в плані використання інтонацій та ритмів, а й у глибшому філософському сенсі. У творчому доробку композитора є обробки український народних пісень, які обирають до свого репертуару виконавці завдяки їх яскравості та концертності (“Ой я знаю, що гріх маю”, “Серед села дичка”, “Я щаслива зроду”, “Ой чий то кінь стоїть”, “Зоре моя вечірняя” та ін.).

Багато романсів М. Стецюна присвячені темі кохання в її різноманітних проявах – від ніжної закоханості до пристрасної чуттєвості. Втім, він уникає прямолінійності та банальності, інтерпретуючи це вічне почуття через призму тонких психологічних нюансів, метафоричних образів природи, філософських паралелей. Цю тематику композитор розкрив в своїх романсах “Вишиванка” на сл. А. Драгомирецького, “Осінні проліски” та сл. Б. Руденка, “Звела мене не біда” на сл. С. Руданського, “Тільки вишні” та сл. Б. Олійника та в інших.

Композитор нерідко використовує у своїх романсах елементи театралізації та образно-сценічного мислення. Це проявляється у зміні персонажних масок, застосуванні речитативів, розгорнутих монологів тощо, надаючи камерно-вокальним творам рис драматичного жанру (вокальний цикл на вірші О. Сулейменова “Східні романси”, вокальний цикл на вірші Л. Костенко, балада на вірші Р. Бьорнса “Джон-ячмінне зерно”, вокальний цикл на вірші Г. Лорки, Різдвяний цикл для дитячого хору).

Романси Стецюна відзначаються майстерним володінням технікою вокального письма. Композитор демонструє широку палітру виражальних засобів – від розспівної кантилени до віртуозних колоратурних пасажів (Пісенька Ялинкової принцеси з музики до спектаклю “Ялинкові чоловічки”, “Пісня про Землю” на сл. М. Сингаївського та ін.). Виконання цих творів вимагає від співаків високого професіоналізму.

Отже, жанр романсу займає велике місце у творчій спадщині М. Стецюна, синтезуючи його обдарування як музиканта і поета, демонструючи неординарність його композиторського мислення, оригінальність художнього бачення, новаціями у трактуванні національної вокальної лірики. Його твори вокальної лірики відіграли значну роль у розвитку української камерно-вокальної музики кінця ХХ–початку ХХІ століть, збагативши її глибоким змістом, новаторством форм, яскравістю втілення національного образу.

Романси М. Стецюна часто виконуються на різноманітних музичних форумах – фестивалях, конкурсах, авторських концертах як в Україні, так і за кордоном. Вони здобули широке визнання в колах професіоналів і шанувальників вокальної музики. Інтерпретаторами вокальних творів М. Стецюна стали провідні українські камерні та естрадні співаки різних поколінь. Композитор тісно співпрацював з виконавцями у розкритті задумів своїх творів.

2.3. Специфіка втілення ліричної образності

2.3.1. Композиторський аспект

Однією з визначальних рис індивідуального стилю М. Стецюна є нерозривний зв'язок із джерелами народнопісенної творчості. Композитор широко використовує інтонаційні звороти, ладові особливості, ритмічні формули українського мелосу. Проте він не цитує чи стилізує фольклорний матеріал – ці національні першоеlementи органічно розчиняються в його власній сучасній музичній мові, утворюючи оригінальний авторський сплав.

Також композитор майстерно володіє технікою безперервного розвитку, коли одна тема начебто «вирастає» з попередньої, що пов'язано з інтонуванням мови. Тому в романсах Миколи Григоровича відчутне наближення до специфіки голосоведення, орнаментики, тембрових барв українського сольного та хорового співу. Подібна опора на автентичне коріння збагачує звучання романсів композитора самобутністю, неповторним національним колоритом.

Музикознавець І. Драч зауважує, що романси М. Стецюна «вирізняються глибиною філософського осмислення буття, поєднанням ліричного начала з епічною масштабністю викладу» [14].

Надзвичайно важливу роль М. Стецюн приділяє фортепіанному супроводу. Для нього це не просто акомпанемент, фортепіано виступає рівноправним учасником ансамблю. Як зазначає сам автор, фортепіанний супровід він створює таким чином, що навіть якщо прибрати сольну партію, музичний твір все одно буде цікавим, значущим та самостійним.

Специфіка композиторської стилістики М. Стецюна проявляється у глибокій образній контрастності між окремими розділами циклічних романсових форм. Кардинальні емоційні зміни настроїв, миттєві переходи від лірико-споглядального начала до драматизму чи експресії створюють високу психологічну напругу та виразну рельєфність образної палітри (вокальний цикл на вірші Г. Лорки, вокальний цикл «Східні романси» та ін.).

Автор сміливо експериментує з гармонічною мовою, але жодні експериментальні пошуки не є самоціллю і не затьмарюють глибокого ліризму та співучості романсів М. Стецюна. Вони слугують утіленню конкретних художніх задумів, допомагаючи розкрити внутрішній світ поетичного першоджерела у всій багатоплановості його філософсько-психологічних образів.

Важко переоцінити роль поетичного слова в камерно-вокальній творчості композитора. Воно стає своєрідним креативним імпульсом, першопричиною для вивільнення творчої фантазії, генератором художніх

образів і смислів. Втілення ліричної образності в романсах М. Стецюна характеризує вишуканий смак у доборі поетичних першоджерел. Композитор віддає перевагу творам визнаних українських класиків і шедеврам світової поезії. Водночас у колі його зацікавлень зустрічаються й маловідомі зразки, проте відзначені високою художньою майстерністю та філософською наповненістю.

Особливістю композиторського письма М. Стецюна також є використання прийому «промовляння» вокальної партії, що наближує її до інтонацій розмовної мови, додаючи максимальної природності та невимушеної безпосередності висловлюванню. Мелодичний рельєф у таких епізодах стає хвилястим, речитативним, із вільними відхиленнями від регулярного метру. Такий засіб висловлювання композитор використовує досить часто. Наприклад, у своїх найвідоміших романсах “Вишиванка”, “Журавлинен слово”, “Осінні проліски”, “Ой жалю мій, жалю” та в інших.

Як стверджує композитор, при створюванні своїх романсів, він уважно прислухається до форми, темпо-ритму та інтонування смислів, закладених у поезиї віршів.

Його стилістиці притаманна культура емоційного висловлювання. Усе подається в елегантній формі, із притаманним класичному мистецтву почуттям міри й гармонії. Усе подано в лаконічній вишуканій формі, проникнутій духом класичної урівноваженості, гармонії та природної безпосередності висловлювання. Саме це благородство стилю значно підвищує ступінь емоційного впливу його вокальних творів. «Їх художній універсалізм здатний торкнутися найпотаємніших куточків людської душі, знайти відгук у серцях поціновувачів справжньої мистецької вартості», – відзначає Н. Гребенюк [10].

Отже, камерно-вокальна лірика М. Стецюна являє найяскравішу грань універсального мистецького генія, постає як унікальний феномен, що синтезує найкращі здобутки української романсової традиції з новітніми принципами музичного мислення та художнього світосприйняття.

Композитор творчо переосмислює класичну спадщину жанру, збагачуючи її сучасними виражальними засобами та свіжими образними ракурсами. Відкриваючи нові естетичні горизонти у царині романсу, композитор збагачує жанр оригінальністю образного мислення, новизною виражальних засобів, органічним синтезом національних традицій.

2.3.2. Інтерпретаційні особливості виконання романсів М. Стецюна

Романси видатного українського композитора М. Стецюна становлять яскраве і самобутнє явище у скарбниці вітчизняної камерно-вокальної лірики. Інтерпретація цих високохудожніх музичних зразків потребує від виконавців неординарних підходів, здатності творчо досягнути всю багатовимірність їх образно-сислового універсуму.

Виконання романсів М. Стецюна потребує від співака вископрофесійного володіння своїм голосом, розвиненого інтелекту та високий рівень культурного розвитку особистості. Також романси М. Стецюна вимагають від виконавців володіння великим діапазоном, різноманітними вокальними техніками, адже партії часто насичені технікою кантилени, мелодекламаційними фрагментами тощо. Ліричних кантиленні лінії та скачки на великі інтервали становлять одну зі складнощів інтерпретаційного та технічного характеру.

Для виконавця надзвичайно важливим є проникнення у світ літературних першоджерел – віршів класиків української поезії та сучасних поетів. Це передбачає обізнаність співаків у мистецтві поетичного слова, усвідомлення його глибинної семантики, прихованих символічних смислів та підтекстових значень. «Без такого вагомого підґрунтя існує загроза поверхового трактування музичного матеріалу, зведення його до рівня банальної ілюстративності», – акцентує Н. Гребенюк [10].

Особливу увагу виконавцям слід приділити специфіці художнього простору романсів, який характеризується контрастністю емоційно-

психологічних станів, їх вибуховою динамікою, часто доведеною до крайніх виражальних проявів. Майстерна гра контрастів, плинність перетікання настроїв, уміння злитися з потоком музичного розвитку, не втрачаючи відчуття цілісної драматургії – усі ці якості є вагомим критерієм справжнього виконавського професіоналізму.

Ансамблевий діалог партій голосу і фортепіано також часто базується на майстерних поліфонічних переплетеннях, контрапунктичному зіставленні, яке вимагає від інтерпретаторів тонкого аналітичного підходу.

Варто зазначити, що співвіднесеність вокальної партії і фортепіанної партитури в романсах М. Стецюна потребує від виконавців надзвичайної ансамблевої чутливості. Часто у складних поліфонічних переплетеннях, фортепіано не виконує роль супроводу, а має самостійну лінію розвитку, рівнозначну з вокальною. Піаністам необхідно віртуозно володіти різними прийомами гри, колористичною палітрою темброво-динамічних ефектів, щоб якнайточніше передати задум композитора.

Глибокого осмислення вимагає й формотворча концепція романсів. Структура романсів Миколи Григоровича будується за принципом нескінченної мелодичної хвилі. Відтак, інтерпретатори мають відчувати цю плинність музичного дихання, довжини вокальної фрази, відчуття цілого. Завдання виконавців у цьому випадку – за допомогою вокально-інструментальних барв відтворити атмосферу глибинного психологізму, інтровертованості, змалювати внутрішній світ героїв у їх ліричному суб'єктивізмі.

Багато романсів М. Стецюна репрезентують вплив імпресіоністичної естетики з її тяжінням до замальовок миттєвих емоційних станів, хвилинних пейзажних вражень, настроєвої розмитості й невизначеності. Вокальна інтерпретація таких творів потребує вишуканої філігранності й майстерності в роботі з тембром, динамічними нюансами. Цього потребує романс “ Журавлине слово”, вокальний цикл “ Східні романси” наприклад, та інші романси такого настрою [1].

Осягаючи все багатство жанрово-стильових проявів творчості М. Стецюна в галузі камерно-вокальної музики, можна окреслити основні загальні риси, які мають бути у виконавця його романсів:

- досконале володіння мистецтвом вокальної майстерності та ансамблевої культури;
- здатність до універсального синтезу різних виконавських технік і манер;
- всеохопне проникнення в художній світ поетичних першоджерел композицій;
- високий інтелектуальний рівень культури та літературної компетентності;
- знання особливостей композиторського мислення М. Стецюна;
- органічне поєднання академічності та новітньої сміливості;
- тонке відчуття стилістичних нюансів.

Саме універсальна синтетичність, яка поєднує інтелектуальну ерудицію й виконавський професіоналізм найвищого рівня, створює оптимальні передумови для гідної інтерпретації камерно-вокальної спадщини визначного українського митця Миколи Стецюна. Адже його романси постають як енциклопедія сучасної національної музичної культури, що вбирає її традиційну класичну основу та новітні здобутки у всеохопному симбіозі.

В минулому році я готувала сольний концерт, присвячений творчості Миколи Стецюна і, відповідно, робила інтерпретаторський аналіз майже усіх творів композитора для легкого сопрано. Тож, привожу аналіз деяких творів вокальної лірики М. Стецюна:

Пісня «Зимоньказ-зима». Твір написаний в мі-бемоль мажорі, розмір – 4/4, форма – заспів-приспів., темп – рухливий. Пісня написана на вірші Т. Нещерет та присвячена В. Городовенко. Твір має радісний та святковий характер. Поетичний текст природно відтворений в мелодійній лінії. Пісня може виконуватись як в академічній, так і в естрадній манері. Пункирний

ритм, використання синкоп, мажорний лад – усе це створює піднесений, гарний зимовий настрій.

Складність цієї пісні для виконавців представляє те, що пунктирний ритм поєднується з потребою зв'язного співу. Тобто не можна співати по слогах, незважаючи на можливо провокуючий до цього ритм.

Пісня «Криниченька». Пісня написана в до мінорі, розмір - 4/4, ритм досить рівний, з використанням пунктиру.

Ця пісня представляє особливий інтерес, бо вона написана композитором на свої власні вірші. «Криниченька» користується популярністю серед українських співаків. Її часто можна почути на конкурсах, у музичних школах, на концертах тощо. Пісня написана для дуету голосів та присвячена Є. Коваленко – керівнику видатного ансамблю «Кобза» Київської філармонії. Цей ансамбль, доречі, один з виконавців цієї пісні. Особливо красиво, коли її співає сопрано та тенор, або баритон.

При розучуванні пісні дуетом слід звернути увагу на чистоту звучання інтервалів (в основному композитор використав тецію) та на зливання голосів. Жоден з голосів не має забивати іншого. Треба працювати над створенням ідеального ансамблю.

Серед гідних виконавців «Криниченьки» - Народні артисти України Н. Шестакова та О. Озноба, а також дочка композитора М. Стецюн [19]. Вона виконала пісню сольо, гарно передала жартівливий настрій.

Інтерпретація «Криниченьки» дозволяє різноманітність. Я, наприклад, віддала перевагу ліричній стороні цієї пісні та заспівала її більш спокійно та протяжно. Сам Микола Григорович не висловив негативної критики щодо різних інтерпретацій «Криниченьки». Навпаки він ніколи не «душить» виконавців строгими рамками, а дозволяє інтерпертувати свої твори так, як відчуває співак. Таким чином, при виконанні творів митця виходить та сама співтворчість поета, композитора та виконавця, яка дозволяє кожного разу бачити в пісні чи романсі нові горизонти.

Пісня про землю. Пісня написана в розмірі 6/8, характер пісні

яскравий. Написана пісня на вірші українського поета, автора відомих «Чорнобривців», Миколи Сингаївського. Пісня має дуже співучу мелодічну лінію, яка відображає суть твору: опис української природи, любов до Батьківщини, захоплення, милування рідним краєм. Мелодія йде в основному вісімками, але темп не швидкий. Це створює образ широти рідних просторів, краси та величності нашої природи. Уся пісня пропитана любов'ю до України, мелодійна лінія цілком відповідає тексту, а супровід підтримує глибокий закоханий та захоплений настрій твору.

Виконання цієї пісні потребує від співака відвертої емоційності та глибокого патріотизму. А в технічному плані, як і в будь-якому вокальному творі М. Стецюна, пісня вимагає вміння співати кантиленні широко розгорнуті фрази, голос співака має текти рівномірно. Також виконання «Пісні про землю» потребує від співака гарного відчуття гармонії, бо супровід не спирається на мелодію, а доповнює її, створюючи загальний настрій твору. Особливу увагу треба приділити вокалізу, який потребує від виконавця наявності великого діапазону та вміння співати ноти крайнього верху, а також мати зглажений перехід від середнього до високого регістру.

Романс «Вишиванка». Романс написаний в ля мінорі, розмір - 4/4. Написаний він на вірші А. Драгомирецького та присвячений Євгенії Мирошніченко. Характер твору – ліричний, наспівний. Зазвичай виконується в помірному темпі, але обов'язково з рухом, щоб не було стоячесті мелодії.

Романс потребує від виконавиці вміння співати професійно, бо мелодійна лінія досить складна, має скачки, високі ноти та лінію на перехідних нотах. Тож співачка має вміти зв'язно, не виштовхуючи верхню ноту, робити скачки в сексту, октаву та ін. Також вона має вміти переходити з середнього регістру до високого та навпаки, не показуючи складності цього технічного принципу. В романсі мелодія доходить до 3-ї октави: виконавиця має вміти гарно брати ці ноти. І, звісно, треба ретельно

працювати над артикуляцією, щоб слухач розумів, про що йде мова та які почуття передає виконавиця.

Серед найкращих виконавиць «Вишиванки» - Лідія Величко [21], Сюзанна Чахоян [20], Наталія Часовська, Альона Гузь [23] та Ольга Юріна [22].

Романс «Звела мене не біда». Твір написаний в сі мінорі, розмір - 3/4, форма – куплетна. Романс написаний на вірші С. Руданського, присвячений А. Солов'яненку. Має ліричний та пристрасний характер. Написаний романс в помірному темпі. Але, як і в інших творах вокальної лірики композитора, можливі невеличкі відхилення темпу у зв'язку з текстом та особистими переживаннями виконавця. Тобто, твір перебдачає використання агогіки. Твір написаний для тенора, але його часто виконують сопрано.

Виконання цього романсу потребує від співака не тільки певного рівня технічних навичок, а й високого рівня артистичного та внутрішнього темпераменту, відчуття кульмінації, вміння емоційно відкрити задум автора, відчутти форму твору. В технічному плані складність представляє спів у верхньому регістрі, треба вміти проговорювати слова на високих нотах, також треба вміння зглаженно співати перехідні ноти, мати гарну дикцію, вміння співати фразами, при цьому відчуваючи цільність оповіді.

Серед виконавців цього романсу, записи яких можна знайти в Інтернеті, можна виділити Лідію Величко. Вона завжди дотримується задуму композитора, але вкладає у виконання свої особисті емоції. Тоді і виходять допустимі відхилення від темпу, зрозуміла та логічна динаміка, повне відкриття образу.

Романс « Ой, жалю мій, жалю». Романс написаний на вірші І. Франка, має куплетну форму, розмір 2/4 та тональність – ля мінор.

Я виконала цей твір першою, тому при розборі та виученні романсу не було змоги спиратися на якісь аудіо-, чи відео-матеріали [24]. При розборі твору треба звернути увагу на те, що даний романс потребує від виконавця

повної відповідності до авторського задуму. Тобто необхідно уважно подивитись на ритм твору, усе прорахувати. Слова слід проговорювати зв'язно та чітко, з гарною дикцією. Також для виконання романсу співак має попрацювати над емоційною складовою, закладеною в творі. Розібрати поетику романсу, подумати, як проінтонувати саме смисл, щоб бути взмозі передати його слухачеві.

Романс «Журавлине слово». Написаний твір на сл. А. Драгомирецького в тональності соль мінор, в розмірі 3/4. Темп романсу – повільний, але виконувати треба з рухом.

«Журавлине слово» написане широкими фразами, в мелодія зустрічаються складні скачки та випадкові знаки альтерації. Твір описує красу Карпат, це чутно в кожному акорді романсу, в просторній мелодичній лінії. Взагалі Миколі Григоровичу дуже гарно вдається малювати музикою картини природи. Його музичні пейзажи мають стати надбанням української культури.

Виконання твору потребує від співака певних технічних та емоційних здібностей. В технічному плані виконавець має володіти рівним голосом, вільним та концентрованим диханням. Це потрібно для виконання широких, довгих фраз. В емоційному плані співак має бути взмозі заспівати відверто, без зайвої соромливості, про кохання, про красу природи, так, щоб слухач зрозумів, про що йде мова.

Романс «Зажурилась при долині». Романс написаний в тональності мі-бемоль мінор, розмір – 4/4, темп – помірний, форма – заспів-приспів. Написаний твір на слова Миколи Стецюна та Марусі Чурай. Присвячений твір Є. Нікітській. Теж один з найвидатніших романсів митця. Написаний він для виконання тенором, але часто за це беруться сопрано. Музика романсу дуже співуча, має надзвичайної краси мелодію, яка відображає смуток нерозділеного кохання.

Для виконавця романс представляє певні складності, над якими треба працювати при розборі. Наприклад, в приспіві співак має повести мелодію

на переходних нотах, що зазвичай співакам не зручно. При цьому виконавець має заспівати приспів особливо емоційно, бо кожний приспів – це невелика кульмінація, концентрація почуттів, закладених в віршах та музиці.

Романс «Осінні проліски» [25]. Написаний в тональності соль мінор, розмір - 4/4. Твір написаний на вірші Б. Руденка, присвячений О. Недоборі. Романс має ліричний характер, підходить для виконання тенором чи сопрано.

Для виконання романсу співак має вміти стійко вести мелодіну лінію, мати зглажений перехід, а також вміти співати фразами, не гублячи цілісності картини. Також співак має вміти емоційно розповідати вірші, мати гарну дикцію.

Крім романсової лірики, в творчому доробку Миколи Стецюна є обробки українських народних пісень, які відрізняються своєю яскравістю. Серед найпопулярніших обробок – «Ой, я знаю, що гріх маю», «Я щаслива зроду», «Серед села дичка». Пісні написані для жіночого голосу. Для виконання цих пісень співачки мають володіти певним вокальним рівнем, а також мати певний рівень акторської харизми. В технічному плані виконавиця має вміти співати високі та перехідні ноти. Взагалі гарне виконання цих пісень вимагає від співачок професійного володіння голосовим апаратом.

Висновки до розділу 2.

«В геніальній музиці завжди є гармонія Всесвіту. Начебто це космічне послання, передане людству в закодованному вигляді», - відзначав азербайджанській письменник Чингіз Абдулаєв. Цю фразу можна віднести до творчості М. Стецюна.

Камерно-вокальна лірика Миколи Стецюна є самобутнім явищем у скарбниці сучасної української музики. У своїх творах композитор поєднав глибокий національний дух із сучасними виражальними засобами

(сонористичними ефектами, алеаторикою, атональною стилістикою, специфічними прийомами вокального письма тощо). Усі ці новації підпорядковані насамперед розкриттю художнього змісту вокальних творів.

Романсові твори М. Стецюна постають як своєрідна енциклопедія сучасної української музичної культури, що репрезентує синтез класичної традиції та авангардні пошуки. Композитор спирається на інтонації національного мелосу, ритми та ладові звороти українського фольклору, проте подає їх крізь призму нової композиторської мови. Його музика характеризується яскравою образністю, психологічною наповненістю, органічним поєднанням ліричного та епічного начал, театралізацією вокального висловлювання.

Романси митця демонструють багатогранність його таланту як композитора, поета, філософа та громадянина. Твори являють унікальний феномен єднання музики і слова, що забезпечує їх цілісність і художню довершеність. Тематика романсів охоплює розмаїття життєвих сфер – від інтимної лірики до гострих соціальних питань, історичної пам'яті та героїко-патріотичної проблематики. Філософське осмислення буття, екзистенційні мотиви самотності та абсурдності людського існування поєднуються з гуманістичним світоглядом, громадянською позицією автора.

Виконання романсової лірики М. Стецюна передбачає універсального типу співака, що володіє різними вокальними техніками, прийомами театралізації, здатного відтворити художній образ і захопити увагу слухача.

Романсова творчість М. Стецюна синтезує досягнення кількох видів мистецтв – літератури, музики, театру. Він здійснює спробу відродити синкретизм первісного універсального художнього мислення, шукає вихід у царину тотального синтезу. Завдяки цьому його вокальні твори постають як цілісні мистецькі універсуми, а їх інтерпретатори мають виступати в амплуа універсальних творців, що володіють широким арсеналом виконавських і художніх засобів.

Загалом, камерно-вокальна лірика М. Стецюна є одним із

найяскравіших проявів сучасного національного професійного мистецтва України. Романси композитора потребують особливого типу виконавців – глибоких інтелектуалів і майстрів-універсалів водночас, які здатні до синтезу академічних традицій, а також знань із різних галузей культури. Подібний феномен відкриває нові горизонти для розвитку української камерно-вокальної лірики, знаменуючи собою її органічний поступ у контексті світових мистецьких процесів.

ВИСНОВКИ

1. Поетика є тим концептом, у якому перетинаються мистецтвознавчий, літературознавчий, естетико-стилістичний та лінгвістичний підходи до вивчення художніх творів. Вона становить певний інструмент методології, який можна застосувати в процесі аналізу будь-якого витвору мистецтва. Поетика виявляє не лише структурні компоненти твору, засоби втілення художнього задуму, а й надає можливість виявлення нових смислів, що породжує широкий спектр тлумачень одного тексту й музичних виконавських інтерпретацій.

Поетика літературного слова й музики має багато спільного, адже обидва види мистецтва використовують звуки, ритм, композицію, образи та інші засоби для створення естетичного впливу на читача (слухача). Водночас, між поетикою літератури й музики існують істотні відмінності: література використовує слово, яке має чітке значення, що дає можливість детального й глибинного опису художніх образів й людських почуттів. Музика ж оперує звуками, які не мають чіткої вираженої семантики, але здатні викликати широкий спектр емоцій і вражень.

Музична поетика може розглядатись як з позицій творення музики (жанрів, композиторської стилістики, окремих творів, засобів виразності) так і виконавства. Кожна інтерпретація репрезентує унікальну «поетику виконання», визначену стилістикою епохи, композиторським задумом й індивідуальним прочитанням виконавця. Чим вище його майстерність й артистична індивідуальність, тим глибше він може проникнути в музичний образ, створити унікальну виконавську інтерпретацію.

2. Поняття «лірика» трактується переважно як сфера прояву почуттів. Її предмет обмежений суб'єктивним світосприйняттям ліричного героя, або автора, який моделює стосунки з навколишнім світом крізь парадигму власного переживання.

Відсутність розгалуженої фабульної основи, мінливість миттєвих душевних переживань і відчуттів обумовлює стислість форми в творах

ліричного плану. В музичному мистецтві це переважно камерні жанри, що у сконцентрованій формі вмщують художньо-образний задум автора.

В українській музиці лірика є визначальною рисою народно-пісенної творчості і виступає як вияв національної ментальності. Саме ця риса становить підґрунтя камерно-вокальної творчості багатьох українських композиторів.

В контексті літературно-музичного аналізу поняття «поетика» і лірика» тісно взаємодіють, оскільки пов'язані з вираженням емоцій через слово і музику. У сфері камерно-вокального мистецтва, де слово і звук стають єдиною сутністю, яка трансформується унікальним способом вираження та сприйняття емоцій, цей синтез розширює можливості відтворення художнього образу, надає творам більш поглибленого смислу.

3. Микола Григорович Стецюн – видатний український композитор, педагог, диригент, громадській діяч. Його ім'я є синонімом, високого мистецтва та невичерпної енергії, професіоналізму та наполегливої праці спрямованої на вдосконалення музичного світу.

Значуще місце в творчості М. Стецюна посідають вокальні композиції. У його творах для голосу виразно відображено емоції та настрій кожного слова, а музика допомагає передати глибину тексту. Композитор вдало поєднує у своїй творчості традиції української класичної музики з новаторськими стильовими рисами. Його музика відзначається мелодійністю, яскравою гармонічністю, глибиною образністю.

Творча постать М. Стецюна - дуже багатогранна. Попри ґрунтовне опанування класичних традицій, митець постійно шукає нові шляхи розвитку національної музичної культури, збагачуючи її свіжими ідеями та формами вираження. Його творчість являє унікальне явище в історії української культури. Його композиторська творчість є важливим етапом у розвитку української музичної культури, а педагогічна, диригентська і громадська діяльність значущою в аспекті зростання українського музичного мистецтва.

4. Камерно-вокальна лірика Миколи Стецюна є самобутнім явищем у скарбниці сучасної української музики. У своїх творах композитор поєднав глибокий національний дух із сучасними виражальними засобами (сонористичними ефектами, алеаторикою, атональною стилістикою, специфічними прийомами вокального письма тощо). Усі ці новації підпорядковані насамперед розкриттю художнього змісту вокальних творів.

Романсові твори М. Стецюна постають як своєрідна енциклопедія сучасної української музичної культури, що репрезентує синтез класичної традиції та авангардні пошуки. Композитор спирається на інтонації національного мелосу, ритми та ладові звороти українського фольклору, проте подає їх крізь призму нової композиторської мови. Його музика характеризується яскравою образністю, психологічною наповненістю, органічним поєднанням ліричного та епічного начал, театралізацією вокального висловлювання.

Романси митця демонструють багатогранність його таланту як композитора, поета, філософа та громадянина. Твори являють унікальний феномен єднання музики і слова, що забезпечує їх цілісність і художню довершеність. Тематика романсів охоплює розмаїття життєвих сфер – від інтимної лірики до гострих соціальних питань, історичної пам'яті та героїко-патріотичної проблематики. Філософське осмислення буття, екзистенційні мотиви самотності та абсурдності людського існування поєднуються з гуманістичним світоглядом, громадянською позицією автора.

5. Виконання ліричних творів М. Стецюна передбачає універсального типу співака, що володіє різними вокальними техніками, прийомами театралізації, здатного відтворити художній образ і захопити увагу слухача.

Камерно-вокальна творчість М. Стецюна синтезує досягнення кількох видів мистецтв – літератури, музики, театру. Він здійснює спробу

відродити синкретизм первісного універсального художнього мислення, шукає вихід у царину тотального синтезу. Завдяки цьому його вокальні твори постають як цілісні мистецькі універсуми, а їх інтерпретатори мають виступати в амплуа універсальних творців, що володіють широким арсеналом виконавських і художніх засобів.

Загалом, камерно-вокальна лірика М. Стецюна є одним із найяскравіших проявів сучасного національного професійного мистецтва України. Романси композитора потребують особливого типу виконавців – глибоких інтелектуалів і майстрів-універсалів водночас, які здатні до синтезу академічних традицій, а також знань із різних галузей культури. Подібний феномен відкриває нові горизонти для розвитку української камерно-вокальної лірики, знаменуючи собою її органічний поступ у контексті світових мистецьких процесів.

Романси та пісні М.Стецюна поєднують в собі літературу, музику й театр, утворюючи цілісні мистецькі універсуми. Вони потребують особливого типу виконавців-інтелектуалів і універсальних митців, здатних до синтезу академічних традицій, експериментів і культурологічних знань для адекватного розкриття глибинних смислів творів.

Камерно-вокальна лірика композитора втілює найвищі досягнення сучасної національної професійної музики України, органічно вписуючись у контекст світових мистецьких процесів. Вона відкриває нові обрії для розвитку українського романсу, сприяючи його поступу в річищі новітніх художніх тенденцій за збереження зв'язку з народними витоками.

Список використаних джерел

1. Бабенко В. Тенденції оновлення музичної мови у творчості Миколи Стецюна (на прикладі кантати «Червона калина»). *Українське мистецтвознавство*, 2025. Вип. 18. С. 96–105.
2. Беліченко Н. Структурна поетика музичного твору: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.02 музичне мистецтво. КДК імені П.І.Чайковського. Київ, 1992. 16 с.
3. Буало Н. Мистецтво поетичне, 1967. /пер. М. Рильського. Пісня друга. <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2385>
4. Булкин А. Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру: дис. ... канд. мист. 17.00.03 – музичне мистецтво. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. URL: <https://mydisser.com/ru/catalog/view/129/131/32090.html>.
5. Бурлака М. Музична поетика хорових циклів Миколи Стецюна (на прикладі «Ночей української поезії»). *Питання культурології*. - 2021. - Вип. 37. - С. 152–160.
6. Вахраньов Ю. Виконання музики (поетика). Харківський державний інститут мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 1994. 336 с. С. 37.
7. Виноградова А. Інтерв'ю з композитором М. Стецюном. 15 березня 2019 року. [Аудиозапис бесіди]. Бахмутський коледж мистецтв імені І. Карабиця, м. Бахмут, № 1, 1 ч. 23 хв., публікується за згодою композитора М. Стецюна.
8. Виноградова А. Творча постать М. Стецюна в контексті академічного народно-інструментального мистецтва України. *Культура України*, 2019. Вип. 66. С. 117–124.
9. Галій Г. Інтерв'ю з Миколою Стецюном. 2022. [Інтерв'ю з домашнього архіву композитора].
10. Гребенюк Н. Камерно-інструментальні твори Миколи Стецюна: образний зміст і композиційні особливості. *Культура України*. - 2022. - Вип. 69. - С. 113–121.
11. Дей. О. Поетика української народної пісні. Київ: Наукова думка, 1978. 251 с.
12. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.01 – теорія і історія культури. НМАУ імені П. П. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.
13. Драч І. Камерно-вокальна творчість українських композиторів. К. : Музична Україна, 2019. 270 с.
14. Ду Вей. Поетика камерно-вокального циклу в композиторській творчості другої половини ХХ століття (на прикладі камерно-вокальних творів С. Слоніmsького): дис. ... канд. мистецт. 17.00.03 –

- музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 195 с.
15. Ду Вей. Поетика камерно-вокального циклу в композиторській творчості другої половини ХХ століття (на прикладі камерно-вокальних творів С. Слоніньського): автореф. дис. ... канд. мистецт. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 16 с.
 16. Єрмоленко С. Нариси з української словесності (стилістика та культура мови). Київ: Довіра, 1999. 43 с.
 17. Заболотна Н. Музично-риторичні проєкції в текстах духовних кантат Й.С.Баха. *Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції «Одеська хорова школа: традиції та новації», присвяченої до 110-річчя Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової та 100-річчя заснування студентського хору академії.* С. 16–21. Електронне видання URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/tezy-2023.pdf>.
 18. Іванишин В. Поетика і жанри теорії літератури. *Літературознавство як філологічна наука. Нариси з теорії літератури.* Київ : Академія, 2010. 253 с.
 19. Інтернет-ресурс. М. Стецюн «Криниченька». Виконує – М. Стецюн: https://www.youtube.com/watch?v=JxeqMkdZ4o8&ab_channel=Stetsiun
 20. Інтернет-ресурс. М. Стецюн «Вишиванка». Виконує С. Чахоян: https://www.youtube.com/watch?v=_hasZMZtjoA&ab_channel=%D0%A1%D0%BE%D1%8E%D0%B7%D0%B0%D1%80%D0%BC%D1%8F%D0%BD%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D0%B8%D0%BD%D1%8B
 21. Інтернет-ресурс. М. Стецюн «Вишиванка». Виконує Л. Величко: https://www.youtube.com/watch?v=aZybwMkHmY4&ab_channel=Stetsiun
 22. Інтернет-ресурс. М. Стецюн «Вишиванка». Виконує О. Юріна: https://www.youtube.com/watch?v=X5Bhg_nz0gs&ab_channel=%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D0%BA%D1%83%D1%88
 23. Інтернет-ресурс. М. Стецюн «Вишиванка». Виконує А. Гузь: https://www.youtube.com/watch?v=vqEV5tX_dOY&ab_channel=%F0%9D%90%80%F0%9D%90%8B%F0%9D%90%98%F0%9D%90%8E%F0%9D%90%8D%F0%9D%90%80%F0%9D%90%86%F0%9D%90%94%F0%9D%90%99
 24. Інтернет-ресурс. М. Стецюн «Ой, жалю мій, жалю». Виконує А. Каневська: <https://youtu.be/OPm6HWIVQ4M>
 25. Інтернет-ресурс. М. Стецюн «Осінні проліски». Виконує І. Пасісніченко:

https://www.youtube.com/watch?v=45kZWaVSZqg&ab_channel=GregHansburg

26. Інтернет-ресурс. Словник української мови. Академічний тлумачний словник. 1970—1980: <http://sum.in.ua/s/poetyka>
27. Каминська-Маркова О. Методологія музикознавства і проблеми музичної культурології. Одеса: Астропринт, 2015. 532 с.
28. Ключек Г. Так що ж таке поезика? *Поетика*. Київ: Наукова думка, 1992. С. 5–15.
29. Кобів Й. Погляди Горація на поетичну майстерність. *Античні поезики*. Київ: Грамота, 2007. С. 125–128. С. 128.
30. Ковалів Ю. Поетика. *Літературознавчий словник-довідник*. Київ : Академія, 2007. С. 542–543. С. 542
31. Кодак М. Поетика як система : літературно-критичний нарис. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. 176 с.
32. Костенко Н. Поетика домрового искусства. *Вісник ХДАДМ*, 2014. № 4–5. С. 60–63. С. 60.
33. Кшевецький В. Порівняльне літературознавство. Кам'янець-Подільський : ПП Зволейко Д.Г., 2012. 140 с. С. 28
34. Лірика. Українська літературна енциклопедія. URL: <https://1668.slovaronline.com/6213-%D0%BB%D1%96%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0>. (дата звернення: 06.03.2024).
35. Ліричні пісні. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-55609>. (дата звернення: 06.03.2024).
36. Лю Нань. Історико-теоретичні передумови дослідження музичної поезики камерно-вокальних творів М. Мусоргського. URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/261>.
37. Максименко В. Стильові тенденції симфонічної творчості Миколи Стецюна. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. - Вип. 34. - С. 78–86.
38. Магазаник Е. Ономапоетика, или «говорящие имена» в литературе. Ташкент: Фан, 1978. 146 с.
39. Мінцзе Ван. Лірика й аріозність у вибудові жанру ліричної опери. *Українська музика*, 2018. № 4. С. 201–207.
40. Мінцзе Ван. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доницетті, Ш. Гуно, М. Римський-Корсаков, Дж. Пуччіні) : дис. ... канд. д-ра філ. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2020. 179 с.
41. Михайлова О. Поетика камерно-вокальної лірики Франсиса Пуленка: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харківський

- національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
42. Мойсієнко А. Поетика слова і світу. *Мовознавство*, 2008, № 4–5. С. 32–39.
43. Муравська О. Поетика вокального циклу П. Хіндемита «Житіє марії» в руслі духовних і стильових шукань німецької культури і музики першої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2019. № 3. С. 161–165.
44. Поліщук А. Поняття «поетика» у контексті музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2013. Вип. 105. С. 154–165.
45. Поетика. *Літературознавча енциклопедія*: у 2-х т. Т.2. Київ: Академія, 2007. С. 233–236.
46. Рябчун І. Поетика фортепіанного стилю Янніса Константинідіса. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2019. № 2 (43). С. 67–83.
47. Стецюн Микола Григорович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Стецюн_Микола_Григорович
48. Сюн Яхуан. Поетика солоспівів Бориса Лятошинського в аспекті тембрової персоніфікації співацького голосу. *Аспекти історичного музикознавства*, 2022. Вип. XXIX. С. 120–142.
49. Табакова Т. Роль епічних та ліричних родових ознак у метажанрі ліричної прози. URL: https://www.academia.edu/18810714/РОЛЬ_ЕПІЧНИХ_ТА_ЛІРИЧНИХ_РОДОВИХ_ОЗНАК_У_МЕТАЖАНРІ_ЛІРИЧНОЇ_ПРОЗИ
50. Тимофеева К. Интерпретология в системе современного музыкознания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2011. Вип. 32. С. 177–187.
51. Тимофеева К. Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере фортепианного исполнительства): дис. ... канд мист. 17.00.03. – музичне мистецтво . ХДУМ імені І.П.Котляревського. Харків, 2009. 183 с.
52. Хархун В. Дефінітивні розбіжності терміна «поетика» в літературознавчих методологіях ХХ століття. *Вісник Запорізького національного університету. Філологічні науки*. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2001. № 1. С. 129–130.
53. О. Чепалов. «Батько» популярної «Харків'яночки». *День*, 2017. 5 липня.
54. Чепіга І. Поетика. *Українська мова. Енциклопедія*. Ізборник. URL : <http://litopys.org.ua/ukrmova/um194.htm>

55. Шевченко Л. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса : Астропринт. 2019. 336 с.
56. Щелканова С. Поетика ранніх симфоній Валентина Сильвестрова: дис. ... д-ра філософ.: 025 – музичне мистецтво. ХНУМ імені Котляревського. Харків, 2022. 250 с.
57. Ян Ваньцін. Поетика камерно-вокальної творчості Ш. Гуно: виконавський аспект. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2022. Вип. 65. С. 185–198
58. Perl C. Augustinus and die Musik. Augustinus Magister. Paris, 1954. Vol. 3, P. 439–452.