

УДК 78.071.(477)(092):784.3.045

DOI 10.34064/khnum1-69.04

Сюн ЯхуанХарківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 413487536@qq.com

ORCID iD: 0000-0001-9760-6890

Музична символіка у дзеркалі вокально-виконавської поетики (на матеріалі вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко)

Пропонується досвід аналізу музичного символу в контексті актуалізації тембрового амплуа співацького голосу в музиці ХХ століття. На прикладі раннього вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко розкрито роль виконавської поетики у процесі відтворення жіночої любовної лірики. Незвична концепція циклу (який відкриває і закриває «жіноча» лірика на слова Лесі Українки, тоді як центральний солоспів на слова Олексія Палажченко демонструє якості «маскулінності») у цілому тягнє до символізації, відповідно до змісту обраних поезій. Перед виконавицею постає проблема стильної інтерпретації через інтелектуальне усвідомлення та темброобразне відтворення звукопоетичної символіки авторської мови. За допомогою методів жанрово-стильового та виконавського аналізу визначено принципи мислення композиторки, рефлексійні плани драматургії циклу, особливості першого виконання твору, що постає як розгорнутий символ, на розуміння змісту якого надихає творчість Лесі Українки та Лесі Дичко.

Ключові слова: камерно-вокальна музика; символ; темброобраз сопрано; виконавська поетика; художня свідомість.

«Багатючий досвід наукової семіотизації в культурі третьої чверті ХХ ст. – це досвід перекладу символів свідомості у знаки культури». (М. Мамардашвілі. «Символ і свідомість. Метафізичні розсуди про свідомість, символіку і мову». Єрусалим, 1984).

Постановка проблеми.

Твори композиторок-жінок нечасто стають предметом вивчення, зокрема, дослідження музичної символіки у вокальній творчості.

Між тим, образ Жінки в мистецтві (в тому числі жінки-творця) є наскрізним символом, що уособлює духовну сутність людини. У сучасній українській музиці тема жіноцтва, зокрема *любовної лірики* як її складової, осмислюється на філософському рівні, на рівні усвідомлення й узагальнення національно-ментальної своєрідності мистецтва. Першою на шляху дослідження феномена жіночої творчості від романтичного XIX століття є літературна спадщина Лесі Українки, геніальної поетеси, вплив якої на мистецтво майбутнього важко переоцінити.

Серед жінок-композиторок на українському музичному Олімпі останньої третини минулого століття як першу серед рівних (Богдана Фільц, Жанна Колодуб) можна назвати Лесю Дичко, яку прийнято вважати фундаторкою «нової фольклорної хвилі» в національній академічній музиці. Дійсно, «фольклорна інтонація» пронизує більшість її творів на всіх рівнях організації художнього цілого (мелодико-синтаксичному, ладогармонічному, фактурному), легко вписуючись в «авангардний» контекст новітніх способів звукоутворення (на кшталт сонорно-алеаторних технік), але зі збереженням поміркованого балансу опозицій творчого процесу: «емоції – рацію», «традиція – новація», «реалізм – символізм».

Втім, рання творчість мисткині позначена романтичними інтенціями, сприйняттям світу крізь призму «філософії серця» і пантеїзму із визнанням ідеальної сутності природи. Коло ліричних «Я-образів» і станів складає символіку жіночого кохання в ранніх солоспівах Лесі Дичко (протягом творчого життя композиторка тяжіє до вокально-хорових жанрів), для яких вона відібрала тексти Лесі Українки. У цьому відборі поезій, в яких звучать теми молодості, першого кохання, нездійснених мрій, самотності, є, мабуть, і прояви латентної рефлексії.

Тричастинна композиція «Настроїв» об'єднала мініатюри різних років: «На човні» (1964); «Яблунька» (1965–1968); «Нічка тиха і темна була» (1964). У 1980 році авторка, вочевидь, заново оцінила їх значення для себе, об'єднавши окремі солоспіви у вокальний цикл. Символізм поезії ініціює творчий діалог високого художнього рівня в музичному віддзеркаленні образів «жіночого світу». Однак чомусь

на момент появи цих вокальних мініатюр вони не стали резонансними (як, наприклад, хорові кантати Лесі Дичко). На щастя, в наш час відбувається ренесанс вокальної творчості мисткині, можливо, як свідчення неоромантичних інтенцій у постмодерному вимірі культури.

Виконавство є складовою національної музичної культури, в тому числі, сольний спів у розмаїтті його камерно-вокальних форм, жанрів, стилів. Наразі саме співаки піднімають планку зацікавленості композиторським «Я», беручи на себе відповідальність за створення озвученої антології камерно-вокальної музики ХХ століття. У нашому випадку – це перше виконання вокального циклу Лесі Дичко «Настрої», що постає як уособлення «української жіночості», співачкою Юлією Радкевич. Це – натхненна оповідь про жіночу любов та пошук розради закоханого серця у материнському лоні природи. Загальна символічна концепція твору – розкриття краси і багатства дівочого серця як символу Любові, яку увінчує природа. У виконанні Юлії Радкевич цей невеликий цикл (9 хвилин звучання) стає маленьким шедевром сучасної вокальної лірики.

Отже, з огляду на багатоаспектну *актуальність* обраної теми, **мета дослідження** поєднує такі наукові завдання: розкрити особливості музичної символіки вокального циклу Л. Дичко «Настрої» та її виконавського відтворення з точки зору тембрової ролі сопрано на прикладі прем'єрного виконання твору.

Матеріал дослідження – нотний текст вокального циклу Лесі Дичко «Настрої» та відеозапис першого виконання твору на авторському вечорі композиторки 7 грудня 2017 року у Харкові, яке здійснила лауреат міжнародних конкурсів Юлія Радкевич (сопрано) у супроводі камерного складу Академічного симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії (диригент – народний артист України Оріїв Янко).

Методи дослідження. Ключові концепти дослідження – «символ» і «виконавська поетика» – розробляються на основі когнітивного аналізу, методичні засади якого мають стратегічне концептуальне значення в дослідженні українських музикознавиць Ю. Ніколаєвської та Л. Шаповалової (2021): дослідниці

екстраполують метафізичну природу символу у площину музичної творчості. Тому ця концепція може слугувати підґрунтям для застосування методів загальної символології в якості аналітичного інструментарію при розгляді виконавської інтерпретації. Розкривається інтерпретативний потенціал тембрової складової, персоніфікованої сопрано, в системі засобів виконавської поетики і розгортанні смислотворчої символіки вокального циклу Л. Дичко.

Останні публікації за темою. Стиль Лесі Дичко досить часто постає предметом музикознавчих розвідок, однак віднайти серед них присвячені проблемам виконавської поетики у ціннісній системі координат музичного символізму нам не вдалося. Існують новітні праці історико-біографічного спрямування: це монографія С. Грици «Леся Дичко в житті і творчості» (Грица, 2012), стаття Г. Луніної про специфіку композиторського методу і стилю мисткині (Луніна, 2013). Отже, проблеми виконавської поетики, зокрема у творах камерно-вокального жанру, досі *не поставали у центрі дослідницької уваги*, в тому числі, у зв'язку з музичною символікою вокальних творів Лесі Дичко. Нещодавні дослідження теорії символу в музиці, окрім згаданої вище концепції українських музикознавиць (Ніколаєвська & Шаповалова, 2021), представлені статтею Пітера Палмера (Palmer, 2007), присвяченою естетиці символізму в музиці.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Почнемо з визначення термінів, суттєвих для розробки теми жіночої лірики в музиці ХХ століття.

Символ розуміється як певний музично-слуховий феномен, що унаочнює невидимий світ в тембровозвукових образах твору (на всіх рівнях семантизації: поетичному, інтонаційному, темброво-виконавському).

Під *виконавською поетикою* у вокальній творчості слід розуміти вбудовану у художню структуру музичного твору систему засобів тембродинамічної та хронотопічної організації, які актуалізуються у процесі відтворення виконавцем звукових музично-поетичних образів.

Засобами, що утворюють «*виконавську партитуру*», є тембр співацького голосу, артикуляція, темпоритм, агогіка, динаміка. Такий

виконавський комплекс забезпечує артисту умови для створення індивідуального стилю, який дає можливість слухачеві вирізнити його виконання серед інших озвучених версій твору, бо саме ці параметри надають якість «впізнаваності» різним виконавським прочитанням тієї ж самої музичної композиції.

Темброві амплуа жіночих співацьких голосів досить добре вивчені у європейській вокальній педагогіці у зв'язку з музично-театральною практикою оперного мистецтва. У пропонованій статті йдеться про іншу «нішу» концертної діяльності сучасних вокалістів – *камерний спів*, зорієнтований на принципово інший жанрово-стильовий та хронотопічний вимір виконавського буття музики. Цей вид творчості академічного співака за свою тривалу історію сформував власне семантичне коло, особливі форми комунікації та вокальну стилістику, в якій темброва якість голосу не просто забезпечує зовнішній успіх твору і зацікавленість слухача: тембр є носієм внутрішньої форми вокального твору, його звукообразної сутності. Без тембрової складової не «спрацює» й найвищий щабель смислоутворення в музиці – *стиль як система художніх принципів мислення* композитора, як і його розуміння виконавцями, слухачами, дослідниками.

Ранній вокальний опус видатної української композиторки нашого часу Лесі Дичко, якому присвячений цей аналітичний есей, обраний не лише тому, що він є маловивченим (у порівнянні з вокально-хоровими творами мисткині), але й у зв'язку з використанням у ньому типом співацького голосу. Музика Лесі Дичко сповнена світлом закоханості у життя; тембр сопрано постає як символ дівочості – ніжності, цнотливості, очікування щастя. Іноді лірика дівочих почуттів пристрасна, іноді по-дорослому відсторонена, але завжди щира, відверта, як і лірична героїня поезії Лесі Українки. Тому композиторка й обирає тембр високого жіночого голосу – сопрано, із міцним середнім регістром.

З перших звуків першого ж романсу слухач наче потрапляє в неймовірний світ дівочої мрійливості, чуттєвої ніжності, який відразу відсилає до жанрової стилістики українського солоспіву. Провідна роль мелодії як виразника внутрішніх елементів

поетичного тексту, монологічність висловлювання, переважання вокалу над інструментальним супроводом, нарешті, вибір високої поезії з багатим звукописом і романтизованою, навіть дещо «готичною» символікою (ніч, хвиля, місяць, зірниця) – усі ознаки свідчать про типово романтичне світовідчуття.

З огляду на «випадковість» появи циклу, його драматургію можна віднести до романтичної моделі «листки (спогади) з альбому». Втілені у відібраних композиторкою поезіях образи і настрої не пов'язані єдиним сюжетом, однак три романси, написані в різні роки, зібрані нею у цикл і поєднані звучанням ліричного сопрано. Отже, рефлексійне спрямування на «образ Авторки» здатне вдало роз'яснити виконавиці її художнє завдання: на основі прихованих внутрішніх зв'язків «історії кохання» втілити три «автобіографічні» спогади як певну художню цілісність.

При цьому «вплетення» чоловічої поезії Олексія Палажченка (№ 2 «Яблунька») в «сюжет» про жіноче кохання, представлений віршами Лесі Українки, не призводить до конфлікту «свого» і «чужого». Навпаки, відбувається показ «двосвіття» – віддзеркалення чоловічого у жіночому (Я-Інший). Так несподівано в єдиній художній концепції Кохання виникає стереофонія «жіночого» та «чоловічого». Важливо, що, за авторським задумом, ані слово, ані музика «Настроїв» не є домінуючими: вони мають бути паритетними, суголосними. За таких виконавських умов унаочнюється повнота поезії звукообразної картини, що будується на контрапункті сопранового *canto* – втілення концепту *серця* – і фортепіано з його тембрально контрастним звучанням (або струнного оркестру, оскільки існує оркестрова версія твору) як уособлення голосів Природи («спалахнула далеко зірниця», «вітер сумно зітхав у саду»).

За настроєм романси № 1 «На човні» та № 3 «Нічка тиха і темна була» є спорідненими; центральний образ циклу, «Яблунька», вирізняється енергійним піднесеним настроєм, вочевидь, пов'язаний з іншим поглядом на жінку – очима поета-чоловіка. Навіть у тембровому забарвленні доти просвітленого сопрано відчувається «маскуліність» звукового вибуху емоцій.

Перший з романсів, «На човні» (9/8, *Adagio*), за жанровою семантикою сходить до баркароли: тріольний рух супроводу створює враження розміреного колихання хвиль на водній поверхні. Фортепіано імітує дзюрчання струмочка (тематизм викладений так, немов грає одна рука; звідси, звучання дуже виразне, джерельно-прозоре). Як зазначила авторка, звукопис фортепіано може бути замінений флажолетним звучанням арфи. Провідна роль, безперечно, належить вокалу: *canto* втілює ліричний образ любовної туги. Другий розділ романсу – вокаліз, який органічно співіснує з інструментальним супроводом, – у виконання Ю. Радкевич переданий особливо тонко.

«Яблунька» (*Vivo agitato*) на слова О. Палажченка, хоча й втілює енергетику «маскулінної» поезії, тим не менш, органічно доповнює стрій жіночих образів віршів Лесі Українки. Квітуче дерево, яблунька – символ молодості дівчини. Весняна красуня ще не усвідомлює своєї сили, а просто дарує себе на споглядання світу. Її симпатія – ніжно-грайливий вітерець – уособлює юного красеня. Жвава ритмічна пульсація синкопованого інструментального супроводу підтримує яскраву темпераменту мелодію *canto*. Ці музичні прийоми допомагають висловити щирі людські почуття, що розквітають на тлі живої природи. Засадничим для ліричного світоспоглядання є семантика співу без слів – вокалізу (так само, як і в експозиції першого номеру циклу, «На човні»). Цей вдало задіяний прийом підкреслює живу органіку самовираження, коли людина сповнена благодатної любові, і слова не потрібні. Цнотливу мрійливість самотнього дівочого серця яскраво увиразнює оксамитовий тембр ліричного сопрано. Сценічний образ співачки Юлії Радкевич став зовнішнім символом внутрішньої краси ліричної героїні, що має далеко не останнє значення для повноцінного слухачького сприйняття цієї альтернативної мініатюри.

«Нічка тиха і темна була» – лірична сповідь від імені жінки про останнє побачення двох закоханих. Фортепіано виконує функцію звуконаслідування й немов передає дихання нічної стихії через ледь відчутний рух колористичних гармоній. Інструментальна партія ніби надає зримість і символічну опуклість кожному слову героїні

(так, на репліці «*Нічка тиха і темна була*» акорди втрачають чітку функціональність, звучать потаємно, напружено).

Цей заключний солоспів має наскрізну строфічну будову з нестійкою тонально-гармонічною основою та постійною зміною розміру. Композиція тяжіє до відкритої форми, починається в одній умовній тональності (*gis-moll*, *Ges-dur*), а закінчується в іншій (*Fis-dur*), і містить елементи сонорики та алеаторики.

Іноді супровід виходить на перший план – для порівняння з «тишею» (паузи у *canto*), що підкреслює значущість подвійного плану жіночого ліричного всесвіту. Тобто ліричне сопрано тембрально персоніфікує Я-образ жінки (втілення «внутрішньої форми» поезії). Однак, якщо б не було зовнішнього «обрамлення» – середовища Природи, з її об'єктивними голосами, що і є «видимою» реальністю, – не відбулося б і спілкування душі з Богом наодинці. Саме таке «кredo» відчуваємо у поетичному самовираженні Лесі Українки.

Отже, персоніфікація образу Жінки через тембр сопрано в системі пантеїстичних цінностей духовного світу об'єднує поетесу порубіжної доби (XIX– початку XX століть) та сучасну композиторку в «єдине коло спілкування» зі слухачами XXI століття. При концертній репрезентації на перший погляд романтичного вокального циклу у першому виконанні Юлії Радкевич виник більш гучний «когнітивний резонанс» від музики Лесі Дичко – її *музично-символічний вимір*. Мелос – лірична кантилена співачки, *canto*, із вкрапленнями декламаційно-думних реплік – вражав інтимністю почуття, теплотою, органікою «наспіву серця». «Спалахи» музично-інструментальної експресії деінде «підсвічували» страждання серця Жінки, біль її Любові, і, водночас, – духовну височину цих моментів її Буття.

Щодо виконавських труднощів, то у романсі «*На човні*» їх може завдати ритмічна складова, а саме, велика кількість залігованих нот. При цьому своєрідний ритм партії сопрано повинен гармонійно єднатися із тріольним рухом супроводу, який час від часу не тільки не підтримує мелодію голосу, а навіть суперечить їй. Тому виконавиці важливо мати чітке відчуття внутрішньої метричної пульсації вокальної мелодії, при цьому розуміючи також

альтернативну природу темпоритмічного «дихання» інструментального середовища (оркестрового або фортепіанного супроводу), в якому перебуває сопрано.

Другий розділ цього солоспіву містить вокалізацію (за авторською ремаркою, «*mormorando*»), що створює певні труднощі для виконавиці, тому що вся частина написана у високому регістрі. Допустимим є співання цього розділу на голосну «а», що технічно полегшує виконання. Художній образ потребує глибокого занурення в атмосферу потаємної мінливості, навіть містичності змальованої у віршах картини.

Виконання «Яблуньки» потребує психологічної рухливості, якої вимагає багатство відтінків її образного плану, жвавості та легкості звучання голосу. Складовою роботи над художнім образом є осмислення драматургічного цілого, вміння швидко «переключатися»: відтворювати швидкоплинність мікроінтонаційних «хвиль» – аж до кульмінації, що контрастує з попередніми образами. Також, як і в попередньому романсі, виконавиці необхідно мати відчуття точної внутрішньої пульсації метричних долей. Ритмічна складність твору полягає в тому, що мелодія голосу починається із сильної долі, а її супровід – зі слабкої. Другий розділ романсу – не менш жвавий, а в репризі присутня вокалізація. Особливу увагу при виконанні слід приділити кульмінації з авторською позначкою *espressivo* та зміною тональності. Для надання кульмінаційному фрагменту більшої опуклості домінування *canto* слід ще підкреслити, тоді як супровід має виконувати лише функцію внутрішньої підтримки партії сопрано.

З точки зору виконавської майстерності романс «Нічка тиха і темна була» є найскладнішим у циклі Лесі Дичко. Тематизм має нестійку ладотональну основу, що пояснюється його поетичним змістом. Вочевидь діє подвійний план художньої реальності (дихотомія «суб'єктивне – об'єктивне»):

- Я-рефлексія (образ дівчини в різних іпостасях любовної історії);
- навколишній світ природи – символ Божої сутності земної краси.

У зв'язку з цим, від виконавиць твору очікуються дві якості, обумовлені ментальною структурою авторського художнього тексту:

здатність до поетично-філософського світопогляду і гнучкий музичний інтелект. Їх унаочнення відбувається через високий динамізм емотивних станів героїні, який вимірює внутрішній «барометр» Я-свідомості виконавиці. «Робочим інструментом» останньої мають бути чуття одиниці пульсації музичного часу, темпоритму розгортання мікроінтонацій, зміни модусів експресії вокального мелосу, інших тонких нюансів «виконавської партитури». У партії сопрано начебто немає складностей, втім наспівна вокальна мелодія з першого тону заворює слухача своєю оригінальністю. Незвичні ладогармонічні, декламаційні, метроритмічні (синхронія різних ритмічних фігур з тріольним рухом супроводу) умови формують її стилістичну відмінність, індивідуальність.

Значну увагу слід приділити художньому втіленню поетичної символіки, яка присутня у вербальному тексті і розкривається музичними засобами. Кожне слово знаходить своє іконічне втілення у музиці. Наприклад, після фрази *«І дивилась на тебе з журбою»* інструментальний супровід змальовує картину тихої таємничої ночі. І це не зайвий прийом – звукова матеріалізація поетичного символу. Кожне слово, окантоване у темброву колористику сопрано на тлі інструментальних голосів, конвертується у звукосимвол, викликає асоціації з декоративними візерунками. Присутність людини всередині пейзажу наділяє музику чимось більшим, ніж латентні «тіні психіки»; відкривається потаємна реальність містичного спілкування з духовними сутностями (ночі, води, неба, вогню, на кшталт тієї, що присутня у стародавніх уявленнях про одухотворену, божественну природу в китайських або європейських міфах).

Багатство семантичної структури міфопоетичного світобачення в музиці Лесі Дичко засвідчує символічну сутність художнього мислення геніальної Лесі Українки. Твори двох видатних мисткинь презентують напрям символізму української жіночості, відповідний національному менталітету у цілому. Тонке відчуття Лесею Дичко музикальності поезій Лесі Українки підштовхнуло її до створення їх власної версії, де символізм як стилістичну рису творчості підсилено до рівня власного базового концепту. Семантика вокального циклу Лесі Дичко тяжіє до звукопису, але це тільки на перший погляд.

Чим більше вслуховуєшся у цей тонкий візерунок почуттів, тим більше усвідомлюєш – усі зовнішні милування та спостереження мають приховані глибинні сенси. Наприклад, звукообраз Ночі, втілений у вокальному інтонуванні розкішною, гнучкою мелодикою, сповненою емоційної сили, що прихована у глибинах жіночого серця, в контексті індивідуального стилю композиторки стає різновидом символу – «видимим знаком невидимого світу».

Тяжіння до *quasi*-імпровізаційного розгортання мелосу, вільного плину гармонії та ритму (у чіткій «рамі» драматургічної композиції камерного циклу), прийом вокалізації у функції завершення (що сприймається як «тиха» кульмінація ліричного твору) – ці відмінні риси камерно-вокального стилю Лесі Дичко водночас унаочнюють і «жіночу сутність» камерно-вокальної лірики. Безумовно, саме поезія є «двигуном» виконавської драматургії і поетики циклу у цілому, першопричиною гендерного втілення жіночого Я-образу цього чудового твору.

Щодо першого виконання вокального опусу Лесі Дичко у Харкові підсумуємо, що Юлія Радкевич у своєму прочитанні твору підкреслила життєдайну силу, енергію і красу дівочої душі з її прагненнями і натхненням. Її голос і виконавські якості ідеально відповідали намірам авторки музики, про що вона сказала у своєму інтерв'ю після харківського авторського концерту (грудень 2017 року). Особливо вдало прозвучали вокалізи: сріблясті відтінки тембру сопрано, оповиті соковитими оркестровими звучаннями, зачаровували поетичними настроями, точно відповідаючи авторському задуму. У такому прочитанні «Настрої» сприймалися майже автобіографічно (як згорнутий символ: від Автора – через виконавицю – до слухачького серця): йдеться про закарбовані в миттєвості звукових арабесок спомини про початок життя, молодість, нездійснені мрії.

Як зазначила Ю. Радкевич у бесіді після концертної прем'єри, робота над різними складовими виконавської драматургії потребує особливої уваги до знаків авторського тексту, неабияких технічних навичок. Труднощами, які створює вокальна стилістика циклу, є ускладнений ритмічний рух, мінлива звуковисотна «кардіограма»

вокально-мовленнєвого мелосу, що потребують внутрішньої культури звуковидобування, загальної гнучкості фразування, швидких переходів у мікроінтонаціях. Балансування між тональністю та атональністю додає вокальному образу внутрішньої мінливості, символізуючи тонкі художні плани (плин почуттів, психологічну рухливість слова, що виспівується). Співачка підкреслює засадничу роль поетичного слова Лесі Українки у розгортанні смислів, переданих композиторкою через мелоритмічні малюнки сопранової партії. Поетичні прообрази є домінуючими, і кожне слово знаходить своє музичне втілення у вокальній партії.

У той же час, додамо, що символіка вокальних творів Лесі Дичко значною мірою втілюється завдяки інструментальному / оркестровому звукопису, що об'єктивує латентні сенси поетичного слова Лесі Українки.

Якщо вокаліст стикається із творчістю, у якій, крім романтичного оспівування світу природи, наявне відбиття рефлексивної «Я-свідомості» автора твору, це потребує від виконавця художнього ототожнення не лише з ліричним героєм, а й з Автором (за формулою «Я=Я»). Тому конструктивним є шлях попереднього інтелектуального опрацювання такого роду символічної поезії з огляду на вокально-сценічні засоби і прийоми, оскільки нашарування образів, почуттів, думок у музиці відбувається завдяки інтонуванню. Художнє завдання «ототожнення» блискуче розв'язано співачкою, завдяки майстерному володінню технікою звукоутворення, психологічно-інтелектуальному осмисленню художнього задуму твору та його бездоганному втіленню. Не останню роль при цьому відіграло осягнення співачкою поетичної та музичної символіки виконаного твору, її «приєднання» до творчого кола синергії геніальної поезії, музики та співу. Плин, «розгортання» зовнішніх миттєвостей буття (що віддзеркалені в рефлексії Автора) *через вокально-сценічний образ співачки* поступово «згортається» в узагальнений образ-символ Жінки – слухач стає свідком таїни Кохання. Таке суто «фемінне» світовідчуття (мінливі перетікання романтичного у потаємно-символічне, чуттєве віддзеркалення двосвіття «Я-Інший», подвійні плани «зовнішнього / внутрішнього»)

характеризує виконавський стиль Юлії Радкевич. І у чималій мірі саме тому перше виконання нею вокального циклу Лесі Дичко отримало схвальну оцінку не тільки авторки, інших музикантів-професіоналів, але й елітної публіки музичного Харкова, яка оцінила непросту музику талановитої композиторки завдячуючи і багатовимірній інтерпретації твору.

Висновки.

На прикладі виконавського аналізу вокального циклу Лесі Дичко «Настрої» поставлено проблему символізації музичної мови як ознаки сучасного стильового мислення, актуальність якої для сучасної української музики обумовлена необхідністю збереження національних ментальних констант у добу всепоглинаючої глобалізації культури.

Розуміння і відтворення символу як музично-слухового феномена передбачає попередню ретельну інтелектуальну роботу співака, спрямовану на *твір як криптограму*, в якій, у тому числі завдяки тембровій персоніфікації голосу, оживає символічний художній світ.

У циклі Лесі Дичко – це потаємний світ жіночої Любові, натхненний глибокими образами поезії Лесі Українки і пропущений крізь власне жіноче «Я» композиторки, персоніфіковане тембром сопрано.

Завдяки високій культурі символічного мислення і чудовому володінню вокальною технікою перша виконавиця твору, співачка-сопрано Юлія Радкевич унаочнила «прихований світ» любовної лірики «Настроїв» Лесі Дичко яскраво, органічно, по-дівочому натхненно, з тонким відчуттям духовної спорідненості з його ліричною героїнею та його Авторкою. Звідси, перше виконання твору Юлією Радкевич постає як *ідеальна версія фемінної інтерпретації*.

Отже, озвучена поезія Лесі Українки, присвячена величі жіночого духу, Дару Любові, засвідчила онтологічну здатність музики слугувати одвічним символом – невидимого світу людської душі.

Перспектива подальшого розвитку теми. Крім раннього вокального опусу «Настрої», у творчому доробку Лесі Дичко є й інші композиції для високого жіночого голосу (вокальний цикл «Пейзажі»). Поява друкованого видання її вокальних творів (2020 рік, Дрогобич) надихає, по-перше, на подальший пошук

шляхів популяризації вокальної музики славетної української композиторки серед концертних виконавців та слухачів; по-друге – на більш глибоке вивчення її музики, що вже стала класикою ХХ століття, зокрема, побудову цілісної концепції стилю вокальних композицій Лесі Дичко, чия творчість є візитівкою сучасної української культури.

ЛІТЕРАТУРА

- Грица, С. (2012). *Леся Дичко в житті і творчості*. Дрогобич: Посвіт.
- Луніна, А. (2013). Український музичний Куїнджі, або Леся Дичко в житті і творчості. *Музика*, 3, 8–42.
- Ніколаєвська, Ю. & Шаповалова, Л. (2021). Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. In *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*: Collective monograph, (pp. 126–143). Riga, Latvia: Baltija Publishing. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
- Palmer, P. (2007). Lost Paradises: Music and the Aesthetics of Symbolism. *The Musical Times*, 148 (1899), 37–50, <https://www.jstor.org/stable/25434456?origin=crossref>

REFERENCES

- Hrytsa, S. (2012). *Lesia Dychko in life and work*. Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
- Lunina, A. (2013). Ukrainian musical Kuindzhi, or Lesya Dychko in life and work. *Music [Muzyka]*, 3, 8–42 [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. & Shapovalova, L. (2021). Symbol recognition in music: an interpretive analysis. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*: Collective monograph, (pp. 126–143). Riga, Latvia: Baltija Publishing. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7> doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7> [in Ukrainian].
- Palmer, P. (2007). Lost Paradises: Music and the Aesthetics of Symbolism. *The Musical Times*, 148 (1899), 37–50, <https://www.jstor.org/stable/25434456?origin=crossref> [in English].

Yahuan Xiong

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 postgraduate student,
 the Department of Interpretation and Music Analysis
 e-mail: 413487536@qq.com
 ORCID iD: 0000-0001-9760-6890

Musical symbolism in the mirror of vocal performance poetics (on the material of Lesia Dychko's vocal cycle "Moods")

Statement of the problem.

Vocal performance is an impotent component of the national dimension of Ukrainian musical culture, it is not only choral, but also the solo singing. Currently, it is singers who are often raising the bar of interest in the composer's person. Getting to know the meaning-making mechanism of symbolism owing to the isolation of the singing-gender component of the vocal image focuses the urgency of the topic at a practical level. In our case, it is the timbre-image of the soprano as the personification of "Ukrainian femininity". The originality of female chamber and vocal lyrics is evidenced by Lesia Dychko's early opus "Moods", which represents the poetry by Lesia Ukrainka, a brilliant woman-poetess, whose name is not well known in China. The non-accidental nature of such a "meeting" of spiritually related female artists attracts the attention of performers.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Given the multifaceted relevance of the chosen topic, the purpose of the study combines the following scientific tasks: to reveal the peculiarities of the musical symbolism of Lesia Dychko's vocal cycle "Moods" and its performance reproduction from the point of view of the timbre role of the soprano on the example of the premiere performance of the composition. The research material is a video recording of the first performance of Lesia Dychko's cycle the "Moods" by the laureate of international competitions Yuliia Radkevych (soprano) accompanied by the Academic Symphony Orchestra of the Kharkiv Philharmonic (the conductor – People's Artist of Ukraine Yurii Yanko), in the author's evening of the composer at Kharkiv (2017, December 7). Research methods are determined by its topic, material and aim. The key research approach are cognitive, which unit the stylistic, genre, intonation and performing types of music analysis. The symbol is understood as a musical-auditory phenomenon aimed at reflecting the invisible, hidden in the available timbre-sound images of the composition (at the different levels of text semantics – poetic, intonation, timbre-performing).

Lesia Dychko's style is quite often the subject of musicological studies. Let us point to the monograph by S. Hrytsya (2012), the article by H. Lunina (2013). The theory of the symbol in music is represented by the concept of Yu. Nikolaievskia and L. Shapovalova (2021), as well as an interesting article by P. Palmer (2007). However, the study on the problem of the performing poetics in the system of value coordinates of musical symbolism is absent.

The results of the research.

The three-movement composition of "Moods" combined miniatures from different years: "On a Boat" (1964), "The Little Apple Tree" (1965–1968), "The Night Was Quiet and Dark" (1964). In 1980, the author combined individual solos into a vocal cycle like memories from the album. The reflected moods – the heroes, their feelings, events, imaginative states – are not connected by a single plot, but belong to the "biography" of one Author and are united by the sound of a lyrical soprano voice.

The introduction of Oleksii Palazhchenko's poem "The Little Apple Tree" into Lesia Ukrainka's poetic text leads to double world quality – the stereophony of "feminine" and "masculine" in a single artistic concept. According to the author's plan, neither the words nor the music of "Moods" are dominant: they should be consonant. Under such conditions, the completeness of the sound-image picture is visualized, which is built on the counterpoint of the soprano cantilena singing embodying of the concept of "the heart", and the timbre contrast of the piano (or string orchestra) – the personification of the voices of nature ("a starling flashed far away", "the wind sighed sadly in the garden").

The theme of nature runs through the entire vocal cycle. Therefore, the "core" of female love lyrics in the first vocal opus of the young gifted author is purely romantic psychology of human feelings. However, their embodiment by the leading singer, in the richness of soprano timbres, reveals more than the usual world of female love: there is a qualitative jump in the listener's perception of the meanings of music – the transition from an image to a symbol.

Conclusion.

On the example of the performance analysis of Lesia Dychko's vocal cycle "Moods", the problem of symbolizing musical language as a sign of modern stylistic thinking is posed. The understanding and reproduction of the symbol as a musical-auditory phenomenon presupposes the singer's previous thorough intellectual work aimed at the musical work as a cryptogram, in which, including due to the timbre personification of the voice, the symbolic artistic world comes to life.

In Lesia Dychko's cycle, it is the secret world of female Love, inspired by the deep images of Lesia Ukrainka's poetry and passed through the composer's own female self,

personified by the soprano timbre. Thanks to her high culture of symbolic thinking and excellent command of vocal technique, the first performer of the work, the soprano singer Yuliya Radkevich visualized the “hidden world” of Lesya Dychko’s love lyrics “Moods” vividly, organically, inspired, with a subtle sense of spiritual kinship with its lyrical heroine and its Author. Hence, the first performance of the cycle presented by Yulia Radkevich appears as an ideal version of the feminine interpretation.

Thus, Lesia Ukrainka’s voiced poetry, dedicated to the greatness of the female spirit, the Gift of Love, testifies to the ontological ability of music to serve as an eternal symbol – of the invisible world of the human soul.

Keywords: chamber and vocal music; symbol; soprano timbre image; performing poetics; artistic awareness.

Стаття надійшла до редакції 17 листопада 2023 року