

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**КАЛІНІНА Анна Сергіївна**

УДК 784.071.2:[78.01:82]

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ПРИНЦИПИ СПІВВІДНОШЕННЯ СЛОВА ТА МУЗИКИ  
У ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ КОМПОЗИТОРІВ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

\_\_\_\_\_ А. С. Калініна

Науковий керівник – **Аділя Абдуллівна Мізітова**,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків – 2022

## АНОТАЦІЯ

Калініна А. С. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2022.

Дисертацію присвячено виявленню принципів співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття. Аналітичні розвідки стосовно синтетичних жанрів передбачають вихід за межі виключно музикознавчого поля. Хоча в багатьох роботах розглядається широке коло питань, серед котрих є й спроби осягнення співвідношення слова та музики, однак на сьогодні відсутня праця, де б узагальнювались спостереження щодо поєднання вербального та музичного текстів у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття; здійснювався пошук тих засад, що регулюють ці взаємовідносини та демонструють ставлення композитора до вербального першоджерела, дають можливість усвідомити вибір комплексу стилістичних засобів при його втіленні. У такому разі для складення повної картини необхідно не тільки розглянути обидва компоненти твору, але й виявити такий загальний для двох видів мистецтва елемент, котрий стане їхнім стикувальним вузлом у вокальній композиції. Подібні властивості має метроритм, який в поезії є головним показником її відмінності від прози, а при порівнянні з метроритмом вокальної мелодії демонструє відношення композитора до поетичного тексту. Осмислення цієї категорії у камерно-вокальному творі розкриває зміни образно-змістовного наповнення першоджерела. *Мета* дисертаційного дослідження полягає у виявленні принципів втілення вербального тексту у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття. *Об'єктом* дисертаційного дослідження є камерно-вокальна музика ХХ століття, *предметом* – принципи співвідношення

слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття. *Наукова новизна* дисертаційного дослідження полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві запропоновані принципи співвідношення метроритміки словесного та музичного текстів; розглянута дія виявлених принципів відображення поетичного першоджерела в оригіналі та перекладі у вокальних циклах українських митців другої половини ХХ століття; надана порівняльна характеристика принципів втілення вербальної основи українськими та зарубіжними композиторами.

Для систематизації особливостей співвідношення двох видів мистецтва – поезії та музики – виокремлюються наступні принципи: відповідності, мовленнєвості, розбіжності та комбінування. Вони розкривають трактування композитором семантики поетичного першоджерела, головним показником чого є спосіб відбиття метроритму вірша у партії голосу. Зокрема, принцип відповідності відзначений дотриманням поетичного розміру, тобто вказує на збіг з метрикою вірша; принцип мовленнєвості базується на логіко-синтаксичних акцентах, котрі виникають при декламації тексту та опорі на його ритм; принцип розбіжності утворюється завдяки зміні поетичних наголосів. Принцип комбінування виявляється при взаємодії декількох з них на рівнозначних засадах кожного.

Співвідношення музики та слова у вокальних циклах українських композиторів на оригінальні та перекладені вірші демонструє дію різних принципів. Твори В. Губаренка, П. Соловкіна та Д. Клебанова виявляють схожі підходи до втілення поетичних першоджерел. Панівним у них стає принцип відповідності, котрий діє в межах різного образно-змістовного наповнення. Проте, якщо П. Соловкін та Д. Клебанов досить точно дотримуються віршових розмірів, то у творах В. Губаренка виявляється дія й інших принципів, зокрема, мовленнєвості та розбіжності, що дозволяють гнучко відобразити семантику віршів. Разом з тим функція фортепіано виявляє паралель в опусах В. Губаренка та П. Соловкіна, підкреслюючи загальний настрій першоджерел, тоді як характер гри, заявлений у байках, спонукає Д. Клебанова до

урізноманітнення фактурних типів. Іншої взаємодії слово та музика набувають у творах, де застосовуються новітні прийоми композиції. Тяжіння до розширення палітри засобів у вокальних циклах Л. Дичко та В. Бібіка впливає на вибір віршових першоджерел та способи відображення віршової схеми. Їхня камерно-вокальна музика стає показовою у плані використання принципу комбінування. Автори обирають різні принципи в межах одного твору на засадах рівноправності. Це аргументується й змістовною стороною віршів, які містять своєрідні, неповторні образи та стилістичні засоби.

Вивчення вокального твору, написаного на перекладений текст, розширює проблемне поле, оскільки вірш інтерпретується перекладачем та набуває деяких змін як у структурі, так і у семантиці, що впливає на вибір музично-мовних засобів у романсі. Запропоновані у дисертаційному дослідженні принципи відіграють суттєву роль при виявленні підходів до втілення віршового перекладу, оскільки демонструють особливості його прочитання митцем. Порівняння вокальних творів Д. Клебанова з опусами інших композиторів, створених на різні переклади одного й того самого вірша, демонструє вплив перекладених варіантів на характер твору та засоби музичного втілення. Використання одночасно двох перекладів у циклі В. Кирейка зумовлює зміну семантичного змісту при зіставленні вокальної партії по чергово з одним та з іншим текстом. Ці проблемні зони розкриваються завдяки орієнтації композиторів на віршовий метроритм, що виражається у дії принципів відповідності та мовленнєвості. Аналітичні розвідки двох варіантів тексту різною мовою (російською та українською) у вокальному циклі «Два романси» В. Сильвестрова дозволили визначити, що саме оригінальні вірші О. Блока стали їхньою основою. Констатація цього факту є важливою, адже застосовані в них принципи роботи з поетичним текстом здобули розвитку у зрілому циклі композитора «Тихі пісні». Розгляд вокальних циклів українських митців в аспекті заявлених у дисертаційному дослідженні принципів співвідношення слова та музики стимулює вивчення окремих зразків у

творчості композиторів різних національних шкіл для підкреслення спільності виявлених закономірностей.

Камерно-вокальні цикли Б. Бріттена та А. Копленда на англомовні першоджерела виявляють схожий підхід до відображення поетичного метроритму. Принцип комбінування, котрий виникає у більшості їхніх романсів, підкреслює семантичні обрії поетичних основ, проте знаходить своєрідне вираження у кожного автора. Б. Бріттен здебільшого поєднує принципи відповідності та розбіжності. Вони сприяють гнучкому відображенню протиставлень у семантиці віршів. Лише один з романсів відрізняється суцільним використанням прийому відповідності, що викликано жанровою специфікою тексту (колискова). Панорама способів втілення метроритму першооснов у циклі А. Копленда включає більш широке коло принципів, котрі найчастіше поєднуються в межах одного твору. Це зумовлено образно-змістовним, стилістичним та структурним розмаїттям віршів Е. Дікінсон.

Якщо більшість композиторів застосовує різні принципи або змінює їх в окремих романсах, то в опусах Е. Денисова 1970-х років переважає певна єдність у підходах до вокальних творів в умовах активного формування індивідуального стилю митця. Панівне місце у його романсах посів принцип розбіжності. Незважаючи на збільшення акцентів, створена «легка», виразна вокальна мелодія, яка відбиває неперевершені образи природи, пов'язані з прагненням композитора до світла, гармонії, краси. Лише в деяких випадках автор відступає від обраного принципу, що перш за все викликано семантикою поетичного першоджерела. У вокальних циклах «Прохолода і вогонь» Ф. Пуленка на вірші П. Елюара та «Фацелія» С. Губайдуліної за поемою М. Пришвіна запропоновані у дисертаційному дослідженні принципи набувають дещо іншого застосування, бо принцип відповідності зливається з принципом мовленнєвості. У французькій поезії це зумовлено силабічною системою віршування, яка передбачає зближення метру та ритму вірша. Ф. Пуленк прагне підкреслити особливості вимови елюарівських рядків, що

виражається у переважанні принципу мовленнєвості, розцвіченого посиленням окремих слів та виразів. Ритмічний малюнок прозаїчного тексту «Фацелії» виокремлюється завдяки логіко-синтаксичним наголосам. У романсах циклу представлено широке розмаїття підходів, головними з яких стають принципи мовленнєвості та розбіжності. В деяких романсах головує один з них, а в деяких вони рівноправні та підтверджують дію принципу комбінування.

Виявлені у творах зарубіжних авторів принципи втілення вербального метроритму демонструють багато паралелей з підходами українських митців другої половини ХХ століття, що свідчить про наявність загальних тенденцій в опусах композиторів різних країн. Це аргументується й впливом обраного першоджерела на його музичне втілення, адже образно-змістовна складова нерідко визначає способи роботи з вербальним текстом. Найбільш показовими стають вірші з неоднозначним, багаторівневим змістом, котрі спонукають композиторів до пошуку особливих стилістичних засобів, активізуючи принцип комбінування. У такому сенсі запропонований у дисертаційному дослідженні підхід вивчення камерно-вокальних циклів виявляє певну універсальність. Він дозволяє зрозуміти способи реалізації семантики першоджерела у музичному творі, осягнути шляхи її переосмислення композитором, визначити зв'язок принципів відображення вербального метроритму із загальним комплексом стилістичних засобів, порівняти способи роботи зі словесною основою різних митців, завдяки чому можна усвідомити як усталені тенденції, так і своєрідність, неповторність індивідуального авторського стилю.

**Ключові слова:** вокальне мистецтво, камерно-вокальна музика, вокальні цикли українських та зарубіжних композиторів другої половини ХХ століття, принципи співвідношення слова та музики, поетичний твір, художня індивідуальність, художній образ, стилістика, літературні прийоми, оригінальний текст та переклад, інтерпретація, дуетно-діалогічні взаємовідносини.

## ANNOTATION

Kalinina A. S. Principles of correlation between words and music in the vocal cycles of the composers of the second half of the 20th century.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy on specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2022.

The dissertation has been devoted to the discovery of the principles of the correlation of words and music in the vocal cycles of the composers of the second half of the 20th century. Analytical research on synthetic genres involves going beyond the field of musicology. Although many works address a wide range of issues, including the attempts to understand the correlation between words and music, there is currently no work which would summarize observations on the combination of verbal and musical texts in the vocal cycles of the composers of the second half of the 20th century, and would search the basis to regulate these correlations and demonstrate the attitude of the composer to the verbal original source, and give the opportunity to understand the choice of a set of stylistic means in its embodiment. In this case, to compile a complete picture, it is necessary not only to consider both components of the composition, but also to identify such a common element for the two types of art, which will be their connecting point in the vocal composition. Metro-rhythm has such properties, and in poetry it is the main indicator of its difference from prose, and in comparison with the metro-rhythm of vocal melody demonstrates the attitude of the composer to the poetic text. The cognition of this category in the chamber-vocal composition reveals changes in the image-content filling of the original source. *The purpose* of the dissertation research is to identify the principles of embodiment of verbal text in the vocal cycles of the composers of the second half of the 20th century. *The object* of the dissertation research is chamber and vocal music of the 20th century, *the subject* – the principles of the correlation between word and music in the vocal cycles of composers of the second half of the

20th century. *The scientific novelty* of the dissertation research is that for the first time in Ukrainian musicology the principles of the correlation of metro-rhythmic of verbal and musical texts have been proposed; the action of the revealed principles of reflection of the poetic original source in the original and translation in vocal cycles of the Ukrainian artists of the second half of the 20th century has been considered; a comparative description of the principles of embodiment of the verbal basis by Ukrainian and foreign composers has been given.

To systematize the peculiarities of the correlation between the two types of art – poetry and music – the following principles are distinguished: conformity, speech, difference and combination. They reveal the composer's interpretation of the semantics of the poetic original source, the main indicator of which is the way the poem reflects the metro-rhythm in the part of the voice. In particular, the principle of conformity is distinguished by the observance of poetic meter, i. e. indicates the coincidence with the metrics of the poem; the principle of speech is based on logical-syntactic accents that arise when reciting a text and relying on its rhythm; the principle of difference is formed due to the change of poetic accents. The principle of combination is manifested in the interaction of several of them on an equal ground.

The correlation of music and words in the vocal cycles of Ukrainian composers based on original and translated poems demonstrates the effect of different principles. The compositions by V. Hubarenko, P. Solovkin and D. Klebanov show similar approaches to the embodiment of poetic original sources. They are dominated by the principle of conformity, which operates within different figurative-content filling. However, if V. Solovkin and D. Klebanov adhere to the verse dimensions quite accurately, then in the compositions by V. Hubarenko the action of other principles is revealed, in particular, that of speech and difference, which allow one to flexibly reflect the semantics of poems. Instead, the function of the piano reveals a parallel in the opuses by V. Hubarenko and P. Solovkin, while emphasizing the general mood of the original sources, while the nature of the playing, stated in the fables, encourages D. Klebanov to diversify textural types. Word and music acquire a different interaction in the compositions where the latest techniques of composition are used.



The tendency to expand the palette of means in the vocal cycles by L. Dychko and V. Bibik influences the choice of poetic original sources and the ways of reflecting the poetic scheme. Their chamber and vocal music becomes indicative in terms of using the principle of combination. The authors choose different principles within one composition on the basis of equality. This is also argued by the content part of the poems, which contain original, unique images and stylistic means.

The study of a vocal composition written on a translated text expands the problem field, as the poem is interpreted by the translator and acquires some changes in both structure and semantics, which affects the choice of musical and linguistic means in romance. The principles proposed in the dissertation research play a significant role in identifying approaches to the implementation of poetic translation, as they demonstrate the peculiarities of its reading by the artist. Comparison of D. Klebanov's vocal compositions with opuses of other composers, created on different translations of the same poem, demonstrates the influence of the translated versions on the nature of the composition and the means of musical embodiment. The simultaneous use of two translations in V. Kireiko's cycle causes a change in the semantic content when comparing the vocal part alternately with one and with the other text. These problem areas are revealed due to the orientation of composers on the poetic metro-rhythm, which is expressed in the principles of conformity and speech. Analytical investigations of two versions of the text in different languages (Russian and Ukrainian) in the vocal cycle "Two Romances" by V. Sylvestrov allowed us to determine that it was the original poems by O. Blok that became their basis. The statement of this fact is important, because the principles of work with the poetic text applied in them were developed in the mature cycle of the composer "Silent Songs". Consideration of vocal cycles of Ukrainian artists in terms of the principles of the correlation between words and music stated in the dissertation research stimulates the study of individual patterns in the creative work of composers of different national schools to emphasize the commonality of the identified patterns.

The chamber-vocal cycles by B. Britten and A. Copland on the English-language original sources show a similar approach to the reflection of poetic metro-

rhythm. The principle of combination, which arises in most of their romances, emphasizes the semantic horizons of poetic foundations, but finds its own expression with each author. B. Britten mostly combines the principles of conformity and difference. They help to flexibly reflect the contradictions in the semantics of the poems. Only one of the romances differs in the continuous use of the method of conformity, which is caused by the genre specificity of the text (a lullaby). The panorama of ways of embodying the metro-rhythm of the basics in A. Copland's cycle includes a wider range of principles, which are most often combined within one composition. This is stipulated by the figurative, stylistic and structural diversity of E. Dickinson's poems.

While most composers apply different principles or change them in individual romances, Denysov's opuses of the 1970s are dominated by a certain unity of approach to vocal compositions, in the conditions of the active formation of the artist's individual style. The principle of difference has taken the dominant place in his romances. Despite the increase in accents, a "light", expressive vocal melody was created, which reflects the unsurpassed images of nature associated with the composer's desire for light, harmony, and beauty. Only in some cases the author deviates from the chosen principle, which is primarily due to the semantics of the poetic original source. In the vocal cycles "Coolness and Fire" by F. Poulenc on the poems of P. Eluard and "Phacelia" by S. Gubaidulina on the poem by M. Prishvin, the principles proposed in the dissertation research acquire a slightly different application, because the principle of conformity merges with the principle of speech. In French poetry, this is stipulated by the syllabic system of poetry, which involves the convergence of the meter and rhythm of the poem. F. Poulenc seeks to emphasize the peculiarities of the pronunciation of Eluard's lines, which is expressed in the predominance of the principle of speech, coloured by the strengthening of individual words and expressions. The rhythmic pattern of the prose text of "Phacelia" is distinguished by logical and syntactic emphasis. The romances of the cycle present a wide variety of approaches, the main of which are the principles of speech and

difference. In some romances, one of them presides, and in some – they are equal and confirm the action of the principle of combination.

The principles of verbal metro-rhythm embodiment found in the compositions by foreign authors show many parallels with the approaches of Ukrainian artists of the second half of the 20th century, which indicates the presence of general trends in the opuses of composers from different countries. This is also argued by the influence of the chosen original source on its musical embodiment, because the figurative-content component often determines the ways of working with the verbal text. The most indicative are the poems with ambiguous, multilevel content, which encourage composers to search for special stylistic means, while activating the principle of combination. In this sense, the approach to the study of chamber-vocal cycles proposed in the dissertation research shows certain universality. It allows understanding the ways of realization of the semantics of the original source in a musical composition, understanding the ways of its rethinking by the composer, determining the connection of verbal metro-rhythm with the general complex of stylistic means, and comparing the ways of working with verbal basis of different artists owing to which it is possible to realize both the established tendencies, and originality, uniqueness of individual author's style.

**Key words:** vocal art, chamber and vocal music, vocal cycles of Ukrainian and foreign composers of the second half of the 20th century, principles of correlation between words and music, poetic work, artistic individuality, artistic image, stylistics, literary techniques, original text and translation, interpretation, duet-dialogic relationships.

#### Список публікацій за темою дисертації

1. Калініна А. Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне в вокальному циклі Д. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2018. Вип. 13. С. 74–87.

2. Калініна А. Принципи трактування поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. 15. С. 80–98.
3. Калініна А. Співвідношення музичного та поетичного ритму в ранніх вокальних циклах Валентина Бібіка. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ, 2019. Вип. 58. С. 42–53.
4. Калініна А. С. Авторський стиль В. Сильвестрова у «Двох романсах» на вірші Олександра Блока. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 29–39.
5. Калинина А. С. Вокальная лирика В. Губаренко в аспекте претворения поэтической ритмики. *European journal of Arts*. Vienna, 2020. № 1. P. 21–28.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	15
<b>РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА</b>	
<b>В МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ</b> .....	24
1.1 Вектори дослідницьких розвідок у колі проблем аналізу поетичного тексту.....	31
1.2 Наукова думка про співвідношення слова та музики .....	43
Висновки до Розділу 1.....	53
<b>РОЗДІЛ 2. СПІВВІДНОШЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ТА МУЗИЧНОГО</b>	
<b>МЕТРОРИТМІВ У ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ УКРАЇНСЬКИХ</b>	
<b>КОМПОЗИТОРІВ НА ОРИГІНАЛЬНІ ТЕКСТИ</b> .....	
54	
2.1 Збереження метrorитму вірша як провідний метод роботи композитора з поетичним текстом.....	54
2.2 Динаміка зміни музично-поетичної ритміки в умовах оновлення композиторської техніки.....	76
2.3 Співвідношення поетичного слова та музики в контексті поліфонізації композиторського мислення.....	91
Висновки до Розділу 2.....	107
<b>РОЗДІЛ 3. ПРИНЦИПИ ВТІЛЕННЯ ВІРШОВИХ ПЕРЕКЛАДІВ</b>	
<b>У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ</b>	
<b>ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ</b> .....	
109	
3.1 Співвідношення слова та музики у вокальних циклах українських композиторів з орієнтацією на поетичний метр.....	114
3.2 Шляхи оновлення музичної лексики та її вплив на втілення поетичних текстів у перекладі.....	133
Висновки до Розділу 3.....	142
<b>РОЗДІЛ 4. ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ ЗАРУБІЖНИХ КОМПОЗИТОРІВ</b>	
<b>ХХ СТОЛІТТЯ В АСПЕКТІ ВЗАЄМОДІЇ СЛОВА ТА МУЗИКИ</b> .....	
144	
4.1 Відбиття поетичної схеми вірша в англомовних вокальних циклах.....	145

4.2 Принципи втілення метроритміки вербального тексту	
у специфічних умовах.....	166
Висновки до Розділу 4.....	197
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>199</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>208</b>
ДОДАТОК А.....	246
ДОДАТОК Б.....	248
ДОДАТОК В.....	258
ДОДАТОК Г.....	278

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Стрімкий розвиток музично-театральних та інструментальних жанрів у ХХ столітті, які сприймалися показниками зрілості творчості представників різних композиторських шкіл, визначив їхнє провідне місце в проблематиці музикознавчих праць, хоча камерно-вокальна музика незмінно привертала увагу митців, про що свідчать численні твори для голосу і фортепіано. Значний внесок у цю спадщину належить українським авторам. Зокрема, у другій половині ХХ століття плідно працюють у царині вокального циклу В. Бібик, Я. Верещагін, П. Гайдамака, В. Губаренко, Л. Дичко, В. Дробязгіна, М. Жербін, М. Завалішина, В. Золотухін, І. Карабиць, М. Кармінський, О. Ківа, В. Кирейко, Д. Клебанов, А. Кос-Анатольський, Ю. Мейтус, М. Птушкін, В. Сільвестров, П. Соловкін, М. Тіц, І. Шамо, Н. Юхновська та ін. Серед зарубіжних митців до цієї жанрової сфери зверталися Б. Бріттен, Е. Варез, С. Губайдуліна, Е. Денисов, А. Копленд, Е. Кшенек, В. Лютославський, О. Мессіан, М. Метнер, Ф. Пуленк та багато інших. Деякі вокальні цикли цих авторів розглядалися у працях таких науковців, як А. Василенко [42], Т. Веркіна [48], О. Григор'єва [80, 81, 85, 86], С. Грица [87], М. Гусар [94], О. Долинська [109], І. Драч [111, 112], О. Журавкова [126], І. Іванова [137], А. Ільїна [138–140], Т. Кіценко [163, 164], Л. Ковнацька [170], К. Кунцьо [186], С. Курбацька [187], О. Литвинова [194, 195], А. Луніна [200, 201], А. Мізітова [230, 231], О. Михайлова [239–241], Н. Постоловська [280], О. Тарасова [325, 326], Т. Філатова [340], Н. Шмельова [380–383], Л. Яковлева [389], Р. Higgins [403, 404], С. Kimball [406], В. Wise [416] та ін. Дослідники вивчають вокальні твори у різних аспектах: жанрово-стильовому; драматургічної будови; гармонічного розвитку; змістовного наповнення; проблематики, пов'язаної з виконавською інтерпретацією; зв'язків з традицією; стилістичних прийомів (мелодики, артикуляції) тощо. Низка праць присвячена взаємодії музики та тексту, трактуванню композитором поетичного першоджерела. Саме такий підхід виявляє плідність та перспективність при

вивченні жанру камерно-вокальної музики, що приводить до пошуку нових шляхів вирішення поставлених перед науковцем завдань.

Аналітичні розвідки стосовно синтетичних жанрів, зокрема, вокальної композиції, завжди представляють певну складність. Якщо дослідження «чистої» музики передбачає застосування усталеного аналітичного апарата зі звичними термінами та поняттями, то поєднання двох видів мистецтва в одному творі спонукає до виходу за межі виключно музикознавчого поля. Хоча в багатьох роботах розглядається широке коло питань, серед котрих є й спроби осягнення співвідношення слова та музики, однак на даний час відсутня праця, де б узагальнювались спостереження щодо поєднання вербального та музичного текстів у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття; здійснювався пошук тих засад, що регулюють ці взаємовідносини, демонструють ставлення митця до змістовних і структурних особливостей вербального першоджерела, дають можливість усвідомити вибір комплексу стилістичних засобів при його втіленні. Тому для складення повної картини необхідно не тільки розглянути обидва компонента твору, але й виявити такий загальний для двох видів мистецтва елемент, котрий стане їхнім стикувальним вузлом у вокальній композиції. Окреслене коло питань визначає актуальність запропонованої теми дослідження.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі теорії музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та відповідає комплексній темі «Сучасні проблеми історичного музикознавства» (протокол № 4 від 09.11.2016). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 25.10.2018), уточнено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2021).



**Мета** дисертаційного дослідження полягає у виявленні принципів втілення вербального тексту у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття. Сформульована мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- окреслити вектори дослідження жанру камерно-вокальної музики у роботах українських та зарубіжних науковців;
- представити фундаментальні праці, в яких розв'язуються проблемні ракурси теорії вірша;
- визначити основні принципи поєднання поетичної і музичної метроритміки та їхній взаємозв'язок з іншими стилістичними засобами;
- розкрити особливості відображення семантики та метроритму вірша у вокальних творах, написаних на оригінальні та перекладені тексти;
- розглянути зразки камерно-вокальної лірики українських та зарубіжних композиторів для усвідомлення усталених принципів втілення поетичної метроритміки.

**Об'єктом** дисертаційного дослідження є камерно-вокальна музика ХХ століття, **предметом** – принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття.

**Матеріалом** дослідження обрані вокальні цикли для голосу і фортепіано українських композиторів, створені у другій половині ХХ століття на оригінальні та перекладені тексти. Серед них: «Пісні батьківського дому» на вірші В. Луговського та О. Стюарт *op.* 3 [29], «Акварелі» на вірші А. Волощак *op.* 15 [26] В. Бібіка; «Барви та настрої» на слова І. Драча [90], «Простягни долоні» на вірші В. Сосюри [92], «Осінні сонети» на вірші Д. Павличка [91] В. Губаренка; «Енгармонійне» на вірші П. Тичини [106] Л. Дичко; «Два романси» на вірші К. Гавлічка-Боровського [162] В. Кирейка; «Байки І. А. Крилова» [165], вокальний цикл (без назви) на вірші Г. Гейне [166] Д. Клебанова; «Два романси» на вірші О. Блока [307], «Тихі пісні» на вірші поетів-класиків [308] В. Сильвестрова; «Триптих» на вірші А. Фета і О. Блока [315] П. Соловкіна.

Для виявлення усталених тенденцій співвідношення слова та музики у жанрі вокального циклу залучаються опуси зарубіжних композиторів: «На цьому острові» на слова В. Одена *op. 7* [34] Б. Бріттена; «Фацелія» за поемою М. Пришвіна [89] С. Губайдуліної; «Страждання юності» на вірші Г. Гейне [97], «Дві пісні на вірші І. Буніна» [98], «На повороті» на слова О. Мандельштама [99] Е. Денисова; «Дванадцять віршів Емілі Дікінсон» [395] А. Копленда; «Три вірші Г. Гейне» [229] М. Метнера; «Прохолода і вогонь» на вірші П. Елюара [410] Ф. Пуленка.

Поза дослідженням залишаються зразки, написані для голосу та інструментального ансамблю або оркестру, в яких розширення тембрової сторони викликає додаткові питання щодо тлумачення окремих тембрів, їхньої ролі у розкритті семантики поетичної основи. Винятком є вокальний цикл «Два інтермецо» для баса, флейти та фортепіано на вірші Г. Гдаля *op. 23* [27] В. Бібіка, що аргументовано наступними причинами: по-перше, цей твір завершує ранній період творчості композитора та демонструє еволюційні процеси у його роботі з поетичним першоджерелом; по-друге, залучення тембру флейти насамперед пов'язане з жанровим орієнтиром – «інтермецо», покликане підкреслити мотиви пейзажної лірики і пасторальний характер віршів; по-третє, флейтова партія стає невід'ємною складовою поліфонізованої фактури як один із учасників переважно чотириголосної тканини – вокальний голос, партії правої та лівої рук фортепіано, флейта. На цьому тлі флейтова мелодія не має яскраво індивідуалізованого інтонаційного малюнку та слугує додатковим засобом диференціації голосів.

**Методологія** дослідження заснована на комплексному підході, що дозволяє залучити різні наукові методи:

- *історико-теоретичний*, пов'язаний з розглядом музичних явищ в межах певного часового континуума;
- *структурно-функціональний*, спрямований на визначення музично-мовних засобів і їхньої ролі у творі;

- *семантичний*, за допомогою якого розкривається образно-змістовне наповнення поетичного першоджерела та переосмислення його композитором;
- *жанрово-стильовий*, який сприяє виявленню жанрових та стильових засад твору;
- *порівняльний*, що дозволяє позначити риси подібності та відмінності музичних опусів;
- *інтерпретаційний*, необхідний для осмислення механізмів перекладу поетичного тексту та особливостей відображення його образного змісту у вокальному творі.

**Теоретичну базу** дисертаційного дослідження складають праці, присвячені *співвідношенню слова та музики* (М. Алексєєва [3], В. Амброс [5], Л. Астрова [12], Т. Бершадська [25], В. Васіна-Гроссман [45; 46], Л. Герасименко (Півторацька) [60–62; 276], Н. Герасимова-Персидська [63; 64], І. Дабаєва [95], О. Іванова [136], М. Іванова [145], Б. Кац [157; 158], І. Лаврентьєва [189], О. Лобанова [198], Т. Мадішева [206–208], Юл. Малишев [217], Є. Ніцевич [263], Н. Огаркова [267], Ю. Опарина [269], В. Пешкова [275], М. Плющенко [277], Ю. Поплавська-Мельниченко [279], К. Руч'євська [295–299], О. Соловйова [316], М. Черкашина-Губаренко [367]); *розгляду камерно-вокальної лірики та вокального циклу* (Е. Алімова [4], С. Анфілова [8; 391], О. Баланко [13], О. Басса [15], Е. Бернацька-Гловаля [24], Т. Булат [35], Ван Дуаньгуй [39], Ван Цзо [40], Т. Веркіна [49], П. Вульфїус [51; 52], Н. Говорухіна [68], Л. Горелік [74], Н. Гребенюк [78; 79; 398], О. Грицюк [88], Дань Кай Юань [102], Л. Деркач [103], В. Жаркова [117–119], Л. Жигачева [120; 121], Н. Інютчкіна [142; 146], М. Кіракосова [160], В. Коннов [177; 178], А. Крилова [181], В. Кузик [183], Н. Кузьміна [184], Т. Куришева [188], О. Литвинова [194; 195], Лю Нін [203], Ма Цзяцзя [205], Н. Майчик [209], І. Михайлов [234], Т. Науменко [252], В. Нечепуренко [258], Л. Нікітіна [259], В. Петровський [274], В. Ровнер [290], О. Рощенко-Аверьянова [292], Н. Семененко [304], Р. Совяк [311], О. Степанідіна [320], Б. Сьота [323], І. Тер-

Оганезова [329], У Хунюань [335], Н. Харандюк [344], Ю. Хохлов [356–358], К. Царьова [360; 361], Є. Шендерович [375]); *теорії та поетиці вірша* (О. Азначеева [2], С. Бураго [38], М. Гаспаров [55], Л. Гервер [66], А. Гордєєва [70], М. Давидов та С. Стацевич [96], Б. Ейхенбаум [386; 387], О. Єпішева [116], В. Жирмунський [122; 123], О. Жовтіс [125], Е. Козленко [172], Ю. Лотман [199], С. Макарова [210–215], Л. Мартиненко [223], Н. Матвєєва [225], О. Орлова [270], М. Пономарьова [278], Н. Рожкова [291], Г. Рубцова [193], М. Степанова [322], М. Avanzi, А. Simon та В. Post [390], А. Cristo та Н. Daniel [396], Р. Martin [407], S. Olson [408], G. Sacre [411]); *перекладу та інтерпретації* (Ю. Борєв [32], В. Гіголаєва [67], І. Зимня [131], О. Зінкевич [132], Р. Ингарден [141], Л. Коломієць [174], В. Комісаров [175], Н. Корихалова [178], М. Липецька [192], О. Лисенко [202], В. Москаленко [244], Ю. Ніколаєвська [260], С. Фрідріх [343], А. Хуторська [359], Л. Черняхівська [368], Л. Шаповалова [370; 371; 373]); *питанням лінгвістики* (А. Рапанович [288], Л. Сабанєєв [300], О. Тарасова [235], Л. Щерба [385]); *різним аспектам музичної мови ХХ століття* (М. Арановський [9; 10], Г. Григор'єва [83], Н. Гуляницька [93], Е. Денисов [100; 101], Ц. Когоутек [171], І. Коханик [179], І. Кузнєцов [182], Р. Лаул [190], А. Маклігін [216], В. Мартинов [224], Ю. Паїсов [273], С. Савенко [301], Ю. Холопов [347; 348], В. Ценова [362], С. Шип [377–379]); *поліфонії як техніці і способу мислення* (О. Астахова [11], М. Бахтін [16], Н. Беліченко [18; 19], Л. Бергер [21], Б. Бергенер [22], Ю. Євдокимова [113; 114], Г. Завгородня [127; 128], В. Задерацький [129; 130], Д. Лихачов [196], Л. Раппопорт [289], Т. Франтова [341; 342], К. Южак [388]); *проблемам стилю та жанру* (Н. Горюхіна [76], Г. Григор'єва [84], В. Медушевський [228], М. Михайлов [235–237], С. Скребков [310], О. Соколов [313]); *постатям українських композиторів другої половини ХХ століття* (Л. Бас [14], О. Бенч [20], Веркіна [48], Ю. Гомельська [69], М. Гордійчук [73], О. Городецька [75], О. Григор'єва [80; 81; 85; 86], С. Грица [87], М. Гусар [94], І. Драч [111; 112], М. Жишкович [124], О. Журавкова [126], І. Іванова [137; 231], А. Ільїна [138–140], Т. Кіценко [163; 164], В. Клиш [169], Е. Кунцьо [186],

А. Луніна [200; 201], А. Мізітова [137; 231], В. Мудрик [245], О. Мурзіна [248], М. Нестьєва [256; 257], Ю. Новіков [264], С. Павлишин [272], Н. Постоловська [280], О. Тарасова [326], Т. Філатова [340], Т. Чередниченко [364], М. Черкашина-Губаренко [365; 366], Л. Шаповалова [369; 372], Н. Швець [374], І. Шестеренко [376], Н. Шмельова [380–383], Л. Яковлева [389]); *життю та творчості зарубіжних композиторів ХХ століття* (А. Василенко [42], В. Васіна-Гроссман [43; 44], Н. Власова [50], Г. Григор'єва [82], О. Долинська [109], С. Клебанова [168], Л. Ковнацька [170], Р. Куницька [185], С. Курбацька [187], І. Медведєва [227], А. Мізітова [230], О. Михайлова [239–241], О. Соколов [312; 314], Б. Спасов [319], М. Тараканов [324], Г. Філенко [338], О. Фірсова [339], Ю. Холопов та В. Ценова [349], В. Холопова [350; 351], В. Холопова та Е. Рестаньо [355], Р. Higgins [403; 404], С. Kimball [406], В. Wise [416]); *добутку поетів та письменників, слова яких стали основою вокальних циклів* (С. Аверинцев [1], Н. Берковський [23], О. Білецький [17], А. Ботникова [33], С. Великовський [47], А. Гордін та М. Гордін [71], Н. Графська [77], Ж. Джаламова [104], О. Дмитрієв [107], В. Іванов [133], І. Іванов [134; 135], Ю. Левін [191], І. Лиснянська [193], Н. Любимов [204], В. Маркова [221; 222], З. Мінц [232], І. Миримський [233], Л. Мкртчян [242], В. Моренець [243], В. Мусатов [249], С. Нікольський [261; 262], Л. Новиченко [265], Б. Олейник [268], В. Пришвіна [285; 286], Г. Радько [287], Д. Самойлов [302], Н. Степанов [321], С. Тельнюк [327], П. Ульяшов [336]); *відомості з енциклопедій* [115; 281] *та інтернет-ресурсів* [161; 167; 220; 309; 337; 363; 392; 393; 394; 412; 413; 414]; *бесіди* (Д. Шульгін [384]) *та інтерв'ю* [247], *мемуари* [255], *спогади* [303], *лекції-бесіди* (В. Сильвестров [306]).

**Наукова новизна** дисертаційного дослідження полягає в тому, що у вітчизняному музикознавстві *вперше*:

- запропоновані принципи співвідношення метроритміки словесного та музичного текстів;

- розглянута дія виявлених принципів відображення поетичного першоджерела в оригіналі та перекладі у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття;
- надана порівняльна характеристика принципів втілення вербальної основи українськими та зарубіжними композиторами.

*Подальшого розвитку набули наступні питання:*

- співвідношення слова та музики;
- техніки перекладу поетичного тексту;
- характеристика вокальних циклів українських та зарубіжних митців.

**Практична значимість.** Матеріали дисертації та аналітичні спостереження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія української музики», «Історія зарубіжної музики», «Аналіз музичних творів», а також у курсі «Історія вокального мистецтва» для студентів кафедр сольного співу та вокальних відділів закладів вищої освіти України (коледжів, інститутів, академій, університетів); у класах сольного співу, концертмейстерської майстерності; як основа для подальших досліджень.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено на міжнародних, всеукраїнських, регіональних конференціях та симпозіумі: «Молоді музикознавці» (Київ, КІМ ім. Р. М. Глієра, 2019); «Постать Левка Ревуцького в історико-культурному контексті часу» (Чернігів, ЧМК імені Л. М. Ревуцького, 2019); «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019); «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019); «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019); «Дні науки» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2020); Звітна конференція ради молодих вчених ХНУМ імені І. П. Котляревського (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020); «Мистецтво та шляхи його осмислення в

дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2021); «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2021); «Черкашинські читання: Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2021).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано п'ять одноосібних статей, з яких чотири – в спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, одна – у фаховому періодичному зарубіжному виданні «European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.» (м. Відень, Австрія).

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається зі Вступу, чотирьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи і короткі висновки, загальних Висновків, Списку використаних джерел та чотирьох Додатків. Загальний обсяг дисертації становить 280 сторінок, з них основного тексту – 193 сторінки. Список використаних джерел налічує 416 позицій, з них 27 – іноземними мовами.

## РОЗДІЛ 1

### КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА В МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Камерно-вокальні опуси для голосу та фортепіано нерідко займають більш скромне положення в добутку митця у співставленні з великими жанрами, зокрема, оперою, балетом, симфонією, які вважаються показниками особливостей його творчості, стильових рис, прийомів письма. Проте вокальна лірика є не менш важливою у виявленні своєрідності творчого дарування, оскільки відбиває особистісні переживання, багатий духовний світ автора, демонструє тонку роботу над деталями, слугує творчою лабораторією. Інакше кажучи, камерно-вокальна творчість є невід'ємною складовою художньої спадщини певного автора та допомагає скласти її повну картину. Невипадково цей жанр широко представлений як у вітчизняному, так і зарубіжному дослідницькому полі. Вчені обирають найрізноманітніші ракурси розгляду, підіймають питання жанру, стилю, форми, еволюції, драматургії, взаємодії вокальної та фортепіанної партій, місця камерно-вокальних опусів в творчості окремого композитора чи певного регіону (країни), виконавства тощо. До питання еволюційних процесів зверталися такі музикознавці, як О. Басса [15], Е. Бернацька-Гловаля [24], О. Крилова [181], Р. Совяк [311], Б. Сюта [323]. Розвідки авторів присвячені становленню української камерно-вокальної лірики на різних етапах історичного процесу як всієї країни, так і окремих регіонів. Чимало праць розкривають виконавські проблеми, що нерідко межують з історико-теоретичними. До таких відносять дослідження О. Баланко [13], Ван Дуаньгуй [39], Ван Цзо [40], Л. Деркач [103], Лю Нін [203], В. Ровнер [290] та ін. Більшість названих робіт були створені в останні роки, що говорить про поживлення інтересу до цієї наукової площини.

Не менш розповсюдженим є питання жанрової сфери. Воно представлене в роботах Е. Алімової [4], О. Грицюк [88], День Кай Юань [102], В. Кузик [183], У Хунюань [335], Н. Харандюк [344] та підіймається у контексті окреслених



завдань. В деяких дослідженнях розглядається конкретний жанровий різновид, що існує в певних просторових та часових умовах. Наприклад, особливостям жанру на рівні національної стилістики присвячена праця Е. Алімової, предметом котрої стали пісні та романси кримськотатарського регіону. На думку авторки, вони формувалися під впливом як національного фольклорного шару, так і культур різних національностей. На цьому тлі велику роль у самоідентифікації кримськотатарського пісенно-романсового жанру зіграла обробка народної пісні та опуси таких композиторів, як І. Бахшиш, Ф. Алієв, М. Халітова, Е. Емір та ін. Їхня творчість поєднала своєрідність національної інтонації та добуток «інонаціональної» камерно-вокальної музики [4, с. 12]. Подібний підхід у дослідженні конкретних жанрових моделей китайської вокальної музики обирають У Хунюань та День Кай Юань<sup>1</sup>.

Інакше проблема жанру осмислюється в роботі Н. Харандюк. Авторка приділяє увагу основному принципу жанроутворення – діалогу, адже у вокальному творі поєднуються вербальний та музичний компоненти, вокальна та інструментальна складові. Залучення доробків українських та зарубіжних композиторів значного історичного періоду (від класичних зразків до ХХ століття включно) дозволяє музикознавиці виявити діалогічні взаємовідносини, котрі виникають на різних жанрових рівнях камерно-вокальних опусів. З огляду на це, Н. Харандюк надає «модель аналізу», вирізняючи наступні ракурси розгляду діалогу за ієрархічним принципом: стильовий та епохальний; з точки зору співвідношення композиторського та поетичного тексту;

<sup>1</sup> День Кай Юань розглядає історичні та теоретичні аспекти жанру китайської художньої пісні, що виникла у ХХ столітті. Незважаючи на вплив західноєвропейських тенденцій, цей жанр, на думку науковця, виявляє яскраву національну характеристичність. Тож одним із основних завдань стала ідентифікація неповторних жанрових рис китайської художньої пісні. До таких відносяться звернення виключно до китайських поетів, здебільшого стародавніх епох, перевага пейзажної тематики, через котру виражається емоційна складова, відсутність драматичного розвитку і конфліктного протиставлення образних сфер, символічність висловлювання тощо [102, с. 12]. Дослідження День Кай Юань стає своєрідним продовженням розвідок У Хунюань. В ньому представлені жанрово-стилістичні особливості китайської мініатюри кінця ХХ століття. День Кай Юань поділяє думку попередника про наявність у вокальних жанрах китайської музики поєднання особливостей фольклорної традиції та сучасних західноєвропейських тенденцій. Проте, якщо У Хунюань прагне визначити риси ідентичності китайської культури, то День Кай Юань, навпаки, зосереджується на виявленні рис синтезу різних традицій. Такий підхід, за словами автора, сприяє оновленню камерно-вокальних мініатюр та дозволяє виявити композиторську індивідуальність, оскільки в цій царині виникали «нові стилістичні тенденції, відшліфовувалися стильові якості, здійснювався пошук нових образів і засобів художньої виразності» [102, с. 13].

«горизонтальний» в лінії соліста; «вертикальний» між вокальною і фортепіанною партіями; у межах діалогічних зв'язків окремих музично-мовних елементів [344, с. 7–8]. Завдяки цьому науковиця визначає діалог важливою жанровою ознакою в камерно-вокальних опусах, бо він втілюється у різних формах та на всіх рівнях [344, с. 13].

Вагоме місце у музикознавчому полі займає жанр вокального циклу. Дослідження такого роду можна умовно поділити на дві групи. До першої відносяться роботи, в пріоритеті котрих знаходиться вокальний цикл певного композитора. В цьому випадку проблематика жанру має опосередкований характер, проте виявляє певні закономірності його існування. Прикладами таких праць є аналітичні розвідки щодо шубертівських вокальних опусів [51], шуманівських творів [361], брамсівської пісенної творчості [142; 234], камерно-вокальних мініатюр Г. Доніцетті [8] тощо. До другої групи належать роботи, де головне місце займає вокальний цикл як жанрове утворення. Наприклад, О. Грицюк [88] зосереджується на вокальному циклі перших трьох десятиріч ХХ століття, пов'язуючи його виникнення з прагненням композиторів до оновлення музичного матеріалу, та пропонує термін «жанровий синтез». Він використовується дослідницею по відношенню до тих творів, де поєднується одночасно декілька жанрових моделей, але не виникає нового різновиду. Для виявлення «побічних» жанрових рис вчена констатує такі параметри камерно-вокального опусу, як камерність, наявність соліста та фортепіанного супроводу, багаточастинність, певні принципи співставлення вербальної та музичної складових. Виходячи з цього, авторка робить висновок, що «жанровий інваріант вокального циклу уявляє собою дві або більше закінчені мініатюри, які написані для голосу і фортепіано, співвідносяться одна з одною за принципом контрасту та об'єднуються спільним поетичним задумом за принципом “централізації”» [88, с. 9]. Це стає основою для осмислення його синтезування з інструментальним ансамблем у «Мадагаскарських піснях» М. Равеля, оперою в «Гидкому каченяті» С. Прокоф'єва та старовинною танцювальною сюїтою в «Негритянських піснях» Ф. Пуленка.

Підґрунтям для багатьох наукових розвідок кінця ХХ – початку ХХІ століття є праця Т. Куришевої [188] з широкою панорамою питань, пов'язаних з оновленням тематики, стилістики та драматургії. За свідченням дослідниці, образно-змістовний ряд вокального циклу у минулому столітті висвітлює соціальні, суспільні і навіть політичні теми. Це приводить до виокремлення двох його типів, котрі авторкою позначаються як ліричний та характерний [188, с. 280]. Якщо перший з них базується на засадах класико-романтичної традиції, то другий – спонукає до пошуку нових музичних прийомів. Одним із джерел для натхнення стала опера, риси якої у вокальному циклі проявились в активізації прийомів сценічної гри, розширенні виконавського складу солістів із застосуванням контрасту голосів та ансамблевих сцен, виборі першоджерел з описанням «конкретних ситуацій» та висловом від першої особи [188, с. 287]. Вчена відзначає прояв у вокальному циклі й інших жанрових сфер, зокрема ораторії, завдяки якій проступає картинність і монументальність, та симфонії, що приводить до появи вокально-симфонічного циклу. У такому контексті розвідки О. Грицюк сприймаються продовженням вищезазначених теоретичних засад.

Тим часом праця Т. Куришевої торкається й драматургії вокального циклу. Для дисертаційної роботи важливими є спостереження авторки над драматургічною будовою обох його типів. Спільними чинниками для них стають авторський задум, структурування відповідно до строгої логіки «цілеспрямованого драматургічного розвитку» [188, с. 290]. Їхню своєрідність визначають відносини між частинами. Для характерного циклу притаманний принцип контрасту з утворенням сюжетних ліній, образних паралелей, що надає йому особливої спаяності [188, с. 293]. Водночас ліричний цикл не містить гостро-конфліктного зіткнення образних сфер, тому набуває рис сюїтності.

Своєрідною паралеллю до роботи Т. Куришевої є дослідження О. Литвинової, де розглядаються питання драматургії українського вокального циклу 60–70-х років ХХ століття. У праці проголошується схожа думка

стосовно «поліжанровості» його видів, що виникають на перетині з оперою, кантатою та симфонією [195, с. 1–2]. Камерно-вокальний цикл, за словами науковиці, знаходиться на основі злиття двох жанрів: малого (пісні, романсу) та великого, циклічного (опери, кантати, ораторії), зумовлюючи обмін стилістичних та драматургічних засобів [195, с. 14]. У вокальному циклі це проявляється у посиленні подієвості з «тенденцією до “театралізації”», «персоніфікації образів» [195, с. 16, 17], що говорить про наявність ознак характерного циклу. Активізація таких прийомів приводить до появи в деяких вокальних опусах «лібрето» або «поетичного сценарію», за основу котрого часто обирається циклічний поетичний твір. Не менш продуктивним стає вплив інструментальних жанрів, що виражається у посиленні ролі супроводу, його рівноправної участі в розкритті образного змісту твору, запозиченні з інструментальної музики прийомів формотворення, збільшенні складу виконавців, інструментальному характері вокальної партії. Як бачимо, Т. Куришева та О. Литвинова дотримуються аналогічних позицій, конкретизуючи свої роздуми на прикладі різного музичного матеріалу. Це свідчить про наявність усталених тенденцій в умовах різного часового та просторового континууму.

Не менш важливим для аналітичних розвідок камерно-вокальної музики є осягнення прийомів взаємодії вокальної та фортепіанної партій, адже остання відіграє важливу роль у розкритті образного наповнення поетичного першоджерела. Ця тема розкривається в роботах Є. Шендеровича [375], О. Степанідіної [320], Н. Інютчкіної [146] та ін. Зокрема, Є. Шендерович говорить про важливе значення фортепіанної партії у вокальному циклі, оскільки вона «не тільки рівноцінна, але часто більш масштабна і значна, ніж партії партнерів інструменталістів» [375, с. 181]. Це дало право науковцю визначити творчий тандем голосу та інструмента як «вокально-фортепіанний дует» [375, с. 182]. Зауважимо, що подібного роду відносини властиві не всім камерно-вокальним творам, проте інструментальна партія завжди бере участь у розкритті образного наповнення вірша тією чи іншою мірою.

Викладені у дослідженні Є. Шендеровича думки були продовжені та значно розширені в праці Н. Інюточкиної, предметом котрої став «феномен піаніста-концертмейстера». Авторка розглядає вокальний цикл як один з різновидів циклічної композиції, бо він відповідає усім параметрам цього явища: є багаточастинним твором, містить взаємозв'язок між музично-мовними елементами окремих частин та інші засоби, що сприяють цілісності. Разом з тим вокальна композиція має низку відмінностей, обумовлених синтезом в ній різного роду компонентів, котрі приводять до виникнення дуетних відносин. Вони породжуються у співставленні музично-мовних засобів голосу і фортепіано в межах тембровості, об'єму діапазону, типу складу (одноголосного та багатоголосного). Водночас, на думку вченої, «співучасть ансамблістів у процесі становлення музичного образу» може бути різною, що приводить до появи двох основних типів співвідношення – «фону та діалогу» [146, с. 8]. Якщо у межах фону фортепіанна партія підпорядковується вокальній, то при діалогічних зв'язках стилістичний комплекс інструмента значно розширюється. Це впливає на відображення семантики твору, розширює його образно-змістовний ряд.

На відміну від Н. Інюточкиної, О. Степанідіна виокремлює три типи співвідношення вокальної та фортепіанної партій – «мелодичний централізм», «дуетно-діалогічний» та «епізодичний “інструментальний централізм”» [320, с. 22]. Перший з них демонструє панування вокальної мелодії; фортепіанна партія у такому разі виконує роль супроводу, підпорядковується їй. До різновидів фортепіанної фактури цього типу науковиця відносить «чистий фон», «мальовничий фон» та «збагачений фон», котрі утворюються в межах гомофонно-гармонічного та акордового типів складу [320, с. 8, 9]. Одним з видів «мелодичного централізму» є дублювання вокальної мелодії у фортепіанному супроводі. «Дуетно-діалогічний» тип, за свідченням О. Степанідіної, виникає при рівноправних взаємовідносинах партій голосу й інструмента та представлений у двох формах відповідно до назви. Діалогічні зв'язки проявляються у почерговому викладі основної музичної думки, тоді як

«дуетування» передбачає одночасне співставлення «образно-закінченого тематизму» [320, с. 16]. Авторка зауважує, що діалогічність притаманна не тільки різним партіям, а й виключно багатоголосній фортепіанній фактурі. Останній тип – «епізодичний “інструментальний централізм”», науковиця пов’язує з напрямом символізму у поетичному мистецтві. Складне образно-змістовне наповнення віршів з багатозначним символічним підтекстом приводить до розширення стилістичного арсеналу та, відповідно, семантики інструментальної партії.

Виокремлені із загальної різноманітної тематики питання незмінно постають при розгляді будь-якого камерно-вокального твору, тому накопичений науковий досвід буде враховано в дисертаційному дослідженні, незважаючи на головну увагу до співвідношення слова та музики. Зауважимо, що обрана направленість цієї наукової праці зумовлена поєднанням у вокальному опусі двох видів мистецтва, кожний з яких передбачає власний комплекс мовних засобів, котрі створюють образно-змістовний ряд твору, відбивають ідею авторського задуму. У зв’язку з цим у вокальному жанрі передбачається свого роду «подвійне» авторство, що визначає додаткову проблематику. За словами К. Руч’євської, окремо взяті музика і текст ніколи не мають однакове семантичне навантаження – звукове мистецтво «не дублює, не перекладає зміст тексту. <...> Музика, поєднуючись зі словом, завжди несе свій зміст. Музика виражає не стільки текст, скільки підтекст» [297, с. 6]. Тому перед дослідником часто виникає необхідність визначити наскільки точно композитор відтворює поетичне першоджерело або ж вносить власні смислові акценти. Постановка цієї проблеми виявляє багатоскладовий процес, оскільки музично-поетичний результат знаходиться на грані поезії та музики. Це зумовило виокремлення таких питань, як процес сприйняття композитором поезії через образно-змістовний ряд та стилістичні засоби, його відношення до першоджерела, що виявляється у виборі музично-мовних засобів у романсі, тобто збереження чи зміна поетичної семантики у музичному втіленні. Для наочності вони відображені у схемі (Додаток А, схема 1, с. 246).

## 1.1 Вектори дослідницьких розвідок у колі проблем аналізу поетичного тексту

Синтетична природа камерно-вокальних творів активізує осмислення закінченого поетичного тексту, обраного за основу. На думку І. Дабаєвої, це є одним з найважливіших кроків при вивченні будь-якої вокальної мініатюри. Дослідниця зазначає: «Аналіз поетичного тексту, визначення методу роботи композитора з ним, виявлення співвідношення різних сторін в організації вокального твору та поетичного тексту, осягнення сутності музично-поетичного синтезу, тобто всі проблеми, так чи інакше пов'язані з поетичним текстом, постають необхідними для створення цілісного апарату дослідження вокального твору» [95, с. 1].

У зв'язку з цим важливо представити різні вектори у літературознавчих розробках щодо особливостей поетичного тексту, які дозволяють виявити основні параметри його аналізу, структурних та семантичних рис, установити точки дотику словесного та музичного мистецтв. Такий підхід, на наш погляд, надає можливість удосконалити методи усвідомлення своєрідності камерно-вокальної музики з урахуванням її невід'ємної складової – поетичного першоджерела. Перш ніж детально зупинитися на фундаментальних працях літературознавців, зазначимо ключові теоретичні положення, які необхідно прояснити для розширення аналітичного апарата при вивченні камерно-вокальної лірики. Це зумовлено тим, що науковці торкаються широкого кола проблем, котрі набувають великого значення при вивченні особливостей віршування, розумінні поезики, проте не мають безпосереднього зв'язку з вирішенням музикознавчих завдань. Підкреслимо, що для осмислення вокального твору особливу роль відіграють питання поетичного ритму та метру, римування, інтонаційності, тембровості, структури тощо. Перші дослідження, котрі заклали основу теорії вірша та розкрили різні сторони поетичного твору, були створені ще у першій чверті ХХ століття. Серед них назвемо роботу Б. Ейхенбаума [387], присвячену мелодиці та інтонаційності

поетичного твору, та дослідження В. Жирмунського [123], в якому розкриваються особливості метричної будови. Основною метою для Б. Ейхенбаума стало виявлення своєрідності ліричного вірша з точки зору стильових констант його різновидів. Вчений вважає, що такі параметри, як «ритм та звукова “інструментовка”» не можуть стати провідними у пошуку індивідуальних рис поетичного твору, оскільки «визначають собою вірш загалом, його природу» [387, с. 328]. Хоча в праці не надається точного визначення терміну «звукова інструментовка», проте з контексту стає зрозумілим, що під нею розуміються звукові співвідношення голосних та приголосних [387, с. 473], котрі автор також називає «евфонією» [387, с. 118]. Головним чинником ідентифікації у такому разі стає лірична інтонація, втілена у синтаксисі, яка поєднує ритмічну, тонову та структурну складові. Вона залучається до різних типів вірша, але у кожному окремому випадку набуває специфічних, своєрідних рис, виконує різну функцію – то стає провідною, то відходить на другий план.

Нагадаємо, що Б. Ейхенбаум вирізняє три типи ліричного вірша: «декламативний (риторичний), наспівний та говірний» [387, с. 331]. Перший з них оперує різними емоційно позначеними інтонаційними структурами (питання, відповідь, ствердження тощо), що несуть певне експресивне навантаження. Однак, у цьому разі лірична інтонація відступає на другий план, «наче акомпанує канону логічному та лише забарвлює собою його абстраговані розподіли» [там само]. Інтонаційності говірного вірша притаманні мінливість, наближення до прозаїчної мови, позбавленої яскраво вираженої мелодійності. Якщо наведеним типам надано загальну характеристику, то найбільшу увагу приділено останньому – наспівному типу вірша. Саме в ньому чільне місце посідає лірична інтонація: вона стає провідною, визначальною, впливає на структуру твору [387, с. 332]. Посилення функції інтонаційної складової у наспівному вірші дозволило автору говорити про мелодику поетичного твору, під якою він розуміє «розгорнуту систему інтонування, з характерними явищами інтонаційної симетрії, повторності, наростання, кадансування тощо»



[387, с. 333]. Проте не всі мовні інтонації однаково проявляють здатність до мелодичності. З огляду на це, саме інтонація відрізняє ліричний вірш від інших жанрових різновидів. До її характерних рис вчений відносить більшу, в порівнянні з епічною та казковою інтонаціями, «різноманітність голосових модуляцій і більшу наспівну виразність» [387, с. 330–331], а поруч з драматичною чи ораторською – вона вирізняється «монотонністю чи хроматизмом» [387, с. 331]. Інакше кажучи, серед інших складових твору, таких як інструментовка, ритмічний малюнок, найважливішою для виявлення музичності вірша дослідник вважає ліричну інтонацію, що дає йому можливість провести паралель між поетичними та музичними формами, в яких однаково проступають явища «мелодичного наростання, апогею, репризи, кадансу та ін.» [387, с. 346]. Такими музичними структурами стають куплетна, двочастинна та тричастинна форми.

Забігаючи наперед, зазначимо, що основоположні музикознавчі праці, пов'язані з вивченням співвідношення слова та музики, спираються на досвід літературознавців. Зокрема, типологія ліричного вірша Б. Ейхенбаума була активно розроблена О. Лобановою (детальніше у Підрозділі 1.2). Це демонструє вагу літературознавчих спостережень у дослідженні камерно-вокальної лірики. Підставою для цього, на нашу думку, слугують два моменти. По-перше, визначені вченим типи ліричного вірша збігаються з розповсюдженою типологією музичної мелодії, що включає декламаційність, кантиленність і речитативність відповідно. По-друге, запропонована Б. Ейхенбаумом типологія з позначенням притаманних ліричному віршу рис надає можливість сприйняти деякі особливості поетичного тексту в певному камерно-вокальному творі, оскільки характер віршової інтонації може впливати на мелодику вокальної лірики або, навпаки, кардинально переосмислюватися композитором.

З огляду на це, не менш важливою є створена В. Жирмунським у 1920-х роках теорія вірша, в якій спеціальна увага приділяється поетичному метру та ритму, оскільки композитор так чи інакше враховує їх при зверненні до камерно-вокального жанру. Близько до Б. Ейхенбаума автор трактує термін

«словесна інструментовка», під яким розуміє чергування голосних і приголосних, та відносить його до другорядних рис ідентифікації поетичного тексту. Головною відмінністю поезії від прози дослідник вважає «закономірну упорядкованість звукових форм», тобто метричний рух віршових структур [123, с. 8]<sup>1</sup>. Тому В. Жирмунський обирає іншу проблематику, головним питанням котрої стає «протиставлення метра та ритму» [123, с. 6]. При визначенні поняття «метрика» літературознавець наводить дві трактовки: у вузькому значенні – це порядок чергування наголошених та ненаголошених складів, у широкому – комплекс художніх закономірностей, що визначають звукову форму вірша, у тому числі його мелодіку та інструментовку [123, с. 10].

Для висвітлення проблеми ритму у віршованому тексті дослідник проводить паралелі між поезією та музикою. Ритм в обох видах мистецтва, на думку автора, виявляється за допомогою чергування «сильних та слабких звуків (або рухів)» [123, с. 12]. Як бачимо, визначення понять «метр» та «ритм» у В. Жирмунського вельми схожі, що вбачається літературознавцем у відсутності «чистого ритму» в поезії [123, с. 14], оскільки звуки мовлення не мають значної тривалості та пропорційності щодо один одного. Інакше кажучи, враховуючи специфіку самого поетичного мистецтва, ритм є похідним від метру. Ця думка певним чином підтримується і музикознавцями. Наприклад, В. Холопова вважає, що поняття «ритм» має безліч трактувань, оскільки в широкому значенні є «часовою структурою будь-яких процесів, що сприймаються, одним із трьох (поруч з мелодією і гармонією) основних елементів музики, які розподіляються по відношенню до часу <...>» [354, с. 657]. Запропонована теза розповсюджується на рівномірні рухи, позбавлені індивідуалізованого малюнка, що наближає їх до поняття метра. Проте,

<sup>1</sup> Доцільно навести слова Ю. Лотмана щодо співвідношення прозової та поетичної мови. Попри загальноприйняту думку, що проза є природнім прототипом людської мови і тому значно простіша за віршовані жанри, автор доводить, що саме поезія була первинною у надрах словесного мистецтва. У такому разі, прозаїчний текст для того, щоб бути прийнятим як витвір мистецтва проходить значний шлях, оскільки ще у XVIII – на початку XIX століття прозові жанри сприймалася як «найнижчі різновиди мистецтва»: «Проза все ще то зливалася з філософією і політичною публіцистикою, то сприймалася як жанр, що виходить за межі витонченої словесності, то вважалася читвом, розрахованим на невибагливого і естетично невихованого читача» [199, с. 25–26]. Тому, хоча проза викликає враження простоти, з естетичної точки зору вона складніша від поезії.

враховуючи специфіку музичного мистецтва, метр та ритм потребують чіткого роз'яснення і найчастіше знаходяться у протиставленні. На думку В. Холопової, ритм, зокрема, є відбиттям «почуття життя», його пульсу, енергетичного потенціалу [354, с. 657]. Схожої точки зору дотримується М. Харлап, за словами котрого рух «маятника (“залізний ритм”) не є ідеалом музичного ритму, музичний ритм не “залізний”, а “живий”, і його “життя” на кожному кроці порушує пропоновані теорією математичні співвідношення нотних тривалостей <...>» [346, с. 52]. Із цього виходить, що ритмічні групи передбачають різноманітність, тобто не тільки рівномірний рух, а й взаємодію звуків різної довжини, організованих за певним принципом. Плідними є спостереження музикознавців щодо зв'язку музичного та поетичного метроритму. Термін «метр», за словами М. Харлапа, потрапив до музичного мистецтва лише в ХІХ столітті і був запозичений з поезії. Однак, в цьому дослідник вбачає «повернення власного добра», оскільки це поняття з'явилося у Стародавній Греції, коли поезія та музика знаходились у синкретизмі [346, с. 55]. Зауваження науковця корелюються зі свідченнями В. Холопової, котра говорить про метод аналізу музичної ритміки у ХІХ столітті, заснований на теорії «віршових метричних структур» [346, с. 166]. Такий спосіб був вельми перспективним, дозволяв встановити зв'язок між поетичною метрикою та будовою структурних елементів музичного твору. Водночас В. Жирмунський виявляє певні відмінності у функції метру в поезії та музиці – головною різницею між ними автор вважає трактовку часу: якщо в музиці метричні долі постають показниками поділу часу на рівні відрізки, то для поетичного твору «час має значення не матеріальне, а чисто формальне, абстрактне, як порядок ідеальної послідовності одиниць рахунку – складів, що умовно визнаються рівними один одному» [123, с. 17]. Ритм при цьому є реальним звучанням продекламованого вірша та базується на зміні іктових та ненаголошених складів, тому під час декламації метрична схема певним чином деформується. Такого роду ефект пояснюється фонетичними особливостями мовленнєвої

діяльності, яка не підлягає закономірностям метра, більш того, запобігає систематичній появі іктових складів [123, с. 15].

Таким чином, метр та ритм у реальному бутті вірша знаходяться у діалектичних стосунках. З одного боку, для визначення будови необхідно схематизувати метричні та ритмічні особливості. З другого, в реальному відтворенні поетичної думки на перший план виходять інтонаційні, змістовні, значущі для розуміння задуму вирази. Між тим розуміння метроритмічних особливостей з метою виявлення ґрунтовних засад певного вірша в контексті індивідуального стилю стає першочерговим завданням. Це є підставою для встановлення означених закономірностей в контексті камерно-вокального твору, оскільки з'являється можливість прояснити як первісний зміст поетичного джерела, так і зміст його композиторського прочитання. Виходячи з цього, у дисертаційному дослідженні поетичний метр та ритм трактуються як явища споріднені, тобто в межах визначень, наданих В. Жирмунським.

Не менш значущою для дослідження камерно-вокальної лірики стала систематизація В. Жирмунського поетичних розмірів, котрою активно користуються дослідники як поезії, так і музики. Науковець спирається на загальноприйняті норми, виокремлюючи три системи складання віршів – метричну, тонічну та силабічну. До метричної автор відносить підхід, що застосовувався в античній поезії: її основу утворювали співвідношення довгих та коротких складів. Тонічна система включає класичні поетичні розміри, назви яких походять від метричної. Силабічна спирається на кількісний показник складів у рядку з обов'язковим наголосом на останньому.

Ідеї провідних науковців були продовжені в працях наступних поколінь літературознавців. Зокрема, власну трактовку систематизації поетичних розмірів надає М. Гаспаров [55]. Як і В. Жирмунський, він вирізняє три системи віршування – силабічну, що вимірюється складом, силабо-тонічну, котра заснована на зміні акцентів, та тонічну, яка спирається на наголос у слові. У межах останньої науковець вирізняє різновиди – дольник та тонічний вірш. Ця система в подальшому була застосована у дослідженні В. Васіної-Гроссман як

підґрунтя для розгляду проблеми співвідношення музики та слова [45]. Звертається до визначених типів віршування і М. Харлап [346].

Ще одним питанням, яке розглядають літературознавці є тембровість вірша. До цієї проблематики звертаються в середині 80-х років ХХ століття М. Давидов та С. Стацевич [96]. На відміну від музики, під поетичним тембром науковці розуміють саме емоційну сторону висловлювання, характеризуючи певні темброві риси різних поетичних жанрів, які виявляються у процесі їхнього виконання. При цьому наголошується, що якісні характеристики тембрів зберігаються в різних мовах. Користуючись термінологією Г. Ерастова, дослідники виокремлюють чотири різновиди поетичного тембру: «патетичний, ліричний, драматичний, елегійний» [96, с. 43]. Для першого з них – властиві посилення звучання, активна артикуляція, просвітленість за рахунок промови з «посмішкою». Ліричний, навпаки, супроводжується зменшенням напруги, пом'якшенням дикції, тихою або помірною динамікою, різноманітністю промови з виходом на кульмінаційні зони, частим придихом. Особливу увагу науковці звертають на стійку «посмішку» з «напівзакритими» голосними. Певні паралелі з ліричним тембром має елегійний. За спостереженнями авторів завдяки професійній декламації підкреслюються і плавність мелодичного руху, і характерне «завмирання голосу», і інтонаційна нестійкість акцентованих голосних [96, с. 46]. Незважаючи на це, він повністю позбавлений «посмішки», має більш гучне звучання, зменшений придих та іноді ««ниючий» тембр» [там само]. Останній з названих прийомів ще більше проявляється у драматичному типі. Поряд з цим йому притаманні вимова з напівзакритим ротом, послаблення «губної інтонації», чергування діапазонів, найчастіше за принципом поступового підвищення, що додає експресії звучанню [96, с. 47]. В аналітичних «етюдах» стосовно англомовних зразків М. Давидов та С. Стацевич доходять висновку, що наведені темброві типи діють і в іншій мові. Висунені дослідниками положення дають поштовх до відповідних розвідок у царині камерно-вокальної музики, оскільки ритміка та інтонаційні особливості вірша певним чином впливають на вибір композитором музичної

стилістики, а кардинальне переосмислення його тембрової природи не тільки змінює образно-емоційну складову, але й свідчить про особливе, своєрідне сприйняття поетичного тексту музикантом.

Проблема цілісного аналізу є типовою не тільки для музикознавства, вона розробляється і в сфері поетичного мистецтва. Наприклад, свій внесок у дослідження тексту у лінгвістичному ракурсі зробив В. Петровський. Автор зазначає вагомість всіх складових поетичного першоджерела – ритмічної, інтонаційної, фонетичної тощо: «Поетичний твір – це цілісний організм, в якому немає нічого необов’язкового, зайвого <...>. Талановитий поет “мислить віршами”, в його мовленні реалізується особливий, неповторний, своєрідний тип мислення, індивідуальне образне бачення світу» [274, с. 61]. Це зауваження зачіпає широкий спектр засобів виразності, що потребують детального розгляду. Але В. Петровський застерігає від безцільного поділу тексту на сегменти, оскільки у такому випадку «руйнується єдність поетичної структури й аналіз у кращому випадку нагадує сумлінний граматичний або ж стилістичний коментар до тексту» [274, с. 64]. Центральним елементом дослідження науковець вважає слово: в художньому творі, поруч з розмовним висловлюванням, воно набуває нових сенсових переплетінь у контексті. Більш вагомим стає смислове коло в поетичній мові, котра з’єднує деінде навіть протилежні за значенням слова в одному виразі. Однак слово, як попереджає вчений, не повинно повністю втратити зв’язок зі своїм первинним значенням, оскільки в такому випадку семантика залишиться зрозумілою лише автору [274, с. 63]. Літературознавець висловлює цікаві думки щодо «образної ідеї» твору, котра «рухається не прямолінійно», а має різні повороти, іноді навіть суперечливі. Вбачається, чим більш крутий цей «поворот», чим більш провокуючим є зіткнення образів, тим багатший і глибший за семантикою твір. Кожен поет шукає власний спосіб донести читачеві закладені у вірші ідеї, що не дає можливості уніфікувати підходи до вивчення поетичних текстів. Щоразу досліднику необхідно знаходити власний ключ до окремого витвору.

Таким чином, огляд праць, присвячених структурно-стилістичним особливостям віршованого тексту, стає невід'ємною теоретичною складовою при створенні аналітичних нарисів стосовно будь-якого опусу камерно-вокальної лірики як синтетичного жанру. Ця думка підтверджується наявністю у літературознавстві та музикознавстві єдиних термінів, котрі, хоча й не завжди однакові за значенням, але мають свої точки дотику. В цьому руслі важливим завданням є виявлення підґрунтя можливих причин зближення двох видів мистецтва, оскільки не дарма слово та музика органічно зливаються в творчому тандемі. Як відомо, між поезією та музикою завжди існував тісний зв'язок – з давніх часів вони йшли поруч, утворюючи на перехресті нові жанри. Безумовно, їхній магнетизм зумовлений низкою об'єктивних причин, котрі не завжди лежать на поверхні та потребують більш детального розгляду складових твору, розуміння специфіки їхнього прояву. Одна з найважливіших обставин, яка сприяє зближенню двох видів мистецтва, пов'язана з наявністю в надрах віршованого тексту музичних рис. З огляду на це, доцільним буде зупинитися на питанні музичності поетичного тексту, розробці котрого присвячено чимало літературознавчих та музикознавчих праць. Про це йдеться в дослідженні Л. Сабанєєва [300], написаному ще в 1920-ті роки. До другої половини ХХ століття відносяться роботи О. Азначєєвої [2], С. Бураго [38], Б. Каца [158], І. Лиснянської [193], С. Макарової [210; 212; 215], О. Орлової [270] та ін. Вельми активно проблема музичності вірша розглядається у сучасному музикознавчому просторі – від початку ХХІ століття вона стала предметом досліджень таких авторів, як Л. Гервер [66], А. Гордєєва [70], О. Єпішева [116], Л. Мартиненко [223], Ю. Опарина [269], М. Плющенко [277]. Розглянемо деякі праці, в яких науковці висвітлюють різні сторони цього питання – починаючи з інтонаційних особливостей мовлення й закінчуючи описом зв'язку мистецтв на психологічному та філософському рівнях.

Більшість авторів обґрунтовують насамперед необхідність звернення до проблемного поля, загострюючи ситуацію питанням: чи не є вислів «музичність вербального тексту» просто красивою метафорою? Відповідаючи на нього,

Л. Сабанєєв розкриває сутність поняття «мовлення»; воно включає дві сторони: «ідеографічну», яка містить певну ідею, семантичне навантаження, і «звукову», що реалізує мовлення у часі та просторі [300, с. 14]. Саме друга, на думку автора, й може вважатися «музикою мовлення», його звуковим життям «без відношення до символіки образів та ідей» [300, с. 15]. Систематизуючи складові цього явища Л. Сабанєєв визначає чотири основні параметри: динамічний, метричний, інтонаційний та тембровий [300, с. 27]. Перший з них представляється як хвилеподібний рух, що має свої підйоми та спади. Найвищі зони автор називає «динамічними центрами», котрі вибудовуються в своєрідну ієрархію, тобто містять динамічний наголос складу, слова, виразу, речення. Метричний параметр пов'язується з тривалістю звучання, проте, якщо в музиці окремий звук може мати значну тривалість, то мовлення базується на коротких звуках, які майже не подільні за довжиною. Як бачимо, трактування понять метру та ритму не має чіткого розмежування та збігається з наданими В. Жирмунським. Стосовно інтонаційного параметра мовлення науковець вказує на нестійкість, різноманітність висотних змін. Мовленнєва інтонація не фіксується поетом, що ускладнює дослідження цього феномену, хоча в підсвідомості автора складається цілісна картина твору [300, с. 49].

Найскладнішим Л. Сабанєєв вважає тембровий параметр мовлення, який вибирає все розмаїття його «звукових “відтінків”» [300, с. 53]. Зауважимо, що поняття «тембр» тут не є тотожним із запропонованим у праці М. Давидова та С. Стацевича, які позначають ним емоційну сферу декламації вірша. Л. Сабанєєв вбачає його у фоніко-колористичному співвідношенні літер у словах, що наближається до терміну «словесна інструментовка», використаному у роботах Б. Ейхенбаума та В. Жирмунського. В тембровому параметрі віршованого тексту Л. Сабанєєв виділяє два типи звуків – шумовий, який базується на приголосних, та музичний, заснований на голосних. Останні з названих корелюються з музичною мелодією, оскільки вибудовуються завдяки коливанням голосових зв'язок та визначають висотне положення звуків [300, с. 55]. Всі ці компоненти, на чолі з тембровим, створюють емоційний тонус



мовлення. При цьому кожна голосна та приголосна, а також їхнє поєднання, несуть власне експресивне навантаження. Наприклад, «а» відтворює емоцію радості, «о» – сили, могутності, «у» має тьмянний, таємничий, навіть зловісний характер тощо [300, с. 79–80]. Дослідник зазначає, що ця сфера є важливою для мовлення, оскільки звуковий потік опрацьовується підсвідомістю та впливає на психічні процеси сприйняття. Доказом цьому слугує схожа експресія однакових за сенсом виразів, озвучених різними мовами.

Викладені в праці Л. Сабанєєва думки активно розвиваються в дослідженні С. Бураго, проте предметом його стає не мовлення загалом, а саме поетичний твір. За словами науковця, музика в надрах словесного тексту криється у звучанні «найдосконалішого інструмента – людського голосу» [38, с. 5]. Зв'язок вірша з музикою проступає у метроритмі, поетичних тропях, рими. Ці складові автор поділяє на дві групи: до першої відноситься метроритм, котрий відбиває силу коливання звука, до другої – алітерація, асонанси та рима, що створюють тембральну барву твору. Як і Л. Сабанєєв, літературознавець приділяє велику увагу тембру, оскільки без нього мова не мала би сенсу. Тим більш, темброве багатство надає віршу барвистості, наближаючи до музичного мистецтва. Однак, розглядаючи зв'язок поетичної та музичної інтонаційності, С. Бураго висловлює певні сумніви, тому що музична мелодія «потребує виключно відкритого звука» [38, с. 32]; в поезії ж до цього здатні тільки голосні, а приголосні у такому разі залишаються поза увагою. З огляду на це, необхідно враховувати весь арсенал словесного тексту, а поетичну мелодію шукати в інтонаційних коливаннях (підйомах та спадах) [38, с. 37].

Інший підхід до вирішення зазначеної проблеми пропонує Ю. Опарина, яка оперує філософсько-психологічними поняттями. Втім вчена, розглядаючи зміст, який в поезії завжди виникає нібито поза конкретними словами, звертає увагу на те, що поетичне мистецтво прагне до «ритмічного, звукового, інтонаційного вираження», за допомогою якого створює емоційну напругу, апелює до інтуїції читача. Саме таку «якість поезії можна назвати музичністю», вважає дослідниця [269, с. 134]. Як бачимо, на відміну від Л. Сабанєєва, котрий

розділяє звукову та змістовну складові поезії, Ю. Опарина розглядає їх у сукупності та позначає терміном «звукосенс», що містить смисл, реалізований у звуковому образі [269, с. 135]. Його синкретизм підтверджується відчуттями творця, що виникають на початковому етапі поетичного задуму, коли формується образ майбутнього твору, який авторка позначає як «дословесний стан поетичної думки» [269, с. 134]. Не менш важливим проявом музичності вірша стає уникнення повсякденної понятійності слів, котрі у взаємодії поетичних троп набувають багатозначності, трактуються символічно, завдяки чому виникають нові змістовні переплетіння, що можуть впливати на граматичну складову тексту, йти у розріз із загальноприйнятими нормами.

Окремого розгляду заслуговує поетичний метроритм. Невипадково більшість дослідників надають йому значення найважливішого компонента у прояві зв'язку між поезією та музикою. Зокрема, Л. Сабанєєв вважає, що певним музичним «мінімумом» у вірші є метричний, хоча він менший ніж у музиці [300, с. 19]. С. Бураго визначає ритм як «універсальний принцип організації поетичної мови» [38, с. 19], оскільки він сприяє утворенню сенсу в поетичних рядках [38, с. 28–29]. Загалом, наголошує науковець, категорія ритму посідає важливе місце в житті людини. Ця думка була розвинута Ю. Опариною під кутом психологічного відгуку людської підсвідомості. Науковиця вказує на взаємозв'язок ритму з емоційним тонусом людської психіки та його осмисленням підсвідомістю [269]. Тому саме він надає відчуття музичності віршеві.

Ще одним доказом першорядного значення ритму в поетичному творі слугує те, що він є головною відмінністю вірша від прози. Це підтверджують так звані «цифрові вірші», в основі яких лежить підміна словесного тексту поетичних доробків цифрами, тобто вони представляють собою ритмізовані послідовності чисел, які сприймаються як віршований твір [363]. Ця цифрова поезія яскраво демонструє роль ритму не просто у формуванні вірша як такого, а й показує його значення як відмітної риси стилю автора. Таким чином, саме метроритм може слугувати опорною точкою при аналізі співвідношення

поетичної та музичної складових у камерно-вокальному творі, демонструючи ступінь зміни поетичної метрики композитором, що впливає на розстановку змістовних акцентів або їхнє переосмислення.

## 1.2 Наукова думка про співвідношення слова та музики

Чимало музикознавців вважають принципи втілення поетичної ритміки провідним показником відношення композитора до вербального тексту. Цьому питанню приділяють особливу увагу В. Васіна-Гроссман [45] та К. Руч'євська [297]. Їхні погляди в деяких моментах збігаються та доповнюють один одного. Дослідниці спираються насамперед на виклад власного бачення ритму вірша, вибудовують концепції на усталених поняттях щодо його метрики, які затвердилися у літературознавчій науці. Авторки пропонують певну систему поетичних розмірів, кожна з яких отримала широке розповсюдження в музикознавстві. В. Васіна-Гроссман спирається на класифікацію М. Гаспарова та оперує такими поняттями, як силабо-тонічний вірш, дольник та чисто тонічний. В останньому з названих внутрішня пульсація стає менш відчутною, тому що проявляється найбільша свобода у зміні іктових та ненаголошених складів. Структурування вірша в такому випадку відбувається за допомогою інших засобів – рими, графіки, цезур тощо [45, с. 93–94]. На основі класифікації поетичних розмірів В. Васіна-Гроссман виводить можливі прийоми втілення метричної схеми словесного тексту у вокальному творі. Дослідниця виокремлює три основні типи: скандування, при якому поетичний метр реалізується як рівномірне чергування іктових та ненаголошених місць; розспівування, де панує вільна мелодизація окремих складів; декламація, заснована не на метричній структурі, а на втіленні мовленнєвого ритму, «живого, мінливого» [45, с. 23].

В основі дослідження К. Руч'євської покладена більш розширена класифікація поетичних розмірів. Окрім трьох зазначених в праці В. Васіної-Гроссман, дослідниця додає античний метр, де іктовий склад в два рази довший

ненаголошеного, і тонічний (квалітативний) – організований за принципом регулярності наголосів, а не за кількістю складів [297, с. 50]. Важливою для подальших розвідок співвідношення слова та музики є конкретизація типів акцентів у поетичній мові, оскільки саме вони визначають структуру метричних схем вірша. Дослідниця вирізняє три типи поетичних акцентів: якісний (квалітативний), що здійснюється за рахунок динамічних засобів, кількісний (квантитативний), заснований на подовженні наголошеного складу тривалістю звучання, і мелодичний, котрий досягається через підвищення або пониження висоти голосу. Більш того, такі акценти, на думку К. Руч'євської, притаманні й музичній мові, в першу чергу, вокальній мелодії [297, с. 10]. Таким чином, співвідношення акцентів у поетичному та музичному творах дозволяють визначити способи роботи композитора з віршованим текстом.

Для конкретизації цієї типології авторка надає п'ять принципів вокалізації поетичного першоджерела. Три з них – метричний, кантилений та декламаційний, співпадають із запропонованими В. Васіною-Гроссман (скандуванням, розспівуванням та декламацією відповідно). Окрім цього, К. Руч'євська називає танцювальний та аріозний типи. Для першого характерною є опора на певний жанровий прообраз, рухливість, застосування ритмічних формул, чітка пульсація [297, с. 57]. Аріозний дещо схожий з декламаційним, проте виділяється застосуванням більш об'ємної одиниці тексту – виразу [297, с. 60]. Цікавою є думка авторки відносно того, що розмір вірша певним чином впливає на спосіб його музичного втілення. Наприклад, якщо першоджерело має дводольний розмір з «довгим» рядком, то скоріш за все це приведе до появи декламаційного чи аріозного типів вокалізації. Коли ж вірш має тридольні стопи, то необхідно очікувати метричний принцип втілення [297, с. 52]. Разом з тим, твір, в якому композитор послідовно дотримується одного й того ж принципу вокалізації, за словами К. Руч'євської, зустрічається досить рідко. Більш за все розповсюджені змішані типи на чолі з одним провідним. Сама поетична мова містить в собі досить багате ритмічне розмаїття, оскільки ритм вірша – величина, що не зафіксована точними

знаками, а візуально виражена лише в рядках та строфах. Зокрема, при виконанні вірша декламатор має досить високий рівень свободи у трактовці поетичної схеми. Схожу думку висловлює В. Васіна-Гроссман, зазначаючи, що композитор при втіленні поетичної ритміки виконує функцію декламатора, «реалізує звукові і, зокрема, ритмічні можливості, закладені у вірші» [45, с. 18]. Попри все, музичний та мовленнєвий ритми не завжди співпадають. Своєрідне протиріччя, що виникає при їхній розбіжності, К. Руч'євська позначає терміном «зустрічний ритм». Активність його прояву нівелює вплив мовленнєвої ритміки на вокальну мелодію [297, с. 14]. На думку вченої, зустрічний ритм відіграє вагомую роль у створенні високохудожнього музичного зразка, бо надає вокальному твору у синтезі з іншими засобами індивідуальних та неповторних рис. Вчена наголошує: «<...> чим яскравіше зустрічний ритм, тим самостійніше він по відношенню до вірша, тим виразніше мелодія загалом» [296, с. 87–88]. Поруч з ритмом важливу організуючу функцію в синтаксисах, поетичному та музичному, виконують паузи та цезури. До останніх належать інтонаційно-логічні, котрі виокремлюють значущі з точки зору семантики слова, словосполучення, вирази [297, с. 10].

Ще однією точкою дотику поетичної мови та вокальної мелодії стає їхня звуковисотність. Незважаючи на очевидну різницю мовленнєвої та музичної інтонацій, вони мають багато спільного. Насамперед у прозаїчній «мелодиці» можна виявити зачатки ладу, так як у мовленні є певний основний тон. У процесі вимовляння він підвищується чи понижається в залежності від смислових акцентів. Проте, якщо варіанти ритму поетичної мови можна відобразити нотними знаками, то її «мелодика» не піддається точній фіксації; за словами музикознавиці, «можна зробити “фотографію” ритму і створити художню “картину” інтонації» [296, с. 89].

Використаний К. Руч'євською метафоричний вираз все ж не знімає проблеми співвідношення інтонаційності вірша та вокальної мелодії, а лише наштовхує на подальші розвідки у цій сфері. Про це свідчать чисельні дослідження, зокрема, таких авторів, як І. Дабаєва [95], О. Лобанова [198],

Н. Говорухіна [68] та ін. Вони розглядають цю проблемну царину під різними кутами, використовуючи її для вирішення певних музикознавчих завдань. Зокрема, І. Дабаєва говорить про інтонаційність вірша та її відображення у вокальній лінії, що стає однією з ланок на шляху до створення цілісного аналізу камерно-вокального твору. Спираючись на філологічні дослідження, авторка вбачає у поетичному творі наявність певної «інтонаційної системи», розпізнання якої дозволяє порівняти її з вокальним твором та виявити прийоми втілення поетичного тексту [95, с. 5]. На думку дослідниці, на його інтонаційну будову впливають різні фактори організації, такі як фразеологія, лексика, синтаксис, ритмоінтонація тощо. Для узагальнення інтонаційних типів використовується «теорія акцентних рядів» Н. Черемісіної, котра містить три типи, утворені відповідно до напрямку мелодичного руху – висхідний, низхідний та однотонний, чи витриманий хвилеподібний. Приймаючи до уваги представлені типи, рух вокальної партії здебільшого співпадає з поетичним, а відхід від нього має певну причину, обумовлену художніми завданнями, котрі ставить перед собою композитор [95, с. 6]. Аналітичні спостереження підводять музикознавицю до висновку, що «найбільш органічними та природними постають ті зразки вокальної музики, мелодичний розвиток котрих співпадає з інтонаційною організацією вірша» [там само]. З одного боку, дійсно, наближення вокальної мелодії до словесної основи розширює її можливості та надає реалістичності у вираженні емоційного стану. Проте, з другого – збагачення музичної образності камерно-вокального твору часто відбувається завдяки прагненню композитора розкрити потаємні сенсові пороги, приховані під зовнішнім текстом, або ж знайти нові повороти у залежності від власних вражень, почуттів, душевних колізій тощо. Це може приводити до відхилення від закладених принципів інтонаційного розвитку вірша та розширити його змістовні можливості.

З інших позицій до питання інтонаційності вірша підходить О. Лобанова, концентруючи увагу на фізіологічних засадах мови та співу. Це дозволяє виявити специфічні та неспецифічні риси їхнього звучання. Неспецифічні

відбивають у вокальному мистецтві зачатки мовної інтонації та дію, яку вона спричиняє [198, с. 5]. Найважливішим прийомом для визначення специфічних механізмів мови та співу є відмінність у русі тону. Для мовної інтонації характерний глісандуючий рух з неточною диференціацією висоти звучання. Музична інтонація, навпаки, використовує точну висоту. До інших суттєвих ознак такого роду авторка відносить різницю в темпах, динаміці, тембрі. На підґрунті представленої теорії О. Лобанова вирізняє два основні інтонаційні типи – наспівність та декламаційність, що базуються на засадах «режимів голосоутворення» [198, с. 6]. Для конкретизації прийомів втілення віршової інтонації у вокальному творі авторка спирається на класифікацію Б. Ейхенбаума, доповнюючи її власними спостереженнями. Зокрема, музикознавиця наголошує, що конкретний тип вірша впливає на музичний твір, оскільки викликає до життя різні стилістичні засоби. Якщо в музичному варіанті ораторського вірша переважає гучна динаміка, то у наспівному – тиха чи помірна; говірний – вирізняється швидким темпом, наспівний – повільним [198, с. 9]. Отже, визначення типу вірша допомагає виявити своєрідність його втілення, тобто з'ясувати наскільки композитор дотримується його інтонаційних особливостей, якою мірою відступає від них і яку художню ціль переслідує. Таким чином, О. Лобанова та І. Дабаєва вирішують схожі завдання, намагаючись систематизувати можливі прийоми втілення поетичної інтонації.

Не менш актуальною ця проблемна зона є й у дослідженні Н. Говорухіної. Але у цьому випадку питання інтонаційності вірша слугує інструментом, своєрідною платформою для розгляду еволюційних процесів і принципів циклоутворення у камерно-вокальному опусі та спрямоване на отримання результатів у сфері виконавства. На думку науковиці, «музична інтонація у своїй генезі має емоційно забарвлене слово, живу людську мову, де слово є не тільки знаком-схемою, але й відношенням того, хто його промовляє, до нього самого і до означуваного ним явища, предмета, процесу, властивості» [68, с. 4]. Тому при створенні вокальної мелодії композитори часто звертаються до інтонаційних структур мовлення, котрі включають три типи – декламаційність,

речитативність, оповідальність. Саме на основі перших двох і будується вокальний цикл, в якому мовленнєві явища «пом'якшуються кантиленою, що лежить в основі співу» [68, с. 5]. Останній тип – оповідальний, за словами Н. Говорухіної, виокремлюється із загального контексту, оскільки несе в собі «епічну генезу», тому лірична сторона вокального опусу підпорядковується їй. Взаємодія словесного та музичного текстів чинить вплив й на більш масштабному рівні, а саме на становлення «процесуальної форми» [там само]. Поетичне першоджерело у вокальному творі стає його невід'ємною складовою, однак у семантичному плані вони часто виконують різні функції у розкритті сенсу, доповнюючи один одного.

Таким чином, інтегративні властивості камерно-вокальної музики з її компонентами – поетичним текстом, вокальною мелодією і фортепіанною партією – піднімають таку проблему, як визначення домінантної ролі одного з них – віршованої основи або ж її музичного втілення. На думку Юл. Малишева, поетичний текст, незважаючи на його великі емоційно-виразні можливості як самостійного виду мистецтва, при музичному втіленні виявляє функцію «образотворчого елемента пізнання», оскільки несе в собі конкретну інформацію про предмети, явища, емоційно-розумову діяльність людини [217, с. 271]. Музика в такому контексті виконує повністю протилежну функцію, як мистецтво «необразотворче», оскільки вона має узагальнюючий характер, передає сталі експресивні характеристики явищ тощо [217, с. 272]. У зв'язку з цим дослідник вирізняє два провідні прийоми взаємодії слова та музики – деталізація й узагальнення. Перевага тієї чи іншої властивості допомагає визначити жанрову приналежність вокального твору, наприклад, пісня або романс. Показовими в цьому плані є і принципи формоутворення, які обираються композитором для втілення текстової основи. Серед таких І. Лаврентьєва виокремлює два протилежних: «точна повторність (“нічого нового”) і безперервний наскрізний розвиток (“нічого старого”)» [189, с. 254]. Перший сприяє утворенню куплетної форми, де музика виконує узагальнюючу функцію, передає настрій поетичного тексту в цілому, другий – наскрізної, в



якій переважає деталізація, тонке відображення змін настрою. В останньому випадку музика договорює те, що не було сказано вголос, розкриваючи підтекст вірша. У такий спосіб на периферії двох описаних вище принципів утворюється велика кількість різноманітних форм в залежності від домінування одного з них, котрі часто не піддаються однозначному визначенню. Водночас поряд з точним дотриманням семантичних рядів першоджерела, композитор має можливість внести власні корективи, розставити смислові акценти у відповідності до свого прочитання.

Загалом, питання співвідношення слова та музики набуває широких ракурсів розгляду. Наприклад, деякі науковці зосереджуються на розвідках щодо втілення віршів окремих поетів в творчості певного композитора чи ряду митців. До таких авторів відносяться О. Михайлова [239, 241], Н. Семененко [304], І. Тер-Оганезов [329] та ін. В деяких працях діапазон дослідження включає додаткові складові. Прикладом слугує робота Є. Ніцевич [263], де осмислюється синтез трьох видів мистецтва – музики, поезії та живопису, в творчості А. Шенберга. Інший підхід до осмислення цієї проблеми представлений у праці Б. Каца [157]. Автор зосереджується на думці, що камерно-вокальний твір є «другим життям» його поетичного першоджерела. Взаємодія цих мистецтв у такому разі має різні прояви. З одного боку, музичний варіант «втраченого» з поля зору в історичному процесі твору може відродити інтерес до імені його автора; з другого, вокальний опус, написаний навіть відомим композитором, іноді відступає на другий план по відношенню до поетичного оригіналу; але іноді обидва витвори мистецтва проживають рівноцінне життя, тобто «вірш та його двійник співіснують в культурі як порівняні самостійні цінності» [157, с. 8]. Проте, необхідно враховувати, що втілення поетичного першоджерела не є прямим його відображенням, а вносить нові образно-змістовні обрії.

Н. Герасимова-Персидська [63; 64] розглядає функціонування слова в сучасному музичному мистецтві. Спочатку, наголошує авторка, слово та музика були неподільні. Цей зв'язок зберігається й зараз, проте їхній поділ

породжує низку проблемних напрямів дослідження. Науковиця виокремлює п'ять принципів поєднання вербального та музичного текстів: «традиційне інтонування», «слово як ініціатор музики», композиторський коментар до твору, рекомендації щодо виконання, «авторські теоретичні концепції» [64, с. 10–11]. Таким чином, слово в музиці останнім часом набуває «різних форм: коментування, інтерпретації, реінтерпретації, аж до заміни собою власне звучання» [63, с. 4]. Дослідниця виходить за межі прямолінійного прояву співдружності цих двох мистецтв, такого як камерно-вокальна музика. Словом в музиці стають і музикознавчі розвідки стосовно того чи іншого твору. Вчена підіймає й проблему слухачького сприйняття, адже активна зміна музично-мовних засобів у ХХ столітті гостро ставить питання ідентифікації нової музичної системи, тому «<...> “Слово” не повинно зникати з єдності з музикою у творі» [63, с. 6]. В цьому ракурсі інтерес викликає дослідження С. Шипа, де музика осмислюється як знакова система мовлення. Така постановка проблеми спонукає до пошуку паралелей між вербальним та музичним текстами, зокрема, у сфері їх інтонаційності. Словесну інтонацію характеризують терміни, притаманні й музичному мистецтву: «<...> мелодика, ритм, темп, гучність, фразування і тембр» [377, с. 103]. Водночас, вони різняться за ритмічною будовою, бо відчуття свободи, притаманне вербальному ритму, дещо оманливе, оскільки структурується словами, виразами, реченнями. В царині музичної інтонації головне місце посідає метричний принцип, тобто певна симетричність, упорядкованість [377, с. 109].

В більш традиційному ракурсі питання співвідношення слова та музики розглядаються в праці Л. Астрової. На її думку, «вокальне мовлення» містить в собі одночасно два різновиди інформаційних систем – мовну та музичну [12, с. 109]. Їхній синтез втілюється у співі, утворюючи особливе образно-змістовне навантаження з підвищеною експресивністю висловлювання. Як і Н. Герасимова-Персидська, авторка вважає, що цей тандем бере свій початок у давні часи, коли слово та музика знаходилися в синкретизмі, тому їхнє злиття є

природнім. Семантика вокального мовлення доповнюється інструментальною партією, котра постає невід'ємною складовою камерно-вокального твору.

Як бачимо, проблемне поле співіснування вербального та музичного компонентів в межах одного витвору мистецтва постійно доповнюється новими дослідженнями, що свідчить про актуальність цього питання. Підтвердженням висловленої думки слугує праця В. Пешкової [275], де розглядаються основні принципи роботи з поетичним першоджерелом в мадригалах К. Монтеверді. Узагальнюючи існуючу інформацію, авторка підкреслює поєднання словесного та музичного текстів на різних рівнях, що дозволяє виявляти як стилістичні засоби вираження, так і емоційний характер. В. Пешкова, у свою чергу, відзначає прийоми втілення образного змісту поетичних зразків; поєднання полярних афектів в межах одного опусу; активну позицію композитора по відношенню до вербальної основи; посилення значення інструментальної партії. Головним чинником у такому контексті стає експресивне відбиття синтаксичних одиниць віршованого твору (слова, виразу, рядка) та його вплив на слухача. Водночас, науковиця майже не зачіпає особливостей втілення ритмо-інтонаційних структур вербального тексту.

Підсумовуючи розглянуті концепції, підкреслимо звертання вчених до таких питань, як співвідношення поетичної та музичної метроритміки, їхньої інтонаційності, прийомів передання емоційно-змістовного наповнення вірша, буття музичного твору та поетичного оригіналу, визначення домінантного положення того чи іншого виду мистецтва у камерно-вокальному опусі тощо. Представлені роботи складають міцну теоретичну базу для дослідження прийомів втілення поетичного тексту у вокальному творі. Однак, незважаючи на розкриття способів відображення метроритмічних поетичних схем у фундаментальних працях К. Руч'євської та В. Васіної-Гроссман, вони обмежені зразками камерно-вокальної музики ХІХ – першої половини ХХ століття. Поза увагою залишаються українські та західноєвропейські опуси другої половини ХХ століття, а також ті, в основу яких покладено текст іноземною мовою чи у перекладі. Ще й досі відкритим є питання співзалежності прийомів відбиття

метроритміки вірша та музично-мовних засобів, котрими композитор користується для створення вокального твору.

Пояснимо власні позиції щодо проблеми втілення вербальної основи у камерно-вокальній композиції. Обираючи конкретний поетичний текст для майбутнього твору, митець оперує своїми вподобаннями відповідно до внутрішньо-емоційного стану та поставлених перед собою завдань. Образно-змістовний ряд вірша сприймається через комплекс стилістичних засобів – синтаксис, фонетику, тембровість, інтонаційність, головним із яких, на нашу думку, є метроритм, що підтверджується розвідками багатьох дослідників. При створенні вокальної мелодії проявляється відношення композитора до поетичного першоджерела, котре виражається завдяки розстановці смислових акцентів у його метроритмі. У свою чергу, закономірності перевтілення поетичної ритміки у музичну можуть стати ключем до осмислення причин застосування інших стилістичних засобів (Додаток А, схема 2, с. 247).

Для систематизації особливостей співвідношення двох видів мистецтва – поезії та музики – виокремимо наступні принципи: *відповідності*, *мовленнєвості*, *розбіжності* та *комбінування*. Деякі з них, на перший погляд, перекликаються з прийомами, зазначеними К. Руч'євською та В. Васіною-Гроссман. Однак музикознавиці зосереджуються на виявленні способів вокалізації поетичної ритміки, типах ритмізації віршових розмірів у вокальній мелодії. Тим часом заявлені в дисертаційному дослідженні принципи розкривають трактування композитором семантики поетичного першоджерела, головним показником чого є спосіб відбиття метроритму вірша у партії голосу. Зокрема, *принцип відповідності* вирізняється дотриманням поетичного розміру, тобто вказує на збіг з метрикою вірша; *принцип мовленнєвості* базується на логіко-синтаксичних акцентах, котрі виникають при декламації тексту та опорі на його ритм; *принцип розбіжності* утворюється завдяки зміні поетичних наголосів. Названі способи втілення поетичного метроритму передбачають певну гнучкість прояву, бо зазвичай поєднуються в межах одного твору з домінуванням певного підходу. *Принцип комбінування* виявляється при

взаємодії декількох з них, проте на рівнозначних засадах кожного. Дієвість цих принципів розглядається у дисертаційному дослідженні на різному матеріалі та у різних умовах: при зверненні композиторів до оригінальних віршів (Розділ 2), при залученні перекладених текстів (Розділ 3), в іншомовних творах зарубіжних авторів (Розділ 4). Їхня дія не обмежує композиторів у виборі та оновленні засобів музичної виразності.

### **Висновки до Розділу 1**

Узагальнюючи науковий досвід вивчення камерно-вокальної музики, підкреслимо різноманітність обраних науковцями аспектів. Спеціального розгляду набувають образний зміст, музично-мовні засоби, жанр, будова, драматургія тощо. Однією з провідних тез багатьох авторів є необхідність враховувати специфіку взаємодії поетичного першоджерела та його музичного втілення.

Для вирішення поставлених завдань велику роль відіграють фундаментальні літературознавчі праці, в яких розкриваються різні сторони теорії та поетики вірша. Основні його параметри демонструють зв'язок з музичним мистецтвом, що підтверджується застосуванням схожих понять. Найважливіше значення як з точки зору ідентифікації поетичного твору, так і з позиції прояву в ньому музичності, на думку вчених, має віршовий метроритм.

Серед низки праць, які розкривають питання взаємодії словесного та музичного текстів у різних ракурсах, визначними є дослідження щодо прийомів втілення поетичної метрики та ритміки у вокальній мелодії, що корелюється з розробками літературознавців. На цих засадах у дисертаційному дослідженні формулюються чотири принципи співвідношення поетичного та музичного метроритмів. Їхнє осягнення дозволяє зрозуміти загальну концепцію твору. У вокальній ліриці вони відзначені певними особливостями та передбачають способи роботи композитора з віршовою схемою.

## РОЗДІЛ 2

# СПІВВІДНОШЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ТА МУЗИЧНОГО МЕТРОРИТМІВ У ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА ОРИГІНАЛЬНІ ТЕКСТИ

### 2.1 Збереження метроритму вірша як провідний метод роботи композитора з поетичним першоджерелом

У другій половині ХХ століття в українській музиці з'являється плеяда молодих композиторів, які прагнуть пошуку власного індивідуального стилю. Це відбивається в усіх жанрових сферах, у тому числі камерно-вокальних творах для голосу та фортепіано. Чимало авторів із самобутнім, оригінальним стилем, що виявляється у великих жанрах, зберігають у царині вокальної лірики міцний зв'язок з традицією. Він проявляється як на окремому рівні твору, так і охоплює всі складові музичної тканини – від засобів музичної мови до задуму, драматургії циклу. До таких зразків у другій половині ХХ століття відносяться вокальні цикли В. Губаренка («Барви та настрої» на вірші І. Драча, «Простягни долоні» на вірші В. Сосюри, «Осінні сонети» на вірші Д. Павличка), Д. Клебанова («Пісні» на вірші Т. Шевченка, «Шість балад» на вірші О. Пушкіна, «Байки І. А. Крилова»), П. Соловкіна («Триптих» на вірші А. Фета і О. Блока). В названих творах по-різному відбивається традиція, однак об'єднуючим фактором для всіх опусів постає схожий підхід до втілення поетичної метроритміки за принципами відповідності та мовленнєвості.

Риси спадкоємності зберігає вокальна лірика *Віталія Сергійовича Губаренка* (1934–2000). Нагадаємо, у добутку композитора представлені опуси різних жанрів, серед яких панівне місце займають музично-театральні твори, насамперед опера. Саме тут відбувалося становлення основних ознак індивідуального стилю митця, вдосконалювалися прийоми композиторської техніки тощо. На цьому тлі камерно-вокальна музика, з одного боку, сприймається своєрідною лабораторією вокального стилю митця, з другого –

особливим інтимно-ліричним, камерним світом, осередком внутрішніх переживань, способом самовираження композитора. Разом з тим, якщо праці, присвячені операм В. Губаренка, найчастіше з'являлися незабаром після написання чи прем'єри твору, то камерно-вокальні опуси довгий час залишалися поза увагою науковців. Останнє десятиріччя відзначене активними пошуками у цьому напрямі. Про це свідчать розробки таких музикознавців, як І. Драч [111; 112], Т. Кіценко [163; 164], Н. Шмельова [380–383]. В результаті утворюється міцна теоретична база для узагальнення досягнень композитора у царині вокальної лірики для голосу та фортепіано. Майже всі вокальні цикли В. Губаренка так чи інакше отримали музикознавчу інтерпретацію, оскільки кожен з авторів знаходив власні ракурси розгляду окремого твору. Зокрема, Т. Кіценко розглядає особливості гармонічної будови вокальних циклів автора, виявляючи в них розмаїття фактурно-гармонічних прийомів: ускладнення вертикалі, паралельний рух септакордів терцієвої та нетерцієвої будови, гармонічна остинатність, вертикалізація ангиметонного звукоряду тощо [163, с. 63]. Висловлювання Н. Шмельової свідчать про вплив романтизму на образно-емоційну сферу романсів, адже вони відзначені полярною зміною психологічних настроїв, насиченістю почуттів, що створюють «об'ємний художній образ» [381, с. 166]. Водночас автор говорить про відсутність у циклі «Простягни долоні» сталої для традиційного ліричного циклу форми «уявного діалогу з коханою» та вказує на «нівелювання сюжетного розвитку» [381, с. 172]. У вокальному циклі «Барви та настрої» І. С. Драч відзначає певний баланс між образами доби романтизму та героєм-сучасником В. Губаренка. У протилежність романтичному еталону, він намагається уникнути самотності, боїться її, що приводить до складної взаємодії «самостійних художніх образів та змістів» [112, с. 75]. Показово, що знаки доби романтизму наявні вже у юнацьких камерно-вокальних опусах композитора, написаних у період навчання. Це проступає в ліричній образності обраних першоджерел, котрі знаходять відгук у серці митця, характерних музично-мовних засобах, побудові форми на основі контрастних образів, рівноправності учасників вокально-

фортепіанного дуету. Як бачимо, такі паралелі з добою романтизму виявляють не миттєві художньо-естетичні орієнтири В. Губаренка, а свідчать про прагнення досягти камерності висловлювання, яка сприймається знаком інтимних, потаємних переживань.

У такому контексті виникає враження, що камерно-вокальна лірика В. Губаренка здобула всебічного розгляду в сучасній музикознавчій літературі. Проте питання співвідношення поетичного та музичного ритмів і впливу останнього на образний зміст першоджерела безпосередньо у романсі все ще залишаються поза межами дослідницької думки, хоча постають важливими показниками відношення композитора до обраного вірша<sup>1</sup>. У більшості випадків композитор звертається до поезії українських майстрів слова, серед яких Д. Павличко, В. Сосюра, І. Ф. Драч; два твори написані на слова російських поетів Й. Уткіна та Ф. Кривіна. Образно-смісловий ряд обраних віршів свідчить про дію принципу «стабільне – мобільне», де перше – пов'язане з домінуванням лірики, а друге – з її різноманітними варіантами: пейзажним, любовним, урбаністичним, прозаїчно-повсякденним. У вокальному опусі «Із поезії Йосипа Уткіна» для середнього голосу з симфонічним оркестром (1962) ліричність відступає на другий план, відкриваючи шлях драматичним, скорботним мотивам; у чотирьох етюдах для баса в супроводі фортепіано «Барви та настрої» на вірші І. Ф. Драча (1965) панує любовна лірика, доповнена натхненними образами природи та елементами урбаністичних явищ; «Два романси» на вірші Ф. Кривіна для мецо-сопрано в супроводі фортепіано (1966) включають психологічні мотиви, оскільки представляють протилежні полюси емоційних станів; вокальний цикл «Простягни долоні» на вірші В. Сосюри для тенора з фортепіано *op.* 26 (1977) містить образ коханої, переданий через пейзаж; «Осінні сонети» на вірші Д. Павличка для баритона в супроводі фортепіано *op.* 35 (1983) стають середовищем тонкої пейзажної лірики, органічно доповненої побутовими образами.

---

<sup>1</sup> Принципи співвідношення словесного та музичного тексту у вокальних циклах «Барви та настрої», «Простягни долоні», «Осінні сонети» В. Губаренка розкриваються у статті авторки дисертації [149].



Розуміння камерно-вокального жанру як осередку лірики зумовило композиторський вибір віршів. Доцільно відзначити характеристику поезії Івана Федоровича Драча (1936–2018), вірші якого, стали основою вокального циклу «*Барви та настрої*» [90]. Митець має незвичний, своєрідний тип письма; його творчість позначена багатогранністю, бо поєднує явища, речі, що здавалося б не можуть бути поруч в одному творі. Важливою ознакою стилю поета літературознавці називають тісний зв'язок з традицією. За словами Л. Мкртчяна, поезія І. Ф. Драча «корінням своїм вросла в українську землю, український фольклор», певною мірою наслідує творчість Т. Шевченка, П. Тичини, М. Рильського [242, с. 5]. Іншою його стороною постає відображення сучасного світу з його науково-технічним прогресом. Обидва напрямки творчості поета знаходяться у взаємозв'язку, органічно доповнюють один одного: «Історія, що уходить в глибину століть, і наш сьогоднішній день, соціальні бурі та витонченість інтимних переживань однаково повно знаходять відображення в його творчості» [268, с. 5]. За словами Б. Олейника, поезія І. Ф. Драча приваблює особливою «свіжістю світосприйняття, палким темпераментом, масштабністю зображення, сміливим, неочікуваним введенням в ажурну тканину вірша сучасних реалій, термінології» [там само]. Такої ж думки дотримуються і музикознавці: І. С. Драч зазначає, що «“техніцизм” та “космізм” існують у його поезіях поруч з “випраними штанами” та іншими шокуючими прозаїзмами» [112, с. 72]. Елементи народної символіки у віршах поета уживаються з урбаністичною дійсністю, побутовою, дещо «грубуватою лексикою» [там само]. Тим не менш, при виборі творів В. Губаренко уникає надто радикальних за стилем зразків. У спадку поета його увагу привернули чотири вірші, що увійшли до першої збірки «Соняшник» (1962). Вони містять тонкі ліричні образи, своєрідною гравітацією яких стають прозаїчні явища. Ці «повсякденності» не вступають у конфлікт з найніжнішими почуттями, навпаки, більш яскраво висвітлюють їх. Поет наче шукає романтику у простих речах та діях, котрі люди виконують кожного дня: «*І про слюсаря з смуглим обличчям / поцяткованим ластовинням, / і про мрійні і теплі фіалки / у*

*спітнілій його руці»* [90, с. 4]. Подібні прозаїзми у віршах романсів В. Губаренка представлені досить дозовано і зустрічаються лише у «Фіалковому» (№ 1) та «Лебединому» (№ 3) етюдах. Навпаки, два інші твори – «Нічний» (№ 2) та «Сонячний» (№ 4) [90, с. 3–20] – суто ліричні з елементами пейзажу. Нагадаємо, що жанр твору В. Губаренко визначає як «чотири вокальні етюди». З цього приводу Т. Кіценко, користуючись енциклопедичними відомостями, наводить три значення терміну «етюд»: перше – «технічні вправи, позбавлені особливих художніх завдань», друге – «підготовча робота, замальовка», що по суті здійснюють схожу функцію, але для різних мистецтв (музики та живопису, відповідно), третє – «досвід, що набуває самостійної художньої цінності» [163, с. 58]. На думку вченої, В. Губаренко вводить таке жанрове позначення у сенсі третього пункту. Це безперечне твердження для високохудожнього твору, яким є «Барви та настрої», не враховує важливості ще одного чинника – наявності жанрового позначення «етюд» в назвах віршових першоджерел (наприклад, «Сонячний етюд»). В цілому, у поетичній збірці «Соняшник» І. Ф. Драч користується прийомом додаткового жанрового найменування: так з'являються «балада» з найрізноманітнішою тематикою, «етюд» з мальовничими пейзажами. У такий спосіб поет підкреслює живописну складову поетичного твору. В. Губаренко, обираючи чотири вірша, вилучає слово «етюд» із оригінальних назв, залишаючи його у підзаголовку до вокального циклу.

Хоча природа відіграє велику роль у віршах романсів, вона постає лише однією зі складових їхньої семантики. Суттєву лінію складають любовні мотиви з яскравою емоційною палітрою різних відтінків кохання. Наприклад, перший етюд відображає ніжність почуттів ліричного героя до дружини, романтику їхніх відносин та очікування нового *«життя, що б'ється під серцем матері»* [90, с. 6–7], другий – шалену пристрасть до надзвичайної, звабливої, темпераментної жінки. Для створення такого образу поет обирає яскраві тропи, що, одночасно, втілюють портрет коханої та передають почуття ліричного героя до неї: *«Ти – спеки настій. Ти – пустеля палюча. / В тобі*

*зблукати, а потім не вийти. / Ти – пристрасті дикої горда круча, / З якої кидатись несамовитим»* [90, с. 10–11]. Образ жінки у третьому етюді представляє собою протилежність другому – це ласкава, цнотлива дівчина, яку автор порівнює з лебідкою. Зауважимо, що жіночий портрет зустрічається в камерно-вокальній ліриці В. Губаренка майже повсюдно, тобто є певною константою образного змісту романсів автора. В цьому мислення композитора співпадає із загальними тенденціями в мистецтві різних художніх напрямів. Образне світосприйняття віддзеркалює одну з усталених тенденцій художньої практики. Назвемо як приклад звернення до цієї тематики І. Соневицького у циклі солоспівів «Зелена Євангелія» на вірші Б.-І. Антонича. В ньому М. Жишкович розглядає архетип кохання «як особливе світовідчуття, притаманне українцям» [124, с. 378]. Важливе місце в образно-смісловому ряді твору займає саме жіноча особистість, символізуючи прояв краси, ніжності, тендітності, пристрасті тощо. І це не дивно, адже слабка стать завжди заворожувала чоловіків, надихала їх на створення безсмертних шедеврів. О. Михайлова зазначає: «Маючи усталені естетичні орієнтири, оригінальний художній смак, жінки не раз спричиняли вплив на своїх супутників» [238, с. 171]. В історії відомо надзвичайно багато жінок-муз: Беатріче Портінарі для Данте Аліг'єрі, Лаура де Нов для Франческо Петрарки, Мері Фіттон для Вільяма Шекспіра, Джин Армор для Роберта Бернза та ін. Здається, що увага до прекрасних дам ще більше поживалась у мистецтві ХХ століття. Окрім цього, якщо в попередні часи жіночий образ зазвичай мав здебільшого однобоке розкриття, то в минулому столітті, подібно різновекторності напрямів мистецтва, жінка показується різноманітно, у всіх можливих для неї ролях. Зокрема, у світі образотворчого мистецтва вона постає то сильною, незалежною (В. Ганоцький «Жінка у червоному»), то ніжною, тендітною (В. Ганоцький «Ранок», В. Орешников «Портрет А. Я. Шелест»), то в природньому образі матері (О. Дейнека «Мати»). Не меншою кількістю прикладів рясніє література та поезія, достатньо назвати такі твори, як «Втікачка» Е. Колдуелла, «Вдови»

І. Оліфіренка, «Дотик» К. Ваншенкіна, «Немає жінок не коханих» А. Дементьєва, «Вперта красуня» С. Ералієва тощо.

Разом з тим, остання частина «Барв та настроїв» В. Губаренка за тематикою випадає із загального контексту: любовна лірика у ній змінюється філософськими мотивами, доповненими неперевершеним пейзажем (Додаток Б, приклад 1, с. 248). Це стало приводом для І. С. Драч назвати її «зовсім чужою» у циклі [112, с. 73]. Однак, незважаючи на відступ від обраного в композиції тематичного напрямку, останній вірш звучить як епілог усього твору, як певний висновок зі сказаного раніше. Ця думка підтверджується й ладогармонічною мовою романсу. Т. Кіценко зазначає, що «Сонячний» етюд постає «повноцінним фіналом циклу, що увібрав у себе основні образні начала, та всі фактурні та гармонічні способи їхнього втілення» [163, с. 62]; «з точки зору цілісності циклу, він стає вершиною його концепції, його смисловою й музичною кульмінацією» [163, с. 63]. В цілому, такого роду принцип побудови циклу, коли його остання частина не вписується в загальний образно-змістовний спектр, не був виключенням у творчості композиторів ХХ століття. Зокрема, «Шість романсів для баса» на вірші англійських поетів (1942) Д. Шостаковича, за словами В. Васіної-Гроссман, мають різноманітні відтінки суму, скорботи, що змінюються тонкими ліричними образами, однак завершується цикл яскравим контрастом – жартівливою піснею «Королівський похід», яка виокремлюється серед інших романсів циклу [43, с. 228]<sup>1</sup>. Як бачимо, така тенденція була непоодинокую, що підтверджує органічність романсу «Сонячний» як певного епілога «Барв та настроїв» В. Губаренка.

Одним з найбільш показових у плані композиторських уподобань є вокальний цикл «*Протягни долоні*» *op. 26*<sup>2</sup> (1977) [92], створений на вірші

<sup>1</sup> Прийом своєрідного виходу за межі провідних образних ліній циклу в останньому номері відомий симфоніст по-різному використав у пізніх вокальних опусах («Семи віршах О. Блока» для сопрано, фортепіано, скрипки і віолончелі *op. 127*, 1967; «Шести віршах Марини Цветаєвої» для контральто і фортепіано *op. 143*, 1973; «Сюїті на слова Мікеланджело Буонарроті» для баса і фортепіано *op. 145*, 1974).

<sup>2</sup> Існує дві версії цього твору зі зміною жанрового позначення: вокальний цикл для тенора з фортепіано [92] та, за словами дослідників, поема для тенора та камерного оркестру [164, с. 217; 381, с. 167]. Н. Шмельова зазначає, що передумовою стала жанрова метаморфоза першого твору циклу: «вокальна мініатюра в певний момент наче долає свої жанрові межі, набуваючи стильової якості великої музично-сценічної форми» [381, с. 167].

відомого українського майстра слова – Володимира Миколайовича Сосюри (1898–1965). Н. Шмельова зазначає, що музикант обирає його вірші не випадково, бо творчість поета «була глибоко співзвучна та близька Віталію Губаренку» [381, с. 164]. Й це не дивно, адже В. Сосюру називають «одним з найщиріших ліриків ХХ століття», котрий «увійшов у слов'янську поезію як співець любові й вічної світозміни, що злилися в єдиному понятті прекрасного, у відчутті вільного і терпкого смаку життя, якого немає кінця-краю» [243, с. 5]. На відміну від творів І. Ф. Драча, які за змістом представляють своєрідне «асорті» зі стійких поетичних мотивів та повсякденних явищ, вірші В. Сосюри своїм корінням сягають стародавніх часів. Основою для цього, за словами В. Моренця, слугує «безпосередність світосприйняття» творця, що «не замулена жодними цивілізаційними резонами» [243, с. 6]. Але в ранніх творах поета часто зустрічаються вірші у вільній формі з різностопними рядками. Тематика його поезії різноманітна і коливається від революційних мотивів, які стали реакцією на навколишні реалії, до глибокої інтимної лірики, що відбиває тонку душевну організацію внутрішнього світу митця.

Серед розмаїття творів поета для п'ятичастинного вокального циклу В. Губаренко обирає зразки із ранніх збірок, написані у різні часи, але поєднані любовною тематикою, доповненою картинами природи. Н. Шмельова вважає, що автор «зупинив на них свій вибір, виходячи з власного бачення художнього цілого свого твору» [381, с. 166], тому вони не пов'язані єдиною сюжетною лінією. Проте композитор вибудовує таку їх послідовність, при якій утворюється ліричний сюжет. Перший вірш – «Я вітра спитаю...» – передає почуття «молодого» кохання: ліричний герой ще не знає відповіді на питання – «*Чи любить вона?*» [317, с. 334]. Тут відчувається і душевна піднесеність, і тривога, і надія на взаємність. Другий вірш – «Осінній сад, жоржин печаль багряна...» [317, с. 466] – контрастує до першого за емоціями: його семантичний ряд складає сповнений смутку пейзаж, який резонує з внутрішнім станом ліричного героя, викликаним згадкою про кохану. Настрій третього вірша – «Простягни долоні...» [там само] – близький до першого: це й зізнання

в коханні, й спроба здобути прихильність дівчини. Четвертий є своєрідним «віршем-вибаченням», котрий у поетичній збірці підкреслюється назвою «Винен» [317, с. 300]. Таким чином, у цьому творі втілюється образ пари закоханих, які переживають певні складнощі у відносинах. Внутрішні почуття знову відтіняються осінніми мотивами, які є досить частими в обраних В. Губаренком першоджерелах не тільки для цього, але й для інших опусів. У такій послідовності вірші наче змальовують певні етапи життя ліричного героя. Останній вірш – «Замела ніжні квіти зима» [317, с. 358] – хоча й дещо відходить від любовної тематики, проте органічно завершує цикл, переключаючи слухача у сферу філософських роздумів про швидкоплинність віку, неминучість смерті у вічному колообігу буття. Прийом філософського резюме наприкінці композиції перекидає змістовну арку до «Барв та настроїв», що дозволяє вважати його однією з констант композиторського стилю.

З двох типів драматургії вокального циклу, зазначених Т. Куришевою, – характерного та ліричного, для композицій В. Губаренка притаманний саме останній різновид. У «Простягни долоні» про це свідчить наявність ліричних персонажів, образу природи як дзеркала внутрішнього світу людини, єдиного комплексу музично-мовних засобів. Загалом, творча позиція композитора визначає схожість зовні різних за змістом вокальних циклів. Вона проявляється у виборі віршів ліричного жанру, багатих на любовні мотиви, образи природи, особливо осені, у трактуванні заключного романсу як фіналу всієї композиції, подібних принципах втілення поетичного тексту. Завдяки цьому камерно-вокальний стиль композитора відрізняється особливою спаяністю, що дозволяє говорити про виникнення на основі окремих опусів своєрідного макроциклу.

З огляду на це, вокальний цикл «*Осінні сонети*» (1983) на вірші Дмитра Васильовича Павличка (нар. 1929) [91] не є виключенням, хоча деякі вчені вбачають в ньому «новий ракурс світосприйняття Віталія Губаренка» [382, с. 80]. А втім, композитор звертається до звичної для нього тематики, доповненої прозаїзмами та побутовими явищами. В основу циклу покладено чотири сонети поета, широко відомого як автора слів пісні «Два кольори

мої...», що набула символічного значення для українського народу. Така любов до рідного краю проступає на сторінках збірки «Сонети подільської осені», з якої й були обрані поетичні першоджерела. Її тематика досить широка та включає образи природи, описання тяжкої землеробської праці та радість від отриманих результатів. Таким чином, сонети Д. Павличка представляють собою ліричні пейзажі, в яких людина знаходиться у гармонійному взаємозв'язку зі світом. Н. Шмельова вважає, що багато творів збірки «наближаються до пейзажних медитацій, відрізняючись оригінальністю сплаву образності та філософічності» [382, с. 81].

Серед «Сонетів подільської осені» з їхнім багатим образним рядом композитор зупиняє свій вибір на поезіях з яскравими пейзажами, що проникнуті тонкою лірикою та позбавлені надто драматичних образів. Їхні назви пов'язані з природними станами та явищами: «Прозорість» (№ 1), «Осінь» (№ 2), «Сонце» (№ 3) та «Тиша» (№ 4). Особливістю цих сонетів є надзвичайна мелодійність поетичної мови та яскраві тропи, котрі сприяють виникненню просторового ефекту, викликають зорові та слухові асоціації. Зауважимо, образно-емоційний зміст подібних віршів, пов'язаних з сенсорними відчуттями, досить часто закладений вже у назві твору. У свою чергу, їхнє найменування впливає не тільки на сенс та експресивне забарвлення, але й на застосування (у деяких випадках) певного комплексу виразових засобів. Зокрема, у «Прозорості» яскраво представлений прийом алітерації (Додаток Б, приклад 2, с. 248). В першій строфі Д. Павличко відмовляється від приголосної *p*, яка додає звучанню активності, твердості, проте букви *c*, *л*, *н*, *т*, доповнені голосними *я*, *ю*, *і*, *ї*, створюють відчуття теплоти, ніжності, натхненності. Тим часом у деяких рядках, навпаки, вводяться фонemi *p* та *з*, котрі надають висловлюванню дзвінкості, наче у відкритому просторі з легкістю разносяться звуки навколишнього світу – «*бринять ... лани*», «*дзвенить пшениця*» [91, с. 2–4], – що й створює той ефект прозорості, заявлений у назві твору. В наведених виразах використовуються слова, безпосередньо кореспондуючі зі слуховим сприйняттям. Поруч з цим Д. Павличко прагне створити якомога більш

видимий, предметний, відчутний пейзаж через порівняння («*Стоїть, як мати*» [91, с. 1]), метафори («*під пальцями важкої борони*» [91, с. 4]), епітети («*лагідна і чиста*», «*стигли*», «*нанизані*» [91, с. 1–2]).

Цікаві аналогії наводить поет у сонетах «Осінь» та «Сонце». Осіння пора у першому з них порівнюється з жінкою, емоційно відкритою, правдивою, яка «*Не знає маски, в слові не лукавить / і не соромиться жадань своїх*» [91, с. 8]. Сонце представляється маленьким курчатком: в нічну годину воно наче сховане «*в шкаралущі*» [91, с. 14], однак під час світанку це «*жовтоголове і пухке пискля*» [91, с. 15–16] прокльовує небесний горизонт. Останній вірш вокального циклу – «Тиша» – відрізняється від попередніх наявністю внутрішнього протиріччя. Перші дві строфи сонету експонують емоційні полюси, третя являє собою своєрідний їх синтез, четверта звучить наче висновок, зроблений для себе ліричним героєм. В першій строфі тиша описана як щось довгоочікуване, бажане, тому у характері тексту домінує ніжність. Цьому сприяє наявність пестливих слів та прийому алітерації – велика кількість приголосних *ш*, *м* та голосна *і* дозволяють створити м'який образ: «*В її тумані віри мій шелестить / як миша у мішечку борошна*» [91, с. 18]. Друга строфа повністю протилежна першій, адже втілює почуття ненависті, відрази до тиші, котра всупереч очікуванням не дає бажаного результату – «*Не вродиш слово ти мені пророче*» [91, с. 20]. Надалі ефект посилюється завдяки введенню суперечливих виразів, близьких до оксиморона: «*Я проклинаю ласку супокою, / блаженство дорогої самоти*» [91, с. 20–21]. Таким чином, останній вірш органічно завершує композицію вокального циклу та сприймається своєрідною «післямовою».

На відміну від великої кількості образних паралелей, форма та метрика обраних В. Губаренком віршів досить різноманітна, що свідчить про вміння композитора відтворити в музичному тексті будь-яку поетичну структуру. Наприклад, вірші В. Сосюри з вокального циклу «Простягни долоні» мають класичну метрику, яка майже не виходить за межі типових поетичних розмірів. Тут зустрічаються чотиристопний амфібрахій (№ 1), шестистопний хорей (№ 3), п'ятистопний та чотиристопний ямб (№ 2 та № 4, відповідно),



тристопний анапест (№ 5). В деяких випадках поет відступає від заданої схеми: у другій строфі вірша «Винен» він зменшує кількість стоп у другому та четвертому рядках. До творів з класичною структурою відносяться й сонети Д. Павличка. Нагадаємо, що зразки цього жанру пишуться у сталій, канонічній формі. Вони зазвичай складаються з двох чотирирядкових та двох трирядкових строф (загалом 14 рядків), написаних п'ятистопним або шестистопним ямбом, та мають певний принцип римування: *абаб абаб ввд еед* або *абаб абаб вде вде*. Однак, Д. Павличко вносить деякі корективи у форму сонета і створює власні варіанти римування. Чотирирядкові строфи написані кільцевою римою замість перехресної, трирядкові дещо варіюються, наприклад: *абба абба вdv двd* («Сонце»). На відміну від усталених структур віршів В. Сосюри та Д. Павличка, твори І. Ф. Драча з «Барв та настроїв» побудовані у формі верлібру. На це вказує відмова від точної рими, коливання кількості складів у рядку, нерівномірний розподіл іктів (Додаток Б, приклад 3, с. 249). Отже, як у структурному, так і в образно-емоційному планах, вірші І. Ф. Драча надають широкі можливості при створенні їхнього музичного еквівалента, що в «етюдах» В. Губаренка проступає у грі гармонічними барвами та виявленні інтонаційного потенціалу поетичної мелодики; структурне ж розмаїття стає підґрунтям для створення вокальної ритміки.

Незважаючи на досить велику різницю між творами поетів у стильовому та стилістичному планах, композитор застосовує схожий підхід до віршової метроритміки. Основою для втілення поетичного метроритму у більшості романсів різних циклів стає принцип відповідності. У «Барвах та настроях» автор часто вводить рівномірний рух тривалостей з чіткими акцентами на основі бінарної ритміки. При цьому він дотримується й смислових акцентів за допомогою квалітативного принципу: найчастіше це широкий висхідний хід мелодії. Прикладом слугує перша строфа з «Фіалкового» етюду, у вокальній лінії котрого композитор створює логічні опори: *«Ці слова про набиті трамВАї / у вечірні проСИнені СУтінки, / про зволожене ТАНучим СНІгом / вітряне різкуВАте поВІТря»* [90, с. 3–4]. Характер ніжності та тепла підкреслюється

інтонаційністю пісенного типу з поступенним рухом, де-не-де доповненим широкими ходами із заповненням. Хоча у вокальному циклі «Простягни долоні» В. Губаренко застосовує різні підходи при втіленні поетичних схем, кожен з яких сприяє вираженню семантики віршів, підґрунтям для ритму вокальної мелодії стає поетичний метр. У романсі «Осінній сад» (№ 2) лише окремі склади посилюються більш довгою тривалістю. Мелодія вокальної партії ґрунтується на пісенності з елементами кантিলени. У такому разі центральним прийомом стає рівномірна зміна наголошених та ненаголошених складів п'ятистопного ямбу, виражена у русі переважно четвертями, що нібито передають плин часу, у якого немає вороття, а темпове позначення *Sostenuto, dolente* посилює відчуття туги, печалі. Тож, принцип відповідності у романсах В. Губаренка дозволяє визначити не тільки його відношення до вірша, а й передати образну своєрідність поетичного першоджерела. Невипадково Н. Шмельова відносить жанр сонета до форми, яка «досить важко піддається музичній “трансформації”» [382, с. 81]. Тим часом в умовах збереження вербальної основи віршів В. Губаренку вдається музичними засобами втілити всі нюанси, зміни настрою, підкреслити смислові осередки.

Дбайливе ставлення до творів поетів помітне й у використанні інших принципів відображення поетичного тексту, адже зміна ритміки слугує митцю способом більш точно відтворити семантику вербальної основи. Наприклад, вагоме місце в «Барвах та настроях» посів принцип розбіжності. Зауважимо, що розспіви, котрі у такому разі постають важливим способом роботи композитора з поетичним текстом, майже відсутні. А втім зміна іктів віршів відбувається за допомогою посилення складів більш довгою тривалістю. Наприклад, в «Нічному» етюді майже всі склади першого рядка другої строфи – «*Ти спеки настій. Ти пустиня палюча*» [90, с. 10] – отримують наголоси, що підкреслюють образ фатальної жінки, «магію» її впливу (Додаток В, приклад 1, с. 258). В мелодичному розгортанні вокальної лінії це позначається збільшенням ролі кантиленності. Найбільш активно цей принцип використовується у останньому – «Сонячному» етюді: початкові вирази

кожного рядка другої строфи посилюються наголосами, підкреслюючи семантичну вагу сказаного та внутрішню риму: «*Ось сонце віри*», «*Ось сонце міри*», «*Ось сонце смутку*», «*Жорстока мудрість*» [90, с. 22–23]. Важливим показником дії принципу розбіжності стає прийом «зустрічного ритму» (термін К. Руч'євської), виражений одночасно у двох проявах – розспівуванні окремих складів та подовженні звуку довгою тривалістю.

Не менш значимим є принцип розбіжності у циклі «Простягни долоні». В ньому відбувається суттєве (іноді навіть тотальне) збільшення кількості іктових місць. Найчастіше кожен склад композитор витримує довгою тривалістю, що надає виразам об'ємності, пишності, значущості. Напевне саме тому у третьому романсі митець підкреслює всіма наголошеними складами найбільш вагомий вираз – «*простягни долоні, усміхнись мені*», як смисловий центр не тільки конкретного романсу, але й всього циклу в цілому. Панівне місце тут посідає кантилена, оскільки кожен наголос підкреслюється залігованими двома цілими або цілою з половинною, цілою чи половинною тривалостями. Подібним чином В. Губаренко посилює останній рядок першого романсу – «*І вітер, і море, і сонце мовчать!*» [92, с. 5–6], другий рядок четвертого – «*Мої думки... як сни...*». Завдяки такому підходу на тлі принципу відповідності виокремлюються важливі семантичні стовпи тексту: «*РИДАЄ ЛУНА*» [92, с. 2–3], «*я СОНЦЯ стиТАЮ*» [92, с. 3], «*ЗАМЕЛА НІЖНІ КВІТИ зиМА*» [92, с. 21], «*я у ПІСНІ хоТІВ ЗБЕрегТИ*» [92, с. 25–26]. Іноді зустрічаються рядки, в яких композитор переакцентує віршовий розмір, створює власний ритм, що у деяких випадках повторюється. Наприклад, в першому романсі початковий рядок кожної строфи має наступну ритмічну формулу:  $\underline{\quad} \underline{\quad} \text{—} \text{—} \underline{\quad} \underline{\quad} \text{—} \underline{\quad} \text{—} \text{—} \underline{\quad}$ . Завдяки цьому виокремлюється займенник «я», що підкреслює особистісні переживання, хвилювання ліричного героя. В цілому переплетіння тридольності поетичного ритму та дводольності музичного приводить до появи елемента танцювальності, грайливості. Як бачимо, на загальному тлі вокальний цикл «Простягни долоні» є найбільш різноманітним щодо втілення поетичного метроритму. Можливо, це пов'язано з широким емоційним спектром віршів,

різними відтінками психологічного стану, що демонструє вміння композитора охопити не тільки ціле, але й окремі деталі.

В «Осінніх сонетах» виявляються дещо інші принципи відбиття поетичної метроритміки. З одного боку, збільшення наголошених складів дозволяє композитору розставити смислові акценти. У тексті сонету «Прозорість» виділені слова та вирази, що формують смисловий каркас твору: «мати», «чиста», «днина», «як намисто», «море», «лине пісня», «золотиста» «весела дітвора», «нестримна», «в повітрі» тощо. Схожий логічний ланцюг вибудовується й у романсі «Тиша»: «хоче», «пророче», «небо», «супокою», «блаженство», «гіркою», «серце» [91, с. 1–6]. З другого боку, зменшення поетичних наголосів є не менш виразним засобом. При цьому автор зберігає більш вагомі ікти, наближаючи ритм вокальної партії до ритму, котрий виникає при декламації вірша. Прикладом слугують рядки з романсу «Осінь»: «Як покоровся ЙЙ – нехай воНА / у мене перелЛЄ свою наТУру, / до СЕбе уподобить, ЯК ЖОНА» [91, с. 9–10] (Додаток В, приклад 2, с. 259). Таким чином, тут переплітаються принципи мовленнєвості та розбіжності. Як показують аналітичні спостереження над творами В. Губаренка, принцип розбіжності найчастіше пов'язаний з появою елементів кантিলени з активізацією прийому зустрічного ритму у різних проявах – розспівах, витриманих звуках, синкопах.

Зазвичай принципи втілення поетичної метроритміки у романсах В. Губаренка діють у комплексі з іншими музично-мовними засобами: оновленням фактури, динаміки, в деяких випадках – темпу. Вони сприяють драматургічному розвитку, свідчать про зміну розділів і менших побудов. Зокрема, в «Сонці» («Осінні сонети») на тлі переваги одноманітної фактури в моменти посилення у вокальній лінії окремих слів в партії фортепіано додається інший елемент – гамоподібний рух у висхідному напрямку, що нагадує інструментальний вступ, де передається образ яскравого сонячного проміння. В першій половині другої строфи з «Нічного» етюд («Барви та настрої»), де більшість складів посилюється, арпеджію шістнадцятими в

інструментальній партії змінюються витриманими акордами. Завдяки цьому увага слухача зосереджується на лінії вокаліста, слові, котре він вимовляє. Великого значення цей прийом набуває в кульмінаційних зонах романсів. В «Осені» та «Тиші» («Осінні сонети») вони вибудовуються схожим чином: збільшення акцентованих складів пов'язане з посиленням динаміки і потужною акордовою фактурою. Тим самим принципи втілення поетичної схеми відіграють важливу роль не тільки в окремих випадках підкреслення змістовних одиниць, але й у драматургії цілого.

Певний принцип витримується й у використанні цезур. Автор вводить паузи між строфами, рядками, а іноді окремими словосполученнями, що надає емоційності висловлюванню, створює рельєфну мелодичну лінію. Найчастіше проявляється закономірність до підсумовування виразів за наступною схемою: перший рядок розділяється паузою навпіл, другий надано цілісно, а третій та четвертий змикаються в один. Подібним чином побудовані перша та третя строфи «Фіалкового» етюд, перша строфа – «Нічного». В інших випадках кількість цезур або збільшується, розділяючи текст на невеликі вирази, або зменшується; а іноді вони й зовсім відсутні. Обрані художні принципи дозволяють композитору гнучко відобразити сенс віршів, їхні важливі смислові одиниці, не оминаючи деталей, що надає їм неповторного звучання.

Отже, при створенні романсів В. Губаренко прагне якомога точніше відтворити поетичні першоджерела. Саме тому композитор майже завжди залишає текст без змін, використовує принцип відповідності, який часто виражається за допомогою рівномірного ритму. Інші підходи до втілення поетичних зразків сприяють висвітленню найбільш вагомим семантичних одиниць тексту. Таким чином, митець сприймає вірш як закінчений витвір мистецтва, щось константне. Він не змінює його основу, а намагається відчутти, пережити емоційний стан твору, лише доповнюючи власними уявленнями, викликаними поетичною звукообразністю.

Певні паралелі з творами В. Губаренка в образному плані, тяжінні до ліричної поезії, принципах втілення поетичних першоджерел виявляє

«*Триптих*» на вірші А. Фета і О. Блока для голосу і фортепіано (виданий 1978) [315] *Петра Григоровича Соловкіна* (1944–1976). Хоча обрані композитором твори належать різним поетам, все ж їх поєднує схоже образно-емоційне забарвлення: панує атмосфера піднесеного настрою, юнацької закоханості, радості, натхнення. Ліричні образи доповнюються пейзажем, котрий не вступає в конфлікт з внутрішніми почуттями ліричного героя, а, навпаки, висвітлює їх, посилює емоційний тонус. Гармонія людини і природи стала провідним наскрізним мотивом у віршах. Окрім цього, вони огорнуті серпанком недовомленості, невизначеності. Об'єднує поетичні першоджерела циклу і структурна будова, оскільки всі вони мають невеликий об'єм та хореїчну метрику. Перший – «Перехрестя» («*Перекресток*») А. Фета, та другий – «Трави сплять» («*Травы спят*») О. Блока, написані хореєм з перемінною кількістю стоп (4–3–4–3), останній – «Тиша рідного лісу» («*Глушь родного леса*») О. Блока – тристопним. Вірш А. Фета відтворює сенсорні відчуття – зорові та слухові. Читач начебто бачить змальований поетом пейзаж, чує звуки довколишнього середовища: «*калитка за плетнем скрипит*», «*кто-то крадется сторонкой, / санки пробегут*», «*вопрос раздастся звонкий*» тощо [315, с. 44–45]. Цей вірш входить до поетичного циклу «Ворожіння» і створений у 1842 році. В його змісті вгадується сюжет обряду, коли дівчина в святковий вечір, щоб визначити ім'я свого майбутнього нареченого, мала вийти на вулицю й запитати в першого зустрічного, як його звати. Саме цим питанням завершується вірш А. Фета, що надає йому характер юнацької мрійливості, радості, надії на добре майбутнє. Незважаючи на те, що у поезії можна представити досить конкретну сюжетну основу, тим не менш її висловлювання досить примарне, надаються тільки натяки, читач сам домислює підтекст твору.

Вірш «Трави сплять» ще більше посилює відчуття загадковості, недовомленості, що загалом притаманне символічному висловлюванню О. Блока. Семантика першоджерела викликає певні сумніви: ліричний герой знаходиться чи то в оманній, мрійливій реальності, чи то, навпаки, бачить сон з реалістичною картиною. Цьому сприяє наявність відповідних виразів, які

зустрічаються у трьох з чотирьох строф твору. Початковий рядок першої строфи скоріш вказує на часовий вимір – дія відбувається в нічні години. У другій («*Этих трав дыхание / нам обманный сон*» [315, с. 46]) і третій («*Верится и чудится: мы в согласном сне*» [315, с. 47]) строфах з'являються сумніви з приводу правдивості подій. Таке враження підкріплюється присутністю в образній сфері крайніх строф місячного сяйва, що освітлює лише обриси в нічній темряві. Вірш О. Блока «Тиша рідного лісу», котрий завершує триптих, найбільш ясний за образним змістом. Перша строфа описує красу осіннього лісу, друга передає почуття ліричного героя: світлий сум за минулим часом, завершеною розмовою – «*отзвучали речи*», яка, однак, все ще лунають в пам'яті. Отже, П. Соловкін вибудовує драматургію циклу так, що «Триптих» відбиває три пори року у взаємозв'язку з людськими почуттями: зимові грайливі веселощі, весняно-літню мрійливість, закоханість та осінню задумливість. Це дає можливість композитору об'єднати усі романси єдиною системою музично-мовних засобів та прийомом *attacca*.

При поєднанні поетичного та музичного метроритмів композитор де-не-де відступає від заявленої віршової схеми, але основою є принципи відповідності. На це вказує перевага руху рівномірними тривалостями. Наприклад, перші два рядки віршу «Перехрестя» повністю організовані вісімками. Тим часом метроритми тексту та вокальної мелодії не зберігаються. Враховуючи темп *Allegretto*, дрібні тривалості та розмір 4/4, мотиви групуються по чотири звуки, кожен другий наголошений склад втрачає наголос. Проте іноді в таких моментах збереженню ікту сприяє мелодичний акцент або введення пунктиру за допомогою крапки чи паузи (Додаток В, приклад 3, с. 260). Мелодика партії вокаліста має пісенно-декламаційний характер, що підкреслює змалювання образів природи та емоційну складову висловлювання. Досить близька до віршової схеми ритміка вокальної партії останнього романсу «Тиша рідного лісу». Лише в деяких випадках композитор посилює закінчення рядків чи виразів з важливим семантичним змістом.

Найбільш різноманітними прийомами позначене музичне відображення вірша «Трави сплять». В окремих рядках П. Соловкін точно дотримується поетичного метру: найчастіше це короткі тристопні рядки. В образному плані вони мають більш конкретний предметний зміст: «*полные росы*», «*страстно погружен*», «*спрячемся в траве*» тощо [315, с. 46–48]. В інших ситуаціях автор підкреслює окремі слова – «*МЫ в согЛАСНОМ СНЕ*» [315, с. 46], «*ОБниМИ И ВСТРЕТИМся*» [315, с. 48]. Важливим прийомом у романсі є зміна ритмічної схеми – початкова дводольність в деяких рядках перетворюється на тридольність. У різних випадках цей підхід набуває протилежного значення, наприклад, у виразі «*в небе – тайно лживые*» [315, с. 46] – відображає дисонанс між реальним та тим, що сприймається свідомістю. Водночас, у рядках «*я в твои мечтания*», «*а потом засветимся*» [315, с. 47–48] тридольність підкреслює відчуття юності, закоханості. Таким чином, ритміка вокальної партії досить визначена та близька до поетичної схеми. Хоча композитор інколи змінює акцентування, це не деформує метричний каркас, закладений поетичним першоджерелом. Тож, дотримання віршової схеми, посилення окремих слів та виразів збагачується принципом розбіжності.

Як бачимо, вокальні цикли В. Губаренка та П. Соловкіна поєднують відношення авторів до поетичних першоджерел, тяжіння до ліричних образів, доповнених різноманітними мотивами, зокрема, пейзажними, філософськими, любовними. Здавалося б саме це сприяє вибору схожих засобів музичної мови, прийомів втілення поетичної ритміки. Проте, аналогічні прийоми можна знайти й у камерно-вокальних творах зовсім іншого змістовного наповнення. Такими постають «*Байки І. А. Крилова*» Дмитра Львовича Клебанова (1907–1987) [165]. Опус, написаний у 1957 році, складається з чотирьох частин, в основу яких покладено найвідоміші байки поета, вирази з котрих стали «крилатими»: «Квартет» (№ 1), «Лебідь, щука і рак» (№ 2), «Кіт і кухар» (№ 3), «Слон і Моська» (№ 4). За словами А. Гордіна та М. Гордіна, за роки життя Іван Андрійович Крилов (1769–1844) був одним з найпопулярніших письменників. Його твори розповсюджувались великими тиражами, він був бажаним гостем у



багатьох знатних людей та членом різних літературних спільнот, спілкувався з О. Пушкіним, В. Жуковським, А. Міцкевичем та іншими [71, с. 5]. Отримавши найвище визнання за життя поета, байки й до сьогодні залишаються популярними та актуальними. Їх можна порівняти з народною творчістю, оскільки найвідоміші з них передаються з покоління в покоління. Своєрідність байок І. Крилова криється у багатогранності семантичної основи, бо їхній повчальний зміст зрозумілий як дитині, так і дорослому, котрий відкриває в них нові смислові нашарування, сховані за своєрідною формою гри. Звертаючись до дитячих образів, зокрема, тварин, користуючись пестливими словами, автор викриває різні вади людської натури, характеру, підіймає серйозні теми. Головними засобами досягнення мети І. Крилов обирає іронію та скептицизм, які, за словами дослідників, стають для митця «і стилем існування, і стилем творчості» [71, с. 36]. Інакше кажучи, саме такий тісний взаємозв'язок між життєвими позиціями автора та змістовною квінтесенцією творів надає влучності характерам героїв та виводить у позачасовий простір його літературну спадщину.

Для вокального циклу Д. Клебанов залучає байки, близькі між собою за змістовним наповненням. Їхніми героями здебільшого стають тварини, яких поет наділяє людськими рисами. Нагадаємо, що в «Квартеті» змальовується своєрідний аматорський гурт, учасники якого намагаються грати без необхідних для того вмій та навичок. Іронічність твору виявляється вже на самому початку в безглуздому складі квартету. Особливий дисонанс викликає образ клишоногого Ведмедика, який позиціонується як неспроможний до музикування. Для створення більшого контрасту та викриття вад невмілих виконавців поет вводить нового персонажа – Солов'я, котрий, на противагу квартету, постає професіоналом своєї справи, тому саме від його імені звучить мораль твору. Байка «Лебідь, щука і рак» (№ 2) оповідає про розлад у гурті, члени якого не вміють домовитись. «Кіт і кухар» (№ 3) описує людину, яка дуже любить повчати інших, коли сама не здатна критично оцінити власні дії. Один з персонажів останньої байки – «Слон і Моська» (№ 4) – намагається

компенсувати свої недоліки та виглядати краще за рахунок іншої особи. Це говорить про те, що композитор обирає байки, в яких описуються близькі за своєю природою людські недоліки: пихатість, егоїзм, самолюбівання, наївність тощо. Метричною основою всіх байок постає ямб, однак кількість іктів в рядках є мінливим показником. Рима в байках також постійно змінюється – чергується парна, кільцева, перехресна, надаючи творам особливого звучання, вигадливості, грайливості. У композиції байок виділяються дві різні за розміром частини: основна, що включає початок, розвиток і неочікувану розв'язку, та невеликий висновок – мораль, розміщена на початку або наприкінці твору.

Обрані Д. Клебановим байки мають різний об'єм. Показово, що композитор загалом не змінює текстову основу першоджерел, а викладає текст у первинному вигляді. Наявність різних персонажів передбачає певну театралізацію, драматургічний розвиток, що в творах Д. Клебанова проявляється повною мірою. Недаремно він дає опусу жанрове позначення «цикл вокальних п'єс», підкреслюючи значення прийомів інструментального розвитку. Це впливає й на вокальну мелодію, оскільки в інтонаційному плані вона розвивається вільно, без повторів, а її основою стає декламаційний тип висловлювання з елементами пісенності, виражений у переважанні поступенного руху та скандуванні, цезурах, які поділяють текст на окремі вирази. Незважаючи на це, при відображенні поетичного метроритму панівним стає принцип відповідності. У такий спосіб автор підкреслює оповідальність, притаманну байкам І. Крилова. В багатьох рядках повністю зберігається ямбічна основа; навіть коли поет відступає від неї, композитор йде слідом. Проте в деяких випадках метроритм текстів змінюється: завдяки збільшенню іктів акцентуються окремі слова та фрази. Наприклад, в п'єсі «Слон і Моська» підкреслюються вирази, що демонструють «сміливість» мініатюрної тварини: *«уВИдевШИ слоНА НУ НА НЕГО МЕТАТЬСЯ»* [165, с. 35] та *«ах МОСЬКА! ЗНАТЬ она сильНА / что лает НА СЛОНА»* [165, с. 39–40]. Іншу функцію

виконує пропуск наголошених складів – завдяки цьому композитор поживає розповідь, надає їй грайливості, емоційності.

На цьому підґрунті можна зазначити, що для вокальних циклів з ліричною образністю В. Губаренка, П. Соловкіна та вокальних п'єс Д. Клебанова характерний схожий підхід до втілення поетичного метроритму, бо панівне місце посідає принцип відповідності. Більш того, паралель проводиться й на рівні розподілу функцій між вокальною та фортепіанною партіями. Наприклад, у вокальних циклах П. Соловкіна та В. Губаренка фортепіанна партія органічно доповнює вокальну у семантичному плані, відтворює загальний характер першоджерел. У «Триптиху» функцію виразника образної експресії поетичних творів переймає на себе тонально-гармонічний план фортепіанної партії, оскільки ритмічна чіткість не дозволяє повною мірою передати закладене у змісті вірша відчуття невизначеності, недовомовленості. П. Соловкін не тільки застосовує співвідношення далеких тональностей, але й вводить акорди різноманітних структур. Перша мініатюра відкривається тризвуком *Ges-dur* з доданим побічним тоном *as*, який є основою акорду. Більш того, в подальшому бас містить почергову зміну звуків *es-as*, що наче знаходяться у *T-D* відносинах, хоча гармонічна вертикаль цьому не відповідає. Акорди схожої будови панують і в інших романсах циклу. «Трави сплять» починаються акордом *d-moll* з доданим звуком *e*. В середині твору панівне місце займає *F-dur* з доданим *gis*. В третій вокальній мініатюрі композитор уводить поліпластові нашарування в центральній частині, що передає яскраві барви осінньої пори, підкреслюючи слова «*Яркая завеса / поздней красоты*» [315, с. 49].

У «Байках І. А. Крилова» Д. Клебанова вокальні п'єси мають вільну будову, інструментальна лінія стає рівноправним учасником дуету та виконує важливу драматургічну функцію. Засобами фортепіано композитор передає характер персонажів, відбиває розвиток подій, зображає різні ситуації, активізуючи прийом звуконаслідування. Хоча автор користується гармонічною мовою класико-романтичної епохи, фортепіанна фактура байок вирізняється

швидкоплинністю різноманітних типів викладу. У такий спосіб досягається театралізація п'єс, створюється ігрова атмосфера. У «Квартеті» Д. Клебанов імітує звучання імпровізованого ансамблю тварин за допомогою вигадливих дисонуючих акордів, хроматизованого руху дрібними тривалостями, що передає невмілу гру самопроголошених музикантів. Поява нового персонажа – Солов'я – відзначена «золотим ходом валторни» як знаком найвищої гармонії та краси (Додаток В, приклад 4, с. 261). У вокальній п'єсі «Лебідь, щука і рак» арпеджовані акорди у фортепіанному вступі натякають на розлад між компаньйонами, які зібралися в дорогу. Надалі кожен з персонажів персоналізується індивідуалізованою фактурою. Під час розмови про Лебедя надана висхідна мелодія в обох партіях, котра, наче птах, швидко злітає вгору; Рак зображується хроматизованими дисонуючими співзвуччями, при виконанні яких положення рук піаніста немовби нагадують щупальця річкової істоти; персонаж Щука пов'язаний зі стихією води – в партії фортепіано з'являються пасажі дрібними тривалостями. Виразність фортепіанної партії відповідає жанровому визначенню циклу – вокальній п'єсі, додаючи твору Д. Клебанова яскравої видовищності та ознаки невеликих театральних сценок.

## **2.2 Динаміка зміни музично-поетичної ритміки в умовах оновлення композиторської техніки**

Новаторство українських композиторів у царині музичної виразності приводить у вокальних циклах другої половини ХХ століття до зміни взаємодії мелодично розвинених фактурних голосів вокально-інструментального ансамблю. При використанні різних технік співвідношення слова та музики отримує різні способи втілення, однак загальною рисою для творів з оновленою стилістикою постає активна авторська позиція по відношенню до поетичного тексту. Такий шлях обрала відома українська композиторка *Леся Василівна Дичко* (нар. 1939 р.), котру вважають новатором у вітчизняній музиці другої половини ХХ століття. У своїй творчості вона віддає перевагу жанрам із

залученням слова, насамперед хоромим. Втім, значне місце в спадщині авторки посідає камерно-вокальна лірика, створена для голосу і фортепіано чи оркестру. Серед останніх наведемо «Колисаночку» для сопрано і симфонічного оркестру на слова В. Болдирєвої (1959), «Казку» для високого голосу і камерного оркестру на слова В. Коломійця (1966), «Пейзажі» та «Настрої» для високого голосу та камерного оркестру на слова українських поетів (1979), «Незгасна зоря» для високого голосу і камерного оркестру на слова М. Рильського (1997). На думку музикознавців, саме в царині камерно-вокальної музики простежуються найбільш показові риси авторського стилю, розмаїття гармонічних засобів, деталізований підхід до обраної поезії [73, 87]. На тлі особливої уваги багатьох дослідників до авторської індивідуальності стає явною відсутність праці, присвяченої висвітленню способів відбиття віршованого тексту в творах Л. Дичко.

Ранні вокальні цикли композиторки для голосу та фортепіано демонструють зацікавленість українською поезією. Досить назвати «Вокальний триптих» для баритона та фортепіано на слова П. Грабовського (1965), «Казку» для голосу та фортепіано на слова В. Коломійця (1966), «Земля моя» для драматичного сопрано та фортепіано на слова І. Франка (1966), «Пастелі» для мецо-сопрано та фортепіано (1967) й «Енгармонійне» для високого голосу і фортепіано на слова П. Тичини (1967)<sup>1</sup>. Залучення тичинівських віршів, на думку С. Грици, є характерним для «естетичних уподобань Л. Дичко» [87, с. 35]. Причину такої зацікавленості вчена бачить у своєрідності поезії українського митця, котра нерідко набуває форми верлібру. Серед типових рис його віршів називають поліритмію, поліметрію, яка виникає внаслідок різномасштабності віршових рядків, мінливості ритміки, акцентування тощо. Цей комплекс прийомів безпосередньо пов'язаний з глибоким образним світом творів українського поета. Для розуміння поетичного вибору композиторки нагадаємо основні позиції щодо творчості П. Тичини.

---

<sup>1</sup> Вокальний цикл «Енгармонійне» розглядається у статті автора [152].

За свідченнями літературознавців, поет володів багатьма мовами, був обдарованою людиною з широкими енциклопедичними знаннями, проявляв талант в царині живопису, музики та поезії. Такі особливості натури митця визначили головні риси його поетичної спадщини. Його вірші є музичними за своєю ритмікою та яскраво живописними за образно-емоціональним змістом. Невипадково Л. Новиченко називає П. Тичину ліриком особливого складу, поетом «винятково концептуального в своєму словесному виразі ліричного переживання і місткої, “згущеної”, синтезуючої образності» [265, с. 24]. Це проявляється в метафоричності та символічності його висловлювання. Підтримує цю думку С. Тельнюк, за словами котрого, П. Тичина – «поет-філософ», який схожий пошуками відповіді про сенс життя з Есхілом, В. Шекспіром, Г. Сковородою та іншими [327, с. 5]. Підґрунтям новаторства поетичної мови П. Тичини стало поєднання двох явищ культури: «фольклорних джерел і витончених прийомів новітньої книжної поезії» [265, с. 29]. Не менш важливою складовою стає музичність, яка не тільки визначає структуру, але й впливає на формування загальної концепції світу поета [там само].

Названі риси авторської особистості митця притаманні й поезії, обраній Л. Дичко для вокальної композиції «*Енгармонійне*» [106]. Її основою став однойменний поетичний цикл, що увійшов до першої збірки П. Тичини – «Сонячні кларнети» (1918) [331]. На її сторінках присутні витончені пейзажі, які виявляють зв'язок з фольклором, осяянні світлими барвами, добром та гуманізмом. Невипадково О. Білецький називає її книгою «мажорних тонів» [17, с. 13]. «Сонячні кларнети» переконливо підтверджують думку дослідників про музичність віршів П. Тичини, що відбивається в наявності звукових образів. Багато з них поет дешифрує у назвах своїх творів. Достатньо назвати обраний Л. Дичко поетичний цикл «Енгармонійне» [331, с. 54–57], який безпосередньо викликає музичні асоціації. Він складається з чотирьох творів – «Туман», «Сонце», «Вітер», «Дощ» (Додаток Б, приклад 4, с. 249–250), назви яких описують стани природи та націлюють на зорово-емоційне сприйняття віршів. П. Тичина вибудовує змістовний ряд кожного з них таким чином, що

їхній текст стає свого роду «семантичним енгармонізмом» до заголовку. Саме поняття «семантичний енгармонізм» вказує на неоднозначність сенсу багатьох слів. Це положення підтверджується розробками лінгвістів, котрі стверджують, що значення слова у перекладі не завжди тотожне його сенсу, тому може поставати у різних контекстах [175, с. 8]. На такому підґрунті під «семантичним енгармонізмом» в дослідженні розуміється розходження тексту та його назви (або іншого тексту) за значенням при збереженні їхньої тотожності за смислом. Наприклад, у «Тумані» поет вводить такі символи, як «чорний» та «сизий» ворони, «гнів», тому цей вірш має похмурий характер, виконаний в темних тонах. Центральними смисловими елементами стають рядки: «Над болотом пряде молоком» (перший рядок) та «Очі виклював. Бо 'зна кому» (повторюється двічі в останніх рядках обох строф) [331, с. 54]. Завдяки цьому створюється затьмарений неясний образ при відсутності безпосереднього описання туману як природного явища. Тому притаманне поету символічне висловлювання спрямоване на виклик сенсорного відчуття. Для розкриття багатозначності змісту своїх поезій, коли за зовнішнім планом приховується глибинний рівень, митець залучає комплекс прийомів. Як приклад наведемо перший рядок другої строфи – «А від сходу мечами йде гнів» [там само], експресивність якого передає передчуття доленосних, жахаючих змін. Тож за пейзажними мотивами, посиленими символічними виразами, криються роздуми про складність буття та світу.

Інші твори циклу «Енгармонійне» зберігають заявлені творчі установи митця. Зокрема, у другому вірші – «Сонце» – П. Тичина досягає ефекту сонячного сяйва; розцвічені барви надають тексту світлого характеру. Для цього поет залучає такі символічні слова та вирази, як «райські птиці», «винозелено», «розпрозорились озера», «полум'я квіток», «тінь» тощо [331, с. 55]. Наявні тропи передають атмосферу літнього дня, що огортає все живе у свої ніжні обійми. У створенні такої «тональності» велику роль відіграє образ молодої матері, заявлений в останніх рядках: «Перси дівчини з просоння. Син... Синок...» [там само]. Цей емоційний стан продовжений у третьому вірші. Його

назва – «Вітер» – трактується в українській культурі як «символ духу, дихання Всесвіту; невловимості, неусвідомленості; швидкості», з одного боку, та руйнівної сили, з другого боку [115, с. 134]. Для П. Тичини вітер стає уособленням енергійних, позитивних сил, тому у творі переважає грайливий, веселий настрій. Головним виразовим засобом у ньому стає стилістична фігура асиндетон. Його динамічний початок, побудований за принципом безсполучникового перераховування іменників, задає бадьорий, цілеспрямований ритм усьому твору: *«Птах – ріка – зелена вика – ритми соняшника»* [331, с. 56]. Зауважимо, що більшість іменників в цьому реченні асоціюються з рухом, а їхній безперервний перелік передає подих вітру, який відчувається в польоті птаха, шелесті листя, хибких коливаннях водної гладі, «передзвонах» соняшникового поля. Семантичним енгармонізмом до образу вітру у тексті вірша стає веселий, життєрадісний день – *«День біжить, дзвенить-сміється. Перегулюється!»* [там само]. Емоційний вплив рядка посилюється завдяки застосуванню прийому градації. У другій строфі – *«Над житами – йде з медами – хилить келихами»* [331, с. 56], додається мотив могутності, сили, що виступає іншою стороною природного явища вітру.

Завершує композицію вірш «Дощ», образно-емоційний тонус якого наближається до «Туману», що зумовлює цілісність поетичного циклу П. Тичини. Водночас він має деякі паралелі з образом вітру з другої поезії, оскільки дощ викликає протилежні відчуття, бо представлений як могутня, руйнівна стихія та життєдайне явище. Почуття страху, заявлене на початку вірша, втілюється в образі гадюк, котрі в українській культурі виступають символом «злоби, люті, підкупності, скритності, підступності, тихості, небезпеки <...>» [115, с. 157]. Враховуючи це, експресія висловлювання тичинівського вірша багатократно підсилюється, оскільки самі ці істоти відчувають наближення стихії – *«А на воді в чийсь руці / гадюки пнуться»* [331, с. 57]. Емоційна напруга висловлювання зростає через появу застереження у другій строфі: *«– Тікай! – шепнуло в береги. / – Лягай... – хитнуло смолки»* [там само]. Водночас, друга частина вірша сповнена любові до природи, яка



виражається завдяки асиндетону з перерахунком пом'якшених слів – «*війнув, дихнув, сипнув*». В останніх рядках поезії надається образ хмари, розквітчаний тендітними жіночими атрибутами: «*Спустила хмара на луги / мережані подолки*» [331, с. 57]. Як бачимо, «семантичний енгармонізм» відіграє провідну роль у поетичному висловлюванні тичинівського циклу. Важливими для його відображення стають прийоми, що викликають певні сенсорні відчуття відповідно до образно-змістовного наповнення віршів.

У поетичному циклі «Енгармонійне» відбилися стильові ознаки, характерні для висловлювання П. Тичини. Однією з провідних його прикмет, на думку С. Грици, стає вільна композиційна структура, заявлена у перемінній кількості стоп, перемінності розміру, відмові від точної рими. З одного боку, названі риси притаманні усім частинам «Енгармонійного», оскільки в них відсутні класичні поетичні структури, з другого – поезії мають певну логіку будови. Кожен з творів циклу включає по два чотиривірші з повторами у метричній схемі чи кількісному показнику складів у рядках. При відсутності точного римування<sup>1</sup> та чіткої метричної схеми виявляються певні закономірності у числі складів рядків строфи: 9-7-7-9 («Туман»), 8-5-8-3 («Сонце»), 8-6-8-6 («Вітер»). Основою другої та третьої частин поетичного циклу став хореїчний розмір, однак в окремих рядках він змінюється трискладовим метром. На цьому тлі виокремлюється «Дощ», котрий має класичну основу – ямб з перемінною кількістю стоп (4-3-4-3). Такі особливості метроритмічної структури віршів надають їм виразності, мелодійності. Поруч з цим музичності висловлювання сприяє не тільки їхня будова, а й образно-змістовне наповнення. Показовими є вирази – «*косарі кують*», «*ритми соняшника*», «*дзвенить-сміється*» тощо [331, с. 56]. Певну ритмічність створює повторення окремих слів та зворотів, котрі часом сприяють утворенню форми, схожої до куплетної.

Таке розмаїття поезії П. Тичини втілюється у вокальних творах Л. Дичко за допомогою низки музично-мовних засобів, що належать до різних стильових

<sup>1</sup> Рима наявна лише у середині вірша.

напрямів. Подібний спосіб композиторського письма визначається як «змішана техніка». Це явище, за спостереженнями Г. Григор'євої, виникає в 1960-ті роки та передбачає поєднання в межах однієї композиції різностильових прийомів, характерних для «протилежних стильових тенденцій – класичної та радикальної» [84, с. 81]. Важливим його показником стає взаємодія двох систем мислення – тонального та атонального. Тим часом, за словами Г. Григор'євої, «змішана техніка» не обмежується виключно такими тенденціями та може поєднувати «досить різнорівневі компоненти – від стильових до мовних (стилістичних), куди входять не тільки елементи гармонії, але й ритміки, фактури, оркестровки та інші» [84, с. 84]. Цей тип письма, за свідченням авторки, «є проявом відкрито асоціативної природи стилю в музиці другої половини ХХ століття та говорить про нові спроби розширення її образних можливостей» [там само]. На нашу думку, романси циклу «Енгармонійне» Л. Дичко відповідають новітнім віянням свого часу. Багато в чому композиторський підхід обумовлений багат шаровістю змісту, символічністю висловлювання віршів П. Тичини, що спонукало до пошуку певних стилістичних засобів, здатних повною мірою відобразити семантику поетичних рядків, їх прихованого сенсу. Схожої думки дотримується С. Грица: «Глибока символіка афористичної поезії П. Тичини зобов'язує щоразу відкривати в ній внутрішній підтекст і усвідомлювати багатозначність її смислів» [87, с. 38].

У більшості романсів «Енгармонійного» при поєднанні словесного та музичного метроритмів виявляється принцип комбінування. В «Тумані» (І ч.) проступає принцип мовленнєвості, на тлі якої нерідко проявляється принцип розбіжності. Завдяки останньому з названих підкреслюються певні слова та вирази, що відіграють провідну роль в образно-змістовному наповненні поетичного першоджерела. Такими постають епітети «чорний» та «сизий», слово «очі» (за першим разом) та вираз «бо зна кому»<sup>1</sup>. Це сприяє поглибленню таємничого, похмурого колориту вірша, виокремленню центральних смислових

<sup>1</sup> Експресивність цього словосполучення у другій строфі посилюється за рахунок повтору, у якому всі склади отримують наголоси.

елементів. Подібний спосіб роботи заявлений у романсі «Вітер» (III ч.). Композиторка дотримується метричної схеми у першому та третьому рядках першої строфи, тоді як в інших збільшує кількість іктових місць. Такий розподіл не є випадковим, бо збереження поетичної метрики сприяє відображенню стрімкості, рухливості, енергійності вітру (Додаток В, приклад 5, с. 262). Водночас збільшення іктів відбувається у рядках *«ритми соняшника»*, *«йде з медами»* [331, с. 56], що стають провідними у змісті поезії. Загалом, з двох поетичних характеристик вітру Л. Дичко посилює могутність сильної сторони стихії, про що свідчить відмова від останніх рядків, котрі містять текстовий повтор, тобто романс завершується словами *«хилить келихами»*.

Співставлення принципів втілення поетичного метроритму заявлене й у романсі «Дощ» (IV ч.). Насиченості емоційного висловлювання першоджерела композиторка досягає збільшенням наголосів у словах *«лягай»*, *«тікай»*, *«подолки»*; виокремленням всіма акцентами другого рядка першої строфи, де заявлений символічний образ гадюк. Іншу функцію виконує збереження поетичного розміру. Завдяки рівномірній зміні наголошених та ненаголошених складів відтворюється ритмічний «танець» крапель дощику. Такий спосіб роботи з поетичними текстами у романсах «Енгармонійного» дозволяє Л. Дичко, з одного боку, підкреслити важливі змістовні одиниці, розкрити семантику тичинівської поезії, а з другого – проявити власну позицію, підкреслити більш важливі для себе образи. Лише в одній з вокальних мініатюр циклу – «Сонце» (II ч.) – композиторка майже точно дотримується метрики віршованого тексту, виділяючи закінчення рядків для позначення меж поетичної структури.

Поєднання в одному романсі декількох підходів при втіленні віршового метроритму можна віднести до одного з проявів «змішаної техніки», яка проступає у всіх музично-мовних засобах. Зокрема, це заявлено на рівні жанрових ознак вокальних мініатюр, оскільки кожному з романсів авторка дає додаткове жанрове позначення інструментального характеру: «Фантазія» (I ч.), «Прелюд» (II ч.), «Пастораль» (III ч.), «Скерцо» (IV ч.), що свідчить про

одночасне поєднання в «Енгармонійному» рис вокальної й інструментальної циклічної композиції. Крім того, кожен з романсів має нумерацію римською цифрою, що викликає асоціації з сонатно-симфонічним або сюїтним циклом. Звичайно, що така аналогія є умовною, оскільки у творі Л. Дичко відсутні сталі для названих жанрів атрибути. Проте наявність підзаголовків свідчить про значне посилення в ньому інструментального начала. Ця думка підкріплюється й інтонаційними зв'язками між романсами циклу. Незважаючи на це, кожен з них має індивідуалізований, своєрідний характер завдяки поєднанню стилістичних засобів, властивих різним технікам композиторського письма.

Зокрема, в романсі «Туман» (I ч.) мелодика вокальної партії поєднує декілька прийомів. Панівне місце у її звуковисотності займає діатоніка. Мелодія речитативно-декламаційного типу базується на ходах тонічної терції. На цьому тлі виокремлюється  $II^b$  наприкінці першого рядка та  $VII^\sharp$  у вокалізі. Перша з них додає темних відтінків звучанню, друга сприяє посиленню експресії. Поступово мелодія набуває нових хроматизмів, що забарвлює ладогармонію романсу. Зокрема, у рядку «*Чорний ворон замисливсь*» [106, с. 5] проступає дорійський нахил, а третій та четвертий рядок позначені відхиленням у *fis-moll*. Найбільш насиченою у цьому плані є кульмінаційна зона, де заявлено майже всі звуки 12-тонового ряду. Як бачимо, «змішана техніка» тут проявляється завдяки співставленню протилежних принципів звуковисотної організації.

Іншу інтонаційну будову має вокальна мелодія «Сонця» (II ч.), котра відзначена уникненням напівтонів. Інтервал малої секунди в партії вокаліста зустрічається лише раз наприкінці твору та пов'язаний із появою образу молодої матері. Мелодичний вираз тут заснований на інтонації збільшеної секунди та її розв'язання: *h-ais-g-fis*. Він сприяє посиленню експресії висловлювання та, одночасно, розмежуванню пейзажних мотивів та персоніфікованого образу. Вокальна партія у романсі «Вітер» (III ч.) містить інструментальний та речитативно-декламаційний з елементами пісенності типи мелодичного викладу. Інструментальний тип заявлений у вокалізі та включає

два мелодичних елементи. Перший з них будується на різних мелодичних ходах – трелях, швидкому гамоподібному русі, котрі асоціюються з грою на флейті або сопілці. Завдяки цьому наче відтворюються пориви вітру, котрий проноситься галявинами. Другий елемент вокалізу має танцювальні риси з синкопованим ритмом та підкреслює грайливу легкість образу вітру. Речитативно-декламаційний тип мелодії стає основою для втілення безпосередньо тексту поетичного першоджерела. Тут здебільшого переважає діатоніка, але наявні й неочікувані тональні зміни. Наприклад, на слові «*перегулюється*» виникає раптовий перехід з *A-dur* у *Des-dur*, що наче відтворює мінливість поривів вітру. Як бачимо, в цьому романсі інструментальний характер мелодичного викладу виходить на перший план, наближаючи цей камерно-вокальний твір до жанру фортепіанної п'єси. Такий тип співвідношення вокальної та фортепіанної партій можна визначити як «інструментальний централізм» (термін О. Степанідіної).

Подібна взаємодія двох начал заявлена й у фінальній мініатюрі циклу – «Дош», побудованій на співставленні речитативності та кантиленності. Зокрема, перша яскраво проступає у вислові «*і заскакали горобці*» [106, с. 26–27], заснованому на репетиційному повторі одного звуку вісімками на *staccato*, створюючи образ маленьких пташок засобами звуконаслідування. Кантиленийний тип мелодії надає можливість авторці досягти більш насиченого емоційного колориту, виокремити важливі образно-змістовні одиниці. Такими стають вирази та слова: «*ГАДЮКИ ПНУТЬСЯ*», «*СОН до ДНА*», «*дихНУв*», «*пшоНА*», «*горобЦІ*», «*тіКАй*», «*ляГАй*» [106, с. 25–29]. Окрім цього у вокальній партії наявні особливі засоби вокального виконання – спів на *staccato*, вимовляння тексту. Останній з них створює зображальний ефект у словосполученні «*шепнуло в береги*».

Приєм «синтезування» різних елементів проступає й на інших рівнях музичної тканини романсів «Енгармонійного». Зокрема, в «Тумані» (І ч.) Л. Дичко виставляє ключові знаки тональності *d-moll*, тональний центр якої підтверджується наявністю тоніки в партії басу. Водночас тонально-гармонічна

драматургія твору рясніє далекими зсувами, неочікуваними відхиленнями при уникненні базових функцій  $T-S-D$ . У мініатюрі «Сонце» (II ч.) знаки біля ключа взагалі відсутні, що надає можливість акордовим структурам вільно «блукати» далекими тональностями. У романсі «Дощ» (IV ч.) тональним центром стає *es-moll*, поява якого, за свідченням С. Грици, носить не випадковий характер, бо бряжчання дощу «було почуте композиторкою саме в цій тональності» [87, с. 40]. Науковиця підкреслює, що за кожною тональністю в свідомості Л. Дичко закріплюється свій образ; кожна з них втілює певні барви. Як і в інших романсах циклу, в «Дощі» наявні різкі тональні зсуви та модуляції. У виразі «*війнув, дихнув*» здійснюється перехід з *es-moll* у *fis-moll*; у кульмінації ключові знаки змінюються на два бемолі, але опора на відповідний тональний центр відсутня; вихідним тональним пунктом романсу стає *E-dur*. Таким чином, тональна драматургія твору окреслює шлях від бемольної сфери мінору до дієзної царини мажору, що відповідає емоційно-змістовному наповненню тичинівського вірша.

Подібне вільне співставлення гармонічних засобів класико-романтичної доби та сучасних прийомів виражене і в особливостях побудови вертикалі, застосуванні різних типів складу, направлених на розкриття особливостей семантики віршів П. Тичини. Романс «Туман» (I ч.) насичений акордами нетерцієвої структури; здебільшого переважають кварт-, де-не-де квінтакорди. Їхнє «штучне» походження надає звучанню своєрідного забарвлення, котре спрямоване на відображення таємничого, примарного колориту поетичного першоджерела. Важливе значення квартакорди, посилені гучною динамікою, мають у кульмінації романсу, де створюють яскравий експресивний ефект, підкреслюючи вираз «*Чорний ворон враз кинувсь...*» [106, с. 8]. Зауважимо, що досить часто акордові співзвуччя рухаються паралельно, викликаючи асоціації з імпресіоністичною лінеарністю. Для мініатюри «Сонце» (II ч.) властивий інший прийом організації вертикалі – поліпластовість, яка утворює сонорні смуги: на звук  $C_1$  у басовому голосі накладаються акорди  $Fis^5_3$ ,  $Es_7$ ,  $Gis^5_3$ ,  $A^5_3$  з елементами тремоло. Незважаючи на те, що при озвученні усі складові не

диференціюються, все ж авторка відокремлює фактурні шари збільшенням числа нотних рядків у партії фортепіано, напевно, для кращої візуалізації. Попри все, мажорні барви, терцієва структура співзвуч влучно передають поетичний образ яскравого, життєдайного сонця (Додаток В, приклад 6, с. 262).

В інструментальній партії третього романсу – «Вітер» – Л. Дичко урізноманітнює фактурні прийоми. Основу складають три типи, спрямовані на відображення заявленого у назві твору явища. Одним з них є гамоподібний рух дрібними тривалостями із затриманням кожного звуку, завдяки чому утворюються сонорні плями. Другий заснований на безперервному поступенному або арпеджованому русі шістнадцятими, септолями, секстолями, квінтолями тощо. Третій базується на масивній акордовій фактурі та своєю появою позначає кульмінаційну зону в останньому виразі романсу. Водночас композиторка відмовляється від яскравої, у звичному сенсі, кульмінації, позначаючи її зміною тональності, фактури, темпу.

Така різнохарактерність стилістичних засобів у вокальних мініатюрах циклу не впливає на цілісність композиції, що заявлена на структурному, інтонаційному рівнях та в принципах втілення поетичного метроритму тичинівських віршів. Інтервальний арсенал вокальної мелодії композиторка використовує досить бережливо, відбирає найбільш влучні інтонаційні ходи, які підкреслюють образно-змістовне наповнення віршованого твору. Базовими для вокальної партії стають інтервали секунди, терції, кварта та квінти, тоді як більш широкі ходи слугують засобом посилення градусу емоційності. Ще одним мелодичним прийомом є рух секст- та квартсекстакордами. Така інтонаційність сприяє виникненню декламаційних рис, але не позбавляє її наспівності та гнучкості. Усі романси, окрім «Сонця», включають розгорнуті вокалізи, котрі виявляють більше розмаїття інтонаційного складу, оскільки в їхній мелодиці інструментальне начало переважає над вокальним. Вони мають різне функціональне призначення у мініатюрах циклу. Наприклад, у першому романсі – «Туман» – вокаліз повторюється тричі у незмінному вигляді, виступаючи своєрідним рефреном та надаючи композиції ознак рондальності.

Панівне положення займає вокаліз у третій мініатюрі – «Вітер». Він охоплює 30 із 54 тактів, в той час як мелодії з поетичним текстом відведено лише 14.

Циклічній єдності «Енгармонійного» сприяє й функціональне призначення партії інструмента. Вона не просто є рівноправним учасником вокально-фортепіанного дуету, а й часто виходить на перший план, віддзеркалює підтекст поетичних творів П. Тичини, символічність його висловлювання. Зокрема, в «Тумані» (I ч.) в інструментальній лінії безпосередньо втілюється головний смисловий образ. В ній заявлений безперервний хроматизований рух дрібними тривалостями у вузькому діапазоні навколо тоніки – *d-c-cis-d-es-cis-d*. Такий мелодичний виклад асоціюється з «темою річки» з симфонічної балади Б. Лятошинського «Гражина». У Л. Дичко ж він є символом самого туману. Композиторка створює просторовий ефект, використовуючи крайні регістрові зони. Видимості туману сприяє високий регістр – виникає легкий, напівпрозорий, але зловісний та жахаючий образ, «силою тяжіння» якого стають квінтові витримані співзвуччя у великій октаві. Слід зазначити, що на відміну від тичинівського оригіналу, де магістральний смисловий образ криється у підтексті, в романсі Л. Дичко він відразу візуалізується в інструментальній партії.

Такий підхід притаманний всім вокальним мініатюрам циклу. Наприклад, фортепіанна прелюдія в «Сонці» (IV ч.) має наступні музично-мовні засоби: акценти *sf*, позначення *Maestoso*, тремолюючі співзвуччя  $A_{5/3}$ ,  $Gis_{5/3}$ ,  $Es_{5/3}$ . Цей комплекс відтворює яскраве сонячне проміння, яке осяює та зігріває все навколо, ласкаву літню днину. Тільки перший з тризвуків вступу надається без додаткових звуків, останні завдяки нашаруванням побічних тонів створюють, як вже вказувалось, сонорний ефект. Двошаровість образу дощу в останньому романсі відображається у двох фактурних типах. Для першого з них притаманний безперервний рух восьмими тривалостями зі штрихом *staccato* у високому регістрі. В партії правої руки фортепіано чергуються VII та I ступені, лівої – заявлений рух звуками тонічної терції. Завдяки цьому по вертикалі утворюються велика секста та велика септима, котрі асоціюються зі стуком



маленьких крапель. Тонічний органний пункт, що виникає у нижньому голосі, викликає відчуття розміреності, плинності дзюркотіння води. Інший фактурний тип з'являється лише в кульмінаційній зоні. Він заснований на витриманих звуках, має багатоголосний склад, який вибудовується за принципом поступового розширення фактури, починаючи від двох голосів і закінчуючи восьмиголосною вертикаллю. Її звуки мають близьке розташування один від одного (на відстані секунди), що розмиває межі окремих звуків, зливаючи їх в єдиний сонорний потік. Це асоціюється з припиненням дощу, після якого ще чутно, як краплі води стікають з листя дерев, дахів будівель. Такі звукові ефекти фортепіанної партії романсу «Дош» дозволили С. Гриці свідчити про наявність в ньому звуконаслідування. Проте, на нашу думку, цей прийом став характерною рисою усіх вокальних мініатюр, оскільки для кожної з них композиторка знаходить символічні фактурні типи в інструментальній партії, що слугують музичним еквівалентом до поетичних назв тичинівських віршів.

Закономірності музичного викладу заявляють про себе й у формі окремих частин циклу. Жанр «фантазія», заявлений у підзаголовку романсу «Туман» (І ч.), впливає на його композиційні властивості, проявляється в імпровізаційному характері викладу, вільній зміні розділів, заснованих на різному тематичному матеріалі. С. Грици вбачає у романсі тричастинну структуру [87, с. 38], однак її розділи різномасштабні. Перший включає 16 тактів, тобто перевищує загальний обсяг другого та третього (7 + 5 тактів; п'ять тактів постлюдії не враховують, бо в її основу покладено тематизм першого розділу). На нашу думку, в романсі проявляються риси складної двочастинної репризної форми, але це визначення досить умовне, оскільки розділи романсу розгортаються досить вільно, а їхній тематизм відбиває образно-змістовні коливання першоджерела. Зокрема, в першій строфі найбільша увага у музичній характеристиці приділяється пейзажним мотивам поезії. У другій наявні два образи, що відповідають різному ступеню емоційного забарвлення. Вираз «*А від сходу мечами йде гнів*» має позначення *Heroico*, динаміку *ff*, безперервний рух тріолями на тлі масивних акордових співзвуч у низькому

реєстрі. Такий комплекс стилістичних засобів направлений на відображення тривожних почуттів, потужних руйнівних сил. Інший тематичний елемент другого розділу має акордову фактуру в обох партіях рук, темпове позначення *vivo agitato*, гучну динаміку, котрі поглиблюють зловісний настрій рядків поезії. Вокаліз наприкінці твору слугує своєрідною тематичною аркою, відтворюючи початковий характер.

Подібним чином вибудовуються мініатюри «Вітер» та «Дощ», що виражається у швидкій зміні типів фактури та розташуванні кульмінаційної зони у точці золотого перетину. Інакшу структуру має романс «Сонце» з рисами куплетно-варіаційної форми: початок другої строфи інтонаційно нагадує першу, але з висотним зсувом. Музичний матеріал обох куплетів включає дві контрастні побудови, котрі втілюють полярні властивості небесного світила. Гучна динаміка, потужні поліпластові співзвуччя, наявні у першій половині початкової строфи, передають силу його яскравого сяяння; тихе звучання від *pp* до *ppp*, ремарка *dolcissimo*, тендітне тремоло октави відтворюють ніжний дотик теплих сонячних променів. Наприкінці романсу цей образ доповнюється терціями, що рухаються у висхідному напрямку.

Отже, для розкриття глибинного образно-змістовного наповнення поетичного висловлювання П. Тичини композиторка знаходить відповідний музичний еквівалент у прийомах «змішаної техніки». Застосування різних стильових елементів притаманне всім вокальним мініатюрам «Енгармонійного». Поєднуючи словесний та музичний метроритм, авторка спирається на принцип комбінування, котрий базується на принципах відповідності, мовленнєвості та розбіжності, що сприяє відображенню експресивних коливань поетичних першоджерел. Інтонаційність вокальної мелодії включає співставлення діатоніки та хроматини, неочікувані тональні зсуви. Застосуванням різноманітних прийомів, притаманних далеким стильовим напрямкам, виокремлюється партія фортепіано. Поруч з класико-романтичною функціональною гармонією у творах «Енгармонійного» уживаються імпресіоністична лінеарність та сонорні звучності. Широко

застосовує Л. Дичко звуконаслідування, котре стає одним з найголовніших прийомів, адже певні фактурні форми безпосередньо відбивають головні смислообрази символічного висловлювання П. Тичини, розшифровують музичними засобами поетичні заголовки. Водночас авторка не просто створює музичний переклад, а проявляє активну композиторську позицію до поетичного першоджерела, вносить власні корективи в їхній образний зміст. Про це свідчить індивідуалізація обраних стильових та стилістичних елементів вже на ранньому етапі композиторської творчості, що дозволяє не просто створити музичний еквівалент тичинівських поезій, але й передати власне прочитання літературних семантичних обривів.

### **2.3 Співвідношення поетичного слова та музики в контексті поліфонізації композиторського мислення**

«Змішана техніка», яка виникає на перетині класичної та новітньої тенденцій у другій половині ХХ століття, приводить до появи свого роду полістильового тексту. В цьому проявляється характерний для ХХ століття тип мислення, основою якого стають поліфонічні взаємозв'язки між певними явищами. Нагадаємо, що поліфонія не виходила з арсеналу засобів композиторської техніки, змінюючи свій статус в художньо-естетичних положеннях, які домінують на кожному конкретному історичному етапі. Про збільшення ролі поліфонії в ХХ столітті свідчить той факт, що її вплив відчувається не тільки в музиці, де вона, на думку авторів «Теорії сучасної композиції», отримує «два ракурси розгляду – не лише традиційний: поліфонія як тип письма, а й новий: поліфонія як тип мислення» [328, с. 165]. Таким чином, наявну наукову літературу з цього питання можна умовно поділити на дві групи. Першу з них складають дослідження, в яких автори виявляють поліфонічні прийоми в творах літератури та інших видів мистецтв. В працях другої групи поліфонічність розглядається як спосіб художнього мислення. Наприклад, в статті «Контрапункт стилів як особливість епох» Д. Лихачов

вивчає принцип нашарування декількох стилів, їхнє сумісне існування в одному творі. До таких, на думку автора, можна віднести поеми В. Шекспіра, що містять в собі риси бароко та ренесансу, твори М. Гоголя, М. Лермонтова та Ф. Достоевського, створені на перетині реалістичної та романтичної течій. Велику кількість різних стилів, відзначає Д. Лихачов, має англійське мистецтво, зокрема, готика, яка «постійно входила в з'єднання з ренесансом, бароко, класицизмом, стилем Тюдор» [196, с. 442]. У цьому випадку автор використовує термін «контрапункт» в його первісному значенні – «*punctum contra punctum*», тобто «крапка проти крапки», для відображення паралельного співіснування двох або більше стилів в одному творі.

Іншим прикладом служить дослідження О. Астахової, де виникає паралель «поліфонія – балет». Автор виводить власну систематизацію «пластичної поліфонії», за основу якої вона бере два види музичної поліфонії – імітаційну та неімітаційну. Прийоми імітаційної пластичної поліфонії, за спостереженнями науковиці, зустрічаються в танці досить часто і мають різний рівень складності: від простих перегуків (варіації чотирьох кавалерів з «Раймонди» в хореографії М. Петіпа) до нескінченного канону (вихід тіней з «Баядерки» в постановці того ж балетмейстера). Неімітаційна поліфонія полягає в одночасному поєднанні різних «пластичних мотивів» [11, с. 201]. На думку О. Астахової, прийоми обох типів поліфонії мають велике виражальне значення: в імітаційній воно полягає у «виявленні спільності, єдності станів, думок, почуттів персонажів», в неімітаційній «може бути важливим засобом створення гострої драматичної образності в так званих “дуетах розбіжності”, де партнери є противниками і кожен має свою пластичну лінію» [там само]. Крім цього, дослідниця зазначає, що оскільки «хореографія – мистецтво просторово-часове, то і явище пластичної поліфонії може розглядатися з точки зору двох параметрів» [11, с. 197]. Перший з них – просторово-часовий – сольна хореографічна поліфонія, в якій «активно і рівноправно беруть участь руки, ноги, голова і корпус танцівниць». Прикладами слугують мініатюра М. Фокіна «Вмираючий лебідь» на музику К. Сен-Санса і варіації Аврори з останньої дії

«Сплячої красуні» П. Чайковського. Другий параметр – часовий – проявляється в ансамблевих або масових сценах. До таких належить кода танцю вілліс з «Жизелі» А. Адана.

Не менш цікавим є дослідження Л. Бергер, де автор знаходить поліфонічні закономірності в творах архітектури, живопису і навіть у науці. Наприклад, виявляються поліфонічні прийоми інверсії та імітації в готичній архітектурі. Остання вплинула на їх виникнення в поліфонічній музиці, «натхненній тією ж релігійно-філософською проблематикою та світоглядною ідеєю», що і готичні собори [21, с. 470]. У живописі прийоми поліфонії Л. Бергер знаходить в роботах М. Грюневальда: різні варіанти положення кистей рук на його полотнах сприймаються як «інверсії музичних мотивів в поліфонічній композиції і мають гостроемоційний пластичний вплив» [21, с. 476]. Інтерес викликає аналогія між музичною інверсією, ракоходом і науковою концепцією про закони симетрії світу. Вона проступає «в зіставленні світу і антисвіту, елементарних частин і античастинок», які відбивають свого роду «інверсійні співвідношення» [21, с. 471].

Нерідко поліфонічні закономірності виявляються і в музичних творах, основаних на іншому типі складу. Наприклад, В. Задерацький простежує вплив поліфонії на симфонічний тематизм у ХХ столітті. Музикознавець вважає, що для симфонізму став характерним тип мелодики зі складним інтонаційним розвитком, що несе основне семантичне навантаження. Головним засобом для розгортання мелодизму такого роду композитори нерідко обирають поліфонічні прийоми. Зокрема, автор розглядає «мелодико-тематичні структури, сучасний тематичний мелос, який виступає в значенні смислового і конструктивного витоку для розгортання форми симфонічного масштабу» [130, с. 109], а також поліфонічні принципи побудови. Такий тип тематизму він знаходить у деяких темах симфоній Д. Шостаковича, Першого скрипкового концерту Б. Бартока, «Симфонії псалмів» І. Стравінського. У них дослідник виявляє поліфонічні риси, до яких відносяться «метроархітектонічна природа, ланцюгова обумовленість мотивних зв'язків, присутність відправних

тематичних інтонацій протягом усього розгортання, поштовхова функція початкових фаз (широка інтервальна будова) по відношенню до подальшого розвитку, прагнення до внутрішньої врівноваженості широких і тісних інтервальних послідовностей у лінії» [130, с. 117]. Важливим для поліфонізації мелодії, за думкою В. Задерацького, є принцип «ритмічної асиметрії», тобто ритмічна неповторність, що сприяє плинності, безперервності розвитку теми.

Не обходить стороною питання посилення ролі поліфонічного начала в музиці ХХ століття і Б. Бергінер, яка розглядає з цієї точки зору сонатні форми струнних квартетів Б. Бартока та підкреслює відчутний вплив поліфонії на його творчість загалом. Це зумовлено тим, що одним з найголовніших методів розвитку тематичного матеріалу в творах композитора стає «варіантно-поліфонічний» [22, с. 108]. Л. Раппопорт зі свого боку аналізує твори В. Лютославського, який широко застосовує поліфонічні прийоми в партитурі. Вчена вказує, що в опусах композитора кожен «голос оркестрової фактури є самостійною мелодію, а вся тканина – полімелодичним комплексом» [289, с. 199]. Тим часом В. Лютославський, за спостереженнями авторки, трактує поліфонічні засоби досить вільно, не обмежуючись усталеними правилами.

Як бачимо, поліфонічність стає однією з прикмет ХХ століття. Активізація поліфонічного типу мислення приводить до його поширення у всіх художніх сферах. На думку Л. Бергер, домінантами «психологічної» поліфонії свідомості «стають асоціації та алузії», які можуть вмістити в малій формі «множинне багатство психологічної рефлексії (надзвичайний “обсяг інформації”» [21, с. 470]. У числі інших прикладів Л. Бергер наводить творчість Ф. Достоевського, спираючись на фундаментальне дослідження М. Бахтіна. Відомий науковець вважав письменника творцем нового типу художнього мислення і нового жанру – поліфонічного роману. За його переконанням, основою творів Ф. Достоевського є велика кількість «самостійних та незлитих голосів та свідомостей, справжня поліфонія повноцінних голосів» [16, с. 6]. У творах письменника паралельно співіснують і

рефлексують безліч рівноправних героїв, не об'єднаних єдиною загальною авторською особистістю.

Поліфонізації мислення композиторів минулого століття присвячена чимала кількість музикознавчих робіт. Досить назвати такі фундаментальні праці, як «Поліфонічне мислення І. Стравінського» В. Задерацького [129], «Поліфонія А. Шнітке та нові тенденції в музиці другої половини ХХ століття» Т. Франтової [342], «Поліфонічні основи сучасного композиторського мислення» Г. Завгородньої [128]. Якщо В. Задерацький не виходить за рамки музикознавчого дослідження поліфонічних основ музики І. Стравінського, то Т. Франтова зачіпає сферу психологічної та культурологічної проблематики, встановлюючи причинно-наслідкові зв'язки поліфонізації мислення. На її думку, терміни «поліфонія» і «контрапункт» у метафоричному плані «грунтовно закріпилися в сучасній лексиці» [342, с. 12]. Причину поліфонізації свідомості автор бачить в наявності великої кількості різних культур, які існують не тільки паралельно, а й активно взаємодіють одна з одною. Як наслідок, виникає явище інтеркультури, яке представляє собою «не полотно, заповнене багатьма нерухомими фігурами, а швидше процес, характерний для історії розвитку людства у ХХ столітті» [342, с. 20]. Поліфонічне мислення найбільш очевидно проявляється в процесі творчості, що зумовлено єдністю раціональних і емоційних сфер, свідомого і несвідомого. На думку Т. Франтової, паралельний хід декількох думок має контрапунктичний характер, оскільки організовується за принципом комплементарності, «перемикання з однієї думки на іншу з подальшим поверненням до першої: перемикання відбуваються настільки швидко, що ми їх не помічаємо, вважаючи, ніби думаємо одночасно про декілька предметів» [342, с. 24]. У зв'язку з творчою діяльністю Т. Франтова вирізняє два типи мислення, заснованих на поліфонічному принципі, – «симультанне і комплементарно-синхронне» [342, с. 27]. Перший з них нерідко зустрічається у багатьох авторів та є особливим уявленням про майбутній твір, що «найчастіше виникає у композитора на початкових стадіях обмірковування задуму <...> у вигляді так

званої “евристичної моделі”» [342, с. 24]. Другий діаметрально протилежний першому, оскільки постає тривалим процесом, який поступово розгортається в часі. Цей тип став основою для виникнення і розвитку музичної поліфонії.

Інший аспект поліфонізації музичного мислення у ХХ столітті пов'язаний з переосмисленням засобів «традиційної» поліфонії. У монументальній праці про теорію сучасної композиції [328] представлена систематизація задіяних в творах другої половини минулого століття поліфонічних прийомів. На думку дослідників, поліфонія стає не тільки «властивістю фактури, але поширюється – як особлива якість – на найрізноманітніші параметри музичної мови: звук, гармонію, ритм, формоутворення і т. ін.» [328, с. 164]. Важливим параметром для поліфонії ХХ століття став спосіб викладу звукового матеріалу. Крім традиційних типів (по горизонталі і вертикалі) в сучасній музиці додаються ще два – діагональ і глибина. На думку музикознавців, «освоєння глибини є справжнім завоюванням ХХ століття»; воно передбачає принцип «тривимірного слухання музики, придбання нею “об’ємності” і, до певної міри, “стереофонічності”» [328, с. 179].

Подібні перетворення поліфонічних засобів тягнуть за собою модифікацію таких фундаментальних понять, як контрапункт та імітація. В ХХ столітті вони зближуються настільки, що найчастіше їх важко розділити. Якщо «раніше норми контрапункту регулювали в першу чергу інтервальні відносини голосів, то нині вони стають другорядними і на перший план виходять більш “плакатні” засоби – загальний характер звучності, її “щільність”, форма, тембр» [328, с. 183]. З огляду на ці характеристики дослідники пропонують розгалужену систематизацію видів сучасної поліфонії. Серед деяких з них наведемо наступні: сонорна поліфонія, в якій «традиційним чином функціонують нетрадиційні компоненти, тобто <...> нашарування на місці голосів» [там само]; поліфонія різних звукових родів, яка ґрунтується на контрапункті нашарувань, що містять звуки «різного походження» [328, с. 188]; поліфонія стилів, котра припускає з’єднання стильових ознак різних епох; контрапункт цілісних структур, який характеризується одночасною наявністю декількох закінчених



конструкцій в одному творі. Не менш активно поліфонія проявляється на формально-онтологічному рівні, коли заявляє про себе у закономірностях вищого порядку. Такого роду поліфонія містить два підвиди: полічасовий контрапункт, який передбачає одночасне протікання різних часових площин, наприклад, минулого і майбутнього, та просторову поліфонію – вона часто безпосередньо пов'язана з полічасовим контрапунктом і передбачає «гру» з простором. Особлива увага митців до окремого звуку сприяла появі поліфонії його складових, що включає, зокрема, спектральну і однопараметрову поліфонію. Перша з них передбачає роботу з «атомами звуку» – обертонами або його частинами. Друга ж «означає додавання відомих поліфонічних прийомів до одного з параметрів; на практиці це, як правило, параметри звуковисотності або ритму» [328, с. 194]. І нарешті, візуальна поліфонія – мікрополіфонія – «це поліфонія лише “для очей”: абсолютно очевидні в партитурі поліфонічні конструкції <...> так само абсолютно не чутні в реальному звучанні» [328, с. 195].

Аналіз сучасних поглядів на поліфонію дозволяє зрозуміти специфіку її прояву в камерно-вокальних циклах українських композиторів другої половини ХХ століття. Безумовно, на цьому тлі змінюється співвідношення поетичного слова та музики, вони стають рівноправними, набувають діалогічного зв'язку, а іноді й надають провідну роль інструментальній партії. Одним з композиторів, у творах якого проявляється поліфонічний тип мислення, є *Валентин Савич Бібік* (1940–2003). У його багатожанровій спадщині вагоме місце займають вокальні цикли. Змістовне та образно-емоційне розмаїття творів свідчить про особливу увагу композитора до цієї сфери камерно-вокальної музики. Зразки, що належать до раннього періоду творчості митця, вже розглядалися з точки зору особливостей музичної мови, драматургії та композиційних закономірностей [231]. Водночас питання співвідношення віршового та музичного метроритмів не ставали предметом спеціального дослідження.

Вокальні цикли «Пісні батьківського дому» для баса та фортепіано на вірші В. Луговського та Є. Стюарт *op. 3* (1968) [29], «Акварелі» для сопрано та

фортепіано на слова А. Волощака *op.* 15 (1973) [26], «Два інтермецо» для баса, флейти та фортепіано на вірші Г. Гдаля *op.* 23 (1975)<sup>1</sup> [27] написані наприкінці 1960-х – у першій половині 1970-х років. Вони демонструють тяжіння В. Бібіка до різних за змістовним наповненням віршів, пошук індивідуальних музичних засобів та структурних закономірностей. Такі творчі прагнення композитора дослідники підкріплюють характеристикою вокальної партії цих опусів. Якщо для «Пісень батьківського дому» притаманними є прийоми пісенності, декламаційності, речитативності, то в «Акварелях» український митець занурюється «в тонкощі фольклорної інтонації та манери співу» [231, с. 82], надані опосередковано. На цьому тлі «Два інтермецо» вирізняються «нон-кантиленністю» музичного висловлювання, позбавленням вокального мелосу «теплоти та об'ємності, співучості та широти дихання <...>» [231, с. 81]. Звертаючись до різних поетичних стилів, оновлюючи арсенал засобів виразності, В. Бібик залишається у колі пейзажної образності, інтимної лірики, внутрішніх переживань, що надає йому можливість розширити семантичне поле фольклорними мотивами та підкреслити ґрунтовні зв'язки з народними витоками. Для розуміння художньо-естетичних позицій композитора охарактеризуємо обрані поетичні джерела.

У вокальний цикл «*Пісні батьківського дому*»<sup>2</sup> увійшли п'ять віршів. Відсутність між ними сюжетної лінії, самостійний змістовний та емоційний характер кожного з них посилюють дію контрасту на композиційно-драматургічному рівні. Однак наявні ознаки фольклорних жанрів, підкреслених не тільки у назвах<sup>3</sup> романсів, але й у їхньому змісті, сприяють органічній єдності композиції. Образний світ «Неспокійної» (№ 1), яка виконує у циклі своєрідну функцію прологу, містить два змістовних плани. Один з них – зовнішній – пов'язаний зі створенням картини безпросвітної, похмурої ночі; другий – внутрішній – віддзеркалює емоційний стан ліричного героя як реакцію

<sup>1</sup> Три ранні вокальні цикли В. Бібіка стали предметом дослідження у статті авторки дисертації [154].

<sup>2</sup> Більшість віршів написані В. Луговським, лише один, який став основою передостаннього, четвертого номера циклу – «Печальна» – належить Є. Стюарт.

<sup>3</sup> Визначений композитором у загальній назві вокального циклу жанр «пісні» підкріплюється найменуванням кожного номера.

на навколишнє середовище. Метроритміка вірша близька верлібру, оскільки ямб часом змінюється хореем<sup>1</sup>, а рядки розбиваються на вирази, окремі слова та мають своєрідне графічне розташування (Додаток Б, приклад 5, с. 250–251).

Центр циклічної композиції складають романси, чії вірші асоціюються з тематикою родинно-обрядових пісень. Колискова, весільна та плач умовно утворюють «триптих», підтверджуючи фольклорні коріння творчого натхнення сучасних митців. Найбільш відповідають фольклорній традиції перші два з названих жанрів, у той час, як плач, кореспондуючи з нею за образним наповненням, постає як погляд на події нібито ззовні, журливе оповідання від третьої особи. Проте жанрові посилення в найменуваннях романсів не є ознакою втілення фольклорних рис у текстах. Зокрема, вірші В. Луговського у «Колісковій з чорними галками» (№ 2), за спостереженнями науковців, не відбивають характерних прикмет фольклорного прототипу, навпаки, виходять за його межі, виявляючи орієнтацію на лічилку [231, с. 126]. У такому контексті доцільно нагадати зауваження А. Іваницького про широкий діапазон тематики та основи колискових пісень, підґрунтя яких можуть складати «лічилки, баладні, навіть жартівливі пісні із “дорослого” репертуару» [144, с. 17]. На цих підставах констатуємо наявність двох жанрових складових твору В. Луговського – колискової та лічилки. Перша з них відбивається у специфічних виразах, закріплених за цією образно-семантичною сферою: «*Ты, родная, крепко спи, а снежок – лети*» [29, с. 15], «*Под щекой твоей ладонь, а в печи горит огонь*» [29, с. 13]; типових «магічних замовлянь» кращої долі, відлякування горя: «*Счастье будет, непременно будет, нас с тобою счастье не забудет*» [29, с. 17], «*ты, беда, меня не тронь*» [29, с. 13]. Друга заявляє про себе у ритміці вірша. Поет залучає прийоми нерівностопних рядків, зміни метру з метою досягнення рівномірності у чергуванні наголошених та ненаголошених складів, пришвидшеного промовляння певних виразів, що, породжуючи нерівномірний ритм, зберігає загальну метричну пульсацію. Як

<sup>1</sup> Нагадаємо, що верлібр вирізняється свободою від рівномірного чергування наголошених та ненаголошених складів, відсутністю точної рими, орієнтацією «на неперіодичну та нічим не обмежену зміну мір повтору» [125, с. 710], на відміну від класичного силабо-тонічного вірша.

приклад, наведемо ритміку перших двох рядків четвертої строфи, виражену схематично засобами музичної нотації:



Раз\_гу\_ля\_лась по по\_лю по\_год\_ка, ра\_зу\_бра\_лась е\_лоч\_ка-си\_рот-ка [там само]

Єдності поетичної основи вокального циклу сприяє і спорідненість образного змісту та принципів його викладення у деяких віршах. Зокрема, текст «Весільної» (№ 3) перегукується з першим романсом, бо містить два плани: пейзажну замальовку та картину весільного свята з описом прикрашених саней, веселого, щасливого сміху<sup>1</sup>. Це зумовлює його будову, яка складається з двох частин. У першій поет створює образ зимової природи, у другій частині розкриває почуття закоханих молодят. Загальному характеру поетичних строф сприяє класична структура зі сталим метром – хореем. Своєрідним «вторгненням» в осяяний світ молодості та щастя сприймається вірш передостаннього романсу – «Печальна» (№ 4) – на слова Є. Стюарт (Додаток Б, приклад 6, с. 251–252). За словами музикознавців, він є монологом, який «просто та невигажливо оповідає про материнську втрату» [231, с. 80]. Тим часом прийоми висловлювання, які використовує поетеса, дозволяють говорити про наявність в ньому декількох персонажів і навіть елементів прямої мови, тобто про звісного роду театралізацію описаної ситуації. Гармонію у вокальну композицію вносить остання лірична «Веснянка» (№ 5) [29, с. 29–33], зміст якої пов'язаний з коханням до дівчини-красуні. Поезія вирізняється введенням фольклорно-міфологічного образу русалок, наближаючись за змістом до календарно-обрядових пісень весняного циклу. З точки зору метрики, вірш виявляє певну свободу, оскільки тридольні стопи наприкінці кожного рядка змінюються на дводольні. Обрана В. Луговським метроритмічна схема дозволяє досягти вальсової легкості, ліричної поетичності, ніжної натхненності.

<sup>1</sup> На думку дослідників, вірш наповнений «характерними для цієї тематики образами снігу, морозу, трійки, що мчиться, дівочою піснею» [231, с. 79].

У віршах А. Волощака, покладених в основу вокального циклу «*Акварелі*», В. Бібіка приваблює тонка пейзажна лірика, яка продовжує змістовний ряд, представлений у «Піснях батьківського дому». Виразність поетичної мови, просторово-часове сприйняття природи нагадує живописну палітру імпресіоністичних полотен. Три розділи поетичної композиції базуються на різних метричних структурах: крайні витримані у ямбі, середній – у хорей. А. Волощак поступово розгортає картину народження сонячного дня. У першому розділі світанок у лісах настає з першими ласкавими променями сонця, від яких пробуджується усе навколо; у другому поет описує сонце у зеніті; нарешті, в останньому – сяйво могутнього сонця на шляху до горизонту. Свій твір поет завершує своєрідною кодою з жанровими рисами колискової, про що свідчать наступні строки: «*Люлі-люль, люлі лю... Люба коханочко, злата паняночко, лю... Люблю, як донечку, мов ясне сонечко. Ой люлі, лю...*» [26, с. 76–77]. Серед багатьох виразових поетичних прийомів особливого значення у вірші має персоніфікація. Тут кожному явищу природи надані риси персонажа з певними рольовими функціями. Для прикладу наведемо такі вирази: «*стоять задумано ліси*», «*трави мов проснулись, шепочуть*» [26, с. 62–63], «*земля всміхнулась*» [26, с. 66], «*сонце хоче застелити*» [26, с. 68] тощо. За допомогою обраного комплексу засобів поет досягає відчуття теплоти, живого дихання, первозданності.

Поезії Г. Гдаля у «*Двох інтермецо*» підкріплюють спрямованість художньо-естетичних уподобань В. Бібіка на реалізацію в камерно-вокальній ліриці замальовування природи і пов'язаних з нею почуттів. Достатньо вказати, що у першому з віршів описаний прозорий тихий ранок. Приязні слова поета, образ срібної росинки зі згадуваннями сну про «*велике багряне сонце*» [27, с. 63] посилюють емоційну складову висловлювання. Закономірним у творчому просторі композитора сприймається вибір другого вірша, у змісті якого поєднуються пейзажні та суто інтимні ліричні мотиви. Твір Г. Гдаля виявляє вплив фольклорної традиції, бо завдяки образам поетизованої природи

відбивається захоплення красою коханої дівчини, яка порівнюється з тонкою березою, легким вітерцем, теплим променем сонця, легкодухим дощем.

Виявлена схожість образно-змістовного наповнення віршів різних постів не вуалює їхню композиційно-структурну своєрідність, що спонукає композитора до індивідуалізації засобів виразності у кожному з вокальних циклів та оновлення принципів відбиття віршового метроритму. Наприклад, певна традиційність «Пісень батьківського дому» та близькість «до досвіду Мусоргського» [231, с. 78] не заважають композитору знаходити власний підхід до поетичних структур. У першому романсі В. Бібік спирається на прийом збереження акцентів, хоча інколи посилює останні склади або у виразах, які містять важливі для нього семантичні одиниці, або у висловлюваннях з метою надання їм завершеності. Саме у такому сенсі сприймаються, наприклад, слова та фрази «*треВОЖЕН*», «*ночНОго ВЕТРА*», «*всей ПОЛНОЙ ЧАшей МИРА*» [29, с. 10–11]. На цих підставах можна констатувати панування у першому романсі принципу відповідності. Однак акцентування виникає не як результат пульсації рівномірного розташування наголошених складів на сильних долях такту, а завдяки збільшенню ритмічної тривалості, тобто квантитативності. Такий прийом нагадує античний вірш, який відзначений утворенням наголосів через зміну довгих і коротких складів (Додаток В, приклад 7, с. 263). Необхідно відзначити парадоксальне об'єднання в романсі різноспрямованих за усталеною традицією музичних засобів. Замість очікуваної танцювальності вокальної партії при тридольних розмірах (12/8, 9/8) виникає протилежний ефект, викликаний звучанням густого тембру басового голосу та стриманим темпом (*Molto sostenuto*). У такий спосіб композитор змальовує сповнену таємничості похмуру ніч. У другому романсі – «Колискова з чорними галками» – В. Бібік підкреслює ритмікою наявність двох жанрових прототипів. Спочатку композитор активізує можливості мовленнєвого принципу, проте ритміка вокальної партії орієнтована на ритмодекламацію лічилки. Вона стає головним чинником при втіленні віршового оригіналу, надає руху чіткої метричної пульсації, енергійність. Показовою з цієї точки зору можна вважати ритміку

вокальної партії перших двох строф: відповідаючи закономірностям мовленнєвого принципу, вона порушується лише декількома розспівами. Тим часом, композитор поступово збільшує їхню кількість та використовує довгі тривалості. Через це заявляє про себе дія принципу розбіжності, відтворюючи одну з типових рис колискової. Ритмічні особливості найбільш очевидні у відповідних за змістом фрагментах. Зокрема, поетичний вираз: *«Ты, родная, крепко спи»* [29, с. 15], демонструє домінування прийому розспіву.

Композиторська позиція стосовно поетичної метроритмики ясно проявляється у романсах з протилежним емоційно-образним змістом. Такими у циклі *«Пісні батьківського дому»* є *«Весільна»* (№ 3) та *«Печальна»* (№ 4). Вони втілюють різні афективні стани: щастя від появи нової сім'ї та сердечну тугу старенької матері за втраченим сином, відповідно. Незважаючи на це, В. Бібік у своїх прагненнях посилити емоційний тонус удається до збільшення акцентів. Внаслідок панування принципу розбіжності додаткові наголоси отримують наступні вирази: *«В СИЗОЙ ДЫМКЕ ТОПОЛЯ»*, *«ДО чеГО ж ТЫ ХОРОША»*, *«ЭТИ ПЕСНИ УКРАИНЫ»*, *«В Этот МИЛЫЙ ЗВОНКИЙ ЧАС»*, *«ЗА дРУГИМИ ПО СЛЕДАХ»* [29, с. 20–25] (Додаток В, приклад 8, с. 263). Результатом стає виокремлення у тексті важливих для композиторського задуму семантичних одиниць, які набувають більшої вагомості, надають висловлюванню характер піднесеності. Це зумовлює пісенність вокальної мелодії з залученням виразових кантиленних розспівів. У протиположному описаному комплексу засобів, романс *«Печальна»* відзначений значним зменшенням акцентів та перевагою прийомів скандування і речитації. Достатньо вказати, що у ритмічному малюнку вокальної мелодії панує рух восьмими тривалостями, який при розмірі 4/4 затушовує більшість хореїчних іктів: *«ПРОчитала МАТЬ, запричиТАла: ВПОмнила уБИтых сыноВЕЙ, ВСПОмнила не ЧАСтые обНОВы, ДОБрые, не ЧАСтые слоВА»* [29, с. 27]. У наведених рядках акценти, відповідаючи мовленнєвому принципу, знаходять адекватне втілення у речитативно-декламаційній мелодиці, яка своїми виразовими якостями несе потужний емоційно-психологічний заряд слухачеві.

Індивідуальними рисами вирізняється принцип розбіжності, притаманний останньому романсу циклу – «Веснянці» (№ 5). Поетичний метр композитор переосмислює за допомогою синкоп та розспівів, які є ознаками активізації зустрічного ритму. Характерні для вірша акценти не тільки збільшуються чи зменшуються, але й змінюють своє положення, внаслідок чого ненаголошені склади стають наголошеними (Додаток Б, приклад 7, с. 252). Завдяки такого роду переакцентуванню у сукупності з танцювальним синкопованим супроводом музичний твір набуває особливої грайливості, нібито ефірності, тендітності. Як бачимо, хоча В. Бібік додержується меж усталених принципів відображення метроритмічної віршової схеми, їх порушення при музичному втіленні пов'язані з прагненням досягнути максимальної деталізації поетичного змісту, виявити усі тонкощі його емоційних нюансів.

На тлі досвіду циклу «Пісень батьківського дому» наступна вокальна композиція відмічена відходом від традиційних установ, що демонструється на різних рівнях художньої цілісності. За спостереженнями науковців, «Акварелі» [26] відзначені «сонорно-колористичним звучанням музики та обігранням ритмофонічної сторони поетичного тексту, що наближає їх до інструментальної мініатюри прелюдійного типу» [231, с. 82]. Наведена характеристика твору підкріплюється особливостями його структури. Нагадаємо, що жанрове позначення «вокальний цикл» передбачає багаточастинність, у той час як «Акварелі» мають одночастинну форму, яка складається з декількох різнобарвних фрагментів. На думку дослідників, композитор «мислить ціле як своєрідну мозаїку яскравих лаконічних епізодів, зчеплення яких створює тричастинну форму з активною, багатоетапною динамічною серединою» [там само]. Підґрунтям музичної звукообразності стає винахідливий підхід В. Бібіка до поетичного метроритму. Митець вільно оперує різними принципами – відповідності та розбіжності, відмовляється від чіткої метричної сітки. Зокрема, на противагу традиції спочатку музичний розмір не вказується, тому що кількість долей у кожному такті є довільною; потім розміри часто змінюються –  $7/4$ ,  $11/4$ ,  $6/4$ ,  $12/4$ ,  $14/4$ ,  $16/4$  тощо. Нагадаємо визначення



В. Холопової такого метроритму як системи «вільноперемінного такту»; його специфіка, як пише авторка, «виражається як у чисельнику, так і знаменнику дробу тактового розміру» [231, с. 26]. Нова конфігурація музичної метрики в «Акварелях» вплинула на оновлення підходу до поетичного метроритму. Аналіз доводить, що композитор іноді збільшує кількість наголосів або підкреслює кожний склад за допомогою розспіву чи витриманого звучання, іноді, навпаки, уніфікує ритмічний малюнок вокальної партії рухом четвертих. Уніфікація такого роду створює умови для виявлення власне віршового метроритму в межах «вільноперемінного такту» при підтримці мелодичних акцентів. Вибір прийомів безпосередньо зумовлений особливостями тексту. Пейзажні образи, пов'язані з описом краси та величі природи, відзначені вільним відношенням композитора до поетичних іктів. Зокрема, у таких виразах, як «*стоять задумано ліси*», «*хор веселих сонячних іскор*», «*та до сонця*» [29, с. 64], акцентуються майже усі склади; аналогічні засоби В. Бібік використовує при втіленні першої половини шостої строфи, у змісті якої фігурує образ палахкотіння вечірньої зорі (Додаток В, приклад 9, с. 264).

Активізація метроритмічних властивостей вірша відповідає відбиттю строф з образами руху, дієвості. Не менш важливим показником композиторського відношення до віршового метроритму є переакцентуація цілих фрагментів поетичного первопису з метою підкреслення вагомих з його точки зору образів-смислів. Яскравим прикладом слугують наступні рядки: «*СЕРце хоЧЕ ЗАстелиТИ НИЖним квіТОМ, біЛИМ шовКОМ-окСАмиТОМ КОЖНУ СТЕЖКУ*» [29, с. 68]. Залучення різних прийомів при роботі з поетичним метроритмом сприяє віддзеркаленню емоційної палітри в усіх нюансах, різнобарвної семантики поетичного висловлювання, диференційованому сприйняттю образного змісту. Такі особливості «Акварелей» свідчать про дію у творі принципу комбінування.

Новим кроком у пошуках оновлення камерно-вокальної лірики та власного стилю сприймаються «Два інтермецо» на слова Г. Гдаля [27], де до традиційного вокально-фортепіанного дуету композитор додає флейту.

Говорячи про еволюційні зсуви у вокальній творчості В. Бібіка, музикознавці вказують на зміни композиторських орієнтирів. За їхніми спостереженнями, він «ніби пориває зі сформованою пісенно-романсовою традицією, трактуючи голос як один з інструментів своєрідного тріо» [231, с. 81]. Цьому сприяв і новаторський стиль гдалівських віршів. Визволений від законів римування верлібр у повній мірі був співзвучним до прагнень композитора. В. Бібік використовує різні підходи: з одного боку, спрощує мелодичний ритм задля розкріпачення поетичного, з другого – не хутує фразуванням вірша. Ці риси з урахуванням відсутності музичного розміру свідчать про близькість до «Акварелей», що дозволяє виявити формування константних ознак авторського стилю. Вокальна партія у «Двох інтермецо» об'єднує можливості принципу відповідності, на що вказує наявність рівномірних тривалостей, та принципу мовленнєвості, заявленого у мелодичних акцентах. Композитор розширює арсенал виконавських прийомів завдяки ритмодекламації та промовлянню тексту. Зауважимо, що відзначені підходи до поетичного першоджерела, особливості роботи з ним, зближення вокальної мелодики з інтонаційною складовою вірша будуть розвиватися у подальших зразках камерно-вокальної лірики В. Бібіка. Наведемо з цього приводу думку першої виконавиці циклу композитора «Завітніше» (1986), у якому вибір «вокального амплуа й характер інтонування визначалися тим, як промовляла вірші сама А. А. Ахматова» [49, с. 13]. Закономірно, що у «Двох інтермецо» нові принципи апробуються в умовах інструменталізації мелосу вокаліста, яка сприяє змінам у багатоголосній фактурі, активізуючи поліфонічно-лінійний тип письма. Наприклад, у першій частині циклічної композиції усі партії демонструють контрапунктичні взаємовідносини. Показовим є відмова від традиційного викладу та запису багатоголосної фортепіанної фактури, зведення її до одного нотного стану. Інакше кажучи, кожна з партій репрезентує одноголосний інструмент та надана в індивідуалізованому інтонаційно-ритмічному вигляді. У другій частині композитор звертається до інших виражально-композиційних особливостей

поліфонії; фінал циклу постає чотириголосною імітаційною п'єсою (Додаток В, приклад 10, с. 265).

Узагальнюючи аналітичні спостереження, підкреслимо вагомість пошуків В. Бібіка у царині камерно-вокальної лірики вже у трьох його ранніх циклах. Вони демонструють індивідуальне бачення композитора можливих варіантів співвідношення поетичного та музичного метроритмів при збереженні провідних образно-сміслових ідей обраних віршів, постійне оновлення стилістичних засобів, відповідно до власного художнього задуму, тяжіння до використання принципу комбінування, який дозволяє диференціювати як образні мотиви, так й музичну мову висловлювання. Починаючи з першого досвіду написання багаточастинного вокального циклу «Пісень батьківського дому» композитор використовує різні підходи до віршового метроритму, чим підтверджує прагнення йти шляхом творчого удосконалення. Тяжіння до аметричності, яке виявляється у відсутності сталого тактового розміру в «Акварелях», надає широкі можливості для використання принципів відповідності та розбіжності. У такому контексті закономірним є звернення В. Бібіка у «Двох інтермецо» до метричної свободи верлібру, що зумовлює своєрідність ритмізації вокальної партії, та подальше розширення потенціалу вокально-інструментального ансамблю, у якому голос постає органічною складовою поліфонічної фактури. Завдяки цьому виникає нова якість у співвідношенні слова та музики: збереження смислових акцентів у тексті супроводжується переважаючим рухом рівномірними тривалостями у ритмічній лінії вокальної партії.

## **Висновки до Розділу 2**

Вокальні цикли В. Губаренка, П. Соловкіна та Д. Клебанова виявляють схожі підходи до втілення поетичних першоджерел. Панівним у них стає принцип відповідності, котрий діє в межах різного образно-змістовного наповнення. Проте, якщо П. Соловкін та Д. Клебанов дотримуються віршових розмірів досить точно, то у творах В. Губаренка виявляється дія й інших

принципів, зокрема, мовленнєвості та розбіжності, що дозволяють гнучко відобразити семантику віршів. Разом з тим функція фортепіано викликає паралелі в опусах В. Губаренка та П. Соловкіна, бо узагальнює настрої першоджерел, тоді як характер гри, заявлений у байках, спонукає Д. Клебанова до урізноманітнення фактурних типів.

Новаторська спрямованість творчості Л. Дичко та В. Бібіка впливає на вибір віршових першоджерел та засоби відображення віршової схеми. У цьому процесі важливу роль відіграє поліфонічний тип мислення, який проявляється на різних шарах музичної тканини. У творах Л. Дичко це відбивається у контрапунктичному поєднанні різних стильових рис та стилістичних засобів, рівноправному співіснуванні вокального та інструментального начал, принципів відповідності та розбіжності тощо. Елементи поліфонічної техніки у ранніх вокальних циклах В. Бібіка мають більш конкретний прояв та посилюються відповідно до еволюційних процесів. Якщо в «Піснях батьківського дому» превалує гомофонно-гармонічний склад, то в «Акварелях» і, особливо, в «Двох інтермецо» вельми розповсюдженою є імітаційна поліфонія. Така спрямованість авторського мислення позначається й у підходах до відображення метроритму поетичного першоджерела. Невипадково панівним у творах Л. Дичко та В. Бібіка стає принцип комбінування. Митці застосовують різні принципи в межах одного твору на засадах рівноправності. Це аргументується й змістовною стороною віршів, які містять своєрідні, неповторні образи та стилістичні засоби.

### РОЗДІЛ 3

## ПРИНЦИПИ ВТІЛЕННЯ ВІРШОВИХ ПЕРЕКЛАДІВ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Одним із завдань при вивченні співвідношення слова та музики є дослідження поетичної основи та способів її втілення у музичному творі. Віршове першоджерело багато в чому визначає характер, образно-змістовні особливості, жанрову спрямованість, стилістичні засоби майбутнього камерно-вокального опусу. Тому композитор віддає перевагу тим зразкам поетичного слова, котрі співпадають з його внутрішнім експресивним станом. У процесі втілення семантичний ряд вербального тексту набуває нових образних нашарувань, що приводить до переосмислення його змісту. Ще більше це питання загострюється, якщо за основу вокального твору композитор обирає перекладений з іноземної мови текст. У такій ситуації виявляється додаткова низка питань, які потребують розгляду.

Існує велика кількість праць, присвячених теорії перекладу як такого. За словами В. Комісарова, в центрі уваги дослідників цієї царини «знаходиться або процес перекладу, або текст перекладу, який створюється в результаті цього процесу» [175, с. 5]. З цих позицій лінгвісти розрізняють поняття «значення» та «сенс», визначаючи їх роль у перекладі. На думку вчених, його сутністю стає переведення сенсу тексту з однієї мовної системи в іншу. Значення слова не завжди є тотожним та може відрізнитися у різному контексті, в той час як сенс – це складова, необхідна для правильного розуміння описаних речей та явищ. Невипадково у перекладеному тексті нерідко виявляються «одиниці “додані” при перекладі, тобто котрі не мають прямої відповідності в оригіналі тощо» [175, с. 8]. Схожих позицій дотримується Л. Черняховська, за словами якої існує «поняття “інваріанта” перекладеного тексту, що може виражатися різними мовами» [368, с. 21]. Він є незмінним при перекладі тексту різними мовами, деформації підлягає система мовних значень. Подібна

ситуація складається завдяки схожому баченню різними народами загальної картини світу. Проблема перекладу може активізуватися в тому випадку, коли утворюється новий предмет або явище, що відсутнє у реальному світі, як, наприклад, русалка або міфічна істота Пан, котрі передбачають нереальне сполучення ознак. У таких випадках поєднуються кілька властивостей різних понять: вони вже відбулися в людській свідомості і передають зміст за допомогою іншої мовної системи. Авторка називає два положення, котрі потрібно враховувати при аналізі перекладу. Перше з них стосується значення поняттєвої одиниці, друге – мовного знаку [368, с. 23]. Коли йдеться про семантику поняттєвої одиниці маються на увазі знання про що-небудь, які зберігаються в людській пам'яті як певна сукупність «психологічних сутностей» [368, с. 22]. У такому контексті семантичну поняттєву одиницю можна трактувати як сенс: в різних мовах один і той же предмет має різні назви, проте уявлення про нього в людській свідомості подібні. Тим часом, на думку Л. Черняховської, необхідна певна знакова система (жест, міміка, малюнок тощо) для виведення понять у зовнішній світ. Вони формуються у процесі мислення і несуть в собі значення мовного знака. Такою сформованою системою знаків стає безпосередньо людська мова – складний та гнучкий код для подальшого передання та усвідомлення сенсу [368, с. 24].

Питання перекладу досить вагомо ускладнюється у зв'язку з поетичною мовою. В ній наявна велика кількість тропів та стилістичних фігур, що надає їй змісту багатозаровості, багатомірності. За словами Л. Коломієць, поетична мова – «це особлива, інтенціональна мова, яка будується за своїми специфічними законами семантики (гіпотетично необмежена семантична й лексична сполучуваність та синонімічна заміна)» [174, с. 8–9]. Більш того, поезія найбільш тонко відображає особливості мови певної національної культури [174, с. 9]. Тож, у такому випадку перекладачу необхідно не тільки володіти іноземною мовою на високому рівні, але й знати культурну спадщину країни та мати здібності до поетичного висловлювання. С. Фрідріх, розглядаючи проблему можливостей перекладу віршових тропів, вказує на те,

що основою його «універсального механізму» є два принципи – семантичний і структурний. Перший з них представляє собою «нав'язування логічних відносин тим поняттям, які в цих відносинах зазвичай не знаходяться» [343, с. 50]. Другий «регулює вираженість/невираженість пов'язаних логічними відносинами компонентів: понять і їхніх ознак» [343, с. 51].

Таким чином, переклад вірша представляє собою творчий процес, котрий передбачає осмислення чужого тексту, його семантики, огорнутої метафоричністю висловлювання. Поетичний твір сприймається свідомістю перекладача, котрий певною мірою переосмислює поетичні рядки, представляє власну версію їхнього прочитання, хоча й близьку до оригіналу. Подібний шлях проходить вірш у свідомості композитора при створенні вокального твору. Такої думки дотримується Б. Кац. Дослідник погоджується з тезою В. Васіної-Гроссман щодо самотності та неповторності вокального опусу, проте пропонує не оминати слово «переклад», котре пояснює механізм «перенесення художнього твору з царини одного мистецтва в царину іншого» [157, с. 11]. Підсумовуючи вищесказане, відзначимо: як вербальний, так і музичний переклади вірша приводять до певних змін семантики поетичної основи. Саме тому деякі дослідники вважають поняття «переклад» та «інтерпретація» близькими.

Незважаючи на те, що композитор у будь-якому разі інтерпретує обраний вірш, у цьому випадку саме поняття «інтерпретація» набуває дещо іншого змісту. Нагадаємо, що проблемі визначення особливостей цього феномена присвячено чимало досліджень – від загальноестетичних до суто музикознавчих. Серед фундаторів цього напрямку можна назвати Ю. Борева [32], Р. Ингардена [141], Н. Корихалову [178], розвідки яких було продовжено в працях В. Гіголасвої [67], О. Лисенко [202], В. Москаленка [244], Ю. Ніколаєвської [260], Л. Шаповалової [370, 371, 373] та ін. Хоча кожен з авторів обирає власне предметне поле, в центрі їхніх роздумів нерідко опиняється виконавець та буття музичного твору. Зокрема, не використовуючи власне терміна «інтерпретація», Р. Ингарден розглядає сутність «виконання»,

ставити під сумнів саме існування авторського твору, висуваючи думку про реальність буття лише його звукових версій. Завдяки цьому науковець прагне розмежувати особливості окремо взятої композиції та її виконавських варіантів, бо судження щодо цих явищ не повинні сходитись. Інакше осмислює цю проблему Н. Корихалова. Авторка визначає роль виконавця в системі музичної комунікації: «композитор – твір – виконавець – слухач» [178, с. 4]. Вчена оцінює виконавство як «рід художньої творчості», а інтерпретатора, «як творця, який вільно виражає в інтерпретації свою артистичну індивідуальність» [178, с. 17]. З огляду на це, інтерпретація стає невід'ємною складовою в музичному мистецтві як часовому феномені.

Певні паралелі з дослідженням музикознавиці виявляє робота Ю. Борєва. Науковець вибудовує схожий інтерпретаційний ланцюг стосовно літературної композиції: дійсність – художник – твір – читач – дійсність [32, с. 7]. На відміну від Н. Корихалової, автор включає до ланки дійсність, що безумовно впливає на сприйняття митця, який втілює її у своєму творі; твір зі свого боку відбивається у свідомості читача, котрий взаємодіє із зовнішнім середовищем. Слід зазначити, що представлену науковцем схему можна було б виразити замкнутим колом або спіраллю (у випадку часової різниці), оскільки дійсність існує як для художника, так і для читача. На нашу думку, такий підхід доцільно застосовувати й у відношенні до музичного мистецтва.

Окреслені вище ідеї в подальшому були доповнені та розвинені багатьма дослідниками, котрі представляють власний погляд на проблему інтерпретації. Наприклад, в роботах О. Лисенко та Ю. Ніколаєвської панівне місце посіло питання комунікативної функції виконавської діяльності як процесу передавання образно-емоційного змісту музичного твору слухачеві. Незвичний ракурс дослідження обирає В. Гіголаєва, яка розглядає процес інтерпретації з точки зору гендерної психології. Як бачимо, проблемне поле явища інтерпретації вельми широке і потребує окремого вивчення. Завдання цього екскурсу вбачається в актуалізації тих положень, які можуть скласти теоретико-



методологічну базу при розгляді камерно-вокальної музики, в тому числі, творів українських композиторів для голосу і фортепіано.

У цьому ракурсі досягнути цілісну концепцію інтерпретаційних процесів дозволяє робота В. Москаленка. У центрі уваги вченого опиняється «творча діяльність професійного музиканта» [244, с. 7]. У зв'язку з цим визначаються два напрямки інтерпретації – творчо-пошуковий і виконавський. Таким чином, в об'єктів дослідження потрапляють не тільки музиканти-виконавці, а й музикознавці, режисери, викладачі музики та інші, «чия діяльність так чи інакше пов'язана з розкриттям сутності музичної думки, з розумінням її виразно-смыслового потенціалу» [244, с. 9–10]. За словами В. Москаленка, термін «інтерпретація» має три різних значення. Перше – широке – позначає наукову галузь, друге – «самодіяльність з осмислення-тлумачення музичного твору», і останнє – більш вузьке, розкриває результат такої діяльності [244, с. 12]. Крім того, автор пропонує наступні різновиди інтерпретації: слухацька, редакторська, виконавська, режисерська, технологічна, музикознавча. До кола інтерпретаторів відносяться і композитор, який в своєму творі використовує вже написаний раніше художній матеріал. Таким може бути музичний твір (як власний, так і чужий), літературні тексти, стильові системи іншого автора або епохи (полістилістику з цієї позиції можна назвати композиторсько-інтерпретаційною). Завдяки цьому особливої актуальності поняття композиторської інтерпретації набуває в проекції на камерно-вокальну музику, що зумовлено постійною присутністю в ній поетичного тексту. Невипадково А. Хуторська включає до комунікативної ланки «композитор – виконавець – слухач» постать поета [359, с. 5], оскільки у царині музики для голосу та інструмента композитор виявляється одночасно і творцем музичного тексту, і інтерпретатором обраного віршового матеріалу. У свою чергу, зазначимо, що комунікативний процес ускладнюється в тому випадку, коли композитор використовує перекладену основу. При цьому образно-змістовне наповнення поетичного оригіналу з кожним етапом набуває деяких змін, що може привести до суттєвого переосмислення його семантики. Важливим у цьому аспекті є

дослідження О. Зінькевич, яке демонструє певний зв'язок феноменів перекладу та інтерпретації у надрах камерно-вокальної композиції. Предметом розвідок авторки стає вірш «*Wanderers Nachtlied*» Й. Гете у перекладі М. Лермонтова, котрий отримав назву «*Горные вершины*». Цей незначний за масштабом вірш набув великої кількості музичних втілень, активізувавши низку питань, котрі розкриваються у дослідженні вченої. Одним з них є визначення внесених образних змін до оригінального тексту перекладачем. За словами О. Зінькевич, існує дві точки зору науковців щодо російськомовної версії поетичного першоджерела: «Одні визнають її перекладом, другі вважають оригінальним твором Лермонтова, для якого вірш Гете став лише творчим імпульсом» [132, с. 178]. Причиною таких протилежних думок стали суттєві зміни метричної схеми, структури, римування, образно-емоційного наповнення, котрі приводять до переакцентування семантики вірша німецького поета у перекладі. Але внесені корективи впливають лише на зовнішні параметри оригіналу, тоді як М. Лермонтов, на думку О. Зінькевич, передає саму його суть. Це проступає у застосуванні поетом-перекладачем тристопного хорея, за яким закріпилася семантика пісенності; поетичний розмір притаманний також відображенню теми шляху, яка віддзеркалюється у рядках Й. Гете. Розвідки науковиці підтверджують необхідність врахування питань перекладу при розгляді камерно-вокальних творів, написаних на вірші зарубіжних поетів.

### **3.1 Співвідношення слова та музики у вокальних циклах українських композиторів з орієнтацією на поетичний метроритм**

Вивчення вокальних циклів в аспекті специфіки втілення перекладеного поетичного тексту залишається відкритим для розвідок у сучасному вітчизняному музикознавстві, бо чимало українських композиторів звертаються до зарубіжної поезії у перекладі. У такому контексті виникає низка питань, пов'язаних зі змінами у семантиці та будові вербальних текстів, перестановкою слів та їхнім впливом на втілення образно-змістовного ряду вірша.

Проблематика ускладнюється в умовах наявності у творі одночасно двох текстів, наданих різними мовами. Особливо це помітно, коли композитор дотримується поетичного метроритму, виокремлюючи лише важливі смислові одиниці тексту. Розглянемо декілька зразків з камерно-вокальної лірики.

Творчість *Віктора Дмитровича Кирейка* (1926–2016), за свідченням дослідників, нараховує близько 100 романсів, створених здебільшого на вірші видатних українських поетів [201, с. 37]. Не оминув своєю увагою композитор і спадщину зарубіжних майстрів слова. Зокрема, вокальний цикл «*Два романси*» [162] написаний на вірші чеського митця Карела Гавлічка-Боровського (*Karel Havlíček-Borovský*; 1821–1856). Як вказує Д. Самойлов, письменник поєднував свою літературну працю з журналістською діяльністю, був реалістом, сатириком [302, с. 11]. Його добуток характеризується жанровим розмаїттям та включає сатиричні пісні, байки, вірші, епіграми, критичні статті тощо. Здебільшого твори мають політичний підтекст, пов'язаний з революційною налаштованістю суспільства Чехії в ті часи. Головною «зброєю» у боротьбі за соціальну справедливість для К. Гавлічка-Боровського слугує гумор [302, с. 11]. С. Нікольський висловлює схожу думку і підкреслює, що письменник своєю сатирою викривав «самі основи самодержавно-поліцейського режиму – імператорську владу, насилля жандармів, духовну поліцію – церкву» [262, с. 6]<sup>1</sup>. Така налаштованість пояснює проникнення антиклериканських мотивів у поезію з ліричною тематикою. Наведемо вірш з першого романсу «Моя зірка» («*Má hvězda*») [401, с. 18–19], присвячений дружині поета – Юлії Сікоровій [135, с. 199]. Він має автобіографічний зміст, нагадуючи розповідь про власне життя, сторінку щоденникових записів (Додаток Б, приклад 8, с. 252–253). Автобіографічність тут має декілька проявів. По-перше, наявні два власних імені – Карличко, похідне від імені Карел, та Юліанка (ім'я його дружини). По-

<sup>1</sup> Активну суспільно-політичну діяльність К. Гавлічек-Боровський вів за допомогою «Празької газети», «Національної газети» та «Слов'янина». Влада всіляко перешкоджала розповсюдженню гострого слова митця і врешті-решт заборонила друкуватися та закрила останній журнал. Однак цього, за словами С. Нікольського, здавалося мало: «Австрійська влада боялася Гавлічка і після того, як він був позбавлений всілякої можливості виступати у друці» [262, с. 11]. Це завершилося арештом та засланням письменника в маленьке містечко Бріксен.

друге, в тексті змальовано події, які відповідають біографічним відомостям про життєвий шлях поета.

Образно-змістовний ряд вірша, говорячи музичними термінами, можна порівняти з двочастинною репризною формою. Першу частину представляють чотири початкові строфи, де розповідається про безтурботне дитинство. В першій з них передається безпосереднє, необтяжене дорослим поглядом, бачення дитиною себе у світі, взаємовідносини власного «Я» та суспільства: «*Když jsem býval malinký, / věděl jsem jen málo, / každého jsem míval rád, / vše se na mne smálo*» («Коли я був маленьким, / знав я мало, / колись я всіх любив, / всі мені всміхались»<sup>1</sup>) [401, с. 18]. У другій строфі виникають близькі серцю образи – мами, тата, сестрички; в третій та четвертій з'являється поетичний образ власної зірки, котра стає другом і супутником маленького хлопчика. Задля відображення простоти та дитячої безпосередності автор відмовляється від яскравих тропів. У такому разі певним образним та стилістичним контрастом є друга частина вірша. Перший рядок п'ятої строфи – «*Když jsem školy proběhl*» («Коли я був у школі»), наче продовжує попередню образну семантику, проте наступний – «*byl jsem ateista*» («Був я атеїстом») [401, с. 19] – повністю руйнує мрійливий дитячий світ. Подальше уточнення з відмовою від релігійних вірувань посилює його зміст. Саме в цьому проявляється автобіографічний підтекст, оскільки, за словами С. Нікольського, навчаючись в духовній семінарії в Празі, юнак «скоро побачив, що старанність духовних наставників у вірі є лицемірною, а всі задуми їхні звернені до доходів та кар'єри. І в щоденнику семінариста з'являються записи про те, що невіра перемагає в ньому християнську релігію» [262, с. 6]. Ця думка підтверджує закономірність виникнення подібного змісту, але подальші строфи викликають деякий сумнів щодо твердості рішення, бо відмова від вірування приводить до інших позбавлень, що свідчать про душевну порожнечу, – «*Zapoměl jsem na hvězdu, / na maminku taku*» («Я забув зірку / і маму також»); «*a já bloudil po světě, / srdce bylo pusté*» («і я блукав світом, / серце було спустошене») [401, с. 19].

<sup>1</sup> Дослівний переклад з чеської здійснила авторка дисертації.

Контраст другої частини виявляється й у стилістичних засобах. К. Гавлічек-Боровський вводить яскраві тропи, панівне місце серед яких займає прийом персоніфікації – «*nebe mne opustilo, / zakryly ho mraky*» («небо мене покинуло, / вкрили його хмари»); «*schovala se hvězdička*» («зірочка сховалася») [401, с. 19] та ін. В репризі образного змісту відбувається відновлення душевної гармонії завдяки появі жіночого образу Юліани, котра зуміла зберегти зв'язок із власною зіркою. Остання строфа є своєрідним підсумком, де підкреслюється різниця дитячого та дорослого погляду на життя. Загалом, виникнення образу зірки асоціюється з певним символічним підтекстом. Ще з давніх часів вона є знаковою для різних народів світу. Досить згадати Віфлеємську зірку з Євангелія від Матвія, котра сповіщала про народження Ісуса Христа та слугувала провідником для трьох волхвів. Нерідко образ зірки виникає в мистецтві та літературі. Різноманіття його трактовки добре показане у казці-притчі «Маленький принц» (1942) А. де Сент-Екзюпері: «У кожної людини свої зірки. Для одних, тих, хто подорожує, вони вказують шлях. Для інших – це просто маленькі вогники. Для вчених зірки – наукова загадка, котру необхідно вирішити. Для мого ділка вони золоті. Але для всіх людей зірки німі. А в тебе будуть зовсім особливі зірки» [305, с. 176]. Таким чином, у творі французького письменника зірка є багатограним символом. Таке розуміння цього образу виявляє певні паралелі з твором К. Гавлічка-Боровського та підтверджує наявність схожої трактовки представленого образу в творчості різних митців.

Для другого романсу вокального циклу В. Кирейко обрав вірш «Вічне життя» («*Život věčný*») [401, с. 50–51]. Він є першою з двох частин незакінченого поетичного циклу «Про останні справи людини». За словами дослідників, цей твір був задуманий як «жартівливий “Філософський трактат”» [77, с. 196]. Панівним засобом для викриття сатиричного змісту стає порівняння життя людини з театральною виставою: лункий дзвінок повідомляє про початок та кінець акту в «*дії вічного бігу*». Такий зміст викликає певні паралелі з відомим виразом В. Шекспіра – «*Весь світ театр, а люди в ньому актори*», що в такому контексті сприймається ознакою «псевдофілософських» роздумів.

Однак, зауважимо, сатиричний підтекст твору виявляється не так відчутно, якщо не враховувати факт відмови автора від віри в Бога та життя після смерті.

Вірші чеського митця були неодноразово перекладені. Зокрема, «Моя зірка» існує у варіантах А. Арго, А. Ковальчука, В. Корчагіна, І. Франка; «Вічне життя» – в інтерпретаціях А. Ковальчука, Д. Самойлова, І. Франка та ін. З них для вокального циклу В. Кирейко обрав два переклади: І. Франка (українською) та А. Ковальчука (російською). У зв'язку з цим виникає питання – котрий з перекладів був первинним? Гадається, що при створенні циклу композитор орієнтувався саме на україномовне джерело, підтвердженням чому слугує позначення у підзаголовку циклу: «Переклад з чеської І. Франка» та «Російський текст А. Ковальчука» [162, с. 3]. Це повідомлення свідчить, що з оригінальним текстом працював саме перший з названих перекладачів, тоді як другий – скоріш за все користувався вже перекладеною основою. Можливою причиною цього є традиція, розповсюджена в другій половині ХХ століття, видавати камерно-вокальні твори двома мовами.

Без огляду на це, переклади «Моєї зірки» та «Вічного життя» є досить близькими до оригіналу, за виключенням деяких змін. Перш за все вони зумовлені прагненням точно відобразити поетичний метр, адже обидва вірші написані класичним розміром – хореем з перемінною кількістю складів у рядку (4–3–4–3). Дотримання розташування наголошених та ненаголошених складів дає можливість виконати твір і мовою оригіналу. Вірш «Вічне життя» набуває зовсім незначних перетворень. Найбільш відчутне з них з'являється у перекладі А. Ковальчука, де виставляються певні вікові межі: «*Не тужи, что жизнь прошла, / короткий век прожит*» [162, с. 8–9]. Водночас в чеському оригіналі представлені узагальнені міркування про плинність людського буття. Образно-змістовний ряд «Моєї зірки» також близький до першоджерела, однак при детальному розгляді виявляються певні відхилення (Додаток Б, приклад 9, с. 253–254). Зокрема, І. Франко позбавляється імені автора в третій строфі, чим знижує автобіографічний підтекст твору. У зв'язку з релігійною тематикою у п'ятій та шостій строфах перекладач вводить додаткові словосполучення, котрі

відсутні у К. Гавлічка-Боровського та відображають українську традицію вірування. Наприклад, рядки «*nevěřil jsem na Boha, / na Ježíše Krista*» («не вірив я у Бога / та Ісуса Христа») [401, с. 19] змінюються на «*i ne вірив в бога, в рай, / в пекло, ані в ніст я*» [162, с. 5]; вираз «*nebe mne opustilo*» («небо мене покинуло») [401, с. 19] перетворюється на «*небо теж загнівалося*» [162, с. 6]. В передостанній строфі І. Франко посилює ліричний зміст – додає пестливі слова, а серце «Юлечки» представляється тією, давно втраченою героєм зіркою. Перекладаючи «Мою зірку» А. Ковальчук робить ще один крок в протилежний бік від чеського першоджерела, тому вірш набуває дещо узагальненого характеру. Окрім імені автора в третій строфі перекладач відмовляється від образів батьків у другій та матері у шостій. Однак у деяких випадках зміст поезії збагачується новими деталями: проханням про заступництво зірки у четвертій строфі, місцем дії «у річки» у восьмій. Релігійне вірування загалом досить прямолінійно порівнюється з «чудесами та казками», що в авторському тексті обмежується констатацією відходу від віри.

Хоча обрані композитором вірші у К. Гавлічка-Боровського виступають окремими, ніяк не пов'язаними між собою творами, їхнє розташування у вокальному циклі сприяє появі певного сюжету, оскільки образ смерті є фінальною крапкою в своєрідному життєвому триптиху: дитинство – доросле життя – старість. При втіленні першоджерел В. Кирейко застосовує різні підходи до відбиття поетичної ритміки в залежності від образно-емоційного наповнення, котре він прагне відобразити в романсах. Збіг поетичних та музичних наголосів в «Моїй зірці» приводить до появи принципу відповідності. Однак посилення деяких виразів свідчить про наявність елементів принципу розбіжності. При цьому виділяються ті з них, котрі в поетичній основі представляють своєрідні пари-протилежності: віра – невіра, здобуття – втрата, дитинство – доросле життя, покірність – протест, світло – темрява тощо. Цю думку підтверджує збільшення іктів в рядках «*НІ на ЧІМ НЕ ЗНАВСЯ*», «*Радо СЛУХАВ МАМИ*» [162, с. 3–4] та їхніх смислових «антонімах» – «*ТО став АТЕЇСТОМ*», «*І про ЗІРку Я заБУВ, / ПРО маТУСЮ СВОЮ*» [162, с. 5–6].

Іншим прикладом слугує протиставлення виразів «СВІТ меНІ всміХАВСЯ», «ЩО так ЛЮБО ЗИРКА» та «ЗАтягнуло МГЛОЮ» [162, с. 3–4], «за хмарНІ КОВЕРЦЯ», «ВЖЕ на НАС НЕ ЗИРКА» [162, с. 6–7]. Тим часом, порівнюючи україномовний та російськомовний тексти, виявляється, що певні слова та вирази змінюють своє місцеположення чи загалом замінюються іншими: «що так любо зирка» – «говорила: Светик!» [162, с. 4], «став я атеїстом» – «и постиг тогда я», «про матусю свою» – «стала жизнь суровой» [162, с. 5–6]. Це приводить до переосмислення вірша та зниження дії антонімічних співставлень. Проте саме їх наявність пояснює логіку вибору прийомів у будові та стилістиці, котрі композитор застосовує в романсах.

Структура твору вибудовується досить вільно з рисами рондальності, що базується на зміні різних мелодичних тем ( $A A_1 B A_2 A_3 B_1 C A_4 C_1$ ). Вокальна мелодія пісенного характеру містить відхилення у далекі тональності, співставлення мажору та мінору. Основний мотив в семантичному плані відповідає здебільшого світлим образам, тому переважає в першій частині вірша та виникає у передостанній його строфі з появою образу коханої. Такий прийом наче знаменує відновлення втраченої внутрішньої гармонії. Водночас вже всередині цього мотиву відбувається відхилення з основної тональності *C-dur* до *Ges-dur*. Подібний неочікуваний тритоновий зсув породжує відчуття співставлення земного та піднесеного. Схожий прийом використовує композитор і у другому мотиві (*B*). В першому проведенні він написаний в *a-moll* (котрий в свою чергу протиставляється початковому *C-dur*) та символізує зустріч із зіркою. При повторі (*B<sub>1</sub>*) він транспонується в *ges-moll* та відповідає полярному емоційному забарвленню, викликаному втратою зірки. Якщо тональний зсув в основному мотиві відбувається у висхідному напрямку, то транспонування другого мотиву зміщує його на малу терцію вниз. Таке велике значення гармонічних барв підтверджує наслідування романтичного мистецтва, котре зі свого боку апелювало до барокової традиції, мислення якої, за словами М. Лобанової, було антитетичним [197, с. 54]. В романсі В. Кирейка це



проступає в символічності, антиномічності, заявлених як в принципах втілення поетичної основи, так і в музично-мовних засобах.

Не менш важливу роль у розкритті сенсу відіграє фортепіанна партія. Вона вступає в дуєтно-діалогічні відносини з вокальною, відтворює образно-емоційні полюси. Образ дитинства передається завдяки синкопованій акордовій фактурі, створюючи ігровий характер, проте гармонічна послідовність з далекими тональними зсувами та дисонуючими акордовими співзвуччями відбиває складність, насиченість життєвого шляху. Не позбавлена партія інструмента й мелодичної виразності: фактура нерідко розцвічується підголосками, індивідуалізованими мелодичними побудовами, що розвиваються паралельно з лінією голосу. В переломний момент синкоповані акорди змінюються хвилеподібними пасажами дрібними тривалостями, підкреслюючи зміну життєвих підвалин.

Другий романс – «Вічне життя» – створює своєрідну образно-емоційну опозицію до першого. Композитор переосмислює його зміст, позбавляючи сатиричного підтексту. Мелодика вокальної партії має речитативно-декламаційний характер з елементами кантילени. Про це свідчать перевага скандування, відсутність широких ходів в межах одного мелодичного виразу, вузький діапазон мелодії, велика ритмічна різноманітність, поділ віршових рядків на окремі фрази. Така мелодична будова в першу чергу зумовлена використанням мовленнєвого принципу поєднання поетичної та музичної ритміки. Акценти вокальної партії здебільшого збігаються з наголосами, що виникають при декламації. Однак, як і в «Моїй зірці», композитор застосовує прийом збільшення іктів в окремих рядках, значення яких прагне підкреслити. У такий спосіб виділяються вирази, що слугують основою для порівняння смерті людини та театрального дійства: «*НЕ жуРИСЬ, Душе моЯ, / що НАШ ВІК коРОТкий*», «*І безСМЕРТне Тло*» – «*СЕ лиш ТАК, як запаДА / в теАТрі куТИна*», «*і ВИД СЦЕНИ на моМЕНТ / НАвіСОМ наКРИВся*», «*КОжен в СВОїй РОлі*» [162, с. 8–11] (Додаток В, приклад 11, с. 266). Обраний підхід наближає наголоси вокальної мелодії не просто до розмовної мови, а до

художньої декламації, характерної для промови актора. Своєрідний прийом «театралізації» розповсюджується й на партію інструмента, котра містить своєрідні знаки-символи: мерехтлива пульсація у високому регістрі дрібними тривалостями нагадує «театральний дзвінок», котрий в романсі звучить тричі; масивна акордова фактура, короткий пунктир, розмір 4/4, низхідний мелодичний рух відсилають до жанрових ознак траурного маршу, що в романсі символізують смерть; витримані та арпеджовані дисонуючі співзвуччя створюють темний, загадковий колорит. Семантизації підлягає й логіка гармонічного розвитку. Протягом романсу композитор уникає чітко вираженої тонікальності *d-moll*: все знаходиться у неперервному русі, одна гармонічна барва перетікає в іншу, поруч вільно виникають співзвуччя з далеких тональностей. Тонічний тризвук звучить в романсі один раз на слові «*безконечний*», в той час як завершується романс тризвуком однойменного мажору. Як бачимо, подібно до першого романсу «Вічне життя» дозволяє провести певні паралелі з добою бароко.

Узагальнюючи аналітичні спостереження, підкреслимо, що вокальний цикл «Два романси» В. Кирейка на слова К. Гавлічки-Боровського зберігає міцний зв'язок із традицією. Про це свідчить образно-змістовне наповнення твору, будова циклу за принципом контрасту, романтичний тип гармонії, наявність ознак поезики епохи бароко, зв'язок мелодики вокальної партії з пісенністю тощо. Виникнення таких паралелей не випадкове, оскільки композитора називають «останнім романтиком, який культував неофольклорну й неоромантичну поетичну традицію української музики» [201, с. 37].

Проблема втілення перекладених віршів яскраво постає у тому випадку, коли одні й ті самі поетичні першоджерела обираються різними композиторами. Такого роду аналогії можуть бути проведені у зв'язку зі творчістю *Дмитра Львовича Клебанова*, всебічно обдарованої особистості, з ім'ям якого пов'язані плідні сторінки розвитку не тільки харківської композиторської школи, але й української музики загалом. Як і багато інших композиторів, митець неодноразово звертався до вокальної музики та віршів

різних поетів. Серед творів, написаних на слова Т. Шевченка, М. Рильського, О. Пушкіна, Р. Бернза, Е. Хулдена та ін., особливою атмосферою ліричних почуттів, юнацької закоханості виділяється *вокальний цикл на вірші Г. Гейне* [166] для баса та фортепіано<sup>1</sup>. Цей твір уже розглядався у дослідженнях О. Григор'євої. Науковиця називає гейнівський цикл Д. Клебанова «своєрідною драмою-монологом, у процесі якого проявляється прихований сюжетно-психологічний конфлікт, відтворюється внутрішній світ героя, наповнений великим спектром переживань» [81, с. 45]. Широкий спектр експресивних коливань заявлений у сюжетній лінії твору. На думку дослідниці, за змістовним наповненням та музично-мовними засобами він тяжіє до творів доби романтизму: «Д. Клебанов перекинув “часовий міст”, створивши вокальний цикл, що перекликається <...> з вокальним циклом Р. Шумана на вірші Г. Гейне “Любов поета”» [81, с. 48–49]. Такий характер музики багато в чому виникає завдяки ліричному ладу поезій поета-романтика. Серед праць його багаточисленної спадщини увагу композитора привернули вірші з двох перших циклів «Книги пісень», які стали основою восьмичастинної композиції вокального твору. Загалом, поетична збірка містить ряд циклічних композицій, створених з 1821 по 1827 рік. Серед них «Юнацькі страждання» (1821), «Ліричне інтермецо» (1823), «Знову на батьківщині» (1826), декілька творів з «Подорожі на Гарц»<sup>2</sup>, «Північне море». Вперше як єдина композиція «Книга» була опублікована у 1827 році та за життя композитора була видана тринадцять разів [23, с. 340].

Нагадаємо, що дослідники вважають «Книгу пісень» Г. Гейне самотнім твором, який по суті не має аналогів. Його автобіографічність пов'язана з історією любові без взаємності поета до кузини Амалії. За спостереженнями літературознавців, кожен з віршів (циклів) цієї збірки має самотній характер, але надані в певній послідовності, вони виявляють тісний зв'язок, зумовлений

<sup>1</sup> Принципи роботи Д. Клебанова з перекладеними текстами у вокальному циклі на вірші Г. Гейне розглядаються у статті авторки дисертації [153].

<sup>2</sup> Вірші з «Подорожі на Гарц» як циклічний твір видані тільки в «Книзі пісень»; раніше вони були розосереджені у прозі «Подорожних картин» [23, с. 339].

розвитком ліричного сюжету. На це вказує і час їх створення, завдяки чому виникає ланцюг взаємопідпорядкованості, коли кожний новий твір розкриває «внутрішні теми попереднього» [23, с. 337]. Н. Берковський звертає увагу на позначення у найменуванні збірки певного жанру – «пісні», і підкреслює, що його не треба сприймати метафорою, навпаки, у такий спосіб Г. Гейне вказував на зв'язок з німецькою народною піснею, її інтонаційно-ритмічними особливостями [23, с. 336]. «Книга пісень» здобула велику популярність та надихнула багатьох композиторів різних поколінь на втілення її натхненного образного світу у камерно-вокальній ліриці.

З огляду на це, звернення Д. Клебанова до віршів німецького романтика здається цілком закономірним. Композитору найбільш імпонували любовні мотиви, віддзеркаленням яких нерідко ставала природа, переживання самотності, туги, зажури. Незважаючи на наявність цих типових для романтичного світосприйняття почуттів, вірш «Поклади лиш руку на серце, друг», сприймається емоційним дисонансом, бо образ смерті огортає все навколо темними відтінками, вносить мотиви безвиході, трагедійності буття. Д. Клебанов звертається до різних циклічних композицій збірки, але при komponуванні обраних текстів дотримується заданого поетом алгоритму, чим зберігає загальну сюжетну лінію «Книги пісень». Не менш важливим для українського митця став вибір перекладу гейнівської поезії у вокальному циклі двома мовами – українською і російською. Композитор віддає перевагу текстам таких українських перекладачів, як М. Литвинець, М. Зірко та П. Засенко, серед російських авторів обирає В. Коломийцева, Т. Сильман, Є. Кніпович, О. Енгельке, В. Зоргенфрея, С. Маршака.

Сприйняття композитором поетичних ідей та втілення власного художнього задуму розкриваються при порівнянні оригінального та перекладеного текстів. Не менш плідним для розуміння індивідуальної позиції Д. Клебанова стає метод співставлення його твору з тими, що написані на ті ж самі тексти іншими митцями ХХ століття. Таку можливість надає третій романс з циклу українського майстра, який має свого текстового «близнюка» у

першому номері «Трьох віршів Г. Гейне» *op.* 12 (1907) М. Метнера. Обидва композитори звертаються до поезії «Поклади лиш руку на серце, друг» («*Мне ручку на грудь положи*»). Як вже вказувалося, його зміст наділений негативною образністю, передає жахливі передчуття ліричного героя. Г. Гейне використовує прийом *subito*-контрасту, спочатку експонуючи у першому рядку лірико-любівний мотив, а безпосередньо у другому переключаючи в інший емоційно-змістовний план – «*Ты чуєш близько зловісний стук?*» [166, с. 9]. Для посилення похмурої атмосфери романтик залучає характерний для фольклору прийом персоніфікації, надаючи образу смерті реальні риси: «*То майстер злий без утоми і сну, / мені ладнає смертну труну*» [166, с. 9–10]. Експресія висловлювання посилюється завдяки стилістичній фігурі градації – «*Він стукає вперто, він грюкає, б'є*» [166, с. 10]. Обрані засоби виразності спрямовані на розкриття болісних душевних переживань ліричного героя не стільки від прийняття думки про неминучу смерть, скільки від її довгого очікування. Це підкріплюється введенням риторичного звернення: «*Ах, майстре, роботу б швидше скінчить – я так втомився, пора відпочити*» [166, с. 11]. Як бачимо, Г. Гейне спирається на низку типових для романтичного мистецтва прийомів та змістовних мотивів, доповнюючи їх образом сну-смерті.

Д. Клебанов обирає для першого номера свого вокального циклу переклади українською М. Зірка та російською Є. Кніпович, в яких ритмічна складова вірша є ідентичною. Це не виключає деякі зміни образно-змістовного типу. Наприклад, другий рядок гейнівського вірша у перекладі М. Зірка звучить наступним чином: «*Ты чуєш близько зловісний стук?*», у той час, як Є. Кніпович використовує інший прикметник та не уникає уточнення місця дії: «*Ты слышишь в комнате громкий стук*» [166, с. 9]. Внаслідок цього змінюються забарвленість та енергетика вислову: якщо в українському варіанті відтворюється емоційна атмосфера, то у російському посилюється драматична напруга. Тим часом проникнення обох перекладачів у поетичний стиль Г. Гейне, його внутрішній світ приводить до максимальної текстуальної близькості варіантів, створюючи ефект постійного перегукування. Такі

враження укріплюються при зверненні до перекладу О. Машистова, обраного М. Метнером для свого романсу. В інтерпретації перекладача вірш німецького романтика набуває іншого колориту. Використання ніжних слів – «ручку», «каморке», піднесений характер звернення – «славний мастер мой» [229, с. 52], згладжують загальний тон висловлювання, пом'якшують барви емоційної тональності. Закономірними стають відмінності у ритмічній складовій наведених перекладів. Є. Кніпович та М. Зірко спираються на нерегулярну зміну анапеста та ямба, в той час, як О. Машистов активізує амфібрахій, який наприкінці рядків змінюється на ямб.

Незважаючи на відмінності перекладених текстів, романси Д. Клебанова та М. Метнера виявляють схожі риси. Обидва композитори обирають швидкий темп (*Allegro agitato* – *Allegro inquieto*, відповідно), тридольні розміри (6/8 – 3/8), гомофонно-гармонічний тип фактури, комплекс засобів класико-романтичної гармонії. Окрім цього, важливими постають подібні підходи композиторів до поєднання поетичного та музичного метроритмів, що насамперед викликано образно-змістовним наповненням вірша Г. Гейне. Для обох романсів провідним у відображенні метричної схеми першоджерела став принцип відповідності з рисами мовленнєвості. Семантика невблаганного плину часу, відчуття наближення неминучої кончини відтворюються у мірному чергуванні іктових та ненаголошених складів; внутрішні переживання ліричного героя підкреслюються експресивним тоном висловлювання, активізацією мовленнєвих елементів.

Разом з тим, індивідуальний підхід кожного з митців до гейнівської поезії відбивається на стилістичних засобах та композиційних особливостях музичних творів. Зокрема, метнерівському романсу притаманний крещендуючий тип розвитку. Надана на початку тиха динаміка поступово гучнішає та набуває сили у генеральній кульмінації. Такий динамічний профіль зумовлює зміщення піку розвитку з традиційної точки золотого перетину на завершення твору. Невипадково, що найбільшій напруги набуває остання поетична фраза. Своєрідністю відзначена вокальна мелодія романсу, в якій на кожному слові

виникають висхідні кварта та квінти з характерним прийомом затримання на другому складі. М. Метнер розширює музичну палітру суто інструментальними засобами, про що свідчить збільшення довжини звучання (ліга через тактову ризику) наприкінці закінчення ямбічних рядків. Такого роду зсуви у заданому на початку ритмічному алгоритмі, відповідаючи почуттям дискомфорту, втрати стабільності, підтримуються похмурою тональністю *b-moll* та збудженою пульсацією шістнадцятих.

На інших позиціях стоїть Д. Клебанов. Він дає два різних музичних втілення одного тексту завдяки його повторенню. Вальсовий супровід та переважно речитативна стилістика вокального мелосу у першій поетичній строфі віддзеркалює «мажорний» настрій гейнівського вірша. Однак, атмосфера похмурніється, коли останній її рядок супроводжується доволі драматичною мелодією в басовому голосі фортепіано з дублюванням у сексту, хроматикою, шістнадцятими тривалостями у завершенні кожного такту. Це відбивається й у вокальній мелодії – пісенність, притаманна початковим рядкам, змінюється переважанням декламаційності. Уповільнення темпу (*Meno mosso*), хроматизація вокальної партії, яка відбивається в одноголосному варіанті фортепіано, витриманий тонічний контрапункт у низькому регістрі (субконтроктава) спрямовані на увагу до сенсу слова «б'є». Таким чином, український митець точно розподіляє виразові засоби з метою поглиблення емоційного колориту музично-поетичної композиції, відчутного відтворення усієї трагічності описаної у вірші ситуації. Для кульмінаційного спалаху на словах «*Ах, майстре*» композитор використовує специфічний комплекс прийомів: знімає знаки *cis-moll*, у супровід уводить гармонічну опору *C-dur*, яка у наданому контексті отримує зловісне звучання, у вокальній мелодії досягає найвищого тону –  $e^1$ . Характер музики обтяжується низхідними, немов «повзучими» хроматичними терціями; тип руху з урахуванням змісту вірша асоціюється з риторичною бароковою фігурою *catabasis*, що означала такі слова-поняття, як «могила», «гріх», «земля», «пекло» та ін. Драматична напруга, яка притаманна початковому музичному втіленню поетичного тексту,

змінюється при повторенні вірша елегійним настроєм журби та уклінності. Для досягнення нового емоційного наповнення Д. Клебанов обирає інші мовні елементи: домінує тиха динаміка, вихідна тональність *cis-moll* уступає місце *c-moll*, активний темп *Allegro agitato* змінюється на *Tranquillo*. Узагальнюючи аналітичні спостереження над двома романсами, написаними М. Метнером і Д. Клебановим на один і той же текст вірша Г. Гейне, можна констатувати різні підходи до його емоційно-змістовної складової та посилення трагедійних нюансів у творі українського майстра.

Оцінюючи композиторський вибір того чи іншого перекладу, необхідно враховувати драматургічну функцію певного романсу та його положення у циклічній композиції. Ліричний сюжет восьмичастинного твору Д. Клебанов підпорядковує хвильовому принципу розвитку. Чотири перші романси з мотивами любові без взаємності («Вранці я встаю гадаю», № 1), тяжких спогадів про минуле («В гаю, на дикій стежині», № 2), близької смерті («Поклади лиш руку на серце, друг», № 3), надії на подолання болю («Спершу я пійти боявся», № 4) стають етапами на шляху до кульмінації. У подальшому кожен із заявлених раніше образно-змістовних мотивів розвивається, зіставляючись у романсах за принципом контрасту. Наприклад, тема смерті знаходить відбиття у п'ятому романсі («Кохані риси неземні»), внутрішні переживання з приводу втрати коханої та глибока зневіреність у її достоїнствах – у двох останніх («Рокочуть труби оркестру», № 7; «Фіалки голубих очей», № 8). На цьому тлі виокремлюється натхненна лірика закоханості у шостому романсі («Я в чашу лілії білу»), сприймаючись подихом свіжого повітря. Такий композиційно-драматургічний план вокального циклу Д. Клебанова аргументує уподобання композитора щодо перекладу вірша для третього романсу «Поклади лиш руку на серце, друг», що відповідає традиції вокального циклу доби романтизму з його пильною увагою до найтонших нюансів душевних переживань ліричного героя, усіх колізій нерозділеного кохання, думок про смерть, мрій, що трощаться, зіткнувшись з реальністю. Інша концепція вокального циклу і, зокрема, романсу на той самий текст притаманна «Трьом



віршам Г. Гейне» М. Метнера. Для російського майстра провідними стали образи журби, безпорадності, безпросвітності. Незважаючи на це, композитор не поринає в емоційне коло гейнівської поезії, а нібито спостерігає за переживаннями та подіями зі сторони, на відстані. Невипадково він обирає прийом оповіді від третьої особи в останніх двох романсах. Віршу «Поклади лиш руку на серце, друг» відводиться роль «прологу», своєрідної пафосної промови, яка одразу ж виставляє знак відсторонення та згладжує болісні душевні відчуття.

З таким підходом перегукується другий романс вокального циклу Д. Клебанова. Як вже відмічалось, «В гаю, на дикій стежині» постає одним з кроків до кульмінаційної вершини першої половини твору. Зміст його тексту містить зовнішній та внутрішній сюжетні плани. Перший з них втілює типову для романтичного мистецтва «тему мандрування», яка за усталеною традицією репрезентується образами природи; внутрішній сюжет розкриває «мотиви журби», пов'язані з душевними переживаннями ліричного героя. Завдяки їхній тісній взаємодії розвиваються ліричні колізії. Поетичне першоджерело має свої особливості. Г. Гейне не милується красою природи, лише конкретизує місце подій та чутий пташиний спів, які відроджують згадки про минуле: «*В гаю, на дикій стежині / плекав я думи смутні, / а мрії в самотині / будили давні дні*» [166, с. 4–5]. Тому поет уникає характерних для опису природи тропів, надає пейзаж як своєрідну театральну декорацію, яка відтіняє зміни в емоційному стані героя. Театральні риси посилюються розповіддю про прогулянку серед дерев; у злитті з лісною тишею з її ненав'язливим щебетом птахів герой шукає внутрішньої гармонії, згоди із самим собою. На перший погляд майже ідилічна картина слугує каталізатором захованих у глибинах серця болісних спогадів, посилюючи контраст між двома сюжетними лініями. Проте остання строфа вірша: «*О пташки, вже годі співати – / мене не розважити вам. / Вам сум із душі не зняти – нікому його не віддам*» [166, с. 7–8], свідчить про важливість для ліричного героя усього пережитого, прагнення зберегти пам'ять про омріяне щастя.

Загальний характер поетичного першоджерела зумовлює переважання у романсі українського композитора емоційно-психологічної складової ліричного сюжету, що пояснює обраний комплекс засобів: повільний темп *Tranquillo* відповідає пануванню розповіді, тридольний метр, асоціюючись з пластикою танцю, забезпечує збереження романтичних настроїв. Відтворюючи зовнішній план дії, Д. Клебанов використовує водночас інші можливості музичної мови. Зокрема, тональність *es-moll*, грона дисонуючих акордів у фортепіанному супроводі, нестійкість метроритмічного пульсу (6/8, 9/8, 2/4), градації динаміки спрямовані на розкриття внутрішнього світу ліричного героя у всіх нюансах. Цим завданням слугує й прийом *subito*-контрасту, який залучає композитор. Достатньо порівняти характерні музичні ознаки двох початкових поетичних рядків з третім: тиха динаміка *p* та м'який баркарольно-танцювальний розмір 6/8 поступаються місцем *f* та карбованому кроку 2/4. Підґрунтям для таких мовних засобів виразності стає мовленнєвий принцип втілення поетичного метроритму, котрий сприяє вираженню душевних переживань, тяжких роздумів. Завдяки його застосуванню цей романс виокремлюється серед інших творів циклу, заснованих на принципі відповідності. У романсі «В гаю, на дикій стежині» Д. Клебанов не вводить прийом розпіву; у виняткових випадках він збільшує тривалість певного звуку. Однак вокальна мелодія, наближаючись до живого мовлення, демонструє вишуканість ритмічного рішення завдяки руху тріолей, дуолей, секстолів (Додаток В, приклад 12 с. 266–267). Інтонаційність партії співака заснована переважно на речитативно-декламаційному типі, вираженому у вузькому діапазоні, переважанні поступенного руху та речитації, різноманітному ритмічному малюнку, фразуванні тощо. Партії голосу та фортепіано постають у комплементарному співвідношенні: вихід на перший план вокаліста супроводжується лише підтримкою інструмента, проте паузи в партії соліста сприяють активізації мелодичної лінії у фортепіанній фактурі. Такого роду взаємодія між учасниками вокально-інструментального ансамблю О. Степанідіна називає діалогічною, бо вона базується на розвитку музичного матеріалу по черзі [320, с. 16–17].

Вірш Г. Гейне, обраний українським композитором для другого романсу, надихнув й представника молодшого покоління – Е. Денисова. Він також створює вокальний цикл «Страждання юності» на основі «Книги пісень» німецького романтика та спирається на досвід австро-німецьких композиторів. У концепції денисівської композиції вірш «В гаю, на дикій стежині» («Я брел дорогою лесной») знаходиться на п'ятій позиції та виявляє протиставлення двох змістовних ліній, про які мова йшла вище. Це відбивається у співвідношенні поетичного та музичного ритмів. При втіленні метроритмічної структури композитор застосовує принцип комбінування, заснований на чергуванні протилежних принципів – відповідності та розбіжності (Додаток В, приклад 13, с. 267–268). Наприклад, у першій строфі ритм трьох із чотирьох рядків у романсі відповідає віршованому через витриманий метричний пульс восьмих тривалостей. Доцільно нагадати, що рівномірність руху асоціюється з риторичною фігурою кроку, сприяючи візуалізації змісту. Для розкриття перепадів у настрої ліричного героя Е. Денисов, додержуючись логіки віршового сюжету, змінює метроритмічний малюнок третього рядка («*И снова старая греза*» [97, с. 38]) збільшенням кількості акцентів. Композитор розміщує ненаголошені склади на сильних долях такту та використовує довгі тривалості для продовження інших. Завдяки активізації принципу розбіжності досягається перемикання на внутрішній образно-смісловий ряд, зосередженість на душевних переживаннях героя.

Приєм контрастного співіснування двох сюжетних планів визначає особливості структурної організації та мовні засоби романсу. В його композиції наявними є закономірності двочастинної форми та варіаційності. «Тема мандрування» знаходить втілення у наступному комплексі виразності: світла тональність *G-dur*, повільний темп *Moderato*, вальсоподібна фактура з характерним штрихом *staccato*, підсилена розміром  $3/8$ , наспівна мелодія з чергуванням широких ходів і поступенного руху. «Тема журби» відбивається у пануванні вокальної речитації, динамічній драматургії романсу. Як відомо, Е. Денисов тяжів до тихих звучань, які властиві й цій мініатюрі. Однак він не

відмовляється від експресивних динамічних «вибухів», коли на тлі панування *p* виникає гучне *f*. У такий спосіб композитор підкреслює дві змістовні кульмінації на словах «заслышу ее я и снова» і «тоску мою похититъ» [97, с. 39]. Великого значення набуває фортепіанна партія, яка вносить додаткові деталі. Зокрема, у супроводі другої текстової строфи партії правої та лівої рук утворюють структуру «питання – відповідь», оскільки мелодична фраза базується на звороті  $fis^2-d^3-cis^3$ , а відгуком слугує чергування квінтового ходу  $d^1-a^1$  та звуку  $f^2$ . Драматургічне значення мотиву, який виникає раніше зі словами про спів птахів, підкріплюється, по-перше, його багаторазовим повторенням, по-друге, появою в інтонаційному варіанті у фортепіанній постлюдії. Зміни, яких він набуває, згладжують емоційний настрій, допомагають відтворенню ситуації спогаду про минулі любовні страждання.

Наведене порівняння двох романсів – Д. Клебанова та Е. Денисова – на вірш Г. Гейне виявляє можливість індивідуального втілення того ж самого тексту без порушення його образно-сміслових констант. Тобто поетичне першоджерело розглядається кожним з композиторів як своєрідне поле змістовних можливостей. Водночас вагомий вплив на смислові акценти справляє обраний митцем переклад. Д. Клебанов спирається на зразки М. Зірка та Т. Сільман (українською та російською, відповідно), які схожі у текстово-ритмічному відношенні. На противагу цьому, переклад з німецької Л. Мея у вокальній мініатюрі Е. Денисова більш точно відповідає виразам оригіналу. Зокрема, в тексті романсу українського композитора уточнюється місце знаходження ліричного героя – «в гаю», в той час, як у Л. Мея використовується слово «лесною». Якщо порівняти дослівний переклад цього виразу: «я йшов під деревами», з меївським варіантом: «бродил я под тенью деревьев» [97, с. 38], то стає очевидним практично точний збіг двох фраз. Разом з тим, видатний російський поет як перекладач вибудовує власну драматургічну канву вірша Г. Гейне. Достатньо навести останні два рядки першої строфи. Дослівно вони звучать наступним чином: «пришли старі мрії / і проникли в моє серце», не передбачаючи тяжких спогадів і страждань. Л. Мей обтяжує

ситуацію, вводячи різні засоби поетичної виразності. Яскрава метафора не тільки прогнозує подальший розвиток ліричних подій, але й цілком віддзеркалює специфічність романтичного світосприйняття: *«и снова старая греза / втилась мне в сердце змеей»* [97, с. 38].

Підбиваючи ризику під наведеними аналітичними спостереженнями, підкреслимо, що Д. Клебанов, обираючи схожий з іншими митцями комплекс музично-мовних засобів, демонструє індивідуально-творче сприйняття образності поезії Г. Гейне. Композитор спрямовує свою майстерність на відбиття насамперед емоційного стану ліричного героя. Таке розуміння сенсу віршів поета-романтика у романсах «В гаю, на дикій стежині» та «Поклади лиш руку на серце, друг» аргументує домінування в них принципів відповідності та мовленнєвості, котрі дозволяють передати експресію поетичного висловлювання. Це пояснює й уподобання українського майстра щодо обраних перекладів, які дозволили сконцентрувати увагу на зворушливій складовій першоджерел та обрати відповідно до неї певні музично-мовні засоби.

### **3.2 Шляхи оновлення музичної лексики та її вплив на втілення поетичних текстів у перекладі**

Коло питань, пов'язаних з принципами втілення перекладених текстів, ще більше загострюється у камерно-вокальній ліриці митця, котрий знаходиться у руслі новітніх тенденцій та прагне до оновлення композиторської техніки. У цьому разі проявляється активна позиція автора до семантики поетичного першоджерела, для відбиття якої обираються своєрідні, індивідуальні музично-мовні засоби. Їхня роль у розкритті підтексту збільшується, приводячи до появи нових семантичних нашарувань. Індивідуалізовані стильові риси, властиві різним жанрам у творчості автора, активно діють й у межах вокальних циклів, що впливає на образно-змістовний ряд обраних вербальних основ.

Вищесказане повною мірою стосується камерно-вокальної творчості одного з видатних українських композиторів *Валентина Васильовича*

*Сильвестрова* (нар. 1937), зокрема, його раннього вокального циклу «*Два романси*» на вірші О. Блока для мецо-сопрано та фортепіано (1961)<sup>1</sup>. Він певною мірою виокремлюється серед інших опусів цього жанру. Насамперед 1960-ті роки характеризуються зверненням композитора переважно до інструментальної музики. Досить назвати такі твори, як Сонатина *мі мінор* (1960), Соната № 1 (1960), П'ять п'єс для фортепіано (1961), Квінтет для двох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано (1961), «*Quartetto piccolo*» для струнного квартету (1961) тощо. Більш того, лише через тринадцять років після написання блоківського циклу розпочалася робота над наступним твором для голосу та фортепіано – «Тихими піснями» (1974–1977). Він вважається показовим з точки зору індивідуальних стильових рис композиторського письма, серед яких науковці називають прагнення до краси, співіснування в межах одного твору гармонії класико-романтичного типу та новітніх прийомів сучасності, тональність відкритого типу [340], елегійну, ліричну образність [280], мелодичність, переосмислення змісту поетичної основи [139], перевагу тихих звучань, заміну співу на опорі мелодикою речитативно-декламаційного типу, що наближає його до промови [326]; підкреслюють велике значення семіотичних елементів, що розкривають глибинні шари змісту поетичного першоджерела, спрямованість до музичних обривів доби романтизму [94; 126] тощо. Водночас, незважаючи на різносторонні підходи до вивчення особливостей камерно-вокальної лірики митця, проблема співвідношення словесного та музичного метроритмів ще не була розкрита у наявній науковій літературі. Однак осмислення цього питання дозволяє розглянути особливості роботи В. Сильвестрова з образно-змістовним наповненням першоджерела, виявити зміни, що вносить композитор у текстову основу.

У «*Тихих піснях*» [308] обрані принципи відображення поетичного першоджерела доповнюють вищеназвані стильові ознаки, слугуючи показником цієї жанрової царини. Насамперед привертає увагу підхід до

---

<sup>1</sup> Особливостям співвідношення словесного та музичного метроритмів присвячена наукова праця авторки дисертації [155].

вибору вірша. Залучені поетичні твори характеризуються надзвичайним розмаїттям за стилем, стилістикою, національною приналежністю та образним змістом. Одним із об'єднуючих факторів для них стає лірична спрямованість, але виражена у різноманітних проявах – пейзажному, любовному, філософському тощо. Іншою обставиною зближення різностильових творів стає вибір схожих принципів співвідношення слова та музики. Бережне ставлення до віршів проявляється через використання повної текстової основи у більшості опусів. Одним з виключень стає романс на слова Т. Шевченка «Прощай, світе, прощай, земле...» [308, с. 17–18], бо його текст взятий з великої за обсягом поеми «Сон». В іншому романсі – «Виходжу один я на дорогу...» на слова М. Лермонтова [308, с. 72–76] – композитор позбавляється четвертої строфи, яка містить образ смерті.

В. Сильвестров урізноманітнює способи роботи з метрикою поетичного першоджерела, збільшує кількість ударних та ненаголошених складів, змінює їхнє розташування. Виділяються декілька панівних підходів, характерних для «Тихих пісень». Зокрема, широко застосовується принцип відповідності, проте досить своєрідно. Акцентування вокальної партії здебільшого відповідає поетичному розміру, але наголошені склади посилюються довшою тривалістю, деформуючи поетичну схему та наближаючи її до античного метра. Наприклад, такий прийом притаманний романсам «Острівець» на слова П. Б. Шеллі та «Були бурі, непогоди...» на слова Є. Баратинського [308, с. 5–8]. Зауважимо, що наголошені склади мають різну довжину, оскільки композитор підкреслює більш вагомі смислові конструкції подовженим звучанням. У першій половині початкової строфи вокального твору на тлі іктів хорєя виокремлюються логіко-синтаксичні наголоси у рядках: *«Были бури, непоГОды, / Да младые были ГОды!»* [308, с. 5].

Поруч зі збереженням положень наголошених складів композитор нерідко відступає від заданої метричної схеми поетичних першоджерел, змінює розташування акцентів, що є ознакою принципу розбіжності. Зокрема, майже кожен склад вербального тексту у романсі «Прощай, світе, прощай, земле...» на

слова Т. Шевченка [308, с. 17–18] стає наголошеним, що надає вагу кожному рядку, написаному поетом (Додаток В, Приклад 14, с. 268). Іншим способом зміни віршового розміру є введення своєрідних ритмічних формул у вокальній партії. Показовими у цьому плані бачаться наступні рядки: «*БоЛЯщий ДУХ враЧУЕТ песноПЕНЬЕ*» (слова Є. Баратинського; № 1) [308, с. 2], «*Сквозь волНИСТЫе тумАНЫ / ПробиРАЕТся луНА*» (слова О. Пушкіна; № 8) [308, с. 28], «*КогДА волНУется желТЕЮщая НИВА*» (слова М. Лермонтова; № 16) [308, с. 67]. Тут використовується прийом «парних складів», котрий передбачає почергову зміну двох наголошених складів двома слабкими. Наведені приклади свідчать про використання схожих засобів для відображення творів різних поетів. Такі ритмічні формули, з одного боку, сприяють циклізації розрізненого поетичного матеріалу, з другого, розкривають їхню внутрішню приховану ритмічність. Досить активна зміна метричної схеми вірша врівноважується майже точним дотриманням його структури. Строфи виокремлюються довгими паузами, тоді як між рядками наявні невеликі цезури. Такий підхід дозволяє В. Сильвестрову зберегти структурні особливості поезій та внести власні корективи до їхньої семантики.

Подібні прийоми роботи з поетичним першоджерелом були заявлені вже у ранньому циклі «Два романси» на вірші О. Блока. Композитор неодноразово звертався до творчості цього видатного поета. Достатньо назвати такі опуси, як Кантата для сопрано та камерного оркестру (1973), вокальні цикли «Ступені» (1980–1982), «Три пісні» (2007), «Дві пісні» (2008) тощо<sup>1</sup>. Для «Двох романсів» композитор залучає два твори поета – «За туманом, за лісами» (1901) та «Не відпочити на стежці гірській» (1903), які увійшли до ранньої поетичної збірки – «Вірші про Прекрасну Даму» (1901–1902). Вона присвячена коханій поета, що вплинуло на тематику та образно-змістовне наповнення віршів. Розташування обраних першоджерел у вокальному циклі не відповідає послідовності, наявній

<sup>1</sup>Такий інтерес до спадку О. Блока був не випадковим, адже поет набув неабиякої популярності у музичних колах. Зокрема, у першій третині ХХ століття його вірші стали основою романсів українських композиторів – В. Косенка та Б. Лятошинського; в 1960-ті роки був написаний романс В. Годзяцького «Дівушка пела в церковном хорі». Серед зарубіжних митців, які зверталися до творчості О. Блока, назвемо М. Гнесіна, Е. Денисова, С. Рахманінова, В. Рубіна, В. Салманова, Г. Свиридова, Ю. Шапоріна та багатьох інших.



у блоківській збірці, оскільки вірш з другого романсу став її своєрідним епіграфом. Однак В. Сильвестров мабуть відчув певну узагальненість змісту цієї поезії. Це підтверджується думкою З. Мінца про те, що настрої вступу до поетичної композиції «не вихідний, а підсумковий для поезії Блока 1901–1903 років» [232, с. 457]. Обом віршам вокального циклу властива символічність висловлювання, характерна для блоківських творів раннього періоду. Їх поєднує й образно-змістовне наповнення з перевагою ліричного начала з любовними та пейзажними мотивами. Сюжетний ряд вірша «За туманом, за лісами» відтворює короткочасну, але довгоочікувану зустріч закоханих у темних уквивалах таємничої нічної пори. Вірш написаний чотиристопним ямбом з перехресною римою та містить три строфи, котрі стають своєрідними етапами драматургічного розвитку. Перша з них (зав'язка) відображає шлях у пошуку жаданої миті; друга (розвиток та кульмінація) радісний момент зустрічі; третя (розв'язка) нове розставання.

Попри все, вислів «*Унося источник света*» [31, с. 64] свідчить про відкритість композиції. Останні рядки наче повертають початковий образ, утворюючи смислове коло, символіка якого непоодинокі у цій поезії. Такий характер, за словами З. Мінца, носять різні рядки тексту: вираз «*блудящими огнями*» асоціюється з нічними світлячками, які за народним повір'ям представляли собою душі померлих; у рядках «*Ты уйдешь в речной камыш, / <...> Снова издали манишь*» [там само] кохана ліричного героя порівнюється з русалкою. Наявність цих символів надає поетичним образам таємничості, примарності. Це підкріплюється переливами світла і тіні – «*за туманом*», «*загорится, пропадет*», «*издали мелькнет*», «*поздней ночью*».

Вірш другого романсу – «Не відпочити на стежці гірській» – стає безпосереднім продовженням першого. Вони співвідносяться між собою як точка відліку, де відображаються активні пошуки шляху до мрії, та їхній вихідний результат – підготовка до весілля. Хоча обидва вірші відтворюють темний час доби, однак настрої другого з них розцвічений яскравими барвами, втілює юнацькі мрії, радісні почуття ліричного героя, котрий починає новий

етап свого життя. Особливу роль у створенні життєствердної атмосфери відіграє поетичний розмір вірша. Він написаний дактилем, тридольність якого сприяє появі танцювальних рис, відчуття енергійності, легкості. Грайливий настрій багато в чому зумовлений символікою обрядів стародавнього весілля. Гадається, що в цьому проступає елемент автобіографічності. Вірш написаний у 1903 році, коли О. Блок одружився з Л. Менделєєвою. Символіку весілля у цьому вірші З. Мінц вбачає в рядку *«Ты рассыпаешь кругом жемчуга»* [31, с. 47], котрий перегукується з текстом весільної пісні, де наречений збирає перли, розсипані його обраницею. Високий терем асоціюється з казковими сюжетами, що, за словами З. Мінца, викликає паралель з поезією Я. Полонського *«Цар-дівчина»* [232, с. 457]. Вираз *«Стучу в ворота»* [31, с. 47] відображає стук у ворота дому коханої під час обряду заручин.

В останній фразі криється проблемний аспект, пов'язаний з питанням перекладу, адже в партитурі романсів надається два рядки тексту – в оригіналі та у перекладі Б. Чіпа. Символічний зміст виразу *«Стучу в ворота»* у перекладача дещо зменшується, адже він перетворюється на запитання – *«Хто нам відкриє ворота важкі?»* [307, с. 49]. Тож, проблема перекладу ускладнюється завдяки високій концентрації символів у творі О. Блока, котрі іноді втрачають тонкощі образно-емоційного змісту. Наявність двох вербальних рядків у вокальному творі спонукає до осмислення того, який саме з них був первинним при написанні романсу. Це безпосередньо пов'язано з питанням взаємодії словесного та музичного текстів, що дозволяє досягнути способи роботи композитора з першоджерелом. Аналітичні розвідки підтверджують, що при написанні вокального циклу В. Сильвестров спирався на первинний блоківський текст, про що свідчить низка доказів. Спочатку необхідно звернути увагу на співвідношення оригіналу та його перекладу. У романсі вторинний текст може залучатися двома способами: обиратися із вже доступних зразків або перекладатися безпосередньо для конкретного вокального опусу. Якщо в першому випадку перекладач прагне максимально точно відобразити змістовне наповнення вірша, інколи відступаючи від

структурних параметрів, то у другому головним завданням стає збереження метричної схеми навіть зі змінами його смислової складової. З огляду на це, зауважимо, що у циклі В. Сильвестрова метрика українського перекладу повністю збігається з блоківським текстом при деяких розбіжностях їхнього образного змісту. Наприклад, у вірші «Не відпочити на стежці гірській» перша дворядкова строфа поділяється на чотири речення: «*Отдых напрасен. Дорога крута. / Вечер прекрасен. Стучу в ворота*» [31, с. 47]. Тут одночасно діють дві стилістичні фігури – асиндетон та анжамбеман, котрі створюють динамічність, піднесеність настрою, що посилюється додатковою римою всередині рядків. Тим часом у перекладі внутрішня рима та названі літературні прийоми втрачаються. Подібний процес відбувається й в останній строфі. Можливо певною мірою на це вплинула зміна В. Сильвестровим пунктуації оригінального тексту в романсі, оскільки перекладач міг спиратися саме на цей вербальний варіант. Іншим доказом того, що блоківський вірш був первинним при написанні вокального опусу, слугує логіка мелодико-ритмічної будови партії вокаліста. Наприклад, у першій строфі С. Сильвестров підкреслює стилістичну фігуру анжамбеман завдяки фразуванню та цезурам. Окрім цього, всередині останнього виразу першої мініатюри циклу наявна пауза. В російськомовному тексті вона поміщена між окремими словами – «*издали -- манишь*», тоді як в україномовному «розриває» слово навпіл – «*з да -- лини*» (Додаток В, приклад 15, с. 269)

При втіленні першоджерел В. Сильвестров використовує тексти без змін, проте різноманітно підходить до відображення віршових розмірів. Панівним стає принцип розбіжності з використанням прийомів, подібних до тих, що зустрічаються у «Тихих піснях». Де-не-де метрична схема у вокальній мелодії зберігається за принципом відповідності (третя та четверта строфи романсу «Не відпочити на стежці гірській»). Але найчастіше вона деформується через збільшення наголосів або прийом парної зміни іктових та ненаголошених складів: «*КАЖДЫЙ коНЕК НА Узорной резьБЕ / КРАСНОе ПЛАМЯ броСАет к теБЕ*» [307, с. 52–53]. В наведених прикладах такого роду акцентуванню

сприяють ритмічні формули у вокальній мелодії романсів. Зокрема, ними стають чверть на першу долю та короткий пунктир на другу або довгий – на другу та третю. В мініатюрі «За туманом, за лісами» розповсюдженою є міжтактова синкопа, яка зумовлює збільшення наголосів, виокремлюючи важливі семантичні одиниці. Невипадково в інтонаційному характері вокальної мелодії важливу роль відіграють кантиленність та прийом зустрічного ритму. Схожі засоби роботи з поетичним метроритмом проступають і у Кантаті на слова Ф. Тютчева та О. Блока (1973). На думку М. Нестьєвої, композитор «не ілюструє текст, а створює паралельний асоціативний ряд, що взаємодіє з віршем, доповнюючи його новими відтінками» [256, с. 37]. Завдяки цьому в Кантаті зберігається баланс між узагальненістю та деталізацією експресивних коливань, поєднуються «імпровізаційна свобода з конструктивною логікою, схвильованість зі стриманістю, кантилена з речитативом» [там само].

У «Двох романсах» на вірші О. Блока урізноманітненню метричної схеми протиставляється уважне ставлення до цезур вірша, оскільки композитор виділяє паузами рядки, окремі вирази і навіть слова, що свідчить про опору на декламаційність. Іншим способом збереження особливостей першоджерела стає структурування цілого. Наприклад, романс «За туманом, за лісами» має тричастинну репризну форму, пов'язану з «кільцевою» драматургією текстового оригіналу. Більш вільно будується романс «Не відпочити на стежці гірський». Швидкі зміни у динаміці, інтонаційності, фактурі, темпі, артикуляції різних розділів відтворюють емоційний стан ліричного героя, серце якого сповнене хвилювання в один з найважливіших моментів його життя. Інакше кажучи, В. Сильвестров замість зовнішньої атмосфери радості передвесільних подій зосереджується на внутрішніх колізіях.

Наведені аналітичні спостереження свідчать про те, що принципи втілення поетичного тексту, використані композитором у ранніх зразках, зберігають актуальність і у подальшій камерно-вокальній творчості. Поряд з цим, схожі принципи діють на рівні стилістичних засобів, які виявляють зв'язки з опусами інших жанрів. Зокрема, фортепіанна партія має переважно діатонічну

основу. Чотири бемолі, виставлені автором біля ключа, говорять про можливу появу *f-moll* чи *As-dur*. Тим часом жодна з них не є центральним тональним елементом, оскільки опорою у творі стає своєрідний синтез *As-dur*, *f-moll* та *B-dur*, виражений у співзвуччі – *as–b–es–f*, котре неодноразово з'являється у романсі. Вибір таких засобів дозволяє композитору відтворити атмосферу вірша, втілити образи туману, темряви, безперервного шляху у пошуках жаданої зустрічі. Більш того, на тлі переваги діатонічності на словах «*снова издали манишь*» [307, с. 48] проступає хроматика, котра утримується до кінця романсу. Тож через тональність розімкненого типу композитор підкреслює символічність висловлювання О. Блока, образ русалки, наданий в останніх рядках вірша.

Загалом, за словами А. Ільїної, характерними для композитора є модуляційні зсуви, де «тональність не знаходиться в межах конкретного її втілення» [138, с. 239]. Це притаманно й блоківському вокальному циклу, тональний центр якого прихований у різноманітній фактурі, гармоніях, насичених відхиленнями, модуляціями та акордами нетерцієвої структури. Зокрема, мініатюра «Не відпочити на стежці гірській» відкривається та завершується хроматизованою акордовою послідовністю, у якій переважають кварто-квінтові співзвуччя. Такий прийом виявляє діаметрально протилежні властивості – слугує інтонаційною аркою твору, викликає відчуття завершеності, однак завдяки тональній нестійкості залишає його відкритим.

Важливим стильовим аспектом на рівні фактури у творах В. Сильвестрова дослідники вбачають мелодичність фактурних голосів. Підтвердження знаходимо у партії фортепіано «Двох романсів». Наприклад, у мініатюрі «За туманом, за лісами» в партії правої руки на тлі арпеджованого руху утворюється самостійна мелодична лінія, доповнена виразними інтонаційними зворотами в партії лівої руки. Цікавий фактурний прийом застосовується в середньому розділі. Він базується на секундових та терцієвих ходах у мелодичному викладі, кожен зі звуків якого затримується. Така самопедалізація мелодії є досить розповсюдженою в оркестрових творах

В. Сильвестрова, у тому числі широко представлена в його П'ятій симфонії (1980–1982).

Риси зрілого стилю композитора проступають і в інших музично-мовних засобах «Двох романсів» – динаміці, авторських ремарках, штрихах. Усі вони піддаються тонкій деталізації, що дозволяє відобразити найменші коливання експресивного забарвлення віршів. Показовим є другий романс, що вирізняється мінливістю темпових позначень. Подібний засіб А. Ільїна визначає як «квазі темпо рубато» [138, с. 241]. Не менш цікавою є динамічна драматургія вокального циклу, виражена у значній переважанні «тихого висловлювання». Зокрема, якщо у другому романсі *f* інколи виринає на тлі *p*, то у першому – митець переводить звучання цілком в царину тихої музики.

Отже, вокальний цикл «Два романси» на вірші О. Блока відбиває еволюційні процеси становлення індивідуального стилю В. Сильвестрова. Для камерно-вокального жанру є притаманним вибір вербальних першоджерел, пронизаних ліричними мотивами. При втіленні поезій проявляється тенденція до збереження первинної основи при активній роботі з їхнім метроритмом, що дозволяє більш глибоко розкрити підтекст змісту. Окрім цього риси зрілого стилю проступають у різних музично-мовних засобах – фактурі, гармонії, тонкому нюансуванні, тяжінні до тихих звучань. Аналітичні спостереження підтверджують зародження стильових рис творчості В. Сильвестрова в надрах його ранньої камерно-вокальної лірики.

### **Висновки до Розділу 3**

Проблема перекладу у проекції на камерно-вокальну лірику набуває двох ракурсів розгляду. Один з них пов'язаний з тлумаченням композитором обраного поетичного тексту, зі змінами його образно-змістовного наповнення. Другий розкриває питання, які безпосередньо постають при використанні у вокальному творі перекладеного іншомовного першоджерела.

Порівняння вокальних творів Д. Клебанова з опусами інших авторів, створених на різні переклади одного й того самого вірша, демонструє вплив

перекладених варіантів на характер композиції та засоби музичного втілення. Використання одночасно двох перекладів у циклі В. Кирейка зумовлює зміну семантичного змісту при зіставленні вокальної партії по чергово з одним та з іншим текстом. Ці проблемні зони розкриваються завдяки орієнтації композиторів на віршовий метроритм, що виражається у дії принципів відповідності та мовленнєвості.

Аналітичні розвідки двох варіантів тексту різною мовою (російською та українською) у вокальному циклі «Два романси» В. Сильвестрова дозволяють виявити, що саме оригінальні вірші О. Блока, а не переклади, стали їхньою основою. Це уможлиблюється завдяки осмисленню особливостей самого перекладу, націленого на збереження насамперед метричної структури вірша, та логіки інтонаційної будови, фразування. Констатація цього факту є важливою, адже використані в них способи роботи з поетичним текстом отримують розвиток у зрілому циклі композитора «Тихі пісні». Зокрема, у блоківському опусі превалує принцип розбіжності, заявлений у декількох проявах – збільшенні наголосів та застосуванні ритмоформул, що порушують віршовий метр. Перший з них дозволяє виокремити важливі смислообрази, другий надає звучанню поетичного тексту особливої мелодійності, розкриває внутрішню ритмічність.

Розгляд вокальних циклів українських митців в аспекті заявлених у дисертаційному дослідженні принципів співвідношення слова та музики стимулює вивчення окремих зразків у творчості композиторів різних національних шкіл для підкреслення спільності виявлених закономірностей.

## РОЗДІЛ 4

### ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ ЗАРУБІЖНИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ В АСПЕКТІ ВЗАЄМОДІЇ СЛОВА ТА МУЗИКИ

Для підтвердження запропонованого у дисертаційному дослідженні підходу до розкриття взаємодії поетичного та музичного ритмів були обрані окремі твори зарубіжних авторів, котрі або мають образну палітру, відповідну до опусів українських митців, або раніше не були розглянуті під таким кутом зору у наукових працях. Оскільки так чи інакше постає питання впливу музичної мови конкретного твору та індивідуального стилю композитора на втілення образності вірша, часовий діапазон написання вокальних циклів не обмежується другою половиною ХХ століття. З цих позицій особливий інтерес викликають цикли «На цьому острові» для високого голосу та фортепіано на слова В. Одена *op. 7* (1937) Б. Бріттена [34], «Дванадцять віршів Емілі Дікінсон» для голосу і фортепіано (1948–1950) А. Копленда [395], «Прохолода і вогонь» для голосу і фортепіано Ф. Пуленка (1950) [410], «Фацелія» для високого голосу і фортепіано на слова М. Пришвіна (1957) С. Губайдуліної [89], «Дві пісні на вірші І. Буніна» для сопрано і фортепіано (1970) [98] та «На повороті» для голосу і фортепіано на вірші О. Мандельштама (1979) [99] Е. Денисова. Вибір композиторами поетичних першоджерел у названих циклах демонструє їхнє тяжіння до ліричної жанрової сфери, хоча кожен з поетів відноситься до різних епох та має індивідуальний, неповторний стиль висловлювання.

Обрані для розгляду опуси займають різне положення у спадщині митців. Зокрема, серед жанрового розмаїття творів Аарона Копленда (1900–1990) камерно-вокальна лірика не є багаточисленною. Звертають на себе увагу «Дванадцять віршів Емілі Дікінсон» та «Старовинні американські пісні». Вони наділені яскравою образністю та цікавим музичним втіленням поетичних першоджерел, відбивають любов А. Копленда до батьківщини. Написані рукою зрілого автора, ці твори дозволяють простежити характерні риси його стилю.



Деякі паралелі виявляє камерно-вокальна творчість Бенджаміна Бріттена (1913–1976) та Едісона Васильовича Денисова (1929–1996), відзначена великою кількістю створеного. Опуси обох композиторів можна поділити на дві групи – вокальні цикли для голосу та інструментального ансамблю та для голосу і фортепіано. В перших з них проявилась винахідливість та експериментаторський дух митців, у других співіснують зв'язок з традицією та оригінальний підхід до втілення поетичних текстів.

#### 4.1 Відбиття поетичної схеми вірша в англомовних вокальних циклах

Англомовна система віршування базується на тих самих поетичних розмірах, що й українська. Зокрема, Н. Рожкова зазначає, що в англійській мові існують п'ять основних метричних схем вірша, назви яких співзвучні з розповсюдженими найменуваннями у творчості вітчизняних поетів. Важливими, на думку авторки, стають порядок чергування іктових і ненаголошених складів та число стоп у рядках [291]. Широко застосовує термінологію силабо-тонічних розмірів Е. Козленко, котра розглядає метроритмічну будову англійського вірша минулого століття [172]; Н. Матвєєва на основі цієї систематизації поетичних розмірів досліджує еволюційні процеси в надрах англійської поетичної ритміки [225]. З огляду на це, виникає можливість розглянути дію аналогічних до камерно-вокальної лірики вітчизняних композиторів принципів в інших умовах. Схожі підходи до відображення поетичного метроритму виявляють вокальні цикли Б. Бріттена та А. Копленда, творча індивідуальність яких досить суттєво відрізняється.

Вокальний цикл «*На цьому острові*» (“*On This Island*”) **Б. Бріттена** (*Benjamin Britten*) [34] створений на вірші Вістена Г'ю Одена (1907–1973), сучасника композитора<sup>1</sup>. Незважаючи на те, що цей твір відноситься до

<sup>1</sup> В. Одена судилося зіграти значну роль у формуванні творчої особистості Б. Бріттена. Він входив до групи молодих англійських поетів 30-х років, випускників Оксфордського університету, яким було притаманне наслідування традицій англійського романтизму, про що свідчили «соціальні теми, образи боротьби, дух змін, прагнення усвідомити і філософськи осмислити роль сьогодення в історії» [170, с. 43]. Серед своїх однодумців В. Оден вирізнявся вмінням відобразити правду жорстоких реалій світу як з точки зору політичних, так і

раннього періоду творчості митця, він вирізняється яскравою образністю та своєрідністю підходу до втілення поетичних текстів. Саме тому цикл неодноразово потрапляв в «об'єктив» досліджень як зарубіжних, так і вітчизняних вчених. Зокрема, Л. Ковнацька представляє невеликий аналітичний нарис в межах монументальної біографії<sup>1</sup>, присвяченої життю та творчості композитора. Науковиця окреслює загальну драматургію циклу, що будується за принципом контрасту двох полюсів, котрі закладені у першому романсі; виявляє зв'язки з традицією, зокрема, Ф. Шубертом, Ф. Шопеном, П. Чайковським [170, с. 50–51], проте не виключає «риси, які будуть притаманні зрілим вокальним опусам Бріттена» [170, с. 50]. Майже всі камерно-вокальні твори британського композитора охоплює дослідження А. Василенко, спрямоване на розгляд музичної інтерпретації поетичних образів. За словами авторки, вокальним циклам на вірші В. Одена «властиве занурення в ідіостиль поета» [42, с. 10]. Подібні думки висловлює П. Хіггінс (*Paul Higgins*). Науковець зазначає важливість розуміння принципів втілення поетичного тексту Б. Бріттенем, адже композитор з особливою увагою відносився, наприклад, до функціонального призначення жанру пісні, надавав йому вагомого соціального значення як просвітницького засобу. Саме тому у жанрах для голосу та фортепіано слово та музика мусять мати рівноцінне значення – «музична мова не повинна стати важливішою аніж повідомлення» [404, с. 146]. Виходячи з цього, автор підкреслює великий вплив тексту (як змісту, так і структури) на прийоми його відбиття у романсах [403, с. 171]. Незважаючи на наявність розгорнутих аналітичних спостережень щодо циклу «На цьому

---

моральних, естетичних проблем. Можливо, саме такі погляди на сучасне суспільство привернули увагу молодого композитора. Поезія В. Одена була близькою світосприйняттю Б. Бріттена «її тривожністю почуттів, постійно вібруючим відчуттям невпевненості, нестійкості, трагізму існування, з її ясною жагою до змін, яскравим сатиричним струменем» [170, с. 45]. Перша творча співпраця двох обдарованих постатей відбулася під час роботи над документальним фільмом кінематографічної компанії *GPO* – «*Coal-Face*» («Вугільний вибій») у 1935 році. Це був не єдиний фільм, над яким працювала команда молодих митців. В. Оден зізнається, що йому не подобалась ця робота, проте «дуже подобалась компанія» [415]. В подальшому цей союз дав багато плодів – твори різних жанрів, серед яких фільми, музика до театральних та аудіоіс, вокальних циклів «Наші батьки – мисливці» та «На цьому острові» [394].

<sup>1</sup> Дослідниця вважає, що цикл «На цьому острові» став одним зі шаблів на шляху до зрілої оперної творчості композитора [170, с. 48]. Нерідко камерно-вокальна творчість позиціонується як своєрідна лабораторія для розвитку вокального стилю того чи іншого автора, котра може спричинити вплив на масштабні його твори, проте, на нашу думку, камерно-вокальні твори Б. Бріттена, зважаючи на їхню численність та широту образно-змістовного контексту, насамперед необхідно розглядати як самостійну, самодостатню лінію творчості.

острові», деталізуємо співвідношення саме поетичного та музичного метроритмів, оскільки маємо на меті виявити схожі та відмінні риси у порівнянні з творами українських композиторів.

Для вокального циклу «На цьому острові» Б. Бріттен обрав п'ять віршів поета: «*Let the Florid Music Praise*» («Нехай прекрасна музика хвалить», № 1), «*Now the Leaves are falling fast*» («Зараз листя падає швидко», № 2), «*Seascape*» («Морський пейзаж», № 3), «*Nocturne*» («Ноктюрн», № 4), «*At it is, Plenty*» («Достаток як він є», № 5)<sup>1</sup> [393]. Як вже зазначалося, англійський митець вибудовує композиційну канву з певним ліричним сюжетом, за принципом контрастного співставлення двох емоційних антитез, котрі беруть свій початок у першому романсі та поступово виявляються в наступних. Світла, осяяна образність експонується у першій строфі романсу «Нехай прекрасна музика хвалить» (№ 1) та стає основою романсу «Морський пейзаж» (№ 3); друга – тьмяна, похмура, втілюється у другій строфі першого романсу та повністю охоплює «Зараз листя падає швидко» (№ 2) та «Ноктюрн» (№ 4). Останній романс – «Достаток як він є» (№ 5) – виконує роль своєрідного епілогу, що розкриває людські вади та налаштовує на високий моральний тон.

Перша строфа «*Let the Florid Music Praise*» (№ 1) передає захоплення, натхнення, її провідними образами стають «музика» та «сонце», що яскраво сяє, зігріває своїм промінням усе навколо. Такими символами відтворюється саме життя. Цей піднесений емоційний тон підхоплює «*Seascape*» (№ 3), котрий виокремлюється перевагою ліричних образів, виключно пейзажних мотивів. Вірш складається з трьох строф, що описують красу дикої природи, втілюють насолоду її краєвидами. Поет застосовує прийом, запозичений з кінематографу, – у кожній строфі поступово неначе розширюється радіус простору, що

<sup>1</sup> В дужках ми надаємо власний переклад творів українською з метою якомога точніше передати їхній зміст. Л. Ковнацька дещо поетизує найменування, наприклад, перший романс названий «*Хвала прекрасной музыке*» [170, с. 49]. З точки зору синтаксису дія тут спрямована на слово «*музыке*», яке є додатком. В оригіналі ж слово «*music*» відіграє роль підмета, тобто сама музика звершує дію «*praise*» – «*хвалити*». Інакше авторка називає третій романс – «*Мыс в море*», – хоча дослівно він перекладається як «Морський пейзаж». Вважаємо, що цього разу науковиця прагне точніше відобразити семантику вірша.

потрапляє до поля зору<sup>1</sup>. Вірш одночасно розкриває декілька образно-емоційних станів: з одного боку, у ньому переважає тиха атмосфера, природа заспокоює серце, гармонізує душу, з другого – передаються сила морських хвиль, міць крейдяних скель, неймовірний простір, від якого захоплює дух. Такий ефект досягається завдяки великій кількості яскравих тропів. Серед них можна виділити епітети – «*leaping light*» («мерехтливе світло»), «*ending pause*» («кінцева зупинка»), «*tall ledges*» («високі виступи»); порівняння – «*May wander like a river*» («Нехай блукає як річка»), «*Far off like floating seeds the ship*» («Далеко, як насіння, що пливе, кораблі...»); зустрічаються й уособлення – «*the shingle scramble*» («галька дереться»), «*clouds <...> through the water saunter*» («хмари <...> по воді прогулюються»)<sup>2</sup> [393]. Наявність таких засобів поетичної виразності в іншомовному вірші підтверджує думку, що образний зміст спонукає поета до використання певних тропів.

Як вже вказувалося, лінія похмурих, страхітливих образів бере свої витoki у другій строфі вірша першого романсу. Емоційна палітра недобрих передчуттів, тривоги посилюється через появу образу смерті. Тому «*Now the Leaves are Falling Fast*» (№ 2) стає безпосереднім продовженням цієї тематики. Осінній пейзаж тут є дзеркалом внутрішнього стану ліричного героя та порівнюється з кінцевим етапом життя людини, неминучим наближенням смерті<sup>3</sup>. Вірш включає п'ять строф, які передають різні нюанси похмурих

<sup>1</sup> Це відбувається завдяки присутності ліричного героя – незнайомця-споглядача, посередника, очима якого спостерігається пейзаж. Мандруючи, він потрапляє до прекрасного острова, сповненого дивовижних відкриттів. У першій строфі зображено «ближній план», те, що відразу впадає в очі, – гра сонячного світла на поверхні води та звуки морського «гомону». У другій змальовується крейдяна скеля, навколо котрої кружляють чайки та розбиваються хвилі. У третій охоплюється найбільший діапазон зорового сприйняття, що доходить до горизонту: десь вдалині ледве вгадуються обриси кораблів, плывуть хмари, тінь яких віддзеркалюється у водній гладі. Відчуття цілісності сприйняття картини підтримується безпосередньо у тексті вірша, а саме у виразі «*the full view*», котрий перекладається як «повний вид», що викарбовується та живе в пам'яті [393].

<sup>2</sup> Як відомо, англійська мова за побудовою синтаксису досить сильно відрізняється від української. Якщо зміна смислового наповнення в українській мові відбувається на основі перетворення слова (закінчення, префікс, суфікс тощо) і порядок їхньої появи має менший вплив, то в англійській – смислотворення багато в чому залежить від граматичних конструкцій, в яких поява слів підкоряється чітким правилам, а їхнє порушення може призвести до втрати сенсу. Разом з тим, аналітичні спроби щодо вірша В. Одена дозволили виявити схожі для двох мов поетичні тропи.

<sup>3</sup> У першій строфі «*Now the Leaves are Falling Fast*» (№ 2) описані падаюче листя, зав'язлі квіти, які сприймаються символами смерті. У другій строфі голе гілляччя уособлює образ самотності. Поет посилює його яскравою метафорою – «*hands must freeze / lonely on the separate knees*» («руки повинні замерти / самотні, на окремих колінах») [393]. У третій осінні мотиви представлені як відображення фальшивого, несправжнього кохання, де початковий вираз «*dead in hundreds at the back*» («мертві сотнями позаду») [393] надає йому трагічного відтінку. Четверта строфа є кульмінаційною в драматургії вірша: вона позбавлена будь-якої надії,

осінніх настроїв. Лише в останній строфі відбувається деяке просвітлення – змальовується картина прекрасної гори, величавої та прихильної, котра супроводжує «мандрівників в останніх лихах» («*Travellers in their last distress*») [393]. Романс «*Nocturne*» (№ 4) нагадує страхітливую колискову, де замість образів монстрів, традиційних для фольклору різних країн, представлені жахаючі реалії сучасного поетові світу. Лише перша строфа наповнена виключно образами природи – змальовується нічний пейзаж. В. Оден досягає своєрідного просторового ефекту, позначаючи кордони ночі земних просторів, де темрява покидає миси Китаю та поволі охоплює береги Америки. Дві наступні строфи втілюють урбаністичні прикмети сучасності, її негативні моменти<sup>1</sup>, без яких в цілому не можлива гармонія світу. Вірш останнього романсу – «*As it is, Plenty*» («Достаток як він є», № 5) – стає підсумком «подій», що відбувалися у змісті попередніх зразків. В ньому втілюється невпевненість у майбутньому, хиткість світу та байдужість до навколишніх проблем як один з найбільших людських недоліків<sup>2</sup>.

Поетична метрика обраних композитором віршів різноманітна – від класичних розмірів до верлібру. Застосований поетом метр не є випадковим, оскільки він доповнює семантичний зміст кожного твору. Зокрема, у «*Let the Florid Music Praise*» (№ 1) структура та ритміка наближаються до верлібру: незважаючи на те, що в ньому переважає хореїчний метр, все ж В. Оден періодично змінює його ямбічним. Окрім цього, у вірші не зберігається однакова кількість наголошених складів у рядку та відсутня точна рима. Такий

---

життя у лісі зупинилося – «*Trolls run scolding for their food; / And the nightingale is dumb, / And the angel will not come*» («Тролі сваряться за їжу; / І соловей німий, / І ангел не прийде») [393].

<sup>1</sup> Зокрема, до них відносяться «*the ragged vagrants*» («одягнуті в лахміття бродягу»), «*the losing gambler*» («гравець, який програв»), «*beggar*» («жебрак»), «*revolting succubus*» («повсталий сукуб») [393] та ін. Ці образи позиціонуються автором як прояв вад суспільства, як щось обридливое, котре криється у темряві ночі. Однак у третій строфі надане протиставлення цьому негативу у виразі «*sleep's healing power*» («лікувальна сила сну») [393], що стає порятунком від зовнішніх негараздів. Щоб підкреслити це протиріччя поет майже вдвічі збільшує останню строфу: перші дві включають шість рядків, третя – одинадцять.

<sup>2</sup> У вірші описується рутинне життя пересічної людини. Все є звичним, повсякденним, тому така особа задовольняється тим, що має, і не зважає на проблеми навколишнього світу. Яскравим засобом у вірші слугує прийом анафори. В перших двох рядках на початку повторюється вираз «*As it is*», п'ять рядків починаються словом «*let*» та шість рядків – сполучником «*and*». Завдяки цим повторам відбивається атмосфера вірша, виникає відчуття мірного плину часу, послідовного розвитку подій, котрі сприймаються як належне. Повторення слів зустрічається не тільки по «вертикалі», але й по «горизонталі», про що свідчать останні рядки кожної строфи: «*give thanks, give thanks*» («подякуй, подякуй») у першій, «*forget, forget*» («забудь, забудь») у другій, «*and final, final*» («і кінець, кінець») у третій строфах [393].

ритм допомагає посилити емоційний дисонанс твору. Схожу функцію виконує поетичний метр у вірші «*As it is, Plenty*» (№ 5), ямбічна основа котрого інколи змінюється хореем та тридольними стопами, що вносить у зовні «позитивний» текст дисгармонію, дещо саркастичний відтінок. Своє значення у віршах має й дотримання чіткої метрики. «*Seascape*» (№ 3) написаний ямбом, який В. Оден зберігає майже точно, за деякими виключеннями при появі артикля *the*. Але кількість іктових місць у рядках є показником мінливим та коливається від двох до шести наголошених складів, що співвідноситься з семантичною грою простору. Розширюються здебільшого рядки з описом пейзажних явищ, за допомогою яких виникає відчуття широти простору. В «*Nocturne*» (№ 4) чітка метрика чотиристопного хорea властива всьому віршу, що підкреслює жанровий орієнтир колискової. Цей же поетичний розмір у «*Now the Leaves are Falling Fast*» (№ 2) викликає ефект невпинного, безжалісного руху годинникової стрілки.

При втіленні поетичних першоджерел Б. Бріттен використовує різні принципи відображення поетичної метроритміки у вокальній мелодії. Центральне місце займає принцип комбінування, що допомагає гнучко відобразити особливості семантики віршів. Яскравим прикладом постає перший романс – «*Let the Florid Music Praise*». Антонімічність його строф передається комплексом різних музично-мовних засобів. При цьому друга строфа розділяється на дві частини, близькі за експресивним наповненням та стилістикою. У такий спосіб композиція романсу набуває тричастинної структури без репризи, а кожен з розділів сприймається новим етапом роздумів про життя та смерть. Проте композитор дещо пом'якшує різкі переходи між емоційними полюсами. Це втілюється в тональному плані: сонячний *D-dur* першого розділу змінюється *B-dur* у середньому, котрий модулює в похмурий *g-moll* у третьому. У цьому вгадується ідея доби романтизму – від світла до темряви. Перша строфа звучить яскраво, піднесено, в темпоритмі маршу, тому

сприймається наче гімн життю<sup>1</sup>. Співставлення полярних засобів проявляється й у способі втілення поетичної схеми. У першій строфі панівне місце посів принцип відповідності: розспіви майже відсутні, мелодія організована чвертями. І хоча кожен звук підкреслюється акцентом, мелодичний рух утворює наголоси, відповідні до віршових – іктовий склад позначається вищим звуком у мелодії, аніж ненаголошений. Єдиним виразом у першому розділі, що розспівається (протягом декількох тактів), є останній – «*shine on*» («сяє»). Завдяки цьому Б. Бріттен підкреслює його семантичну вагу. Протилежними засобами втілюється друга строфа<sup>2</sup>. Перевага акордової фактури, наявність пунктирного ритму створюють відчуття тривоги, важкого серцебиття, нагадуючи жанр траурного маршу. Особливого значення набувають розспіви майже кожного складу<sup>3</sup>, що відповідає принципу розбіжності. Такий спосіб відображення поетичного розміру разом з колоподібним рухом мелодії та ритмікою, заснованою на зміні групи коротких тривалостей та довгих, витриманих звуків, викликано образним змістом.

Контраст двох принципів притаманний і романсу «*Now the Leaves are Falling Fast*» (№ 2), оскільки композитор переосмислює поетичний текст, розкриваючи його внутрішні потенції. З одного боку, він не враховує різноманіття емоційних відтінків перших чотирьох строф, вибудовуючи їх в куплетно-варіаційній формі з поступовим нагнітанням експресії. Замість пейзажу спустілої осені, завмирання природи немовби створюється образ невблаганного плину часу, помножуються відчуття схвильованості, тривоги. Пульсуючі акорди у фортепіанній партії<sup>4</sup> нагадують швидкий рух

<sup>1</sup> Темпове позначення *Maestoso, non troppo presto* налаштовує на позитивний лад; твір відкривається яскравим низхідним пасажом, нагадуючи сонячне проміння, що засліплює все навколо. Ще більше посилює образ динаміка *ff* та позначення *marcatissimo*.

<sup>2</sup> Зауважимо, що важливу роль у створенні контрасту відіграє зміна прийому вокального співу. У першому розділі, заснованому на динаміці *f*, наче переважає зовнішній план. З виконавської точки зору такий характер відтворюється за допомогою відкритого, щільного звуку, наближеного до оперного співу. В другому та третьому розділах переважає динаміка *p*, камерне звучання передає внутрішній стан, промова ведеться наче подумки. Такий образ втілюється завдяки співу *sotto voce*.

<sup>3</sup> Плавне голосоведення на тлі акордової фактури у другому розділі за інтонаційністю нагадує бароковий тип мелодики, що підтримується перевагою діатоніки.

<sup>4</sup> Їхній ефект посилюється завдяки контрасту, що виникає через характер вступу, де послідовність витриманих дисонуючих співзвуч нагадує «акорди заціпеніння» з «Руслана і Людмили» М. Глінки та викликає асоціації з «завмиранням серця».

годинникового механізму. Особливо схвильовано звучить вокальна партія, ритміка якої містить переважно безперервний рух короткими тривалостями. Автор широко застосовує принцип розбіжності, так як майже кожен склад поетичного тексту розспівується, мелодика набуває колоподібного виду, що породжує образ кружляння пожовтілого листа. З другого боку, Б. Бріттен кардинально змінює характер викладу в останній строфі<sup>1</sup> так, що її тривалість стає рівнозначною першим чотирьом взятих разом. Через це романс набуває рис двочастинної форми, а семантична вага останньої строфи відносно до вірша значно посилюється. Тут застосовано протилежний принцип втілення поетичної метрики – принцип відповідності. Композитор відтворює характер строфи, котра передає одночасно велич, могутність та таємничість, загадковість природи.

Якщо у попередніх романсах принципи втілення поетичних першоджерел набувають змін відповідно до різних розділів, зважаючи на їхнє образно-змістовне наповнення, то у «*Seascape*» (№ 3), монолітному за семантикою, композитор диференціює відтінки експресії, викликані краєвидом у межах окремих слів та виразів<sup>2</sup>. Виклад мелодії вокальної партії відповідає двом типам: пісенному з елементами кантилени та речитативно-декламаційному. Внаслідок цього складається враження, що окремі словосполучення промовляються у різному темпі: наближені до мовленнєвої інтонації вирази, організовані переважно вісімками, наспівні – більш довгими тривалостями. Такий ефект пов'язаний з особливостями відбиття поетичного метроритму у

<sup>1</sup> Темп уповільнюється, фактура, залишаючись акордовою, витримана довгими тривалостями, що нагадує акорди зі вступу. Змінюється й тип вокальної мелодики – за інтонаційністю вона стає більш різноманітною, з широкими ходами, виразними хроматизмами.

<sup>2</sup> Б. Бріттен діє за принципом співставлення різних музично-мовних засобів, розповсюджуючи його на всі рівні музичної тканини. Романс має чітку тричастинну репризну форму, але крайні розділи не тотожні: хоча вони включають музичний повтор, однак їхнє експресивне наповнення змінюється. Велику роль у цьому відіграють темпові та динамічні зміни. Наприклад, перший розділ написаний у темпі *Allegro molto*, другий – найбільш жвавий – *Animato*, третій – спокійний, безтурботний – *Molto tranquillo*. В динамічному рельєфі композитор створює тонке нюансування відтінків, швидкі переходи від *p* до *f*; загалом у першій та третій частинах переважає тиха звучність, а в середній – гучна. Важливе місце у відображенні поетичного змісту займає фактура. У крайніх розділах вона направлена на втілення зовнішнього плану вірша, тому застосовується прийом звуконаслідування. Арпеджований акомпанемент викликає в уяві картину морських хвиль, що розбиваються об скелі. У середньому розділі фактура набуває вигляду акордової синкопованої пульсації, яка нагадує биття схвильованого серця. У зв'язку з цим наче відбувається переключення із зовнішнього плану на внутрішній, у царину почуттів.



романсі, де зіставляються принципи відповідності та розбіжності. В одних випадках Б. Бріттен дотримується поетичного розміру вірша, в інших – змінює його, то збільшуючи, то зменшуючи кількість наголошених складів. Віршовий метроритм збігається з наголосами вокальної мелодії у тих рядках, де у змістовному плані проявляється певна рухливість, чи, навпаки, статичність. Наприклад, збереження поетичної схеми у другому рядку першої строфи наче відтворює гру сонячного світла на поверхні води. При підкресленні за бажанням композитора ваги окремих виразів відбувається збільшення іктів (Додаток В, приклад 16, с. 269). Такими постають перші два рядки другої строфи – «*Here at the small field's ending pause / Where the chalk wall falls to the foam*» («Тут на кінцевій зупинці простору / Де крейдяна стіна падає на піну») [34, с. 5]; майже всіма наголошеними складами виокремлюються рядки, що, на нашу думку, стають смисловим центром вірша – «*And the full view / Indeed may enter*» («І повний вид / Дійсно може увійти») [34, с. 7–8].

Монолітним стосовно принципів втілення поетичного метроритму сприймається «*Nocturne*» (№ 4), написаний в куплетно-варіаційній формі з кодою. В ньому композитор спирається на жанр колискової, заявлений у поетичному тексті<sup>1</sup>. Проте драматургія романсу дещо нагадує «*Now the Leaves are Falling Fast*» (№ 2), оскільки підпорядкована поступовому збільшенню емоційної насиченості з кульмінацією у третьому куплеті. В образному плані композитор дотримується вірша, проходячи шлях від натхненного нічного пейзажу до похмурих урбаністичних мотивів. Обраний жанровий вектор зумовлює особливості відбиття поетичної метрики. Завдяки розміреному руху тривалостей, відсутності великої кількості розспівів ведучим стає принцип

<sup>1</sup> Це визначило комплекс музично-мовних засобів. Темп *Andante piacevole*, розмірена акордова пульсація довгими тривалостями, тиха динаміка, позначення у фортепіано *sostenuto* та у вокальній партії *legato* підкреслюють емоційний стан спокою, умиротворення. Особливу роль відіграє мелодика вокальної партії. Вона рухається переважно звуками тонічного тризвуку у висхідному напрямку з повторенням кожного з них за допомогою предйому, що сприяє появі м'яких терцієвих ходів, притаманних для колискової. Якщо перші два куплети мають точний музичний повтор, то третій набуває досить суттєвих змін. Модуляційні відхилення у далекі тональності, дисонуючі акорди нетерцієвої структури, розширення діапазону, посилення динаміки надають звучанню більшої експресивності, похмурості. Кода складається з двох фрагментів: перший – речитатія на одному тоні, звучить наче страхітливе застереження: «*Unpursued by hostile force, / Traction engine, bull or horse / Or revolting succubus*» («Обурений ворожою силою, / Тяговий двигун, бик або кінь, / Або повсталлий сукуб») [34, с. 12–13], другий близький до основної мелодії.

відповідності: ікти поетичного тексту здебільшого збігаються з наголосами вокальної мелодії, але вони часто розспівуються. Таким чином, у романсах циклу композитор використовує різні принципи відбиття віршового метроритму, завдяки яким йому вдається не тільки передати усі тонкощі експресивного наповнення віршів В. Одена, а й внести корективи у зміст, поглибити та розширити його.

Схожі принципи втілення виявляються у вокальному циклі *А. Копленда (Aaron Copland) «Дванадцять віршів Емілі Дікінсон»* (“*Twelve Poems of Emily Dickinson*”; 1950) [395], створеному на вірші відомої американської поетеси XIX століття. Нагадаємо, що творчість Е. Дікінсон (1830–1886) має ряд особливостей, котрі виокремлюють її серед митців того часу. До таких можна віднести вільну будову віршів з різноманітною ритмікою та римуванням, їх насичення науковими термінами, побутовими виразами і словами латинською та грецькою, майже повну відсутність пунктуації<sup>1</sup>. З одного боку, це ускладнює сприйняття змісту віршів, з другого, помножує семантичні нашарування, надає висловленню символічності, недомовленості. Тим часом в творах Е. Дікінсон наявні прийоми, котрі сприяють «роз’ясненню» їхнього змістовного наповнення. Важливу роль відіграє тире, що є своєрідним «знаком паузи», сприяє «більшій виразності та ритмічній своєрідності» вірша [221, с. 167]. Широко використовує авторка велику літеру в словах, котрі бажає посилити у загальному контексті, бо вони несуть магістральне семантичне навантаження. Жанровою природою поезії американки є лірика з різними відтінками – пейзажним, любовним, філософським<sup>2</sup>.

Кожен з дванадцяти обраних А. Коплендом для вокального циклу віршів є своєрідним, неповторним. Тим часом їхнє образно-змістовне наповнення

<sup>1</sup> Гадається, що саме це стало причиною непопулярності творчості поетеси серед сучасників. За словами В. Маркової, за життя Е. Дікінсон «були опубліковані всього чотири вірші» [222, с. 3]. Декілька разів Е. Дікінсон зверталася до відомих критиків і публіцистів у спробі опублікуватися, однак постійно отримувала відмову, обґрунтовану недосконалістю віршів з необхідністю їхньої корінної переробки. Незважаючи на це, вона продовжувала працювати та написала близько двох тисяч творів. Цей скарб віднайшли лише у XX столітті і поезія авторки нарешті отримала гідне визнання та дотепер залишається актуальною.

<sup>2</sup> Багато в чому поява цих мотивів пов’язана з просвітницькими ідеями оратора Р. Емерсона, котрий у руслі хвилі прогресивних вільнодумців виступав проти кальвінізму та «закликав до інтелектуального пізнання світу, поза церковних стін, на лоні прекрасної, дикої природи» [222, с. 9]. Е. Дікінсон продовжила і розвинула ці тези, доповнила власними думками, розширила ідейні горизонти.

містить певні паралелі, що дозволяє умовно виділити три групи. До першої відносяться твори з яскравими образами природи<sup>1</sup> – «*Nature, the gentlest mother*» [397, с. 832] («Природа, найніжніша мати», № 1), «*There came a wind like a bugle*» [397, с. 337] («Пройшов вітер, наче горн», № 2), «*Dear March – Come in!*» [397, с. 1367] («Дорогий Березень, заходь», № 6), «*When they come back*» [397, с. 1126] («Коли вони повертаються», № 8). Вірші другої групи поєднуються завдяки посиленню особистісного тону висловлювання та наявності рис автобіографічності. До неї належать «*Why do they shut Me out of Heaven?*» [397, с. 258] («Чому вони закрили Мене від Неба?»; № 3), «*Heart! We will forget him!*» [397, с. 53] («Серце! Ми забудемо його»; № 5), «*Sleep is supposed to be*» [397, с. 17] («Сон повинен бути», № 7), «*I've heard an Organ talk, sometimes*» [397, с. 192] («Я іноді чула розмову Органа» № 10). Третя група включає вірші, які презентують образ смерті у різних її проявах – «*The World – feels Dusty*» [397, с. 715] («Світ – відчуває Пил»; № 4), «*I felt a Funeral, in my Brain*» [397, с. 290] («Я відчуваю похорон, у моєму мозку»; № 9), «*Going to Heaven!*» [397, с. 86] («На небо!»; № 11), «*Because I could not stop for Death*» [397, с. 753] («Тому що я не міг зупинитися перед смертю»), названий композиторкою «*The Chariot*» («Колісниця»; № 12).

Найважливішим засобом для втілення поетичної думки у більшості віршів першої групи стає уособлення. Зокрема, в «*Nature, the gentlest mother*» (№ 1) природа представлена в образі «найніжнішої матері», люблячої, турботливої та справедливої. Поетеса наділяє її людськими рисами – «*Her Admonition mild*» («Її зауваження м'яке»), «*How fair Her Conversation*» («Як справедлива її розмова»), «*Her Voice among the Aisles*» («Її голос серед проходів»)<sup>2</sup> [397, с. 832]. Вірш «*Dear March – Come in*» (№ 6) втілює весняний

<sup>1</sup> Така любов до навколишнього світу, на думку В. Маркової, не випадково проступає у віршах поетеси – вона багато часу проводила на лоні природи, оскільки її сім'я володіла великим будинком з лугом, де була можливість насолоджуватися неперевершеними видами. Саме тому в «поезії Емілі живуть прекрасні тихі пейзажі, що раптово підриваються бурями та ураганами» [222, с. 6].

<sup>2</sup> Поруч з прийомом персоніфікації вірш насичується великою кількістю інших тропів, що дозволяють передати різні грані семантики вірша. Сила впливу матері-природи підкреслюється епітетами, часто наданими у формі найвищого ступеня прикметника, тобто з додаванням частки «-lest» («най-»), – «gentlest» (найніжніша), «feeblest» (найслабкіший), «waywardest» (найнебезпечніший) тощо. Для посилення емоційності висловлювання авторка вводить антонімічні вирази – «*The feeblest or the waywardest*» («Найслабкіший чи найнебезпечніший»),

настрій – захоплення, передчуття чогось нового, незвіданого. Головним персонажем стає місяць березень, до якого авторка звертається як до близького друга<sup>1</sup>. Хоча у центрі уваги «*There came a wind like a bugle*» (№ 2)<sup>2</sup> знаходиться природна стихія вітру, сильного, руйнівного, прийом персоніфікації розповсюджується й на інші явища<sup>3</sup>. На відміну від попередніх, вірш «*When they come back – if Blossoms do*» (№ 8) наповнений невпевненістю, хиткістю думок, що призвело до зміни поетичних засобів. Для цього авторка використовує смисловий дисонанс. Весняні мотиви, які виникають вже на початку, вуалюються відсутністю конкретики стосовно часу, місця та учасників подій. Це призводить до появи відчуттів сумніву, тривоги і навіть страху<sup>4</sup>.

Зауважимо, вірші Е. Дікінсон наділені особливою емоційністю з вираженням власних почуттів щодо різних речей та явищ. Однак деякі з них доволі проникливо передають внутрішній світ авторки, дозволяючи пізнати її як особистість. Сказане стосується насамперед творів другої групи. «*Why do they shut Me out of Heaven?*» (№ 3) розкриває позицію Е. Дікінсон щодо релігійної теми, яка набула в її творчості дещо дискусійного характеру, бо поетеса була противницею розповсюджуваних на той час у Новій Англії ідей кальвіністської церкви. За словами С. Олсон (*Samanta Olson*), у її віршах є думка про те, що «духовна сила і влада знаходяться всередині людини, а також у самому Христі, а не офіційній церкві» [408]. Поруч з цим, за словами В. Маркової, в деяких своїх поезіях Е. Дікінсон «спорить з самим богом. Вона

---

«*In Forest and the Hill*» («У лісі та на нагорбі»), «*Restraining Rampant Squirrel / Or too impetuous Bird*» («Стриману білку, що стоїть на задніх лапах / Чи занадто зухвалого птаха») [397, с. 832].

<sup>1</sup> Інакше кажучи, березень є повноцінною дійовою особою: з'являється на порозі як довгоочікуваний, улюблений гість, носить капелюха, пише листа, ділиться новинами, завдяки чому вірш набуває рис побутової сценки. Кожна з його трьох масштабних строф наче відбиває етапи зустрічі: перша – привітання, друга – бесіда з другом, третя – вторгнення непроханого гостя – місяця квітня.

<sup>2</sup> Важливим виразним засобом у вірші постає прийом нагнітання експресії, створений завдяки поступовому введенню більш страхітливих образів: «*a Green Chill*» («зелений холод»), «*an Emerald Ghost*» («смарагдовий привид»), «*the Doom's electric Moccasin*» («електрична хода загибелі»). Тим яскравіше звучить головна антитеза твору: незважаючи на всі негаразди, світ й досі непорушний – «*How much can come / And much can go, / And yet abide the World!*» («Скільки може прийти / І багато може піти / І все ще залишається вічним світ») [397, с. 1641].

<sup>3</sup> Яскравими прикладами постають вирази «*a Green Chill upon the Heat / so ominous did pass*» («зелений холод остудив спеку / так зловісно пройшов»), «*On a strange Mob of panting Trees, / and Fences fled away*» («У дивному натовпі дерев, що задихаються, / і огорожі втекли»), «*the Houses ran*» («будинки бігли») [397, с. 1641] тощо.

<sup>4</sup> Найбільш показовою є остання строфа. Невідоме місцеположення – «*there*» («там»), та майбутнє «*One may be Tomorrow*» («Що буде Завтра»); вірш загалом завершується запереченням всього промовленого раніше – «*But if I am there / I take back all I say*» («Але якщо я там, / Я беру назад все, що кажу») [397, с. 1126].

то довіряється йому, як дитина, то постає проти нього, оскільки не дошукатися, не достукатися, і діалог обривається в пустоті» [222, с. 20]. Саме такі роздуми викликає вірш «*Why do they shut Me out of Heaven?*» (№ 3). В ньому відчувається втрата зв'язку з Небом та спроба зрозуміти причину цього. Вірш сприймається як молитва, палка, натхненна, навіть дещо бунтарська. Про це дозволяє говорити розстановка в ньому акцентів. Поряд зі словами «*Heaven*» («*Небеса*») та «*Angels*» («*Ангели*») поетеса пише займенник «*Me*» («*Мене*») з великої літери, тобто ставить себе з божественними образами на одну ланку [397, с. 258]<sup>1</sup>. У такий спосіб авторка демонструє свою духовну силу вже у першому рядку. Незважаючи на монологічну природу вірша, тут виникає ситуація діалогу завдяки великій кількості питальних речень, хоча в деяких випадках розділовий знак при наявності питальних слів навіть не виставляється. Ці питання, залишені без відповіді, ще більше посилюють мотив згуби взаєморозуміння з Небесами. «*I've heard an Organ talk, sometimes*» (№ 10) в деякому сенсі антонімічний до «*Why do they shut Me out of Heaven?*» (№ 3), оскільки в ньому, навпаки, відбувається встановлення зв'язку з вищими силами за допомогою музики. Прекрасне «органне звучання» торкається самої душі, перехоплює дихання. Ще більше емоційний ефект посилюється через протиставлення: хоча розум не може збагнути «промови» органа, проте серце відчуває зв'язок з чимось високодуховним, піднесеним, що приводить до великих внутрішніх зрушень.

«*Heart! We will forget him!*» (№ 5) – це тендітний монолог жінки, котра звертається до свого серця та закликає забути, позбавитись від почуття кохання. Цей вірш виявляє зв'язок з творами першої групи, бо серце в ньому наче стає самостійною дійовою особою завдяки наявності розподілу дій – «*You may forget the / Warmth he gave – / I will forget the Light!*» («*Ти можеш забути Тепло, / Що він давав – / Я забуду Світло*») [397, с. 53]. Це сприяє відособленості

<sup>1</sup> За словами С. Олсон, така розстановка пріоритетів була притаманна творчості Е. Дікінсон [408]. Науковиця розглядає, зокрема, вірш «*I rose – because He sank*» («*Я піднялася, бо Він потонув*»), де під займенником «*Він*» криється ім'я Христа. Велика літера тут стає носієм його сили, однак, займенник «*his*», написаний з малої літери у третьому рядку, означає її втрату. У порівнянні з цим, слово «*Soul*» («*Душа*»), яке відноситься до самої поетеси, написано з великої.

персонажів, яка посилюється в останніх рядках: героїня, наче не відчуваючи свого серця, просить попередити про ту мить, коли кохання ним буде забуте. Гадаємо, що в цьому вірші втілюються певні особистісні переживання авторки<sup>1</sup>. Риси автобіографічності дослідники знаходять й у вірші «*Sleep is supposed to be*» (№ 7). Він звучить наче відповідь суворому та педантичному батьку [222, с. 7], котрий будив поетесу ще задовго до сходу сонця [412]. Е. Дікінсон уводить зміну різного часу доби – нічний сон, ранок, сонце у zenіті, та надає віршу дещо сатиричного відтінку, підміняючи поняття у третій строфі, коли одне явище опиняється іншим: «*Morning has not occurred! / That shall aurora be / East of eternity*» («Ранок не відбувся! / Це було полярне сяйво / На сході від Вічності») [397, с. 17].

Не менш значне місце в творчості Е. Дікінсон займають роздуми з приводу смерті людини. Для поетеси вона не тільки жахаюча, невблаганна кончина, але й таємниця, загадка, котру поетесі хотілося б розгадати, умиротворення, спокій, що невідомий людині за життя. Для відображення розмаїття образу смерті застосовуються різні прийоми поетичного висловлювання. Наприклад, «*The World – feels Dusty*» (№ 4) зосереджується на сенсоричній пов'язаній з цим явищем: «*The World – feels Dusty*» («Світ – відчуває Пил»), «*We want the Dew*» («Ми хочемо Роси»), «*taste dry*» («смак сухий»), «*Cools – like the Rain*» («Охолоджує – наче Дощ») тощо [397, с. 756]. Сюжет вибудовує шлях від темряви, тривоги до просвітлення, спокою<sup>2</sup>. Поезія «*Going to Heaven!*» (№ 11) містить філософські роздуми про смертність людського тіла та безсмертя душі, її небесне існування після земного. Вона складається з трьох строф, кожна з яких зменшується на рядок (10, 9, 8). Така будова має символічний сенс та означає зворотній відлік часу, відведеного людині<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> За словами науковців, Е. Дікінсон кохала чоловіка, з яким не могла одружитися: «Сильне почуття стало джерелом поетичного натхнення. Любов у її віршах виростає до космічних розмірів <...>. Міцно і напружено звучить тема розлуки, зречення від любові» [222, с. 10].

<sup>2</sup> Великого значення набуває поява виразів «*Hybla Balms*» («Бальзам Хібла») та «*Dews of Thessaly*» («Роси Тесалії») в останній строфі. За свідченням С. Олсон, у цьому вірші слово «бальзам» Е. Дікінсон використовує «для посилення на цілющу силу смерті» [408]. Таким чином, авторка бачить в ній певне умиротворення, позбавлення від земних переживань.

<sup>3</sup> Вірш має деякі протиставлення – у першій строфі впевненому вигуку «*Going to Heaven!*» («На небо!»), повтореному двічі на відстані, протиставляються невпевнені сумніви, оскільки невідомо коли настане кінець

Два інші вірші цієї групи відображають процесуальну сторону смерті. «*I felt a Funeral, in my Brain*» (№ 9) зображає стан «переходу» людини, свідомість котрої повільно переживає кожен з її етапів: «похорон» мозку, поховальні барабани, скрип ящика, дзвони космосу тощо<sup>1</sup>. Остання строфа відбиває занурення у якусь безодню, що призводить до повної утрати розуміння, виходу за межі реального в ірраціональний світ<sup>2</sup>. «*The Chariot*» (№ 12) звучить своєрідним продовженням попереднього, описуючи шлях у кареті смерті, яка прийшла неочікувано, без попередження<sup>3</sup>.

Ритміка обраних А. Коплендом віршів надзвичайно різноманітна – зустрічаються як класичні розміри, так і структури, наближені до верлібру. Усе ж метрична схема кожного з них пов'язана зі змістовною стороною, відіграє певну роль у його семантиці. Рівномірна метрична пульсація з орієнтацією на усталені розміри заявлена в романсах «*There came a wind like a bugle*» (№ 2), «*When they come back*» (№ 8), «*I've heard an Organ talk, sometimes*» (№ 10), «*The Chariot*» (№ 12). Наприклад, останній з названих написаний ямбом з перемінною кількістю іктів (4–3–4–3) та має точну перехресну риму. У такий спосіб підкреслюється безповоротний, невблаганний плин часу, котрий не має вороття. Така ж сама структура виявляє якості своєрідної гравітації у «*When they come back*» (№ 8) в умовах панування сумнівів, невизначеності семантики вірша. Ритмічність ямба допомагає створити образ могутньої стихії вітру, що

---

буття – ця подія похмура та неминуча. Поетеса нібито шукає відповідь на питання – чи існують життя та рай після смерті? Уявляючи собі «небесне» існування, вона все ж наприкінці стверджує песимістично-реалістичні погляди на явище смерті.

<sup>1</sup> Ця смислова модуляція простежується у виділених авторкою словах – «*Funeral*» («*Похорон*»), «*Box*» («*Ящик*»), «*Boots of Lead*» («*Черевики свинцю*»), «*Heavens*» («*Небеса*»), «*Silence*» («*Тиша*»), «*Reason*» («*Розум*»), «*Finished*» («*Кінець*») і т. ін. [397, с. 756]. Такі вирази передають атмосферу темряви, забуття, безповоротного уходу людини, неможливість вплинути на цей процес.

<sup>2</sup> Деякі дослідники вважають, що смисловий стрижень вірша може трактуватися не як смерть у прямому її розумінні, а як процеси, що відбуваються у мозку людини – «занурення у божевілля, <...> зображення жаху та безпомічності, що супроводжується втратою контролю над реальністю» [413].

<sup>3</sup> Темний, печальний характер вірша посилюється часовим чинником – смерть тут не миттєва, а сприймається довгою подорожжю до пункту призначення: «Незрозуміло, чи спікерка вже мертва, чи вона рухається до смерті. У будь-якому випадку її смерть представляється чимось природним, дивним і неминучим» [392]. Водночас у змісті віддзеркалюється циклічність природи буття: людина бачить, що відбувається після її відходу, – дітей, які відіграють біля школи і перед якими все життя попереду; красу полів, на яких виростало золотисте зерно; захід сонця, котре завтра так само вийде, але вже без супутниці смерті. Подібно до вірша «*I felt a Funeral, in my Brain*» (№ 9), особистість не може вплинути на події, що відбуваються, а є спостерігачем. Такий тип висловлювання з яскравими антонімічними образами значно посилює емоційну пригніченість.

невпинно йде земними просторами. В інших віршах поетеса не дотримується силабо-тонічної метрики, урізноманітнюючи її різною мірою. Зовсім незначних змін набуває ямб вірша «*Nature, the gentlest mother*» (№ 1) – тільки в деяких рядках авторка додає додатковий наголос чи, навпаки, ненаголошений склад. Цікаву структуру має «*Heart! We will forget him!*» (№ 5), в якому ямбічні рядки змінюються хорейчними, наче діалог, що лунає між двома персонажами. Незвична ритмічна формула заявлена у вірші «*Sleep is supposed to be*» (№ 7). Він складається з п'яти трирядкових строф, у кожній з яких перший рядок починається дактилем, а наступні два – ямбічні, що наче підкреслює нерівномірний розподіл часопростору. Емоції вагання, розгубленості, непорозуміння супроводжуються використанням нерегулярної метрики, наближеної до верлібру у поезіях «*Why do they shut Me out of Heaven?*» (№ 3), «*The World – feels Dusty*» (№ 4), «*Going to Heaven!*» (№ 11).

Подібне метроритмічне і структурне розмаїття віршів, з одного боку, ускладнює завдання композитора при створенні романсів, а з другого – надає більше простору для фантазії. При втіленні поетичних першоджерел А. Копленд здебільшого не дотримується поетичної метрики. Це пояснюється прагненням більш тонко та виразно показати їхні образно-змістовні особливості, що проявилось у застосуванні різних способів відбиття поетичних схем. Досить розповсюдженим є принцип комбінування. Зокрема, у крайніх розділах романсу «*Nature, the gentlest mother*» (№ 1) превалує принцип відповідності, лише іноді кількість іктових місць збільшується – посилюються окремі слова та вирази. В середньому використовується принцип мовленнєвості: кількість іктових місць, навпаки, зменшується завдяки ритмічній димінуції, виділяються лише логічні опори. У низці романсів поєднуються принципи відповідності та розбіжності, які корелюються з семантикою першоджерел. У «*There came a wind like a bugle*» (№ 2) загальна кількість іктів збільшується насамперед за допомогою синкоп. Це надає звучанню активності, посилює експресію висловлювання. Проте на словах «*The bell within the steeple wild / The flying tidings whirled*» («Дзвони всередині дикого



шпилью, / Вісті, що літають, кружляли») наголошені та ненаголошені склади зберігають своє місцеположення, хоча кожен іктовий склад розспівується двома вісімками, утворює імітацію передзвону. У п'ятому («*Heart! We will forget him!*») та одинадцятому («*Going to Heaven!*») романсах композитор в основній частині віршів йде за поетичним метром, тоді як завершує значним посиленням складів, підкреслюючи вагу промовленого.

Одним із способів поєднання принципів відповідності та розбіжності стає виділення окремих слів та виразів із загального контексту, що досягається як збільшенням, так і зменшенням наголосів. Наприклад, у романсі «*The World – feels Dusty*» (№ 4) композитор перерозподіляє поетичні акценти так, що у тексті виділяються слова, котрі у вірші пишуться з великої літери [397, с. 756]. Це представляє значний інтерес, оскільки у вербальній основі вокального циклу таке виокремлення відсутнє. За свідченням Б. Уайза (*Brian Wise*), під час роботи над твором А. Копленд ознайомився з декількома томами поезії Е. Дікінсон, однак «видання, якими він користувався, були викривлені різною мірою» [416]<sup>1</sup>. Хоча загальний сенс при відсутності великої літери залишається зрозумілим, однак важливі стильові риси висловлювання авторки втрачаються, а емоційний посил зменшується. Тож, А. Копленд інтуїтивно підкреслює «семантичні стовпи» поезії Е. Дікінсон, що свідчить про тонке відчуття композитором поетичного висловлювання майстрині (Додаток В, приклад 17, с. 270). Зауважимо, що осмислення цих нюансів уможлиблюється завдяки розкриттю специфіки співвідношення поетичного та музичного метроритмів. Важливу роль у візуалізації цього підходу відіграє зустрічний ритм. Здебільшого він з'являється у виокремлених словах завдяки витриманому звуку чи синкопі. Це підтримується інтонаційним характером вокальної мелодії, в якій вагоме місце займають широкі ходи, рух звуками акордів.

У романсі «*I've heard an Organ talk, sometimes*» (№ 10) принцип розбіжності реалізується ще одним способом. Окремі слова, котрі несуть

<sup>1</sup> Згідно з науковцем вірші у цих збірках набули досить значних змін пунктуації та навіть текстової основи – пропускались слова та цілі вирази.

важливе змістовне навантаження, звучать більш випукло через зменшення кількості наголошених складів в інших. На цьому тлі особливо вагомим сприймається останній вираз «*In that old Hallowed Aisle*» («*У тому старовинному Священному Проході*»), всі склади якого, крім першого, стають іктовими<sup>1</sup> через розспіви, відсутні в попередніх рядках.

Як бачимо, для представлених романсів характерним є принцип комбінування, що дозволяє гнучко відобразити семантику першоджерел. Не менш аргументованою є й перевага одного принципу в межах однієї частини циклу. Такими постають «*Dear March – Come in!*» (№ 6) та «*Why do they shut Me out of Heaven?*» (№ 3). Наявність у тексті інтонацій звернення, промови, закономірно активізує принцип мовленнєвості. У першому з названих романсів вокальна партія нагадує жвавий діалог. Дія принципу посилюється завдяки використанню відповідних мовних одиниць (питальної, окличної, прохання тощо). Вокальна мелодія поєднує риси декламаційності, заявленої у мовленнєвих інтонаціях, відсутності розспівів, та інструментальності, що виявляється у широких ходах в одному напрямку, розширюючи діапазон. Ситуації діалогічності сприяють й довгі цезури, породжуючи ілюзію нечутної відповіді на запитання (Додаток В, приклад 18, с. 271). У третьому романсі такий спосіб відображення поетичного першоджерела підвищує емоційний тонус висловлювання та нагадує палку, схвильовану промову.

Не менш вагомим у відображенні змісту віршів стає принцип відповідності. В останньому творі циклу – «*The Chariot*»<sup>2</sup> (№ 12) – тонко відображається увесь спектр настроїв вірша – печаль, безвихідність, неможливість вплинути на перебіг життя та наближення смерті. Це підкреслюється почерговою зміною наголошених та ненаголошених складів,

<sup>1</sup> Схожий підхід застосовується у романсі «*I felt a Funeral, in my Brain*» (№ 9), де композитор акумулює акценти в певних виразах, зменшуючи в інших. Зокрема, повністю наголошуються рядки – «*till I thought / My mind was going numb*» («до того, як я подумав / Мій розум заціпенів»), посилюються словосполучення – «*BOOTS of LEAD, AGAIN*» («Черевки свинцю, знову»), та окремі слова – «*FUneral*» («похорон»), «*BRAIN*» («мозок»), «*CREAK*» («скрипить»), «*WRECKED*» («розбитий») [397, с. 290].

<sup>2</sup> За словами В. Перліс (*Vivian Perlis*), саме цей вірш привернув увагу А. Копленда до творчості Е. Дікінсон. Гадається, композитора вразила філософська глибина поетичної думки [395].

котрі немов передають рух вперед, плин безповоротного часу<sup>1</sup>. Заразом змінюється й інтонаційність вокальної мелодії, котра набуває пісенності – в ній переважає поступенний рух, широкі ходи із заповненням тощо. У романсі «*Sleep is supposed to be*» (№ 7) головним чинником є принцип розбіжності, який виявляється у збільшенні кількості наголошених складів за допомогою численних синкоп та подовження звуків довгою тривалістю, вказуючи на активізацію прийому зустрічного ритму як одного з провідних засобів вокалізації мелодії у даному романсі. Іноді майже всі склади рядка акцентуються, що додає значимості словам – вони наче промовляються з великим бажанням донести головну думку до адресата (батька поетеси).

Виявлені риси підтверджують прагнення А. Копленда якомога точніше відобразити семантику віршів Е. Дікінсон. Проте у деяких випадках він змінює семантичні акценти або експресивне забарвлення поетичних текстів. При втіленні вірша «*When they come back*» (№ 8) композитор відмовляється від мотивів тривоги, переживання і підкреслює радість оновлення, надії на світле майбутнє. Така єдина спрямованість емоційної палітри відбивається у стилістиці. Зокрема, протягом романсу незмінно панує принцип мовленнєвості, котрому відповідає мелодика речитативно-декламаційного складу. Виклад фортепіанної партії також витриманий: складається з декількох голосів. В одних випадках, ритм партій правої та лівої рук збігається, в інших – мелодичні лінії набувають більшої інтонаційно-ритмічної індивідуалізації, що приводить до поліфонізації фактури. Емоційність романсу знаходить вираження в темповій драматургії: починаючись повільно, темп поступово пришвидшується. Через це відчуття мрійливості, задумливості змінюється активністю, жвавістю, деякою схвильованістю в очікуванні майбутніх подій. У дев'ятому романсі – «*I felt a Funeral, in my Brain*», автор позбавляється останньої строфи, що приводить до зміни сенсу. Якщо першоджерело завершується повним забуттям, котре приносить якийсь спокій, то романс – висловленням негативних

<sup>1</sup> Лише іноді композитор змінює поетичні наголоси, щоб підкреслити окремі слова. Зокрема, декілька разів виділяється займенник *he* (він), що посилює експресивність висловлювання. Поруч з цим в деяких романсах, навпаки, відбувається значна зміна наголосів.

внутрішніх почуттів – «*Wrecked, solitary, here*» («*Розбитий, самотній, тут*») [397, с. 290]. Таке закінчення робить колорит вірша більш темним, спонукаючи композитора до вибору певних стилістичних засобів. Це підкреслюється в партії інструмента. На тлі акордового ланцюга чвертями відбувається неперервний рух шістнадцятими з коливанням малосекундових інтонацій у низькому регістрі, що викликає асоціації з затуманенням розуму, замкнутим колом, з якого неможливо знайти вихід. Автор підкріплює художній задум ремарками: *heavily, with forboding* (важко, з відчуттям тривоги) для всього романсу та *blurred, uneven* (розмито, нерівномірно) окремо для шістнадцятих (Додаток В, приклад 19, с. 272). Однак така фактура зберігається лише у першій строфі, у другій образ змінюється, посилюється почуття невпевненості, страху. Подвоєні в октаву квартові ходи у низькому регістрі сприймаються наче масивні кроки безжалісного Року, зловісного та неминучого.

Інтерпретуючи вірш «*Going to Heaven!*» (№ 11), композитор, здавалося б, точно відображає семантику твору, підкреслюючи дві емоційні сфери. Перша з них подібна стрімкому потоку думок, має піднесений настрій. Вокальна партія нагадує скоромовку, додаючи звучанню деякої метушливості, незважаючи на сумніви та моменти роздумів, які виникають у змісті поетичного першоджерела. Проте вони віддзеркалюються в інтонаційному розвитку романсу, проявляючись у направленості руху як вокальної, так і фортепіанної партій. Висхідний гамоподібний рух, на кшталт барокової фігури *anabasis*, супроводжує вираз «*Going to Heaven!*», котрому протиставляється низхідний – *catabasis* – як заперечення чи сумнів щодо промовленого. Друга експресивна сфера з'являється лише в останній строфі, де розкриваються істинні думки поетеси з приводу існування небесного життя після смерті. Темп значно уповільнюється, гучна динаміка змінюється на помірну. Перед кінцевою строфою ще раз повторюється головний вираз, однак у цьому разі без фортепіанного супроводу. Продовженням цієї емпізи стає рядок-висновок – «*I'm glad I don't believe it*» («*Я радий, що не вірю в це*») [397, с. 86], котрий спонукає до переосмислення сказаного вище. Проте композитор не

погоджується з думкою поетеси про відсутність раю: на тлі останнього витриманого звуку лунає відголосок висхідного мелодичного ходу «*Going to Heaven!*», залишаючи своєрідне послання надії слухачеві. Схожу будову має романс «*Why do they shut Me out of Heaven?*» (№ 3), у котрому відтворюються два емоційні стани вірша: бунтарський заклик у крайніх розділах та роздуми, сумніви у середньому. Це відображається завдяки антонімічним музично-мовним засобам – контрасту динамічному, темповому, фактурному. Для посилення експресії наприкінці романсу А. Копленд повторює початковий вираз – головне запитання, що ставить поетеса. Це утворює фігуру замкнутого кола (*circulatio*), з якого немає виходу.

Таким чином, принципи втілення поетичного метроритму тісно переплітаються із загальним спектром музично-мовних засобів романсів. Фортепіанна партія є рівноправним учасником вокально-інструментального дуету та розкриває підтекст першоджерел. Серед задіяних композитором засобів назвемо звуконаслідування, яке досягається різними способами<sup>1</sup>, узагальнений тип викладу, гармонію, темп, пов'язані з відображенням внутрішніх переживань та тривоги<sup>2</sup>. А. Копленд не оминає своєю увагою надбання минулих епох. У циклі наявні мотиви подорожі, нерозділеного

<sup>1</sup> У романсі «*There came a wind like a bugle*» (№ 2) стихія сильного, руйнівного вітру вгадується в активних гамоподібних висхідних пасажах та неперервному русі шістнадцятими; звучання горну відтворюється за допомогою ходу звуками квартсекстакорду; передзвони зображають мерехтливі коливання квінти та прими зі швидкими змінами регістру в партії правої та секунди в партії лівої руки тощо. Таке розмаїття образно-змістовної складової впливає й на інші прийоми, що виражається у мінливій динаміці та підкріплюється авторськими ремарками. У романсі «*Dear March – Come in!*» (№ 6) рівномірний рух вісімками нагадує крапельки талої води, що стікають з даху, відблискуючи на сонці, зігріті його теплими променями. В романсі «*The Chariot*» (№ 12) в партії інструмента повсюдно використовується пунктирний ритм, що відтворює рух колісниці. У деяких випадках паралельно з пунктирним рухом з'являється двоголосся поліфонічного типу, натякаючи на розмову двох персонажів, які подорожують разом. Такого типу фактура виникає у другій строфі, розкриваючи «взаємовідносини» Смерті та її супутниці.

<sup>2</sup> Наприклад, у «*The World – feels Dusty*» (№ 4) партія фортепіано має акордову хоральну фактуру з ритмом чверть та половинна у розмірі 3/4, що асоціюється з важкими, нерівномірними кроками. Тривога посилюється через застосування дисонуючих співзвуч різних структур та еліптичного переходу одного нестійкого акорду в інший. Загальній атмосфері сприяють темпове позначення – *Very slowly*, і авторські ремарки – *expressively* для фортепіанної партії та *darkly colored* для вокальної. У романсі «*Heart! We will forget him!*» (№ 5) музика звучить наче смиренна молитва, тихе прохання. Для створення такого образу використовуються повільний темп (*Very slowly*), перевага тихої динаміки, рівномірний рух чвертями, що нагадує повільне серцебиття. Проте А. Копленд не полишає його й емоційної схвильованості: в кульмінаційній зоні він використовує гучне звучання та пришвидшує темп. У такий спосіб досягається вірогідність душевних хвилювань – наче серце починає стукати все сильніше, перехоплюється дихання. В романсі «*I've heard an Organ talk, sometimes*» (№ 10) акордова фактура надана на зразок хоралу, нагадуючи органні твори. Вона доповнюється тихою динамікою, виразним темповим позначенням «*Gently flowing*» та відтворює неймовірно тендітний, натхненний, глибоко духовний образ.

кохання, образи природи. На більш масштабному рівні це заявлено у драматургії цілого: якщо на початку опусу превалюють світлі образи, то концентрація похмурих мотивів, образу смерті надана наприкінці, нагадуючи ідею доби романтизму – від світла до темряви. У рішенні окремих романсів орієнтація на традицію проступає на різних рівнях<sup>1</sup>. Поряд зі зверненням до усталеного досвіду у циклі наявні й новітні засоби, що часто зустрічаються у творах композиторів ХХ століття. А. Копленд застосовує поліфонічні прийоми викладення музичного матеріалу. Фактура включає декілька голосів, що розвиваються за принципом комплементарності ритму. Ці мелодичні лінії вступають в діалог з вокальною партією, доповнюючи її за «дуєтним принципом» (термін О. Степанідіної).

#### 4.2 Принципи втілення метроритміки вербального тексту у специфічних умовах

Співвідношення поетичного та музичного метроритмів набуває змін при зовнішньому впливі деяких факторів. Одним із них є яскравий індивідуальний стиль композитора, риси якого розповсюджуються на всі параметри музичного цілого та сприяють переосмисленню поетичних першоджерел. До таких митців можна віднести *Е. Денисова*. Обрані для дослідження вокальні цикли створені в період активного формування стильових якостей його творчості, що торкнулося різних аспектів роботи з поетичним словом. Першоджерела та їхнє музичне втілення демонструють певні взаємовідносини. З одного боку, лірична аура віршів впливає на вибір стилістичних засобів, з другого – композитор

<sup>1</sup> В «*Nature, the gentlest mother*» (№ 1) наявні жанрові риси колискової у крайніх розділах, що змінюється жвавою розповіддю у середньому. Елементи колискової проступають у переважанні тихої динаміки, повільному темпі (*Quite slow*), пісенному типі мелодики зі здебільшого терцієвими, квінтовими та секстовими інтонаціями. Тож вже на початку романсу композитор відображає мотив, що виникає лише наприкінці вірша. У фортепіанному вступі вводяться наче блискіт зірок витончені групето у високому регістрі. Окрім цього, у першій строфі А. Копленд дублює звук *h* у високому та низькому регістрах, що створює ефект відкритого простору, всеосяжності. Завдяки цим засобам композитор характеризує головний образ твору – природу в образі матері, котра бачить та чує все, що відбувається у кожному куточку всесвіту. Романс поєднує ознаки декількох музичних форм. З одного боку, тут є риси тричастинної повторної структури (*ABA*), хоча реприза не є точною. З другого – наявні прийоми варіювання: три з п'яти строф вірша починаються схожим інтонаційним зворотом, проведеним у різних тональностях.

свідомо обирає ті поетичні твори, образно-змістовне наповнення яких дозволяє розгорнути власний творчий потенціал. Це підтверджується прагненням композитора до краси, гармонії, які повсюдно відображаються в його музиці. Показовою у цьому плані є паралель, котру проводить В. Холопов: «Якщо Веберна називають “маестро *pianissimo*”, то у багатьох творах Денисов – “маестро *dolcissimo*”» [347, с. 84].

Саме таку образно-емоційну спрямованість мають **вокальні цикли** «*Дві пісні на вірші І. Буніна*» (1970) [98] та «*На повороті*» на слова **О. Мандельштама** (1979) [99], наділені яскравою пейзажною ліричністю. Зокрема, твори Івана Олександровича Буніна (1870–1853) вирізняються тонким відчуттям природи, її аромату, якоїсь чарівної краси, що відбивається у кожному рядку його поезії та прози<sup>1</sup>. Ці образи втілюються завдяки різноманітним тропам. Такі якості демонструють два вірші, обрані Е. Денисовим для вокального циклу. Перший з них «*Как дым седая мгла мороза*» [36, с. 124], названий у романсі «Сутінки» [98, с. 3], змальовує образ самого невизначеного часу доби – переходу дня та ночі, коли людське око вже не може чітко вловлювати контури, обриси, доповнюючи картину уявою. Для передання такого хиткого, неясного стану природи поет використовує безліч різних тропів<sup>2</sup>, серед яких епітети, порівняння, метафори, гіперболи та ін. Вірш «*Как в апреле по ночам в аллее*» [37, с. 116], обраний для другого романсу – «Осінь» [98, с. 6] – включає два плани: зовнішній, пов’язаний з образами природи у перших двох строфах, та внутрішній, що розкриває емоційно-психологічний стан, викликаний змальованим пейзажем, в останній строфі. У цьому випадку І. Бунін диференціює поетичні засоби для відображення обох

<sup>1</sup> Така любов до природи бере початок з дитинства поета, оскільки, за відомостями літературознавців, він ріс у селі та багато часу проводив на її лоні. Вона проникла в кожен куточок його душі, відбиваючись яскравими барвами в усій творчості. «Він так чуттєво відтворює красу світу, – пише М. Любимов, – що його любов до нього таїться у відтінках, запахах, звуках, у всякому разі з не меншою силою передається читачеві, ніж коли він висловлював її відкрито» [204, с. 535].

<sup>2</sup> Зокрема, велику силу мають порівняння, іноді посилені епітетами: «*как дым седая мгла*», «*как приведение береза*», «*как будто бледный призрак дня*». Важливу роль відіграє прийом уособлення. «*Грусть*» у І. Буніна – «*провожающая день*», «*разлитая на закате*», «*глядит сквозь сумрак*», «*над всем простерлася несмело*». За допомогою виразів, що вказують на невизначеність, – «*чуть светит печь*», «*чья-то тень*», «*с какою-то глубокой думой*», «*застыла в сумраке*» – поет розмиває пейзаж сутінок. Кольорова гама вірша позбавлена яскравих барв, в ньому переважають сірі, приглушені тони [36, с. 124].

сюжетних ліній<sup>1</sup>. Таке образно-змістовне розмаїття І. Бунін вкладає у класичні розміри: «*Как дым седая мгла мороза...*» написаний чотиристопним ямбом, «*Как в апреле по ночам в алее...*» – п'ятистопним хореєм.

Поезія Осипа Емільовича Мандельштама (1891–1938) зовсім інакша за своєю природою. Деякі дослідники відзначають, що для розуміння віршів поета необхідно мати велику філологічну підготовку і широту культурних уявлень. Такого роду твердження пояснюється всеосяжністю інтересів митця, яка породила різноспрямованість тематики його творів. О. Мандельштама приваблювали антична поезія, задля чого він вивчав давньогрецьку мову, визначні архітектурні споруди, музичне мистецтво, кінематограф тощо. А. Ботнікова вважає, що «у віршах Мандельштама творіння архітектури і живопису, театру і музики, прози і поезії разом з їхніми творцями то встають у повний зріст, то згадуються побіжно і мимохідь» [33, с. 326]. Тож, погляд представника Срібного віку був спрямований у минуле. Він переосмислює, відбиває власне бачення вже створеного художниками різних епох і напрямків. Однак форма, в яку поет вкладає цей зміст, зовсім не позбавлена модерністських ідей – її вектор направлений у майбутнє<sup>2</sup>. О. Мандельштам пише різними розмірами, включаючи ті, яких раніше в російській поезії не існувало. Згідно В. Іванову, він «більше за інших у той час сприяв багатству російських поетичних розмірів і їхньому використанню» [133, с. 20]. З цієї точки зору, творчість митця стала своєрідним «мостом» між минулим і сучасністю.

Незважаючи на різницю поетичних стилів І. Буніна та О. Мандельштама, обрані Е. Денисовим вірші для вокальних циклів виявляють деякі паралелі. Це свідчить про націленість композитора на певні образно-емоційні стани та

<sup>1</sup> При втіленні образів природи він вводить різні тропи для досягнення ефекту недомовленості, підкреслення невизначеності часового континуума. Еволюція психологічного стану в останній строфі – від суму, розуміння смертності людини до відчуття душевної молодості та енергії – знаходить вираження у протиставленні асиметричності та симетричності цезур. Тут використовуються дві стилістичні фігури – анжамбеман та асиндетон. В перших двох рядках синтаксис не співпадає з метричними межами рядків вірша, в той час як безполучникове повторення слів у третьому рядку відновлює відчуття ритмічності, динамічності.

<sup>2</sup> Поет захоплювався різними сучасними течіями. На ранньому етапі його творчого шляху помітним був вплив символізму. Згодом поет приєднався до течії акмеїстів, що з'явилася у 1910-х роках. Представники цього напрямку протиставляли себе символістам і вели боротьбу за повернення словам їхнього предметного значення: «<...> адже слова – завжди символи, не в одних тільки символістів» [133, с. 6].



явища. Наприклад, вірш «*О небо, небо, ты мне будешь сниться*» [219, с. 55] («*Ніч*», № 1; [99, с. 31]) є своєрідним продовженням бунінських «*Сутінок*», оскільки в ньому описується схожий період доби<sup>1</sup>. При стислості висловлювання він виявляється досить складним і неоднозначним за змістом. Загальний характер чотиривірша можна уподібнити емоційно-психологічній модуляції: від захопленого стану до відчаю і безвиході<sup>2</sup>. Атмосфера недовомленості, невизначеності превалює у вірші «*Образ твой, мучительный и зыбкий*» [219, с. 57] («*Боже ім'я*», № 2; [99, с. 32]). Основною смисловою одиницею є слово «*образ*». При цьому епітети – «*мучительный*», «*зыбкий*» – описують його як щось невловиме, неясне. Уже в третьому рядку поет дає йому ім'я – «*Господи*». Але цей образ конкретизується лише на мить, оскільки наступна фраза – «*Сказал я по ошибке*» – вказує на хибність промовленого [219, с. 57]. У такий спосіб складається ліричний сюжет, який поєднує в собі деякі передчуття, передбачення і реальність, що викликає певну реакцію: страх через необдумане проголошення імені Господа<sup>3</sup>. Інтерес викликає смислова загадка у вірші «*Silentium*»<sup>4</sup> [219, с. 48] (Додаток Б, приклад 10, с. 254–255) з четвертого романсу «*Мовчання*» [99, с. 39], що надана в першому рядку в займеннику «*она*». Його можна розв'язати як рівняння, строфи котрого представляють собою послідовне рішення, а відповідь надається в останній з них. Тож, в

<sup>1</sup> Проте, тема природи для І. Буніна – одна з провідних у творчості. В ній він бачив найважливіше явище «краси життя на землі <...>, краси, яка живить людський розум і душу» [204:, с. 519]. Для О. Мандельштама вона є засобом відбиття багатозначної ліричної образності.

<sup>2</sup> Якщо перший рядок наче спрямований вгору і є досить конкретним в образному відношенні, то наступні направлені донизу, що не тільки гасить початковий настрій, але й поступово переводить поетичне висловлювання в царину асоціативних уявлень. Це пояснює велику кількість тропів: метафоричних порівнянь та епітетів, особлива концентрація яких надана в останніх двох рядках, де семантика візуально-відчутного образу пов'язується з втратою ілюзій та ідеалів.

<sup>3</sup> С. Аверінцев, проводячи паралель між символізмом і акмеїзмом в плані ставлення до релігійної тематики, пише, що перший неможливий «без своєї релігійної претензії»; представники даного напрямку «легко приступали до штурму верховних висот містичного сходження» [1, с. 25]. Акмеїсти виступали проти подібного марнотратного ставлення до релігійного вірування, для них святість сакрального слова полягала в забороні його вимовляння, яке могло загрожувати «непередбачуваними наслідками» [1, с. 26]. Більше за інших цієї точки зору дотримувався О. Мандельштам: «Люта, сказана сором'язливістю забороняла йому оголювати перед читачем свої переживання подібного роду <...>» [1, с. 28].

<sup>4</sup> Назва вірша нагадує однойменний твір Ф. Тютчева. Останній радить читачеві мовчати, не розголошувати своїх таємних думок, так як багатство душевного світу, почуття, емоції неможливо виразити в словах. Однак вираз «*Мысль изреченная есть ложь*» [334, с. 123] створює внутрішнє протиріччя у вірші – заклик до мовчання за допомогою поетичного мовлення. О. Мандельштам уникає такого протиріччя, хоча і втілює подібну до тютчевської семантику. Зокрема, якщо вірш Ф. Тютчева написаний у стверджувальній формі, то мандельштамівський є свого роду проханням-закликом, в ньому міститься бажання повернутися до першоджерела «*всего живого*» [219, с. 48].

другій строфі з'являється мотив моря: «*Спокойно дышат моря груди*», «*И пены бледная сирень*» [219, с. 48]. Він є одним з коефіцієнтів цього рівняння. Наступний поміщений в третій строфі вірша. Тут поет закликає до німоти. Різниця ж двох коефіцієнтів в четвертій строфі дає результат шуканого «х», свого роду вихідну точку: «*она*» – це Афродіта, яка згідно з міфологічними джерелами є богинею любові і краси, народженої з морської піни.

На відміну від інших віршів вокального циклу, «*Как кони медленно ступают*»<sup>1</sup> [219, с. 51] («Зимова путь», № 3; [99, с. 35]) позбавлений серпанку містичного, таємничого, в ньому розвивається певний сюжет, наповнений досить відчутними образами, забарвлений похмурими, темними тонами. Сюжетний ряд ліричного оповідання вибудовується за принципом сполучення двох образно-сміслових ліній. Перша з них пов'язана з описом зовнішнього оточення, природи. Друга розкриває внутрішній світ ліричного героя. Червоною ниткою крізь увесь вірш проходить мотив відчуженості, що передається за допомогою відбиття середовища. Обидві образно-сміслові лінії виявляються тісно взаємопов'язаними і утворюють складне переплетіння зовнішнього і внутрішнього.

При втіленні обраних для двох вокальних циклів віршів Е. Денисов застосовує схожі музично-мовні засоби. Зокрема, це стосується співвідношення поетичної та музичної метроритміки. В «Двох піснях на вірші І. Буніна» композитор значно змінює акцентуку поетичного оригіналу, збільшуючи кількість наголошених складів. Інтенаційність вокальної партії при цьому поєднує декілька мелодичних типів – кантиленний, що проявляється завдяки розспівам та довгим звукам, декламаційний, заявлений у фразуванні, та інструментальний, пов'язаний з широкими ходами в одному напрямку. У наслідок цього виникає принцип розбіжності, що проявляється двома способами – завдяки розспівам та подовженню звуку довгою тривалістю.

<sup>1</sup> Цей вірш є свого роду поглядом у майбутнє, передчуттям власної трагічної смерті. Відомо, що поет двічі був відправлений у заслання. Другий раз опинився для нього фатальним: по дорозі до місця призначення О. Манделштам захворів і помер у 1938 році [1, с. 61–62]. Цей вірш був створений у 1911 році. Мимоволі замислюєшся над тим, що художня натура відрізняється особливим світовідчуттям, має чутливу інтуїцію, передчуття прийдешніх трагічних подій, несвідомо відбиваючись у творчості.

Велика кількість іктів з мінімальним збереженням ненаголошених складів притаманна вокальній мелодії романсу «Сутінки» (№ 1). Здавалося б, такий підхід зробить поетичний текст занадто громіздким і не дозволить розкрити той невловимий образ, задуманий поетом. Але композитор уникає цього, активізуючи два зовні протилежних принципи – інтонаційно-ритмічне остинато та метроритмічну мінливість<sup>1</sup>. Більш того, Е. Денисов точно дотримується цезур, виокремлюючи строфи, рядки і смислові фрази за допомогою пауз і продовження останнього складу довшою тривалістю<sup>2</sup> (Додаток В, приклад 20, с. 273). У другому романсі – «Осінь» (№2) – Е. Денисов збільшує кількість наголосів у тексті використанням різних типів акцентів: якісних, кількісних, мелодичних. Якщо перебивання акцентики слугує композитору засобом передання емоційно-психологічної амбівалентності, атмосфери передчуттів, то дотримання віршованого ритму аргументоване змістовним наповненням бунінської поезії. Перший і останній рядки початкових двох строф, об'єднані спільністю лірико-пейзажних мотивів, конкретизують «час дії». Такого роду визначеність в контексті уникнення предметних деталей відображена в музичній ритміці романсу, яка точно збігається з метрикою хорєя. Тож, на тлі панівного принципу розбіжності часом проступає принцип відповідності. Знайдений Е. Денисовим прийом узгодження стабільного і мобільного в поетичному тексті схожий за функцією на прийом анафори, що вносить в заданий ритм руху елемент несподіванки, урівноваженості та зв'язку іншого роду. Ще одним цементуючим фактором є розстановка цезур, котра в романсі точно відповідає віршовій. Тож, Е. Денисов зберігає важливі особливості структури бунінського висловлювання, а саме – поєднання порядку і свободи.

Подібним чином Е. Денисов втілює поетичну ритміку й у більшості романсів циклу «На повороті» на вірші О. Мандельштама. В першому – «Ніч»

<sup>1</sup> Інтонаційно-ритмічне остинато міститься в партії фортепіано – це постійно повторюваний звук  $d^3$ , ритм якого складається в арифметичну прогресію. Метроритмічна мінливість проявляється в широкому використанні різноманітних ритмічних фігур, організованих за принципом «всеподільності тривалостей» (термін В. Холопової).

<sup>2</sup> Строфи поділяються наступним чином: між першою і другою – два такти, між другою і третьою – один. У середині строф композитор розділяє перший, другий і третій поетичні рядки, при цьому поєднуючи третю і четверту. Протягом всього романсу діє тенденція до їхнього зближення – тривалість цезур зменшується через скорочення тривалості пауз. В останній строфі є лише восьмі паузи між поетичними рядками.

(№ 1) – як і в «Двох піснях на вірші І. Буніна», композитор вільно чергує іктові та ненаголошені склади, створюючи гнучкий мелодико-ритмічний малюнок. Поряд з цим він точно дотримується фразування вірша, ритмічно і мелодично підкреслюючи мовні інтонації. Принцип розподілу засобів втілення метрики в романсі «Мовчання» (№ 4) близький до того, що Е. Денисов застосовував в «Осені» з бунінського циклу. Здебільшого акцентика поетичного і музичного ритмів не збігається. Лише в двох останніх рядках першої строфи композитор зберігає ритм чотиристопного ямба. Це може бути пов'язано зі смисловим навантаженням, закладеним в цих рядках: «*И потому всего живого / Ненарушаемая связь*» [219, с. 48]. Проте й зміна ритму відіграє не менш важливу роль в розвитку провідної ідеї романсу. У перших двох рядках початкової строфи композитор підкреслює вирази «*Она еЩЕ НЕ родиЛАСЬ*» та «*МУзыка И Слово*», у другій – акцентованими виявляються слова «*беЗУМНЫЙ*» та «*СОСУде*», в останній – «*неМОТУ*», «*НОТУ*», «*ЧИСТА*» [там само]. У такий спосіб композитор підкреслює слова, що несуть основне смислове навантаження. Чимало композиторів мають в арсеналі такий прийом; наприклад, він широко застосовується у вокальній ліриці В. Губаренка, Л. Дичко, А. Копленда. Єдиним романсом, в якому Е. Денисов майже точно дотримується поетичної метрики, постає «*Зимова путь*» (№ 3). Гадаємо, що принцип відповідності тут слугує композитору способом відтворення образно-змістовного ряду – рівномірна зміна наголошених та ненаголошених складів наче відображає повільний рух возу, нездатність вплинути на події, що відбуваються навколо (Додаток В, приклад 21, с. 247). На цьому тлі деякі відхилення від поетичного ритму пов'язані з прагненням автора виділити із загального контексту окремі слова.

Активна авторська позиція по відношенню до першоджерел сприяє їхньому переосмисленню. Зокрема, емоційна палітра мандельштамівського чотиривірша з першого романсу досить різноманітна, однак композитор переводить її у сферу тихої музики. Невипадково в обох партіях наявні ремарки *dolce* та *dolcissimo*, котрі створюють атмосферу глибоко інтимного

висловлювання. Такому баченню поетичної думки підпорядковується увесь комплекс засобів: темп *moderato*, висока теситура, чіткий поділ образно-сміслових зворотів, мініатюрність форми. Зміни семантики набуває й поетична основа романсу «Боже ім'я» (№ 2). Якщо у вірші «образ» не розкривається, то Е. Денисов відразу конкретизує його у назві твору. Більш того, про це свідчать початкові інтонації вокальної партії на словах «образ твій», де охоплюється весь діапазон мелодії, котрий складає майже дві октави (Додаток В, приклад 22, с. 275). Тут наявний найширший мелодичний хід: за низхідною великою септимою йде тритон через октаву вгору до найвищої точки мелодії –  $g^2$ , котра витримана більш довгою тривалістю. Це надає початковому виразу високої емоційної напруги, яскраво акцентуючи слово «твій». Тож, на відміну від рядків О. Мандельштама, у романсі Е. Денисова воно «пишеться» з великої букви, апелюючи до назви вокальної мініатюри. Підтвердженням такої позиції композитора слугує неочікувана поява тризвуку *D-dur* на словах «Божье имя», що підкреслює вагу промовленого. Говорячи про цей романс, композитор відзначає, що ця гармонія «тут виникає саме як барва-символ слів Світло та Бог» [384, с. 260].

У романсі «Мовчання» Е. Денисов повністю переосмислює поетичне першоджерело. Композитор виключає останню строфу, позбавляючись від образу Афродіти, котрий викликав би «небажані алюзії з Грецією», бо такі «прямі образні напрями вірша просто заважали усій драматургічній лінії музики» [384, с. 258]. Тому для композитора «она – и музыка и слово» [99, с. 40]. Як бачимо, він швидко вирішує поетичне «рівняння» О. Мандельштама завдяки розділовому знаку «тире», відсутньому у першоджерелі. Гадається, що цей вираз мав велике значення для Е. Денисова, оскільки панівне місце в інтонаційній царині романсу посіла монограма *EDS*. Вона пронизує всю музичну тканину: зустрічається як у вокальній мелодії, так і повсюдно в партії фортепіано у найрізноманітніших комбінаціях та висотних положеннях (Додаток А, Схема 3, с. 247). Це надає висловлюванню особистісний характер.

В попередніх романсах циклу розповідь ведеться наче від третьої особи, тоді як у «Мовчанні» на перший план виходить власне «Я» композитора.

Таким чином, своєрідний підхід до відображення поетичної метроритміки корелюється з іншими музично-мовними засобами, котрі демонструють індивідуальні риси стилю композитора. У звуковисотній організації Е. Денисов йде шляхом використання повного 12-тонового ряду у вокальній мелодії більшості романсів. За таких умов вона будується на інтонаційних комплексах, основою яких є інтервал малої секунди, що приводить до утворення гемігруп. Це стає одним із стабільних елементів на тлі тенденції до мелодичної неповторності, притаманної вокальним циклам композитора. Все розвивається шляхом варіювання музичного матеріалу, оскільки повторювані мелодичні фігури надані у різних комбінаціях та транспозиціях. Цьому сприяє й широке застосування принципу «всеподільності» тривалостей (термін В. Холопової), що урізноманітнює ритмічний малюнок як вокальної, так і фортепіанної партій.

Особливу роль у створенні поетичної атмосфери романсів відіграє фортепіанна партія. За словами автора, це не акомпанемент, а «самостійна лінія в музичному образі» [384, с. 203]. Тому шляхом взаємодії індивідуалізованих ліній – голосу та інструмента – складається звукообраз, котрий стає ансамблем особливого роду, адже вокальна партія ніде не дублюється у фортепіанній мелодиці за виключенням своєрідних мелодичних «натяків». Індивідуалізація фактури відбувається через залучення різних комплексів – подібних до групето пуантилістичних розсипів; розспіваних оборотів, що сприймаються відлунням вокальних інтонацій; витриманих звуків; утриманих голосів тощо. У характері викладу цих елементів переважають м'які, тендітні, ласкаві звучання, тобто «шерхоти», «гладенькі ноти», «розсипи» точок, відзначені значною перевагою тихої динаміки та тонким нюансуванням.

Важливою якістю музики Е. Денисова є наявність поліфонічних прийомів різного типу. Зокрема, для більшості романсів обох циклів притаманний одночасний виклад декількох контрапунктично поєднаних шарів фактури (найчастіше трьох – вокальної лінії та партій правої та лівої рук), що

відрізняються інтонаційною та ритмічною своєрідністю. Кожен з голосів позначений індивідуалізованим мелодико-ритмічним малюнком. Тим часом нерідко зустрічаються імітаційні прийоми. Зокрема, в «Осені» з бунінського циклу це втілюється в інтонаційних перегукуваннях між вокальною та фортепіанною партіями. В мініатюрі «Ніч» з циклу на вірші О. Мандельштама три голоси вступають по чергово, утворюючи інтонаційні повтори, а вокальна партія містить риси ракоходної інверсії. «Зимова путь» (№ 3), на перший погляд, позбавлена будь-яких поліфонічних проявів, оскільки базується на гомофонно-гармонічному типі складу. Водночас тут виявляється поліфонія нового типу – паралельне співставлення рис пасакалії та колискової, котрі утворюють своєрідний жанровий контрапункт.

Подібно до творів Е. Денисова, композиції Франсіса Пуленка (1899–1963) та Софії Асгатівни Губайдуліної (нар. 1931) відзначені неповторним індивідуальним стилем. Між тим своєрідність принципів співвідношення слова та музики в їхніх вокальних циклах виявляється завдяки поетичним першоджерелам. Зокрема, в основу опусу **Ф. Пуленка** (*Francis Poulenc*) покладено семичастинну поему П. Елюара<sup>1</sup> «*Vue donne vie*» («Погляд дає життя») з «Відкритої книги» (1940). Композитор не зберігає оригінальної назви твору та виносить у заголовок вираз з першого рядка п'ятої частини «*La fraîcheur et le feu*» («*Прохолода і вогонь*»). Зазначимо, вокальний цикл Ф. Пуленка «*Прохолода і вогонь*» [410] вже ставав предметом наукових досліджень. Зокрема, він широко представлений у праці К. Кімболла (*Carol Kimball*). Автор розглядає його з точки зору стилю та поетичних образів, розкритих композитором у вокальних мініатюрах. Важливим засобом для створення цілого слугує принцип постійної зміни швидкого та повільного темпів, що відповідає провідній думці поеми, побудованій на «низці порівнянь»

<sup>1</sup> Поль Елюар – визначний поет ХХ століття. Як відомо, він є одним із засновників дадаїзму та сюрреалізму у французькій поезії, що певним чином впливає на стиль його висловлювання. Вірші поета містять новітні риси як у змістовному, так і в структурному планах. На думку С. Великовського, при роботі зі словом П. Елюар проникає у саму його суть та розкладає на «найпростіші частки, а потім знову складає їх за власним розумінням про бажане та належне. В кожному з таких сполучень речі, явища, ознаки, переживання, що відносяться до самих різних та часом полярних сфер, зустрічаються, змішуються попри усі фізичні закони і звичайну розсудливість» [47, с. 336]. Такий підхід П. Елюара до речей необхідно сприймати як непорушний факт, «у якості творчо-перетворюючої, а не споглядально-відображальної наявності людини у всесвіті» [там само].

[406, с. 44]<sup>1</sup>. На думку науковця, такі контрасти у вокальному циклі «роблять його складним твором як для співака, так і для піаніста» [406, с. 53], оскільки яскраві «колористичні ефекти <...> вимагають високого рівня майстерності» [406, с. 52]. О. Тарасова розглядає фонетичні особливості поетичного тексту, відображені у вокальній мелодії опусу. Французька, за словами науковиці, відрізняється надзвичайно активною артикуляцією, наголошені голосні в ній звучать з більшою інтенсивністю у порівнянні з українською. Завдяки цьому створюється «фонетичний контур мовлення, подібний до прекрасної огранки коштовного каміння», надаючи «барвистості звучанню французької, де кожен звук “має своє обличчя”» [325, с. 256–257]. Поема П. Елюара з цієї точки зору засновується на «взаємодії яскравості – тьмяності, холодних – теплих тонів» [325, с. 257]. Музикознавиця наголошує на тому, що композитор створює інтонаційну драматургію твору, враховуючи особливості фонетичного звучання поетичного першоджерела, посилюючи його «національний колорит» [325, с. 258]. Вокальний цикл Ф. Пуленка представлений і в дисертаційному дослідженні О. Михайлової, присвяченому камерно-вокальній ліриці композитора [241]. Характеризуючи своєрідність поетичного мислення П. Елюара, вчена торкається питань особливостей французької мови. Відсутність в ній звичних для багатьох мов сталих ритмічних схем у поєднанні з індивідуалізованим світосприйняттям поета та обраними ним засобами висловлювання пояснюють композиторський підхід до пошуку музичного еквівалента при роботі з віршованим текстом. Авторка концентрує свою увагу на прийомах, які дозволяють Ф. Пуленку досягти ритмоінтонаційного синтезу та спирається на те, що елюарівська поезія, незважаючи на вільний вірш, демонструє наявність «ритмо-синтаксичної співвіднесеності, а також смислового тяжіння до закінчення побудов» [241, с. 131–132]. Разом з тим, дослідниця робить важливе зауваження: «<...> останнє не є відмінною рисою

<sup>1</sup> Загалом, у вокальному циклі Ф. Пуленка одним з композиційно-драматургічних засобів є контраст, бо в ньому зіштовхуються дійові, активні образи (частини I, IV, VII) зі стриманими, наповненими роздумами (частини II, III, V, VI). Крайні частини виконують роль музичної арки, що посилює циклічні зв'язки. Вони схожі за характером висловлювання, інтонаційністю вокальної мелодики, типом фактури фортепіанної партії. Окрім цього, інструментальна інтерлюдія першої частини майже точно повторюється у постлюдії останньої.



віршів П. Елюара, скоріше, походить від фонетичної природи французької мови» [241, с. 132]. Теоретичним підґрунтям для аналітичних розвідок слугують положення В. Васіної-Гроссман про мовний такт і К. Ручьєвської про зустрічний ритм. О. Михайлова приділяє увагу вокальній мелодії, образно-змістовним акцентам, особливостям фортепіанної партії. Незважаючи на досить широку презентацію вокального циклу «Прохолода і вогонь» Ф. Пуленка у науковому полі, проблема втілення поетичної метроритміки все ще залишається поза дослідницької думки. Виходячи з цього та враховуючи досвід наукових розвідок, доповнимо існуючу інформацію власними спостереженнями.

Обрана Ф. Пуленком назва для вокального циклу дозволяє відразу позначити головну ідею поеми П. Елюара – співставлення протилежностей, гра контрастів. За цим принципом вибудовуються усі частини поеми. Семантика першої сягає високих філософських роздумів про гармонію світу, буття, конкретизованих взаємодією антонімічних пар, єднанню яких сприяють слова, що належать до обох представлених явищ чи предметів. Наприклад, «*Lumière du sol et du ciel*» («Світло землі та неба»)<sup>1</sup>, «*Un nuage couvre le sol / Un nuage couvre le ciel*» («Хмара вкриває землю / Хмара вкриває небо»), «*Au bord de l'ombre sans ciel ni terre*» («На краю тіні ані неба ані землі») [409]. Як бачимо, кожен рядок автор наповнює контрастними образами. Поруч з цим, протилежні явища зустрічаються не тільки по горизонталі, а й по вертикалі: вони надаються на відстані у різних рядках – «світло» та «тінь» у першій частині, «день» та «ніч» у другій та четвертій, «чоловік» та «жінка» у п'ятій та шостій тощо.

У творі відсутня конкретна послідовна сюжетність, що пов'язано з особливостями змісту. Він написаний у дусі сюрреалізму, котрий передбачає втрату звичних логіко-об'єктивних зв'язків між словами. Але поема наділена

<sup>1</sup> Дослівний переклад поеми П. Елюара з французької виконала доцент кафедри іноземних мов Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського М. О. Пономарьова. В особистій розмові Марина Олександрівна зазначила, що цей твір має множинні смислові «виходи» через неоднозначності висловлювання поета, оскільки кожне слово може трактуватися по-різному. Окрім цього, розуміння ускладнюється (або розширюється) завдяки майже повній відсутності розділових знаків (наявні лише крапки наприкінці кожної частини, що демонструють завершеність однієї думки та перехід до іншої). Саме тому в наданому перекладі розділові знаки відсутні за аналогією з оригінальним текстом.

особливою цілісністю, яка досягається наявністю образів, що перекликаються у різних частинах і, в деякому сенсі, набувають символічного значення. До таких можна віднести «світло», «тінь», «небо», «землю» тощо. У кульмінаційній зоні – п'ятій та шостій частинах – з'являється пара «прохолода і вогонь», віддзеркалюючи «жінку та чоловіка». У такий спосіб розкриваються глибокі філософські думки поета про початок буття. Цей контекст викликає деякі паралелі з креаціоністичною концепцією створення всесвіту [30, с. 5–6]: в першій частині є образи темряви, землі та неба, у наступних – дня і ночі, дерев, зірок, а в шостій – чоловіка та жінки, адже саме на шостий день Бог створив людину. Усе це посилюється головною ідеєю – пари протилежностей є неподільними: без світла немає тіні, без дня немає ночі, без чоловіка немає жінки і навпаки. Кожна з цих пар доповнюють одна одну та стають невід'ємною частиною гармонії всесвіту.

Для висвітлення питань ритміки поеми П. Елюара розглянемо деякі аспекти побудови метричних схем французької мови, оскільки прийоми їхнього утворення значно відрізняються від української, хоча, безумовно, мають і схожі риси. Л. Щерба відзначає, що для французької характерно утворення складу на основі гласної (одна гласна дорівнює одному складові), що спостерігається в багатьох мовах, зокрема, в українській [385, с. 78]. Тим часом специфічною у французькій є система наголосів, оскільки акцентується не одне слово, а «групи слів, що виражають у процесі вимови єдине смислове ціле»; такі поєднання «французи називають динамічними групами, чи ритмічними групами» [385, с. 83–84]. В кожній з них, за словами Л. Щерби, наголошується останній склад останнього слова за певними виключеннями, передбаченими граматичними правилами. В деяких випадках навіть декілька ритмічних груп можуть поєднуватися в одну, оскільки «в процесі мовлення-думки виражають по суті єдине смислове ціле» [385, с. 86]. Таке ціле називається «синтагмою» (термін І. Бодуен де Куртене), або «дихальною групою», так як всередині неї неможливими є вдих та пауза [там само]. Хоча ритмічні групи французької не мають аналогів серед інших мов, автор знаходить схожі синтагми в російській,

коли у виразі сильніший наголос отримує останнє слово. На відміну від Л. Щерби, А. Рапанович не виключає існування у французькій словесних наголосів, проте зазначає, що у складі виразу вони зникають. Окрім цього, вчена розділяє поняття «синтагма» та «дихальна група». Перший термін співпадає з тим, який надає Л. Щерба, другий визначається А. Рапанович як група синтагм, поєднаних у речення [288, с. 57].

Підтвердження цих аналітичних розвідок знаходимо в сучасних роботах французьких лінгвістів. Ф. Мартін (*Philippe Martin*) зазначає, що існують різні підходи до вивчення інтонаційно-ритмічних особливостей французької мови, однак, є поняття, котрі викристалізувалися та мають однакове трактування. До таких науковець відносить «акцентні групи», які «можуть бути формально визначені ядром, що складається з лексичної одиниці відкритого класу (дієслова, іменника, прикметника, прислівника), навколо якого обертається один або кілька елементів закритого класу (займенник, сполучник тощо)» [407, с. 145]. Ритмічні групи включають різну кількість складів – від двох до восьми. Проте число наголошених у певних випадках може збільшуватися чи зменшуватися в залежності від темпу мовлення – деякі акценти зникають при швидкій вимові. Схожі думки висловлюють А. Ді Крісто (*Albert Di Cristo*) та Д. Херст (*Daniel Hirst*), підкреслюючи, що «групування є основним з точки зору ритму» [396, с. 4]. За словами авторів, не менш важливу роль у формуванні наголосів відіграє мелодична інтонація, тому ритміка французької мови базується одночасно на двох показниках – «як на часовій організації силабічних одиниць, так і на мелодичних виступах» [там само]. Досліджуючи ритміку французької мови, М. Аванзі (*Mathieu Avanzi*), Е. Саймон (*Anne Catherine Simon*) та Б. Пост (*Brechtje Post*) зазначають, що вже у 60-х роках ХХ століття склалася теорія щодо принципів акцентування. Узагальнюючи праці лінгвістів цього періоду, науковці говорять про наголос, котрий «падає на правий край більш-менш широких одиниць, межі яких варіюються від одного висловлювання та/або від одного промовця до іншого (звідси ідея, що цей акцент завдяки своєму положенню є груповим акцентом)» [390, с. 5]. У більш

пізніх дослідженнях способи виявлення «просодичних одиниць» спираються на граматику, а «її ефективна реалізація в дискурсі залежить від сполучення синтаксико-семантичних, метричних та стилістичних критеріїв» [390, с. 6].

Природно, що такий спосіб формування мовленнєвих наголосів впливає на утворення метричних схем у віршах французькою. В них відсутні звичні для української мови класичні поетичні розміри, що базуються на силаботонічному акцентуванні. Французькій поезії, за словами М. Пономарьової, притаманний силабічний принцип віршування, котрий передбачає збереження числа складів у рядках, але постійну зміну місцеположення та кількості іктів [278, с. 215]. Більшість віршів П. Елюара не відповідають таким способам побудови та виокремлюються новаторським підходом до трактування поетичного метроритму, вільною формою. Це дало право С. Великовському визначити структуру його віршів як верлібр. Автор зазначає, що митець прагне до різномасштабних рядків, котрі «то витягуються, то стискаються до одного-двох слів, а іноді й загалом відриваються від сусідніх, “виламуються” з уривку й існують самі по собі на відчепі, отримуючи особливу вагу» [47, с. 337]. Тим часом представлена у циклі Ф. Пуленка поема має більш сталу структуру, хоча силабічний принцип не витримується точно і включає певні відхилення (Додаток Б, приклад 11, с. 255–256). Зокрема, у першій частині переважають восьмискладові рядки, лише інколи змінювані семискладовими та дев'ятискладовими. Інакше кажучи, поет дотримується певного принципу та робить невелике відхилення від заданого на початку силабічного розміру. Із загального контексту випадає лише один чотирискладовий рядок – «*Je ne sais plus*» («Я більше не знаю») [409]. Поет немовби відокремлює його, підкреслюючи семантичне значення – стан розгубленості, втрати рівноваги. Схожим способом із незначною зміною кількості складів у рядках організовані й інші частини поеми. В більшості з них існує певний принцип узгодження їхньої довжини. Наприклад, в третій – наявні дві строфи: в першій з них більш довгими постають крайні рядки, а короткі поміщені всередину, в другій – навпаки. В деяких випадках відбувається почергова зміна довгих та коротких

рядків. Прикладом слугують п'ята та сьома частини, однак особливо яскраво цей прийом проступає в шостій, де по чергово описуються то чоловічі, то жіночі риси. П. Елюар наче бажає відобразити це в структурі вірша: чоловічі рядки він наділяє п'ятьма складами, жіночі – шістьома. Лише в двох випадках чоловічі отримують по шість складів. Можливо, у такий спосіб поет прагне показати близькі риси двох начал «*Homme aux deux mains utiles / Femme aux mains de raison*» («Чоловік з двома корисними руками / Жінка з розумними руками») [409]. Такі прийоми чергування різномасштабних рядків надають звучанню поеми своєрідності, мелодичності.

Ще більше музичність віршів виявляється у розстановці наголошених та ненаголошених складів, що створюють багату палітру ритмічного розмаїття. Кількість акцентів є величиною змінною і визначається ритмічними групами. На перший погляд, формування іктових та ненаголошених місць відбувається хаотично, без певної логічної послідовності, оскільки рядки мають різне число ритмічних груп, які, в свою чергу, відрізняються кількістю складів – від одного до шести. Проте досить часто виникають схожі структури, проявляється деяка закономірність їхнього чергування. У четвертій частині три з шести рядків мають однаковий ритм:  $\cup \cup \cup / | \cup \cup / ||$ . Таким чином підкреслюються вирази, сповнені відчуття загадковості, недомовленості. У другій частині поет організує ритміку відповідно до змісту. Перша половина чотиривірша описує активну фазу дня, що супроводжується несиметричним розподілом складів у рядках та групах. Друга спокійну ніч, при цьому ритміка обох рядків майже точна, за виключенням одного зміщеного акценту. У першій частині поеми здебільшого переважають різноманітні ритмічні групи, на тлі яких зустрічаються повторні ритми, наче відображаючи баланс між хаосом та гармонією світу. Особливий інтерес представляє шоста частина. Окрім того, що статі жінки та чоловіка поет розрізняє за кількістю складів у рядку, він створює й індивідуалізований ритмічний малюнок, який зберігається майже повсюдно:

Жінка	Чоловік
/   $\cup$ /   $\cup \cup$ /	/   $\cup \cup$ /   /   .

При відображенні елюарівської поезії помітні дві протилежні тенденції: з одного боку, композитор прагне зберегти особливості її семантики та інтонаційності, з другого – деінде вносить вагомі корективи, переосмислюючи зміст деяких частин поеми. В цілому можна виокремити низку загальних ознак, притаманних композиторському прочитанню поетичної ритміки у всіх мініатюрах циклу. Зокрема, Ф. Пуленк майже точно дотримується цезур, хоча розділяє рядки здебільшого короткими за тривалістю паузами. Цікавими є декілька фактів. По-перше, у циклі повністю відсутні розспіви – одному складу відповідає один звук. По-друге, ритміка поетичного тексту майже у кожному рядку варіюється, але в більшості випадків композитор використовує цей прийом дозовано – один чи два склади, за допомогою збільшення, зменшення чи зміни положення наголосів. Акцентування відбувається завдяки поміщенню звуків на сильну чи відносно сильну долю такту, широким мелодичним ходам, організації звуку більш довгою тривалістю. Зауважимо, оскільки силабічна система віршування у французькій мові здебільшого базується на мовленнєвих наголосах, то зазначені в дисертаційному дослідженні принципи відповідності та мовленнєвості у цьому випадку зливаються в один. Виходячи з цього, співвідношення метроритму вірша та музики у вокальному циклі Ф. Пуленка доцільно віднести до принципу мовленнєвості з елементами принципу розбіжності. Цьому відповідає характер мелодичного розвитку вокальної партії, котра має досить вузький діапазон, поступенний рух, скандування та позбавлена великої кількості широких ходів, аріозних зворотів, що наближає її до розмовної мови. У такий спосіб композитор зберігає інтонаційні особливості текстів П. Елюара, а завдяки незначним перетворенням надає звучанню поеми більшій виразності, емоційності. Уважне ставлення композитора до поетичного першоджерела, його метроритму, структурних особливостей дозволяє віднести вокальні твори Ф. Пуленка до жанру *mélodie*. Характеризуючи цей феномен, В. Жаркова підкреслює велике значення поетичної структури, яка зумовлює особливості музичної композиції. Дослідниця зазначає: «В процесі написання

вокального твору композитор повинен не тільки зануритися в обраний поетичний текст, як у власний, і відчути всі його зміни, але й сформувати відповідну музичну структуру» [117, с. 34].

Поруч з цим на тлі дотримання метроритму поетичного першоджерела виділяються зміни, котрі вносить Ф. Пуленк у поетичну ритміку та загальний характер частин, переосмислюючи їхні змістовні акценти, розкриваючи підтекст. Зокрема, у першій частині деякі рядки виокремлюються через значне збільшення кількості наголошених складів, що надає їм ваги, виділяє з загального контексту: «*La mort seule demeure entière*» («*Лише смерть одна повсюди*»), «*Je ne sais plus*» («*Я більше не знаю*»), «*Au bord de l'ombre sans ciel ni terre*» («*На краю тині ні неба ні землі*») [410, с. 3–5]. Як бачимо, у балансуванні між «світлом та тінню», заявленому у поетичному першоджерелі, композитор підкреслює похмурі, тьмяні, наділені підвищеною експресією образи. Більш того, філософські роздуми П. Елюара переводяться в стан схвильованості, висловлювання насичується активною дієвістю, навіть деякою драматичністю. З цієї точки зору, перша частина вокального циклу певною мірою набуває функцій першої частини сонатно-симфонічного циклу. Філософські мотиви композитор, у свою чергу, підкреслює у п'ятій частині композиції. Музика тут має характер роздумів, що виражається в повільному темпі *Très calme* («дуже спокійно»), хоральному типі фактури в інструментальній партії, що змінюється двоголосним рухом мелодичних ліній. Композитор виокремлює два останні рядки збільшенням кількості наголошених складів, тобто керуючись суто можливостями поетичного метроритму: «*De ta folie attends sagesse / Fais image de femme et d'homme*» («*Від свого божевілля очікуй мудрості / Створи образ жінки та чоловіка*») [410, с. 11].

Не менш виразним засобом постає зменшення кількості акцентів. Такий прийом заявлений у шостій частині, що є ліричним центром твору, сповненим ніжності та тендітності. Автор обирає змінний розмір (спочатку чергуються 3/4 та 2/4, потім з'являється 4/4, після чого знову початковий), наче підкреслюючи присутність у творі двох начал – жіночого та чоловічого. Проте вказані ритми

не мають гендерного поділу, а змінюють один одного вже протягом рядку (Додаток В, приклад 23, с. 275). Використання тридольного розміру надає музиці рис танцювальності, відчутної навіть незважаючи на вельми стриманий темп *Très lent* («дуже повільно»). Майже в кожному рядку композитор позбавляється від одного акценту, створюючи легке ліричне висловлювання. Водночас усі наголоси на словах «*homme*» («чоловік») та «*femme*» («жінка») зберігають своє місцеположення.

Цікаву інтерпретацію у музичному втіленні Ф. Пуленка отримала друга частина, де композитор згладжує контраст, заявлений у змісті. У фортепіанній партії протягом всієї мініатюри панує тиха динаміка, наявна постійна зміна різних фактурних елементів – виразних пасажів, мелодичних ходів, групето, інтервальних послідовностей, витриманих співзвуч. У вокальній мелодії звершується перехід від широких ходів (здебільшого октавних) до переважно поступенного руху, квартових та квінтових інтервалів. Темпова драматургія заснована на плавному «затуханні» швидкості протягом мініатюри: *Presto, très gai* («швидко, дуже весело»), *en ralentissant* («знижуючи темп»), *à peine plus lent et très lié* («ледве повільніше і дуже плавно»), *détendre peu à peu jusqu'à la fin* («поступово розслабляючись до кінця») [410, с. 6–7]. Відсутність контрасту між рядками заявлена й у принципах втілення поетичної ритміки – на тлі дотримання мовленнєвих акцентів композитор підкреслює лише ключові антонімічні слова «*Le matin*» («Вранці»), «*Le soir*» («Увечері») та деякі закінчення виразів. Таким чином, замість контрастного співставлення дня і ночі, Ф. Пуленк наче малює захід сонця, коли світло змінюється сутінками. Наступна частина твору є своєрідним продовженням, оскільки малює нічний пейзаж всесвіту, зануреного у сон. Недаремно у вокальній мініатюрі відчувається вплив жанру колискової. Для неї характерні такі музично-мовні засоби, як стриманий темп *Très calme* («дуже спокійно»), перевага тихої динаміки, хвилеподібний рух мелодії з терцієвим подвоєнням у вступі та постлюдії інструментальної партії. Однак, на тлі спокійного, розміреного викладу композитор посилює експресію висловлювання, підкреслюючи



додатковими акцентами вирази з підвищеною емоційністю та яскравою образністю: «*mêmes les mots et les regards bien accordés*» («Навіть слова та погляди, що злилися»), «*les étoiles*» («зірки»), «*et mes yeux*» («і мої очі»), «*d'un univers*» («всесвіту») [410, с. 8–9]. Отже, своєрідність метроритму поетиних творів у французькій мові виявляється у зближенні метру та ритму вірша, тому прагнення Ф. Пуленка до збереження особливостей поетичного тексту П. Елюара виражається одночасно у двох принципах – мовленнєвості, котра у даному випадку прирівнюється до відповідності. Подібного роду процеси відбуваються й у тому випадку, якщо за першоджерелом вокального твору стає прозаїчний текст.

В основу вокального циклу «*Фацелія*» (1967) *С. Губайдуліної* [89] покладена однойменна поема М. Пришвіна. Вибір цього твору можна пояснити його близькістю внутрішньому емоційно-психологічному світу композиторки, ідеям та тематиці творчості. Зокрема, різнобічного відображення в її опусах отримав образ шляху, який втілюється у варіаційній формі. В інтерв'ю С. Губайдуліна відзначає, що саме вона дозволяє передати відчуття подорожі, становлення: «Коли я пишу для того, щоб позначити свої ескізи, в мене набирається сім або вісім варіацій, протягом яких герой проходить шлях. Він мандрує в якомусь вигаданому просторі ...»; і далі: «<...> мені близька форма шляху, я намагаюсь осмислити саме цю форму» [247, с. 16]. Велике значення тема подорожі має й у добутку Михайла Михайловича Пришвіна (1873–1954). Його життя та творчість літературознавиця В. Пришвіна порівнює з «рухом мандрівника дорогою – йде людина, і саме по собі відкладається в її свідомості все, що навколо, від землі і до неба» [285, с. 6]. До інших провідних тем, котрими просякнуті опуси митця, відносяться прагнення до самопізнання через навколишнє середовище, пошук «правдивої істини», єднання людини з природою, тема кохання тощо. Увесь цей образно-змістовний пласт відображений у лірико-філософській поемі у прозі «*Фацелія*». Вона складається з трьох частин, поділених на мініатюри (всього 70), що утворюють єдину сюжетну лінію. За словами вчених, поема має риси автобіографічності.

Невипадково вона увійшла в книгу «Лісова капель», яка була видана у 1940-х роках за часи життя письменника. Як свідчить В. Пришвіна, текст книги склали «щоденникові записи» автора, які увійшли майже без змін та «всякої стилістичної правки» [285, с. 31]. Отже, перед читачем розгортаються безпосередні враження художника, його внутрішній світ та почуття.

Письменник визначає «Фацелію» як поему, що потребує невеликого коментаря. Під цим поняттям за традицією розуміється «великий багаточастинний віршований твір, що належить окремому автору» [293, с. 933]<sup>1</sup>. З часом склалися нові жанрові ознаки і викристалізувалися в романтичній поемі. Для неї притаманні високоестетичний та високоморальний характер, оповідальна інтонація, лірична або лірико-епічна образність, панування світу одного героя [293, с. 934]. Напевно саме ці риси стали причиною виходу жанрового позначення за межі як поетичного твору, так і загалом словесного мистецтва (досить пригадати симфонічні поеми Ф. Ліста). Дослідники зазначають, що деякі письменники для розширення асоціативних вражень надавали своїм прозаїчним творам жанрове позначення «поема», зокрема, М. Гоголь, А. Макаренко, Ф. Достоевський та ін. [281]. Цей ряд продовжує й ім'я М. Пришвіна. Прозаїчний текст «Фацелії» має особливий образно-емоційний характер, оскільки в ньому яскраво виражена лірична складова, пов'язана з образами природи та кохання, що дозволяє деяким дослідникам проводити паралелі з «Віршами у прозі» І. Тургенєва [337; 93]. Будова «Фацелії» та її стилістичні засоби породжують певні аналогії з поетичним твором, адже автор застосовує велику кількість тропів, уникає у синтаксисі довгих, континуальних конструкцій, поділяє речення здебільшого на рівнозначні фрази, сумірні з віршовими рядками. Більш того, в деяких випадках проступає прихована внутрішня рима: *«Если кто скажет, что бездна тянет его в нее броситься, то это значит: он сильный, стоит у края и удерживается»*; *«Лед крепкий под окном, но солнце пригревает, с крыши*

<sup>1</sup> Згідно з Г. Рубцовою, виникнення цього жанру відноситься до давніх часів, а одними з перших зразків стали «Іліада» та «Одіссея» Гомера [293].

*свесились сосульки – началась капель. “Я! я!” – звенит каждая капля, умирая; жизнь ее – доля секунды. “Я!” – боль о бессилии»* [284, с. 380]. З цієї точки зору «Фацелія» містить не просто образність, притаманну віршованій поемі, а й певні структурно-стилістичні засоби, дещо нагадуючи верлібр.

Основною ідеєю твору є втрата кохання та пошуки головним героєм шляхів вирішення внутрішніх колізій через спілкування з природою, що приводить до самопізнання, усвідомлення мети власного життя. Таке лірико-філософське наповнення відбивається у драматургії, зумовлюючи особливості часового виміру. За словами Ж. Джаламової, в поемі М. Пришвіна час постає в двох іпостасях: реальній, тобто фізичній та безповоротній, та такій, що зберігається у людській пам'яті [104]. Це підкреслюється розповіддю від особи, котра живе вже в іншому часовому континуумі. Наслідком цього стає співіснування теперішнього з подвійним минулим, оскільки ліричний герой показаний і як персонаж, і у своїх спогадах. Такі змістовно-драматургічні особливості поеми дають можливість літературознавиці дійти висновку про одночасну взаємодію в цих мініатюрах трьох часових зрізів [104]. Розвиток сюжетної лінії в поемі пов'язаний з лінійним плином часу. Три її частини віддзеркалюють значну фазу у житті ліричного героя, стають кроком до його самоцілення, забезпечуючи ступеневий драматургічний процес. Дія першої частини – «Пустеля» – розгортається у далекому минулому. Зав'язка конфлікту при цьому наче виноситься за межі оповідання. Про те, що кохана не прийшла на зустріч, читач дізнається з необережного запитання супутника ліричного героя – агронома, з яким він майже не знайомий. Зауважимо, що головний герой не називає свого імені, як і не називає імені коханої. Воно приховується під поетичною назвою польової квітки фацелії, яка має символічне значення у творі та ненароком виникає в початковій мініатюрі на вустах супутника. Така узагальненість образу завдяки позаособистісній формі висуває на перший план саму ідею кохання як точку відліку шляху головного героя. З таким прийомом ми зустрічаємося в першоосновах «Людського голосу» Ф. Пуленка та «Листах кохання» В. Губаренка.

Центральною дійвою особою, своєрідним дзеркалом, яке відбиває емоційно-психологічний стан ліричного героя, є природа. У «Фацелії» вона відображається надзвичайно багатогранно, з тонкою деталізацією. Загалом, більшість мініатюр поеми представляють пейзажні замальовки, через які прямо чи приховано передаються думки та переживання закоханого. В першій частині (7 мініатюр) біль від утрати коханої проступає в кожному нарисі. Спроба знайти заспокоєння у спілкуванні з природою не приносить бажаного результату, навпаки, викликає страждання. Попри все герой намагається раціонально осмислити саму присутність кохання (навіть нерозділеного) у своєму житті як дивовижну подію, що трапляється не з кожним: *«<...> не важно пришла она или не пришла, счастье зависит лишь от любви, была она или не была, самая любовь есть счастье, и эту любовь нельзя отделять от “таланта”»* [284, с. 378]. Це зерно раціонального поступово переходить в емоційну сферу з остаточним закріпленням наприкінці твору. Друга частина – «Росстань» (20 мініатюр), у такому разі стає перехідним етапом. Тут відбувається процес зцілення душевних ран ліричного героя. Згадки про втрату Фацелії все ще викликають біль, проте тепер вона має протидію в образах природи. Третя частина – «Радість» (36 мініатюр) – це останній етап, підсумок всього шляху, відновлення душевної гармонії, повне порозуміння, злиття ліричного героя з природою. Своєрідною кульмінацією твору стає мініатюра «Лісовий струмок». В ній відображені філософські роздуми автора про буття – проводиться паралель між рухом струмка та рухом людини у житті. Струмок знаходиться у безперервній динаміці, прагне злитися з океаном; мандруючи земними просторами він зустрічає чимало перепон на своєму шляху і від цього ще гучніше журчить і більш наполегливо біжить вперед. Коли б не було бар'єрів на дорозі, то не було б і самого життя струмка. Те саме стосується і безцільного існування людини: *«Препятствия делают жизнь: не будь их, вода бы безжизненно сразу ушла в океан, как из безжизненного тела уходит непонятная жизнь»* [284, с. 404]. Інакше кажучи, втрачене кохання для ліричного героя стало тим зерном, що проросло у велику любов до життя, як

власного, так і всього суцього. Таким чином, образний світ поеми «Фацелія» містить чимало паралелей з добою романтизму. Це виражається в наявності ліричного героя, природи, що супроводжує його, тем мандрів та втраченого кохання. Проте загальна концепція твору вибудовується за «ракоходним» принципом та має направленість від темряви до світла.

Вокальний цикл «Фацелія» С. Губайдуліної не набув широкого висвітлювання у музикознавчих працях. Науковці здебільшого обмежуються згадкою про його наявність та короткими відомостями узагальненого характеру [355, с. 164]. На цьому тлі виокремлюється дослідження С. Клебанової, присвячене «звуковій екзистенції» у ранньому добутку композиторки. Авторка зазначає, що вибір пришвінського твору був зумовлений зверненням С. Губайдуліної до «філософії дзен-будизму», оскільки її цікавила тема співіснування людини та природи: «Для неї музично-звукова символіка співзвучна філософії “включеності” людини в природу, злиття з нею <...>» [168, с. 284]. Задля позначення сторін цього тандему музикознавиця використовує поняття «макрокосмосу», тобто світу природи, та «мікрокосмосу», внутрішнього експресивного стану людини. Таким чином виникає прийом «паралельної драматургії», що підтримується переплетінням різних часових вимірів [168, с. 286]. Важливими є зауваження С. Клебанової щодо співвідношення драматургічної будови літературного твору та вокального циклу. Зокрема, дослідниця акцентує їхню розбіжність у драматургічному розвитку: якщо фінал М. Пришвіна направлений до «радості світобачення», то остання частина вокального циклу «зосереджується навколо екзистенційної теми самотності <...>» [168, с. 285].

Конкретизуємо, яким чином проявляється активна позиція С. Губайдуліної до поеми М. Пришвіна, що сприяє переосмисленню драматургії першоджерела. Перш за все композиторка не дотримується сюжетної канви та використовує шість нарисів, що увійшли до першої та третьої частин, оминаючи другу. На початку твору розташовуються мініатюри відповідно до першоджерела – «Пустеля» (№ 1) та «Сині пір'їнки» (№ 2). За

ними йдуть три романси, взяті з третьої частини літературного оригіналу. Вони містять виключно пейзажні мотиви, тому наочно не проголошують його магістральну ідею – «Еолова арфа» (№ 3), «Перша квітка» (№ 4) та «Розквіт шипшини» (№ 5). В останньому романсі – «Річка під хмарами» (№ 6) – С. Губайдуліна не просто повертає образність першої частини, а застосовує один з її найбільш похмурих, сповнених болем та сумнівами нарисів. В. Холопова підкреслює, що трагічне відображення світу є притаманним композиторці: трагізм – «це корінь її філософствування в музиці» [350, с. 21]. Змін набувають і безпосередньо тексти деяких обраних вербальних основ. Зокрема, в третьому, четвертому та п'ятому романсах авторка лише відмовляється від деяких слів та виразів, що не приводить до суттєвого переосмислення сенсу мініатюр. Більш значних перетворень зазнають тексти інших романсів. Враховуючи великий об'єм «Пустелі», для вокального твору були обрані окремі вирази, котрі вибудовуються в довільній формі (Додаток Б, приклад 12, с. 256–257). Важливим є факт позбавлення від деталей, пов'язаних з описом мандрівників та місцевості. Без уваги залишаються й наявні у тексті прозаїзми, бо вони надають висловлюванню певної приземленості. Внаслідок цього, у романсі залишається виключно ліричний контекст. У другій вокальній мініатюрі використовується лише початок та кінець тексту з поеми М. Пришвіна, основну частину складають слова М. Ляндо<sup>1</sup>, відомість про що міститься у нотному тексті [89, с. 8]. Таке відношення до пришвінського оригіналу свідчить про прагнення С. Губайдуліної поглибити похмурий колорит висловлювання.

Розгляд підходів до втілення ритміки вербальних текстів у «Фацелії» виявляє дію тих самих принципів, що притаманні для відображення поетичного метроритму. Головною відмінністю стає те, що за відсутності віршового розміру основою стають логіко-синтаксичні наголоси. У такому разі принцип відповідності у певному сенсі нівелюється подібно до способів роботи з

---

<sup>1</sup> Марк Олександрович Ляндо (1931–2020) – талановитий поет, філософ, член літературного угруповання СМОГ, перший чоловік С. Губайдуліної [309; 220].

поетичним метроритмом французьких текстів у вокальному циклі Ф. Пуленка. Проте С. Губайдуліна обирає свій шлях відбиття ритміки прозового першоджерела. Насамперед, звертають на себе увагу цезури у романсах. Композиторка розподіляє текст так, що утворюються форми, подібні до поетичних строф. Наприклад, в «Пустелі» (№ 1) вербальний текст поділяється на чотири частини, котрі по об'єму відповідають чотирьом строфам; в «Еоловій арфі» (№ 3) та «Розквіті шипшини» (№ 5) помітний поділ тексту на дві частини; в «Річці під хмарами» (№ 6) – на три. Унаслідок цього складаються умовні строфи, розмежовані довгими цезурами. Невеликими паузами композиторкою відокремлені вирази, які можна за довжиною порівняти з вішовими рядками.

Такий підхід заявлений і у принципах відображення ритміки першоджерел, оскільки С. Губайдуліна здебільшого застосовує техніку поєднання декількох принципів в одному романсі в залежності від його змісту. Зокрема, у «Пустелі» панує рівномірне чергування наголошених та ненаголошених складів, тобто у словах окрім основного наголосу з'являються додаткові, що у підсумку наближає ритм прозаїчного тексту до метричної схеми вішованого, а разом з цим передбачає умовну дію принципу відповідності. Це може пояснюватися оповідальним тоном висловлювання, викликаним початком, характерним для епічних жанрів, – *«Давным-давно это было...»*. Він зумовлює повільний темп та дещо гіперболізоване промовляння з підкресленням окремих слів та виразів. Меншою мірою застосовуються принципи мовленнєвості та розбіжності. Перший з них виникає у відповідній ситуації діалогічного характеру – *«Вдруг спросил он: а была ли у Вас когда-нибудь своя Фацелия?»* (Додаток В, приклад 24, с. 276) [89, с. 5]. Другий слугує способом підкреслення провідних у семантиці вербального тексту словосполучень, посилення емоційної напруги. Зокрема, вирази – *«целое поле цветущей травы фацелии»*, *«как будто синие птицы ночевали здесь и оставили синие пёрышки»* [89, с. 3–4] – вирізняються різними типами акцентів. З одного боку, в них діють кількісні та якісні наголоси, котрі охоплюють не всі склади. З другого – завдяки мелодичному акцентуванню, тобто їхньому переміщенню у

високий регістр, та гучності динамічних відтінків, вони виокремлюються із загального контексту, що надає значимості промовленому.

Способи відображення ритміки літературного тексту у романсі «Сині пір'їнки» (№ 2) виявляють дещо інший підхід. Тут панує принцип мовленнєвості, що сприяє відтворенню живої, схвильованої мови. На його тлі проступає принцип розбіжності через збільшення кількості іктових місць шляхом подовження звуків довгою тривалістю в магістральних у сенсовому відношенні словах та виразах, таких як «в луЧАХ СОЛНЦА» [89, с. 7], «уХОДИТ <...> в НЕБО» [89, с. 8], «КАК одиНОКИЙ», «поТОК ЖИЗНИ» [89, с. 9–10]. Особливо активно звучить рядок «ПРОклял ТУ, ЧТО даРИЛА СВЕТЛЫЕ СЛЁЗЫ» [89, с. 10] з генеральним акцентом на останньому слові. Зауважимо, виокремлення вже у другому романсі саме цього виразу, що належить М. Ляндю, стає початком руйнування концепції поеми «Фацелія», оскільки жодного разу біль та відчай ліричного героя не переадресовуються у зовнішню експресію по відношенню до коханої, а залишаються в межах його внутрішніх колізій, самоаналізу. Через це оповідальний тон висловлювання пришвінської поеми С. Губайдуліна переводить в інший емоційний полюс, посилюючи драматичність, трагічність почуттів. Цьому сприяє й своєрідний композиційний прийом побудови вокальної мініатюри, котрий можна позначити як «інверсійна» драматургія. Вираз «Видел ли кто-нибудь» [89, с. 7–10], що повторюється на початку кожного речення, надається з різним експресивним наповненням зі зниженням напруги, що приводить до «тихої» кульмінації у точці золотого перетину з поверненням наприкінці твору до гучного звучання. Такий ефект досягається завдяки динамічним коливанням та низхідній транспозиції початкового мотиву.

Використанням принципу мовленнєвості з виділенням ключових виразів позначені й романси «Перша квітка» (№ 4) та «Розквіт шипшини» (№ 5). У такий спосіб в них передається жвава промова, тому музичні акценти майже точно співпадають з логічними наголосами вербального тексту. На цьому тлі в п'ятому творі циклу виділяються вирази «и ВОТ ТЕПЕРЬ», «ВСЯ ОНА



*ВСПЫХнула», «баСЯТ ШМЕЛИ» [89, с. 19–20]. Кожен з них підкреслює різні параметри – часовий, просторовий, звуковий. В четвертому творі виокремлюється ключове слово «цвeток» – йому передує висхідний мелодичний рух із зупинкою у найвищій точці мелодії на другому складі слова. Однак, на відміну від першоджерела, тут повторюється початковий вираз: він розвіює радісні почуття, додає певної невизначеності, вносить долю сумніву. Це підхоплюється й у мініатюрній фортепіанній постлюдії, в якій переважає бемольна сфера з раптовим поверненням до тоніки *G-dur*. Цікавим є й тональний ефект на кульмінаційній точці – в партії лівої руки виникає тризвук *Des-dur*, за котрим, як відомо, закріпилася семантика трагічного кохання, в той час як в лінії правої – мелодія не відповідає заявленому гармонічному супроводу (Додаток В, приклад 25, с. 276). У зв'язку з цим, незважаючи на лагідний, тендітний характер мелодії, виникає певний дисонанс, що наштовхує на питання трактування С. Губайдуліною теми кохання. Якщо для М. Пришвіна вона стала поштовхом до пошуку внутрішньої гармонії, то для композиторки скоріше є способом відображення безповоротності минулого, самотності, що підтверджується загальною концепцією вокального циклу.*

Для втілення літературного тексту «Еолової арфи» С. Губайдуліна застосовує принцип розбіжності, що виявляється у перерозподілі акцентів. Цьому сприяє тридольний розмір (12/8), котрий надає ефект вальсовості. Поруч зі звичними фактурними прийомами (колоподібний рух в партії правої руки), він створюється завдяки ритму вокальної партії, в котрій часто розміщуються два наголошених склади на відстані одного чи декількох ненаголошених. У такому разі принципи втілення ритму вербального тексту приймають участь у формуванні жанрових рис. В останньому романсі композиторка застосовує два протилежні за своєю природою підходи до відображення ритму вербального тексту. Перший з них – принцип мовленнєвості – виражає раціонально-філософську сторону змісту першоджерела, пов'язану зі втратою порозуміння ліричного героя зі світом. Тому цей спосіб роботи з вербальним ритмом більш характерний для першого розділу романсу, де С. Губайдуліна дотримується

інтонаційно-логічних наголосів першоджерела. Для вираження душевно-експресивної складової його семантики залучається принцип розбіжності – в окремих словах наголоси збільшуються завдяки посиленню витриманими звуками з подальшою низхідною інтонацією. Якщо в першому та другому розділах розмежовуються раціональна та емоційна сфери, то в останньому вони поєднуються, утворюючи якісно новий рівень, що свідчить про активну дію у цьому романсі принципу комбінування.

Нагадаємо, що «Фацелія» відноситься до ранньої творчості композиторки (1957), тому в ній ясно проступає зв'язок з традицією. Цикл будується на основі контрасту, оскільки кожна мініатюра розкриває власне образно-змістовне наповнення. Оповідальність, неспішність «Пустелі» (№ 1) змінюється жвавим лірико-драматичним викладом у «Синіх пір'їнках» (№ 2). «Еолова арфа» (№ 3) має лірико-споглядальний характер з відголосками світлого суму, тоді як «Перша квітка» (№ 4) наповнена енергією від перших проявів пробудження природи. Її образно-змістовний ряд наче продовжується у «Розквіті шипшини» (№ 5), але жанрово-скерцозна царина з елементами гумору відтіняє мініатюру із загального контексту. В такому ракурсі життєрадісні четвертий та п'ятий романси посилюють відчуття безвихідності, самотності, що виникає в останньому творі – «Річка під хмарами». Подібна побудова концепції циклу наштовхує на паралелі з образно-емоційним наповненням творів доби романтизму. Відповідно до цього вибудовується й тональний план. У «Фацелії» переважають мінорні тональності, більш того, з першого до третього романсу вони рухаються в бемольну царину – *h-moll*, *d-moll* та *as-moll*. Лише четвертий та п'ятий романси написані в мажорі (*G-dur* та *B-dur*, відповідно). Тональність заключного романсу співпадає з першим. Завдяки цьому композиторка, з одного боку, підкреслює власне бачення пришвінського твору: замість просвітлення у вокальному циклі поглиблюються початкові образи. З другого боку, подібний прийом сприяє цілісності вокального циклу, утворюючи своєрідну тональну арку.

Окрім цього, у «Фацелії» наявні інші прийоми циклізації. Наприклад, схожим для всіх романсів є характер мелодико-інтонаційного розвитку вокальної партії, в основі якої покладено речитативно-декламаційний тип висловлювання. С. Губайдуліна розцвічує його або елементами кантилени, або пісенності. Речитативно-декламаційний тип мелодики характеризується скандуванням, перевагою поступенного руху, дозованим використанням широких ходів (здебільшого на кварту та квінту), відповідністю одного складу одному звуку, незначним діапазоном мелодичних виразів, котрі виокремлюються різним типом цезур. Такого роду мелодичне наповнення притаманне майже всім романсам, однак більш активно воно застосовується в другому, третьому та четвертому номерах циклу. В «Першій квітці» (№ 4) більшість виразів не перевищує діапазону квінти, а найбільш широким мелодичним ходом є терцієвий. Лише мелодія центрального вислову має амбітус нони з поступенним висхідним рухом до найвищої точки. Декламаційність проступає й у застосуванні сталих мовленнєвих інтонацій, серед яких питальна зустрічається в «Пустелі» (№ 1) та в «Синіх пір'їнках» (№ 2). В останній з названих мініатюр вираз *«голубым туманом в небо»* [89, с. 8] позначений висхідною гамоподібною мелодією з подальшим низхідним октавним ходом, що створює просторовий ефект. Кантиленність проявляється завдяки зупинці на окремих звуках, котрі здебільшого завершують вираз або відповідають наголошеному звуку вербального тексту. Пісенність появляється в ті моменти, коли композиторка бажає підкреслити ніжні, тендітні образи, такі як поле фацелії в першому романсі, кришталевий передзвін бурульок в третьому, згадка про прекрасне минуле в останньому.

Не менш важливу роль в розкритті сенсу літературних текстів відіграє фортепіанна партія. В інструментальному вступі «Пустелі» (№ 1) наче відображено тему шляху. С. Губайдуліна досягає просторового ефекту наближення візка, на якому їдуть мандрівники, усталеними для таких образів музично-мовними засобами: помірний темп, поступове посилення динаміки, розширення діапазону фактури, висхідна направленість мелодичних ліній. Тут

наявний і свого роду кінематографічний прийом, адже перед вступом голосу після кульмінаційної точки фортепіанної прелюдії відбувається спад, котрий нагадує зменшення гучності музичного фону перед промовою спікера у кінофільмі. Загалом таке переключення функцій між партіями у романсах є характерним для вокального циклу «Фацелія», оскільки вони знаходяться в паритетних відносинах. Яскравим прикладом є діалогічне співставлення у вокально-фортепіанному дуеті «Першої квітки» (№ 4). При цьому діалогічність виявляється в її прямому значенні – почерговому вступі «співрозмовників». Інакше кажучи, в той час, як звучить голос, партія інструмента майже повсюдно паузується, і, навпаки, в інтерлюдіях фортепіанна лінія активізується та набуває індивідуалізованої мелодики. Подібний ефект виникає й у романсі «Сині пір'їнки» (№ 2): під час звучання вокальної партії в інструментальній переважають утримані акордові співзвуччя; коли ж у вокальній мелодії витримується звук довгою тривалістю чи завершається мелодичний вираз, її підхоплює мелодичний рух у фортепіано. У такий спосіб С. Губайдуліна розряджає фактуру, урівноважуючи значення обох учасників ансамблю. В деяких випадках фортепіанна партія набуває іншого функціонального значення. Зокрема, в мініатюрі «Еолова арфа» (№ 3) композиторка досягає ефекту звуконаслідування, адже «ефірні» пасажі фортепіано нагадують гру на арфі (Додаток В, приклад 26, с. 277). Цьому сприяє хвилеподібний рух мелодії, що охоплює широкий діапазон клавіатури, дрібні тривалості з особливим нерівномірним поділом (на 3, 8, 11, 15). У «Розквіті шипшини» (№ 5) партія інструмента виконує узагальнюючу функцію. Жвавий темп *Allegro grazioso*, постійно повторювана ритмічна фігура – восьма та дві шістнадцяті, витончені, з ефектом гумору, висхідні стрибки з дисонуючими співзвуччями на вершині переключають в жартівливо-скерцозну царину, передають атмосферу свята. Для відокремлення раціональної та емоційно-чуттєвої сфери в останньому романсі – «Річка під хмарами» (№ 6) – авторка використовує різні типи складу. Раціональності відповідають поліфонічні імітаційні прийоми викладу;

експресивна сторона відтворюється завдяки гомофонно-гармонічній фактурі з тріольними мерехтливими коливаннями.

Як бачимо, фортепіанна партія є рівнозначним учасником вокально-фортепіанного дуету. Про це свідчить й індивідуалізований характер її викладу. Поруч з діалогічним принципом співставлення партій, наявною є яскраво виражена мелодія, що розвивається паралельно з вокальною. Цей прийом активно використовується в «Пустелі» (№ 1), середньому розділі «Синіх пір'їнок» (№ 2) та «Річці під хмарами» (№ 6), сприяючи вираженню емоційної напруги поетичного першоджерела, розкриваючи його підтекст. Окрім цього С. Губайдуліна в деяких випадках дублює вокальну мелодію. Показовим у цьому плані є перший розділ романсу «Еолова арфа» (№ 3), де інструментальний супровід місцями майже точно відтворює партію співака.

Таким чином, аналітичні розвідки стосовно прийомів втілення ритміки вербального тексту «Фацелії» дозволяють більш глибоко осягнути особливості роботи композиторки з першоджерелом, виявити принципи його трансплантації у музичну царину. Співставлення ритмічних схем виявляє позицію авторки стосовно поеми М. Пришвіна, що аргументує вибір музично-мовних засобів.

#### **Висновки до Розділу 4**

Вокальні цикли «На цьому острові» Б. Бріттена на вірші В. Одена та «Дванадцять віршів Емілі Дікінсон» А. Копленда демонструють дію принципу комбінування. Б. Бріттен здебільшого поєднує принципи відповідності та розбіжності. Вони сприяють гнучкому відображенню протиставлень у семантиці віршованих першоджерел. Лише один з романсів циклу відрізняється суцільним використанням прийому відповідності, що викликано жанровою специфікою вірша (колискова). Панорама способів втілення метроритму першооснов у циклі А. Копленда включає більш широке коло принципів, котрі найчастіше поєднуються в межах одного твору. Це зумовлюється образно-змістовним, стилістичним та структурним розмаїттям обраних віршів Е. Дікінсон.

Виокремлені в дисертаційному дослідженні принципи втілення поетичного метроритму діють в умовах різних індивідуальних стилів. Зокрема, значний вплив на обраний підхід до першоджерела спричинений особливостями композиторської техніки Е. Денисова. Розглянуті вокальні цикли демонструють певну єдність, виражену у переважанні принципу розбіжності, котрий виникає завдяки значному збільшенню кількості наголосів. Такий метод роботи зумовлений прагненням композитора до ліричності, світла, гармонії. У вокальній мелодії це проявляється через виразну мелодико-ритмічну лінію з частими розпівами складів та іншими засобами акцентування.

Своєрідність співвідношення вербального та музичного метроритмів у творах Ф. Пуленка та С. Губайдуліної виявляється через специфіку обраних текстових основ. Силабічна система віршування у французькій мові пуленківського циклу та прозаїчний текст у творі С. Губайдуліної передбачають відсутність принципу відповідності, заснованого на дотриманні метричної схеми. При цьому підходи композиторів виявляють певні паралелі, хоча методи їхнього використання дещо відрізняються.

## ВИСНОВКИ

1. Камерно-вокальна лірика набула широкого розгляду у вітчизняному музикознавстві. Увага до цієї царини зумовлена насамперед розмаїттям її образно-змістовного наповнення, стилістичних засобів, жанрового спектру тощо. Особлива своєрідність вокальних творів виявляється у ХХ столітті, для якого притаманна різновекторність творчих пошуків композиторів. Одні з митців прагнули до тотального оновлення техніки, інші залишалися у лоні традиції, треті балансували між двома полюсами, звертаючись як до сталих, так і новітніх засобів композиції. Невипадково у другій половині ХХ століття активізується дослідницький інтерес до камерно-вокальних опусів, що зберігає свої позиції й дотепер. Науковці розглядають низку питань, серед яких жанрові риси, стильові особливості, структура, драматургічна будова, роль фортепіанної партії, виконавська інтерпретація та багато інших. Тим часом однією з провідних проблем, пов'язаних з вокальним твором, є співвідношення поетичної основи та її музичного втілення. Вона викликана синтетичною природою цієї жанрової царини, адже передбачає злиття двох самостійних видів мистецтва, кожен з яких містить комплекс власних стилістичних засобів. Ця сукупність прийомів поєднується в одній композиції, утворюючи якісно нові образно-змістовні нашарування, котрі діють за принципом взаємодоповнення семантичного змісту. Поетичне першоджерело стає невід'ємною складовою музичного твору та потребує детального розгляду.

2. Літературознавчі праці розкривають різні проблемні ракурси у дослідженні вірша: інтонаційність та мелодику, метроритм, тембровість, систематизацію поетичних розмірів, властивості структури тощо. Як бачимо, термінологія стосовно поетичного твору викликає певні паралелі з музичною композицією, хоча значення цих понять для обох видів мистецтва не є тотожними. Водночас такі переклички стали поштовхом для низки досліджень, котрі направлені на пошук музичних особливостей в надрах поетичного твору. Вчені відзначають, що цей феномен зачіпає різні його аспекти – від

інтонаційності до структурної будови. Проте одним з основоположних показників музичності вірша, на думку багатьох авторів, стає поетичний метроритм, адже рівномірна зміна наголошених та ненаголошених складів у рядках відчувається людиною як музика та слугує головною відмінністю віршованого тексту від прози.

Підсумовуючи спостереження науковців стосовно обох видів мистецтва, зазначимо, що літературознавці шукають такі складові поетичного тексту, котрі надають йому музичності, в той час як у музикознавчій науці при дослідженні камерно-вокального твору принциповим питанням стає вибір прийомів, котрими композитор користується під час його створення. Проблема співвідношення слова та музики різною мірою представлена в низці наукових робіт таких авторів, як Л. Астахова, В. Васіна-Гроссман, Н. Говорухіна, І. Дабаєва, Б. Кац, І. Лаврентьєв, О. Лобанова, Юл. Малишев, Є. Ніцевич, К. Руч'євська та ін. Серед питань, які підіймають науковці, виділяються поєднання поетичної та музичної образності, інтонаційності, структури, метроритміки. Останнє з названих розкриває зв'язок зі спостереженнями літературознавців та дозволяє констатувати, що підходи до втілення поетичного метроритму у вокальній мелодії стають провідними для визначення відношення композитора до поетичного першоджерела, особливостей розуміння ним образно-змістовного наповнення вірша. Такий ракурс розгляду дозволяє визначити ступінь внесених змін до семантики вербального тексту, у чому проявляється міра активності авторської позиції та цілеспрямованість використаного комплексу стилістичних засобів.

3. При створенні вокального еквіваленту віршованої основи умовно виділяються два полярні підходи. Перший – це точне відбиття метроритму вірша та його семантичного ряду, тобто поетичний текст є керівним у камерно-вокальній композиції. Другий – переакцентування поетичного метроритму, причинами якого стають прагнення композитора більш випукло відтворити змістовні особливості вірша або представити власне його прочитання, що приводить до переосмислення сенсу. Такі радикальні випадки зустрічаються не



часто, проте на перетині двох крайностей утворюється низка своєрідних способів відображення поетичного метроритму. Серед них виокремлено чотири основних принципи:

- *Принцип відповідності* – передбачає дотримання метричної схеми вірша. У такому разі композитор представляє узагальнюючу музичну характеристику змісту першоджерела. Це відбивається у цезуруванні тексту зі збереженням поетичних рядків та строф, недеталізованому характері фортепіанної партії.

- *Принцип мовленнєвості*, при якому акценти вокальної лінії відповідають наголосам, що виникають під час промови віршованого тексту. У такий спосіб партія голосу наближається до поетичної декламації, втілюючи міркування, філософське осмислення життя, оповідальність тощо. На відміну від усталеності засад *принципу відповідності*, *принцип мовленнєвості* відзначений мобільністю, яка залежить від композиторського бачення ключових ідей поезії.

- *Принцип розбіжності* зумовлений активною позицією композитора по відношенню до поетичного тексту. Завдяки цьому наголоси вербальної основи значно деформуються. Іноді це приводить до переосмислення сенсу вірша.

- *Принцип комбінування* вирізняється поєднанням в межах одного твору декількох представлених вище принципів, котрі мають рівноцінне значення для відображення семантики твору. Вибір цього підходу може бути викликаний як власними намірами композитора, так і образно-емоційними та змістовними об'єктами поетичного першоджерела.

Принципи втілення поетичного метроритму, як показують аналітичні спостереження, безпосередньо пов'язані з інтонаційною будовою вокальної мелодії. Зокрема, *принцип відповідності* впливає на панування пісенного типу мелодики, *принцип мовленнєвості* пов'язаний з речитативно-декламаційним характером викладу. Найбільше розмаїття притаманне *принципу розбіжності*, для котрого панівною стає кантилена, прийом зустрічного ритму. Останній з названих проявляється у різноманітний спосіб – у розспівах, синкопах,

витриманих звуках. Посилення цього прийому помітне у творах з оновленням музичної мови.

4. Аналітичні розвідки стосовно вокальних циклів українських композиторів на оригінальні та перекладені вірші демонструють дію різних принципів співвідношення слова та музики. Твори В. Губаренка, П. Соловкіна та Д. Клебанова, *створені на вірші в оригіналі*, виявляють схожий підхід до відображення поетичного метроритму, незважаючи на розмаїття образного змісту та поетичних розмірів обраних вербальних творів. Їхньою основою стає *принцип відповідності*, на тлі якого деінде проступають *принципи мовленнєвості* та *розбіжності*. Такий спосіб роботи з віршовим метроритмом, з одного боку, дозволяє композиторам зберегти своєрідність поетичних схем, з другого – виокремити із тексту важливі образно-сміслові одиниці, підкреслити провідні думки, глибше розкрити семантику. Бережне ставлення до чужого тексту зумовлене ретельним пошуком композиторами співзвучного їхньому внутрішньому стану образно-змістовного наповнення, що проступає у роботі з цілим. Вірші у вокальних циклах названих авторів використовуються без суттєвих змін, навіть ті, що мають досить великий об'єм (наприклад, байки І. Крилова). На рівні структурування віршів у романсах переважає поділ на строфи, рядки, іноді окремі вирази. Дещо відступають від цього принципу «Байки І. А. Крилова» Д. Клебанова, що аргументовано їхнім сатиричним змістом, для відбиття якого композитор вільно членує авторський текст. У кожного композитора *принцип відповідності* виконує свою функцію: точне відображення поетичного твору, збереження основи, закладеної поетом (В. Губаренко); поєднання віршів різних поетів у єдиній композиції (П. Соловкін); відтворення оповідального характеру першоджерел (Д. Клебанов). Обраний композиторами підхід впливає на роль фортепіанної партії. Хоча її співіснування з лінією вокаліста виявляє паритетні взаємовідносини, проте композитори трактують цей дует по-різному. Лірична образність віршів у циклах В. Губаренка та П. Соловкіна узагальнюється в

партії інструмента, тоді як театральність байок І. Крилова спонукає Д. Клебанова до деталізації фактурних типів.

Іншої взаємодії слово та музика набувають у творах, де застосовуються новітні прийоми композиції. Зокрема, тяжіння Л. Дичко до розширення палітри засобів, з одного боку, інспірувало звернення до поезії П. Тичини, яка відзначена символічністю висловлювання, вільною структурою та метроритмікою, з другого – привело до переосмислення поетичної метрики. Для відображення семантики віршів композиторка використовує «змішану техніку» (термін Г. Григор'євої), тому панівне місце у романсах циклу посів *принцип комбінування*, котрий поєднує в межах одного твору різні способи роботи з вербальним текстом. Цей самий метод заявлений у вокальних циклах В. Бібіка. Тим часом у кожному з творів він набуває своєрідного, неповторного перетворення: в «Піснях батьківського дому» на вірші В. Луговського та О. Стюарт виявляється на макрорівні, оскільки кожен з романсів презентує окремий підхід; в «Акварелях» на вірші А. Волощак має безпосередню дію, поєднуючи *принципи відповідності та розбіжності*; у «Двох інтермецо» на вірші Г. Гдаля проступає у паралельному «дуетному» поєднанні *принципів відповідності та мовленнєвості*, чому сприяє відмова від традиційного розподілу на такти та уніфікація ритму вокальної партії рівномірними тривалостями. Такі процеси, заявлені у творчості Л. Дичко та В. Бібіка, пов'язані з особливостями поліфонічного мислення композиторів, що проявляється у найрізноманітніших формах традиційних та сучасних поліфонічних типів – імітації, контрапунктичному поєднанні голосів вокально-фортепіанної тканини, стильовій та жанровій поліфонії тощо. Зауважимо, що подібного роду явище не є поодиноким, оскільки зустрічається й у камерно-вокальних творах зарубіжних композиторів, особливо у вокальних циклах Е. Денисова.

Вивчення вокального твору, *написаного на перекладений текст*, розширює проблемне поле, тому що вірш інтерпретується перекладачем та набуває деяких змін як у структурі, так і семантиці, що впливає на вибір

музично-мовних засобів у романсі. Представлені у дисертаційному дослідженні принципи відіграють суттєву роль при виявленні підходів до втілення віршового перекладу, адже демонструють особливості його прочитання митцем. Про це свідчить порівняння вокальних композицій, створених на один і той самий вірш у різних перекладах декількома композиторами. Зокрема, переклад вірша Г. Гейне у романсі Д. Клебанова «Поклади лиш руку на серце, друг» (№ 3) поглиблює похмурий колорит, зловісний настрій оригіналу, тому композитор повторює текст двічі, посилюючи відчуття безвихідності, приреченості. Інший переклад цього вірша, використаний М. Метнером («Положи мне руку на сердце, друг», № 1), виявляє деяке пом'якшення змісту, що у вокальній композиції виражається завдяки поступовому посиленню динаміко-фактурних засобів з кульмінацією наприкінці. Разом з тим обидва композитори застосовують *принцип мовленнєвості* з елементами *розбіжності*, що сприяє відтворенню монологічного висловлювання, тяжких міркувань. На цих засадах ґрунтується другий романс з циклу Д. Клебанова – «В гаю на дикій стежині», в якому підкреслюється характер роздумів, заявлений у перекладі гейнівського тексту М. Зірка. Тим часом, в інтерпретації німецького оригіналу Л. Мея, використаний у вокальному циклі Е. Денисова, посилюються експресивні коливання, викликані протиставленням почуття насолоди від споглядання природи та внутрішніх колізій ліричного героя. Це спонукає композитора до розмежування змістовних полюсів, що викарбовується у дії двох протилежних *принципів* – *відповідності* та *розбіжності*, рівнозначність яких приводить до появи *принципу комбінування*, заявленого на всіх рівнях музичного цілого.

Показовими з точки зору питання перекладу стають вокальні цикли, де одночасно надаються два рядки тексту різними мовами. Один з них стає основою для романсу, другий – додається вже після його написання. У такому разі слова та вирази не завжди співпадають, бо змінюють своє місце або перетворюються на інші. Завдяки цьому у фіксованій метроритміці вокальної мелодії відбувається підміна вербального тексту, що приводить до

переосмислення семантики твору. Наприклад, у романсі «Моя зірка» з циклу В. Кирейка на вірші К. Гавлічка-Боровського основою стає *принцип відповідності*, а окремі вирази виділяються за *принципом розбіжності*. У первинному перекладі І. Франка у цих місцях розміщені антонімічні вирази, котрі підкреслюються загальним комплексом стилістичних засобів романсу. Переклад О. Ковальчука знижує дію протилежностей, бо в акцентованих композитором місцях з'являються інші вирази. Розгляд вокальних творів з двома текстами під кутом перекладу сприяє і визначенню того з них, котрий став основою при створенні композиції. Зокрема, в «Двох романсах» В. Сильвестрова на вірші О. Блока ритмічна будова та фразування вокальної лінії виявляють, що композитор орієнтувався на оригінальний блоківський вірш, а не на його переклад, оскільки вирази і навіть слова іноді розриваються всередині паузою. Увага до цього моменту дозволяє обрати вірний текст для дослідження співвідношення метроритміки вірша та вокальної партії, визначити, які саме семантичні одиниці підкреслює у романсі композитор.

5. Камерно-вокальні цикли Б. Бріттена та А. Копленда, написані на англійській мові, виявляють схожий підхід до відображення поетичного метроритму. *Принцип комбінування*, котрий виникає у більшості їхніх романсів, підкреслює семантичні обрії обраних композиторами поетичних основ, проте знаходить своєрідне вираження у кожного автора. Поєднання декількох принципів у циклі Б. Бріттена дозволяє відтворити антонімічність, закладену у віршах В. Одена, тобто підкреслює їхні зовнішньо відкриті змістовні стовпи. Принцип комбінування у А. Копленда, навпаки, виявляє внутрішній підтекст неоднозначних, наповнених багатозначним сенсом поетичних рядків Е. Дікінсон.

Якщо більшість композиторів застосовує різні принципи або змінює їх в окремих романсах, то в опусах Е. Денисова 1970-х років переважає певна єдність у підходах до вокальних творів в умовах активного формування індивідуального стилю митця. Панівне місце у його романсах посів *принцип розбіжності*. Незважаючи на значне збільшення акцентів, створюється «легка»,

виразна вокальна мелодія, яка віддзеркалює неперевершені образи природи, пов'язані з прагненням композитора до світла, гармонії, краси. Лише в деяких випадках автор відступає від обраного принципу, що викликано насамперед семантикою поетичного першоджерела.

У вокальних циклах «Прохолода і вогонь» Ф. Пуленка на вірші П. Елюара та «Фацелія» С. Губайдуліної за поемою М. Пришвіна запропоновані у дисертаційному дослідженні принципи набувають дещо іншого застосування, оскільки *принцип відповідності* зливається з *принципом мовленнєвості*. У французькій поезії це зумовлено силабічною системою віршування, яка передбачає зближення метру та ритму вірша. Ф. Пуленк прагне підкреслити особливості вимови елюарівських рядків, що виражається у переважанні *принципу мовленнєвості*, розцвіченому посиленням окремих слів та виразів. Ритмічний малюнок прозаїчного тексту «Фацелії» виокремлюється завдяки логіко-синтаксичним наголосам. У романах циклу представлене широке розмаїття підходів, головними з яких стають *принципи мовленнєвості* та *розбіжності*. В низці романсів головує один з них, а в інших вони є рівноправними та підтверджують дію *принципу комбінування*.

Виявлені у творах зарубіжних авторів принципи втілення вербального метроритму демонструють багато паралелей з підходами українських митців другої половини ХХ століття, що свідчить про наявність загальних тенденцій в опусах композиторів різних країн. Це аргументується й впливом обраного першоджерела на його музичне втілення, адже образно-змістовна складова нерідко визначає способи роботи з вербальним текстом. Найбільш показовими стають вірші з неоднозначним, багаторівневим змістом, котрі спонукають композиторів до пошуку особливих стилістичних засобів, активізуючи *принцип комбінування*. У такому сенсі запропонований у дисертаційному дослідженні підхід вивчення камерно-вокальних циклів виявляє певну універсальність. Він дозволяє зрозуміти способи реалізації семантики першоджерела у музичному творі, осягнути шляхи її переосмислення композитором, визначити зв'язок принципів відображення вербального метроритму із загальним комплексом

стилістичних засобів, порівняти способи роботи зі словесною основою різних митців, завдяки чому можна усвідомити як усталені тенденції, так і своєрідність, неповторність індивідуального авторського стилю. Перспективи подальшого дослідження вбачаються у розширенні аналітичного матеріалу – розгляді вокальних циклів іншого історичного періоду та написаних для голосу у супроводі інструментального ансамблю чи оркестру. Це дозволить узагальнити принципи співвідношення слова та музики на більш масштабному рівні у творчості як українських, так і зарубіжних композиторів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама : предисл. *Манделъштам О. Сочинения* : в 2 т. Москва, 1990. Т. 1. С. 5–64.
2. Азначеева Е. Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста : в 3 ч. Пермь : Издательство Пермского университета, 1994. Ч. 1. 86 с.
3. Алексеева М. В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04. Москва, 2010. 26 с.
4. Алімова Е. С. Кримськотатарська пісня та романс: риси національної стилістики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2014. 16 с.
5. Амброс В. Границы музыки и слова. *Музыкальная эстетика Германии XIX века* : в 2 т. Москва : Музыка, 1982 Т. 2. С. 359–369.
6. Американская поэзия в русских переводах. XIX–XX вв. / Сост. С. Б. Джимбинов. Москва : Радуга, 1983. 672 с.
7. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Москва : Музыка, 1988. 352 с.
8. Анфілова С. Г. В тіні «прекрасного стилю»: про камерно-вокальну творчість Г. Доніцетті. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. 15 С. 99–119.
9. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Ленинград : Музыка, 1968. 229 с.
10. Арановский М. Мелодические кульминации века. *Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры* / ред. М. Арановский. Москва, 1997. С. 525–552.
11. Астахова О. Хореографическая полифония в балете И. Стравинского – М. Фокина «Жар-птица». *Музыка и хореография современного балета*. Ленинград, 1987. Вып. 5. С. 196–209.



12. Астрова Л. И. Вокальная речь как синтез слова и музыки. *Слово и музыка* : Материалы науч. конф. памяти А. В. Михайлова. Москва, 2008. Вып. 2. С. 109–129.
13. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 19 с.
14. Бас Л. О. Розповіді про композиторів. Київ : Музична Україна, 1979. 112 с.
15. Басса О. М. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2010. 19 с.
16. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Советская Россия, 1979. 319 с.
17. Белецкий А. И. Павло Тычина. *Тычина П. Избранное*. Москва, 1946. С. 7–32.
18. Беличенко Н. Н. Специфика полифонического мышления Рахманинова сквозь призму его литургических циклов. *Рахманинов С. : на переломе столетий* : сб. материалов междунар. симп. Харьков, 2005. Вып. 2. С. 98–110.
19. Беліченко Н. Н. Логіка поліфонічного мислення у перспективі музикознавчих студій. Міжнародний вісник: культурологія, філософія, музикознавство. 2017. Вип. 2 (9). С. 101–107. URL: <https://zenodo.org/record/2536074#.YflRqepVxPZ> (дата звернення: 20.09.2021).
20. Бенч О. «Здрастуй, день на всій землі!» Л. Дичко: індивідуальне перевтілення засад «нової фольклорної хвилі». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2009. Вип. 25. С. 6–19.
21. Бергер Л. Соответствие полифонического и гомофонного музыкальных стилей пространственным концепциям искусства. *Театральное пространство* : материалы науч. конференции. Москва, 1979. С. 470–480.

22. Бергинер Б. О полифоническом развитии в сонатных формах квартетов Белы Бартока. *Полифония*. Москва, 1975. С. 104–140.
23. Берковский Н. Комментарии. *Гейне Г. Собрание сочинений* : в 10 т. Москва, 1956. Т. 1. С. 333–373.
24. Бернацька-Гловаля Е. І. Соціоісторичні та естетичні характеристики польської камерно-вокальної творчості Львова (XIX – перша третина ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2018. 19 с.
25. Бершадская Т. О некоторых аналогиях языка вербального и языка музыкального. *Бершадская Т. Статьи разных лет*. Санкт-Петербург, 2004. С. 234–294.
26. Бібік В. Акварелі : Вокальний цикл : тв. 15 / сл. А. Волощака. *Романси українських радянських композиторів*. Київ, 1978. Вип. 11. С. 62–77.
27. Бібік В. Два інтермецо / сл. Г. Гдаля. *Романси українських радянських композиторів*. Київ, 1978. Вип. 9. С. 62–68.
28. Бібік В. Довга розмова : про життєвий та творчий шлях композитора Валентина Бібіка. *Музика*. 2012. № 5. С. 32–37.
29. Бібік В. Пісні Батьківського дому : Вокальний цикл / сл. В. Луговського, пер. В. Грінчака. *Романси українських радянських композиторів*. Київ, 1971. Вип. 2. С. 9–33.
30. Біблія: Книга священного писання старого та нового завіту / З благословення Святійшого Патріарха Київського і всієї Руси-України Філарета; пер. Патріарха Філарета (Денисенка) за Біблією російською мовою (Синодальне видання Російського біблійного товариства. Москва, 2002). Київ : Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2004. 1408 с.
31. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. : Стихотворения. Москва : Наука, 1997. Т. 1. Кн. 1. 639 с.
32. Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки : Опыт прочтения «Медного всадника». Москва : Советский писатель, 1981. 400 с.

33. Ботникова А. Поэзия «распахнутого кругозора». *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама* : воспоминания, материалы к биографии, «новые стихи», коммент., исслед. / Ред. кол.: С. С. Аверинцев и др. Воронеж, 1990. С. 323–336.
34. Бриттен Б. На этом острове : ор. 11 / сл. У. Х. Одена. *Бриттен Б. Избранное для голоса с фортепиано*. Москва : Музыка, 1966. С. 3–17.
35. Булат Т. П. Солоспівви. *Історія української музики в шести томах* / ред. кол. М. М. Гордійчук, О. Г. Костюк, Т. П. Булат та ін. Київ, 1992. С. 175–204.
36. Бунин И. Полное собрание сочинений : в 13 т. Москва : Воскресенье, 2006. Т. 1 : Стихотворения (1888–1911). Повести, Рассказы (1892–1901). 576 с
37. Бунин И. Полное собрание сочинений : в 13 т. Москва : Воскресенье, 2006. Т. 2 : Стихотворения (1912–1952). Повести, Рассказы (1902–1910). 592 с.
38. Бураго С. Б. Музыка поэтической речи. Киев : Дніпро, 1986. 181 с.
39. Ван Дуаньгуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики Китаю та України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2019. 16 с.
40. Ван Цзо. Український солоспів у контексті виконавської культури ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2015. 18 с.
41. Ванслов В. Эстетика романтизма. Москва : Искусство, 1966. 397 с.
42. Василенко А. А. Вокальные циклы Бенджамина Бриттена: мир поэтических образов и его музыкальная интерпретация : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2012. 28 с.
43. Васина-Гроссман В. Д. Шостакович. *Васина-Гроссман В. Мастера советского романса*. Москва, 1980. С. 218–254.
44. Васина-Гроссман В. Камерно-вокальное творчество Д. Шостаковича. *Советская музыкальная культура: история, традиции, современность*. Москва, 1980. С. 15–42.
45. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика. Москва : Музыка, 1972. 149 с.

- 46.Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
- 47.Великовський С. М. Поль Элюар. Вехи жизни и творчества. *Элюар П. Стихи* / пер. М. Н. Ваксмахера. Москва : Наука. 1971. С. 317–369.
- 48.Веркина Т. Ахматовская поэзия в музыке В. Бибика (вокальный цикл «Заветнейшее»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2008. Вип. 22. С. 152–159.
- 49.Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.
- 50.Власова Н. О. Творчество Арнольда Шенберга. Москва : изд-во «ЛКИ», 2007. 422 с.
- 51.Вульфийус П. «Прекрасная мельничиха» Шуберта. *Вопросы музыкознания* / отв. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1960. Т. 3. С. 694–737.
- 52.Вульфийус П. Творчество Шуберта. Песни. *Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга первая* / Под общ. ред. Т. Э. Цытович. Москва, 1975. С. 54–149.
- 53.Гавличек-Боровский К. Избранное. Москва : Художественная литература, 1957. 207 с.
- 54.Гавличек-Боровский К. Тирольские элегии : Поэмы и стихотворения. Москва : Художественная литература, 1963. 223 с.
- 55.Гаспаров М. Л. Современный русский стих : Метрика и ритмика. Москва : Наука, 1974. 488 с.
- 56.Гейне Г. Книга песен : переводы русских поэтов. Москва : Художественная литература, 1956. 200 с.
- 57.Гейне Г. Полное собрание сочинений : в 12 т. Москва : Художественная литература, 1958. Т. 1. 420 с.
- 58.Гейне Г. Полное собрание сочинений : в 12 т. Санкт-Петербург : Изд. А. Ф. Маркса, 1904. Т. 5. 407 с.
- 59.Гейне Г. Собрание сочинений : в 10 т. Москва : Художественная литература, 1956. Т. 1. 384 с.

60. Герасименко Л. Переспіви Шевченкових псалмів у музичних втіленнях Лесі Дичко та Олега Польового. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеса, 2016. Вип. 2. URL: [http://musikology.com.ua/upload-files/vip\\_2/gerasimenko.pdf](http://musikology.com.ua/upload-files/vip_2/gerasimenko.pdf) (дата звернення: 12.10.2021).
61. Герасименко Л. Ритмоінтонаційний аспект Шевченкової поезії як чинник тексто-музичної форми «Давидового псалма» М. Лисенка. *Київське музикознавство*. Київ, 2016. Вип. 53. С. 35–43.
62. Герасименко Л. Три псалми М. Скорика: до проблеми взаємодії тексту і музики. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. Одеса, 2017. Вип. 4. URL: [http://musikology.com.ua/upload-files/vip\\_4/gerasimenko.pdf](http://musikology.com.ua/upload-files/vip_4/gerasimenko.pdf) (дата звернення: 11.10.2021).
63. Герасимова-Персидская Н. «... и слово в музыку вернись». *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 38. С. 3–8.
64. Герасимова-Персидская Н. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 27. С. 3–11.
65. Герасимова-Персидская Н. От «рес факта» к «опусу»: процесс и структура. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 3–10.
66. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. Москва : Индрик, 2001. 247 с.
67. Гиголаева В. Музыкальная интерпретация и интерпретология: к вопросу о новых перспективах. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2016. Вип. 18. С. 132–140.
68. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
69. Гомельська Ю. Дивовижні вібрації душі Лесі Дичко. *Музика*. 2015. № 6. С. 12–14.

70. Гордеева А. «Музыкальность» Верлена как проблема поэтического перевода. *Вопросы литературы*. 2010. № 2. С. 204–223.
71. Гордин А. М., Гордин М. А. Крылов: реальность и легенда. *И. А. Крылов в воспоминаниях современников* : серия лит. мемуаров. Москва, 1982. С. 5–36.
72. Гордійчук М. Лев Ревуцький. *Гордійчук М. Музика і час* : розвідки й статті. Київ : Музична Україна. 1984. С. 175–192.
73. Гордійчук М. Леся Дичко. Київ : Музична Україна, 1978. 77 с.
74. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.
75. Городецька О. Нова мова В. Сильвестрова в контексті сучасності шістдесятих років ХХ століття. *Українське музикознавство*. Київ, 2005. Вип. 34. С. 230–245.
76. Горюхина Н. А. Методика анализа национального стиля. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Киев, 1985. С. 81–99.
77. Графская Н. Примечания. *Гавличек-Боровский К. Избранное*. Москва : Художественная литература, 1957. С. 191–202.
78. Гребенюк Н. Е. К проблеме формирования навыков вокально-художественного творчества в аспекте поэтического текста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 1999. Вип. 4. С. 30–39.
79. Гребенюк Н. Є. Вокальне виконавство як процес конкретизації змісту. *Проблеми взаємодіяння музикальної науки и учебного процесса*. Харьков, 1995. Вип. 4. С. 43–46.
80. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2021. 240 с.
81. Григор'єва О. Б. Неоромантичні тенденції у творчості Д. Клебанова (на прикладі вокального циклу на вірші Г. Гейне). *Вісник ХДАДМ – традиції і новації*. 2019. Вип. 3. С. 43–49.

82. Григорьева Г. Мои воспоминания об Эдисоне. *Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы* / ред.-сост. В. Ценова. Москва : Московская гос. консерватория, 1999. С. 128–137.
83. Григорьева Г. Процесс творчества – путь в незнакомое. *Процессы музыкального творчества*. Москва, 2007. Вып. 9. С. 189–202.
84. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва : Советский композитор, 1989. 208 с.
85. Григорьева О. Логика балладного смысло-, формо- и жанрообразования в вокальном цикле Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина (на примере баллады «Янко Марнавич»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2012. Вип. 36. С. 308–317.
86. Григорьева О. О принципах циклообразования в камерно-вокальном творчестве Д. Л. Клебанова (на примере басни И А. Крылова). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2011. Вип. 33. С. 81–90.
87. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 270 с.
88. Грицюк О. Я. Жанровий синтез в камерно-вокальній музиці першої третини XX століття (на прикладі творів М. Равеля, П. Хіндеміта, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 19 с.
89. Губайдулина С. Фацелия : Вокальний цикл по поемі М. Пришвина / сл. М. Пришвина. Москва : Музыка, 1978. 24 с.
90. Губаренко В. Барви та настрої : 4 вокальні етюди : для баса в супроводі фортепіано / сл. І. Драча. Київ : Музична Україна, 1968. 28 с.
91. Губаренко В. Осінні сонети : для баритона в супроводі фортепіано : ор. 35 / сл. Д. Павличка. Харків, 1983. 22 с.
92. Губаренко В. Простягни долоні... : вокальний цикл : для тенора з фортепіано / сл. В. Сосюри. Харків, 1977. 26 с.

93. Гуляницкая Н. Эволюция тональной системы в начале века. *Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры* / ред.-сост. М. Арановский. Москва, 1997. С. 461–498.
94. Гусар М. Семиотические параллели музыки и текста в «Тихих песнях» В. Сильвестрова. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21-22 С. 175–181.
95. Дабаева И. П. Анализ поэтического текста как необходимый компонент целостного анализа вокального произведения : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1985. 17 с.
96. Давыдов М. В., Стацевич С. И. К вопросу о норме поэтической интонации. *Вестник Московского университета*. Москва, 1985. № 4. С. 42–38.
97. Денисов Э. «Страдания юности» на стихи Г. Гейне. *Вокальные произведения* : для баритона и фортепиано. Москва, 1980. С. 28–56.
98. Денисов Э. Две песни на стихи И. Бунина. *Вокальные произведения* : для голоса и фортепиано. Москва, 1987. Тетр. 2. С. 3–9.
99. Денисов Э. На повороте : на стихи О. Мандельштама. *Из поэзии Мандельштама* : для голоса и фортепиано. Москва, 1992. С. 31–43.
100. Денисов Э. О некоторых типах мелодизма в современной музыке. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва, 1986. С. 137–149.
101. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Советский композитор, 1986. 207 с.
102. День Кай Юань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2018. 20 с.
103. Деркач Л. А. Сильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на матеріалі Д. Шостаковича, О. Чайковського, В. Золотухіна) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2012. 17 с.



104. Джаламова Ж. Б. Философские концепции времени в поэме М. М. Пришвина «Фацелия». URL: <https://articlekz.com/article/23419> (дата звернення: 04.10.2021).
105. Дикинсон Э. Стихотворения / пер. с англ. В. Марковой ; предисл. и коммент. В. Марковой. Москва : Художественная литература, 1981. 174 с.
106. Дичко Л. Енгармонійне : вокальний цикл / сл. А. Тичини. Київ : Музична Україна, 1970. 31 с.
107. Дмитриев А. Генрих Гейне : к 100-летию со дня смерти. Москва : Знание, 1956. 30 с.
108. Дмитро Львович Клебанов : до 100-річчя від дня народження / авт.-упоряд. Н. Л. Очеретовська ; відп. ред. І. С. Драч. Харків : Ліхтар, 2007. 28 с.
109. Долинская Е. Николай Метнер : монограф. очерк. Москва : Музыка, 1966. 192 с.
110. Драч И. Подсолнух: Стихотворения. Москва : Молодая гвардия, 1983. 126 с.
111. Драч І. С. Барви чи настрої? *Проблеми історії музики: від бароко до сьогодення*. Житомир, 1998. С. 67–72.
112. Драч І. С. Комплекс шістдесятництва у творчій свідомості Віталія Губаренка. *Драч І. С. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву* : навч. посібник. Харків, 2010. С. 70–77.
113. Евдокимова Ю. История полифонии : Многоголосие средневековья X–XIV века. Москва : Музыка, 1983. Вып. 1. 456 с.
114. Евдокимова Ю. История полифонии : Музыка эпохи возрождения: XV век. Москва : Музыка, 1989. Вып. 2а. 416 с.
115. Енциклопедичний словник символів культури України / заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйдіби. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.
116. Епишева О. В. Музыка в лирике К. Д. Бальмонта : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Иваново, 2006. 18 с.

117. Жаркова В. Б. Об особенностях интерпретации поэзии Стефана Малларме в раннем вокальном цикле Мориса Равеля. *Музичне мистецтво*. Донецьк, 2006. Вип. 6. С. 32–42.
118. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев : Автограф, 2009. 528 с.
119. Жаркова В. Б. Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст: автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2014. 30 с.
120. Жигачева Л. Контрастно-составная форма в вокальной музыке. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2004. Вип. 13. С. 278–289 .
121. Жигачова Л. Сонатная структура в вокальных произведениях Глинки и Даргомыжского. *Вопросы музыкальной формы*. Москва, 1977. Вып. 3. С. 3–26.
122. Жирмунский В. Теория литературы : поэтика, стилистика. Ленинград : Наука, 1977. 407 с.
123. Жирмунский В. Теория стиха. Ленинград : Советский писатель, 1975. 664 с.
124. Жишкович М. А. Архетип кохання у солоспівах композитора діаспори Ігоря Соневицького. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 375–378.
125. Жовтис А. Л. Свободный стих. *Краткая литературная энциклопедия* / гл. ред А. А. Сурков. Москва, 1971. Т. 6. Стб. 709–711.
126. Журавкова О. «Тихі пісні» В. Сильвестрова: ностальгія по романтизму. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців* : матеріали X міжнар. наук.-творч. конф. (м. Харків, 25-27 березня 2010 р.). Харків, 2010. С. 20–21.
127. Завгородня Г. Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музичного аналізу : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2013. 32 с.

- 128.Завгородняя Г. Полифонические основы современного композиторского творчества: аналитические очерки : монография. Одесса : Астропринт, 2012. 304 с.
- 129.Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. Москва: Музыка, 1980. 287 с.
- 130.Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. Москва, 1982. С. 108–157.
- 131.Зимняя И. Психологический анализ перевода как вида речевой деятельности. *Вопросы теории перевода*. Москва, 1978. Вып. 127. С. 37–49.
- 132.Зинькевич Е. «Горные вершины» Гете–Лермантова в музыкальных переводах. *Mundys Musicae: тексты и контексты*. Киев, 2007. С. 177–192.
- 133.Иванов В. Мандельштам и наше будущее. *Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем* : в 3 т. Москва, 2009. Т. 1. С. 3–40.
- 134.Иванов И. Карл Гинек Маха и Карел Гавличек-Боровский. *Маха К.- Г., Гавличек-Боровский К. Там за туманом, край родной...* : Избранные поэтические произведения. Москва, 1982. С. 178–191.
- 135.Иванов И. Комментарии. *Маха К.-Г., Гавличек-Боровский К. Там за туманом, край родной...* : Избранные поэтические произведения. Москва, 1982. С. 192–202.
- 136.Иванова Е. В. Слово и музыка в эстетике Александра Добролюбова. *Слово и музыка* : Материалы науч. конф. памяти А. В. Михайлова. Москва, 2008. Вып. 2. С. 104–108.
- 137.Иванова И. Л., Мизитова А. А. Традиция романтического вокального цикла в творчестве В. Бибика. *Шуберт и шубертианство*. Харьков, 1994. С. 113–116.
- 138.Ильина А. Внестилевое и индивидуальный стиль в творчестве Валентина Сильвестрова. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 38. С. 236–242.

139. Ильина А. Музыка и слово в «Тихих песнях» В. Сильвестрова. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*. Київ, 2003. Вип. 28. С. 177–186.
140. Ильина А. Проблемы художественной целостности в творчестве В. Сильвестрова. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*. Київ, 2005. Вип. 48. С. 175–185.
141. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. А. Ермилова, Б. Федорова; предисл. В. Разумного; ред. А. Якушева. Москва : Изд-во иностранной литературы, 1962. 572 с.
142. Інюточкина Н. О жанровой эволюции песни в вокальном цикле И. Брамса «Пятнадцать романсов из “Магелоны” Л. Тика». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Київ, 2002. Вип. 8. С. 118–123.
143. История музыки народов СССР : в 5 томах. Москва : Советский композитор, 1970. Т. 1. 472 с.
144. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підруч. для вищих навч. закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
145. Іванова М. А. Жанрова поетика М. Сидельникова в аспекті взаємодії слова та музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.
146. Інюточкина Н. В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2010. 19 с.
147. Калинина А. Поэзия И. Бунина в вокальной лирике Э. Денисова. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : тези XV Міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів (м. Харків, 19–20 березня 2015 р.)*. Харків, 2015. С. 32–34.

- 148.Калинина А. Русская поэзия в ранней вокальной лирике Э. Денисова. *Молоді музикознавці* : тези XVII Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 8–10 січня 2016 р.). Київ, 2016. С. 53–54.
- 149.Калинина А. С. Вокальная лирика В. Губаренко в аспекте претворения поэтической ритмики. *European journal of Arts*. Vienna, 2020. № 1. Pp. 21–28.
- 150.Калинина А. С. Камерно-вокальная музыка Э. Денисова 1950–1970-х годов : диплом. работа / Харьк. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 128 с.
- 151.Калинина А. С. Произведения для голоса и фортепиано 1950–1970-х годов Э. Денисова: эволюция стиля : магист. работа / Харьк. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2018. 217 с.
- 152.Калініна А. Принципи трактування поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. 15. С. 80–98.
- 153.Калініна А. Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне в вокальному циклі Д. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2018. Вип. 13. С. 74–87.
- 154.Калініна А. Співвідношення музичного та поетичного ритму в ранніх вокальних циклах Валентина Бібіка. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ, 2019. Вип. 58. С. 42–53.
- 155.Калініна А. С. Авторський стиль В. Сильвестрова у «Двох романсах» на вірші Олександра Блока. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 29–39.
- 156.Калініна А. С. Вокальна лірика 1920-х років Л. Ревуцького в аспекті проблеми музика та слово. *Постать Левка Ревуцького в історико-культурному контексті часу* : зб. наук. робіт учасників всеукр. наук.-теор. конф. (м. Чернігів, 19–20 лютого 2019 р.). Чернігів, 2019. С. 105–108.
- 157.Кац Б. «Стань музикою слово!» : критич. етюди. Ленинград : Советский композитор, 1983. 152 с.

158. Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. Санкт-Петербург : Композитор, 1997. 272 с.
159. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко: опыт критического исследования. Ленинград : Советский композитор, 1986. 168 с.
160. Киракосова М. А. Камерный вокальный цикл в творчестве М. П. Мусоргского и его традиции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : код. Москва, 1978. 23 с.
161. Кирейко Віталій Дмитрович. *Портал «ДніпроКультура»*. URL: [https://www.dnipro.libr.dp.ua/Vitaliy\\_Kureuko](https://www.dnipro.libr.dp.ua/Vitaliy_Kureuko) (дата звернення: 06.11.2021).
162. Кирейко В. Два романси: Моя зірка. Вічне життя / сл. К. Гавлічка-Боровського. Київ : Музична Україна, 1969. 11 с.
163. Киценко Т. Об особенностях гармонии вокального цикла «Цвета и настроения» В. С. Губаренко. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2012. Вип. 37. С. 56–64.
164. Киценко Т. С. Эволюция гармонического языка в камерно-вокальном творчестве В. С. Губаренко. *Проблеми взаємодії педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2012. Вип. 39. С. 214–223.
165. Клебанов Д. Басни И. А. Крылова : цикл вокальных пьес / сл. И. А. Крылова. Библиотека Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. 1960. 40 с. (На правах рукопису).
166. Клебанов Д. Вокальный цикл для баса і фортепіано / сл. Г. Гейне. Київ : Мистецтво, 1965. 24 с.
167. Клебанов, Дмитрий Львович. *Википедия*. URL: [uk.wikipedia.org/wiki/Клебанов,\\_Дмитро\\_Львович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Клебанов,_Дмитро_Львович) (дата звернення: 18.06.2018).
168. Клебанова С. В. Вокальный цикл «Фацелия»: опыт звуковой экзистенции в раннем творчестве С. Губайдулиной. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. 17. С. 280–303.
169. Клинь В. Лев Соковнин, Віталій Кирейко, Александр Канерштейн. *Клинь В. О музыке*. Киев : Музична Україна, 1985. С. 322–325.

- 170.Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. Москва : Советский композитор, 1974. 392 с.
- 171.Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века ; пер. с чеш. К. Н. Иванова. Москва : Музыка, 1976. 366 с.
- 172.Козленко Е. Ш. Метрика и ритмика английского стиха XX века : дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01. Москва, 1980. 171 с.
- 173.Кокорева Л. Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 2010. 496 с.
- 174.Коломієць Л. Перекладознавчі семінари: актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного перекладу : навч. посібник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. 527 с.
- 175.Комиссаров В. Перевод в аспекте корреляции «язык – речь». *Вопросы теории перевода*. Москва, 1978. Вып. 127. С. 5–13.
- 176.Коннов В. Гуно Вольф. *Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга третья* / ред. кол. Е. И. Гордина и др. Москва, 2003. С. 287–326.
- 177.Коннов В. Песни Гуно Вольфа. Москва : Музыка, 1988. 96 с.
- 178.Корыхалова Н. Интерпретация музыки : Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
- 179.Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков. *Київське музикознавство: Музикознавство у діалозі*. Київ/Дюссельдорф, 2010. С. 107–115.
180. Кремлев Ю. Очерки по эстетике музыки. Москва : Советский композитор, 1977. 272 с.
- 181.Крылова А. В. Советский камерно-вокальный цикл периода 70-х начала 80-х годов (к проблеме эволюции жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Вильнюс, 1983. 24 с.
- 182.Кузнецов И. Сонорные аспекты полифонии Эдисона Денисова. *Пространство Эдисона Денисова : к 70-лет. со дня рожд. (1929–1996)* : материалы науч. конф. Москва, 1999. С. 59–72.

183. Кузык В. В. Украинская советская лирическая песня (образно-интонационное строение) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1982. 24 с.
184. Кузьмина Н. И. Камерно-вокальный цикл. *Анализ вокальных произведений* : учеб. пособие. Москва, 1988. С. 216–220.
185. Куницкая Р. Французские композиторы XX века : Очерки. Москва : Советский композитор, 1990. 208 с.
186. Кунцьо Е. «Пастели» Л. Дычко : особенности прочтения поэтического цикла А. Тычины. *Київське музикознавство*. Київ, 2005. Вип. 17. С. 12–16.
187. Курбатская С. О мелодике Эдисона Денисова. *Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова*. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. Москва : Московская гос. консерватория, 1999. С. 295–310.
188. Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке. *Вопросы музыкальной формы*. Москва, 1966. Вып. 1. С. 278–313.
189. Лаврентьева И. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке. *Вопросы музыкальной формы*. Москва, 1977. Вып. 3. С. 254–269.
190. Лаул Р. О творческом методе А. Шенберга. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград, 1969. Вып. 9. С. 41–70.
191. Левин Ю. О некоторых особенностях поэтики позднего Мандельштама. *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама* : воспоминания, материалы к биографии, «новые стихи», коммент., исслед. / редкол.: С. С. Аверинцев и др. Воронеж, 1990. С. 406–416.
192. Липецька М. Л. Особливості інтерпретації німецької поезії в українській вокальній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2007. 17 с.
193. Лиснянская И. Л. Музыка «Поэмы без героя» Анны Ахматовой. Москва : Художественная литература, 1991. 158 с.



- 194.Литвинова О. «Пастелі» П. Тичини у творчості українських радянських композиторів 60–70-х років. *Українське музикознавство*. Київ, 1978. Вип. 13. С. 31–42.
- 195.Литвинова О. У. Камерно-вокальний цикл в творчестве украинских советских композиторов 60–70-х годов (К вопросу драматургии жанра) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1982. 25 с.
- 196.Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств. *Лихачев Д. С. Избранные работы в трех томах*. Ленинград : Художественная литература, 1987. Т. 3 : Человек в литературе Древней Руси. О «Слове о полку игореве». Литература – реальность – литература. О Садах. С. 440–449.
- 197.Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэзии. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
- 198.Лобанова О. Ю. Об отражении интонационной структуры стихотворной речи в вокальном произведении : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02, 10.02.01. Вильнюс, 1986. 24 с.
- 199.Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста : Структура стиха. Ленинград : Просвещение, 1972. 272 с.
- 200.Луніна А. Вокальний цикл «Ступені» Валентина Сильвестрова: специфіка образної драматургії твору. *Київське музикознавство*. Київ, 2010. Вип. 32. С. 139–154.
- 201.Луніна А. Про нього кажуть: «Останній романтик...». *Музика*. 2012. № 1. С. 34–37.
- 202.Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Київ, 1990. 16 с.
- 203.Лю Нін. Рефлексія у вокальній музиці ХХ століття (на матеріалі творчості Д. Шостаковича і Б. Лятошинського) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 20 с.

204. Любимов Н. Образная память: Искусство Бунина. *Бунин И. Собрание сочинений* : в 4 т. Москва, 1988. Т. 1. С. 516–539.
205. Ма Цзяцзя. Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве исторический и стилевой аспекты : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2016. 195 с.
206. Мадышева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1994. 18 с.
207. Мадышева Т. П. Интонационно-фонетические истоки выразительности вокальной музыки. *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса*. Харьков, 2002. Вип. 8. С. 294–299.
208. Мадышева Т. П. О роли музыкально-речевой интонации при интерпретации вокальных произведений. *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса*. Харьков, 2001. Вип. 7. С. 179–184.
209. Майчик Н. Т. Камерно-вокальна творчість львівських композиторів другої половини ХХ століття: генезис, тенденції розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Одеса, 2012. 16 с.
210. Макарова С. А. Законы мелодики в жанрово-композиционной структуре лирического цикла «Мелодии» А. А. Фета (сб. «Вечерние огни»). *Литературный процесс: традиции и новаторство : межвузовский сб. науч. трудов*. Архангельск, 1992. С. 61–83.
211. Макарова С. А. Звуковая картина мира в поэтическом творчестве А. А. Фета. *Язык и культура. Третья международная конференция. Доклады*. Киев, 1994. С. 205–2012.
212. Макарова С. А. Концепция напевной интонации Б. М. Эйхенбаума в ее связи с развитием музыкальной теорий стиха. *International Conference on “Russian Formalism, Modern Literary Theories and Indian Poetics”*. India, New Delhi, 1994. P. 24–25.

- 213.Макарова С. А. Особенности музыкального прочтения ритмики дольника в вокальных жанрах. *Филологические науки*. 1996. № 2. С. 24–34.
- 214.Макарова С. А. Соотношение поэтической и музыкальной мелодики в жанре романса. *Филологические науки*. 1993. № 2. С. 80–89.
- 215.Макарова С. А. Теоретические проблемы взаимодействия поэзии и музыки. *Язык, литература, культура: традиции и инновации*. Москва, 1993. С. 76–77.
- 216.Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки. *Laudamus* : к 60-лет. Юрия Николаевича Холопова. Москва, 1992. С. 129–137.
- 217.Малышев Ю. Синтез музыки и поэзии: некоторые проблемы изучения вокальной музыки. *Музыкальный современник*. Москва, 1987. Вып. 6. С. 265–281.
- 218.Мандельштам О. «Полон музыки, музы и муки...» : Стихи и проза. Москва : Советский композитор, 1991. 144 с.
- 219.Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем : в 3 т. Москва : Прогресс-Плеяда, 2009. Т. 1. 808 с.
- 220.Марк Ляндю. URL: <http://www.hrono.ru/avtory/lando.html> (Дата звернення: 10.10.2021).
- 221.Маркова В. Комментарии. *Дикинсон Э. Стихотворения* / пер. с. англ. В. Марковой ; предисл. и коммент. В. Марковой. Москва, 1981. С. 167–173.
- 222.Маркова В. Предисловие. *Дикинсон Э. Стихотворения* / пер. с. англ. В. Марковой ; предисл. и коммент. В. Марковой. Москва, 1981. С. 3–22.
- 223.Мартыненко Л. Р. Музыкальность русской поэзии XIX века как культурный феномен : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Нижневартговск, 2011. 24 с.
- 224.Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. *Ритм пространство и время в литературе и искусстве*. Ленинград, 1974. С. 238–248.
- 225.Матвеева Н. А. Эволюция ритмического оформления английского стиха и его концептуального содержания (на примере развития силлабо-

- тонического стихосложения) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Москва, 2009. URL: <https://pandia.ru/text/77/472/8726.php> (дата звернения: 24.05.2021).
226. Маха К.-Г., Гавличек-Боровский К. Там за туманом, край родной... : Избранные поэтические произведения. Москва : Детская литература, 1982. 206 с.
227. Медведева И. Франсис Пуленк. Москва : Советский композитор, 1969. 241 с.
228. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
229. Метнер Н. Три стихотворения Г. Гейне / пер. А. Машистова. *Метнер Н. Вокальные сочинения в сопровождении фортепиано* : в 3 т. Москва, 1977. С. 50–60.
230. Мизитова А. Вокальный триптих Э. Денисова на стихи русских поэтов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії у практиці освіти*. Київ, 2002. Вип. 10. С. 170–180.
231. Мизитова А. А., Иванова И. Л. Фрагменты творчества Валентина Библика : Монографические очерки. Харьков, 2006. 126 с.
232. Минц З. Г. О первом томе лирики Блока. *Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем* : в 20 т. : Стихотворения. Москва, 1997. Т. 1. Кн. 1. С. 394–629.
233. Миримский И. Статьи о классиках : Дефо, Вольтер, Гете, Гофман, Гейне, немецкие поэты революции 1848 года, Генрих Манн. Москва : Художественная литература, 1966. 251 с.
234. Михайлов И. Д. Песенное творчество И. Брамса : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ленинград, 1987. 22 с.
235. Михайлов М. К проблеме стилового анализа. *Современные вопросы музыковедения*. Москва, 1976. С. 115–145.
236. Михайлов М. Музыкальный стиль в аспекте взаимоотношения содержания и формы. *Критика и музыковедение*. Ленинград, 1975. С. 51–76.

237. Михайлов М. Стил ь в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 260 с.
238. Михайлова О. Женщина в искусстве: дыхание прекрасного в мужском мире. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. С. 163–180
239. Михайлова О. В. Лирика П. Элюара в вокальной миниатюре Ф. Пуленка (на примере вокального цикла «Тот день, та ночь»). *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2017. Вип. 9. С. 213–228.
240. Михайлова О. В. Неоклассическая линия в камерно-вокальном творчестве Франсиса Пуленка. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. Харків, 2007. С. 89–100.
241. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсиса Пуленка : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 257 с.
242. Мкртчян Л. Живое слово поэта. *Драч И. Избранное*. Москва, 1987. С. 3–10.
243. Моренець В. П. Володимир Сосюра. *Сосюра В. Вибрані твори* : в 2 т. Київ, 2000. Т. 1. С. 5–42.
244. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : 2012. 272 с.
245. Мудрик В. Г. В. Кирейко – корифей-класик української національної композиторської школи. *Музикознавчі записки*. Київ, 2007. Вип. 12. С. 192–195.
246. Музыка Эдисона Денисова : материалы науч. конф., посвящ. 65-лет. композитора / ред.-сост. В. Ценова. Москва : Изд-во МГК, 1995. 144 с..
247. Музыкальное пространство Софии Губайдулиной : размышления о собственном творчестве и о композиторском ремесле / подгот. Марина Воннова. *Музыкальная академия*. 2011. № 1. С. 15–16.
248. Мурзина Е. Шевченковские циклы Клебанова и Шамо. *Украинское музыковедение*. Киев, 1966. С. 70–80.
249. Мусатов В. К проблеме поэтического генезиса Мандельштама. *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама* : воспоминания, материалы к биографии, «новые стихи», коммент., исслед. / редкол.: С. С. Аверинцев и др. Воронеж, 1990. С. 238–452.

250. Мышьякова Н. М. Литература и музыка в русской культуре XIX века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2003. 47 с.
251. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва, Музыка, 1972. 384 с.
252. Науменко Т. И. Принцип прозы в отечественной вокальной музыке 60–80-х годов XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Вильнюс, 1989. 26 с.
253. Наша весна: образ жіночої культури / автор післямови та ред. Н. Мархайчук. Б. м. : Раритети України, 2010. 34 с.
254. Недоброво Н. В. Ритм, метр и их взаимоотношение. *Труды и дни*. 1912. № 2. С. 14–23.
255. Неизвестный Денисов : из запис. кн. (1980/81–1986, 1995) / сост. В. Ценова. Москва : Композитор, 1997. 160 с.
256. Нестьева М. Гармонии таинственная власть. *Сильвестров В. В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны* : Беседы, статьи, письма / автор статей, состав., собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. 265 с. (С. 19–60)
257. Нестьева М. Творчество Валентина Сильвестрова. *Композиторы союзных республик*. Москва, 1983. Вып. 4. С. 79–121.
258. Нечепуренко В. Ю. Вокальна творчість Габрієля Форе: шляхи формування жанру *melodie* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2015. 16 с.
259. Никитина Л. Д. Камерная вокальная музыка. *История современной отечественной музыки* / ред. М. Е. Тараканова. Москва, 2005. Вып. 1. С. 258.
260. Николаевская Ю. Музыкальная интерпретация как возможность «Событийной культуры». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2012. Вып. 34. С. 212–220.

- 261.Никольский С. Карел Гавличек-Боровский. *Гавличек-Боровский К. Избранное*. Москва : Художественная литература, 1957. С. 3–13.
- 262.Никольский С. Карл Гавличек-Воровский. *Гавличек-Боровский К. Тирольские элегии : Поэмы и стихотворения*. Москва : Художественная литература, 1963. С. 5–15.
- 263.Ницевич Е. В. Синтез музыки, поэзии и живописи в сочинениях Арнольда Шенберга 1908–1913 годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2009. 22 с.
- 264.Новиков Ю. Складово-фактурна організація як домінантна ознака фортепіанного стилю В. Бібіка (на прикладі жанру фортепіанної сонати). *Київське музикознавство*. Київ, 2007. Вип. 23. С. 135–149.
- 265.Новиченко Л. В поколіннях я озвусь. Творчість Павла Тичини. *Тичина П. Зібрання творів у 12-ти томах : Художні твори*. Київ, 1983. Т. 1 : Поезії 1906-1934. С. 7–34.
- 266.Обоймина Е. Н., Татькова О. В. 100 знаменитых муз. Харьков : ФИЛИО, 2004. 509 с.
- 267.Огаркова Н. А. Принципы взаимодействия поэзии и музыки в русской советской камерно-вокальной музыке 70-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ленинград, 1982. 22 с.
- 268.Олейник Б. Планитарная причастность : Предисловие. *Драч И. Подсолнух: Стихотворения*. Москва, 1983. С. 3–12.
- 269.Опарина Ю. М. Интонационная композиция стиха А. Блока и ее музыкальные интерпретации (на примере стихотворения «В углу дивана»). *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики : в 2-х ч.* Тамбов, 2012. № 8 (22). Ч. 2. С. 134–146.
- 270.Орлова О. А. Интонационный строй песенно-романсной лирики В. А. Жуковского и А. А. Дельвига. *Славянский стих. Стиховедение, лингвистика, поэтика*. Москва, 1996. С. 104–108.

271. Отечественная музыкальная литература: 1917–1985 : учебник для муз. училищ / Ред.-сост. Е. Е. Дурандина. Москва : Музыка, Вып. 1. 1996. 376 с.
272. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ : Музична Україна, 1989. 87 с.
273. Паисов Ю. Полигармония, политональность. *Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры* / ред. М. Арановский. Москва, 1997. С. 499–524.
274. Петровский В. И. О принципах и методике целостного лингвистического анализа поэтических произведений. *Русский язык и вопросы функционального развития и взаимодействия с восточнославянскими языками*. Львов, 1986. С. 61–67.
275. Пешкова В. А. Мадригал у творчості Клаудіо Монтеверді: авторське прочитання поетичного тексту : дис. ... д-ра філософії : 025 – музичне мистецтво. Київ, 2021. 271 с.
276. Півторацька Л. М. Переспів Псалма 12 Т. Шевченка в сучасних композиторських прочитаннях: до проблеми омузикалення сакрального слова Кобзаря. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, 2018. Вип. 2 (11). С. 254-259.
277. Плющенко М. Н. Музыкальные принципы построения текста: к проблеме анализа лирического произведения. URL: [https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/49594/1/dc\\_2006\\_2\\_029.pdf](https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/49594/1/dc_2006_2_029.pdf) (дата звернення: 14.10.2021).
278. Пономарьова М. Французский язык как «ключ» к вокальной интерпретации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2015. Вип. 42. С. 210–218.
279. Поплавська-Мельниченко Ю. В. Взаємодія вербального і музичного компоненту в комунікативних процесах : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2010. 17 с.



- 280.Постоловская Н. К вопросу о жанровой доминанте «Медитации» из цикла «Тихие песни» В. Сильвестрова. *Київське музикознавство*. Київ, 2013. Вип. 46. С. 94–101.
- 281.Поэма. *Всемирная история* : энциклопедия. URL: <https://w.histrf.ru/articles/article/show/поэма> (дата звернення: 14.10.2021).
- 282.Пришвин М. Мой очерк (биографический анализ). *Пришвин М. М. Собрание сочинений* : в 8 т. / ред. кол. В. В. Кожин, В. В. Круглеевская, Ю. С. Мелентьев и др. Москва, 1983. Т. 3. С. 5–10.
- 283.Пришвин М. М. Собрание сочинений : в 8 т. / ред. кол. В. В. Кожин, В. В. Круглеевская, Ю. С. Мелентьев и др. Москва : Художественная литература, 1982. Т. 1. 830 с.
- 284.Пришвин М. М. Собрание сочинений : в 8 т. / ред. кол. В. В. Кожин, В. В. Круглеевская, Ю. С. Мелентьев и др. Москва : Художественная литература, 1983. Т. 3. 542 с.
- 285.Пришвина В. О Михаиле Михайловиче Пришвине. *Пришвин М. М. Собрание сочинений* : в 8 т. / ред. кол. В. В. Кожин, В. В. Круглеевская, Ю. С. Мелентьев и др. Москва, 1982. Т. 1. С. 5–40
- 286.Пришвина В. Д. Круг жизни : очерки о М. М. Пришвине. Москва : Художественная литература, 1981. 239 с.
- 287.Радько Г. Поетика сонетарію Дмитра Павличка у контексті світової традиції. *Київська старина*. 2010. № 5. С. 125–141.
- 288.Рапанович А. Н. Фонетика французского языка. Москва : Высшая школа, 1969. 285 с.
- 289.Раппопорт Л. Некоторые особенности оркестровой полифонии В. Лютославского. *Полифония*. Москва, 1975. С. 198–227.
- 290.Ровнер В. Е. Камерное вокально-ансамблевое исполнительство в русской музыкальной культуре (первая половина XIX – середина XX веков) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ленинград, 1989. 20 с.
- 291.Рожкова Н. А. Особенности системы английского языка в сопоставлении с русской. *Актуальные вопросы лингвистики и методики преподавания*

- иностранных языков в неязыковом вузе* : сб. материалов второй межвузовской научно-практ. конференции (г Омск, 23 мая 2013 г.). Омск, 2013. С. 115–122.
292. Рощенко-Аверьянова Е. Г. Преломление темы скитаний в песнях Ф. Шуберта. *Шуберт и шубертианство*. Харьков, 1994. С. 17–32.
293. Рубцова Г. Поэма. *Краткая литературная энциклопедия* : в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. Москва : Советская энциклопедия, 1968. Т. 5. С. 933–935.
294. Ручьевская Е. Мелодия сквозь призму жанра. *Ручьевская Е. Работы разных лет*. Санкт-Петербург, 2011. Т. 2 : О вокальной музыке. С. 135–155.
295. Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации: на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина. *Ручьевская Е. Работы разных лет*. Санкт-Петербург, 2011. Т. 2 : О вокальной музыке. С. 91–134.
296. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. *Русская музыка на рубеже XX века*. Москва, 1966. С. 65–110.
297. Ручьевская Е. Слово и музыка. *Анализ вокальных произведений* : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1988. 352 с.
298. Ручьевская Е. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 55 с.
299. Ручьевская Е. Становление ариозной мелодии в русском романсе начала XIX века. *Ручьевская Е. Работы разных лет*. Санкт-Петербург, 2011. Т. 2 : О вокальной музыке. С. 156–179.
300. Сабанеев Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. Москва : Работник просвещения, 1923. 190 с.
301. Савенко С. Послевоенный музыкальный авангард. *Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры* / ред. М. Арановский. Москва, 1997. С. 407–433.
302. Самойлов Д. Два поэта. *Маха К.-Г., Гавличек-Боровский К. Там за туманом, край родной...* : Избранные поэтические произведения. Москва, 1982. С. 5–13.

- 303.Свет. *Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы* / ред.-сост. В. Ценова. Москва : Московская гос. консерватория, 1999. 488 с.
- 304.Семененко Н. Ф. Основные закономерности воплощения поэзии В. Сосюры в произведениях украинских советских композиторов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1980. 24 с.
- 305.Сент-Экзюпери А. Планета людей. Маленький принц. Киев : Дніпро, 1976. 180 с.
- 306.Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди : За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Київ : Дух і літера, 2011. 376 с.
- 307.Сильвестров В. Два романси / сл. О. Блока. *Романси українських радянських композиторів*. Київ, 1978. Вип. 11. С. 43–55.
- 308.Сильвестров В. Тихие песни : Вокальный цикл на стихи поэтов-классиков : Для баритона и фортепиано. Москва : Советский композитор, 1985. 96 с.
- 309.Сиянье мига. На смерть Марка Ляндю. URL: <https://www.chayka.org/node/10943> (дата звернення: 10.10.2021).
- 310.Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. *Музыка и современность*. Москва, 1965. Вып. 3. С. 3–31.
- 311.Совяк Р. П. Проблема становления и развития западноукраинского романса XIX – начала XX вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1984. 24 с.
- 312.Соколов А. О «лирической геометрии» в музыке Эдисона Денисова. *Музыка Эдисона Денисова* : материалы науч. конф., посвящ. 65-лет. композитора / ред.-сост. В. Ценова. Москва, 1995. С. 65–75.
- 313.Соколов А. Теория стиля. Москва : Искусство, 1968. 224 с.
- 314.Соколов А. Эдисон Денисов в художественной атмосфере fin de siècle. *Пространство Эдисона Денисова* : к 70-лет. со дня рожд. (1929–1996) : материалы науч. конф. Москва, 1999. С. 7–13..

315. Соловкін П. Триптих / сл. А. Фета, О. Блока. *Романси українських радянських композиторів*. Київ, 1978. Вип. 9. С. 44–50.
316. Соловьева Е. Е. Слово и музыка: параллели и пересечения. *Слово и музыка* : Материалы науч. конф. памяти А. В. Михайлова. Москва, 2008. Вып. 2. С. 29–48.
317. Сосюра В. Вибрані твори : в 2 т. Київ : Наукова думка, 2000. Т. 1. 648 с.
318. Сосюра В. Вибрані твори : в 2 т. Київ : Наукова думка, 2000. Т. 2. 552 с.
319. Спасов Б. Стремление к красоте. *Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы* / ред.-сост. В. Ценова. Москва : Московская гос. консерватория, 1999. С. 209–210.
320. Степанидина О. Д. Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1984. 24 с.
321. Степанов Н. И. А. Крылов : вступ. статья. *Крылов И. А. Сочинения* : в 2 т. Москва : Правда, 1956. С. 3–34.
322. Степанова М. А. Художественные функции музыкальных аллюзий в прозе В. Ф. Одоевского : автореф. дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01. Москва, 2013. 17 с.
323. Сюта Б. Е. Проблемы обновления музыкальной драматургии в камерно-вокальном творчестве украинских композиторов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1992. 20 с.
324. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. Москва : Советский композитор, 1976. 567 с.
325. Тарасова О. Фонетична специфіка французької мови в музично-поетичній структурі вокального циклу Ф. Пуленка «La franchiseur et le feu». *Культура України*. Харків, 2011. Вип. 33. С. 254–260.
326. Тарасова О. О. Роль артикуляції в камерно-вокальній музиці ХХ століття (на прикладі «Тихих пісень» В. Сильвестрова). *Культура України*. Харків, 2003. Вип. 11. С. 95–103.
327. Тельнюк С. В. Титан. *Тичина П. Твори*. Київ, 1984. С. 5–13.

328. Теория современной композиции: учеб. пособие / Отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2007. 624 с.
329. Тер-Оганезова И. В. Поэзия Аветика Исаакяна и Роберта Бернса в вокальных циклах Г. В. Свиридова (к проблеме воплощения инонациональной поэзии в русской музыке) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ленинград, 1985. 25 с.
330. Тичина П. Зібрання творів у 12-ти томах : Художні твори. Київ, 1983. Т. 1 : Поезії 1906-1934. 736 с.
331. Тичина П. Сонячні кларнети. 1918. *Тичина П. Зібрання творів у 12-ти томах* : Художні твори. Київ, 1983. Т. 1 : Поезії 1906-1934. С. 37–86.
332. Тичина П. Твори. Київ : Молодь, 1984. 240 с.
333. Тычина П. Избранное. Москва : ОГИЗ, 1946. 408 с.
334. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений и письма: в 6 т. Москва: Издательский цент «Классика», 2002. Т. 1 : Стихотворения: 1813–1849. 528 с.
335. У Хунюань. Китайська художня пісня: історія та теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2016. 16 с.
336. Ульяшов П. Одинокий искатель: О. Э. Мандельштам. Москва : Знание, 1991. 63 с.
337. Фацелия, анализ поэмы Пришвина. URL: <https://goldlit.ru/prishvin/1471-fatselia-analiz> (дата звернення: 05.10.21).
338. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века : Очерки. Ленинград : Музыка, 1983. 231 с.
339. Фирсова Е. Денисов – композитор света. *Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы* / ред.-сост. В. Ценова. Москва : Московская гос. консерватория, 1999. С. 10–14.
340. Філатова Т. Про деякі особливості тонально-гармонічних структур в «Тихих піснях» В. Сильвестрова. *Українське музикознавство*. Київ, 1989. Вип. 24. С. 104–117.

341. Франтова Т. Канон в музыке отечественных композиторов второй половины XX века : учеб. пособие. Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. 92 с.
342. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века / ред. А. Я. Селицкий. Ростов-на-Дону : СКНЦ ВШ АПСН, 2004. 440 с.
343. Фридрих С. Переводимы ли тропы? *Вопросы теории перевода*. Москва, 1978. Вып. 127. С. 50–54.
344. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2011. 19 с.
345. Харлап М. Г. Метр. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. ; глав. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1976. Т. 3. С. 567–573.
346. Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики. *Проблемы музыкального ритма* / Сост. В. Н. Холопова. Москва, 1978. С. 48–104.
347. Холопов Ю. Двенадцатитоновость у конца века: музыка Эдисона Денисова. *Музыка Эдисона Денисова* : материалы науч. конф., посвящ. 65-лет. композитора / ред.-сост. В. Ценова. Москва, 1995. С. 76–94.
348. Холопов Ю. Новая гармония: Стравинский, Прокофьев, Шостакович. *Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры* / ред. М. Арановский. Москва, 1997. С. 432–460.
349. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. Москва : Композитор, 1993. 312 с.
350. Холопова В. Комплекс духовного содержания в творчестве Софии Губайдулиной. *Музыкальная академия*. 2011. № 4. С.18–24.
351. Холопова В. Ритмика Э. В. Денисова. *Музыка Эдисона Денисова* : материалы науч. конф., посвящ. 65-лет. композитора / ред.-сост. В. Ценова. Москва, 1995. С. 24–39.

352. Холопова В. Ритмические новации. *Музыка Эдисона Денисова* : материалы науч. конф., посвящ. 65-лет. композитора / ред.-сост. В. Ценова. Москва, 1995. С. 553–589.
353. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.
354. Холопова В. Н. Ритм. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. ; глав. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1978. Т. 4. С. 657–666.
355. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. Монограф. Исследование. Интервью С. Губайдулиной. Москва : Композитор, 1996. 360 с.
356. Хохлов Ю. Песни Шуберта : черты стиля. Москва : Музыка, 1987. 302 с.
357. Хохлов Ю. Песни Шуберта на тексты Гейне. *Вопросы музыкознания*. Москва, 1960. Т. 3. С. 738–770.
358. Хохлов Ю. Н. Простая строфическая песня в творчестве Шуберта и его предшественников. *Шуберт и шубертианство*. Харьков, 1994. С. 3–16.
359. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.
360. Царева Е. Иоганнес Брамс. Песни. *Музыка Австрии и Германии XIX века*. Книга вторая / под ред. Т. Цытович. Москва, 1990. С. 392–422.
361. Царева Е. Р. Шуман. Песни. *Музыка Австрии и Германии XIX века*. Книга вторая / под ред. Т. Цытович. Москва, 1990. С. 198–227.
362. Ценова В. О современной системе музыкальных форм. *Laudamus* : к 60-лет. Юрия Николаевича Холопова. Москва, 1992. С. 107–114.
363. Цифровые стихи. URL: <http://art.mooseum.ru/1-liter/liter-05.php> (дата звернення: 10.09.2021).
364. Чередниченко Т. Валентин Сильвестров. *Чередниченко Т. Музыкальный запас – 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи*. Москва, 2002. С. 331–351.
365. Черкашина-Губаренко М. Композиторка, поетка, театральна діячка Ірина Губаренко: проблема збереження творчої спадщини. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах*

- цифровізації* : матеріали Міжнар. наук. конф. (м. Київ, 6–8 жовтня 2020 р.) / відп. за вип. М. В. Іванов. Київ, 2020. С. 418–422.
366. Черкашина-Губаренко М. Українська музика сьогодні: фрагменти и коментарии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2008. Вип. 22 С. 159–169.
367. Черкашина-Губаренко М. Р. Проблемы соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере. *Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох* : в 2 т. Київ, 2002. Т 1. С. 56–70.
368. Черняховская Л. Содержание, языковые значения, перевод. *Вопросы теории перевода*. Москва, 1978. Вып. 127. С. 21–30.
369. Шаповалова Л. В. Сильвестров. «Метамузыка» : знаки и символы рефлексии. *Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве* : монографія. Харьков, 2007. С. 191–198.
370. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2014. Вип. 16. С. 11–32.
371. Шаповалова Л. Целостное бытие музыки: о задачах и перспективах интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2005. Вип. 15. С. 196–204.
372. Шаповалова Л. В. Знаки и символы рефлексии в музыке Валентина Сильвестрова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2001. Вип. 6. С. 83–91.
373. Шаповалова Л. В. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
374. Швець Н. В. Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова (на прикладі першої та другої фортепіанних сонат). *Українське музикознавство*. Київ, 1991. С. 132–145.



375. Шендерович Е. Фортепианная партия в вокальной музыке. *Музыкальное исполнительство*. Москва, 1983. Вып. 11. С. 181–202.
376. Шестеренко І. Вічно жива музика Віталія Кирейка. *Музика*. 2017. № 1. С. 44–47.
377. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса : Одес. гос. консерватория им. А. В. Неждановой, 2021. 295 с.
378. Шип С. Музыкальное мышление как приблизительные измерения и расчетные операции. *Докса*. 2015. Вып. 2 (24). С. 258–271. URL: <http://doxa.onu.edu.ua/doxa24/258-271.pdf> (дата звернення: 21.09.2021).
379. Шип С. В. Ноты как семиотический феномен в типологическом аспекте (опыт классификации знаков музыкального письма). *Ars inter Culturas*. 2016. № 5. С. 335–348. URL: [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Ars\\_inter\\_Culturas/Ars\\_inter\\_Culturas-r2016-t-n5/Ars\\_inter\\_Culturas-r2016-t-n5-s335-348/Ars\\_inter\\_Culturas-r2016-t-n5-s335-348.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Ars_inter_Culturas/Ars_inter_Culturas-r2016-t-n5/Ars_inter_Culturas-r2016-t-n5-s335-348/Ars_inter_Culturas-r2016-t-n5-s335-348.pdf) (дата звернення: 18.09.2021).
380. Шмелева Н. Вокальный цикл «Из поэзии И. Уткина» Виталия Губаренко: исполнительский аспект. *Київське музикознавство*. Київ, 2010. Вып. 31. С. 201–211.
381. Шмелева Н. Музыкальные метаморфозы любовной поэзии В. Сосюри в вокальном цикле Виталия Губаренко «Простягни долоні». *Київське музикознавство*. Київ, 2010. Вып. 35. С. 164–174.
382. Шмелева Н. Особенности романсового мелодизма Виталия Губаренко в вокальном цикле «Осінні сонети». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2010. Вып. 28. С. 79–91.
383. Шмелева Н. Ранние романсы В. Губаренко: лирические откровения. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2009. Вып. 25. С. 125–132.
384. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова : по материалам бесед. Москва : Композитор, 1998. 437 с.

385. Щерба Л. В. Фонетика французского языка. Москва : Высшая школа, 1963. Изд. 7. 308 с. URL: <https://archive.org/details/scherba-francaise-phonrtique/mode/2up> (дата звернения: 12.11.2020).
386. Эйхенбаум Б. О поэзии. Ленинград : Советский писатель, 1969. 552 с.
387. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. *Эйхенбаум Б. М. О поэзии*. Ленинград, 1969. С. 327–511.
388. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления. *Полифония*. Москва, 1975. С. 6–62.
389. Яковлева Л. Особенности вокальных циклов Д. Л. Клебанова : диплом. работа / Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 1974. 95 с.
390. Avanzi M., Simon A., Post B. La prosodie du français : accentuation et phrasé. *Langue française*. 2016. № 191. P. 5–10. URL: <https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2016-3-page-5.htm> (дата звернения: 17.12.2020).
391. Anfilova S., Mykhailova O. Naples As Seen by Musicians: Intus Et Extra Cultura. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. № 9 (1). Pp. 236–248.
392. Because I could not stop for Death – Summary & Analysis. *LitCharts*. URL: <https://www.litcharts.com/poetry/emily-dickinson/because-i-could-not-stop-for-death> (дата звернения: 11.03.2020).
393. Benjamin Britten: Song Texts & Translations. *Hampson Foundation*. URL: <https://hampsonfoundation.org/resource/benjamin-britten> (дата звернения: 10.10.2021).
394. Britten and W. H. Auden: from Paul Bunyan to Hymn to St Cecilia. URL: <https://eno.org/discover-opera/britten-and-w-h-auden-from-paul-bunyan-to-hymn-to-st-cecilia> (дата звернения: 03.12.2020).
395. Copland A. Twelve Poems of Emily Dickinson : Voice and Piano / text by E. Dickinson. 45 p. URL: <https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/blogs.uoregon.edu/dist/2/11757/files/2015/09/Copland-12-Poems-of-Emily-Dickinson-1v9rmk6.pdf> (дата звернения: 04.05.2020).

396. Cristo A., Daniel H. Rythme syllabique, rythme mélodique et représentation hiérarchique de la prosodie du français. *Travaux de l'Institut de Phonétique d'Aix*. 1993. Vol. 15. P. 1–9. URL: [https://www.researchgate.net/publication/288192520\\_Rythme\\_syllabique\\_rythme\\_melodique\\_et\\_representation\\_hierarchique\\_de\\_la\\_prosodie\\_du\\_francais](https://www.researchgate.net/publication/288192520_Rythme_syllabique_rythme_melodique_et_representation_hierarchique_de_la_prosodie_du_francais) (дата звернення: 15.12.2020).
397. Dickinson E. The complete poems. GlobalGrey, 2020. URL: <https://www.globalgreyebooks.com/complete-poems-emily-dickinson-ebook.html> (дата звернення: 11.03.2020).
398. Grebenuk N., Batovska O., Kyrylenko Y., Tesler T. & Hasanov R. Syncretic Trends in Contemporary Western European Vocal and Choral Art: The Challenge of Today. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2021. Issue: 2. Pp. 157-178.
399. Havlíček Borovský K. Básnické spisy. Kyjov : Okres. osvětový sbor, 1923. 128 s. URL: <https://kramerius5.nkp.cz/view/uuid:718be4c0-9284-11e5-a715-005056827e52?page=uuid:f1ec8f00-1cfb-11e6-918e-5ef3fc9ae867> (дата звернення: 07.11.2021).
400. Havlíček-Borovský K. Básně a epigramy. Praha : F. Topič, 1894. 88 s. URL: <https://kramerius5.nkp.cz/view/uuid:d8ad72d0-80b3-11dd-b455-000d606f5dc6?page=uuid:3b41c520-80ed-11e7-94b3-005056825209> (дата звернення: 06.11.2021).
401. Havlíčka K. Básně. Praha : Jan Laichter, 1906. 287 s. URL: <https://kramerius5.nkp.cz/view/uuid:e2b1ec00-a014-11e6-9325-005056827e52?page=uuid:a73e8ca0-b1da-11e6-bf7b-005056825209> (дата звернення: 07.11.2021).
402. Havlíčka K. Básnické spisy. Praha : F. Šimáček, 1897. 188 s. URL: <https://kramerius5.nkp.cz/view/uuid:a2370cf0-0ee3-11e5-b269-5ef3fc9bb22f?page=uuid:f034f570-18e8-11e5-ab9d-5ef3fc9bb22f> (дата звернення: 07.11.2021).
403. Higgins P. Benjamin Britten: Text Setting as Cultural Custodian in Art Song : Thesis Submitted to the National University of Ireland Maynooth for the Degree

- of Doctor of Philosophy. Maynooth, 2010. 430 p. URL: [https://mural.maynoothuniversity.ie/4068/1/Full\\_Thesis\\_in\\_PDF\\_26\\_April.pdf](https://mural.maynoothuniversity.ie/4068/1/Full_Thesis_in_PDF_26_April.pdf) (дата звернення: 05.04.2020).
404. Higgins P. Benjamin Britten's absorption of and contribution to the Lied tradition. *Maynooth Musicology*. 2008. P. 140–153. URL: <https://mural.maynoothuniversity.ie/9461/1/Musicology%20Higgins.pdf> (дата звернення: 06.04.2020).
405. Karel Havlíček Borovský (Tůma)/XII. Julie. *Wikizdroje* URL: [https://cs.wikisource.org/wiki/Karel\\_Havlíček\\_Borovský\\_\(Tůma\)/XII.\\_Julie](https://cs.wikisource.org/wiki/Karel_Havlíček_Borovský_(Tůma)/XII._Julie) (дата звернення: 06.11.2021).
406. Kimball C. Francis Poulenc's settings of the poetry of Paul Eluard: style and imagery in two song cycles. Arizona, 1980. 71 p.
407. Martin P. Intonation du français: parole spontanée et parole lue. *Estudios de Fonética Experimental*. 2006, S. 15. P. 133–162. URL: <https://www.ub.edu/journalofexperimentalphonetics/pdf-articles/XV-9.pdf> (дата звернення: 15.12.2020).
408. Olson S. Transfer of Power from Christ to Self: A Close Reading of Emily Dickinson's Poem 454. URL: <https://dc.uwm.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1013&context=rss> (дата звернення: 13.03.2020).
409. Poulenc – La fraîcheur et le feu. *Melodie Treasury*. URL: [https://www.melodietreasury.com/translations/song149\\_La%20fraicheur%20et%20le%20feu.html](https://www.melodietreasury.com/translations/song149_La%20fraicheur%20et%20le%20feu.html) (дата звернення: 13.11.2020).
410. Poulenc F. La fraîcheur et le feu / poèmes de P. Eluard. URL: [https://classic-online.ru/uploads/000\\_notes/28300/28277.pdf](https://classic-online.ru/uploads/000_notes/28300/28277.pdf) (дата звернення: 25.11.2020).
411. Sacre G. Francis, je te dois de m'entendre. *Francis P. Les Mélodies sur des poèmes de Paul Éluard* : Timpani. P. 10–14. URL: <https://www.eclassical.com/shop/17115/art20/4969520-d32edb-3377891312220.pdf> (дата звернення: 12.12.2020).

412. Sleep is supposed to be. *Slowlander*. URL: <https://slowlander.com/2019/07/14/sleep-is-supposed-to-be> (дата звернення: 11.03.2020).
413. Spacey A. Analysis of Poem «I felt a Funeral, in my Brain» by Emily Dickinson. *Owlcation*. URL: <https://owlcation.com/humanities/Analysis-of-Poem-I-Felt-A-Funeral-in-my-Brain-by-Emily-Dickinson> (дата звернення: 13.03.2020).
414. Wanderer's Nighsong. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wanderer%27s\\_Nightsong](https://en.wikipedia.org/wiki/Wanderer%27s_Nightsong) (дата звернення: 20.11.2021)
415. When Auden Met Britten. *The New York Review*. URL: <https://www.nybooks.com/daily/2015/06/10/auden-britten> (дата звернення: 03.12.2020).
416. Wise B. Description. *Aaron Copland. Poems (8) of Emily Dickinson for voice & orchestra (arr. from 12 Poems of Emily Dickinson)*. URL: <https://www.allmusic.com/composition/poems-8-of-emily-dickinson-for-voice-orchestra-arr-from-12-poems-of-emily-dickinson-mc0002358274> (дата звернення: 11.03.2020).

## ДОДАТОК А

Схема 1.

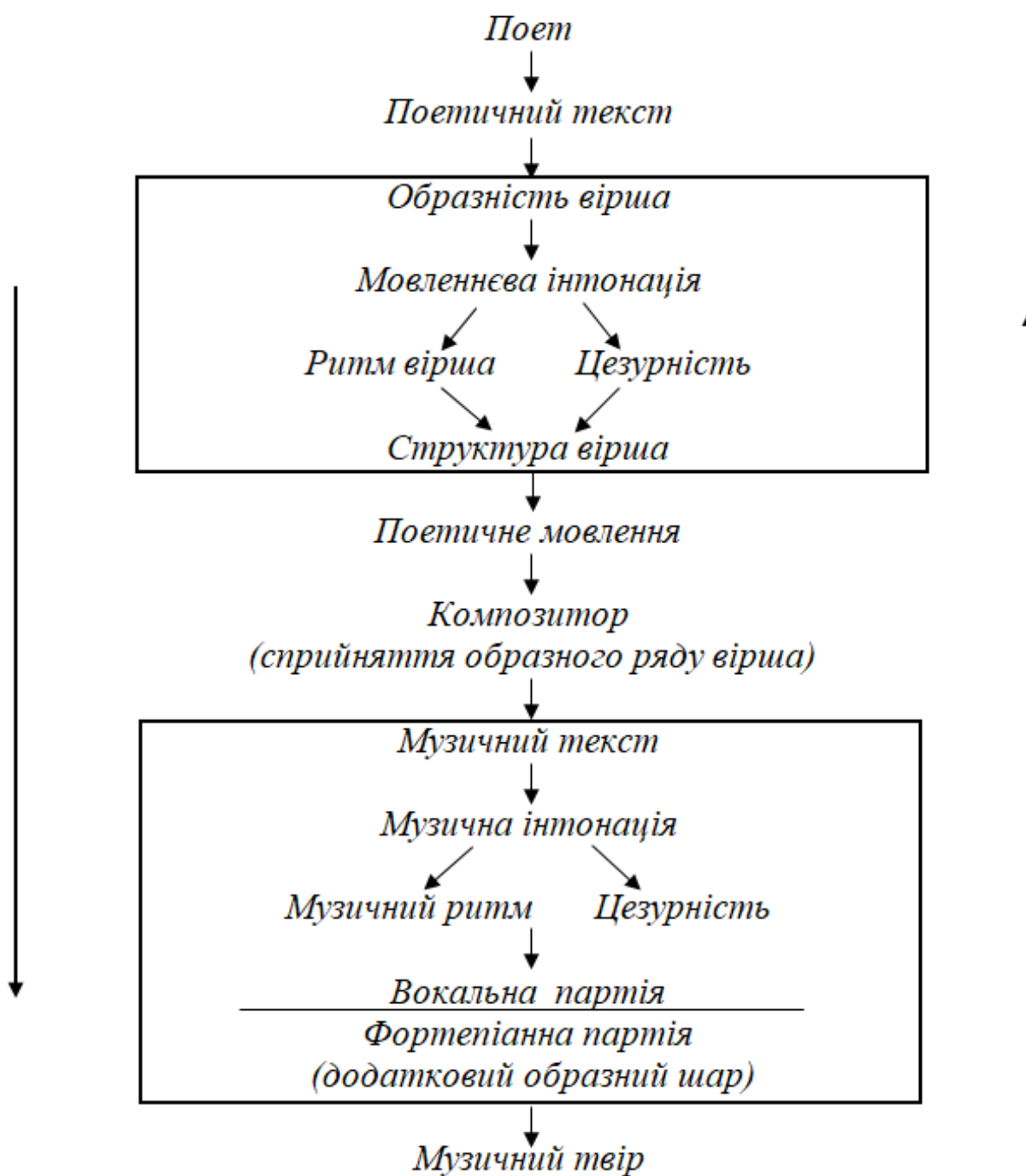


Схема 2.

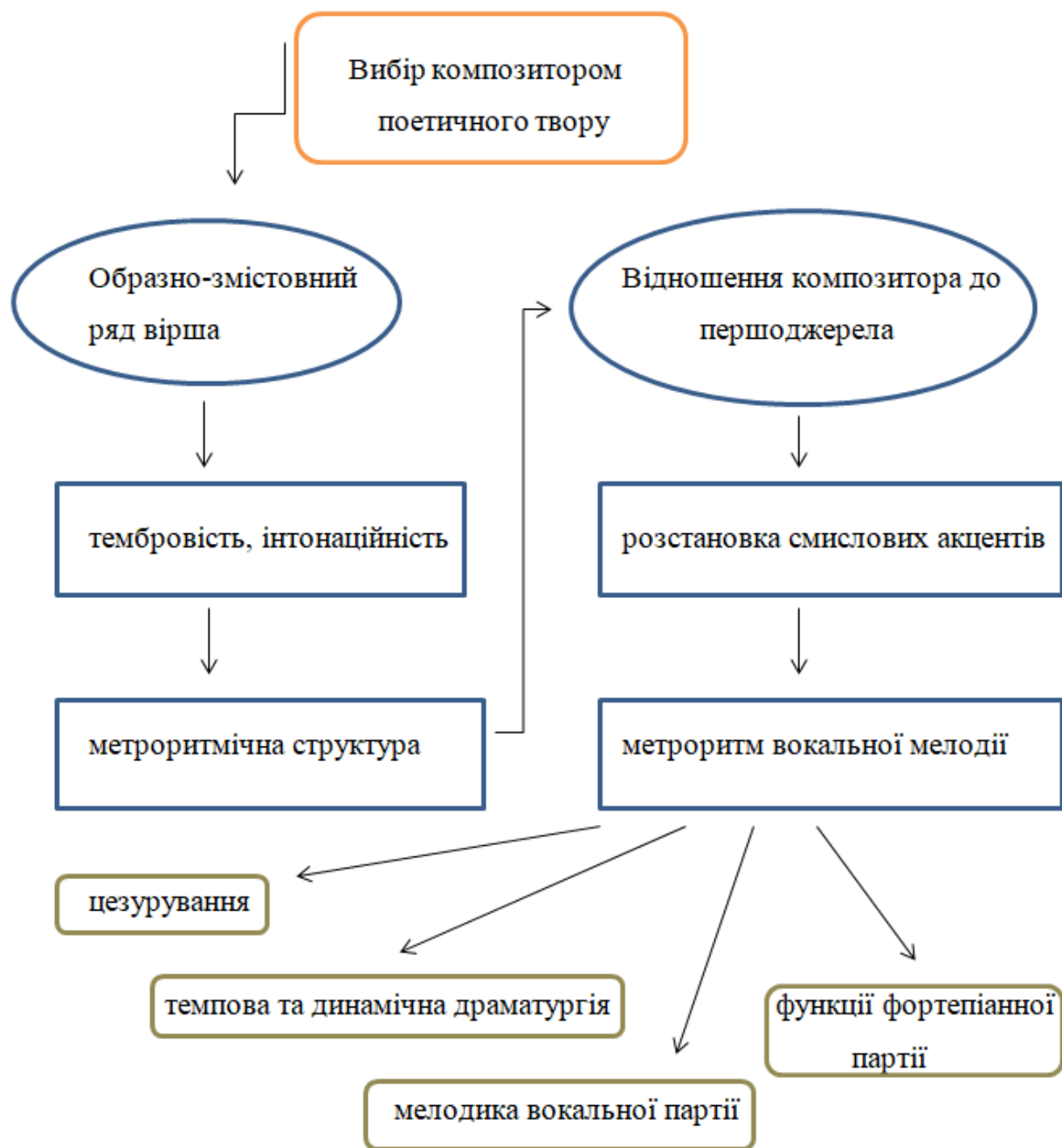
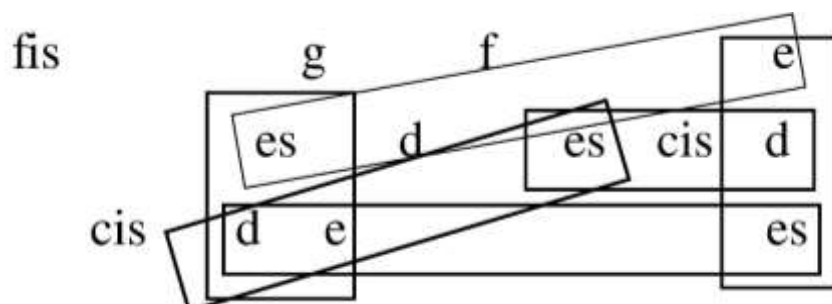


Схема 3. Останній такт романсу «Мовчання» Е. Денисова з вокального циклу «На повороті» на вірші О. Мандельштама.



## ДОДАТОК Б

**Приклад 1.** Вірш І. Драча з четвертого романсу вокального циклу «Барви та настрої» В. Губаренка.

### *Сонячний етюд*

Де котиться між голубих лугів  
Хмарина ніжна з білими плечима,  
Я продаю сонця – оранжові, тугі,  
З тривожними музичними очима.

Ось сонце віри, чисте і просте,  
Ось сонце міри з віжками на храпах,  
Ось сонце смутку, звідки проросте  
Жорстока мудрість в золотих накрапах.

І переливно блискотять сонця  
Протуберанцями сторч головою.  
Беріть сонця – кладіть мені серця,  
Як мідяки, пожмакані журбою.

Я ваші душі клином обмину,  
Я не поставлю їх на п'яні карти,  
А що сонця за дорогу ціну,  
То сонце завжди серця варте.

**Приклад 2.** Вірш Д. Павличка з першого романсу вокального циклу «Осінні сонети» В. Губаренка.

### *Прозорість*

Стоїть, як мати, лагідна і чиста  
Осіння днина в сяйві сивини.  
Медово пахнуть стиглі тютюни,  
Нанизані на шнури, як намиста.

Бринять, як море, зорані лани,  
Над ними лине пісня тракториста.  
В землі дзвенить пшениця золотиста  
Під пальцями важкої борони.

Біжить весела дітвора зі школи,  
Нестримна, як розгачена річка,  
Вирують сміхом голубі околи.

В повітрі потривоженість така  
Тонесенька, як голка літака,  
що тягне білу нить за видноколи.



**Приклад 3.** І. Драч. «Фіалковий етюд». Метрична схема третьої строфи.

Ці слова про сплетені руки,  
 — — / — — / — — / — —  
 Про жагучі шепоти юності,  
 — — / — — / — — / — —  
 Що війнули з податливих вуст  
 — — / — — / — — / — —  
 І згубились в розкішній косі дружини.  
 — — / — — / — — / — — / — —

**Приклад № 4.** Поетичні тексти з вокального циклу «Енгармонійне» Л. Дичко на вірші П. Тичини.

### Туман

Над болотом пряде молоком...  
 Чорний ворон замисливсь.  
 Сизий ворон задумавсь.  
 Очі виклював. Бо'зна кому.

А від сходу мечами йде гнів!..  
 Чорний ворон враз кинувсь.  
 Сизий ворон схопивсь.  
 Очі виклював. Бо'зна кому.

### Сонце

Десь клюють та й райські птиці  
 Вино-зелено.  
 Розпрозорились озера!..  
 Тінь. Давно.

Косарі кують до сходу.  
 Полум'я квіток!  
 Перса дівчини спросоння:  
 Син... синок...

### Вітер

Птах – ріка – зелена вика –  
 Ритми соняшника.  
 День біжить, дзвенить-сміється,  
 Перегулюється!

Над житами – йде з медами –  
Хилить келехами.  
День біжить, дзвенить-сміється,  
Перегулюється!

### Дощ

А на воді в чийсь руці  
Гадюки пнуться... Сон. До дна.  
Війнув, дихнув, сипнув пшона –  
І заскакали горобці!..

– Тікай! – шепнуло в береги.  
– Лягай... – хитнуло смолки.  
Спустила хмарка на луги  
Мережані подолки.

**Приклад № 5.** Вірш В. Луговського з першого романсу – «Неспокійна», вокального циклу В. Бібіка «Пісні батьківського дому».

*Дубы шумят,*  
*дубы шумят.*  
*Всю ночь осеннюю*  
*шумят<sup>1</sup>.*  
Как желтый яд,  
Расплеснут  
*ржавый*  
*свет луны.*  
И листья на дубах  
*видны*  
Чуть ржавые,  
*резные*  
*плотные.*  
*Туман лежит*  
*полотнами*  
*Над жестяной,*  
*холодной*  
*рекой.*  
*И так велик тот*  
*непокой,*  
*Так он тревожен,*  
*так он правит*  
*всем,*

<sup>1</sup> Курсивом виділені ті рядки, котрі представлені в романсах В. Бібіка.



Обещал приехать к ней когда-то,  
 Да не сбылся, значит, тот приезд.  
 Ей сулились и сыны-солдаты  
 Возвернуться из далеких мест.

Но, выходит, обманули тоже...  
 "Что ж ты крылья, сокол мой, сложил?  
 Чем тебе старуха мать поможет?  
 Мне бы – смерть, а ты бы жил да жил...»  
*Вышла в поле... В поле ночь и осень...*  
*Только звезды над простором нив*  
*Да в колени тычутся колосья,*  
*Головы пред матерью склонив.*

**Приклад 7.** Схема наголошених та ненаголошених складів початкових рядків вірша В. Луговського у вокальній партії «Веснянки» (№ 5) з циклу В. Бібіка «Пісні батьківського дому».

За горами Уралу сизыми

↓ — ↓ — ↓ — — ↓

Крановщица жила красавица.

↓ — ↓ — ↓ — — ↓

**Приклад 8.** Чеський оригінал та дослівний переклад вірша «Моя зірка» К. Гавлічка-Боровського з першого романсу вокального циклу В. Кирейка.

### **Má hvězda**

Když jsem býval malinký,  
 věděl jsem jen málo,  
 každého jsem míval rád,  
 vše se na mne smálo.

Poslouchal jsem maminku  
 a tatínka taky,  
 čítali jsme s sestřičkou  
 hvězdy nad oblaky.

A tu jednu zářící  
 znala máti moje:  
 „Podívej se Karlíčku  
 tamhle ta je tvoje!“

### **Моя зірка**

Коли я був маленьким,  
 знав я мало,  
 Колись я всіх любив,  
 всі до мене всміхались.

Слухав я маму,  
 А також тата,  
 читали ми з сестрою  
 зірки над хмарами.

І ту, що світиться,  
 знала моя мама:  
 «Дивись, Карличку,  
 це твоя там!»

Znal jsem svoji hvězdičku,  
hráli jsme si spolu:  
«Hvězdo, hvězdo, hvězdičko!  
pojd' sem ke mně dolů.»

Když jsem školy proběhl,  
byl jsem atheista,  
nevěřil jsem na Boha,  
na Ježíše Krista.

Zapoměl jsem na hvězdu,  
na maminku taky:  
nebe mne opustilo,  
zakryly ho mraky.

Schovala se hvězdička  
za oblaky husté  
a já bloudil po světě,  
srdce bylo pusté.

Co jsem poznal srdce tvé,  
Julianko moje,  
zase vidím hvězdičku,  
ale ta je – tvoje!

Moje hvězda bývala,  
na věky již zašla,  
s dětčí mou důvěrou  
také hvězda zhasla.

Я знав свою зірку,  
ми грали разом:  
«Зірка, зірка, зірочка!  
Спускайся сюди до мене».

Коли я в школі був,  
Був я атеїстом,  
не вірив я у Бога  
та Ісуса Христа.

Я забув зірку  
і маму також:  
небо мене покинуло,  
вкрили його хмари.

Зірочка сховалася  
за густими хмарами  
і я блукав світом,  
серце було спустошене.

Що я знаю про твоє серце?  
Юліанко моя,  
знову бачу зірочку,  
але вона – твоя!

Колись моя зірка була,  
вона пішла назавжди,  
з впевненістю дитини  
зірка також згасла.

**Приклад 9.** Переклад з чеської І. Франка та російський текст А. Ковальчука  
«Моєї зірки» К. Гавлічка-Боровського.

### **Моя зірка**

*пер. І. Франка*

Як маленьким ще я був,  
ні на чім не знався,  
то любив я кожного,  
світ мені всміхався.

Радо татка слухав я,  
радо слухав мами,  
і з сестричкою лічив  
зорі, що над нами.

### **Моя звезда**

*пер. А. Ковальчука*

В детстве горя я не знал,  
с жизнью не стыкался,  
и любил я каждого,  
мир мне улыбался.

Рос послушным малышом,  
мирно жил с друзьями,  
и с сестричкою считал  
звезды, что над нами.

Одну знала матінка,  
що так любо зирка:  
«Подивись, мій хлопчику,  
оце твоя зірка».

Знав я свою зірочку,  
часто з нею грався:  
«Зірко, зірко, зірочко,  
тут до мене стався!»

А як школи перейшов,  
то став атеїст я,  
і не вірив в бога, в рай,  
в пекло, ані в піст я.

і про зірку я забув,  
про матусю свою,  
небо тек загнівалось,  
затягнулось млою.

І сховалась зірочка  
за хмарні коверці,  
і блукав по світі я,  
пусто було в серці.

Аж коли тебе пізнав,  
Юлечко-пташатко,  
знов побачив зірочку –  
твоє серденьтко.

Моя зірка давня  
вже на нас не зирка:  
з вірою дитячою  
згасла й моя зірка.

Мама сыну ласково  
говорила: «Светик!  
это звездочка твоя  
в небе ярко светит!»

Я поверил в звездочку,  
любовался ею:  
«Стань моей заступницей,  
радостью моею!»

После школы я прозрел.  
И постиг тогда я:  
бог и черти, рай и ад –  
выдумка сплошная!

О звезде своей забыл...  
Стала жизнь суровой.  
Небо так разгневалось,  
в темени свинцовой...

Скрылась звездочка моя  
в этих тучах темных,  
и бродил по свету я  
грустный и бездомный...

А как встретила со мной  
Юлечка у речки,  
вновь увидел звездочку –  
девичье сердечко.

И моя та давня  
звездочка погасла  
вместе с верой детскою  
в чудеса и сказки.

**Приклад 10.** Вірш О. Мандельштама з четвертого романсу вокального циклу  
«На повороті» Е. Денисова.

### Silentium

Она еще не родилась,  
Она и музыка и слово,  
И потому всего живого  
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,  
 Но, как безумный, светел день,  
 И пены бледная сирень  
 В мутно-лазорево́м сосуде.

Да обретут мои уста  
 Первоначальную немóту,  
 Как кристаллическую ноту,  
 Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,  
 И, слово, в музыку вернись,  
 И, сердце, сердца устыдись,  
 С первоосновой жизни слито!

**Приклад 11.** Поема П. Елюара «*Vue donne vie*» з вокального циклу Ф. Пуленка «Прохолода і вогонь» (текст та метрична схема).

I  
 Rayons des yeux et des soleils  
 — / | — / | — — — / ||  
 Des ramures et des fontaines  
 — — — / — | — — — / ||  
 Lumière du sol et du ciel  
 — / — | — / | — — — / ||  
 De l'homme et de l'oublie de l'homme  
 — / | — — — — / | — / ||  
 Un nuage couvre le sol  
 — / — | / — | — / ||  
 Un nuage couvre le ciel  
 — / — | / — | — / ||  
 Soudain la lumière m'oublie  
 — / | — — — / — | — / ||  
 La mort seule demeure entière  
 — / | / | — — — / ||  
 Je suis une ombre je ne vois plus  
 — — — — / — | — — — — / ||  
 Le soleil jaune le soleil rouge  
 — — — / | / | — — — / | / ||  
 Le soleil blanc le ciel changeant  
 — — — / | / | — — — / ||  
 Je ne sais plus  
 — — — — / ||  
 La place du bonheur vivant  
 — / — | — — — / | — / ||  
 Au bord de l'ombre sans ciel ni terre.  
 — / | — / — | — / | — / ||

II  
 Le matin les branches attisent  
 — — — / | — / — | — / — ||  
 Le bouillonnement des oiseaux  
 — — — — — / | — — — / ||  
 Le soir les arbres sont tranquilles  
 — / | — — — / — | — — — / ||  
 Le jour frémissant se repose.  
 — / | — — — — / | — — — / ||  
 III  
 Tout disparut même les toits même le ciel  
 — — — — — / | — — — — / | — — — — / ||  
 Même l'ombre tombée des branches  
 — / — — — | — — — — / | — — — — / ||  
 Sur les cimes des mousses tendres  
 — — — — — / | — — — — / | — — — — / ||  
 Mêmes les mots et les regards bien accordés  
 — — — — — / | — — — — — / | — — — — — / ||  
 Sœurs miroitières de mes larmes  
 / | — — — — / | — — — — / ||  
 Les étoiles brillaient autour de ma fenêtre  
 — — — — — / | — — — — — / | — — — — — / ||  
 Et mes yeux refermant leurs ailes pour la nuit  
 — — — — — / | — — — — — / | — — — — — / ||  
 Vivaient d'un univers sans bornes.  
 — / | — — — — — / | — — — — — / ||

## IV

Dans les ténèbres du jardin  
 — — — / | — — / ||  
 Viennent des filles invisibles  
 — — — / | — — / ||  
 Plus fine qu'à midi l'ondée  
 — / | — — — / ||  
 Mon sommeil les a pour amies  
 — — / | — / | — — / ||  
 Elles m'enivrent en secret  
 — — — / | — — / ||  
 De leurs complaisances aveugles.  
 — — — — / — | — / ||

## V

Unis la fraîcheur et le feu  
 — — — — / | — — / ||  
 Unis tes lèvres et tes yeux  
 — — — / — | — — / ||  
 De ta folie attends sagesse  
 — — — / | — — — / ||  
 Fais image de femme et d'homme.  
 — — / | — / | — / ||

## VI

Homme au sourir tender  
 / | — — / | / ||  
 Femme aux tendres paupières  
 / | — / | — — / ||  
 Homme aux joues rafraîchies  
 / | — / | — — / ||  
 Femme aux bras doux et frais  
 / | — / | — — / ||  
 Homme aux prunelles calmes  
 — / | — — / | / ||  
 Femme aux lèvres ardentes  
 / | — / | — / — ||  
 Homme aux paroles pleines  
 / | — — / | / ||

Femme aux yeux partagés  
 / | — / | — — / ||  
 Homme aux deux mains utiles  
 / | — — / | — / ||  
 Femme aux mains de raison  
 / | — / | — — / ||  
 Homme aux astres constant  
 / | — / | — / ||  
 Femme aux seins de durée  
 / | — / | — — / ||

Il n'est rien qui vous reticent  
 — — / | — — / ||  
 Mes maîtres de m'éprouver.  
 — / | — — — / ||

## VII

La grande rivière qui va  
 — — — — / — | — / ||  
 Grande au soleil et petite à la lune  
 — — — / | — — — — / ||  
 Par tous chemins à l'aventure  
 — — — / | — — — / ||  
 Ne m'aura pas pour la montrer du doigt  
 — — — / | — — — — — / ||  
 Je sais le sort de la lumière  
 — / | — / | — — — / ||  
 J'en ai assez pour jouer son éclat  
 — — / | — / | — — / ||  
 Pour me parfaire au dos de mes paupières  
 — — — — / | — / | — — — / ||  
 Pour que rien ne vive sans moi.  
 — — / | — / — | —

**Приклад 12.** Прозаїчний текст вокального циклу «Фацелія» С. Губайдуліної за поемою М. Пришвіна.

### Пустеля (№ 1)

Давным-давно это было. Мы ехали вдвоем пустынной степью; по пути нам было целое поле цветущей синей травы – фацелии. В солнечный день это яркое поле цветов казалось чудесным: как будто синие птицы ночевали здесь и оставили синие перышки...

Вдруг спросил он: а была ли у Вас когда-нибудь своя Фацелия?

Мне стало больно... Я ничего не сказал... только мне показалось, что теперь навсегда кончено, и она никогда не придет...



### «Сині пір'їнки» (№ 2)

Видел ли кто-нибудь, как умирает лед на лугу в лучах солнца? *Видел ли кто-нибудь, как он уходит голубым туманом в небо? Видел ли кто-нибудь, как одинокий, презрев горько-радостный поток жизни, проклял ту, что дарила светлые слезы неповторимого... Видел ли кто-нибудь, как, окруженный недвижностью стен, смотрит он сквозь холод глаз<sup>1</sup>...* А у меня от синей птицы моей юности – моей Фацелии – до сих пор в душе хранятся синие перышки.

### «Еолова арфа» (№ 3)

Повислые под кручей корни деревьев под темными сводами берега превратились в сосульки, и, нарастая все больше и больше, достигли воды. И когда ветерок, даже самый ласковый, весенний, волновал эту воду, они качались, стуча друг о друга, звенели... И этот звук был первый звук весны, эолова арфа.

### «Перша квітка» (№ 4)

Думал, случайный ветерок шевельнул старым листом, а это вылетела первая бабочка. Думал, в глазах порябило, это показался первый цветок. Думал, случайный ветерок...

### «Разквіт шипшини» (№ 5)

Шиповник наверное с весны пробрался по стволу к молоденькой осинке, и вот теперь, когда пришло время осинке справлять именинки, вся она вспыхнула дикими розами. Гудят пчелы, осы, бьют шмели, все летят поздравлять, все летят поздравлять, все летят поздравлять и на именинах роски попить, и медку домой захватить.

### «Річка під хмарами» (№ 6)

Ночью мысль какая-то неясная была в душе. Я вышел и мысль свою в реке увидел. Вчера эта река при чистом небе перекликалась со звездами. Сегодня закрылось небо, и она лежала под тучами, больше с миром не перекликаясь. И тут то я узнал, что не виновен я, если не могу перекликаться с миром, закрытый от него темными покрывалами тоски об утраченной Фацелии...

---

<sup>1</sup> Курсивом виокремлено слова М. Ляндю, котрі композиторка додала у текст другого романсу вокального циклу.

## ДОДАТОК В

### НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 1. В. Губаренко. «Нічний» етюд (№ 2) з вокального циклу  
«Барви та настрої» на вірші І. Драча.

*Meno mosso*

Ты  
Ты

спе - ки на - стій, Ты - пус - те - ли па -  
зной - ний прос - тор рас - ка - лен - ной пус -

*Più mosso*

- лю - ча, В то - бі за - блу - ка - ти, а  
- ты - ни, в те - бе за - блу - дить - ся - на -

*f* *p* *mf* *p*

Приклад 2. В. Губаренко. Романс «Осінь» (№ 2) з вокального циклу «Осінні сонети» на вірші Д. Павлички.

-бїгб. *f* я по-ко-рив-ся її -

не-хай во-на у ме-не пе-ре-ме сво-ю на-ту-ру, го

*allargando* *Sostenuto assai*  
се-бе у-по-го-дить, як жо-на.

Приклад 3. П. Соловкін. Триптих на вірші А. Фета та О. Блока.

*Allegretto* *mp*

Пе - ре - хрес - тя, де ро - кит - ка  
Пе - ре - хрес - ток, где ра - кит - ка

*mf* *mp* *mp*

і сто - їть, і спит... 8-  
и сто - їт, и спит...

*p* *mp* *mp* *mp*

Ти - хо вже старенька хвіртка  
Ти - хо вст - ха - я ка - літ - ка

за плю - том ри - нить.  
за плет - нем скри - пки 8-

*p* *mp* *mf* *p*

Приклад 4. Д. Клебанов. «Байки И. А. Крылова», «Квартет» (№ 1).

слу-

Успокаиваясь *poco rit.*

*p*

-чи-лось со-ловью НА ШУМ их ПРИ-ЛЕ-ТЕТЬ. ТУТ

The image shows a handwritten musical score for a quartet. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The second system also has three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The lyrics are in Russian. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'poco rit.'. There are also some handwritten annotations and a signature 'С/С' in the first system.

Приклад 5. Л. Дичко. Вокальний цикл «Енгармонійне», «Вітер» (№ 3).

Птах — рі — ка —  
Птах — ре — ка —

зе — ле — на ви — ка —  
куд — ря — ми ви — ка —

Приклад 6. Л. Дичко. Вокальний цикл «Енгармонійне», «Сонце» (№ 2).

*Maestoso*

*sf* *p* *sf* *p*

*ff* *ff*

Десь клюють та й райські пти — ці ви —  
Пти — цы рай — ски — е скле — ва — ли ви —

Приклад 7. В. Бібік. «Пісні батьківського дому», «Неспокійна» (№ 1).

*Molto sostenuto*

*f*

Ду-би шумлять, ду-би шумлять, всю  
Ду-бы шу-мят, ду-бы шу-мят, всю

*pp* *sempre legato* *simile*

ніч о-сінь-но ше-ле-ствяць, Ту-ман ле-жить по-  
ночь о-сен-ню-ю шу-мят, Ту-ман ле-жить по-

Приклад 8. В. Бібік. «Пісні батьківського дому», «Весільна» (№ 3).

ша-стя в мо-до-лх о-чак, Ніж-но длють-ся  
пы-шен са-леб-ный раз-мах. Как чу-дес-ны

на до-ли-ни ча-рія ні-піс-  
при до-ли-не з-ти ти-ни

*pp*

*poco a poco cresc.*

Вкра-кра-т-и-ни  
ни-ни-

*f* *pp* *simile marcato*

Приклад 9. В. Бібік. Вокальний цикл «Акварелі», III частина.

Op. 17  
Sonore (♩ = 68 - 69)

*ff*

із  
Рас -

ю -  
ПЛАВ -

ю -  
ЛЕН -

*f*

ТОП -  
НО -

РОЗ -  
ГО

ТОП -  
Ю -

не -  
но

ННН  
ТА

ба -  
бо -

РН -  
ЧС -

ДО  
НОК

об  
за -

ГОСТ -  
ДЕЛ



Приклад 10. В. Бібік. «Два інтермецо» на вірші Г. Гдаля, II частина.

Pochissimo con moto. Rubato 11

*Ф-п*

*pp* *accel.* *pp* *a tempo* *accel.* *pp* *a tempo*

*Таб.* *pp* *pp*

*Бас* *accel.* *rit.*

*сольта* *accel.* *rit.*

*p* *p*

*p* *acceler.* *p* *rit.*

*Таб.* *accel.* *rit.*

*accel.* *rit.*

*p* *p*

*p* *acceler.* *rit.*

*Таб.* *accel.* *rit.*

*accel.* *rit.*

*p* *p*

*p* *acceler.* *rit.*

*Таб.* *accel.* *rit.*

*В те - бе с моєь од бе - ре - зь...*  
*Что - та от бе - ре - зь в те - бе...*

*Од бе - ре - зь й по - лох - ли во - го до - шув,*  
*От за - ри н от пуг - ли во - го дож - дя.*

*Н од віт - ра лет - кий по - днів,*  
*от вет - ра ду - но - ве - нсь,*

Приклад 11. В. Кирейко. «Два романси» на вірші К. Гавлічка-Боровського, «Вічне життя» (№ 2).

Moderato assai

Що люд смертю на-зи - ва, то ше не кін - чи - на, се лиш  
То, что смертью мы зо- вем, нов- се не кон - чи - на. Как спек -

так, як за-пада в те-атрі курти-на, в те-атрі куртина,  
такль: настал черед — дру-га-я карти-на, другая картина.

Moderato

Приклад 12. Д. Клебанов. Вокальний цикл на вірші Г. Гейне, «В гаю, на дикій стежині» (№ 2).

Хто, пташки, навчив вас спі-вам? ○  
Кто вас о-бу- ча-ет пень-ю? ○

цих пісень співать не слід, — на віщо го-рем і гнівом  
птич\_ки, не на\_ до петь, — и че\_ му бы\_лы\_ е му\_ че\_ нья,

Приклад 13. Е. Денисов. Вокальний цикл «Страдания юності», «Бродил я под тенью деревьев» (№ 5).

Moderato *p*  
Бро\_ дил я под тенью де\_ ревь\_ ев, о\_ диц, со сво\_  
ей тос\_ кой, и сно\_ ва ста\_ ра\_ я  
*pp* гре\_ за впи\_ лась мне

в серце зме- ей. Пе- ви- цы воз- душны- е! Где вы под-

*mf* *pp*

*mf* *pp sub.*

с 4973 к

Приклад 14. В. Сильвестров. «Тихі пісні», «Прощай, світе, прощай, земле...» на вірші Т. Шевченка.

Larghetto (♩ = 60), rubato  
sotto voce *pp*

1. (4) Про-щай, сві- ту, про-щай, земле, 1(4) не при- яз- ний  
2. без та- лан- на  
3. на ра- ду з то-

*mp* *pp*  
una corda

*Red.* (1/2) *Red.* \* *con Ped.*

rit. rit. rit. rit.

кра- ю! Мо- ї му- ки, мо- і лю- ті в хма- ри  
здо- во, я до те- бе лі- та- ти му з хма- ри  
бо- ю о- пів- но- чі па- да- ти му ряс- ко- ю

(*con Ped.*)

за- хо- ва- ю, в хма- ри за- хо- ва- ю.  
на роз- мо- ву, з хма- ри на роз- мо- ву.  
ро- о- со- ю, ряс- но- ю ро- о- со- ю.

rit. rit. rit. rit.

*Red.*

Приклад 15. В. Сильвестров. «Два романси» на вірші О. Блока, «Не відпочити на стежці гірській» (№ 2).

*pp sotto voce*

Не від-по-чи-ти на стеж-ці гір-ській.  
От-дых на-пра-сен, до-ро-га кру-та,

*pp a tempo dim.*

*Con. Tempo*

*rit. a tempo*

Хто нам від-чи-нить во-ро-та важ-кі?  
ве-чер пре-кра-сен, сту-чу в во-ро-та.

*rit. a tempo*

Приклад 16. Б. Бріттен. Третій романс з вокального циклу «На цьому острові» на вірші В. Одена.

*mf*

Здесь ме-ло-ва я грудь ока-лы от-ра-  
Here at the small fields end-ing pause Where the

*sp marcato*

*cresc.*

жа-ет на-тиск во-ды, foam,  
chalk wall falls to the

*mf cresc.*

*f*

Приклад 17. А. Копленд. «Дванадцять віршів Емілі Дікінсон», «*The World – feels Dusty*» (№ 4).

Very slowly ( $\text{♩} = \text{circa } 52$ ) *mp* (darkly colored)

VOICE

The world feels dus - ty, when we

PIANO

*p* *expressively*

stop to die ..... We want the dew then Hon - ors taste

*mf*

*mp*

*f* *press forward* - - - *trifle faster* *f*

dry. .... Flags ..... vex a dy - ing

*f* *mf* *f* *mf*

Приклад 18. А. Копленд. «Дванадцять віршів Емілі Дікінсон», «Dear March – Come in!» (№ 6).

How out of breath..... you are.

*cresc.*

Dear March, how are you?.....

*f* \* *cresc.* \* *cresc.*

..... And.... the rest?.....

*f* \* *cresc.* \* *cresc.* *meno f*

Приклад 19. А. Коппленд. «Дванадцять віршів Емілі Дікінсон», «*I felt a Funeral, in my Brain*» (№ 9).

Music by  
AARON COPLAND

Rather fast (♩ = 80)  
*heavy, with forboding (blurred, uneven ♩)*

PIANO

*f*

*Ped. on each beat*

*f heavily*

I felt a fu-ner-al in my brain,.....

And mourn-ers to and fro,.....



Приклад 20. Е. Денисов. «Два романси на вірші І. Буніна», «Сутінки» (№ 1).

Andante

Ф-п. *pp dolce*

Голос *pp dolce* *ppp*

*sim.* Как дым, се-да-я мгла мо-ро-

-за за-сты-ла в сумраке ноч-ном,

Как при-ви-де-ни-е, бе-ре-за сто-ит, се-ре-я,

*dolcissimo* *ppp* *ppp* *ppp* *dolcissimo*

с 7230 к

Приклад 21. Е. Денисов. Вокальний цикл «На повороті» на вірші  
О. Мандельштама, «Зимова путь» (№ 3).

*Andante*

1 *p poco pesante*

2

3 *p* Как ко - ни мед - лен - но сту - па - ют.

4

5 как ма - ло в фо - нарях ог - ня!

6 *poco cresc.* Чу -

7 *piu espress.* жи - е лю - ди, вер - но, зна - ют, ку -

8 *f pesante*

Приклад 22 Е. Денисов. Вокальний цикл «На повороті» на вірші О. Мандельштама, «Боже ім'я» (№ 2).

1 Animato 2 p espress

О - браз твой.

pp dolce 7:8 6:4 5:4 5:4 6:4 5:4 6:4

Приклад 23. Ф. Пуленк. Вокальний цикл «Прохолода і вогонь» на вірші П. Елюара, VI частина.

Très lent ♩ = 50

CHANT pp très doux

Homme au sou-ri-re ten-dre. Femme aux ten-dres pau-piè-res

PIANO pp très doux

mf f pp

Homme aux joue-ra-frai-chi-es Femmes aux bras doux et frais

mf f pp

Приклад 24. С. Губайдуліна. Вокальний цикл «Фацелія» за поемою М. Пришвіна, «Пустеля» (№ 1).

Вдруг спро-

- сил он: а бы - ла ли у Вас ко - гда-ни-будь сво -

- я Фа - це - ли - я?

*sub. f*

The musical score for Example 24 consists of three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows the vocal line starting with the word 'Вдруг' and the piano accompaniment. The second system contains the lyrics '- сил он: а бы - ла ли у Вас ко - гда-ни-будь сво -'. The third system contains the lyrics '- я Фа - це - ли - я?'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p* and *sub. f*.

Приклад 25. С. Губайдуліна. Вокальний цикл «Фацелія» за поемою М. Пришвіна, «Перша квітка» (№ 4).

Ду-мал, слу-чай-ный-ве-те-рок...

The musical score for Example 25 consists of two systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows the vocal line starting with the lyrics 'Ду-мал, слу-чай-ный-ве-те-рок...'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *sub. f*.

Приклад 26. С. Губайдуліна. Вокальний цикл «Фацелія» за поемою М. Пришвіна, «Еолова арфа» (№ 3).

The image displays a piano accompaniment score for the vocal cycle «Фацелія» by S. Gubaidulina. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system begins with the tempo marking *Lento* and the dynamic marking *p*. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ornaments, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with some triplets. The second system includes the dynamic marking *mf* and continues the intricate melodic and rhythmic patterns. The third system concludes the piece with sustained melodic lines in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. The score is characterized by its dense texture and expressive markings.

## ДОДАТОК Г

### Список публікацій за темою дисертації

1. Калініна А. Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне в вокальному циклі Д. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2018. Вип. 13. С. 74–87.
2. Калініна А. Принципи трактування поезії П. Тичини у вокальному циклі «Енгармонійне» Л. Дичко. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. 15. С. 80–98.
3. Калініна А. Співвідношення музичного та поетичного ритму в ранніх вокальних циклах Валентина Бібіка. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ, 2019. Вип. 58. С. 42–53.
4. Калініна А. С. Авторський стиль В. Сильвестрова у «Двох романсах» на вірші Олександра Блока. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 29–39.
5. Калинина А. С. Вокальная лирика В. Губаренко в аспекте претворения поэтической ритмики. *European journal of Arts*. Vienna, 2020. № 1. P. 21–28.

### Апробація результатів дисертації

1. ХІХ міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках міжнародного науково-творчого проекту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпровізації», 9–11 січня 2019 року, м. Київ – Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. Тема: Співвідношення музичного та поетичного ритму в ранніх вокальних циклах В. Бібіка (усна доповідь).
2. Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Постать Левка Ревуцького в історико-культурному контексті часу», 19–20 лютого 2019 р., м. Чернігів – КВНЗ «Чернігівський музичний коледж імені Л. М. Ревуцького». Тема: Вокальна лірика 1920-х років Л. Ревуцького в аспекті проблеми музика та слово (тези).

3. Дев'ятнадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» 5–6 квітня 2019, м. Київ – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Тема: Формування індивідуального стилю Валентина Сильвестрова в ранній камерно-вокальній творчості (усна доповідь).
4. Відкрита звітна науково-практична конференція «Музика і театр у сучасному науковому дискурсі» 22 лютого 2019 року, м. Харків – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Тема: Поезія О. Блока у камерно-вокальній ліриці українських композиторів (усна доповідь).
5. Міжнародна науково-практична конференція «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів», 04–05 жовтня 2019 року, м. Харків – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Тема: Віталій Губаренко як інтерпретатор поетичних текстів (усна доповідь).
6. XXI всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 24–25 квітня 2020 року, м. Одеса – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Тема: Взаємодія поетичного та музичного ритму у вокальному циклі «На цьому острові» Б. Бріттена (усна доповідь).
7. I відкритій звітній конференції ради молодих вчених Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, 16 травня 2020 року, м. Харків – Харківський національний університет імені І. П. Котляревського. Тема: Метричний принцип вокалізації поетичного тексту в романсах українських композиторів (усна доповідь).
8. XXI Міжнародна науково-творча конференція студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», 1–3 квітня 2021 року, м. Харків – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Тема: Прийоми втілення поетичної ритміки в циклі «Дванадцять віршів Емілі Дікінсон» А. Коппенда (усна доповідь).

9. II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до дня науки в Україні), 17–18 травня 2021 року, м. Харків – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Тема: Проблема перекладу віршів В. Одена у вокальному циклі «На цьому острові» Б. Бріттена (усна доповідь).
10. Міжнародний науковий симпозіум «Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі» : «Черкашинські читання», 10–12 грудня 2021, м. Харків – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Тема: «Два романси» В. Кирейка в аспекті втілення поетичної ритміки (усна доповідь, тези).