

**Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
Міністерство культури та стратегічних комунікацій України**

Кваліфікаційна наукова робота  
на правах рукопису

Радкевич Юлія Миколаївна

УДК 78.047.071.2

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА ЯК РІД ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ:  
НАЦІОНАЛЬНІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Ю.М. Радкевич

Науковий керівник:

Шаповалова Людмила Володимирівна

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2025

## АНОТАЦІЯ

**Радкевич Ю. М. Камерно-вокальна лірика як рід виконавської традиції: національні та жанрово-стильові репрезентації.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. – Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2025.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню когнітивного погляду на камерно-вокальну лірику як іпостась професійної діяльності співака. Дефініція «лірика – рід виконавської традиції» виникла на ґрунті систематизації спостережень за концертно-артистичними презентаціями творів різних жанрів й стилів, національних традицій, які разом складають сучасну картину вокального мистецтва Харкова та всієї України. Постає проблема виховання *універсального співака*, що потребує нагального розв'язання саме зараз, в умовах глобалізації музичної культури світу.

Оскільки спів – це триєдність технології, психології та духовної енергії виконавця (*homo cantor*), слід унаочнити сутність професійної діяльності співака у відповідній теорії. Її змістом має бути *мислення* – концепт, який є об'єктивною умовою виконавської творчості, що інтегрує дію трьох складових людини (тіло – душа – дух) через фізіологічні, емоційні та духовні функції. Йдеться про виконавську когнітивістику як властивість професійного співака фокусувати свою свідомість на художньо-світоглядних та технологічних установах співу для реалізації успішної творчої діяльності.

Отже, **актуальність теми** зумовили такі чинники, як: 1) брак системного дослідження когнітивних засад камерно-вокальної лірики як роду виконавської традиції, якими вони постають для співака в системі професійної освіти; 2) сформованість наукової рефлексії щодо ролі ліричної свідомості та проблем авторства і співтворчості у вокальному мистецтві сьогодення;

3) репертуарний пошук співаків в їх практичній діяльності за критеріями національно-стильової та композиторської персоніфікації лірики в різних жанрово-виконавських напрямках культури ХХІ ст.

**Мета дослідження** – з'ясувати роль камерно-вокальної лірики в системі виконавської традиції в розмаїтті національних та жанрово-стильових репрезентацій.

Надзавданням є розробка *вчення про виконавську когнітивістику*, сутність якої розкриє єдність національних, жанрово-стильових та персональних форм репрезентації вокальної лірики в творчості співака (співачки).

**Об'єкт дослідження** – вокальне мистецтво ХІХ-ХХ століть; **предмет** – камерно-вокальна лірика як рід виконавської традиції в національних та жанрово-стильових репрезентаціях.

**Матеріалом дослідження** є камерно-вокальні твори західноєвропейської культури, що є класичними зразками «ліричної свідомості музики» і мають апріорне значення для академічного виконавства сьогодення: 1) Л. Бетховен «До далекої коханої», Р. Вагнер «Пять пісень на вірші Матильди Везендонк» та інтерпретаційні версії твору (Джессі Норман, Анне Софі фон Оттер); польські пісні Ф. Шопена в інтерпретації Ольги Пасічник (сопрано) та піаністки Наталії Пасічник; Шарля Спенсера (*Charles Spencer*) та Урсули Крігер (*Urszula Kryger, 1999*); Конрада Джарнота (*Konrad Jarnot*) та Євгена Мірського (*Eugene Mursky, 2010*), Олександри Курзак (*Aleksandra Kurzak*), Маріуша Квецена (*Mariusz Kwiecień*) та Нельсона Горнера (*Nelson Goerner, 2009*); 2) зразки жіночого солоспіву у вокальних циклах Лесі Дичко: «Настрої» (1973) та «Етюди зими» (2017); 3) аудіо-записи Квітки Цісик та Ніна Матвієнко (альбом колискових «З маминих долонь»); 4) зразки колискової в сучасних композиторських версіях та мистецьких проєктах.

**Методи дослідження.** Концепція дослідження спирається на взаємодію методів сучасної музикології (історико-генетичний, жанровий, стильовий, функціонально-структурний, системний) з домінуванням тих, що розкривають

специфіку вокального виконавства (порівняльно-інтерпретаційний, когнітивний; феноменологічний).

**Наукова новизна отриманих результатів.** У музикології *вперше*:

- обґрунтовано статус камерно-вокальна лірика як роду виконавської традиції за історико-когнітивними, національно-жанровими та мовностильовими параметрами;
- уведено в науковий обіг низку понять: «виконавська когнітивістика», «лірика як рід виконавської традиції»; «лірична свідомість музики»; «вокально-виконавський стиль творчості»;
- з'ясовано, що жанрово-стилістичні тенденції європейської камерно-вокальної лірики знайшли відповідне відбиття і в українській музиці як національно-визначений тип ліричного Я-образу (*homo cantor*);
- здійснено виконавський аналіз знакових для ліричної свідомості європейської (Л.Бетховена, Ф.Шопена, Р.Вагнера) та вітчизняної традиції (Лесі Дичко) в світлі порівняльної інтерпретології;
- розглянуто типи української виконавської традиції крізь призму інтерпретаційної функції співака як співавтора;
- узагальнено роль творчості визначних українських співачок різних стильових напрямів (К.Цісик, Н. Матвієнко), які сформували лірикоцентризм жіночого сольного виконавства в мистецтві останньої третини ХХ – ХХІ століть.

Структура роботи – двочастинна. У Розділі 1 **«Камерно-вокальна лірика та її наукові виміри»** систематизовані наукові джерела під кутом зору їх вивченості в українському музикознавстві (1.1 *«Лірика як спосіб світовідчуття людини в музичному мистецтві: історіографія проблеми»*); відбувся пошук обґрунтування специфіки предмету дослідження (1.2 *«Методи дослідження камерно-вокальної лірики: виконавська когнітивістика»*) та висвітлення явища в річищі його європейської онтогенези (1.3 *«Історична поетика камерно-вокальної лірики у світі актуального виконавства ХХІ*

століття»). Проаналізовано зразки «чоловічої» лірики: «До далекої коханої» Л. Бетховена (у виконанні Марка Сердюка) та польські пісні Ф.Шопена (як маловивчений матеріал), «П'ять пісень на вірші М. Везендонк» Р. Вагнера (в інтерпретації академічних співачок Дж. Норман та А.-С. фон Оттер), які репрезентують ліричну свідомість новоєвропейської музики.

У Висновках до розділу розкрито взаємозв'язок лірики із вокальним циклом. Зазначено, що лірика є особливою цариною вокального жанро- і стилетворення: музично-вокальні засоби поєднані з вербально-поетичними, семантика твору спрямована на авторську свідомість (Я-образ).

**Розділ 2 «Українська пісенна традиція та форми її репрезентації в сучасному виконавстві»** містить чотири підрозділи, кожний з яких присвячений різним вокально-виконавським напрямам, що органічно пов'язані з ліричним способом світовідчуття.

У підрозділі 2.1 «Співак як співавтор. Типи вокального виконавства» увагу акцентовано на неакадемічних сферах діяльності співака, яка вивчається етномузикологами (О.Бенч) та культурологами (Ю.Карчова). Пункт 2.1.1 «Автентичний стиль виконавства. Творчість Н. Матвієнко» присвячений аналізу творчості геніальної української співачки, голос якої є «візитівкою» автентичного виконавства. На матеріалі альбому «З маминих долонь» проаналізовано мовностильовий комплекс колискової, як один з можливих архетипів пісенного жанру. Іншим жанром, в якому викристалізувався ліричний «ген» народнопісенної культури України, постає кант; отже, автентичний спів представлений його зразками.

Переходячи до естрадно-пісенного напрямку, з його багатющим шаром жіночої лірики, не можна було обійти постать американської співачки українського походження *Kasey Cisyk*. Зважаючи на відсутність аналітичних досліджень, присвячених цій феноменальній співачці, у пункті 2.1.2 «Відродження народної пісні в музичному мистецтві естради другої половини ХХ століття. Квітка Цісик» розглядається її внесок у світову репрезентацію української пісні. У виконанні «Верше, мій верше» співачка проявила себе як

співавтор, вочевидь збагативши першоджерело. Ніжна мелодійність лемківської вимови, виняткова камерність прикрашена багатими мелізматичними розспівами у вокальній партії, доповнена доцільним, стильним й органічним оркестровим супроводом як прикметою естрадної культури.

Підрозділ 2.2 «Лірична семіосфера в творах українських композиторів другої половини ХХ ст.» містить огляд еволюції вокального циклу (від К.Стеценка, Я.Степового, О.Кошиця до Б.Лятошинського і Лесі Дичко). Ліричний хронотоп постає як усталена внутрішня форма жанру, яка «утримує на собі» родовий «ген» академічного мистецтва співу через спадкоємність мовностильового комплексу, семіосферу «національного романтизму» ХХ століття. У зв'язку з першовиконанням раннього циклу Лесі Дичко окремий інтерес становить його виконавсько-стильовий аналіз (2.3 «Лесі Дичко: жіноча парадигма авторської семіосфера («Настрої» (1979); «Три етюди зими» (2017)»).

Заключний підрозділ 2.4 «Над колискою»: лірика роду в жанрових трансформаціях виконує в структурі роботи функцію тематичної арки (від колискових Н.Матвієнко до новотворів – вокальний твір Дмитра Малого у супроводі камерного оркестру; творчий проект «Коліскова для Маріуполя»). Це – зразки життєдайної сили пісенного архетипу, генетичної пам'яті національної української культури.

**Висновки.** Запропонована концепція базується на засадах виконавської когнітивістики як складової інтерпретології, що вивчає «механізми» співацького мислення. Розробка концептосфери дослідження допомогла висвітлити специфіку камерно-вокальної лірики в світлі її актуальних виконавських репрезентацій. Обґрунтування сутності камерного співу дає підстави до визнання **лірики в якості виконавської традиції, а творчості співака – як ліричного** модусу в метасистемі вокального мистецтва.

Окремо розглядається жанр колискової як архетип, який зберіг структурно-семантичний інваріант ліро-поетичного роду, у подальшому трансформований у творчості композиторів.

2. З'ясовано, що жанрово-стилістичні тенденції європейської камерно-вокальної лірики знайшли відповідне відбиття і в українській музиці, як прояв *національного романтизму*. У камерних творах композиторів-класиків романтичне світовідчуття уособлюється через образ ліричного героя, який постає «двійником» автора. Виконавська когнітивістика висвітлила механізм психологічної зустрічі *homo cantor* в процесі співтворчості з автором та його *alter ego* (ліричним героєм), що його спостерігає слухач в різних комунікаціях (як світській, так і духовній). Це відбувається завдяки дії *ліричної свідомості музики* та її носіїв, коли в концертних умовах співак здатен транслювати авторську семіосферу, ототожнюючи власне висловлювання з Я-образом (=ліричний герой).

3. Вивчення форм репрезентації української народної пісенності в концертній діяльності яскравих представників національної культури Квітки Цісик, Ніни Матвієнко, Тараса Компаніченка розкрило значущість і перспективність одного із дискурсів виконавської когнітивістики – *феноменології особистості співака*. На прикладі інтерпретації українського канту «Всякому городу нрав і права» (авторства Г. Сковороди) в концертній версії Н. Матвієнко та «Ансамблю давньої музики» (керівник – К. Чеченя) простежено сучасну трансформацію автентичного жанру. Співачка геніально відтворила *український бароковий звукоідеал* і закріпила його в слуховому уявленні сучасної людини (із залученням тембрів унікальних українських барокових музичних інструментів).

4. Типологічні процеси, сформовані в історико-стильових ландшафтах Західної Європи, відповідно позначилися й у вокальному мистецтві України. Константна сутність камерно-вокальної лірики в процесі онтогенези національної культури, що склалася з індивідуальних творчих проєктів митців різних генерацій ХХ–ХХІ століть, дозволяє стверджувати думку про

сформованість національної української традиції як автономної та самодостатньої «гілки» світової культури. Йдеться також про відрефлексованість категоріального статусу лірики для виконавської традиції.

Наскрізною лінією дослідження став жанр колискової, який пов'язав в одне герменевтичне поле фольклорний (архаїчний) «генокод» магічно-обрядової семантики із «замісом» на академічних зразках вокальної лірики та трансформаціями пісенності в естрадному виконавстві останньої третини – XXI століть (на прикладі творчості К. Цісик як представниці української діаспори). Всі зразки обрані за принципом спадкоємності народнопісенної традиції, які в оригінальний спосіб наслідували споконвічні цінності.

Загальним знаменником проаналізованих в дисертації творів і артефактів пісенної творчості слугувала *лірика*: від перших – до зрілих зразків камерного жанру в новоєвропейській культурі (Бетховен, Вагнер); через звертання до фольклорних джерел слов'янських народів, які проходили професійне становлення рідної музичної культури шляхами доцентрової (Ф. Шопен) та відцентрової самовизначеності (вокальна творчість композиторів України ХХ ст.). Проаналізовані вокальні цикли увиразнюють ліричний космос *homo interpretatus* через діалектику проявів архетипу жіночості, що склався у фольклорі, та авторської семіотики, вбираючи спадкоємність жанру від М. Лисенка до Лесі Дичко.

Отже, камерно-вокальна лірика, представлена в дзеркалі *сольної репрезентації співака як співавтора*, є метасистемою. Ліричний рід виконавської традиції об'єктивується в культурно-стильових ландшафтах новоєвропейської культури минулого та сьогодення. Статус ліричного суголосся у сольному жіночому виконавстві України постає усталеною величиною, тяглою традицією, що відбувається повсякчасно завдяки синергії пісні (народної / авторської) та співачки як співавтора. В момент самоактуалізації через «привласнення» чужої свідомості (Я=Я) спів зберігає цю синергію «в собі», примножує новими сенсами та транслює як смислову модель світу, яка цікава слухачеві «тут і зараз».



*Ключові слова:* камерно-вокальна музика, вокальне мистецтво, тембр, сопрано, *homo interpretatus*, лірика, виконавська традиція, українська музична культура, жанр, композиторська творчість, вокальні твори, співак, солоспів, музичне мислення, музична драматургія, національні традиції, концертне виконання, інтерпретація, європейський досвід, українська діаспора, картина світу, спадкоємність, комунікація, музична освіта, вокальний репертуар.

## SUMMARY

**Radkevych Y. M. Chamber-vocal lyrics as a type of performing tradition: national and genre-stylistic representations.** – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – Musical Art. – Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to substantiating the cognitive view of chamber-vocal lyrics as a hypostasis of the singer's professional activity. The formulation of "lyrics as a type of performing tradition" arose on the basis of systematizing observations of concert-artistic presentations of compositions of various genres and styles, national traditions, which together make up the modern picture of vocal art of Kharkiv and Ukraine. The problem of educating a universal singer arises, which requires an urgent solution right now, in the conditions of globalization of the world's musical culture.

Since singing is a trinity of technology, psychology and spiritual energy of the performer (*homo cantor*), the essence of the singer's professional activity should be visualized in the corresponding theory. Its content should be thinking – a concept that is an objective condition of performing creativity, integrating the action of the three components of a person (body – soul – spirit) through physiological, emotional and spiritual functions. We are talking about performing cognitive science as the property of a professional singer to focus his/her consciousness on the artistic,

ideological and technological settings of singing for the implementation of successful creative activity.

Thus, the **relevance** of the topic was determined by such factors as: 1) the lack of systematic research into the cognitive foundations of chamber-vocal lyrics as a type of performing tradition, as they appear for a singer in the system of professional education; 2) the formation of scientific reflection on the role of lyrical consciousness and the problems of authorship and co-creation in contemporary vocal art; 3) the repertoire search of singers in their practical activities according to the criteria of national-stylistic and composing personification of lyrics in various genre-performing directions of culture of the 21st century.

The **purpose of the study** is to clarify the role of chamber-vocal lyrics in the system of performing tradition in the variety of national and genre-stylistic representations.

The overarching task is to develop a theory of performing cognitive science, the essence of which will reveal the unity of national, genre-stylistic, and personal forms of representation of vocal lyrics in the singer's creative work.

The **object of the study** is vocal art of the 19th-20th centuries; the **subject** is chamber-vocal lyrics as a type of performing tradition in national and genre-stylistic representations.

The **material** of the study is chamber-vocal compositions of European culture, which are examples of “lyrical consciousness of music” and have a priori significance for academic performance: 1) L. Beethoven “To a Distant Beloved”, R. Wagner “Five Songs on Verses by Mathilde Wezendonk” and interpretative versions (Jesse Norman, Anne Sophie von Otter); Polish songs by F. Chopin interpreted by Olga Pasichnyk (soprano) and the pianist Natalia Pasichnyk; Charles Spencer and Urszula Kryger (1999); Konrad Jarnot and Eugene Mursky (2010); versions of "female" songs (Aleksandra Kurzak) and songs by a baritone (Mariusz Kwiecień and Nelson Goerner, 2009); 2) examples of female solo singing in the creative work of Lesya Dychko: "Moods" (1973) "Etudes of Winter" (2017) in various performances;

3) audio recordings of Kvitka Cisyk and Nina Matvienko (lullaby album "From Mother's Palms");

4) examples of the lullaby genre in modern composing versions and projects.

**The research methods.** The research concept is based on the interaction of methods of modern musicology (historical-genetic, genre, stylistic, functional-structural, systemic) with the dominance of those that reveal the specifics of vocal performance (comparative-interpretative, cognitive; phenomenological).

**The novelty of the obtained results.** For the first time in musicology:

- the status of chamber-vocal lyrics as a type of performing tradition has been substantiated according to historical-cognitive, national-genre and language-stylistic parameters;

- a number of concepts have introduced into scientific circulation: “performing cognitive science”, “lyrics as a type of performing tradition”; “lyric consciousness of music”; “vocal-performing style of creativity”;

- it has been found out that the genre-stylistic tendencies of European chamber-vocal lyrics also found a corresponding reflection in Ukrainian music as a nationally defined type of lyrical I-image (homo cantor);

- a performing analysis of the compositions significant for lyrical consciousness of European (L. Beethoven, F. Chopin, R. Wagner) and domestic traditions (Lesya Dychko) has been carried out in the light of comparative interpretology;

- types of Ukrainian performing tradition have been considered through the prism of the interpretative function of the singer as a co-author;

- the role of the creative work of prominent Ukrainian singers of various stylistic directions (K. Cisyk, N. Matvienko), who represented the lyrics-centrism of female solo performance in the art of the last third of the 20th – 21st centuries, has been summarized.

The structure of the work is two-part. In Section 1 “**Chamber-vocal lyrics and its scientific dimensions**”, scientific sources are systematized from the point of view of their study in Ukrainian musicology (1.1 “Lyrics as a way of human world

perception in musical art: historiography of the problem”); a search was made for substantiation of the specificity of the subject of research (1.2 “Methods of research of chamber-vocal lyrics: performing cognitive science”) and coverage of the phenomenon in the context of its European ontogenesis (1.3 “Historical poetics of chamber-vocal lyrics in the world of current performance of the 21st century”).

The samples of “male” lyrics have been analysed: “To a Distant Beloved” by L. Beethoven (performed by Mark Serdyuk) and Polish songs by F. Chopin (as little-studied material). An appeal to “Five Songs on Verses by M. Wezendonk” by R. Wagner in the interpretation of academic singers J. Norman and A.-S. von Otter confirmed the role of “lyrical consciousness”.

In the Conclusions to the section, the relationship with the vocal cycle is revealed. It is noted that lyrics are a special area of vocal genre and style creation: musical and vocal means are combined with verbal and poetic ones, the semantics of the composition is directed at the author's consciousness (I-image).

Section 2 “**Ukrainian song tradition and forms of its representation in modern performance**” contains four subsections, each of which is devoted to different vocal and performing directions that are organically connected with the lyrical way of thinking.

In subsection 2.1 “The singer as a co-author. Types of vocal performance” attention is focused on non-academic areas of the singer’s activity, which are studied by ethnomusicologists (O. Bench) and culturologists (Y. Karchova). Section 2.1.1 “Authentic style of performance. Creativity of N. Matvienko” is devoted to the analysis of the creativity of the brilliant Ukrainian singer, whose voice is the “calling card” of Ukrainian authentic performance. Based on the material of the album “From Mother’s Palms”, the linguistic-stylistic complex of the lullaby has been analysed as one of the possible archetypes of the song genre. Another example in which the lyrical “gene” of Ukrainian folk song culture crystallized is canto; therefore, authentic singing is represented by its samples.

Moving on to the pop-song direction, with its rich layer of female lyrics, it was impossible not to start with the creative life of the American singer of

Ukrainian origin Kacey (Kvitka) Cisyk. Given the lack of analytical studies dedicated to this phenomenal woman, in paragraph 2.1.2 “The revival of folk song in the musical art of pop music of the second half of the 20th century. Kvitka Cisyk” her contribution to the world representation of Ukrainian song is considered. In the performance of “Verse, my verse” the singer showed herself as a co-author, obviously enriching the original source. The gentle melody of Lemkos pronunciation, exceptional chamberness is decorated with rich melismatic chants in the vocal part, complemented by appropriate, stylish and organic orchestral accompaniment as a sign of pop culture.

Subsection 2.2 “Lyrical semiosphere in the compositions of Ukrainian composers of the second half of the 20th century” contains an overview of the evolution of the vocal cycle (from the creative work of K. Stetsenko, Y. Stepovy, O. Koshyts to B. Lyatoshynsky and Lesya Dychko). The lyrical chronotope appears as an established internal form of the genre, which “holds” the continuity of the language-style complex in the author’s versions of “national romanticism” of the 20th century.

In connection with the original performance of the early cycle of Lesya Dychko, its performing-stylistic analysis (2.3 “Lesya Dychko: a female paradigm of the author’s semiosphere (“Moods“ (1979), “Three Etudes of Winter“ (2017))) is of the additional interest.

The final section 2.4 “Above the Lullaby”: the lyrics of the gender in genre transformations” performs the function of a thematic arch in the structure of the work (from the lullabies by N. Matvienko to new compositions – a vocal composition by Dmytro Maly accompanied by a chamber orchestra; the creative project “Lullaby for Mariupol”). These are examples of the life-giving power of the song archetype, the genetic memory of national Ukrainian culture.

**Conclusions.** The proposed concept is based on the principles of performing cognitive science, as a component of interpretology that studies the mechanisms of singing thinking. The development of the conceptual sphere of the study helped to

highlight the specifics of chamber-vocal lyrics in the light of its current performing representations.

The substantiation of the essence of chamber singing provides grounds for recognizing **lyrics as a performing tradition**, and the singer's creativity as a lyrical mode in the metasystem of vocal art.

1. The lullaby genre is considered separately as an archetype that has preserved the structural and semantic invariant of the lyrical genre, which was later transformed in the creative work of romantic composers.

2. It has been found out that the genre and stylistic tendencies of European chamber vocal lyrics have found their corresponding reflection in Ukrainian music as a manifestation of national romanticism. In the chamber compositions of classical composers, the romantic worldview is personified through the image of a lyrical hero, who appears as the author's "double". The performing cognitive science has highlighted the mechanism of the psychological encounter of homo cantor in the process of co-creation with the author and his/her alter ego (lyrical hero), which the listener observes in various communications (both secular and spiritual). This happens due to the action of the lyrical consciousness of music and its carriers, when in concert conditions the singer is able to broadcast the author's semiosphere, identifying his/her own statement with the I-image (=lyrical hero).

3. The study of the forms of representation of Ukrainian folk songs in the concert activities of prominent representatives of national culture: Kvitka Cisyk, Nina Matvienko, Taras Kompanichenko revealed the significance and prospects of one of the discourses of performing cognitive science – the phenomenology of the singer's personality. On the example of the interpretation of the Ukrainian canto "To Every Town, Customs and Laws" (authored by G. Skovoroda) in the concert version by N. Matvienko and the "Ancient Music Ensemble" (director – K. Chechenya), the modern transformation of the authentic genre has been traced. The singer brilliantly recreated the Ukrainian baroque sound ideal and consolidated it in the auditory perception of modern people (with the involvement of the timbres of unique Ukrainian baroque musical instruments).

4. Typological processes formed in the historical and stylistic landscapes of Western Europe, accordingly affected the vocal art of Ukraine. The constant essence of chamber-vocal lyrics in the process of ontogenesis of national culture, which developed from individual creative projects of artists of different generations during the 19th–21st centuries, allows us to assert the idea of the formation of the national Ukrainian tradition as an autonomous and self-sufficient "branch" of world culture. It is also about the reflexivity of the categorical status of lyrics as a type of performing tradition.

The cross-cutting line of the research was the lullaby genre, which connected the folk (archaic) "gene code" of magical-ritual semantics with the "mixture" of academic types of vocal lyrics and transformations of song in pop performance of the last third of the 21st century into one hermeneutic field. All samples were selected according to the principle of continuity of the folk song tradition and in an original way imitated the primordial values.

The common denominator of the compositions and artefacts of song creativity analysed in the dissertation (both in the academic and non-academic spheres) was lyrics as a genre of performing tradition: from the first to the mature examples of the chamber genre in the modern European culture of classicism and romanticism (Beethoven, Wagner); through appeal to the folklore sources of Slavic peoples, who underwent the professional formation of their native musical culture through the paths of centripetal and centrifugal self-determination (F. Chopin) to modern vocal creativity. In particular, Lesya Dychko's vocal cycle expresses the lyrical cosmos of homo cantor through the dialectics of manifestations of the archetype of femininity that has developed in folklore and the author's semiotics (absorbing the continuity of the genre from M. Lysenko to V. Sylvestrov).

Thus, chamber-vocal lyrics, presented in the mirror of solo singing representation as co-authorship, is of a **metasystem**. The lyrical genre of the performing tradition is objectified in the cultural and stylistic landscapes of the modern European culture of the past and present. The status of lyrical unison in solo female performance in Ukraine appears as an established value, a continuous

tradition that occurs all the time owing to the **synergy of the song (folk / author's) and the singer as a co-author**. At the moment of self-actualization through the "appropriation" of someone else's consciousness (I = I), singing preserves this synergy "in itself", multiplies it with new meanings and broadcasts it as a semantic model of the world, which is interesting to the listener "here and now".

Keywords: chamber vocal music, vocal art, timbre, soprano, *homo interpretatus*, lyrics, performing tradition, ukrainian musical culture, genre, composing work, vocal works, vocalist, solospiv, musical thinking, musical dramaturgy, national traditions, concert performance, interpretation, european experience, ukrainian diaspora, worldview, succession, communication, music education, vocal repertoire.



**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**  
**Статті в наукових фахових виданнях, затверджених МОН України**

1. Радкевич, Ю. (2015). Цикл вокальних мініатюр як синтез ліричної поезії і музики: теоретичні аспекти вивчення жанра. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, 43. 249 – 259.

<https://intermusic.kh.ua/vypusk43/vyp43-Radkevych.pdf>

2. Радкевич, Ю. (2015). Романтичний вокальний цикл та його витoki у творчості Л. ван Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Зб. наук. ст. Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, 45, 196 – 208.

<https://intermusic.kh.ua/vypusk45/vypusk45-196-208.pdf>

3. Радкевич, Ю. (2018). Сучасний стан українського діаспорознавства (на матеріалі виконавського стилю Квітки Цісик). *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 1 (10). 324 – 328.

[https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/kult\\_fil\\_muz/MV\\_KFM\\_1\\_2018.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/kult_fil_muz/MV_KFM_1_2018.pdf)

4. Радкевич, Ю. (2019). Співак як співавтор: особливості репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Зб. наук. ст ХНУМ імені І. П. Котляревського, 52, 101 – 118.

[https://intermusic.kh.ua/vypusk52/52\\_7\\_radkevich.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk52/52_7_radkevich.pdf)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	19
<b>РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА ТА ЇЇ НАУКОВІ</b>	
<b>ВИМІРИ</b> .....	29
1.1 Лірика як спосіб світовідчуття людини в музичному мистецтві: історіографія проблеми.....	29
1.2 Методи дослідження камерно-вокальної лірики: виконавська когнітивістики.....	45
1.3 Історична поетика камерно-вокальної лірики у світі актуального виконавства ХХІ століття.....	51
1.3.1 Л. Бетховен. «До далекої коханої».....	52
1.3.2 Ф.Шопен. Вокальні твори.....	59
1.3.3 Р. Вагнер. «Пять пісень на вірші М. Везендонк».....	69
Висновки до Розділу 1.....	88
<b>РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ПІСЕННА ТРАДИЦІЯ ТА ФОРМИ ЇЇ</b>	
<b>РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ В СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ</b> .....	95
2.1 Співак як співавтор. Типи вокального виконавства.....	95
2.1.1 Автентичний стиль виконавства. Творчість Н. Матвієнко...100	
2.1.2 Відродження народної пісні в естрадному мистецтві ХХ ст. Квітка Цісик .....	127
2.2 Лірична семіосфера в творах українських композиторів другої половини ХХ століття.....	140
2.3 Лесі Дичко: жіноча парадигма авторської семіосфери: «Настрої»; «Три етюди зими».....	150
2.4 «Над колискою»: лірика роду в жанрових трансформаціях.....	170
Висновки до Розділу 2.....	175
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	180
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	187
<b>ДОДАТОК</b> .....	202

## ВСТУП

**Обґрунтування теми.** Звертаючись до історії національного мистецтва, сучасний співак усвідомлює, що найбільшим ціннісним надбанням української культури постає народнопісенна традиція. Унікальні зразки українських пісень набули широкого розповсюдження і визнання на світовому рівні; отже, народнопісенна традиція постає джерелом наукового інтересу, в тому числі для виконавців. Проблема авторства музичного фольклору не розглядається, оскільки його ментальними чинниками є усність, анонімність, колективний спосіб творення. Однак в професійній музичній діяльності авторство є апріорною формою її буття (композиторська, виконавська, педагогічна, редакторська творчість).

Особливу нішу займає мистецтво співу – сольне вокальне виконавство, носії якого постають «зірковими» постатями музичної культури національного рівня, забезпечуючи її історичну континуальність та спадкоємність різних форм та генерацій. Можна припустити, що саме сольне вокальне виконавство являє собою *авторське обличчя культури*, і не лише підвищує емоційний «градус» комунікації, але й актуалізує нові погляди на філософію мистецтва – його сприйняття, розуміння, спілкування Автора та Інтерпретатора, які поцінуються реципієнтами доби постмодернізму.

Отже, *виконавець як співавтор*, присутній в культурі «тут і зараз», – проблемний вимір сучасної музичної науки (хоча наразі не дуже поширений серед інших її предметів).

З іншого боку, мистецтво співу не може бути відокремленим від лірики, оскільки в кожній сфері вокального виконавства (народнопісенній, оперній, концертно-камерній, естрадній тощо) співак є *репрезентантом людської психології та світовідчуття*, в якому помножуються Я-свідомості автора-творця (поета/композитора) твору. Висловлюючись ніби «від себе» (від першої особи), співак, як поет, розкриває внутрішній світ людини – через єдність серця і розуму, почуття і слова (Логоса). Так в царині вокальних жанрів, в яких суб'єктом виконання постає співак, здійснюється духовна

комунікація: від автора – через твір – до слухача. Лірична Я-свідомість об'єднує усіх комунікантів в одне герменевтичне коло, в єдиний онтологічний горизонт буття, і домінуючим чинником при цьому є саме суб'єктність музичного мистецтва.

Якщо вірно, що «музика є аналогом людини» (Шаповалова, 2007), а вищою цінністю і сенсом самої музики є людина, її душевна (за Г. Сковородою) та духовна (Бог є Любов) природа, то це уможливило визнання **лірики фундаментальною сутністю людини**. Звідси й корінь її одвічного тяжіння до пізнання буття і себе; отже, лірика – *це онтологічний модус буття людини душевної (homo animus)*.

Дефініція «лірика – рід виконавської традиції» виникла на ґрунті систематизації спостережень авторки за концертно-артистичними репрезентаціями творчих проектів митців Харків, що входять в культурно-стильовий ландшафт сучасної України.

Оскільки спів – це триєдність технології, психології та духовної енергії виконавця (homo cantor), слід унаочнити сутність його професійної діяльності у відповідній теорії. Змістом цієї теорії ми вбачаємо *мислення* (образ, модус) – концепт, який є об'єктивною умовою виконавської творчості, інтегрує дію трьох складових людини (тіло – душа – дух), що реалізуються через психофізіологічні, емоційні, естетичні та духовні функції діяльності співака. Йдеться про *виконавську когнітивістику* – таку систему навчання майстерності, яка першочергово орієнтує співака на вміння фокусувати свою свідомість (Я) на когнітивних установках та закономірностях співу. Серед її інструментів – когнітивні моделі, які допомагають співакам в осмисленні теоретичних засад своєї діяльності. Ключовими в сучасній інтерпретології є «homo interpretatus», «вокальний образ», «виконавське мислення», «стиль виконання», «виконавський стиль», «камерний хронотоп».

О. Козаренко при спробі визначити засади феноменології національної української музичної мови зауважив важливу річ щодо ролі виконавця: «... на початку ХХІ століття можна констатувати наявність наукової рефлексії, яка

виокремила статус **національної теорії виконавства»** (підкреслено мною – Ю.Р). І далі вчений вказує на нагальну потребу «... взаємодії різновидів прочитання музичного тексту в одночасній співдії структурного (гештальтного), поетичного (функційно-контекстуального) та метафізичного (архетипічного) аналізу, що відповідає триєдиній природі музики як „мови абсолютного буття”» і належить водночас до «царини обчислюваних архітектонічних пропорцій, царини спонтанних особистісних імпульсів та глибоких і невиразних загальнолюдських змістів» (Козаренко, 2000 : 264). Така єдність різних типів розуміння музики можлива лише при наявності відповідної виконавської майстерності (вокальна педагогіка) та її адекватного наукового опису (академічна наука). У розвиток концепції виховання *універсального співака* (у розмаїтті форм творчої репрезентації в добу глобалізації) в дисертації пропонуються такі засадничі настанови.

1. Об'єднуючою платформою різних типів камерно-вокального музикування слугує **лірика** – *спосіб буття самосвідомості*, що споріднює автора твору із суб'єктом вокальної творчості (співаком) через когнітивні та психологічні механізми автовисловлювання і концертної репрезентації.
2. Когнітивне мислення співака, його Я-свідомість структурує творчий процес (від інтонації до композиторського стилю, від репетиційної роботи над твором до його виконання в умовах концертно-слухацької комунікації).
3. Художню цільність особистості *homo cantor* (людини, яка співає) уособлює результат публічної репрезентації – співацька інтерпретація, якісний рівень якої позначає міра *співавторства*. І в цьому випадку маємо народження співака як інтерпретатора (*homo interpretatus*).

Такі методологічні настанови висувають умови всебічної глобалізації мистецтва та культури ХХІ століття, що охоплює загальнолюдське та національне, універсальне та специфічне, архетипове та унікальне в єдиний універсум планетарного буття, в якому «ліричний космос» *homo cantor* є його серцевиною.

Діяльність сучасного співака/співачки обумовлена «гетерофонією» різних виконавських традицій: від класико-романтичного мистецтва Західної Європи та до розмаїття складових сучасної вокальної культури України (враховуючи автентичний спів, естрадну пісню, впливи трансатлантичної масмедіакультури). Перспективним виявляється включення в академічну науку про вокальне виконавство напрацювань, які стосуються автентичного співу, та інших форм репрезентації народної пісні (мистецтво естрадного співу). Якщо долучити усі існуючі жанрово-виконавські напрями в одну систему під егідою вищої мистецької освіти вокаліста, отримаємо **когнітивну концепцію лірики як роду виконавської традиції**, яка віддзеркалює психологію і стан культури homo cantor XX – XXI століть.

Дослідницький пошук авторки у концертно-виконавській та викладацькій площинах підсилює практичну значущість теми дослідження з точки зору «переформатування» сучасного репертуару вокаліста під гаслом національної самовизначеності.

*Актуальність теми* для вітчизняної музичної науки та практики зумовили наступні чинники:

- 1) відсутність системного дослідження історико-когнітивних засад камерно-вокальної лірики як роду виконавської традиції, якими вони постають для співака в системі новітньої професійної освіти;
- 2) сформованість наукової рефлексії щодо ролі ліричної свідомості у вокально-виконавському мистецтві та проблем авторства і співтворчості;
- 3) репертуарний пошук співаків в їх практичній діяльності за критеріями національно-стильової та індивідуально-композиторської персоніфікації лірики в різних виконавських напрямих музичної культури XXI ст.

Таким чином, пропонована концепція базується на засадах *виконавської когнітивістики*, а саме: вивчення ролі лірики у співацькому мистецтві відбувається «під егідою» Я-свідомості виконавця як homo interpretatus, який є транслятором музичних сенсів у системі комунікації. Надзавданням виконавської когнітивістики є розкриття ролі співака як співавтора в процесі

концертного відтворення специфіки національних, жанрових та індивідуально-стильових форм репрезентації вокальної лірики у власній творчості.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано за планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського згідно комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол вченої ради № 5 від 29.12.2022 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 26.10.2017 р.).

**Мета дослідження** – з'ясувати роль камерно-вокальної лірики в системі виконавської традиції в розмаїтті національних та жанрово-стильових репрезентацій.

**Завдання дослідження** обумовили структурний алгоритм роботи:

- систематизувати джерела з історії та теорії камерно-вокального жанру;
- розробити концептосферу (виконавську когнітивістику), відповідну явищу що вивчається (камерно-вокальна лірика);
- охарактеризувати етапи еволюції камерно-вокальної лірики європейської традиції;
- здійснити порівняльний аналіз інтерпретаційних версій знакових творів камерно-вокальної лірики європейської традиції;
- висвітлити основні етапи розвитку камерно-вокальної лірики в контекст української національної традиції;
- з'ясувати типологію української вокальної лірики з позицій універсального співака (співачки);
- проаналізувати творчість Ніни Матвієнко та Квітки Цісик як знакових постатей сольного виконавства останньої третини ХХ – ХХІ століть, які уособили жіночу лірику через функцію співавторства.

**Об'єкт дослідження** – вокальне мистецтво XIX-XXI століть; **предмет** – камерно-вокальна лірика як рід виконавської традиції у національних та жанрово-стильових репрезентаціях.

**Матеріал дослідження** обраний за критеріями національно-стильової та індивідуально-композиторської персоніфікації лірики в європейській та вітчизняній музиці XIX – XXI століть:

1) камерно-вокальні твори західноєвропейської традиції (Л. Бетховен «До далекої коханої», Р. Вагнер «Пять пісень на вірші Матильди Везендонк») та їх інтерпретаційні версії (Джессі Норман, Анне Софі фон Оттер), які є класичними зразками «ліричної свідомості музики» і мають апріорне значення для академічного виконавства сьогодення; польські пісні Ф. Шопена в інтерпретації Ольги та Пасічник (сопрано) та піаністки Наталії Пасічник (2010); Шарля Спенсера (*Charles Spencer*) та Урсули Крігер (*Urszula Kryger*, 1999); Конрада Джарнота (*Konrad Jarnot*) та Євгена Мірського (*Eugene Mursky*, 2010); Олександри Курзак (*Aleksandra Kurzak*), Маріуш Квєцен (*Mariusz Kwiecień*) та Нельсон Горнер (*Nelson Goerner*, 2009);

2) зразки жіночого солоспіву у вокальних циклах Лесі Дичко: ранньому «Настрої» (1973) та пізньому «Етюд зими» (2017);

3) аудіо- та відеозаписи видатних співачок неакадемічної сфери (Квітка Цісик: народна пісня «Верше, мій верше», Ніна Матвієнко, альбом колискових «З маминих долонь»);

4) зразки жанру колискової в сучасних композиторських версіях та проєктах.

**Теоретична база** ґрунтується на сучасних напрямках музикології:

- вокальне мистецтво, його форми та стилі (В. Антонюк, О. Баланко, М. Бурцев, Ван Дуангуй, В. Гіголаєва-Юрченко, Н. Говорухіна, Б. Гнидь, Л. Горелік, Н. Гребенюк, Л. Деркач, Н. Дрожжина, М. Жулинський, Т. Загородній, Ю. Карчова, О. Коноров, А. Котолевець, О. Літвінова, Т. Мадішева, Ю. Малишев, В. Нечепуренко, Н. Полікарпова, І. Присталов, О. Стахевич, В. Тимохін, О. Томків,



- Б. Фільц, Н. Харандюк, А. Хуторська, М. Черкашина, Чжоу Чживей, В. Юрченко, О. Яхно);
- *філософія та історія музики* (Т.Адорно, Аристотель, Г.Ф.Гегель, Г. Ганзбург Н. Герасимова-Персидська, І. Данішевська, Е. Каминская-Маркова, Л. Кияновська, С. Кримський, О. Самойленко, Й. Хейзінга, Ф.Шеллінг);
  - *український музичний фольклор і діаспорознавство* (Ю. Бачинський, О. Бенч-Шокало, М. Василик, В. Витвицький, О. Городецька, С. Грица, О. Гуркова, В. Євтух, А. Іваницький, Г. Карась, Л. Кияновська, І. Кліменко, О. Козаренко, Л. Корній, Г. Коропніченко, В. Коротя-Ковальська, Н. Костюк, П. Кравчук, В. Кузик, В. Кушпет, М. Лановик, З. Лановик, З. Ластовецька-Соланська, Н. Матвієнко, М. Міщенко, О. Мурзина, І. Романюк, М. Самотос, Р. Стельмащук, Ю. Трунез, Є. Хекало);
  - *музичний стиль, твір та його інтерпретація* (О. Баланко, Н. Жайворонок, Г. Ігнатченко, Н. Інютючкіна, О. Катрич, І. Коханик, А. Луніна, Н. Маринчак, О. Марчун, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвська, Н.Старюченко, О. Філатова, Л. Шаповалова, Л. Яросевич).

**Методи дослідження.** Концепція дослідження спирається на взаємодію загальних та спеціальних методів сучасного музикознавства:

- *історико-генетичний* – висвітлює спадкоємність ліричної свідомості музики на різних етапах еволюції традиційної культури та подальших взаємозв'язках з професійними вокальними жанрами;
- *когнітивний* – з'ясовує роль емоційно-розумових процесів виконавського мислення на шляху пізнання та відтворення музики;
- *жанровий* – встановлює типові закономірності вокальних творів через зв'язки з усталеними традиціями європейської культури;
- *стильовий* – розкриває зміст композиторської інтерпретації жанрових моделей крізь призму індивідуального композиторського мислення;

- *функціонально-структурний* – при аналізі цілісності вокального твору (функція помножена на структуру);
- *виконавський* – спрямований на виявлення специфіки вокальної творчості, включаючи технологію звукоутворення, психологію вокально-сценічного образу, світоглядно-ментальні засади;
- *порівняльно-інтерпретаційний* – уможливорює розгляд одного об'єкту пізнання (вокального твору) в різних виконавських версіях і змінах жанрово-стильового контексту;
- *системний* – узагальнює різні прояви лірики у вокальній творчості західноєвропейської та української традицій в єдину модель як рід виконавської традиції;
- *феноменологічний* – виокремлює роль особистості співака у вокальному мистецтві в окремий предмет музикознавчої рефлексії для уособлення його унікальності та національно-ментальної персоніфікації серед інших феноменів культури.

**Наукова новизна отриманих результатів.** У музикології *вперше*:

- обґрунтовано статус камерно-вокальної лірики як роду виконавської традиції за історико-когнітивними, національно-жанровими та мовностильовими параметрами;
- уведено в науковий обіг низку понять: «виконавська когнітивістика», «лірика як рід виконавської традиції»; «лірична свідомість музики»; «вокально-виконавський стиль творчості»;
- здійснено виконавський аналіз знакових для ліричної свідомості вокальних творів Л.Бетховена, Ф.Шопена, Р.Вагнера, Лесі Дичко в світлі порівняльної інтерпретології;
- з'ясовано, що жанрово-стилістичні тенденції європейської камерно-вокальної лірики знайшли відповідне відбиття і в українській музиці як національно-визначений тип ліричного Я-образу людини, яка співає (*homo cantor*);

- розглянуто розгалуження сучасної української виконавської традиції – автентичну та музично-естрадную – крізь призму інтерпретаційної функції співака як співавтора;
- узагальнено роль творчості визначних українських співачок різних стильових напрямів (К. Цісик, Н. Матвієнко), які ли *лірикоцентризм* формували як засадничу якість жіночого сольного виконавства акінця ХХ–ХХІ століть.

*Отримали подальший розвиток:*

- онтогенеза камерної лірики в царині української народнопісенної традиції;
- актуалізація колискової пісні як наскрізного архетипу камерно-вокальної лірики, що впливає на композиторське мислення в аспекті пересемантизації жанру.

**Практична значимість отриманих результатів.** Матеріали та висновки дисертації можуть бути залученими до викладання навчальних дисциплін: «Історія української музичної культури», «Теорія вокального виконавства», «Аналіз та інтерпретація музики», «Феноменологія особистості виконавця» для бакалаврів, магістрів, аспірантів вищих музичних закладів освіти України.

**Апробація отриманих результатів дослідження.** Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, в тому числі в рамках наукових проєктів:

- міжнародна наукова конференція «Бетховен – terra incognita» (Харків, 4-5 жовтня 2014 року);
- міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 23-24 березня 2017 року);
- наукова конференція присвячена пам'яті професора Н.В. Савицької (Львів, 24 березня 2018 року);

- відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 16 лютого 2018 року);
- всеукраїнська науково-практична конференція «Леся Українка на перехресті культур і часів» присвячена 150-річчю Лариси Косач (Харків, 20 березня 2021 року);
- науковий проєкт «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року);
- міжнародна наукова інтернет-конференція «Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри» (Івано-Франківськ, 23-24 травня 2024 року).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено у чотирьох одноосібних статтях, надрукованих у фахових виданнях, затверджених МОН України.

**Структура роботи.** Дисертація складається із Анотації, Вступу, двох основних розділів (7 підрозділів, 5 підпунктів), Висновків, Списку використаних джерел (153 покажчиків) та Додатків. Загальний обсяг дослідження – 203 сторінки; з них 168 сторінок – основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА ТА ЇЇ НАУКОВІ ВИМІРИ

#### 1.1 Лірика як спосіб світовідчуття людини в музичному мистецтві: історіографія проблеми

Лірика як явище музичного мистецтва – предмет багатьох мистецтвознавчих досліджень, в яких вона постає у значенні «внутрішній світ людської особистості». У новоевропейській (картезіанській) картині світу лірика в поезії та музиці стала маркером нового світобачення митців, народження психологічного виміру образу людини засобами звуко-інтонаційної матерії. З огляду на це у музикології склалася певна *концептосфера* – система термінів, достатня для розуміння специфіки ліричного модусу в різних жанрах вокальної творчості багатьох композиторів Західної Європи<sup>1</sup>. Враховуючи історіографію сучасної гуманітаристики, класичних філософських праць, дотичних до теми дисертації, позначимо основні теоретичні поняття лірики для подальшої екстраполяції на когнітивний інструментарій вокально-виконавського мистецтва.

*Етимон.* Французьке слово «жанр» є багатозначним і означає «рід», «вид», «спосіб». «Рід» серед цих значень – найширший.

*Філософія.* Аристотель встановив розподіл мистецтва на три *художніх* роди (Аристотель, 1967). Лірика є однією з трьох категорій поезії (епічна та драматична є двома іншими категоріями).

Термін походить від назви «ліра» — це арфоподібний музичний інструмент, домінуючий у Стародавній Греції. Ліризм — це вираження прекрасних почуттів у синтетичній формі музики та поезії. Зрештою, ліричний вірш – це те, що виражає почуття. Цікаво, що ліричні вірші

---

<sup>1</sup> Показовими в плані розкриття персоналій, дотичних до ліричного роду музичної творчості є дисертації І. К. Присталова «Ліризм як жанрова основа українського оперного співу» (2008); Нечепуренко, В. Ю. «Вокальна творчість Габрієля Форе: шляхи формування жанру *melodie*» (2015); В. О. Мовчан «Французька лірична опера в динаміці жанрової трагедії:» (2017).

призначалися для співу – принаймні, найчастіше за все, і тому ми зустрічали їх у формі сонетів, од, елегій, балад. Європейська культура усіх століть прославлена саме поетами ліриками, серед яких – Петрарка, Кітс, Байрон, Шеллі, Гейне. Повертаючись до драматичного роду мистецтва, і там зустрічаємо поетичні зразки лірики Шиллера, Гете, Мільтона, Шекспіра.

Багато цікавих суджень про літературні роди містять праці Г.В.Ф. Гегеля («Лекції з естетики»). В основі поділу літератури на художні роди філософ поклав категорії «об’єктивне» і «суб’єктивне». Епос, за Г.В. Ф Гегелем, — відтворення об’єктивності буття в об’єкти візуалізованої історії; лірика — відтворення суб’єктивності внутрішнього світу, драма — синтез, який поєднує розкриття зовнішніх обставин і внутрішнього життя людини. Далі для характеристики епосу і драми філософ залучає категорії «подія» і «дія». Епос повинен описувати події, у драмі розкриваються дії індивіда. За Гегелем, драма «вужча» від епосу, бо дія входить у подію. Хоча буває й навпаки — подія стає одним із минутих виявів постійного плину дії. З філософського погляду, між ними — відношення перервності і безперервності.

Міцний зв’язок між поезією та музикою стає чіткішим, коли ці два види мистецтва розглядаються окремо. Кожен із них може існувати окремо, але також надихатися іншим. Очевидно, що існує багато жанрових форм музики, як існує багато форм поезії. Не всі вірші можуть поєднуватися з музикою. Знову ж таки, ми повинні зробити тут розмежування. Текст пісні може бути досить красивим і структурованим таким чином, щоб вважатися віршем. **Але не всі тексти є віршами.**

Отже, для композитора проблема полягає в тому, щоб відчувати, *як вірш, не призначений для співу, настільки поєднався з музикою, щоб стати популярним.* Це поворотний момент в історії відносин між поезією та музикою. Вірші, які залишилися б непоміченими, полюбилися людям, коли стали піснями. У Греції поема «Amisi», написана Нобелівським лауреатом і одним із найбільших грецьких поетів Йоргосом Сеферісом, стала надзвичайно популярною, коли для неї написав музику Мікіс Теодоракіс. Кажуть, що

Т. С. Еліот написав свою «Пустку», надихнувшись «Весною священною» І. Стравінського. «Прелюдія фавна» К. Дебюссі отримала натхнення від «Півдня фавна» Стефана Малларме. Моріс Равель також написав свої «Три поеми Малларме» на основі віршів Малларме. Отже, лірична поезія – чудовий приклад поєднання поезії та музики. Повторювані фрази словесних поетів нагадують рефрен пісенних текстів. Категорія «лірика» та її похідні (ліризм, ліричний) відіграють важливу роль у зв'язках між музикою та поезією.

*Літературознавство.* Теорія жанрів у літературі спирається на систему художніх родів. Іноді жанром називають вид художньої творчості, в «середині» якого існують свої різновиди. Відомо, що літературні роди розвивалися неоднаково. В епоху античності провідним був епос (Гомер, Вергілій), у XVI—XVII ст. — драма (Шекспір, Корнель, Расін), у XVIII ст. на перший план знову виходить епос (Філдінг, Стерн, Руссо), у кінці XVIII ст. його знову відсуває на другий план драма (Вольтер, Гете, Шиллер).

Теорія жанру займає важливе місце в працях найвпливовішого німецького філософа Г.В.Ф.Гегеля. Для теорії жанрів він використовував категорії «субстанціональне» (лат. *substantia* – сутність, істина) і «суб'єктивне». На думку філософа, епос тяжіє до субстанціонального, а лірика – до суб'єктивного змісту. Однак усі роди здатні бути транслятором як субстанціональності, так і суб'єктивності. Субстанціональне, за Гегелем, — розумний зміст мистецтва, його сферу складають відносини, які є об'єктивним змістом людського існування: родина, політична мета, Вітчизна, обов'язки, яких вимагає професія, релігійність і прагнення до свободи. Гегель протиставляє субстанціональне (істинне) і суб'єктивне (випадкове), у цьому виявляються сильні і слабкі сторони його естетики. Він недооцінює роль художника. Основним критерієм жанрової класифікації Гегель вважає суспільство та індивіда. Розквіт і згасання близьких за змістом жанрів вчений пояснював стадіальністю суспільного розвитку. Він вважав епопею, сатиру і

роман трьома типами жанрів, які відповідають певним історичним періодам світової історії. У характеристиці жанрів Г. В. Ф. Гегель спирався на:

1) загальний стан світу — це основа для жанру; 2) ставлення автора до предмета зображення; 3) колізію жанру; 4) характери.

Епопея, на думку Гегеля, з'являється у період героїв, а роман передбачає прозово впорядковану дійсність. Філософ вважає, що поява держави обмежила свободу індивіда, реальна самостійність героя стала формальною. Ґрунт для сатири і комедії з'явився у період занепаду демократії.

Інший видатний представник німецької філософії ХІХ століття – Ф. Шеллінґ. Його праці вплинули на розвиток музичного романтизму, для характеристики літературних родів він обрав категорії «свободи» і «необхідності». Епос співвідносив з необхідністю, лірику – зі свободою, а драму – з їх протиборством. Дійсно, в ліриці поет має значну свободу для самовираження. Епос зобов'язує відтворювати події, будувати сюжет та інші необхідні речі. Необхідності підпорядкована і драма. Вона має більше свободи, ніж епос.

Іноді замість термінів «епос», «лірика», «драма» літературознавці використовують терміни «проза», «поезія», «драматургія». В основі такого поділу – зовнішні ознаки літературних творів. Епічні твори пишуть і віршами, і прозою. Існує і лірична проза. Були пропозиції виділити в самостійні роди ліро-епіку, науково-фантастичну белетристику, художню публіцистику. Однак усе написане і новостворене вміщається в три літературні роди: епос, лірику, драму. Отже, немає особливої потреби збільшувати їх кількість.

Окремі літературознавці ХХ століття виступають проти поділу літературних творів на будь-які групи, вважаючи поділ на роди догматичним, оскільки в чистій формі не існує ані лірика, ані драма. Можна говорити лише про перевагу ліричного або драматичного.

У межах кожного роду розрізняють види і жанри. Вид займає проміжне місце між родами і жанрами, відрізняється від жанру вищим ступенем художнього узагальнення. Для виду характерні відносно стійкі, повторювані в



літературному процесі структури, способи побудови образів. Жанр – це підвид. Роман – вид епосу, він може бути пригодницьким, історичним, мемуарним жанром.

Термін «жанр» поширився в ХХ столітті, починаючи з поетики засновників структурної поетики (школи Б. Томашевського, В.Жирмунського, В. Шкловського). Жанр — це підвид літератури з певним спрямуванням у відборі матеріалу, який вимагає відповідної форми вираження, обсягу, композиції, лексико-фразеологічних засобів і метрики. Жанр — спосіб світобачення, точка відліку при вивченні процесів розвитку літератури, що має конкретно-історичний зміст, національні особливості.

Взаємодія жанрів веде до появи нових «гібридних» форм мистецтва, так з'явилися кіноповість, кіноновела. Їх можна визначити і як зразки міжмистецької взаємодія, оскільки пошуки оригінальних рішень композиторів не відбуваються поза жанровим синтезом вже усталених моделей.

Жанр не є чимось застиглим: кожна епоха наповнює його своїм змістом; він постійно змінюється під впливом видатних композиторів, які його інтерпретують по-своєму. До доби бароко до ХІХ століття спостерігався процес стабілізації жанрів (особливо на стадії віденського класицизму вони мали стабільні відмінності). У літературі та музиці ХІХ–ХХ століть спостерігається дифузія жанрів, рідше використовуються строго регламентовані структури. Динаміка історико-культурного розвитку призводить до руйнування усталених уявлень про систему жанрів, але не самої системи.

Жанр – змістовна форма, яка зберігає притаманну лише йому типову семантику. Побутує думка, що визначальним у жанрі є зміст. Так, елегія з найдавніших часів була здебільшого сумною піснею. У Стародавній Греції вона мала форму двовірша, який складався з гекзаметра і пентаметра. Згодом елегія відмовилася від такої форми, але печальний зміст пронесла через усю історію розвитку. В деяких жанрах беруться до уваги композиційно-версифікаційні особливості художніх творів: газель, рубаї, танка, рондо, сонет. Окремі жанри характерні лише для певних національних традицій, наприклад:

щедрівки та думи – українцям, саги та едди – ірландцям і скандинавам. Втім, жанрова семантика, розкриваючи функцію твору, завжди структурується за його законами. Звідси поширення категорія «структурно-семантичний інваріант», розроблений в музикознавстві.

Категорія "жанр" — досить вільний з точки зору авторів (письменників та поетів) і суб'єктивний по відношенню до психології творчості та сприймання. Так, М. Гоголь назвав свій роман "Мертві душі" поемою, П. Чайковський оперу «Євгеній Онегін» – ліричними сценами.

Оригінальною є жанрова концепція О. Веселовського, засновника історичної поетики в літературознавстві, який вважав, що поява певного жанру спричинена певною стадією відносин людини і суспільства. Складаючи теорію родів, вчений з'ясував проблему *особистості та її відображення в літературних родах*. Він визначив три стадії у відношеннях особи і суспільства, відображені мистецтвом слова:

- 1) «спільність розумового і морального кругозору, невиділеність особистості в умовах роду, племені, дружини (епос);
- 2) прогрес особистості на ґрунті групового руху, «індивідуалізація в рамках станового вирізнення (давньогрецька лірика і лірика середніх віків, давньогрецький і лицарський роман);
- 3) руйнація станового і торжество особистісного принципу (новела і роман італійського Відродження)» (цит. за: Теорія літератури<sup>2</sup>).

Таким чином, література у всіх родах творчості фіксує динаміку у відношеннях людини і суспільства. Один бік цієї динаміки — «звуження колективізму», ускладнення соціальної диференціації. Другий — звільнення особистості від диктату колективу, духовне збагачення і розвиток ініціативи.

Отже, виникнення лірики викликане розвитком особистості, її потреб в самопізнанні. У типології жанрів Гегеля і Веселовського спільним є те, що

---

<sup>2</sup> [https://subj.ukr-lit.com/osnovi-literaturoznavstva-ferenc-n-s-10-1-ponyattya-pro-rid-vid-zhanr/?utm\\_source=chatgpt.com](https://subj.ukr-lit.com/osnovi-literaturoznavstva-ferenc-n-s-10-1-ponyattya-pro-rid-vid-zhanr/?utm_source=chatgpt.com)

епос, драма і лірика відбивають *реальність як відношення людини і суспільства*.

*Вокальна музика.* Концентрація жанрової семантики в сольному виконавстві (пісня, романс) здійснюється, як правило, через синтез слова та музики. Саме у мініатюрі, генетичним видом якої була й залишається пісня, від самого початку спостерігалася синкреза слова та музики, точніше, музики та ліричної поезії. Цей синтез, як зазначено в праці Ю. Малишева, складає стратегію розуміння специфіки вокального жанру як такого: «музика – узагальнює, слово – деталізує» (Малишев, 1977 : 8). Слово та музика знаходяться в рухливому стані та вирізняються розмаїттям, що особливо помітно в жанровій структурі вокальної мініатюри. З'ясувавши цю закономірність, Ю. Малишев запропонував висхідну константу можливих параметрів співвідношення вербального тексту та його музичного втілення.

Музика – це не тільки ліричне висловлювання за допомогою «співу словами» або гри на інструментах, але, насамперед, виконання. Вокальна музика в своїх витоках має виконавство, що розвивалося в напрямку від анонімності до персоніфікації. Аналогічні процеси відбувалися в композиторській творчості: від анонімної народної творчості через виокремлення класу виконавців-віртуозів – до формування так званої опусної музики з притаманним їй акцентуванням ролі композитора-митця як особистості, чий розум і серце її створив.

За Й. Хейзингою, музика та поезія пов'язані не тільки формами вокального музикування, але й «більш глибоким корінням, оскільки в їх основі лежить “гра”» (Хейзинга, 2011 : 222). Визначаючи норми, які могли би бути загальними для музики та гри, філософ вирізнив ритм та гармонію. Звідси зв'язок, синкреза музики и слова, що спостерігаються ще в архаїчних культурах, в яких «слово, що вимовляється, <...> невід'ємне від музичної декламації» (там само).

Європейська музика у своїй цивілізаційній «колисці» була співом, тобто вокальною. Інструментальний супровід виник на тих етапах розвитку

«мислення музикою», коли словесні та музичні засоби вираження (що існували в архаїчних культурах в синкрезі), спочатку роз'єдналися, а потім знову об'єдналися у синтез (середньовічні трувери, трубадури; пізніше італійська опера доби бароко). Таким є шлях вокальної мініатюри, в якій, крім типологічних властивостей «малої форми», слід завжди шукати принцип співвідношення музики та поезії, характерний для стилю певної доби, в його ієрархії (історичний, жанровий, композиторський).

В онтологічному (буттєво-філософському) сенсі музичний твір «...поєднує в собі позачасову стійкість (у певному сенсі) та неминучу процесуальність» (Герасимова-Персидська, 2002 : 3). Якщо цю думку екстраполювати саме на вокальне мистецтво, то «простір» означає місце «зустрічі» – «перетин» історико-типологічного та індивідуально-авторського (твір); тоді як «час» – це доба романтизму, коли вокальна лірика як спосіб висловлювання виявилася імпліцитною до потреб суспільства. На цьому ґрунті виникає стійкий мовностильовий комплекс вокальної виразності людини, яка співає (*homo cantor*), і закріплюються притаманні їй психологічні якості (внутрішні стани переживань, споглядань, любовних страждань).

Слід підкреслити роль слова-Логоса в діяльності співаків в царині камерно-вокальної музики як осередком **лірики**, яка за визначенням є увиразненням образу людини, яку мислить, страждає, любить світ, природу, Бога; отже, вводить слухача в персональний світ авторської семіотики.

«Перетин» жанрового та стильового змісту зафіксовано в дефініціях музичного твору. Наприклад, в «Лекціях по музичній інтерпретації» В. Москаленка: «Під музичним твором ми розумітимемо самостійну музично-інтонаційну концепцію, що розкривається у суспільному функціонуванні як художнє ціле у взаємодії її еталонного слухового уявлення та потенційної нескінченності їх інтерпретацій» (Москаленко, 2013).

Вокальний твір являє той чи інший тип реалізації мовленнєвої інтонації (без урахування типів його функціонування, за Ю. Малишевим: чисто сольного, без супроводу; сольного із супроводом «обидві форми пов'язані з

поетичним текстом»; «спів без слів» (вокаліз), як правило, із супроводом» (Малишев, 1977 : 7). З мовлення походять історичні типи вокальної мови: псалмодія, мелодекламація, скандування, колискова, напівне читання, оперний речитатив, аріозний спів, кантиленна арія, протяжна народна пісня, міський романс, нарешті, **камерна вокальна лірика концертного плану** (виокремлено мною – Ю.Р.) (Малишев, 1977 : 132). Як унаочнює низка жанрових визначень вокальної мови від музикознавця, авторитету якого можна довіряти, найвищим щаблем композиторського перетворення мовленнєвої інтонації в музиці є «камерна вокальна лірика концертного плану», до якої призвела еволюція вокальної мініатюри. Щоб з'ясувати специфіку цього явища, слід звернутися до усталених форм реалізації співвідношення музики та слова, на рівні синтетичної художньої цілісності вокально-поетичного твору.

Форми реалізації слова в музиці визначають за ступенем адекватності (повного або опосередкованого співпадіння поетичного першоджерела та його музичного втілення), про що йдеться у дисертації А. Хуторської. Авторка розкриває специфіку камерно-вокальної музики в її невід'ємних зв'язках зі словом через поняття «міжвидовий художній переклад» (Хуторська, 2009 : 1). На його основі вирізняються дві групи музичних творів:

- *дистанційні*, коли «певне художнє першоджерело присутнє в “знятому вигляді” (відображення без об'єкта – програмна музика) (там само, 7);
- *синхронізовані*, якщо «першоджерело не тільки впливає на музичний процес, але й “вмонтовано” в художню структуру нового синтетичного твору. (Така ситуація можлива тільки при поєднанні споріднених видів мистецтва (в нашому випадку інтонаційно-процесуальних – поезії та музики). Однак в різних жанрах, пов'язаних зі словом, міра участі першоджерела та його трансформованість композитором буде різною» (там само).

Значення лірики в контексті її специфікації в українському оперному співі розкрито в дисертації І. Присталова. Автором пропонуються похідні поняття від основного концепту (лірика як художній рід, за Аристотелем):

а) музична лірика; б) ліризм у музиці; в) ліризація музичного жанру; г) ліричний герой музичного твору (Присталов, 2008 : 3). Поняття «ліризм у музиці» в науковому обігу вказує, насамперед, на стильовий вимір композиторської індивідуальності, висловлювання від «першої особи», на функціональну зону автокомунікації (з перспективою розробки авторського семіозису).

У понятті «музична лірика» І. Присталов вирізняє три значення:

- 1) *етимон* – зумовлений давньогрецькою практикою синкретичного мистецтва (взаємодія поезії, співу, театр, гри на музичних інструментах, хореографії);
- 2) *жанрову семантику*, що вказує на приналежність твору до одного з трьох родів мистецтва;
- 3) *стилістику*, яка об'єктивує типові образи (емоційність, чутливість, психологічність, щирість, комунікативність) завдяки закріпленому за ним засоби художньої виразності (там само).
- 4) «ліричний герой» потрактовується «...як ліричний образ автора (його почуття, переживання, мрії, думки), що виникає в уяві слухача під впливом музичних творів» (там само).

Вказані поняття та категорії розглядаються в дисертації І. Присталова на матеріалі оперного жанру в українській музиці і в основному з прикладами вокального мистецтва чоловічих голосів (тенора, баса). Тому, погоджуючись з автором з приводу актуалізації теми в контексті саме вокального мистецтва, вкажемо на принципово інший підхід та матеріал пропонованої дисертації: *лірика розглядається ширше, ніж жанр* — це рід традиції, яка поширюється на виконавську сферу (не зупиняючись на творах композиторської діяльності як семіотичних об'єктах) і акцентує роль авторства в мистецтві співу (ширше – особистості як співавтора того чи іншого співацького феномену).

Категорія «ліризація музичного жанру» передбачає «... зростання ролі у межах певного кола художніх творів засобів художньої виразності, що сприяють підвищенню образного впливу сфери лірики» (Присталов, 2008 : 4).

Резюмуємо: *лірика розкриває свою таїну слухачам (суспільству) через суб'єкта вокальної творчості в «живих» текстах культури сьогодення.*

Концентрація та узагальнення у сфері композиції та драматургії як «пізнаваний знак» симфонічного мислення знаходить своє відображення і в романтичній пісні, що вийшла з артифікованої Lied та від початку тяжіла до циклізації. Хоча не менш поширеною у міському побуті був альбомний принцип об'єднання вокальних п'єс (див. аналітичний нарис про пісні Ф. Шопена у пункті 1.2.2).

Від розквіту в австро-німецькому середовищі музичного генія Ф. Шуберта почалася практика непомітно-поступового переростання побутової пісні на *ліричне висловлювання від імені автора (Я=Я) в умовах камерної комунікації, та сольних формах авторської виконавської реалізації.* Так відбувалось становлення камерно-вокальної лірики в жанрах пісні, романсу та вокального циклу в царині академічної творчості, з обов'язковим збереженням його внутрішньої форми як музично-поетичного твору.

Поява перших інтерпретаторів вокальних творів композиторів, тобто виконавців, які концертували, – ознака нової якості антропологізації культури, яка усвідомлює необхідність «тиражування» власної виконавської творчості як самодостатньої. Таким чином, специфіку камерності як онтологічного буття лірики у вокальному творі визначає не лише *природа сольного виконавства*, але й жанрові та комунікативні умови його буття.

Романтична пісня послугувала народженню вокального циклу як увиразнення камерної лірики європейської традиції. Цей етап став підсумком розвитку народнопісенного жанру, що сягає своїм корінням в глибоку давнину. Характерними ознаками пісні як жанрового архетипу є:

- 1) фольклорна основа, найчастіше обрядова чи ритуальна, або будь-яка інша прикладна;
- 2) різноманіття музично-жанрових ознак, що визначаються її функціональним призначенням – життєвим та художнім;

3) концентрація національно-стилістичних моментів, пов'язаних із синтезом слова та музики (вербальна мова в її впливах на пісенну інтонацію);

4) «консервативність» пісні в сенсі, що вона зберігає свої константні ознаки функціональної властивості та специфіку національної лексики в будь-яких історико-соціальних контекстах, чим і відрізняється від «мобільності» танцювальних жанрів, схильних до змін суспільної моди;

5) розподіл пісенного жанру на дві сфери – елітарну та масову, що постійно взаємодіяли, але зберігаючи свою специфіку – фольклорну, академічну, «третєшлясову».

Автором пісень був і В.А. Моцарт, але історики музики визначили, що фундатором вокальної лірики є Л. Бетховен та його вокальні цикли: критеріями є вибір поетів, а головне – ставлення Л. Бетховена до форми циклу (див. про це запропонований аналіз циклу «До далекої коханої» у підрозділі 1.2).

Поєднання в одному творі ліричного героя в двох іпостасях (автора та виконавця) означає єдність не тільки автора-суб'єкта (Я-свідомість композитора та поета, на чий текст створені пісні), в принципову стратегію висловлювання від першої особи Іншого. Це можливо тільки за умов особливої комунікації – витонченістю, інтимністю, стриманістю у передачі ліричного світовідчуття. До того ж камерність «закладена» на фактурно-тематичному рівні твору, де діє закон паритетного розподілу матеріалу за всіма «поверхами» та «секціями» музичної фактури та форми.

Загальна «камернізація» мислення композиторів епохи другої половини ХІХ – початку ХХ століть відбивається у вокальних циклах, які, на думку Н. Говорухіної, «...навіть із погляду технології є напрацюванням моноцентричної системи драматургії композиції (...). Йдеться про тенденції до “відсікання” побічних сюжетних ліній, виокремлення та концентрації одного драматургічного “вузла”, скорочення числа персонажів» (Говорухіна, 2007 : 67). Австрійському музичному менталітету більш властива «драматургія гри» (там само). Тісні зв'язки Австрії з Італією, Чехією,



Польщею, іншими країнами романського та слов'янського ареалів визначали дивертисментну основу музики, її витoki у вигляді жанрової характеристичності, де не останню роль відігравали побутові за походженням пісенно-танцювальні жанри, широко представлені у творчості Й. Гайдна, В.А. Моцарта.

Поняття «віденський класицизм» у цьому сенсі відрізняється стилістичною «збірністю», внутрішньою неоднорідністю, що далося взнаки і на вокальному циклі, що вийшов з надр віденсько-класичної стилу мислення в галузі симфонії, опери та камерно-інструментальних жанрів (соната, сюїта, дивертисмент, концерт).

Відомо, що вокальний цикл, до складу якого входять всі ключові слова визначення, склався в австро-німецькій композиторській школі. Його фундатором в еталонному сенсі є німецький композитор Ф. Шуберт. Звідси витoki вокального циклу, що за жанровими ознаками музичної мови складається з пісні (Lied) визначається як «романтичний», сягають творчості двох німецьких геніїв Л. Бетховена та Ф. Шуберта.

Концепти «суб'єктивісти» та «раціоналісти» по відношенню до композиторського стилу мислення віддзеркалюють загальні тенденції в розвитку жанрової стилістики та драматургії вокального твору. Діють обидві ці тенденції, але з різним іспіввідношенням суб'єктивного та раціонального.

Філософсько-естетичні підвалини музичного романтизму приховують ще одну тенденцію, що увиразнила зміст зазначених вище «-ізмів» – суб'єктивізму та раціоналізму. Йдеться про камерно-вокальну лірику в контексті християнської культури. М. Бурцев у своєму дослідженні (в жанрі наукового обґрунтування ступеня доктора мистецтв), присвяченого християнським засадам вокальної творчості, з'ясував, що *християнські мотиви, втілені в камерно-вокальних творах композиторів Західної Європи, слугують безпосереднім свідомством духовної рефлексії їх творців (поета/композитора) та опосередковано – «портретом» тогочасного суспільства, його психології, етичних норм, світоглядних цінностей* (Бурцев,

2023 : 19). Внаслідок цього у камерно-вокальному виконавстві виникає ефект «теургії», яка базується вже на інших засадах – майбутнього мистецтва символізму, що виникло на межі ХІХ – ХХ століть, не без досвіду романтичної естетики. Це важливо для розуміння стильової парадигми вокальної музики ХХ століття (зокрема, творчості Б.Лятошинського). «Сутність романтизму актуалізувала особистісне переживання релігійних почуттів композиторів та співаків крізь злети та падіння власного досвіду Богоспівкування, що обумовлювало місіонерську функцію духовної лірики у музичному мистецтві тогочасного суспільства» (Бурцев, 2013, 66). Йдеться про появу вокального циклу Л. Бетховена «Шість пісень на вірші Геллерта». І далі ця лінія камерно-вокального мистецтва лише поширювалася. Так, «тема особистих відносин Бога і людини часто зустрічається у творах Ф. Шуберта. – пише далі дослідник. – Композитор написав чимало пісень на тексти відомих німецьких поетів-романтиків. «Im Abendrot» (вірші Карла Лаппе) – одна з найпопулярніших серед духовних пісень – увиразнює глибоку відданість людини Богу. Поет відчуває присутність Бога в час заходу сонця, описує свою реакцію: *«Чи можу я поскаржитися? Чи можу боятися? Ні, я ношу твоє небо у своєму серці»*. Видатний німецький баритон Дітріх Фішер-Діскау написав про цей витвір Ф. Шуберта так: «Im Abendrot є увиразненням відданості Богу людини, яка смиренно і пронизливо усвідомлює швидкоплинність людського щастя» (цит. за: Бурцев 2023 : 69).

М. Бурцев дійшов висновку, що «духовний досвід допомагає віднайти вірні градації психологічних станів оперних героїв, відповідну техніку (правильне звуковедення, темпові та динамічні прийоми) та акторську поведінку» (Бурцев, 2023 : ). Отже, вокальний цикл у творчості романтиків, на перший погляд, вважається суто світським, відрефлексованим на собі явище, насправді містить глибокий етико-філософський зміст, сенс якої – у поверненні до Абсолюту (до Бога).

Таким чином, вокальна лірика є особливою цариною музичного жанро-і стилетворення, оскільки в ній суто музичні засоби завжди поєднані з

вербально-поетичними, що пояснюють семантику музичного твору для його виконавців (слухачів) через категорію самопізнання. Тому істотним чинником творчого процесу при написанні вокальних творів (зокрема, циклів як художньої цілісності) є вибір композиторами віршованих текстів, які належать одному конкретному поетові, а можливо і різним поетам.

Вокальний цикл – уособлення ліричного Я-образу в музиці: причому ця лірика становить не тільки «ядро» вокального циклу як жанру, але і визначає сутність музики, її народження як мистецтва ліричного за духом. Головним жанровим принципом постає музично-інтонаційне «узагальнення», а текст здатен роз'яснити зміст музичних образів на ґрунті ключових слів поетичного тексту.

Багаточастинна композиція складається з низки пісень (романсів). Центром її музичної драматургії (не обов'язково «сюжетоподібної») постає образ Автора (який може ототожнюватися з образом Поета) – як головний герой оповіді, учасник психологічних переживань, подій і навіть колізій. Композитор свідомо відбирає для свого вокального циклу поетичні тексти, komponує їх, знаходячи у них відповідність своєму задуму. Такий тип образу вказує на «Я-свідомість» автора, і саме він пов'язаний з уособленням лірики в музиці.

Іншою комунікативно-семантичною ознакою буття ліричної свідомості музики (митця, виконавця) є камерність – хронотоп вокального твору.

Камерна музика (до сфери якої належать так чи інакше всі вокальні жанри, як мініатюри, так і цикли) за онтогенезою є **внутрішньою формою спілкування людей в малому хронотопі людської історії**. На відміну від музично-театральних жанрів, які базують свою комунікацію на зовнішній, видовищній репрезентативній формі діалогу із глядачем/слухачем (який не тільки *слухає*, а першочергово *дивиться* на сцену).

У вокальній музиці у композитора є можливість у малому за розміром приміщенні вплинути на обмежене коло особливих слухачів: ними є не випадкові люди, хто купив квітки на концерт; це – головним чином друзі,

глибоко споріднені за соціальним статусом, психологією, світоглядними поглядами. Звідси деталізований, особливо сконцентрований, властивий саме камерній музиці інтонаційний стрій, з одного боку, а з іншого – відмінні від великих форм академічного мистецтва співу *установки на техніку виконання*: витончені артикуляційні прийоми, вимова – точність вимовляння слова, з огляду на роль духовно-піднесеного, інтелектуального змісту художньо-поетичної основи вокального твору, іноді філософсько-споглядального змісту, тісно пов'язаної зі сферою особистої рефлексії митця (як поета, так і композитора).

Т. Адорно, який сповідував соціокомунікативний підхід до вивчення музики, радив аналізувати камерну музику не за відмінностями жанру, (оскільки вважав межі терміну розпливчастими), і не від слухачів, а саме «від виконавців» (Адорно Т., 1998 : 79). Ця теза є важливою при розробці концепції нашої дисертації. Для камерної музики будь-якого роду, на думку вченого, «цей тип музики за своїм внутрішнім устроєм, за своєю фактурою конституюється розподілом виконуваного між кількома спільно музикуючими людьми» (там само).

Камерність у європейській музиці історично була детермінована відділенням музичного мистецтва від прикладних функцій, пов'язаних спочатку з церковним побутом (концерт у церкві). Не випадково на стику епох Ренесансу і Бароко виник поділ музики концертно-камерного типу на два функціональні підвиди, що отримали назви *da chiesa* і *da camera*. Перше означало «церковне», а друге – «світське», хоча подібні концертно-камерні форми найчастіше розрізнялися лише за місцем виконання. Вокально-інструментальні жанри, зокрема, кантати Й. С. Баха можна розглядати прообразами камерної лірики (у окремих сольних частинах циклів) з урахуванням того, що семантика цих творів відповідна християнській традиції. Отже, йдеться про духовну лірику як усталену традицію в кантатному жанрі. І це є історичним витокom, джерелом «підживлення» лірикою вокальної музики майбутнього.

Вокальний цикл камерно-ліричного спрямування повною мірою заявив про себе пізніше – напередодні романтичної доби. Психологічний індивідуалізм у поєднанні з принципово новим відчуттям важливості своєї був спрямований на можливо ширше осмислення навколишнього світу з позиції особистості (Я-образу Автора, який дорівнює образу ліричного героя). Це призвело до актуалізації з музичного фонду пам'яті європейської культури такого жанру, як *пісня*, але не в безпосередньо фольклорному вигляді, а в *артифікованих варіантах, пов'язаних із міським середовищем та професійним музикуванням*. Так народжувався жанр вокальної мініатюри як уособлення мікрокосму (психології людини).

Наступним кроком було створення вокального циклу, що було не випадково пов'язане з аурою австро-німецької культури, в якій сформувався романтичний «еталон» жанру. Як вказує Н. Говорухіна, «магістральним в еволюції жанру був шлях до виокремлення та концентрації єдиної драматургічної лінії, скорочення кількості умовних персонажів. Одночасно “згорталася” композиція, як за загальними масштабами, так і за кількістю частин. Провідним ставав наскрізний розвиток головного образу в його різних психологічних станах» (Говорухіна, 2009 : 8).

Як окремий когнітивний аспект розуміння генези європейської вокальної лірики слід охарактеризувати появу авторського висловлювання у сфері камерного жанру – зосередження класицизму на новій іпостасі ліричної свідомості – бетховенське мислення в процесі потрактування вокальних мініатюр як художнього цілого (див. далі: пункт 1.3.1).

## **1.2 Методи дослідження камерно-вокальної лірики: виконавська когнітивістика**

Обговоримо концептосферу пропонованого дослідження. Специфіка семантичного наповнення загальнофілософських, психологічних, семіотичних та лінгвістичних понять та категорій обумовлена законами співацької творчості як засадничої форми діяльності та комунікації в умовах камерно-

вокальної парадигми. *Розробка поняттєвого дискурсу щодо камерно-вокальної лірики як роду виконавської традиції складає надзавдання пропонованого дослідження.*

**Родова приналежність.** Лірика – це система, яку репрезентує *homo cantor* (людина, яка співає). Виконання постає як художнє ціле: від інтонації та стилю композитора, зафіксованого в звуковій структурі твору, до його співацького прочитання. Структурувати процес *співацької інтерпретації як співавторства* допомагають когнітивні (мисленнєві) механізми розуміння авторської концепції твору виконавцем та його творче переосмислення, якщо того потребує зміна соціокультурної парадигми.

**Типологія сольного виконавства.** Комунікативні умови вокального виконавства зумовлюють специфіку окремих його видів. Втім вокальне мистецтво ХХІ століття складають не лише академічний, але й інші історично усталені типи виконавства – автентичний, естрадний, джазовий, рок-виконавство. В цій царині вже з'явилися системні дослідження саме виконавської специфіки на прикладах творчості видатних репрезентантів і носіїв різних напрямів: це дисертаційні праці Н. Дрожжиної, яка вперше запропонувала феноменологічний підхід до вивчення специфіки естрадного співака в єдності технології та естетики (на прикладах творчості Е.Піаф, Е.Фіцджеральда, К. Шульженко). З часом у дисертації Ю. Карчової отримує ґрунтовне висвітлення феномен народнопісенного (автентичного) виконавства України останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. Для ілюстрації його специфіки обрана творчість Ніни Матвієнко, як взірцевої виконавиці народної пісні. Звернемо увагу на дефініцію «народнопісенна виконавська парадигма»<sup>3</sup>, в якій виокремлено комплекс атрибутивних ознак цього типу виконавства. На жаль, при обговоренні явища парадигмальності авторка не виходить на рівень

---

<sup>3</sup> Народнопісенна виконавська парадигма – це «своєрідний феноменологічний субстрат народнопісенного виконавства», що характеризує «принципово плюралістичний, парціальний, варіабельний комплекс атрибутивних ознак процесу народнопісенного виконавства» (Карчова, 2015 : 7-8).

музичної культури як *інтегративної макросистеми*, спираючись лише на доцентрову тенденцію в пізнанні специфіки народнопісенного виконавства.

**Зовнішня форма.** Важливою ознакою ліричного хронотопу є об'єднання мініатюр в циклічний твір. У працях Н. Говорухіної визначено закономірність, яка полягає в тому, що сутність вокально-циклічних концепцій, закладених композитором, має безпосередній зв'язок із виконавством. В свою чергу, та чи інша виконавська концепція постає як «... відношення “ядра” композиторської концепції до *індивідуально-слухового способу виконання*, що народився на її основі» (курсив мій – Ю.Р.) (Говорухіна, 2009 : 52-53). Цілковито прийнятною видається і дефініція вокального циклу, запропонована Н. Говорухіною, в яку вкладається більшість зразків вокальної лірики європейських композиторів-класиків цього жанру. «Вокальний цикл – це сюжетоподібна музично-поетична композиція, тип якої залежить від характеру зв'язку з поетичним суб'єктом і реалізується у створеному ним художньо-текстовому часопросторі, охоплюючи усі ознаки циклотворення – від архетипів буття до специфічно музичних засобів його втілення “мовою музики”» (Говорухіна, 2008 : 8).

**Внутрішня форма.** Камерно-вокальна музика тісно пов'язана з дією двох онтологічних чинників – *слова и музики*, тому є мистецтвом *синтетичним*. Співак має справу з музично-поетичним витвором. Дослідники визначають цей синтез терміном «мистецький переклад». За концепцією А. Хуторської, існує безліч прикладів як точного, так і вільного перекладу (в разі, коли автори дозволяють собі певні відозміни поетичного тексту») (Хуторська, 2009 : 7). Ступінь «точності» та «свободи» міжвидового художнього перекладу, диференціюється у залежності «...від адекватності синтетичного (камерно-вокального) твору поетичному першоджерелу» (там само). Виявлено п'ять видів адекватності. Два з них відносяться до **точного** міжвидового художнього перекладу: 1) цілісна адекватність має на увазі знаходження композитором максимально повного аналога поетичного

першоджерела; 2) образно-емоційна адекватність передає основний зміст першоджерела з незначними змінами у структурі оповіді (повторення слів).

До **вільного** музично-художнього перекладу авторка відносить:

1) *компенсаторну* адекватність – коли певні смислові елементи поетичного тексту композитор не в змозі передати, то *компенсує* їх новою музичною образністю;

2) *фрагментарну* адекватність – з *частковим* використанням поетичного тексту першоджерела.

До п'ятого виду слід віднести *амбівалентну* адекватність, що може відповідати як точному, так і вільному міжвидовому художньому перекладу. Це дія узагальнено-жанрової адекватності, коли «...зберігаються жанрово-стильові параметри поетичного першоджерела, але семантична складова надана в узагальненому вигляді» (там само : 8).

При циклізації вокальних мініатюр (що розглядаються в дисертації на матеріалі творчості різних композиторів) типи адекватності залежить від:

1) поетичного матеріалу, який композитор поєднав у вокальний цикл;

2) світоглядно-стильових установок автора музики, який може підходити до текстів поетичного першоджерела з різних позицій.

**Комунікація.** Специфіка камерно-вокальної лірики має бути виявленою, осмисленою і висвітленою *комплексно*, в єдності композиторської та виконавської творчості, розроблених підходи до виховання співаків в сучасній системі вищої освіти, а також слухацької комунікації. З приводу останнього чинника, наведемо важливу тезу, яка розкриє значення зміни парадигми слухання музики в ХХ столітті, в порівнянні з добою романтизму, яка ще не знала нових форм технології запису виконання. Йдеться про *умови виконання як один із критеріїв* порівняльно-інтерпретативного аналізу, що буде наданий в якості унаочнення актуального виконавства.

Фіксація музики та її сприйняття у звукозаписі давно вже стали невід'ємним чинником музичного життя. На початку тридцятих років ХХ століття грамзапис розглядався як засіб поширення легкої, розважальної



музики. Не всі розуміли, що грамофон – не просто іграшка, що це важливий спосіб існування музики (через виконавця).

Переломний момент настав в 1948 році, коли з'явилися перші довгограючі платівки. Завдяки цьому новому технічному відкриттю різко зросла якість звукозапису та його тривалість, став можливим запис великих, багаточасткових творів. Магнітофон та відтворення стереофонічного звучання стали новими віхами на шляху подальшого вдосконалення техніки звукозапису. Скептичні голоси замовкли. Використання звукозапису у всіх його видах стало невід'ємною часткою життя сучасного суспільства. Те саме стосується і мережі Інтернет.

Існує кілька аргументів не на користь музичної комунікації у віртуальному форматі. Один із них – відсутність «живої» психологічної енергетики спілкування виконавця зі слухачем, «дихання» концертного залу, тієї синергії, яку надає сприйняттю музики колективна реакція слухачів і той вплив аудиторії на співака-артиста, який відчувається ним як постійний діалог. Існують свідчення музикантів, для яких запис в умовах студії видається тяжким саме тому, що вони ізольовані від публіки, позбавлені атмосфери «дихання» концертного залу, реакція якого, контакт із яким їм так потрібні (там само).

Справді, живе виконання відрізняється неминучою варіантністю, а прослуховування виконання на платформі Ютуб дозволяє механічні відтворення одного і того ж запису, який немов втрапив у «чорну діру».

Ще один аргумент – несприятливий вплив монтажу на художню цінність виконання в звукозаписі позначається, на думку деяких дослідників, і на тому, що страждає цілісність інтерпретації, яка складається у виконавця в процесі роботи над твором. Монтаж виконання за умов студії звукозапису викликає різкі заперечення як у противників «механічної музики», так і в її прибічників. Існує думка, що монтування виконання з фрагментів «живого звучання» має вкрай несприятливий вплив на художній результат.

**Дефініція.** Запропонуємо дефініцію «камерно-вокальна лірика» в контексті специфіки виконавства, тих традицій, що усталені в мистецькій практиці Європи та України від ХІХ до ХХІ століть.

Камерно-вокальна лірика як рід виконавської традиції – це спосіб музичної автокомунікації співака з автором і слухачем (Я=Я) через збереження умов камерного хронотопу композиторського твору.

Іншими словами, родова приналежність лірики проявляється, коли співак у власній інтерпретації ідеально співпадає з Я-образом ліричного героя, водночас ототожнюючись з образом автора за психотипом особистості, звукотембровим втіленням особистісно-авторської семантики (композиторська семіосфера). Її специфіку та цінність для слухача складає співак та його автокомунікація (спілкування).

Співак при кожній новій зустрічі з твором пропонує реціпієнтам власну виконавську концепцію, визначаючи тим самим унікальність свого трактування образу. Тому у виконавській когнітивістиці стиль інтерпретації співака визначається як «образ мислення», або «Я-концепція» – інтегративна якість творчості співака, її ціннісний смисл. Іншими словами, у сольному співочому мистецтві стиль визначає виконавська особистість: ім'я слугує маркером персоналістичності творчого акту самовираження співака.

Камерність як «фокус зору» (образ людини як «мікрокосм») призводить до панування мініатюризму в вокальних жанрах, і навіть поєднання пісень або романсів у вокальний цикл не виключає психологічної установки на деталізацію кожної смислової одиниці тексту.

**Лірика є способом моделювання духовної реальності музичного твору, серцевиною якої є самосвідомість автора.** Таке розуміння є влучним для музично-поетичного та драматичного (оперного) роду творчості. Однак, якщо оперне виконавство досить давно стало предметом спеціального розділу музикознавства – оперології (праці її очільниці М.Черкашиної), то стосовно камерно-вокального виконавства, яке теж являє розгалужену самостійну «гілку» музичної творчості, відчувається певний дефіцит когнації (пізнання,

розуміння) його специфіки в різних формах (психолого-мистецькій, семіотичній, комунікативній) самоусвідомлення.

Носієві виконавського мистецтва (суб'єкт II роду) не вистачає термінологічного визначення специфіки свого перебування на концертній сцені для відображення ліричного змісту музики з метою творчого контакту з публікою. Виникає нагальна потреба осмислити цей феномен: зрозуміло, що *виконавець є співтворцем в процесі концертної презентації*. Ця двосуб'єктність виконавця як репрезентанта ліричної свідомості композитора (суб'єкта I роду) становить проблему, яку сучасне музикознавство досі не розглядало у всій складності і повноті. І зрозуміло з яких причин.

Її постановка можлива тільки за умов знання виконавської професії, тобто «із середини» творчості вокаліста. Досвід розкриття концепту «виконавська когнітивістика» в аналітичних розвідках (Розділ 2) уможливить обґрунтування камерно-вокальної лірики» як роду виконавської традиції, що є актуальною як для практики, так і для теорії вокального мистецтва XXI століття.

### **1.3 Історична поетика камерно-вокальної лірики у світі актуального виконавства XXI століття**

Витоки вокальної лірики європейської традиції пов'язані із естетикою доби романтизму (творчість пізнього Л. Бетховена, пісенні цикли Ф. Шуберта, Р. Шумана). Одним із художніх відкриттів картезіанської картини світу цієї епохи став процес оновлення жанрової системи (відповідно музичної семантики), за основу якого було взято *малі жанри* як втілення принципу мікрокосму. З цим пов'язане поглиблення тенденції до антропологізації мистецтва: від крупних форм зовнішньої подієвості (опери, ораторія).

*Homо musicus* переходив до внутрішнього самопізнання людської психології, відкриваючи «ліричну самосвідомість музики», поза впливами поезії, театрального мистецтва. Тяжіння композиторів-романтиків до суб'єктивно-особистісного втілення актуальних на той час тем, сюжетів,

наскрізних мотивів вимагала переорієнтації жанрової системи віденсько-класицистичного стилю. Її змістовне спрямування характеризує перехід від теоцентричної картини світу до антропоцентричної картини світо влаштування, в якій **лірики** є її осердям. На вимогу нових ідеалів романтизму масштабні концепції показу людини починають співіснувати, поступатися своїм місцем мініатюрам – «миттєвим замальовкам» життєвих ситуацій та емоційних станів, за якими ховався глибинний зміст, виражений не прямо («плакатно», «фресково», «крупним штрихом», як у жанрі симфонії), а опосередковано, крізь призму авторської Я-свідомості.

У сфері суспільного музикування «першу скрипку» починають відігравати камерні жанри: відбувається «ухил» в бік психологізації; розробляються нові, індивідуальні прийоми вокального письма. Це знайшло своє відбиття в мовно-стильових закономірностях музичної драматургії вокального циклу. В романтичному мистецтві потрібен суб'єкт з ліричною свідомістю та світобаченням, який здатен продовжити слово композитора, виконавець не себе, а *свого* автора.

Поява вокального циклу «До далекої коханої» Л. Бетховена мала епохальне значення. Музичне свідоцтво генія про свій внутрішній світ мало велике майбутнє для вокально-виконавського мистецтва, оскільки від нього почалась нова жанрово-стилістична «гілка» європейської вокальної музики. Жанрова драматургія бетховенського творіння слугувало «колискою» європейської камерно-вокальної лірики і прототипом романтичного вокального циклу. Важливим в цьому контексті є розуміння, що в мистецтві особистої сповіді, автовисловлюванням (головним героєм твору) головним репрезентантом ліричної Я-свідомості постає Автор, який розкриває себе в різних амплуа – як люблячий *чоловік*, поет, філософ, християнин.

Історичні «віхи» камерно-вокальної лірики новоєвропейської людини XIX століття, на нашу думку, зберегли актуальність в контексті сучасної виконавської практики. Тому потребують музикознавчої аналітики, на базі якої розглядаються сучасні інтерпретаційні версії.

### 1.3.1 Л. Бетховен. «До далекої коханої»

Пісні Л. Бетховена – особливе явище в історії камерно-вокальної лірики, яке й досі привертає увагу дослідників та виконавців. Циклу «До далекої коханої» (1816) – новаторського опусу композитора (крім більш ранніх духовно-філософських пісень на поезію Геллера) передували пісні на вірші Й. Гете. З цим поетом композитора пов'язувало, насамперед, спорідненість світовідчуття – життєдайна ідея розуму, що панує над почуттям.

Музика Л. Бетховена за силою узагальнення збігається із лірико-філософськими поетичними образами. Вона відбиває основні ідеї гетевської лірики, що, в принципі, композитора багато до чого зобов'язувало. Гетевський класицизм диктував суворі правила трактування тексту, а тексти поетів меншого масштабу давали композитору велику свободу в музичній частині. До таких поетів відносився А. Ейтеліс (1794-1858), лікар і журналіст, що входив у коло близьких знайомих Л. Бетховена у Відні, який написав у 1827 поему «Поховання Бетховена». На його тексти і написано цикл «До далекої коханої», де ми вперше зустрічаємо *типове для романтичної лірики об'єднання пісень загальним образом ліричного героя*.

Вважається, що цикл багато в чому був автобіографічним відображенням любовних переживань композитора, виражених у формі своєрідного щоденника. Використовуючи цю літературну форму, Л. Бетховен вперше в історії вокальної музики дає авторську позначку: «Пісні не можуть виконуватися окремо». Докази зазначеної єдності очевидні: пісні пов'язує відсутність глибоких цезур, логіка тонального плану, функцію теми першої пісні, яка повторюється наприкінці циклу.

Вперше створюється цикл як коло пісень (Liederkreis). Класицистична естетика творчого мислення Л. Бетховена, його інструментальних творів є стилістично далекими від «моноемоційності». Композитору важливо було досягти послідовного зростання ліричного почуття, втілити динаміку розвитку

образів. Як наслідок, логіка циклотворення залишається у межах «циклу-вінка», впроваджуючи до нього принцип монолітного циклу.

У циклі – шість пісень, із яких перша «Auf dem Hugel» («На пагорбі стою, мріючи...») відіграє в драматургії циклу роль своєрідної головної партії – initio. У цій темі явлено синтез побутової інтонації німецької Lied та інструментального мелосу Л. Бетховена. За семантикою перша пісня – відбиток «світлої любовної мрії», у її багаторазових повторах вбачається присутність автора, який ніби то коментує події та переживання ліричного героя.

Друга пісня "Wo die Berge" ("Там, де вільний, могутній...") різко контрастує з першою. Її образна функція – показ «любовного прагнення», що відбиває тональна зміна (Es-dur – G-dur) і контраст темпу (*Poco allegretto* після *Poco lento*), контрастом тем-мелодій, з яких друга вирізняється уривчастим фразуванням, розмаїттям речитативних формул. Фрагментарність та емотивна «неврівноваженість» образу цієї пісні втілені через внутрішній контраст темпів та тональностей.

Друга пісня – досить лаконічна, через прийом attacca переходить у наступний номер 3, який має назву «Leichte Segler in den Hohen» («Хмарки по небу пливуть»). Ліричний Я-образ отримує нову іпостась. Якщо друга пісня через зовнішній контраст виконала функцію сполучного розділу в загальній будові циклу, то третя і четверта пісні утворюють новий щабель образного контрасту «із середини» ліричного сюжету.

Панівними тут є образи природи: в поетичному тексті йдеться про символи природи – струмок, хмари, птахів, які є посланцями до далекої Коханої». Відповідно до поетичної символіки відбуваються зміни тематизму: основою слугують типові пісенні інтонації, перетворені на об'єктивний стиль висловлювання. Наприклад, у третій пісні легкий повітряний образ хмар, що пливуть («повітряних вітрил»), втілений через незмінні паузи у партії canto, що протягом всієї пісні. Тонко «стежить» за поетичною образністю і фактура

фортепіанного супроводу, яка змінюється у зв'язку з настроями, відображеними у тексті.

Четверта пісня «Diese Wolken in den Hohen» («*Ці хмарки там високо*») більше схожа на пастораль (паралель до Шостої симфонії Бетховена). Починається пісня атасса: від третьої (теж умовно пленерної) її відокремлює лише витриманий звук *Es* у партії вокаліста), тобто продовжується пасторальна лінія драматургії. Виконавцям слід пам'ятати про християнський етимон жанру «пастораль», оскільки за європейською традицією, пастораль – це рай на землі, в якому панує Любов людини до Бога, і Христа як пастиря до людей (буколічна лірика).

У супроводі пісні № 4 спостерігаємо схожість із тірольськими «йодлями»: опора на органний пункт (впливи інструментального звучання волинок). П'ята пісня «Es kehret der Maien» («*В обіймах весняних тріумфус земля*») вступає після речитативної зв'язки на текст "ja, unverweilt" («*так, без зволікання*»). Після цього звучить фортепіанний ригурнель з характерними трелями (імітація пташиного співу), а потім вступає «травнева пісня» у світлому До-мажорі, побудована на мелодії гімнічного типу («вершина-джерело», що символізує сходження світла з неба на землю).

П'ята пісня завершує блок об'єктивної лірики, представлений трьома серединними номерами. Пленерність і фольклорність цих пісень певною мірою входить у протиріччя з текстами А. Ейтеліса, де образи природи слугують тлом для «страждань» ліричного героя, приреченого на розлуку з коханою.

Нарешті, завершальний шостий номер циклу «Nimm sie hin denn, diese Lieder» («*Для тебе, моя кохана...*») підсумовує внутрішній портрет героя через єднання двох іпостасей – суб'єктивної (стан закоханості) та об'єктивної (природа). Це має відбиток у полісемантичній структурі, що поєднує різні інтонаційні склади (декламаційності, кантиленності).

На початку заключної пісні циклу звучить фортепіанний ригурнель: тут кристалізуються інтонації першого тематичного «ядра», пов'язаного з

поступовим впровадженням у стриману кантиленну мелодію декламаційних сегментів. Таким чином готується поява теми першої пісні, яка проводиться повністю у основній тональності Es-dur та висхідному темпі (*Poco lento e con espressione*). Деякі зміни стосуються фактури супроводу, в якій представлені акорди шістнадцятками, що перегукуються з басами, утворюючи у спільному звучанні певну динамічну напругу. Завершальна «кода радості», побудована на одному з мотивів теми першого номера циклу, увінчує цикл як тріумфальна арка величний собор.

Цикл Л. Бетховена «До Далекої коханої» як геніальний зразок вокального циклу написаного для чоловічого голосу, з великим трепетом і відповідальністю бажають долучити в скарбничку свого репертуару велика кількість професійних співаків – тенорів всього світу. Але ж, популяризуючи українську вокальну школу нам неабияк приємно було звернутись до циклу у виконанні випускника Харківського університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (клас викладача Ф. Можаєва) – Марка Сердюка, нині вже соліста Oldenburgisches Staatstheater (Німеччина).

Марк Сердюк (тенор) володіє приємним ліричним тембром голосу. Наділений яскравими акторськими здібностями. Неймовірно артистичний та харизматичний, як на оперній сцені, так і в концертно-камерному жанрі.

Партію роялю виконала Євгенія Нікітська – професор, завідувач кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ ім. І. П. Котляревського заслужений діяч мистецтв України.

Прослухавши цикл «До далекої коханої» Л. Бетховена у виконанні двох професійних музикантів, відмітимо надзвичайно тонкий, успішний творчий тандем.

Перші звуки роялю і теплий тембр співака в пісні №1 «Auf dem Hugel sitz ich spahend» («На пагорбі стою, мріючи...») налаштовують нас на ліричний лад. Соліст ніжною кантиленою занурює нас в мрійливий світ головного героя. Та вкінці, прискорюючи темп, піаністка та вокаліст надають романсу неабиякої стверджувальної впевненості.



Дуже філігранним є перехід фортепіанної партії до другого номеру. Не порушуючи ідеально плавну музичну канву, майже без пауз, ми опиняємось в музичному просторі пісні №2 «Wo die Berge so blau» («Там, де вільний, могутній...»). Вона наповнена мелодичними хоральними акордами в партії фортепіано, та дуже чіткою вокальною дикцією тенора. Особливо виражено це в центральній частині романсу, коли вокаліст співає мелодію на одному звуці.

Непомітні переходи однієї пісні в іншу підтверджують підзаголовок вокального твору «До далекої коханої» Л. Бетховена – «Liederkreis» (коло, цикл пісень). Це дуже виразно представлено в пісні №3 «Leichte Segler in den Hohen» («Хмарки по небу плывуть»), та №4 «Diese Wolken in den Hohen» («Ці хмарки там високо...»)– вони майже нерозривні, щодо вербального сенсу та засобів музичної виразності.

Своєю тріольною пульсацією, в партії фортепіано, пісня №3 динамічно продовжує вокальний цикл. Співак дивовижно поєднує в ній, як активно акцентовані, короткі тривалості нот, так і плавне голосоведіння, повноцінно наповненим звуком затримуючись на ферматах, тим самим демонструючи яскраві професійні вокально – технічні навички. Сповнена ніжності та споглядальності пісня №4 змінюється на світлі та радісні звуки (в партії вокаліста і піаністки) пісні №5 «Es kehret der Maien, es bluhet die Au» («В обіймах весняних тріумфує земля»). Імітація пташиного щебетання в фортепіанній партії малює картини весни, початку чогось нового.

Заключним №6 циклу «До далекої коханої» Л. Бетховена є пісня «Nimm sie hin denn, diese Lieder» («Для тебе, моя кохана...»). Це – присвята коханій головного героя, гімн кохання. Надзвичайно ніжна і щемлива мелодія вокальної партії спочатку, в середній частині переростає в стрімку та польотну. А, завершується номер і весь цикл яскравим тріумфально стверджувальним акордом фортепіано.

**Резюме.** Вокальний цикл Л. Бетховена «До далекої коханої» був новаторським рішенням вокальної композиції. У циклі намічено перспективну стратегію розвитку жанру як романтичного пісенного циклу, представленого у

творчості Ф. Шуберта, Р. Шумана, Х. Вольфа, Р. Вагнера. Йдеться про злитно-циклічну будову пісенної форми, яка у Л. Бетховена навіть не поділяється на окремі номери.

У бетховенському циклі вперше формується новий тип музичного висловлювання (спілкування) – *автокомунікація*, тобто мова **від імені автора як ліричного героя**. Сюжетна канва – «стрижень» поетичного тексту – послуговується образно-інтонаційному розвитку твору, для об'єктивації авторських інтенцій, узагальнення музичної композиції. При цьому в музичній драматургії циклу послідовно репрезентовані два типи ліричної образності:

– *об'єктивно-споглядальний*, пов'язаний з фольклорно-побутовими витоками німецької пісні та пантеїстичними мотивами, типових для християнського погляду на людину та природу;

– *суб'єктивно-рефлексійний*, заснований на психологізації інтонаційної сфери через речитативно-декламаційний первень.

Закладені Л. Бетховеном способи циклізації надалі знайдуть нове втілення у вокальній творчості композиторів-романтиків. Принцип наскрізної пісенної форми був впроваджений в підспудний формотворчий процес ліризації вокальної музики майстром-симфоністом як *художнє відкриття* не просто на рівні нового типу композиції, а й на рівні світоглядної картини певної історичної доби – переходу від класицизму до романтичного світовідчуття та мислення.

У характеристиці шубертівського вокального циклу його виконавці зосереджені на осмисленні таких типових рис, як символ «кругового руху», наскрізна логіка внутрішніх мотивних зв'язків інтонаційної драматургії, тональних планів, фактурних особливостей фортепіанного супроводу.

Особливу увагу слід приділити образу ліричного героя – новаційній якості, яким у піснях Ф. Шуберта постає не лише умовний персонаж віршованого тексту, а власне автор як носій романтичних ідей та відповідних їм філософсько-естетичних ідеалів (символ шляху; двосвіття; домінування Lied, та доцентрові тенденції у втіленні поезики цього жанру, його артифікація). Як

зазначається в дисертації Н. Говорухіної, «ідеї “кола пісень”, “попурі”, “ліричного щоденника” та інших аналогічних жанрів поезії та музики породжували нову модель вокального циклу, що створювався Ф. Шубертом» (Говорухіна, 2009, 97). Отже, Ф. Шуберт поєднав пісню та сонатно-симфонічну логіку в межах вокального циклу, заклавши тим самим магістральну лінію його подальшого розвитку в різних національних композиторських школах (зокрема, в українській).

Інший геній німецького музичного романтизму – Р. Шуман, за відомим виразом, «пішов далі за Шуберта» (Адорно, 1998 : 81), а саме: у вокальному циклі композитор постає як *драматург* (якщо розуміти музичну драматургію в сенсі інтонаційного розвитку форми, що базується на одному ліричному темі-образі). Його новації у вокальному циклі складаються у розумінні здатності музики до втілення ліричного сюжету, який має свою драматургію.

У музиці Шумана ми знаходимо не лише автовисловлювання (рефлексії), але й виявлення багатства людської Психеї відповідно до закономірностей драматургії як мистецтва залучення емоцій глядача-слухача до зображення людських пристрастей [найти цитату з Ганзбурга].

Р. Шуман сповідував психологізацію пісенного жанру, разом з тим впроваджуючи в нього зовнішні прийоми театрального-драматичного мистецтва, що зазначалося Г. Ганзбургом (Ганзбург, 2011 : 174). Шуманівське "Поет говорить" означає висловлювання від першої особи – Я, а також від імені "інших" поетів і поетес, на слова яких були написані вокальні цикли композитора (А. Шаміссо, Є. Кульман, Марія Стюарт). Якщо ліричний герой ототожнюється не з автором за формулою «Я=Я» (відповідно до поетичного тексту), то виникає типовий для романтичної рефлексії тип спілкування автора і виконавця «Я – Інший».

У шуманівських циклах відбита й корінна ідея літературного «ліричного щоденника», підкреслюючи цим зв'язок двох мистецтв – музики та поезії, які у вокальному циклі утворюють єдину художню інтонацію.

Шубертівсько-шуманівські ідеї, спрямовані на створення «синтетичного музично-поетичного твору» (В.Супрун), будуть підхоплені та розвинені композиторами-романтиками на ґрунті інших національних європейських шкіл (Норвегії – творчість Е. Гріга; Польщі – Ф. Шопен, Монюшко). Українська камерно-вокальна лірика – не виняток (див. про це: Розділ 2).

### 1.3.2 Вокальні твори Ф.Шопена

Розглянемо польські пісні Ф. Шопена, які є менш висвітленими в музикознавчих джерелах, ніж австро-німецька Lied, втім досить корисними для проходження в камерно-концертному класі молодих співаків.

У порівнянні з фортепіанною музикою, вокальна творчість Ф. Шопена ніколи не була предметом глибоких наукових досліджень музикознавців світового масштабу. Звичайно, це не стосується польської музикології, оскільки пісні композитора були першими зразками камерно-вокальної лірики раньоромантичної традиції. І сьогодні заслуговують на особливу увагу та багатогранне вивчення, в першу чергу, в професійних співацьких осередках не лише як національне надбання Польщі, але й знак/символ європейської культури, мислення та світовідчуття.

Шопен є автором 19 пісень на вірші виключно польських поетів-сучасників: А. Міцкевича (1798-1855) – дві пісні, С. Вітвицького (1801-1847) – десять пісень, Б. Залеського (1802-1886) – чотири пісні, Л. Осінського (1775-1838), З. Красінського (1812-1859), В. Поля (1807-1872) – по одній пісні. Як відзначає М. Томашевський, автор блискучої фундаментальної монографії, що присвячена системному висвітленню творчості польського генія, «...інтерпретатор пісень Шопена стикається з серйозними труднощами. Виконані із розумінням тону та стилю, в природній манері, без афектації, просто і поряд з тим з підйомом, вони здатні схвилювати та захопити слухача» (Томашевський, 2011 : 518).

«Серйозні труднощі», на які натякає музикознавець, є наслідком *конфлікту інтерпретації* вокального мислення, яке відбивають пісні Шопена,

та усталеного міфу про польського віртуоза – поета-романтика та новатора фортепіано. Інструментальному мелодизму п'єс кантиленного типу протиставлена польська вокально-танцювальна інтонація; інструментальна форма – вокальній, увесь арсенал фортепіанного віртуозного стилю ніби «згортається» до мінімалізму звукозображальності супроводу.

На моменті формування класичних засад польської музики, пісні Шопена були відомі та популярні не тільки у середовищі польської еміграції у Парижі, а також і серед співвітчизників на батьківщині. Але у друкованому вигляді вони з'явилися лише у 1859 році – значно пізніше пісень С. Монюшка. Це викликає певний рівень напруги у визначенні класика польської вокальної музики. І. Белза зазначав, що не зважаючи на відсутність друкованих зразків «пісні почали набувати популярності по всій Польщі як перші справді класичні зразки польської вокальної лірики, повз які не міг пройти Монюшко» (Белза, 1968 : 112).

Цю думку підтримує й М. Томашевський: «Коли Шопен писав свої пісні, у польській музиці не існувало інших творів, які можна б було з ними співставити чи порівняти. Ельснер до нього писав пасторальні мініатюри (*Пастушка*), Курпинський – думки (*Де та осинка*), Шимановська – балади (*Світезянка*, *Альпухара*), Огінський – французькі романси. Радзівілл – німецькі пісні. Лессель, а також Курпинський, Шимановська та декотрі інші – п'єси на тексти історичного змісту» (Томашевський, 2011 : 519, переклад мій – Ю.Р.). Отже, було б невірно вважати дату друку «точкою відліку», якщо головним є інше – ціннісне значення пісенного спадку композитора для польської музики. А нині – для всієї спільноти глобацізованої культури ХХІ століття.

Відомо, що за життя композитора жодна з них не була опублікована, хоча за свідченнями композитора Ф. Ліста, поета С. Вітвіцького та учениці композитора Д. Стирлінг, у другій половині 40-х років Шопен мав намір друкувати пісні (Томашевський, 2011 : 519). Ця ідея була реалізована Ю. Фонтаною (польський композитор та піаніст, близький друг Шопена,

товариш по Варшавському ліцею та Вищій школі музики), який до десятої річниці пам'яті композитора зібрав, відредагував та опублікував у 1859 році у Варшаві у видавництві Гебетнера та Вольфа 16 пісень. До цього видання, з причин безпеки рідних Шопена, не увійшла пісня *Могильний спів* (*Śpiew grobowy*). Того ж року вона, разом з іншими, була опублікована у Берліні у видавництві А.В. Шлезінгера. Останні дві пісні *Чари* (*Czary*) та *Думка* (*Dumka*) вийшли друком у 1910 році. У 1925 році у Нью-Йорку видавництво Дж. Ширмера (*G. Schirmer, Inc., New York*) опублікувало у німецькому та англійському перекладі (англійський переклад *Dr. Theodore Baker*) оп.74 під назвою «Ф. Шопен. Сімнадцять пісень», що свідчить про суттєве розширення територіального ареалу популярності пісень польського композитора.

Зовнішня простота музичного викладу пісень, яка зовсім не відображає звичного блиску та віртуозності фортепіанного стилю Ф. Шопена, відверто насторожує та дивує тих, хто вперше зустрічається з його вокальними творами. Але у процесі «входження» в музичний всесвіт незвичної і маловідомої широкому загалу меломанів музики настає інша стадія емоційного сприйняття і розуміння пісенного Шопена – щире здивування та відверте захоплення назавжди.

Висновок очевидний: усталена парадигма слухацького сприйняття стилю Ф. Шопена руйнується вокальними творами композитора. Відверта «салонність» протиставлена природній щирості вокальної інтонації романтичного висловлювання, яка скерована іншою – національною польською ментальністю, а не загальноєвропейським стилем віртуозного романтичного мистецтва.

Справжній та глибокий інтерес до камерно-вокальної музики Ф. Шопена, як відзначає М. Томашевський, виникає у другій половині ХХ сторіччя: «Протягом кількох десятиліть з'явився цілий ряд повних зібрань пісень Шопена у записах; серед виконавців – Еугенія Зареська з Джорджо Фаваретто, Стефанія Точиська з Янушем Олейничак, Тереза Жилис-Гара з Халиною Черни-Стефанською, Хенріка Янушевська з Марекком Древновським,

Франсуаз Ожеа з Євою Осінською, Елізабет Седерстрем з Володимиром Ашкеназі, Лейла Генчер з Нікітою Магаловим (Томашевський, 2011 : 517).

Закономірна тенденція звернення до польської вокальної лірики Ф. Шопена продовжується й протягом перших двох десятиліть XXI сторіччя. Аналізуючи виконавські склади, привертає увагу наступне: перше – виконання усіх пісень (17 пісень або 19) як *циклу*; друге – пісні виконуються різним складам вокалістів-виконавців, незважаючи на гендерну направленість текстів пісень. Третє – пісні звучать у різних мовних варіантах. Більш детальніше звернемося до виконавського трактування пісень Шопена.

Перший варіант виконання – традиційне виконання від імені жінки: Шарль Спенсер (*Charles Spencer*) та Урсула Крігер (*Urszula Kryger*) – 1999 рік; Ольга Пасічник (українська співачка, солістка відомих оперних театрів) та Наталя Пасічник (піаністка, лауреатка міжнародних конкурсів, засновниця та директорка Українського інституту у Швеції) (інтернет ресурс). Запис було зроблено у 2010 році з нагоди 200-річчя від дня народження композитора. Другий варіант – виконання пісень від чоловічого імені: англійський баритон Конрад Джарнот (*Konrad Jarnot*) та піаніст Євген Мірський (*Eugene Mursky*) також зробили запис у 2010 році. І третій – виконання співачкою-сопрано «жіночих» пісень та пісень без гендерної ідентифікації, а співаком-баритоном «чоловічих» за змістом пісень: Олександра Курзак (*Aleksandra Kurzak*), Маріуш Квєцен (*Mariusz Kwiecień*) та Нельсон Горнер (*Nelson Goerner*) – 2009 рік. Диск було записано *Narodowy Instytut Fryderyka Chopina / The Fryderyk Chopin Institute*.

У березні 2017 року у рамках проекту «Світова класика українською», яку започаткував Андрій Бондаренко, у Харківському Будинку вчених НАН України пройшов концерт «Польські пісні Ф. Шопена в українських перекладах сучасних авторів».

Повернемося до ідеї циклічності опусу 74, яка створена Ю. Фонтаною, який добре особисто знав композитора, близько товаришував з ним з часів Варшавського ліцею та займався друком його чисельних творів останніми

роками життя композитора. Фонтана у своїх листах та спогадах неодноразово описував й емоційний стан композитора, який Шопен переживав у різні роки життя. Незважаючи на те, що пісні подані не за часом їх створення, вони мають біографічну ознаку з огляду на емоційні стани того чи іншого періоду життя Шопена. Це не стосується останніх двох пісень, які Ю. Фонтана свідомо не включив до першого друкованого видання. Отже, ідея циклічності носить емоційно-біографічний характер, і вона надзвичайно яскраво прослідковується при цілісному виконанні пісень: від грайливо-радісного «Бажання» молодості до трагічно-філософського «Могильного співу» самотнього митця.

Серед 19 пісень Ф. Шопена тільки три написані для жіночого виконання (сопрано): *Бажання (Zyczenie)*, *Литовська пісенька (Piosnka Litewska)* та *Красивий хлопець (Sliczny Chlopiec)*. Вісім пісень (майже у тричі більше!) містять висловлювання від чоловічого імені (баритон), а саме: *Гулянка (Hulanka)*, *Солдат (Wojak)*, *Чару (Czary)*, *Геть з моїх очей (Precz Z Moich Oczu)*, *Перстень (Pierścień)*, *Моя милованка (Moja pieszczotka)*, *Думка (Dumka)*, *Меланхолія (Nie ma Czego Trzeba)*.

Останні вісім пісень – без особливих ознак гендерної спрямованості, отже, можуть виконуватися співаками – як чоловіками, так і жінками: *Весна (Wiosna)*, *Сумна річка (Smutna rzeka)*, *Де вона любить (Gdzie lubi)*, *Посланець (Posel)*, *Мелодія (Melodya)*, *Дві смерті (Dwojaki koniec)*, *Наречений (Narzeczony)*, *Могильний спів (Śpiew grobowy)*<sup>4</sup>.

Цікаво, що історія друку пісень цілковито пов'язана з відношенням самого композитора до жанру. Перші пісні написані дев'ятнадцятирічним закоханим юнаком у Варшаві і записані у альбом Емілії Ельснер у якості автографа. Саме така форма фіксації вокальних мініатюр, вже на початковому етапі вокальної творчості сприяла формуванню характерних ознак «альбомної пісні», які і надалі будуть проявлятися в добу бідермаєра та впливати на дещо

---

<sup>4</sup> Назви пісень в українському перекладі з польської мови запозичені з ресурсу Вікіпедії.



поверхове відношення до пісні як чогось другорядного в академічних колах музикантів. Окрім альбому Емілії Ельснер, шопенівські автографи у вигляді пісень є у альбомах Марії Водзінської, Теофіла Квятковського, Дельфіни Потоцької та у альбомі сім'ї Шопена.

Звернемося до аналізу пісень, які написані від імені жінки. Як зазначено вище, їх усього три: *Бажання (Zyczenie)*, *Литовська пісенька (Piosnka Litewska)* та *Красивий хлопець (Sliczny Chlopiec)*.

Пісня *Бажання* op.74 №1 (1829) є однією з найвідоміших пісень Ф. Шопена. Її написання відноситься до варшавського періоду життя композитора та навчанню у Вищій школі музиці. Події особистого життя юного Шопена знайшли співзвучний резонанс з однойменним віршом С. Вітвіцького з поетичної збірки *Сільські ідилії (Piosnki sielskie)*, яка вийшла друком у 1830 році, а завдяки дружнім стосункам між авторами, Шопен знав цього вірша ще до появи печатного варіанту збірки.

Вступ: дослідники стверджують, що тоніко-домінантний органний пункт, який створює гармонійну основу вступу, «нагадує народно-інструментальний награв, що звучить на традиційному для сільських оркестрів квантовому бурдоні. Подібна асоціація, безумовно, має місце при сприйнятті простодушно-грайливою за характером пісні *Бажання*. Однак, якщо уявити образ юної та закоханої дівчини, який створює Шопен у цьому музичному портреті, що «оживає» з першими звуками музики, то виникає зовсім інше відчуття. Це – нестримне нетерпіння, радісне ледве стримуване захоплення, це кружляння на місці від емоцій першого кохання, що переповнюють душу. І, як тонкі грані юнацького оптимізму, що іскриться, звучать трелі на сильну долю в шести з восьми тактів вступу. Без них немає феєрверку та свята, образ ніби тьмяніє. Однак стереотип слухацької свідомості під час звучання трелей «пташиною» адресою до рулад пернатих співаків. Тому чисельна кількість виконавців виконують вступ відтворюючи звукопис «голосів птахів». На наш погляд, в залежності від виконання супроводу створюється і семантика образності (нестримна радість кружляння чи пташині

трелі). Подвійний органний пункт і трель, що багаторазово повторюється на «мі» другої октави (VI ступінь у G-dur) в першому восьмитактовому періоді – мабуть, приклад геніального фортепіанного *мінімалізму* при абсолютній яскраво зримій і чуттєво відчутній образності, створеній видатним піаністом-віртуозом.

Звернімо увагу на паузу наприкінці восьмого такту вступу. Для чого вона тут? Щоб на секунду перевести подих після запаморочливого захопленого кружляння на місці. Адже далі, за задумом автора, – витончений вальс як характеристика головної героїні – ніжної, закоханої та, звісно, кокетливої. Шопен дивовижним чином змінює різні психологічні стани молоді героїні і дає виконавиці можливість за секунду перетілитися із стану захопленості (вступ) до стану ніжної закоханості (куплет). Нікого не обдурить очевидна вальсова формула акомпанементу. А ось звідки кокетство? Вслухайтесь в ритм мелодії: там вальс (перші два такти мелодії куплету) мирно співіснують із мазуркою (наступні два такти). А що далі? Чи відчуваєте ви як раніше рух вальсу? Двотактові повторення мелодії з переходом у паралельний гармонійний *e moll* створюють очевидні похитування на місці. І раптом – уповільнення та зупинка із завмиранням: єдиний домінантсептакорд в партії супроводу подовжений авторською ферматою; на його тлі – оспівування тоніки *senza* (з уповільненням) та «зависанням» на III ступені ладу. Як все романтично, зворушливо та просто! І знову вальсовий рух, яким закінчується перший куплет пісні.

Звернемо увагу на композиційну форму: інструментальне мислення Шопена з органічною легкістю поєднується з вокальною традицією куплетності – куплет має просту тричастинну форму зі вступом:

Вступ		Куплет	
<i>Кружляння</i>	вальсовий <i>рух</i> – погойдування з <i>зупинкою</i> – вальсовий <i>рух</i>		
8 т.	8 т.	5 т.	8 т.
T-D орг. пункт	G dur	e moll	G dur

У чому секрет популярності цієї пісні? Шопен не просто відтворив естетику вальсу у вокальному творі, він змушує героїню пісні «проживати» свої почуття у просторі ліричного концепту символу «вальсу» з усіма його аспектами: семантика образності, жанрово-стилістичні моделі мелодико-гармонічного модусу, структурна організація.

Звернемося до виконавсько-інтерпретаційного аналізу пісні *Бажання*. Обрані версії трьох вокалістів: Олександри Курзак (ліричне сопрано), Ольги Пасічник (лірико-драматичне сопрано) та Конрада Джарнота (баритон).

Олександра Курзак має ліричне, чисте, але глибоке сопрано. Вона професійно володіє голосом та диханням, про що свідчить рівність голосоведіння протягом фрази, чудово володіє зміною сили звуку внаслідок розвитку змісту/образу, чіткою дикцією. Діапазон пісні: від сі малої октави до ре другої – з легкістю відтворюється вокалісткою.

Виконання пісні *Бажання* (мовою оригіналу) сповнене жіночої замріяності, теплоти та ніжності без зайвого кокетства. Виконавиця свідомо затримується на першій долі такту першого куплету (показ тембру голосу з першої ноти), чим відразу змінює авторську версію ритму початкового двотакту. Додамо, що така тенденція стає для співачки нормою, але не шкодить виконанню та додає, навпаки, плавності вальсу. На наш погляд, темп пісні (*Allegro ma non troppo*) дещо повільніший, ніж вказано в оригіналі, але такий прийом сприяє витонченій елегійності образу.

Слід відзначити, що створений А. Курзак ідилічний образ ніжної та закоханої жінки приваблює своєю теплотою та тонким володінням звуком, хоча обидва куплети виконані майже однаково. Потрібно віддати належне таланту Шопена – тиха кульмінація, яка припадає саме на такт, де повністю уповільнюється темп, вивільняється ритм і звучить тільки голос, – геніальна знахідка, «родзинка» пісні. Саме вона відволікає увагу слухачів і робить внутрішній рух у куплеті динамічним, чим компенсується одноманітність самих куплетів.

Українська співачка Ольга Пасічник має лірико-драматичне сопрано з яскравим «сонячним» тембром. У виконанні співачки (мовою оригіналу), яке, на нашу думку, є саме «шопенівською» версією пісні, образ героїні відповідає її віку – юна та закохана дівчина, грайлива та кокетлива, не позбавлена пристрасності та зачарування. Семантика образу складається відразу з перших звуків вступу – активного та дзвінкого, виконаного з використання динамічного контрасту між першим (*mf*) чотиритактом вступу та його повторенням (*p*), чого не було у попередньому виконанні. Як і О. Курзак, О. Пасічник акцентує сильну долю першого куплету, але у даному випадку на меті цієї дії не стоїть завдання показу голосу, а, в першу чергу, намагання відразу продовжити створення образу, який вже певними рисами розпочатий у вступі. Акцентність пронизує першу речення періоду (4 такти) ніби інерція природньо продовжується від акцентності вступу. В кінці речення на висхідній терції сі-ре співачка дещо уповільнює темп, «відтягуючи» закінчення фрази. Друге речення періоду повторної будови позбавлено нарочитої акцентності, однак затримання у останньому такті речення також відтягує закінчення першої побудови.

Темпове мікро-rubato та ритмічні неточності у виконанні надають образу більшої мазурковості та яскравості у характері пісні, особливо це проявлено у виконанні другого куплету. Однак варто зазначити, що пісня *Бажання* у виконанні О. Пасічник звучить у тональності А-dur. Транспозиція на тон вище оригінальної тональності допомагає співачці, з одного боку, подолати труднощі із виконанням звука «сі» малої октави, а з другого – створити легкий, грайливий та кокетливий образ.

Перейдемо до виконавського аналізу пісні *Бажання* в інтерпретації англійського баритона Конрада Джарнота. У репертуарі співака прослідковується чітка тенденція тяжіння до камерно-вокальної лірики композиторів-романтиків ХІХ сторіччя – Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса. Тому цілком закономірним вбачається і бажання співака озвучити вокальну лірику польського романтика. Він здійснив свій намір у 2010 році з нагоди

200-річчя від дня народження Ф. Шопена, однак виконання польських пісень звучить не мовою оригінала, а німецькою мовою.

Тембр К. Джарнота вражає теплотою і бархатистістю. Він надзвичайно гнучкий та м'який. Дивним чином не відчувається «жіночої» грайливості, кокетливості чи пристрасті, які присутні у пісні Шопена і так активно відтворюються виконавицями. Натомість, саме баритоновий «оксамит» створює образ ніжного кохання та теплої чоловічої турботи. Дуже «обережно» та пісенно звучить вступ, адже саме від нього йде імпульс «шопенівської» стилістики пісні. Співак наповнює пісенністю кожен фразу, нівелюючи цим засобом танцювально мазуркові каданси першого та другого речень. Хоча мікро-*rubato* в межах речень періоду так само використовуються виконавцем.

У зоні кульмінації, на відміну від попередніх співачок, зосереджує увагу не на інтонації оспівування, а на тривалому тоні «h», підкресленого ферматою. Однак найголовніший вокальний засіб, який не зустрічався раніше, оскільки не було такої потреби у жіночих інтерпретаціях – це брати на *piano* високі ноти у закінченнях фраз, філірувати їх. Таким чином, усі вище зазначені вокальні знахідки дозволили К. Джарноту, зовсім не змінюючи нотного тексту, втілити звичну «жіночу» концепцію абсолютно по-новому і представити слухачеві власну, більш «маскулінну» інтерпретацію образу.

**Резюме.** Польські пісні Ф. Шопена надали цікавий матеріал для показу ролі чоловічої свідомості в ліричному хронотопу вокального жанру. Ставлення Шопена до вербальної складової пісні, до слова, в якому переважає поезія образу, міститься сюжетна дія (або хоча б канва), існують глибинні зв'язки з міфопоетичним мисленням носіїв національної культури, –вказують на його генетичний зв'язок з рідною національною культурою. Як тільки композитор обирає інструментальний жанр, так поетичний вплив слова-логоса зменшується. Тобто зміна хронотопу креативного самовираження Я-образу поета – вокального на *фортепіанний* – призводить до втрати мовно-національного первня фольклорного зразка. В цьому ми вбачаємо роль національної мови як ментальної основи камерно-вокального способу

висловлювання. До речі, і рефлексія також в таких піснях відчуття; натомість фортепіанний стиль мислення без допомоги слова-логоса в багатьох зразках лірики окрашений тональністю авторської меланхолії, слов'янської туги, щемливості.

### 1.3.3 Р. Вагнер. «П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк»

Яскравим прикладом мистецького синтезу на ґрунті камерно-вокальної лірики є єдиний зразок цього жанру – «П'ять пісень на вірші М. Везендонк».

Наступне аналітичне есе присвячене вокальному циклу Р. Вагнера, який здається на сьогодні вже достатньо вивченим з точки зору художнього мислення видатного оперного композитора. Хоча інтерес до цього твору у музикознавців виник вже досить давно (Горелік, 2006; Старюченко, 2009). Оскільки Р. Вагнер, в першу чергу, – оперний композитор, то довгий час цей твір не вважався показовим для його стилю творчості в цілому. Однак в контексті вивчення специфіки камерно-вокальної лірики він є не просто знаковим для самого митця, але й постає «віхою» історичної еволюції камерно-вокального циклу між раннім та пізнім романтизмом. Більш того, вокальний твір є автобіографічним документом, в якому вілзеркалюється якість ліричної самосвідомості митця. Іншими словами, композитор чесно оповідає про свою особистісну любовну драму текстами поетеси – жінки, в яку він був закоханий.

Отже, перед нами зразок любовної лірики в камерному жанрі. Присутність жінки-поетеси як співавторки музичного твору додає до семіотики цього твору гендерну проєкцію. Висловимо провокативну думку: якщо австро-німецька пісенна традиція належить чоловічій психології<sup>5</sup>, то вокальні твори польського генія за психотипом поведінки ліричного героя та

---

<sup>5</sup> Виключенням є опус пізнього Р. Шумана на вірші Є. Кульман, який не увійшов в матеріал нашого дослідження, оскільки проаналізований в дисертації Г.Ганзбурга «Пісенний театр Роберта Шумана» (Харків, 2015).

звукотембровим втіленням, його поетична основа створені за параметрами «жіночої лірики» як способу творчого переображення особистого життя.

Вибір текстів Матильди Везендонк та їх послідовність у циклі – ініціатива Вагнера. На поетичному рівні (у поетеси) не відбувалося і не могло бути навмисної циклізації. Отже, немає тут і сюжетоподібності, про яку говорить Н. Говорухіна у своєму визначенні вокального циклу (Говорухіна Н., 2009 :7). Це скорше ескізи різних емоційних станів, переживань, лірико-філософських роздумів. Не випадково, Р. Вагнер надав авторське визначення №№ 3 і 5, досить незвичне і непоширене у вокальній музиці – «Етюд до “Трістану та Ізольди”» (термін «етюд» трактується так само, як у живопису: ескіз до картини).

Назва пісень	Тональний план	Темпові характеристики	Образна драматургія	Структура композиції
<i>Янгол</i>	<i>G-dur</i>	<i>Sehr ruhig bewegt</i> (У спокійному русі)	Споглядальна лірика духовного плану	Проста тричастинна репризна форма з постлюдією
<i>Стій!</i>	<i>c-moll</i>	<i>Bewegt</i> (З рухом)	Експресивна, драматична лірика	Складна двочастинна форма з кодою-хоралом
<i>В оранжереї</i>	<i>d-moll</i>	<i>Langsam und schwer</i> (Повільно та важко)	Філософська містична лірика	Проста тричастинна форма з арочною постлюдією
<i>Скорбота</i>	<i>c-moll</i>	<i>Langsam und breit</i> (Повільно та широко)	Екстатична лірика	Проста двочастинна форма з розвиненою постлюдією
<i>«Мрії»</i>	<i>As-dur</i>	<i>Sehr massig bewegt aber nie schleppend</i> (Масивно, бурхливо, не затягуючи)	Просвітлена лірика	Проста тричастинна форма з розгорнутим вступом і кодою

Існують свідчення, що спочатку Р. Вагнер планував інший порядок розташування пісень у циклі. Остаточний варіант циклу був оформлений у 1862 році та виконаний сьомого березня того ж року. До того ж дослідники

вказують, що вагнерівський рукопис був підготовлений лише в пісні «Мрії», а інші представлені до видання в редакції Фелікса Моттля.<sup>6</sup>

Композитор в одній зі своїх статей написав про специфіку вибору музикантом будь-якого поетичного тексту. І хоча його висловлювання стосувалося оперних композиторів, видається, що до його вокального циклу може бути застосована думка: «Драматичним композиторам мого “напрямку” я хотів би дати пораду в жодному разі не звертатися до тексту, перш ніж вони в ньому не побачать такої дії і таких вчинків персонажів, які представляють живий інтерес для музиканта». У цих словах Р. Вагнера – розгадка його вибору поезій Матильди Везендонк задля їхньої авторської реінтерпретації мовою музики.

Найважливішу роль відображенні драматургічної концепції грає логіка побудови тонального плану, де крайні пісні демонструють сферу мажорних тональностей. Так, перший романс звучить у світлому, променистому, дещо «земному» (як для янгола) соль мажорі, а заключна пісня репрезентує напівтонове містичне зрушення-перехід у сферу густо соковитого, загадково-таємничого *As-dur* у – тональності ідеальної, недосяжної Любові.

Драматургію вокального циклу «П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк» Р. Вагнера складається наступним чином:

Функція <i>initio</i>	Функція <i>motus</i>	Функція <i>terminus</i>
«Ангел»	«Стій!», «В оранжереї», «Скорбота»	«Мрії»
<i>G-dur</i>	<i>c-moll, d-moll, c-moll</i>	<i>As-dur</i>

Цикл складається із п'яти романсів, тоді як інші вокальні цикли композиторів-романтиків включають набагато більше номерів. Разом з тим,

<sup>6</sup> Майже через вісімдесят років пісні Р. Вагнера були видані в перекладі для камерного оркестру, альтя та меццо-сопрано, німецьким композитором та педагогом Гансом Вернером Хенце (1926-2012) і незабаром були виконані у Кельні.



видається, що цикл остає як самодостатній саме тому, що образною домінантою його драматургії є лірика в найбагатших відтінках показу Автора:

- **лірика споглядання** (поетична, просвітлена, мрійлива), романси №1, №5
- **лірика дії** (експресивна, драматична, патетична, екстатична), романс №2.
- **рефлексивна лірика** (філософська, відсторонена), романси №3, №4.

Для розуміння драматургії циклу слід прокоментувати роль принципу двосвіття, втіленого у поетичному світі поетеси (а далі – його відбиток у музиці). Завдяки контрасту комплексів засобів вираження Р. Вагнер розкриває протилежні світи. Тема двосвіття в циклі виявляє подібність із протиставленням світу життя та світу смерті в трактуванні А. Шопенгауера, а також у подальшому втіленні в «Тристані та Ізольді». Вона виявляється співзвучною середньовічній концепції буття, з антиномією Небесної і Земної сфер (Данішевська, 2000 : 154].

Контрастність обох світів виявляється у протиставленні двох основних станів – динаміки та статички. З погляду рефлексії, цю опозицію можна визначити як сутінковий стан свідомості: «Герой перебуває одночасно у двох вимірах – зовнішньому (реальна дійсність) та внутрішньому (невидимому, психологічному). Він іще тут, але вже бачить те, що звичайній людині неможливо бачити». За визначенням Л. Шаповалової, рефлексуюча свідомість не стільки роздвоєна, скільки *по*-двоєна: бачить два світи в їхній одночасній цілісності (Шаповалова, 2007, : 83). Отже, співвіднесемо світ Реальний (в його символічних сенсах Життя, Світло, Любов) зі станом динаміки, а світ Небесний (і його еквіваленти Смерть, Ніч) зі статикою, що дозволить виявити контраст музичних засобів виразності у характеристиці обох світів. У циклі Р. Вагнера реальний світ розкривається за допомогою швидких темпів, панування мінорних тональностей (g-moll, d-moll, c-moll) у поєднанні з тональною нестійкістю, переважанням дрібних тривалостей, нешироким діапазоном звучання з максимальною зближеністю голосів фортепіанної фактури, підвищеної гучності. динамікою. У вокальній партії поєднуються декламаційність та речитативні інтонації.

В іншому вигляді виявлено світ Горній. Його характеризують повільні темпи, мажорні тональності (G-dur, C-dur, As-dur), барвистість побічних та альтерованих гармоній, представлених переважно тризвуками та їх зверненнями, панування більших тривалостей, широкий діапазон фортепіанної партії з ефектом об'ємного звучання фактури пісенного та аріозного початків у *canto*, приглушеною динамікою *p*, *pp*, *ppp*. Вже у першому романсі паралельно з експонуванням обох сфер намічається результат драматургії циклу, обумовленої логікою кола. Романс №2 «Стій!» є продовженням розвитку світу Реального із наступним переходом у світ Горній. Доказом є підвищення динамічного рівня, прискорення темпу, дроблення ритміки акомпанементу, який також виконує звукоутворювальну роль – гамоподібні пасажі шістнадцятих нот імітують обертання веретена як символа вічності. Романс №3 «В оранжереї» – поєднує у собі дві кульмінації – трагічну та тиху Його своєрідність укладено у моменті переходу зі світу Реального до Горного через смерть. Тому, з одного боку, смерть світу Реального – трагедія, з другого – єдиний можливий шлях сходження у світ Небесний. Романс №4 «Скорбота» – це логічне продовження попереднього, його функцію можна визначити як зв'язку – перехід зі світу Реального до Небесного, який підкреслять словами: «У смерті насіння життя нового, зріє щастя в морі сліз». Романс №5 «Мрії» остаточно укладає панування Небесного світу, що досягає логічної кульмінації. Це проявляється у назві та багаторазовому повторенні цього слова у тексті, образному ладі вірша.

Показовий зв'язок романсу з любовною діалогічною сценою головних героїв у другій дії опери (що також наголошується Р. Вагнером у підзаголовку «Ескіз»). Ця філософська концепція циклу може бути «перевірена» надалі його аналізом – з погляду виконавської інтерпретації.

Цикл відкриває романс «Янгол» (**Der Engel**). Він слугує «ідею-ядро» драматургії твору. У ньому закладено «натяк» на тему двосвіття, яке відкрито поетові. Спочатку композитор відображає буття Небесної сфери, у тексті оповідається історія про янгола. Потім звучить тема Земного буття, людського

існування, у якій переважають серцеві тривоги, глибина душевних переживань, розчарування та ілюзії навколишнього світу<sup>7</sup>. У музичному плані романс поєднує дві сфери – лірико-споглядальну та дієво-драматичну, що віддзеркалює властиві композитору глибокі містичні переживання.

Відкривається романс невеликим оркестровим вступом (*Sehr ruhig bewegt*), налаштовуючи слухача на споглядальність, внутрішній зір. Демонструються різні грані єдиного: з одного боку, крихкість, хиткість, а з іншого – деяка імпульсивність та енергійність. Внутрішня динаміка та логіка твору побудована досить традиційно, структура є простою тричастковою репризною формою з розвиваючим середнім розділом.

Вокальна партія в експозиції будується на переважанні висхідних секундових інтонацій (символізуючи семантику Неба). При цьому гармонічний супровід рясніє терпкими співзвуччями (VII<sup>65</sup> зі зниженою терцією, IV<sup>65</sup>, DD). Пожвавлення у середньому розділі відбувається за рахунок зміни фактури (пульсація акордів), мелодичних стрибків (кварта, квінта) у партії *santo* у більш загостреному ритмічному малюнку. Реприза повертає ауру споглядання; закінчується твір розгорнутою, тихою оркестровою кодою.

Композиторське бачення поетичного змісту першого романсу відразу уводить нас у своєрідну авторську семіосферу. Конкретика тексту поезій Матильди Везендонк набуває більш узагальненого стилю, що відповідає символічному мисленню Р.Вагнера (різні грані романтичного світосприйняття). Такий узагальнено образний світ камерно-вокальної лірики надає певну свободу виконавцю, який однаково може тяжіти до загальномузичного втілення образу, і до детальнішого прочитання поетичного тексту.

«Стій» (*Stehe still*) вирізняється у драматургії циклу експресивною драматичністю: це не наказ, а заклинання, звернене до часу. Час нерозривно

---

<sup>7</sup> «Я дитиною чув у казці, як небесний ангел ніжний із садів сходить райських у світ скорботи і темряви бунтівної, де в сльозах крик болю тоне, у муках серце знемагає, де воно в печалі стогне і тугу в тиші приховує, де душа у розквіті днів смерті як порятунку чекає - там злітає ангел до неї і в Едем її несе. Так у мріях з'явився він, білокрилий, і променистою, лагідною силою вдалину від світу скорботних сліз у небеса мій дух забрав».

пов'язаний з «днем бажань» і протиставлений тому лихоліттю, в якому немає часу і земних звуків. І в цьому просторі цілковитої тиші і свободи, де душа зливається з Іншим, і сутність поринає в іншу сутність, там людина пізнає величезну таємницю фундаментальної Природи, і з невиразної туги прокидається його Духовна Душа! (Леонт'єва).

Співаку потрібно вирізнити кілька етапів розвитку у розбудові виконавської драматургії твору (що підкреслює складна двочастинна форма з кодою-хоралом):

1. На першому етапі музичну вертикаль можна диференціювати на два пласти: окремо оркестрова партія, яка виконує деяку фонову роль, тобто функцію акомпанементу, та вокальна партія як втілення індивідуального початку. Так, у супроводі – висхідний рух шістнадцятими тривалостями на *crescendo*, а в сольній партії виділяється інтонаційне ядро у вигляді низхідного руху по звуках тонічного тризвуку у його секвентному розвитку. Експресивність підкреслюється пунктирним ритмом та активною хроматизацією.

2. Другий етап характеризується новим емоційним наповненням, що відбивається як у вокальній партії, так і в партії супроводу. У акомпанементі з'являється схвильована пульсація тріолями в акордовому викладі. Сольна партія містить у собі висхідні, щемливі, малосекундові інтонації, що посилює драматичну напругу.

3. Кода-хорал, з одного боку, є логічним результатом романсу, з другого – переломним моментом у тональному плані, у якому здійснюється модуляція з до-мінора в однойменний мажор, що вносить у коду відчуття розчинення.

**«В оранжереї» (Im Treibhaus)** – ескіз вступу до III акту «Трістана та Ізольди». В поетичному змісті йдеться про те, як живеться в оранжереї: у цій сповненій тяжкої і в'язкої атмосфери добре тілу; але душа нудиться, оскільки розповідає, що справжня її батьківщина – не тут. І туга за цією Батьківщиною – причина важких сліз чудового глянцевого листя. Кому з шукачів,

мандрівних шляхами духу, не знайомий цей поклик: ця туга за батьківщиною, про яку знаєш, але яку, можливо, й бачив тільки в мріях» (переклад запозичений на сайті<sup>8</sup>).

Похмурий настрій передано у фактурі фортепіанній партії, що безперервно розвивається, з якою тісно спаяна вокальна мелодія декламаційного складу без єдиного світлого відблиску. Композицію романсу можна визначити як просту тричастинну репризну форму з арочною постлюдією, яка повертає слухача в атмосферу філософської рефлексії.

**"Скорбота" (Schmerzen)** – четверта пісня циклу написана у простій двочастинній формі з розвиненою постлюдією, образ душевного болю від втрати звичних ілюзій. Твір пронизано екстатичним станом любовного страждання. Слід зазначити, що «Скорбота» вирізняється енергійним, дійовим характером серед ліричних, наче усамітнених сусідніх номерів. Адже дотик до божественного і пов'язана з цим трансформація нової істоти, що народжується, – шлях неблизький, пов'язаний з втратами та переоцінкою свого становища у світі. Лише усвідомлення кінцевої мети дозволяє Вагнеру і Матильді прийняти ці страждання – як своє благословення, свідчення руху по обраному Шляху, і зрозуміти справжню природу цього скорботного болю. Ось чому тексти Матильди супроводжує велична музика, як би характеризуючи Божественну присутність, насичені гармонії, і мелодія, подібна до грандіозного заходу сонця: «Навіть Сонце вмирає, знаходячи щодня свою смерть у граючих хвилях океану. Але воно встає з праху, втілюючи собою цілковиту перемогу над Мороком, немов справжній герой».

У філософському підтексті романсу «Скорбота» можна знайти відлуння любовної сцени Трістана та Ізольди, відомої як «Liebesnacht» («Ніч кохання»), з другої дії однойменної опери Р. Вагнера. У цьому зворушливому любовному дуеті, як і у романсі втілена філософська тема любові, яка віддає перевагу

---

<sup>8</sup> Леонтьєва Н. П'ять пісен Вагнера. <http://aleks38.livejournal.com/5214.html>

смерті, аніж життю («*I так помremo, щоб вічно жити*»). Композитор і поетеса знаходять єдиний вихід, щоб бути разом, і цей вихід – любов не на землі, а в «іншому світі»: «...а якщо смерть містить у собі життя? а що, якщо в цих стражданнях – наше благословення?» (цит. за : Леонтєва).

Заключний романс «Мрії» («Traume»), який так само, як і «В оранжереї», є ескізом до «Тристана та Ізольди», тільки до II-го акту. Він укладає тему переродження душі – її нової причетності до єдності дольнього и горнього світів: «Скажи мені, які разючі мрії, подібні до тих, що охоплюють мої помисли, не стануть, як порожня піна зникати в пустельне Небуття? Ті мрії, що з кожною годиною скороминущого дня, розквітають все прекрасніше, і своїми небесними звістками підносять душу до гірських блаженств ... » (там само). Хроматичні гармонії, нескінченна мелодія втілюють безмежне томління любові, але у першому наближенні: в опері це виражено різноманітніше, в іншому, масштабі. Цей романс, на відміну від інших, Вагнер особисто зробив оркестрування: жіночий голос у ньому він замінив скрипкою, і у такому вигляді цей романс було виконано у день народження Матильди. Інші романси оркестрував Фелікс Моттль (Felix Mottl)<sup>9</sup>, учень Р. Вагнера.

### **Порівняльний аналіз виконавської інтерпретації вокального циклу «П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк» Р. Вагнера**

Протягом століть цикл привертав увагу найвідоміших співаків усього світу. Кожен із них прагне по-своєму подати бачення циклу слухачеві, збагатити його своїми особистими фарбами, розкрити підтекст. Кожен виконавець через свій вокальний досвід намагається створити власну інтерпретацію.

Співочий голос – це найдивовижніший і найскладніший інструмент, який потребує особливого догляду, оскільки він незамінний і дається людині

---

<sup>9</sup> Фелікс Моттль (1856 – 1911) – відомий австрійський диригент та композитор, який з юності репрезентував себе як інтерпретатор музики Р. Вагнера. Був диригентом Віденського вагнерівського товариства. Брав активну участь у підготовці першого Вагнерівського фестивалю в Байройті у 1876 році. З 1903 року – генеральний музичний директор Мюнхенської опери, одночасно диригував операми Р. Вагнера в Байройті («Тристан і Ізольда» в 1886 році), в Лондоні («Кільце нібелунга» в театрі «Ковент-Гарден» в 1898 році).

раз на все життя. У цьому сенсі простіше інструменталістам, які можуть замінити старий інструмент (саксофон, скрипку, флейту) на новий, якісніший. Вокалістам доводиться берегти і плекати свій дар протягом життя. Невипадково слухачі завжди відмічають магію тембрового окрасу співацького голосу, його заворожливу силу.

Професійний співак повинен бездоганно володіти своїм голосом, мати повноцінний діапазон не менше двох октав. Вимоги до звучання голосу співака, як і до звучання музичного інструменту мають особливе значення.

Кожне вокальне зусилля має бути завуальоване від очей та вух слухача, щоб не порушувати естетичне враження від виступу. Співак повинен зацікавити своїм виконанням, щоб слухач не мав жодного приводу відволіктися від того, що відбувається на сцені або концертній естраді. Співак повинен бути всебічно розвиненим, ерудованим, знаючим мови і бездоганно володіючим акторською майстерністю. Безумовно, технічно досконалий спів є чинником, яким першочергово оцінюються майстерність виконавця, здатність звучати красиво та правильно, зберігаючи фонетичну ясність вокальної мови у поєднанні з тембральним насиченням і яскравим, польотним звучанням голосу, що безумовно допомагає у реалізації мистецьких намірів. І саме вони визначають координати пошукової інтерпретації вокального твору.

Вибір виконавиць для порівняльного аналізу в дисертації був обумовлений, по-перше, прагненням продемонструвати різні, часто протилежні трактування романсів. По-друге, обрані виконавиці розкривають у своїх інтерпретаційних версіях, три різних вектори «герменевтичного поля», що виникає навколо авторського тексту.

Джессі Норман<sup>10</sup> – одна із найвідоміших виконавиць другої половини ХХ століття як в оперному, так і в камерному жанрах. Як вважають критики, її

---

<sup>10</sup> Джессі Норман (Jessye Norman) – американська співачка, народилася 15 вересня 1945 в Огасті, штат Джорджія, США. Дебютувала в 1969 р. у Берліні у ролі Єлизавети (опера «Тангейзер» Р. Вагнера). У 1972 р. співала в театрі Ла Скала в ролі Аїди («Аїда» Верді) та в Ковент-Гарден у ролі Кассандри («Троянці» Берліоза). В 1983 р. Норман дебютувала в Метрополітен-опера в діалогії Г. Берліоза «Троянці» у двох партіях – Кассандри та Дідони. Серед інших оперних партій Норман – Кармен ("Кармен" Ж. Бізе), Аріадна ("Аріадна на

голос можна віднести і до spinto-сопрано (середній між ліричним та драматичним сопрано), і до драматичного, і до Falcon-сопрано (що означає «соколине» – дуже рідкісний тип великого голосу, середній між драматичним і меццо-сопрано<sup>11</sup>).

Такі характеристики дозволяють стверджувати, що за способом звуковидобування та тембром співачка повною мірою відповідає уявленню про «вагнерівське сопрано»<sup>12</sup>, чим пояснюється висока оцінка критиками виконання Дж. Норман циклу «П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк Р. Вагнера (запис 1986 р.).

Дж. Норман зачаровує слухача поетичністю, «ювелірною» технікою, елегантним стилем: у проникливому та органічному звучанні canto та оркестру народжуються чудові картини та живі образи. Голос Норман звучить дуже м'яко, красиво, вражає своєю польотністю. У її виконанні романсів верхні звуки злітають вгору, як символ сходження до чогось високого, а нижні – теплі та густі. Завдячуючи професійній техніці дихання, вона не «розриває» вокальних фраз: дивовижні звуки один за одним створюють ауру жіночих мрій. Складається враження, що не тільки слухач задоволений від почутого, а й сама співачка насолоджується мистецтвом, яке творить «тут і зараз».

Іншим високопрофесійним виконанням твору, що нас цікавить, є інтерпретаційна версія **Анне Софі фон Оттер**<sup>13</sup>, котра заслуговує на увагу слухача і високу оцінку науковців. Шведська оперна співачка, меццо-сопрано відома своїми неперевершеними інтерпретаціями творів ораторіального та камерного жанру. Одна з небагатьох професійних (академічних) оперних

Наксосі") та Саломея ("Саломея") Р. Штрауса, Іокаста ("Цар Едіп" І. Стравінського). У її репертуарі багато камерних та вокально-симфонічних творів Баха, Шуберга, Малера, Шенберга, Вагнера, Берга, Гершвіна.

<sup>11</sup> Джессі Норман. Біографія: URL: [queensofopera.com](http://queensofopera.com)

<sup>12</sup> До «вагнерівських голосів» відносять В. Шредер-Девріент, Г. Винкельман, Лілі Леман, Я. Решке, С. Крушельницьку, Лотте Леман, К. Флагстад, Л. Мельхіор, Б. Нільсон.

<sup>13</sup> Анне Софі фон Оттер (Anne Sofie von Otter) – шведська співачка, народилася 9 травня 1955 р. в Стокгольмі, Швеція. Закінчила Гілдогльську школу музики та театру, після чого стажувалася у Відні, у Еріка Верби. У 1982 р. дебютувала у Базельській опері; 1985 р. — на сцені лондонського Ковент-Гардену, 1987 – у міланському Ла Скала, 1988 – Метрополітен-опера (Нью-Йорк), 1994 – Віденській державній опері, згодом виступала в інших оперних театрах світу. Учасниця міжнародних фестивалів у Зальцбурзі, Екс-ан-Провансі, Лондоні, Люцерні. До репертуару виконавиці входять твори Монтеверді, Перселла, Глюка, Моцарта, Белліні, Россіні, Р. Вагнера, Массне, Бізе, Дебюссі, Равеля, Бартока, Р. Штрауса.



вокалісток, хто виконує автентичну, естрадну музику, джаз. [https://uk.wikipedia.org/wiki/]. Співачка має яскраву сценічну зовнішність; її меццо-сопрано – рідкісної краси, тембр – проникливий, із прозорою ніжністю звучання.

Мистецький імідж співачки має таку величезну привабливу силу, що просто захоплює слухача своїм магнетизмом. Вокалістка вирізняється серед інших виконавиць циклу Р. Вагнера поетичною тонкістю інтерпретації, психологічним «вживанням» у світ чоловічої любовної лірики через «жіночу іпостась» романтизму, в якому панівними є *Ерос і Танатос*.

«Пять пісень на вірші Матильди Везендонк» Р. Вагнера у виконанні Анне Софі фон Оттер, разом з віртуозним супроводом Національного оркестру Капітолії де Тулуза (*Orchestre national du Capitole de Toulouse*), під орудою маестро Марка Мінковські (запис 2013 р.) звучить вишукано, із вдумливою зібраністю, емоційно, водночас проникливо-інтимно. Звучання голосу наповнене тембровою теплотою та дзвінкою чистотою, вражає технічною досконалістю і водночас одухотвореністю<sup>14</sup>.

До умов виконання слід зарахувати і склад виконавців. Дві інтерпретації звучать у вокалісток у супроводі камерного оркестру, хоча, як відомо, в оригіналі цикл написано для фортепіано. Звісно ж, що з акомпанементом фортепіано цикл Р. Вагнера звучить більш камерно, проте оркестровий супровід надає яскравості і об'ємності звучання за рахунок тембрової диференціації оркестрових підголосків. Ми обрали два виконання з оркестром, щоби були рівні умови порівняння інтерпретацій.

Щодо супроводу романсів слід зазначити думку самого Р. Вагнера про функції та характер оркестрового супроводу в опері. Композитор пише про Моцарта, який довів симфонічно-оркестровий супровід до такого високого ступеня виразності «що там, де це відповідало драматичній правдивості, співак, підтримуваний таким супроводом, міг ніби говорити на одних лише

---

<sup>14</sup> <https://www.medici.tv/ru/concerts/marc-minkowski-anne-sofie-von-otter-wagner-beethoven#program-notes>

музичних акцентах, не руйнуючи при цьому найбагатшого комплексу мелодійних тем і не перериваючи музичного потоку» (Вагнер Р., 1974). Звісно ж, що і у цьому вокальному циклі (і в операх) композитор дотримувався такого самого принципу, щоб «не залишалося місця для насильства над текстом: усе те, що не призначалося для вокальної мелодії, припадало на частку зрозумілої музичної розмови» (Вагнер Р., 1974). Незалежно від того, виконуються романси у супроводі камерного оркестру чи фортепіано, безперечно одне: партії солістки та супровід мають бути паритетними.

### 3.3.1 «Янгол»

Романс «Янгол» в інтерпретації Джессі Норман звучить насичено збагачується за рахунок звуків нижнього регістру (до-діез, ре), які демонструють матовість тембру. З іншого боку, голос Норман звучить дуже м'яко, високо, красиво, вражає своєю польотністю. У її виконанні романсу верхні звуки злітають вгору, як символ спрямованості до чогось небесного, а нижні – теплі та густі. Здається, що вона не розриває вокальних фраз, дивовижні звуки – один за одним створюють атмосферу духовності, дитячих мрій. При цьому співачка суворо дотримується позначень автора, який вимагає м'якості звучання (№ 1), і майстерно переводить звук на *piano* (№ 2):

На наш погляд, у цьому романсі Джессі Норман демонструє ідеальне втілення вагнерівських традицій, зачаровує красою свого вокалу, почуттям стилю, чудовою технікою.

Друге виконання належить Анне Софі фон Оттер. Аналізуючи виконання співачки, можна відзначити прозорість та легкість голосу. Там, де Джессі Норман, наслідуючи автора, демонструє більш матове забарвлення, Анне Софі фон Оттер співає високо, яскраво, точним сфокусованим звуком. Здавалося б, де хочеться багатства та наповненості низьких звуків, там цього немає, а, навпаки, є прозорість і легкість.

Ця «світла» інтерпретація Анне Софі фон Оттер звуків низького регістру може пояснюватись її прагненням точніше передати поетичний образ піднесеної спрямованості, безтілесності Ангела.

Хвилясті переходи на ріано звучать у співачки більш рівно і статично. Але загалом безперервний хід романсу не порушений і виконання, як і личить образу Янгола, що літає в небесах, легке і прозоре.

### 3.3.2 «Стій»

Подібно до несучого, шумного колеса часу Дж. Норман починає виконувати романс у швидкому темпі. Відчувається стрімкий рух уперед. Співачка так майстерно поєднує фрази, що навіть не чути підхоплення дихання. Знову ж таки, дивує слухача м'яке ріано у середньому розділі романсу.

Анне Софі фон Оттер співає трохи повільніше, ніж Дж. Норман, акцентуючи яскравіше кожен четверту та восьму з крапкою. За рахунок частішого дихання в паузах, порівняно з інтерпретацією Джессі Норман, безперервність руху у виконанні Анне Оттер дещо порушується.

В оркестровій партії у виконанні Дж. Норманн, перед зверненням автора до часу оркестр робить фермату, тим самим відокремлюючи звернення до часу від його опису: «Відпочинь, породжуюча сило, уповільни своє вічне діяння»... У виконанні Анне Оттер ця фермата не так яскраво виражена, є лише плавний перехід, таким чином, тут видно прагнення виконавиці до наскрізного розвитку.

Закінчується романс «Стій» повільною кодою-хоралом. Автор побажав, щоб текст про Святу Природу прозвучав із підвищеним акцентом (*mit gesteigertem Vortrage*). Цього акценту повною мірою домагаються обидві виконавиці, за рахунок чіткої дикції та яскравої динаміки.

### 3.3.3 «В оранжереї»

Співачка прагне передати філософський зміст тексту. Для цього вона використовує всі свої вокальні фарби та темповий вимір.

Інтерпретація Дж. Норманн вражає таємничістю та м'яккістю. У повільному і важкому темпі, вона подібно до художника, малює своїм голосом картину туги, смутку, спогадів. Чітко та ясно вона декламує кожен фразу та слово. Але найчудовішими місцями в романсі, на наш погляд, є плавні та

повітряні виходи на «фа» та «фа-дієз» другої октави. Норман ніби зависає над нотою в дивовижному ріано, складається враження, що час зупинився.

Виконання Анне Оттер можна охарактеризувати як повітряне, прозоре та за темпом плавне. Усі фрази поєднані великими лігами. Відчувається безперервність романсу, його нескінченність. Цей романс в інтерпретації співачки сповнений ніжного камерного звучання, як картина, написана пастельними фарбами.

### 3.3.4 «Скорбота»

Цього разу співачки інтерпретації котрих ми описуємо в роботі начебто помінялися місцями. Анне Оттер співає з величним драматизмом, глибоким наповненням звуку, поєднуючи фрази великим диханням. Демонструє гарний вихід на звук ля-бемоль другої октави (слово *Glorie*). Закінчує співачка романс як на одному диханні, виводячи звук до життєствердного *forte*<sup>15</sup>.

Джессі Норман після бравурного вступу оркестру співає тривожно і ніби важко «ступає» за музикою. Її виконання схоже на мелодекламацію. Кожне слово виділено невеликими акцентами. Найвищий звук всього романсу «ля бемоль» звучить окремо й різко, що у виконанні Дж. Норман не зустрічалося.

Пестить слух вступ до другої частини романсу: слово-зітхання «Ach» (Ах), наповнене невимовною теплотою. Але відразу після нього триває важка хода, до кінця вокальної мініатюри.

### 3.3.5 «Мрії»

І оркестр, і співачка повністю віддаються вказівкам автора, музика рухається об'ємним ходом, фактура та динаміка наростає, але не сповільнює руху вперед. Дж. Норман дуже філігранно, ювелірно починає романс на фантастичному ріано. Можна відзначити дуже плавне голосоведіння, яке у результаті перетворюється на спокійні подихи.

<sup>15</sup> Це виконання спростовує оцінку циклу деякими авторами як твір із неконфліктною драматургією. На такій неконфліктності наполягає Н. Інютючкіна, «незважаючи на опозицію Ерос – Танатос» (Інютючкіна 2000).

Є єдиний сумнів щодо інтерпретації співачки: вона не враховує позначене автором *piano*. Співає знатхненно, але скрізь користується однаковими відтінками, хоча автор хотів чути як *forte*, так і *piano*.

Вкажемо на одне цікаве позначення композитора «*nachlassend*», що означає «розхитуючись». На наш погляд, мається на увазі не розхитування голосу, а розхитування емоційного стану, що Дж. Норман завдяки своїй майстерності робить бездоганно і дуже професійно.

Наприкінці романсу співачка наче «гіпнотизує» слухача повільним акцентуванням кожного слова, що створює відчуття заворожування.

У виконанні Анне Оттер з одного боку відчувається велика емоційність, невимовні душевні переживання, з другого боку надзвичайна інтимність. Пульсуючий супровід мотивує тривожне сприйняття романсу. В цілому виконання не просто сповнене глибоких емоцій – воно вражає філігранною вокальною технікою.

Голосоведіння – хвилеподібне, за рахунок чергування майстерно виконаного *crescendo* і *diminuendo*. Анне Оттер хвилює слухача своїм проникливим тембром, який дуже підходить для виконання саме цього чуттєвого і водночас філософськи наповненого твору. Тут дуже доречна рефлексія «Я–Інший» (Шаповалова, 2007 : 103). «З точки зору онтології особистості рефлексія – це модус авторської свідомості, даний у системі його відносин зі світом («Я – Інший»). У розгортанні нескінченного ряду образів авторської Я-свідомості в контексті стилю композитора як єдиного тексту відбувається становлення цілісної смислової моделі людської особистості, якою вона постає в тій чи іншій музичній рефлексії» (там само : 262). Саме така рефлексія діє у цьому романсі на найвищому рівні взаємодії слова і музики. «Інтонанційний струм музики редукує живий «потік свідомості»; у просторі рефлексивного впізнавання Іншого-в-собі, різних форм міжособистісного спілкування відбувається “зустріч” двох енергій» (там само). Звісно ж, це також може бути спроектовано на рівень виконавця, який неминуче має пройти цей атрибут художньої інтерпретації.

**Резюме.** Дві розглянуті інтерпретації по-своєму оригінальні та неповторні. Кожна зі співачок у виконанні циклу «П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк» Р. Вагнера дотримується закладених віками канонів вокального мистецтва, вражає та дивує своїм професіоналізмом, заворює магією голосу.

Художні трактування вокалісток, закликають співака, що створює свою власну інтерпретацію, не тільки до бездоганного з погляду вокалу виконання, але й комплекснішого підходу в роботі над образами виконуваних творів.

Цикл Р. Вагнера «П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк» є особливим явищем в історії музикознавства, і до наших днів привертає увагу найвідоміших співаків, музикознавців та шанувальників творчості композитора.

Актуальність звернення до циклу для виконавця пов'язана з особливими типами взаємодії слова та музики, тобто синтезу мистецтв. У плані синтезу різні епохи представляють різні їх пропорції і кожне їхнє нове явище змушує заново оцінювати якість цього синтезу.

Тенденції ХІХ століття пов'язані з укрупненням концепцій камерно-вокального музикування, зокрема тенденції циклізації, дозволяють намітити класифікацію типів вокальних циклів. Проте досліджуваний цикл Р. Вагнера стоїть окремо у плані еволюції камерного-вокальної музики як авторського голосу, оскільки, відсутня сюжетна основа, як у рівні поетичному, і музичному. Разом з тим сильнішими є інтрамузичні фактори циклізації:

- принцип розмаїття, множинності, який є вихідним у створенні образної багатоплановості;
- наскрізний розвиток, який забезпечує цілісність композиції;
- семантичні та композиційні «арки» між частинами, які можуть виникати на різних змістовному та технологічному рівнях – від жанрових до тематичних, ладо-тональних, фактурних темпових ритмічних динамічних, артикуляційних тощо.

Для порівняльної інтерпретації нами були обрані з великої кількості виконавців дві найбільш наближені за комунікативними умовами виконання співачки – Джессі Норман та Анне Софі фон Оттер.

Спираючись на типологію художнього перекладу А. Хуторської щодо камерно-вокального жанру (в системі взаємодії «поет – перекладач – композитор»), можна екстраполювати дефініції на стиль інтерпретації співачок.

- Інтерпретація Норман відноситься до *цілісної адекватності*, що передбачає знаходження максимально повного аналога музичного твору.
- Інтерпретацію Анне Оттер можна визначити терміном «*образно-емоційна адекватність*», що втілює основний зміст романсу з незначними змінами.

При цьому кожна з інтерпретацій має право на існування, а їх відмінності (іноді дуже суттєві) позначають вектори індивідуального пошуку кожної співачки. Так, Джессі Норман орієнтується на реконструкцію уявлень про стиль та епоху Вагнера. Анне Оттер спирається на свій сценічний досвід, створює інтерпретацію романсу «Янгол» в ліричній духовній пісні (що стає передвісником міфопоетичного оперного театру Р. Вагнера).

Виявлені напрямки формують довкола камерно-вокального твору своєрідне інтерпретаційне поле можливих виконавських трактувань. Це поле є досить широким, оскільки об'єкт виконавської інтерпретації циклу Вагнера «П'ять пісень на вірші Матильди Везендонк» ми оцінили як *точну адекватність*.

Незважаючи на те, що дослідники з різних сторін оцінюють цикл Р. Вагнера, видається, що тільки у вокальній інтерпретації цикл отримує завершення, тому що поле інтерпретаційних можливостей величезне і напевно в ньому ще не все розкрито. Головне, як сам Р. Вагнер оцінював свій витвір: «Найкращого, ніж ці пісні, я ніколи не створював, лише небагато з моїх творів може витримати порівняння з ними».

Вагнерівські пошуки у камерно-вокальній музиці були досить локальними, а принцип циклізації до кінця XIX століття перестав обмежуватись рамками камерного жанру.

Відхід вокального циклу на «периферію» жанрової системи у музиці Нового часу був, зрозуміло, відносним: вокальний цикл у певному сенсі виконав на початку XX століття свою історичну місію, показав можливості «нової циклізації», що відрізняється від інструментально-сюїтної та сонатно-симфонічної.

Великі форми камерно-вокальної лірики, проте набувають, починаючи з межі XIX – XX ст., стилістично-множинного характеру. Це стосується не лише «симбіозу» вокального та інструментального первнів у різного роду жанрових «гібридах», а й ролі, яку вокальна лірика з її тенденцією до циклізації, зіграла у появі та розвитку камерної опери (моноопери).

Остання виявилася «модернізованим» буттям інструментальної поемності, наративних жанрів на кшталт музичних новел чи балад із законами вокального циклу, призначеного вже не для концертного виконання, а для сцени з її театральною атрибутикою.

## **Висновки до Розділу 1**

Підбиваючи підсумки вивчення витоків камерно-вокальної лірики європейської традиції, зробимо кілька узагальнень, що виявляються актуальними не тільки для періоду романтичної пісні, але й подальшої історії жанру в творчості українських композиторів XX століття.

Результати вивчення онтогенези камерно-вокальної лірики як окремої «гілки» вокально-виконавського мистецтва, підтвердили, що класичні зразки залишаються актуальними, як для виконавців, так і для самосвідомості людей (слухачів) в глобалізованій культурі. Еволюція національних і жанрових моделей камерно-вокальної лірики в європейському культурно-стильовому ландшафті увиразнила три етапи:



– *генетичний* – пісенно-романсова творчість залежить від потреб середовища и матеріалу, до якого дотична – поезія, театр (початковий етап, аматорська діяльність численних любителів домашнього музикування);

– *когнітивно-індивідуальний (композиторський)* – написання творів на ґрунті загальноприйнятних засад композиції (етап академізації жанру камерно-вокальної музики);

– *креативний* – означає індивідуальну майстерність виконання, що не просто призводить до примноження готових форм діяльності, але й породжує нові смислотворчі парадигми мислення композитора в певному жанрі. Цей етап переважає у творчості видатних митців. Саме такі зразки конгеніальної творчості будуть проаналізовані у подальшому розгортанні концепції дослідження.

1. Для осмислення еволюції вокальної лірики в її історично сформаних, сутнісних рисах та сучасних репрезентаціях у дисертації розробляється вчення про виконавську когнітивістики як розділ музикознавства, який вивчає роль співака як носія камерно-вокальної лірики як родової традиції. У Висновках надано дефініцію поняття, яке не є симулякром, а відображає певні якості мислення *співака як співавтора*, його роль в різних жанрових контекстах та стильових напрямках сольного виконавства.

Складовими процесу інтерпретації є композиторський текст та сфера інтонування спільна для жанру та стильового мислення митця композитора який його жанр інтерпретує. Стилістика вокального твору містить два рівні:

1) *внутрішньо-текстовий* – відображення ліричного героя як дзеркала автора твору,; це означає відкриття авторської семіотики в музиці в цілому; тобто самосвідомість геніальної особистості композитора через відтворення самосвідомості ліричного твору стає увиразненням світогляду всієї нації, навіть епохи, або її відтинків (класицизм – неокласицизм; романтизм – неоромантизм).

2) *зовнішній*, або *позатекстовий* – прототипи вокальної (інтонаційної) мови (молитва, театральна мелодекламація, мовлення, наратив, жестикуляція, характерологія, звуконаслідування).

Мовностильовий комплекс вокального твору містить ці два параметри. Утвердження вокальний циклу у творчості композиторів доби романтизму стало вершинним проявом фундаментальної тенденції до циклізації. Разом з тим явище великої сольної-вокальної композиції як художнього цілого передається у спадок наступним поколінням творців.

Запропоновано характеристику часопросторових (стабільних, стійких) та тимчасових (мобільних) ознак ліричної драматургії вокальної музики. Вокальний цикл виник на перетині виконавської та композиторської традицій у пісенному жанрі та увиразнив, з одного боку процеси оновлення семантики музичного мистецтва (малі форми), з іншого – тяжіння композиторів-романтиків до авторської – особистісної рефлексії як *сміслової ідеї музики*.

На основі узагальнення процесів, що відбувалися у сфері музикування при переході від романтизму до класицизму, зроблено висновок про дві тенденції вокальної циклізації, які визначили основні напрямки її стратегії у творчості не лише романтиків, а й композиторів кінця XIX – початку XX ст. :

- 1) трактування вокального циклу як моноліту, що йде від сонатно-симфонічної моделі жанру, в якій діє причинно-наслідкова драматургія «кінцевої мети»;
- 2) вільне (лінійне) трактування пісенного циклу, пов'язане з драматургією сюїтного типу, де пісні-номери існують у двох вимірах – як окремі вокальні мініатюри та як частини більшого єдиного цілого «драматургія гри».

2. Короткий огляд музикознавчих праць, дотичних до основних концептів дослідження (вокальна лірика, камерно-вокальне виконавство), виявив досить усталену концептосферу аналізу творів як дзеркала авторського світобачення.

3. У дисертації охарактеризовано історичні «віхи» камерно-вокальної лірики в західноєвропейській музиці. Становлення вокальної лірики в надрах європейського романтизму, традиційно пов'язують з австро-німецькою

пісенною культурою, хоча вивчення онтогенези інших національних локацій (української, польської) вказує на ментальні зв'язки з народнопісенною культурою, що забезпечує органіку достеменних якостей співу – мелосної основи, експресії та глибини вираження художнього образу пісні.

На основі дефініції «музичний твір» (Н. Герасимова-Персидська, В. Москаленко) в дисертації запропоновано характеристику стабільних та мобільних чинників циклізації вокальної музики в межах усталеної лірико-філософської екзистенції (спочатку як жанру, потім – як роду). Звідси висновок про кристалізацію двох тенденцій вокальної лірики, що визначили її стратегічну роль в творчості не тільки романтиків, але й композиторів кінця XIX – початку XX століть:

1) трактовку вокального циклу як моноліту, що походить від програмності поетичної основи, сюжетоподібності новоствореної драматургії музично-поетичного твору;

2) тенденція тогочасного європейського мистецтва до пізнання Абсолюта або духовної повноти буття, що увиразнює етико-філософську семантику вокальних творів, в яких знаходимо й християнську символіку.

Разом з романтичним генотипом, слід вказати також на первинні ознаки песенного жанру: 1) його фольклорний первень (обрядовий, або інший, прикладний); 2) розмаїття видів за критеріями функціональності (ролі в соціумі) та художньому призначенню; 3) концентрацію національної самовизначеності ліричного висловлювання у вербально-музичній сфері через міфо-поетичну стилістику. Ці та інші ознаки в контексті виконавської комунікації дають підстави для історичної диференціації пісенного жанру на стилістичні різновиди її репрезентації:

- *фольклорну*, автентичну традицію;
- *академічну*, так звану опусну (твори композиторів, або обробки народних пісень);
- *естрадно-джазову* (неакадемічна музика різних напрямків, наближена до споживача поп-культури).

4. Композиторсько-персоналістичний підхід до трактування вокального циклу пов'язаний з іменами фундаторів європейської самосвідомості музики. Бетховенський вокальний цикл репрезентує тип монолітної композиції, що не поділяється на самодостатні пісенні номери (всі переходи між ними здійснюються *attacca*). Л. Бетховен вперше встановлює ліричний спосіб автовисловлювання: саме у вокальному творі він заговорив від імені Автора, який, в свою чергу, уособлює героя музичного твору. Отже, ототожнення автора і героя музики є родовою ознакою ліричного світовідчуття.

У драматургії циклу послідовно синтезовані два типи музичної образності – *об'єктивний* (пісенний фольклор та образи природи, пленерність) та *суб'єктивний* (психологізація мелосу за рахунок впровадження речитативно-декламаційних сегментів мови). Бетховенська ідея циклу-моноліту з ознаками сонатно-циклічної логіки надалі знайшла своє відображення в інших авторів, оскільки вона містила у своїй основі принцип *Durchomponiertes Lied*, в якому втілені генетичні зв'язки епох класицизму та романтизму, їхня спадкоємність у жанрово-стилістичній сфері.

Поруч із безумовною спадкоємністю вокально-циклічних форм у *постшуманівський* період спостерігаються дестабілізуючі процеси у сфері жанрової стилістики, пов'язані насамперед із новим ставленням композиторів як австро-німецької, так і інших національних шкіл до проблем вокальної циклізації. Цикли, створені в 1870-1880 роки, з одного боку, побудовані за моделями шубертівської або шуманівської моделі (наскрізного циклу-моноліту); а, з іншого – в них більш відчутною є логіка циклів-вінків, циклів-щоденників.

Разом з тим в еволюції вокального циклу в XIX столітті продовжує інтенсивно розвиватися лінія психологізації змісту, що підкреслювало головну родову ознаку жанру – камерно-ліричну основу. Основними репрезентантами нової стилістики вокального циклу у постшуманівський період стають представники інших національних шкіл: німецької (Х. Вольф), французької (К. Дебюссі).

5. Окремо наголошено на ролі камерно-вокального циклу Р. Вагнера «Везендонк-Lied» як прообраз «жанрової модуляції» від камерного циклу до оперної сцени наскрізного типу. Дослідницьку увагу приділено визначенню жанрової назви «ескіз до опери»: тут чи не вперше проявляється ознака майбутньої сполуки далеких жанрів – вокального циклу і опери, що призведе у до народження моноопери (Ф. Пуленк, В. Губаренко).

Істотною новою тенденцією у вокальній ліриці концертного плану як у її окремих зразках, так і в циклічних репрезентаціях, виступає в цей період нове ставлення до слова, що представлено насамперед у жанрі «віршів з музикою», творцем якого по праву вважається Х. Вольф. Зроблено висновок про те, що по-перше у чистому вигляді цей жанр зустрічається досить рідко, оскільки це призвело б до відмови від вокальної основи – пісні; по-друге, «вірші з музикою» означали істотні зміни у співвідношенні вокальної та інструментальної партій

Досвід Р. Вагнера та Х. Вольфа в галузі пісенно-романсової творчості та пісенної циклізації був втілений К. Дебюссі в типово-французькому жанрі *melodies*. Цей жанр вирізняється вишуканою вокальною декламацією-речитацією, особливою роллю фортепіанної партії (Нечепуренко В., 2015), загальною символістською спрямованістю виразно-конструктивного комплексу засобів мови, де превалює принцип музичної арабески та «невимовне» (за виразом К. Дебюссі). Символіка жанру *melodies*, які К. Дебюссі створював на тексти поетів-символістів (П. Верлен, С. Малларме, Ш. Бодлер), поетів старої Франції та власні прозові тексти, визначила іншу тенденції у розвитку жанру вокального лірики межі XIX – XX століть. Суть цих тенденцій полягала у новому трактуванні вокальних партій, у яких представлено особливий тип силабічної речитації, що йде від середньовічного церковного співу, григоріанської псалмодії, мелодики народних пісень або мело-ритміки середньовічних трубадурів. Меншою мірою в *melodies* К. Дебюссі представлені аріозний та пісенний типи мелосу, притаманні

загальноєвропейському (під впливом італійського мистецтва співу) виконавському стилю.

6. Композиторське бачення вокального циклу залежить безпосередньо від виконавця-інтерпретатора. Йдеться про діалог композитора/поета та ліричного героя – репрезентанта образу автора, з одного боку, а з іншого боку паритет вокальної та інструментальної партії. Так у розділі міститься виконавський аналіз виконавських інтерпретацій двох знакових для новоєвропейської культури зразків камерно-вокальної лірики.

У творчій практиці ХХ століття жанрова сфера вокальної лірики зберегла стильові ретро-тенденції, похідні від персональних стилей видатних митців західноєвропейської традиції: та примножила їх завдяки новим національним композиторським «гілкам» камерного виконавства.

Отже, серед стильових моделей опусної камерно-вокальної лірики, що залишаються актуальними в концертному репертуарі сучасних вокалістів, назвемо наступні:

- бетховенська модель:
- австро-німецька Lied: шубертівська (психологічна) та шуманівська (театралізована);
- шопенівська «альбомна пісня», що поєднує риси пісенного фольклору та немушену сердечність та артистичність домашнього музикування (салонне мистецтво);
- вагнерівська «гібридна» модель: коли складові вокального твору трактуються як щось більше, ніж мініатюра (пісня, романс), але ще не оперна форма – сцена, або монолог (на кшталт №3 з «П'яти пісень на вірші Матильди Везендонк»);
- «вірші з музикою» Х. Вольфа;
- модель *melodies* К. Дебюссі, в якій символіка поезії провокує народження особливого тип вокальної просодії з підвищеною колористикою фортепіанного супроводу.

## РОЗДІЛ 2

### УКРАЇНСЬКА СПІВОЧА ТРАДИЦІЯ ТА ФОРМИ ЇЇ ІСТОРИЧНОЇ ТА СУЧАСНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

*«Принцип етноцентризму в історіописанні  
дає змогу розглядати національну культуру  
як єдине функціональне ціле».*

О. Козаренко (2000: 20).

Камерно-вокальна лірика в творчій спадщині українських композиторів ХХ століття увиразнена виключним розмаїттям стилістики та жанрових форм, спричиненим історико-культурним розвитком народнопісенної традиції.

Проблематика створення типології виконавства передбачає врахування жанрового розмаїття у взаємозв'язку з різновидами сольного співоного стилю української народної пісенності. Історіографія, присвячена зразкам камерно-вокальної лірики в контексті української національної традиції, надає багатий матеріал, що розглядається в якості впливового чинника на композиторську творчість в творчій практиці ХХ століття.

Вивчення сучасних форм репрезентації української народної пісенності в концертній діяльності яскравих представників національної культури, видатних постатей (Квітки Цісик, Ніни Матвієнко) і молодих виконавиць (солоспіви Лесі Дичко) складає зміст подальших аналітичних есе цього розділу.

*Завдання розділу – розглянути різновиди вокально-виконавського мистецтва, органічно пов'язані з ліричним способом світовідчуття.*

#### **2.1 Співак як співавтор. Типи вокального виконавства**

Нас цікавлять засадничі ознаки камерно-вокальної лірики у національно-ментальних проявах; яким чином онтогенеза виконавської культури актуалізується в сучасних формах репрезентації композиторського волевиявлення, коли *співак постає співавтором*.

Йдеться про специфікацію національного звукового ідеалу в етнохарактерній манері виконання, що початково формується у фольклорній сфері на перетині домінантних рис національної психології, і „нарощується” далі у професійному виконавстві, будучи підставою формування національних виконавських шкіл.

В основу методології вивчення авторства в національній вокальній традиції покладено концепцію О. Козаренка (Козаренко, 2000). Його феноменологія національної музичної мови стала щаблем у вирішенні основного питання музичної науки — розуміння сенсу музики. І не лише з точки зору дослідника композиторського тексту, але й виконавця як співтворця музики. Вчений слушно зауважує, що «у виконавському мистецтві, не менш важливим від семантичного рівня є прагматичний аспект функціонування національної музичної мови, тобто „співвідношення суб’єктів комунікації у процесі знакового спілкування, а саме – спосіб артикуляції знаків, що забезпечує ефект їх адекватного сприйняття/розуміння» (Козаренко, 2000 : 261-262).

О. Бенч, перебуваючи в діалозі з музикознавцем, вказує на необхідну умову „порозуміння суб’єктів” у процесі живого спілкування – інтонування. Підставою здійснення музичної комунікації є перебування композитора-виконавця-слухача у межах одного варіантного поля інтерпретації тексту, що забезпечує адекватне розуміння знаків його учасниками. найменше піддається фіксації і визначається наперед даним національним звуковим ідеалом — якістю, «за якою люди відрізняють <...> рідну мову від чужої, незалежно від переданих значень, відчуттів, емоцій. Ця „кодіфікаційна модель відчуттів та світосприйняття етносу, що не має задовільного знакового втілення, *насправді незримо присутня у кожному сегменті тексту, урухомлюючи всю систему надтонких семантичних алузій; гармонізує різночастотну пульсацію значеннєвих полів, при досягненні резонансу яких настає ефект „розуміння” музики»* (Бенч, 1990 : 58).



У наукових текстах відстежуємо чимало яскравих і влучних характеристик своєрідности етнохарактерного інтонування текстових артефактів, та переважна більшість із них неконкретно-метафоричного характеру, на кшталт відомого висловлювання О.Кошиця про національну специфіку співу: «...щось незвичайне<...>невловимі прикраси, якась незначна, випадкова фіоритура чи якийсь форшлаг, або сама сума звуку чи просто віддих серед співу <...>, що оживляє мертвий текст як блискавкою, прояснює зв'язок із народною піснею»» (Кошиць, 1995 : 263).

Спроби осмислення специфіки етнохарактерного виконавства (праці О. Бенч, В. Антонюк) тільки підтверджують усю *складність формалізації процесів, що супроводжують виконавський акт* (психофізичних, емоційних, творчих). Єдино можливим способом фіксації специфіки *національно-своєрідного виконавства* в якнайширшій шкалі параметрів (характеру звуковидобування, **тембрового забарвлення**, оригінальної метроритмічної пульсації, дихання, артикуляції), на думку О.Козаренка, є *етнофонічна методика* К. Квітки. Видатний вчений вважав, що для пізнання виконавського стилю „недостатньою є фіксація музичним записом, як і всі дані, що відтворюються *зором*, а не *слухом*”. Акцентуація ученим слухового аспекту як украй необхідного для адекватної артикуляції-розуміння тексту передбачає володіння виконавцем „вертикальним зрізом інтонаційного досвіду етносу” (О. Бенч), що уможливлюється у разі його причетности до певної культури як її носія (при залученні у творчий акт „стовбура генетичної пам'яті”), або „уподібненням через *голос*” – через усне переймання традиції, вивчення звукозаписів (курсив мій – Ю.Р.).

Допоміжним чинником, що конкретизує це вельми складне (вкрай важливе) завдання, є вивчення окремих національних форм музичного комунікату; перехід від „історії *стилів*“ до „історії *ментальностей*», коли в дослідженні етнохарактерного *мово-стилю* як персоніфікації інтонаційного світоспоглядання» виразніше проступають специфічні сутність і функція *музичної мови як національно своєрідної знакової системи* (Козаренко, 2000 :

265). Отже, важливість етнохарактерного інтонування для розуміння вокального виконавства, всіх його сутнісних компонентів вже відрефлексована. Ця думка слугує підґрунтям для її подальшого розвою в царині виконавського музикознавства.

За О. Козаренком, «здійснити бажане злиття усіх можливих форм „чуття“-прочитання заради досягнення „змісту“ музичного переказу неможливо без подолання відокремленості методологічних настанов *есенціалізму* та *номіналізму* (за визначенням К. Поппера), заснованих на протиставленні запитань „що?“ та „як?“; сутності явища і його функції та переходу до *феноменології виконавства* (Козаренко, 2000 : 264).

Отже, перейдемо до генетично первинного типу співочого виконавства – етнонаціональної народнопісенної традиції України.

Як відомо, термін фольклор упровадив англійський історик та бібліограф Вільям Томе у 1846 р. В перекладі з англійської мови він означає: “народна мудрість, народне знання”» (Іваницький, 2004). Музичний фольклор – це традиційна і сучасна народна творчість усної традиції. Фольклористика – наука, що вивчає народну творчість, розвивається у кількох галузях: словесна, до якої входять історична лінгвістика (зв’язок мовного і музичного синтаксису), етнографія (обрядовість), історія (історичний зміст пісень), археологія (матеріальні предмети музичних культів, викопні музичні інструменти), психологія (розвиток мислення, зокрема музичного, закони сприйняття і творчості), та музична (етномузикологія), котра вивчає традиційну музичну культуру та історичний розвиток побуту.

Передусім, вкажемо на основні жанри національної народнопісенної традиції (за А. Іваницьким): колискові, календарно-обрядові, родинно-обрядові, історичні, суспільно-побутові, ліричні, жартівливі, танцювальні пісні; епос (думи); канти, пісні-романси тощо. У вітчизняній музичній фольклористиці усталеним є розподіл співочих стилів народної пісенності на гуртові та одиночні (в тому числі, жіночі та чоловічі) (Іваницький, 2004 : 273).

Серед різновидів гуртового українського селянського співочого стилю побутують два основні, наділені самобутніми виконавськими особливостями та які вирізняються за територіальним фактором (оскільки одним із ключових у виформуванні певного співочого стилю постають геоприродні умови). Так, на території найбільш архаїчного етнографічного регіону Полісся широко розповсюджений селянський гуртовий спів, для якого характерним є «крикливий» тип інтонування (сакральний спів календарно-обрядових пісень). Головною та яскравою ознакою поліського співу є широке розтягування ладо-опорних звуків в каденціях. Ф. Колесса відзначав: «Тільки на Поліссі зустрічав я закінчення пісень такою довженною ферматою, що виповнює три до п'яти цілих нот; це виглядає так, ніби співець залюбки вслухувався у звук власного голосу серед поліської пущі, бажаючи її все ж таке чимось оживити. Ці рівні лінії довженних фермат якось дивно гармонізують із одностайністю поліського краєвиду» (Колесса, 1970 : 105).

Іншим різновидом гуртового співочого стилю, як відомо, є підголоскова традиція співу – багатоголосий спів із «виводом» (ведучий голос у гуртовому виконанні) двох типів (горловий підголосок і тонкий). Такий різновид притаманний народнопісенній традиції співу різних етнографічних регіонів України (Наддніпрянина, Поділля, Слобожанщина тощо). «Вивід» наділяє пісенно-підголоскову поліфонію особливим вишуканим звучанням. Горловий звучить в нижніх і середніх голосах (співак користується грудним резонуванням). Функцією тонкого підголоску є вивід основної мелодичної лінії октавним дублюванням вгору (використовується головне резонування).

У свою чергу, одиночний (сольний) співочий стиль народнопісенного виконавства набув розповсюдження у трьох найголовніших різновидах:

- у селянському музичному побуті;
- серед народних співців-професіоналів – кобзарів та лірників;
- серед освічених верств суспільства та в міському побуті (пісенно-романсовий стиль) (Колесса, там само).

У селянському музичному побуті сольний спів може бути репрезентований у календарно- та родинно-обрядових жанрах, ліриці (колискові, голосіння, балади, співанки-хроніки, ліричні пісні, чумацькі, солдатські / рекрутські, строкові пісні), танцювальних та жартівливих піснях. Особливості манери співу сольного народнопісенного виконавства втілені у різних вокально-тембрових традиціях, серед яких дослідники вирізняють різновиди, що зумовлені впливом територіального чинника (оскільки одним із ключових у виформуванні жіночого співочого стилю постають геоприморні умови). За класифікацією О. Бенч, розрізняють три основні співочі традиції.

Перша співоча традиція характеризується міцним, сильним звуком, густим тембром, із використанням виключно грудних регістрів жіночих голосів (ареал поширення – центральна частина України, Лівобережжя – Полтавщина, Слобожанщина).

Друга вокально-темброва традиція заснована на задіянні переважно головного та мікстового регістру. Така манера співу вирізняється більш слабкою (у порівнянні з першою) подачею звуку (Правобережжя – Південне та Західне Поділля й Галичина).

Третя – характеризується використанням міксту й легким звукоутворенням (Наддністрянщина) (Бенч, 2000).

### **2.1.1 Автентичний стиль виконавства. Творчість Ніни Матвієнко**

*«Ця своєрідна самопосвята українській пісні вивищується до високої жертвовності, солодкого духовного саморозп'яття заради життя пісні, яка для Ніни Матвієнко є і зойком власної душі, і сповіддю перед рідним народом, і морем любові, в якому розкошує її душа».*

*М. Жулинський (2009)*

В якості прикладу родинно-обрядової архаїки, яка згодом змінює свою семантичну функцію та модулює в групу ліричних жанрів, звернемося до *колискової пісні*.

У «Літературознавчому словнику-довіднику» міститься досить дефініція, у складі якої є вказівка на категорію лірики, що вивчається: «Коліскові пісні – жанр *народної родинної лірики*, специфічний зміст і форма якої функціонально зумовлені присиплянням дитини в колисці» (курсив мій – Ю.Р.) (2007 : 361). Коліскова, вийшовши з царини усної народнопісенної традиції, не втратила своєї художньої вартості та креативності як для сучасних митців, які пишуть твори з назвою «Коліскова», так само як і для публіки різних вікових категорій. В якості прикладу назвемо проект Наталки Маринчак в Харкові під назвою «*Коліскова 21 століття Vol.1*») та нотне видання з аналогічною назвою, в якому представлені коліскові багатьох учасників проекту.

Автори посібника «Українська народна словесність» З. та М. Лановики описують жанр колискової як «ліричні пісенні твори, які виконуються матір'ю (рідше батьком чи іншими членами родини) над колискою дитини для того, щоб її приспати» (Лановик & Лановик, 2000 : 590). Як пишуть дослідники, «одним із найефективніших архаїчних охоронних засобів нічного сну став оберіг-наспів. Материнська любов, утілена в колисковій, здатна знешкодити недобрі впливи на дитину. Цієї сили мати щоразу просить, звертаючись до предків – охоронців роду. Отже, первісна функція коліскових була за змістом містично-сакральною. Сакральність коренилася у вірі в охоронні властивості коліскових, у здатність цих пісень-оберегів захистити дитину від злих сил у небезпечний для неї (перехідний) період. Відповідно до цього їх жанрова атрибуція визначається як ритуальна (Коропніченко, 2016 : 109). Згідно з цією функцією, жанровий масив коліскових пісень поділяється на:

- 1) оригінальні коліскові (ритуальні, що мають відбитки давніх вірувань) та *ліричні*, включені до складу коліскових завдяки спеціальним текстам, специфічним виконавським прийомам;

2) приурочені пісні – звичайні ліричні мелодії (без жодних перерахованих ознак) (Коропніченко, 2016 : 110).

Однією з найпоказовіших прикмет автентичних колискових є *формульність*, що пронизує всі структурні рівні (поетичний, ритмічний, ладо-інтонаційний). Її наявність у всіх зразках колективної (общинної) форми співочого мистецтва колискових зумовлена комунікативною установкою на містичну, *сакральну* місію впливу колискової пісні на дитину. Отже, магічна формула-замовляння мала бути збережена без змін (Коропніченко, 2016 : 110).

Ознакою колискових текстів є наявність спеціальних приспівувань, що виконуються на початку пісень («ой ну люлі, люлі»; «люляй же мі, люляй», «гойда, гойда, гойда-да», «чуч-беле, бел юшу»; «баю, баю, баю»), а в частині колискових —завершальних звукосполучень («а-а-а», «е-е-е»), завдяки яким дитину вводять у потрібний психоемоційний стан» (там само).

В основі оригінальних колискових лежать чітко визначені ритмічні формули, більшість яких тотожна обрядовим – календарним і весільним пісням... Характерним виражальним засобом вважається *рецитація* – наближеність мелодій до інтонації мовлення, найяскравіше відображених у голосіннях <...> Саме специфічність мелодики в комплексі з багаторазовою повторюваністю одноманітних ритмоформул, монотонним виконанням сприяють швидкому засинанню дитини» (там само).

Ладо-інтонаційна будова належить до найпоказовіших властивостей колискових. Давні вірування в захисну силу предків зумовили певний набір музичних засобів, найвиразнішими з поміж яких були інтонації звернення. Окрім колискових, дещо подібні інтонації простежуються в жанрах обрядового (календарного й родинного) фольклору.

Наявність у колискових наспівної формули в обсязі малої терції із субквартою споріднює колискові з наспівами аграрного циклу календаря — весняно-літніми, особливо зі «жниво-голосінням», а також родинними — весільними піснями й голосіннями. Отже, мова, якою мати розмовляє зі своєю дитиною, дуже подібна до мови, якою користується народ протягом усього

річного циклу. Це – синтез фольклору аграрної і родинної обрядовості, що виник на основі єдиної функційної семантики заклинання. Як тільки у пісенних зразках більш пізнього часу змінюються поетичні тексти колискових (в яких відбиває внутрішній стан матері, її роздуми, переживання, весь емоційний спектр соціального й родинного життя жінки), відразу відчувається *тенденція до ліризації колискової традиції*. (курсив мій – Ю.Р.).

Виконавсько-стильові прийоми, разом зі специфікою структурних показників, належать до характерних прикмет колискових, що посилюють їх присипляння. Найбільш характерною стилістичною ознакою колискових є *манера виконання і пов'язана з нею динаміка співу*. Передусім, колисковий спів завжди вирізняє монотонність виконання – один із найвпливовіших засобів присипляння, що досягається завдяки багаторазовому повтору певної мелодико-ритмічної формули, переважно у низькій та середній голосовій теситурі, співу грудною манерою *mezzo piano* або *mezzo forte*, без ритуальної експресії, притаманної обрядовим пісням.

Тиха й лагідна манера співу у високій теситурі при включених головних резонаторах, що нерідко застосовується сучасними співачками, належить до більш пізньої, естетизованої виконавської манери. Нагадаємо, що голос матері повинен знешкодити всю «злу дію» в радіусі звучання. У характері виконання колискових чітко виділяються два стильові пласти. До одного належать пісні з чітким, рівномірно метризованим співом, що збігається з мірним рухом гойдання колиски. Виконуються такі мелодії способом *legato*.

Інший пласт складають наспіви, виконані у речитативно-імпровізаційному стилі. Етномузикологи його зафіксували переважно на територіях Карпатської зони й Полісся. Давні карпатські колискові (амбітус квінти) виконавці прикрашають різними ритмічними фігурами, співають у манері *rubato*, у результаті чого пісні набувають рис речитативності. У поліських колискових посилення рис речитативності призводить часом до віршової неупорядкованості, втрати рими; сегменти стають нерівноскладовими за рахунок вставних слів, а пульсація – нерегулярною.

Поступова руйнація традиційного світогляду вплинула відповідно на поступовий занепад традиційного репертуару. У колискових зникають спеціальні тексти і мелодії, актуальною залишилася тільки їх побутова функція == заколисування. У сучасній традиції вона реалізується у звичайних ліричних піснях, «приурочених» до колисання, які не містять жодних ознак оригінальних колискових і забарвлені лише лагідним монотонно ритмізованим виконанням. До розряду таких пісень належать *ліричні*, що містять у текстах образи матері й дитини (сина чи дочки) та розповідь про їхні стосунки.

Комплекс музичних засобів складає «генокод» фольклорної колискової, можна вважати його в якості структурно-семантичного інваріанту<sup>16</sup>. Його ознаки:

- вузький діапазон (амбітус терції або кварта);
- низхідний рух мелодії так характерні розспівні інтонації на голосну «а-а-а»,
- ритмо-формули колихання та мірний рух. Наспів складається з коротких, точно або варіантно-повторюваних по співоку, як чергування 4-ох вісімок та двох чвертей або вісімки та чверті. У колискових піснях вживано складочислові розміри 6+6, 7+7, 4+4, рідко – інші;
- тиха динаміка та низький регістр;
- монотонний стан через нарочиту повторність мотиву (строфа будується на двох видах поспівоку: спершу кількаразово експонується одна, а потім друга).

Як характерну рису можна визначити і колористично-темброву версійність: одну пісню жінка співає в низькому регістрі, іншу – у високому; сьогодні у м'якій грудній манері, а завтра – у фальцетній. Така невизначеність тембрової персоніфікації не властива іншим жанрам народнопісенної традиції

---

<sup>16</sup> Вищезазначені параметри вимальовують первинну модель колискової, що складалася в автентичному середовищі. Критерієм вибору загальних рис є слухове сприйняття та моделювання загальних ознак багатьох прикладів, що зустрічались нам під час дослідження. Серед них: «Ой ви, люлі-люлі», «Коту, коту, котку, не лізь на колодку», «Летів шпак» зі збірки Л. Новикової «Слобожанські пісні»; «Ой спи, дитя», «Ой лю-лю-лю, котку», «Мати доню колихала» зі збірки Н. Матвієнко «Ой ти, соловейко».



та є ознакою його прикладної функції. Виконання часто залежить від втоми матері і виконуваної роботи у цей час, що зумовлює імпровізаційність співу.

Очевидно, що традиційна колискова *нерозривно пов'язана з голосом*, а відповідно і зі словом. Головною ознакою вербального тексту пісень стає уривчаста передача подій, нехтування логікою і точністю інформації, змішування стилістичних елементів мовлення. Особливого значення в слові колискової мають різного роду *повтори*: алітерації, асонанси, тавтологічні слова і вирази, звуконаслідування. а також, *використання зменшувально-пестливих суфіксів*. Це цікаво з точки зору національної ментальності. Адже, колискові співають у всьому світі, і, напевно, жодна мова не знає такої кількості пестливих форм, як українська. Звісно, мова звернення психологічно впливає на дитину, на її відношення до навколишнього світу і до батьків. Це також, відкриває важливі семантичні аспекти колискових пісень, як *прояву турботи та любові матері*. Образи колиски беззаперечно пов'язаний з надійним та *безпечним простором*, що є однією з базових потреб дитини для майбутнього здорового розвитку.

Розглянемо, яким чином зберігається жанрово-стилістичний комплекс колискової у сучасних репрезентаціях цього пісенного архетипу? Вибір виконавиці апріорі припадає на постать геніальної співачки Ніну Матвієнко, яка уособлює своїм голосом «візитівку» українського етнонаціонального автентичного виконавства.

### **Аналіз Альбому «З маминих долонь»**

Материнство – найголовніший психо-фізіологічний і соціальний стан в житті кожної жінки. Найсокровенніше почуття щастя і благословення господнього! Дитина – продовження роду, продовження самої матері! Не випадково велика кількість українських виконавиць звертаються у своїй творчості до жанру колискової пісні, яку співає мати перед сном дитині. Семантичний спектр українських колискових є насправді досить широким. Тексти (вербально-поетичні та інтонаційно-музичні) колискових є автентичними, або авторськими.

Яскравим зразком автентичного типу виконавства слугує альбом колискових «З маминих долонь» (2006), авторство якого належить творчості народної артистки України Ніни Матвієнко. Альбом є присвятою матері співачки Антоніні Ільківні. Він налічує двадцять один трек, з них дванадцять – народних, вісім – авторських, а також вступне слово співачки. Зупинимось на декількох неймовірно красивих музичних композиціях як зразках етно-національного типу виконавства (= форми репрезентації лірики) на сучасному етапі.

Найвідомішою колисковою, як в Україні, так і за її кордоном (як приклад відомий факт запозичення цієї мелодії композитором Джорджем Гершвіним для відомої Колискової Клари «Summertime» з опери «Поргі та Бесс»). Вважається «Ой ходить сон» (трек 2), тому саме вона ініціює концепцію альбому. Про історію цієї колискової досить багато написано наукових праць. Відомо, що вперше поетичний текст пісні був надрукований в першому українському фольклорно-літературному альманасі «Русалка Дністровая» (1837 рік).

Щодо музичного виконання колискової, найбільш відомим для багатьох (і тому очікуваним для слухача межі ХХ–ХХІ ст.) є хорове аранжування О. Кошиця. Саме виконання солістки Н. Матвієнко та Львівської національної академічної чоловічої хорової капели «Дударик» (1986) стало еталонним<sup>17</sup>

І, хоча голос співачки звучить в народній манері, в цілому ця інтерпретація вважається академічною. Це той випадок, коли в одній вокально-хоровій композиції співіснують дві манери виконання аутентична та академічна. Композитор (аранжувальник) зафіксував автентичний текст і зробив його авторським опусом з чітко визначеними параметрами звуковисотності, синтаксису, форми-структури.

Однак нас цікавить виконавська версія першої пісні Н. Матвієнко з альбому «З маминих долонь». Співачка-солістка дивує слухача іншим

---

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=uYMBDifgBxA>

прочитанням колискової: вона звучить а *carrella* в манері старовинної (архаїчної) інтуїтивної імпровізації – *вигадування*. Це призводить до алюзії повернення в прадавню культуру, яка живиться людськими переживаннями. **Така манера співу творить магію синергійних зв'язків двох світів (дійсність і сон)**. Іншими словами ця композиція не випадково відкриває «сюжет» колискового альбому, а *свідомо*: за задумом співачки, виконавська манера визначає точку відліку – «ген» народження лірики з «середини» соціально-родинної моделі буття. Додамо, що в інших колискових альбому «З маминих долонь» зрідка зустрічається така манера «вигадування».

Кілька константних ознак виконавської поетики «Ой ходить сон». Засадничим є слово як транслятор головних сенсів музичної інтонації.

Тембр «сріблястої флейти» – унікально символізує любов матері до дитини, її ласку, ніжність. Темп – повільний, доцільний для виконання магічної функції заколисування.

Динаміка – принципово приглушена, одноманітна (оскільки йдеться про перехід свідомості в іншу реальність).

Не можна не звернути уваги на виконання народної колискової «Котику сіренький». В альбомі «З маминих долонь» вона є треком під номером 12.

Перед тим, як класти дитину в колиску, наші предки спершу туди клали kota, гойдали і співали. В народі кажуть «співати при колисці, або співати kota». Ця тварина вважалась сакральною і наділеною заспокійливою енергетикою. Тому, після того як кіт побував в колисці, у малюка мав бути гарний і спокійний сон.

Текст цієї колискової з'явився у зібранні творів видатної української поетеси Лесі Українки у 1977 році. Але, вперше цю композицію було надруковано ще в далекому 1918 році Климентом Квіткою. Він записав її разом з Лесею Українкою і видав друком. В 1999 році видозмінену колискову було записано в селі Шелудьківка Зміївського району Харківської області.

Фольклористи почули її з вуст Бабак Галини Митрофанівни (1927 рік народження)<sup>18</sup>.

Розпочинається колискова словом «люлі» в виконанні хорової капели «Дударик» (жіночий склад) і в подальшому, до самого кінця твору, воно наче «обгортає» вокальну партію солістки. Характерним для жанру колискової пісні є вокаліз (принцип заколисування «А-а-а»). Ніжний тембр співачки в високому регістрі схожий до дитячого голосу, володіє заспокійливою і таємничою силою. Оскільки маля відчуває довіру завдяки тембру. Зауважимо роль супроводу який відтворює фантастично-казковий ефект. Присутність ночі, зоряного неба відтворюється в супроводі зразкового інструментального ансамблю Миколи Кацала. Під його орудою звук дзвіночків в ансамблі створює фантастичний, казковий ефект.

Зовсім протилежною двом попереднім народним є авторська колискова пісня (трек 3), яка має назву «Коліскова», музика Платона Майбороди, на вірші Андрія Малишка. Виконавці: Ніна Матвієнко, Хорова капела «Дударик», Інструментальний ансамбль Миколи Кацала.

Чудова мелодія містить усі ознаки архетипу за рахунок вербальних сенсів та заколисуючих інтуїцій на голосну «а» (в партії солістки і хору). Щемливим є акомпанемент твору, який професійно створюється особливою темброво-фактурним викладом партії роялю і скрипкової групи ансамблю. Цікавими є слова Ніни Матвієнко сказані в інтерв'ю одному з українських телевізійних каналів щодо цього твору: «Хвилююче, коли ти чуєш ці слова: *«Спи засни, моя дитино, спи, моє маля. Ніч іде в гаї-долини, трави нахиля»* – написав Андрій Малишко. Платон Майборода, який написав музику до цієї пісні, не мав дітей. Але є в тебе дитина чи нема — ти дитинний до кінця життя».

Яскравим зразком іншого семантичного типу є народна пісня «Прилетіла перепілонька». Вербальний текст цієї колискової підкреслює не

---

<sup>18</sup> <https://www.vezha.org/istoriya-kolyskovoyi-kotyku-sirenkyj-video/>

тільки образ жінки-матері, але і жінки-нареченої, тобто жінки яка має особистісні почуття. Мати заколисує маля і в спонтанно-вигадувальній манері оспівує своє життя, побут, душевні переживання.

Колискова виконується а *cappella* в спокійному темпі, єдиному диханні та динамічних відтінках. Але в кульмінації співачка, начебто забуває про тиху і ніжну вокальну манеру якою виконуються колискові. Під впливом поетичного тексту, голос ніби «виривається із грудей» артистки, та звучить досить надривно, створюючи напружено-драматичний стан душі. Ця пісня є досить контрастною щодо інших зразків колискових, представлених у альбомі, та безсумнівно займає чільне місце у драматургії художнього цілого.

Символічним є вибір останньої композиції альбому (трек 21). Це «Пісня про матір» композитора Ігора Поклада і поета Бориса Олійника (1977). Ніна Матвієнко у вступному слові промовила такі слова: «Боженько, я так сумую за мамою, що мушу одвічно співати. Та хочеться покласти голову у теплі долоньки мами...». Сум і туга пронизують виконання пісні, і тому саме вона є музичним принесенням і своєрідним епілогом циклу.

Композиція пісні містить 4 куплети. Співачка починає колискової у мелодекламаційній формі і лише у другій половині першого куплету починає співати вокальну мелодію. Її ніжний тембр голосу ніби повертає слухача у дитинство, до теплих маминих рук. Естрадно-симфонічний Оркестр Українського Радіо під орудою диригента Ростислава Бабича тонко акомпанують солістці, підтримуючи її з першої до останньої ноти.

В такому контексті інтерпретація «Пісні про матір» сприймається як особиста сповідь співачки, виконуючи функцію коди в драматургії альбому. Солістка залишається начебто «на самоті»: не задіяні до виконання пісні ані хорові капелла, ані вокальний ансамбль. Однак інтимність сольного жіночого співу через душевний біль спрямована на встановлення духовної вертикалі з Небом для бажаного єднання з рідною людиною. І цей ефект присутності – зустрічі життя і смерті «тут і зараз» справляє незабутнє враження навіть при

прослуховуванні в невідповідних умовах, поза концертним форматом (тобто без «живого» енергійного впливу співачки на публіку).

**Резюме.** Еволюція лірики як способу світоспоглядання в проаналізованому альбомі постає як шлях від родинних відносин жінки всередині архаїчної культури – через усілякі відтинки психології жіночого світу до переживань особистісного характеру (оплакування рідної матері).

Отже, виконавська творчість Н. Матвієнко в контексті народно-пісенної автентичної традиції постає символом жіночої долі; її артистичний імідж – символ української жіночості.

Семантичний спектр охоплює всю історію накопичену в жанрі колискової від функціонального змісту – заспокоєння, заколисування дитини – до емоційно-душевних станів переживання матері.

Стилістичні ознаки жанру та його виконавської інтерпретації. Від мелодики (архаїчної будови – кварта, квінти, або пісенної – стрибки на сексту, октаву з поступеним заповненням) залежить якість лірики. Слід звертати увагу на характерний синтаксис: коротка поспівка і їх постійне чергування-«нанизування» – імпровізація «під старовину». Більш широкі фрази належать ліриці іншого типу – розспівний мелос засвідчує психологізацію образу, наближаючись до академічної манери співу (романтичний модус).

Серед міфо-поетичних символів, що увиразнені у блискучому інтуїтивно-чуттєвому виконанні співачки, можна назвати такі, як: сон, місяць, перепілонька, котик. Якщо додати ускладнену ритміку, та інтуїтивно знайдені ладо-тональні умови, то виникає *тенденція до символізації ліричної свідомості на мовно-стильовому рівні.*

Баланс між фольклорно-міфопоетичною стилістикою та усереднено-романтичним солоспівом становить завдання виконавиць при включенні жанру колискової пісні у свій концертний репертуар.

Серед освічених верств суспільства та в міському побуті XVII – XVIII століття в Україні набув розповсюдження пісенно-романсовий стиль виконавства. У жанровому вимірі він був репрезентований через (переважно

сольні) романси фольклорного складу, що відзначалися великим тематичним діапазоном (здебільшого, про кохання та родинний побут). Так, у піснях-романсах (або, по-іншому, народного романсах) постають теми вірного кохання, зради, розлуки («Йшли корови із діброви» «Ой коли б той вечір та й повечоріло»; «Ой у полі криниченька»), власне вербальний текст виконує провідну роль. Яскраві зразки пісенно-романсового стилю переважно є одноголосними (часто із імпровізованим інструментальним супроводом) із легко запам'ятовуваною мелодією. Цей стиль набув розквіту був поширений у всіх регіонах України. Головними його рисами є: «...органічне поєднання діатоніки і монодичних традицій народної музики з ладо-інтонаційними явищами гомофонного стилю (зокрема, використання мелодичного і, особливо, гармонічного мінору)» (Іваницький, 2004 : 274).

Задля висвітлення особливостей репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення в межах даної наукової розвідки зупинимось на розгляді наступних жанрів народної пісенності: пісня-романс, кант.

Жанр пісні-романсу представлений у двох різновидах:

- пісенні зразки, що фольклоризувалися до майже повної втрати авторських ознак (їх можна назвати піснями-романсами фольклорного типу);
- пісні-романси, в яких літературно-мистецькі якості образної виразності збереглися досить відчутно (в ряді випадків відомі навіть імена авторів) (Іваницький, 2004 : 226). Їх можна визначити як мистецька пісня.

Іншим прикладом національного архетипу, в якому викристалізувався ліричний «ген» пісенної культури України, є кант.

**«Всякому городу і нрав і права».** Відомий митець, філософ і поет українського бароко Григорій Сковорода залишив після себе наступним поколінням безцінну філософську, літературну та музичну спадщину. Одним із найвідоміших музичних творів Г. Сковороди є *«Всякому городу нрав і*

*права*» – десята пісня із збірки «Сад божественних пісень», створена в 1758-1759 рр. у селищі Ковраї (Наддніпрянина).

Митець працював у той час учителем у панському маєтку, споглядаючи за життям та побутом мешканців села. Зміст вербального тексту має філософсько-етичний зміст, співмірний з ціннісно-світоглядними настановами українського бароко (Богоспівкування та самопізнання людини шляхом її духовного переображення).

«Сковородинська» моралістична пісня «Всякому городу нрав і права» набула широкої популярності і вважається народною, хоч і є авторською. Вона має різні варіанти мелодичного оформлення, трактування та виконання. У якості прикладу можемо спиратись на мінімум три нотні зразки різних варіантів мелодики зразка, наведених у сучасному навчальному посібнику (Корній, 1996 : 118-119). Перший – з мелодикою пісенного типу (із збірника С. Карпенка «Васильківський соловей», 1864). Другий варіант – декламаційного типу (із репертуару бандуриста початку ХХ століття Ліберди). Третій зразок був запозичений І. Котляревським в опері «Наталка Полтавка». Мелодика цієї пісні в опері наспівна, однак, втілює гротесковий характер.

«Всякому городу нрав і права» побутує у двох жанрових вимірах: як пісня-романс і кант. Цікавим вбачається дослідження дії виконавської інтерпретації одного й того самого твору у співдії різних манер виконання.

Кант вважається одним з важливих щаблів у формуванні української пісні-романсу. «У світських кантах зароджується нова образність, нова інтонаційна сфера; у них простежується особливо тісне зближення з фольклором і кристалізується новий жанр – пісня-романс» (Корній, 1996 : 284). Студенти, вчителі, дяки, міщани писали вірші, співали у триголосному кантовому складі народні мелодії («Ой біда, біда чайці небозі»; «Ой я нещасний, що маю діяти»; «Перепеличенька я невеличенька» та ін). Ці канти виконувались і сольоно, і в триголосному варіанті. Зміст був як гумористичного характеру, так і любовного, або урочистого. «У канті – носієві принципово нового інтонаційного ладу – співіснують принципи середньовічної



модальності і функціональної системи мажоро-мінору, певна лінеарність – з яскраво вираженим гомофонно-гармонійним складом, силабічна система віршування – з силабічно-тонічною» (Кушпет, 2016 : 70).

В сучасному автентичному виконавстві зустрічаємо нові модифікації канту. Зокрема, поєднання сольного жіночого виконання з інструментальним супроводом. Яскравий зразок – «*Всякому городу нрав і права*» Г. Сковороди у двох виконавських версіях: Т. Компаніченка та Н. Матвієнко.

Сучасний дослідник В. Кушпет вказує на самотність виконавського стилю співців, який вирізнявся імпровізаційністю, експресивною манерою, зумовлених речитативною мелодикою та вільною ритмікою виконуваних творів. «Володіння специфічною манерою виконання – музичним речитативом – було основним виконавським прийомом та стилем старцівського співу» (Кушпет, 2007 : 28). Характерною ознакою виконавства кобзарів і лірників є наявність інструментального супроводу – співогри. Таким чином, репертуар і стиль співу старців відрізнявся від народнопісенної традиції селян.

Пласт пісенно-інструментальної культури народних співців-професіоналів – кобзарів та лірників – не має аналогів в європейській культурі як унікальний феномен виключно чоловічої традиції співоцтва. Теренами України впродовж XVI – XX століть мандрували незрячі співці (кобзарі і лірники), які виконували у супроводі кобзи, бандури або колісної ліри епос (думи), балади, історичні пісні, духовні канти – псалми (ексклюзивний репертуар, який не виконувався непричетними до традиції). В середовищі селян співці користувались глибокою довірою (іменувались старцями, «Божими людьми») та являли собою втілення духовної самосвідомості народу. Співоцтво кобзарів та лірників наділено своєрідною окрасою і місією – служіння людям і Богу.

У виконавській традиції співців не існувало однотипної манери співу, оскільки для кожного пісенного жанру кобзарсько-лірницької традиції був характерний відповідний як текстово-змістовний, так і музично-інтонаційний спосіб виконання. «Якоїсь особливої манери кобзарського співу (на зразок

автентичного чи академічного) не було» (Кушпет, 2007 : 270). Так, представник слобожанської школи кобзарсько-лірницької традиції Г. Ткаченко (1898–1993), який успадкував «кобзарську науку» від харківського кобзаря Петра Древченка (1863–1934), неодноразово повторював, що «кобзар не співає – він переживає» (там само).

Унікальними для творчого доробку Н. Матвієнко стали програми, що є результатом співпраці співачки з Національним ансамблем солістів «Київська Камерата». Синтезом народно-традиційного та професійно-академічного начал, виразним фольклорним забарвленням і філософською тематикою характеризуються виконавські інтерпретації творів сучасних композиторів, таких як Є. Станкович, В. Зубицький, Л. Дичко, М. Скорик, О. Кива, Ю. Ланюк, Л. Колодуб, Г. Гаврилець. Робота над такими творами ставила нові вокально-технічні завдання, формувала мислення великими масштабами та на інших драматургічних засадах, спонукала на пошук «адекватних шляхів поєднання унікальності тембрової, динамічної та емоційної палітри співачки з тембровими барвами оркестру, артикуляційними прийомами тощо» (Карчова, 2011 : 143).

Один із фундаментальних принципів виконавської творчості співачки - «вживання» в образи героїнь виконуваних творів – надзвичайно яскраво проявилось у мистецьких програмах вокальної музики епохи українського бароко у співпраці з Ансамблем старовинної музики під керівництвом Костянтина Чечені. Виконання співачкою старовинних кантів набуло виняткової життєвості. Експерименти співачки у поєднанні фольклору і естради позначені «вірністю» співачки «фольклорним джерелам своєї душі» та демонструють збереження співачкою «тонко інтерпретованих традицій народнопісенного виконавства» (Карчова, 2011: 144).

Головні ознаки виконавського стилю Н.Матвієнко:

унікальність виконавському акту як проживання власного життя завдяки специфічному тембру («горяк»), звукоутворенню та диханню; агогіка, темпоритм, динаміка, мелізматика, імпровізаційність, специфічні прийоми

вокальної техніки, емпатичні наголоси, фактура); позамузичному, контекстуальному (пов'язаному з обрядовістю, іміджем, пластикою, мімікою, костюмом, рухами); комунікаційному в контексті взаємодії «виконавець – публіка»; змістовно-семантичному як ментально об'єднуючого фактора щодо регіонально, жанрово та індивідуально детермінованих актів виконавства»

Вочевидь, кожен із вказаних виконавців має свою харизму й власне бачення виконавської інтерпретації твору Г. Сковороди. Прицільний аналіз «Всякому городу нрав і права» у виконанні Н. Матвієнко дає підстави ввити, що твір звучить як *пісня-романс*, в той час як інтерпретація Т. Компаніченка увиразнює його жанрову атрибуцію як *духовного канту* (тобто змінюється етос пісні).

Високопрофесійно і самобутньо аранжували та інтерпретували «Всякому городу нрав і права» музиканти Ансамблю давньої музики К. Чечені і солістка Н. Матвієнко, який, окрім виконання на концертних майданчиках, увійшов до записаного музикантами одноіменного аудіоальбому (2012). «Новий студійний альбом народної артистки України Ніни Матвієнко знайомить нас із досі маловідомими гранями таланту видатної української співачки. Дев'ятнадцять композицій, датованих XVI–XVIII століттями, належать до так званої «гетьманської доби» – епохи становлення та розквіту українського бароко. Унікальні твори були відновлені за стародавніми рукописами та раритетними виданнями відомим музикантом та мистецтвознавцем Костянтином Чеченею. Серед пісень, записаних на диску – безумовний суперхіт тих часів «Всякому городу нрав і права» на музику та вірші Григорія Сковороди»<sup>19</sup>.

Пісня-романс у виконанні Н. Матвієнко постає перед слухачем як яскраве театральне дійство. Варіант мелодики у їх виконанні наближений до зразка пісні з опери «Наталка-Полтавка» М. Лисенка із незначними видозмінами (в тому числі, в інструментальному супроводі). Співачка презентує пісню в

---

<sup>19</sup> URL: <http://ridna.ua/2012/02/pobachyv-svit-unikalnyj-dysk-z-muzykoyu-ukrajinskoho-baroko/>

вишуканій гротесковій манері, акторсько-майстерно обігрує кожне слово твору. Володіючи оригінальною манерою народного співу, чаруючим тембром голосу, професіональними співочою майстерністю, артистка зацікавлює слухача, апелюючи до стильових засад музичного бароко. Дана теза підтверджується наступним твердженням Л.Корній стосовно того, що «... в епоху бароко великого значення набуває театр, який синтезує різні види мистецтв. Театр був не тільки популярним видом мистецтва: театральна естетика заволоділа поезією, прозою, живописом» (Корній, 1996 : 179).

В інструментальному супроводі ансамблю народних інструментів втілено бароковий звукоідеал світської культури (лютня, колісна ліра, блокфлейти, басоля), що має яскраво-своєрідний національний колорит та увиразнює багату спадщину народнопісенного мелосу. В цілому, у виконанні Н. Матвієнко й Ансамблю давньої музики К. Чечені констатуємо органічність у втіленні естетичних та музично-іманентних принципів барокового стилю, глибоке розуміння вербального тексту Г. Сковороди, що зачаровують слухача ХХІ століття, долаючи межі історичного часопростору. Отже, можемо констатувати, що Н. Матвієнко як співавтор композиції рафінувала суто барокове звучання.

«Всякому городу нрав і права» у виконанні Т. Компаніченка відзначається такими стильовими прикметами, як:

1) інтровертність вислову як прикметна риса кобзарсько-лірницької традиції;

2) інтерпретація виконавцем «сковородинської» пісні як зразка духовного канту (відповідність репертуару традиційного співоцтва);

3) органічність і нерозривність вокальної та інструментальної складових (співोगра як атрибутивна якість кобзарсько-лірницької традиції);

4) якість співогри як втілення наративу, оповідальності вислову (звідси: особлива плавність звучання в цілому, камерність у комунікації «виконавець-слухач» тощо).

Речитативність вокальної партії (рецитація) в заспіві не дає змоги назвати твір піснею-романсом, скоріше – народною піснею, оскільки спорідненість інструментального супроводу Т. Компаніченка до народнопісенних першоджерел є безумовною. Однак у виконанні кобзаря вчувається інший стильовий вимір – наративність вислову перегукується з авторефлексією, ніби розмова не для великого загалу слухачів, а із самим собою (інтровертність вислову) про головні теми буття, засадничі моральні принципи людини. Ця установка підіймає семантику твору до рівня лірики цілого народу.

Т. Компаніченко обдарований гарними голосовими даними – проникливим ліричним тембром голосу (тенор), округленим звуковидобуттям, що засвідчують високий рівень музичної культури виконавства. Голос співака органічно зливається з професійно-презентованим інструментальним супроводом, створюючи нероздільне ціле (співोगра). Плавність динамічної лінії співогри спрямовує композицію до свого логічного завершення (безкульмаційність), тим самим, по-особливому триваючи увагу слухача аж до останнього звуку (оповідальність як ведучий принцип вислову).

Іншою відмінною ознакою постає яскрава, виразна («тверда») вимова тексту. У виконавському стилі Т. Компаніченка у всьому відчутна школа традиційного співоцтва, перейнята від Г. Ткаченка, котрий навчав своїх учнів «...щоб перед тим, як “виходити з бандурою на люди”, потрібно добре вивчити мелодію, чітко вимовляти слова, виразно акомпанувати» (Кушпет, 2007 : 269). В цілому, у виконанні Т. Компаніченком канту «Всякому городу нрав і права» виявляється характерне для бароко прагнення до емоційної виразності», про яке промовисто пише Л. Корній (Корній, 1996 : 220).

Післямовою є історіографія творчості Ніни Матвієнко в працях українських науковців. Надметою є пошук дефініцій та характеристик, що передують нашій гіпотезі про форми репрезентації лірики як роду виконавської традиції в національно-стильовому вимірі.

Ю. Карчова вивчає специфіку модифікації рис народнопісенного виконавства в репрезентативній творчості Н. Матвієнко та приходять до

висновку, що виконавська діяльність співачки спирається виключно на народнопісенну парадигму. Це стосується також як досвіду співу в Державному народному хорі ім. Г. Верьовки, так і всіх проектів з Національним ансамблем солістів «Київська Камерата», з Ансамблем старовинної музики під керівництвом Костянтина Чечені, а також експериментів з сучасними естрадними композиторами і виконавцями.

Концептуальну єдність автентичного стилю творчості Н.Матвієнко обумовлює вірність принципам народнопісенного традиційного виконавства. На відміну від творчості Р. Кириченко, чий спів, на думку Ю. Карчової містить три складові: як народнопісенну виконавську парадигму, так і її трансформації - народно-академічну та естрадну. Визначено специфічні індивідуальні прийоми виконавського стилю Н. Матвієнко, такі як:

«стрімке й різке *crescendo* на одному-двох звуках, яке «обривається» діафрагмою;

«спадаючі» *glissando* у кадансових зонах, придиhi (типу субтонів) з наступним *piano*, котрі визначають смислові локальні кульмінації;

*crescendo*, пов'язане зі сплюсненням позиції піднебіння, що надає співачці змогу оперувати просторовими параметрами, створюючи акустичне враження переміщення звуку у просторі;

*crescendo* на тривалих звуках, пов'язане з їх поступовим тембровим забарвленням, застосування звуконаслідувальних та просторових ефектів» (Карчова, 2016 : 14). Влучними є і характеристики вокальної техніки співачки, а саме: «застосування техніки опертого співу з переважанням головного резонатора, близької «усміхненої» артикуляції, котрі забезпечують особливу щирість, м'якість та кристалну чистоту співочого тембру, її поєднання з народнопісенним типом вокального звукоутворення (пласка або нейтральна позиція піднебіння, горизонтальний звуковий посил, редукування голосних, народна орнаментика (різноманітні *glissando*), мовленнєві ефекти (субтони, напівговір, примовляння), елементи «імпульсного» дихання; «льезонової» тип виконавського фразування, забезпечений сильним імпедансом,

співвіднесенням фразових меж з нюансами словесного тексту, застосуванням швидких «підхватів» дихання; різноманітні прийоми виконавського варіювання (мелодичні, орнаментальні, акцентні, артикуляційні, динамічні варіанти), витончена мелізматика та мікро-гліссандування, майстерне філірування» (Карчова, 2016 : 10).

Важливим для співачки є усвідомлення української народнопісенної традиції взагалі та її сучасного етапу як «смыслопороджуючої та самоактуалізуючої творчої діяльності, світоглядним стрижнем якої є сконцентровані в ментальних настановах національні цінності, що забезпечують зв'язок народнопісенного виконавства з системою національної культури» (Карчова, 2016 : 8). Одним з пріоритетів формування репертуару співачки на національно визначених засадах є опора на архетипи та символи українців – образи Матері, дитинства, любові, життя, рідної хати, дороги, мови, а також символи української природи - сонце, місяць, зірка, вишня, криниця.

Сценічний імідж Н. Матвієнко відповідав ідеалу матері, втілюючи найкращі риси української Софійності, Матері, Березині, з максимально органічною, невимушеною поведінкою, скромною природною мімікою та жестикуляцією. До атрибутивних ознак жіночого народнопісенного виконавства слід віднести психологію, яка обумовлена специфічно українською ментальністю світовідчуття та поведінки, що спираються на симбіоз народного пантеїзма (язичництва) та християнської віри. Серед них, в першу чергу, вирізняємо:

- унікальність особистості через тембровий окрас співацького голосу;
- кордоцентризм (виняткові природність та щирість, орієнтованість на «співомовлення», природно-мовний стан співацького апарату, що створюють «спів серцем»);
- наявність у співі глісандувань, мікро-інтонаційних нюансів від декламаційного мовлення,

- імпровізаційної мелізматики – до використання «невокальних» засобів звуковидобування; насиченість вигуками;
- чуттєва агогіка, уповільнений темпоритм музичного часу;
- поміркована динаміка, без афектації, плавність переходів від одного стану до іншого;
- довірливі засади дихання, артикуляції, свобода утворення голосів гетерофонії;
- поєднання високого емоційного градусу з інтровертно-глибинним самозануренням; обмеженість пластично-мімічної та іміджевої компоненти;
- опора на складорозспіви, емфатичні наголоси,
- антеїзм (орієнтованість виконавців на збереження регіональної специфіки пісенності, значущість традицій співочого середовища та музичних діалектів, що відбиває специфіка артикуляції);
- пантеїзм (значущість використання в акті виконавства лексем, що увиразнюють світле обожнення природи, високий динамічний тонус, гукання, польотність голосів)» (Карчова, 2016 : 12).

Наслідком постає теза про значущість жіночого виконання для творення ліричного космосу. Голос Ніни Матвієнко слугує звуковим ідеалом автентичного співу, і в цьому сенсі – символом Неньки-України через закріпленість комплексу ознак народнопісенного виконавства та їх парціальне відтворення у власному виконавському стилі. Він проникає в душу слухача не стільки силою звучання, скільки особливою глибиною сердечної інтонації.

Валентина Кузик характеризує творчість співачки, визначає унікальність її голосу «срібного флейтового тембру», наголошує на щирості інтонування, втіленні найприкметніших регіональних рис традиційного поліського співу, яким від природи володіла її мати – Антоніна Матвієнко та глибокому проникненні у сутність образно-емоційного змісту, надзвичайною виразністю передачі сенсу слова як первинної ідеї-логосу. «Її мистецтво набуло значення символу співучої душі українського народу» (Кузик, 2018).

Є. Хекало, розглядаючи сутність українознавчих засад професійної підготовки виконавців народної пісні, наводить в якості прикладу методіку



народної артистки України, професора кафедри народного пісенного виконавства Київського національного університету культури та мистецтв Ніни Матвієнко. Головною особливістю стилю викладання славетної співачки автор вважає принцип індивідуального підходу, який перегукується з розумінням ліричної природи співу як висловлювання від першої особи. «Педагог уважно підходить до виховання голосу, намагаючись допомогти співаку пізнати його неповторність, красу тембру і внутрішнє Я, свою мистецьку роль» (Хекало, 2013 : 236-237). Є. Хекало зазначає, що педагогічна діяльність Н. Матвієнко має глибокий українознавчий зміст, практичні індивідуальні заняття з сольного співу поєднуються з ґрунтовними розповідями про обряди та звичаї, з якими пов'язана та чи інша традиційна пісня.

Великий шанувальник таланту Ніни Матвієнко, львівський письменник Роман Дідула у вступній статті «Голос з віків у віки» до книги співачки «Ой виорю нивку широкою» висловлює щире захоплення творчістю співачки в метафорично-алегоричному стилі: «У голосі Ніни Матвієнко чути *чайний ключ* у степу і *тихий політ пір'їни* з журавлиного ключа, весняну *жайворонкову молитву* і *солов'їне любовне самозабуття*, бриніння матеріної згорьованої *сльози* і *сльози*, як зорі, на щасливому матеріному обличчі, жебоніння немовляти і *потічка серед трав...* – усе, що глибоко в *серці*, є в цьому голосі. Як Дніпро увібрав великі і малі ріки з безмежних просторів нашої землі і любов кожного з нас, так голос Ніни Матвієнко увібрав і виявив усе, що найкраще в українській душі...» (Матвієнко, 2002 : 11). У такому поетичному вислові письменник виокремив головні образи найулюбленіших творів, що асоціюються виключно із голосом співачки, з її особливими виконавськими версіями, з провідним сценічним образом народної артистки України. Звучання цих пісень одразу постає в уяві, коли слухачі згадують Ніну Митрофанівну : алегорична пісня І. Поклада «Ой горе тій чайці...», «Ой летіли дикі гуси» (на поезію Ю. Рибчинського), «Сміються, юплячуть солов'ї...»

В. Безкорвайного (слова О. Олеся), «Ой ти, соловейку...» (веснянка), «Колискова зорі» І. Кириліної (поезія М. Сингаївського) та ін.

Літературознавець М. Жулинський, захоплений разом з усім українським світом, пісенним чаром Ніни Матвієнко, намагається осягнути таїни творчості співачки, яка «свій природний дар особливо чутливого сприйняття образного слова в пісні зуміла так емоційно чисто, з якоюсь молитовною одержимістю, подати людям, що її пісні, саме її, у натхненному переживанні випорхнуті з її душі, наче проросли в ній, стали «Нініними», сприймаються лише в її виконанні і багатьма не уявляються «живими», якщо не виспівані її голосом, її душею» (Жулинський, 2009).

Самобутність виконання співачки М. Жулинський вбачає у опануванні нею голосом творчої матерії, якою є неподільна єдність поетичного тексту і мелодії народної пісні, у індивідуалізації твору через *майстерність імпровізації*. Автор позначає цю характерну рису традиційного виконавства *ліричним висловом* як своєрідний метод «оволодіння» піснею, органічну потребу співачки поріднення з текстом народнопісенного витвору та вираження його духовного і емоційного змісту у жіночому співі. Цю потужну внутрішню роботу М. Жулинський описує так : співачка «уявляла це перевтілення в пісню, переселення власної душі в душу пісні як священний акт духовної інкарнації. Ніна Матвієнко ці миті зрощення з піснею, “вживлення” себе в пісню переживала з особливою тривогою — чи відбудеться це злиття двох, її та пісні, сердець?» (Жулинський, 2009).

«Ніна Матвієнко свою національну місію відродження народного духу в пісні сприймає з якоюсь молитовною вірою в чудодійну емоційну «підзарядку» словом і мелодією людського самопочуття. Вона переконана, що пісня здатна наповнити суспільні настрої духовною силою віри і нації, мобілізувати народний дух на кардинальні звершення, консолідувати націю отим «вулканом сили», який сконцентровано в народних піснях» (Жулинський, 2009).

У спогадах співачкою зафіксовані моменти творчого процесу осягнення пісні, роботи над усвідомленням її змісту: співачка по-особливому відчувала поетичне слово, інтонацію, характер мелодики, фразування. Глибоке

занурення у глибини образного змісту та емоційного строю посилювалося проявленням особливого індивідуального тонкого бачення твору, комплексу відчуттів, що включав також колір та запах. «Я коли співаю – відчуваю дотик до чогось живого! Бачу колір, запах відчуваю<...> Інколи чую: звучить пісня – предивна мелодія і раптом – якийсь дивний стан, така свіжість, як від струмка повіяло<...>А буває чую запах моху...» (Матвієнко, 2002).

У дисертації Ю. Трунез здійснено культурологічне та етнопсихологічне дослідження *феномену української ліричної пісні*. Автор зауважує на провідній ролі потужного творчого доробку співачки у зростанні духовності нашого народу, бо саме через ліричну пісенність якнайкраще проявляється його ментальність. Творчість Ніни Матвієнко постає як виявлення зв'язку ментальності народу та особливостей його пісенної культури.

На основі аналізу впливу традиційних цінностей на формування виконавського стилю співачки обґрунтовано прояви традиціоналізму у творчості Ніни Матвієнко. Він проявлявся, перш за все, у її підході до підбору репертуару. Переважна частина – це найкращі зразки народнопісенної спадщини різних регіонів України, що зберігають та транслюють як загальноприйняті християнські цінності, так і елементи прадавніх вірувань, обожнення сил природи, відгомін пантеїстичного світобачення. Значну частину пісень записано від матері співачки – Антоніни Ільківни; це пісні їх рідного села Неділище Ємільчинського району Житомирської області. Кредо Н. Матвієнко – «зберегти та примножити досягнення вітчизняної культури з наданням традиційним зразкам української пісенної творчості нової форми: Ніна Матвієнко переплітає пропаговані нею зразки українського традиційного пісенного мистецтва з новітніми концепціями мистецького життя» (Трунез, 2011 : 3).

У дисертації наголошується на ролі кордоцентризму – фундаментальної якоті української музично-поетичної народної творчості, що яскраво проявляється у співацькому стилі артистки - - «властиве ментальній свідомості українців прагнення пов'язати ентузіастичні настанови людини з її чуттєвою

сферою, перевагу емоційного змісту над мисленням» (Трунез, 2011 : 7). Дослідниця виявляє релігійну складову творчості співачки та розглядає її як один з надважливих проявів української ментальності. Наголошує на провідних рисах традиціоналізму селянської ментальності, що проявляється у ставленні співачки до праці, а саме : любов до природи та родини, романтизм і релігійність, працьовитість і почуттєвість усвідомлюються співачкою та об'єктивуються в її творчій діяльності.

Дослідниця приходить до висновку, що спосіб світосприйняття співачки міцно пов'язаний з традицією та виявляє такі, притаманні українській ментальності риси, як : «прагнення до активного освоєння світу, пристрасність, схильність до афективних станів» (Трунез, 2011 : 9). До індивідуальних рис співачки слід віднести «витонченість естетичних смаків, м'який, меланхолійний, турботливий характер; “антеїстична” любов до Матері-Землі, яка має позитивну персональну значущість» (Трунез, 2011 : 8).

Маючи сформовану традиційною пісенною культурою Полісся манеру, співачка отримала добру вокальну школу та певний звуковий еталон Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Григорія Верьовки. Ю. Трунез називає манеру співу Ніни Матвієнко «продуктом мегаполісного впливу<...> Співачка проявляє майстерність, витонченість смаку та талант у гармонічному поєднанні традиційного народного співу з «новітніми концепціями життя» (Трунез, 2011 : 9).

Основна парадигма багатогранної творчої діяльності мисткині визначалася саме особливостями її світоглядної позиції, яку складає традиціоналістська детермінанта, що бере початок з рідного поліського краю, з сільського середовища малої Батьківщини з багатою на автентичну культуру, з прадавньою ідеологією пантеїзму та єднання людини з природою. Саме ця визначальна детермінанта є спрямовувала творчість співачки на утвердження в сучасному українському суспільстві традиційних цінностей. Наявність у світоглядних засадах творчої діяльності співачки таких важливих складових,

як чуття материнства, релігійності, самоототожнення з об'єктами живої природи свідчать про традиціоналістські підвалини українського світогляду.

Подруга співачки та її колежанка по славнозвісному тріо «Золоті ключі», народна артистка України Валентина Коротя-Ковальська у розділі 4 («Постаті») своєї монографії «Українська народнопісенна творчість в українознавстві» надає творчі портрети видатних особистостей, які присвятили українському пісенному мистецтву своє життя.

Представляючи діяльність Ніни Митрофанівни, авторка зауважує: «Кожна пісня у виконанні Ніни Матвієнко є радісним відкриттям для слухача, осанною, усвідомленням своєї національної самобутності і неповторності, будить у людей почуття причетності до цього неймовірного багатства, до землі, що віками не перестає щедро дарувати світові голоси, якими захоплюються всі континенти, від краю до краю» (Коротя-Ковальська, 2012 : 235).

В. Антонюк вказує, що фольклорний стиль у співі Ніни Матвієнко, як і у її колежанок по тріо «Золоті ключі» простежується недостатньо виразно, тільки у зовнішніх виявах, що уможливило гарне ансамблеве звучання їх голосів. Не зважаючи на різну природну регіональну вокальну специфіку кожної учасниці : Ніна Матвієнко представляє Житомирське Полісся, Марія Миколайчук – Буковину, а Валентина Ковальська – Хмельницьке Полісся; співачки досягають надзвичайної злагодженості, абсолютної ансамблевої тембральної та артикуляційної єдності. Артистичний імідж співачки, на думку В. Антонюк, «постає новим елітним іміджем *жіночої пісенно-фольклорної традиції* етносу» (курсив мій – Ю.Р.) (Антонюк, 2001 : 17).

Творчий світ народної артистки Н. Матвієнко, його виконавський та культуротворчий аспекти дослідила та точно сформулювала Ю Карчова.

Насамперед, творча діяльність співачки була національно-орієнтованою та підпорядкованою високій місії - мистецькій репрезентації концентрованої історичної пам'яті народу, утілення світу українських традицій та архетипів в сучасній концертній практиці та презентація національної культурної

спадщини в контексті світової культури. «Її творчість вже традиційно осягається як символ української художньої культури, який репрезентує всі найкращі риси національного мистецтва та водночас віддзеркалює в собі все багатство та розмаїття ментальних настанов», – пише дослідниця (Карчова, 2011 : 141). Авторка вбачає за зернину, з якої проросла яскрава творча індивідуальність співачки, *«неповторність її м'якого, щирого тембру та насичена ліричністю “емоційна” аура виконання»* (Карчова, 2011 : 142) (курсив мій – Ю.Р.).

Аналізуючи творчу діяльність співачки у складі тріо «Золоті ключі» визначає принцип проростання як провідний для об'єднання численних виконавських інтерпретацій народних пісень в концертні програми, що охопили все жанрове та регіонально-стильове розмаїття народнопісенної традиції України.

Провідним принципом життєтворчості співачки (як у складі тріо, так і в сольному виконавстві) є *«осмислення єдності надмасштабного поля фольклорної (ширше культурної) спадщини в її синхронії та діахронії, глобального значення для спільноти її історичної пам'яті та традицій»* (Карчова, 2011 : 142). У процесі індивідуального прочитання народної пісні першорядного значення набуває створення *«єдиного хронотопу виконання – лірично-насиченого, інтровертно-заглибленого та завдяки цьому зверненого до кожного слухача винятково індивідуально та безпосередньо»* (курсив мій – Ю.Р.) (там само). Тому завдання відтворення регіонально-стильової та жанрової специфіки виконуваних творів відходять на другорядні позиції, не виключаючи урахування вокально-тембрових локальних особливостей традиційного виконавства.

Разом з тим, у виконавських інтерпретаціях тріо «Золоті ключі» народні пісні звучать з яскраво вираженими регіональними особливостями, підкреслюючи розмаїтість традиційного українського співу, демонструючи тонке проникнення у природу гуртового виконавства і тембральної специфіки

народної вокалізації. Для виконавського стилю тріо «Золоті ключі» притаманна імпровізаційність, характерна для народного традиційного співу.

Отже, творчість співачки є взірцем художньо досконалого опрацювання народнопісенної спадщини, «утвердженням одвічної актуальності фольклору як концентрату менталітету та історичної пам'яті, осмисленням відповідальності людини мистецтва за його збереження та активне функціонування поза часами і просторами» (за влучним виразом Ю. Карчової).

### **2.1.2 Відродження народної пісні в музичному мистецтві естради другої половини XX століття. Квітка Цісик**

*«Повертаючи на материкову Україну музичні цінності, створені та збережені за її межами, <...> ми тим самим сприяємо відтворенню цілісного українського музично-культурного простору».*

Ганна Карась (2012 : 927).

В якості показового прикладу ролі співака як співавтора проаналізуємо виконання лемківської старовинної народної пісні «Верше, мій верше» яскравою представницею музичної культури української західної діаспори Квіткою Цісик, творчість якої стала унікальним прикладом популяризації української пісенності на світовому рівні та вагомим внеском у розвиток національної музичної культури кін. XX – поч. XXI століть.

Однак на початку слід розкрити соціокультурну ауру, яка породила відлуння української культури в іншому історико-географічному хронотопі – в ойкумені під назвою «українська діаспора».

Діаспорознавство як складова україністики виникає на певному етапі активізації національної самосвідомості, коли відбувається осмислення феноменів музичної культури України у розмаїтті її складових. Поняття культурної традиції (в якій виконавство – її складова) постає тим «спільним

знаменником», що здатне досягнути співіснування широкого спектру різновимірних художніх явищ минулого й сьогодення як певну мистецьку та історичну цілісність. Першочерговим завданням постає розуміння критеріїв цієї цілісності, які здатні висвітлити методологічні засади тематики, пов'язаної з явищем діаспора в мистецтві (й відповідно, напрямом у науці). О. Козаренко визначив їх специфіку в світлі виконавської традиції так: «Національну музичну спадщину слід вивчати через *усвідомлення самототожності етносу в часі-просторі*» (за О. Козаренком), що неможливо досягти у повноті без урахування активного мистецького життя української діаспори. Поступово упроваджений у дослідженнях з часів проголошення незалежності України, цей музикознавчий (культуротворчий) набирає обертів і остаточно утверджується. Багатим й широкомасштабним узагальненням наукових здобутків у царині діаспорознавства у XXI ст. постають монографії Г. Карась (2012). Тому вагомим надбанням у розвитку сучасної науки про музику стає подальша розробка музичного діаспорознавства, пов'язана з виконавським мистецтвом.

Якими є загальні прикмети української діаспори як явища глобалізації культури? Охарактеризуємо ключові положення *діаспорознавства*, які набувають ваги у контексті вивчення *духовної культури України ХХ століття як етно-національної цілісності*.

Загальноприйнятим є розподіл української діаспори на західну і східну. Західна діаспора представлена поселеннями українців, котрі проживають на теренах сучасної Польщі, Румунії, Словаччини, в Австралії, Америці, Канаді. Одним із перших, що вивчав феномен культури української еміграції ще на початку ХХ ст. був Ю. Бачинський (1995). Серед праць останньої третини ХХ ст. виокремимо дослідження М. Василика (1982), В. Витвицького (1996), В. Євтуха (2005). Вкажемо на дисертаційні роботи Н. Костюк (1998), Р. Стельмащук (2003), які здійснили вагомий внесок у розвиток вітчизняного діаспорознавства.



Відома дослідниця цієї теми Г. Карась у фундаментальному дослідженні, спираючись на безцінні праці відомих науковців, істориків та цілий корпус архівних джерел, реконструювала більш як столітній поступ музичного життя українців за кордоном (Карась, 2012). Поняття «діаспора» дослідниця визначає як «... частину етносу, яка внаслідок різних обставин опинилася поза межами свого етнічного ядра в іноетнічному середовищі, проте зберегла свою етнічну самобутність» (Карась, 2012 : 28). Передумови, які змушували українців залишати назавжди рідні домівки, сприяли збереженню етнічної ідентичності, зумовлюючи наявність етнокультурної спадкоємності поколінь і духовного зв'язку з Україною. Враховуючи історичну концепцію “хвиль еміграції” (за Г. Карась, 2012 : 119), у розвитку української музичної культури західної діаспори простежується певна періодизація.

До періоду, пов'язаного з утвердженням статусу професійності української музичної культури, відноситься культурно-просвітницька діяльність сім'ї Цісіків – один із яскравих прикладів пропагування української музики в США. Саме у той час виявилася тенденція до актуалізація українського мистецтва: «... загроза знищення української ідентичності спонукає митців до плекання автентичних народних музичних традицій та розвитку професійних форм музичної культури», – вказує Г. Карась (Карась, 2012: 122).

### **Квітка Цісік – жінка-символ духовної краси пісенної України**

Яскравою представницею музичної культури української західної діаспори останньої третини ХХ століття є Квітка Цісік (1953–1998) – американська співачка українського походження. Її творчість якої стала унікальним прикладом популяризації українського мистецтва на світовому рівні, з одного боку, а з іншого – стала вагомим внеском у розвиток національної музичної культури кінця ХХ століття.

Констатуємо відсутність на сьогодні ґрунтовних наукових досліджень, присвячених життю та творчості американської співачки українського походження **Квітослави-Орисі Цісік** (*Kasey Cisyk*, 1953–1998) яка здійснила

вагомий внесок у розвиток національної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століть. Вивчення її творчості потребує уточнення дефініції «виконавський стиль» для висвітлення специфіки репрезентації вокально-пісенної лірики.

*Вокально-виконавський стиль – це властивий співаку комплекс виразових засобів, безпосередньо пов'язаний з його особистісними якостями (особливості звуковидобування, сценічний імідж, художнє мислення, артистизм), який убезпечує унікальність його інтерпретативної діяльності та пізнаваність проявів самореалізації в системі творчих зв'язків музичної культури певного історико-культурного регіону.*

Завдання підпункту – висвітлити феномен Квітки Цісик як носія української співочої традиції та визначити своєрідність її виконавського стилю через прочитання української пісні.

«Генокод». Батько Квітки, Володимир Цісик – провідний галицький скрипаль, зіграв виняткову роль у становленні скрипкового мистецтва Галичини у першій половині ХХ ст. Працював концертмейстером оперного театру у Львові. Після еміграції в Австрію, переїжджає до США (1949). Виступав з сольними концертами (Нью-Йорк). Разом з дружиною Іванною виростив в любові до України доньок Марію і Квітку, які навчались в Українському Музичному Інституті (засновником якого був піаніст і композитор Р. Савицький; там же працював і В. Цісик). Марія Цісик зробила кар'єру концертуючої піаністки.

Пісня супроводжувала Квітку Цісик усе життя. Змалку вона грала на скрипці, займалась вокалом. Закінчила Нью-Йоркську консерваторію. Виплекана в сім'ї, яка оберігала традиції свого народу, співачка ставилась до української пісні як до скарбу. Вона подарувала світові альбоми «*Kvitka*» (1980), «*Two Colors*» (1989), що стали безцінним «музичним принесенням» народу своєї духовної батьківщини. Роботу в комерційних проектах вона поєднувала з виступами на концертній сцені та записами в студії (співачка стала голосом рекламних джінглів потужних корпорацій «*Coca-Cola*»,

«*American Airlines*», «*Ford Motors*», *NBC*). Неможливо оминати факт престижної відзнаки пісні у виконанні співачки «*You Light Up My Life*» з однойменного голлівудського фільму, що здобула Оскар у 1978 р.

За якістю запису<sup>20</sup> та високим професіоналізмом Квітки Цісик і її творчої команди (режисер звукозапису Едвард Ракович – чоловік К. Цісик; піаністка – сестра М. Цісик; гітарист – С. Шарф, консультантом із чистої вимови вербальних текстів була мати І. Цісик) ці україномовні альбоми не мають аналогів у світі та в Україні дотепер.

Квітка Цісик була обдарована унікальним тембром голосу, який лунає з записів платівок *срібною* чистотою, ніжною кантиленою, а найголовніше – теплим українським словом. Наведемо міркування лауреата Шевченківської премії, поета, музиканта І. Малковича, яке влучно характеризує сутність виконавського стилю співачки: «Голос Квітки вперше вніс у народну українську пісню таку, в доброму розумінні, еротичність. Вона просто потрясає, тихо потрясає <...> Ніхто ніколи не видобував звук так, як це зробила вона з українською піснею. <...> Тільки подумати собі, яка мала бути душа в цієї співачки, як їй потрібно було закласти любов до прабатьківщини, на якій довелося побувати тільки раз, у 1983 році дуже коротко, аби так грандіозно вилилося в піснях. Після її виконання народні пісні сприймаються уже не як якісь весільні, застільні, а щось таке модерне і давнє» (Карась Г., 2012 : 385).

Задля аналітичного висвітлення виконавського стилю Квітки Цісик в якості яскравого прикладу обрано пісню для аналізу обрано пісню Богдана та Левка Лепких. «Чуєш, брате мій...». Не випадково наш вибір зумовлено цим твором: адже він понад століття вважається справжнім *гімном* української діаспори. Пісня братів Лепких стала *народною* і не втратила своєї актуальності до тепер. Образ журавлів – це своєрідна асоціація з емігрантами, які вимушені

---

<sup>20</sup> Запис альбомів здійснювався в студії *Clinton Recording Studio* Едварда Раковича – одній з найбільших студій звукозапису Нью-Йорка, що співпрацювала з всесвітньо відомими виконавцями (*Madonna, Lenny Kravitz, Placido Domingo, Diana Ross* та ін.).

покинути рідні землі, а журавлине курликання символізує їх біль і тугу за батьківщиною. Перекладений багатьма мовами, твір звучить в різних країнах світу. Відомими виконавцями пісні були видатні академічні співаки Б. Гмиря, Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, чоловічий хор «Журавлі» (Польща), Хорова капела ім. О. Кошиця (Канада).

Однією з небагатьох *сольних виконавиць жіночої статі* пісні є Квітка Цісик. У виконанні Квітки Цісик «Чуєш, брате мій...» увиразнює сутність жіночого прочитання співачкою геніального музично-поетичного витвору.

Своєю інтерпретацією співачка збагатила зміст пісні глибинними властивостями жіночої любові – ніжністю, материнським теплом. Мінорна тональність (*g-moll*), уповільнений темп, тембральне забарвлення (струнні) з перших звуків налаштовує на закладений у творі образний стрій невимовного жалю. Проникливий оркестровий вступ із домінуванням струнних переходить у мелодекламацію співачки *a cappella* – глибоко особистісне звернення до співвітчизників. Невелика кульмінація у партії солістки звучить наприкінці першого куплету, як крик душі. Для досягнення емоційної яскравості (на словах «...Крилонька зітру!») Квітка Цісик застосовує аутентичну манеру співу, яка пронизує весь твір, збагачуючи його самобутнім звучанням.

Арфова перегра у високому регістрі в оркестровій партії викликають асоціації гри на бандурі та наповнюють ніжністю звучання другий куплет. На відміну від емоційної кульмінації в першому куплеті, тут вона є «тихою», смисловою. Співачка переходить на *piano*, змінюючи тембральне забарвлення таким чином, що голос набуває «важкості» і стає немов *змученим*, символізуючи тугу за рідним краєм.

Останнє слово пісні у заключній висхідно-мелодичній фразі в партії солістки (прийом філірування) немов розчиняється у повітрі. Інструментальне завершення твору вибудовує архітектоніку композиції в цілому (зокрема, як функція тематичного обрамлення).

Цікаво, що Квітка є визнаною виконавицею блюзу: вона вільно володіла відповідною вокальною технікою: мелізматичними прийомами співу (на засадах імпровізаційності, поліритмії і синкопування).

Виконавський стиль Квітки Цісик заснований на органічному поєднанні різних типів вокального виконавства, тому позначаємо його дефініціями «універсальний» (такий, що є всеохоплюючим) і **феноменальний** (надзвичайно цінний, рідкісним). У творчій репрезентації традицій майстерно і вишукано поєдналися риси академічного, автентичного та естрадного співу. Професійна академічна школа вокалу дала співачці відмінну чистоту інтонування, відчуття гарного головного резонування і добрий музичний смак. А галицьке коріння щедро обдарувало відчуттям аутентичної інтонації.

Завдячуючи прочитанню «Чуєш, брате мій...», яка стала прощальною піснею співачки, Квітка Цісик стала відомою в Україні. Її виконання не має аналогів. В 1992 р. в США Квітка Цісик дала єдине інтерв'ю для співвітчизників, в якому промовила такі слова: «... люди відчувають мою родову, сердечну любов до України. А тепер і до вільної України. Моя мрія сповнилася ...» (цит. за: Карась, 2012 : 841).

Проблематика створення типології виконавства передбачає врахування жанрового розмаїття у взаємозв'язку з різновидами сольного співочого стилю української народної пісенності.

В якості показового прикладу ролі співака як співавтора проаналізуємо виконання лемківської старовинної народної пісні «Верше, мій верше» яскравою представницею музичної культури української західної діаспори Квіткою Цісик, творчість якої стала унікальним прикладом популяризації української пісенності на світовому рівні та вагомим внеском у розвиток національної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століть.

*«Верше мій верше».* Обрана для аналізу пісня відноситься до найвідоміших серед широкого загалу народних пісень Лемківщини (разом із «Гей, пливе кача», «Розмарія» «Кедь ми прийшла карта» та ін.) і є однією з найбільш виконуваних пісень у сучасній Україні. Мелодичність і лірика

лемківської пісні зачаровує багатьох сольних виконавців і різноманітні колективи (від тріо сестер Байко, заслуженої хорової капели «Трембіта» до «Піккардійської терції», Джамали).

Як відомо, лемки – етнографічна група українців Карпат, які після етнічних чисток «Операції Вісла» (1947) зазнали виселення з рідних земель. Факт переселення мав негативні наслідки на збереження й розвиток самобутньої етнолокальної культури лемків. Проте волелюбні люди, вирвані з рідного середовища, все ж таки зберегли засади своєї глибинної багатовікової традиційної культури. Лемківська пісня яскраво відтворює внутрішній стан українського народу – радощі й страждання, смуток і тривогу. Саме ці різні настрої втілились в ліричних й побутових піснях Лемківщини, котрі генетично споріднені з такими пісенними жанрами, як весільна пісня і балада. Жіноча доля, материнство, родинні стосунки яскраво висвітлюються в лемківській пісні.

У пісні «Верше, мій верше» йдеться про закохану дівчину, яка виходить заміж; про тугу за рідним домом і переживання, що «в невістках» їй буде гірше, аніж у батьківській хаті (зразок жанру родинно-побутової пісні). Після сумнозвісних історичних подій ХХ ст., пов'язаних із вигнанням лемків з їх етнічних земель, ця лірична пісня стала символом жалю за втраченою батьківщиною.

Структура тексту обраного прикладу представлена в шестискладовому вірші, згрупованого у чотирирядкові строфи (що є типовим для родинно-побутових лемківських пісень).

Як відомо, вагомим чинником у репрезентації виконавської культури народнопісенної традиції постає відтворення специфіки задіяного мовного діалекту. Так, в основі вербального ряду аналізованого зразка – лемківський мовний діалект, один з архаїчних в українській мові, що відноситься до говорів карпатської групи. Серед діалектизмів, котрі прикрашають пісню самобутнім «звучанням» тексту, вкажемо на наступні: *уж* (уже), *мі* (мені), *било* (було), *мамичка* (мати), *барз* (дуже) та ін.

*Ой верше, мій верше,  
Мій зелений верше.  
Уж мі так не буде (двічі)  
Як... як було перше.*

*Бо перше мі було,  
Барз мі добре було.  
Од своєї мамички (двічі)  
Не ходити було.*

*Не ходити було,  
Куди я ходила.  
Не любити було (двічі)  
Кого я любила.*

*Не ходити було  
Горами, стежками.  
Не любити хлопця (двічі)  
З чорними бровами.*

Аналізований зразок – роздумливого, споглядального настрою (темп повільний), характерного для народних ліричних пісень, представляє традицію сольного співу, що домінувала в музичному побуті лемків.

Мелодична складова пісні є типовою для мелосу лемківських народних пісень, що вирізняються від народнопісенних зразків інших етнографічних регіонів України. Характерною прикметою лемківського мелосу, що наявний й у пісні «Верше, мій верше», є відсутність внутріскладової розспівності (кожному складу вербального тексту відповідає не більше одного-двох звуків мелодії). Будова мелодії відзначається заокругленістю. Перша фраза пісні у мінорі (вузького діапазону – в межах трихорду, поступенного розвитку) виконує функцію *initio*. Друга – варіаційний розвиток на основі секвенції першої фрази (транспозиція на терцію вище, у паралельному мажорі). У третій фразі (*motus*) мелодична лінія сягає кульмінації, а в заключній підсумовується весь попередній розвиток (*terminus*). Така логічно завершена мелодична лінія пісні у куплетній формі є відповідною засадам побудови народного мелосу.

Своєрідною є метроритмічна складова пісні як відповідна традиції лемківського народного мелосу. Спостерігається перемінна метрика (2/4 + 3/4) у поєднанні з оригінально-синкопованим ритмічним малюнком, який постає вагомим формотворчим чинником. Змінність розмірів та синкоповані ритмічні групи забезпечують плинність і свободу будови мелодики. Ладова основа пісні

свідчить про її більш пізнє походження, що виявляється у впливі функціонально-гармонічного мислення та мажоро-мінорної ладової системи.

У виконанні Квітки Цісик пісня «Верше, мій верше» набула неабиякої популярності в Україні і світі. Вона входить до аудіоальбому «*Two Colors*» (США, 1989). Запис альбому здійснювався в студії *Clinton Recording Studio* – одній з найбільших студій звукозапису Нью-Йорка, що співпрацювала з всесвітньо відомими виконавцями. «*Two Colors*» – аудіо-збірка українських народних пісень, що побачила світ далеко за межами України і «...є бажанням мого українського серця вплести радісні нитки в розшарпане життям полотно, на якому вишита доля нашого народу»<sup>21</sup> (як зазначала у авторському тексті до платівки сама співачка). Високоякісний інструментальний супровід, детальне прописання партитури, тонке відчуття українського мелосу є заслугою команди музикантів-професіоналів, що працювали над записом даного альбому: режисера звукозапису Е. Раковича (чоловік К. Цісик), піаністки Марії Цісик, гітариста С. Шарфа, диригента й аранжувальника Дж. Кортнера.

Квітка Цісик обдарована таким унікальним тембром голосу, який не може не зачепити серце слухача. Він лунає з записів платівки *срібною* чистотою, ніжною кантиленою, а найголовніше – теплим українським словом. Професійна академічна школа вокалу убезпечила відмінну чистоту інтонування співачки, відчуття гарного головного резонування і відмінний музичний смак.

Вкажемо найбільш прикметні особливості виконання пісні Квіткою Цісик. Пронизуюча звучання всього твору аутентична манера співу надають виняткової сокровенності, інтимності, камерності виконанню, увиразнюючи багату внутрішню культуру співачки. Слухаючи чисту українську вимову (консультантом із вимови при запису аудіо-альбому була мати Квітки – Іванна Цісик), яскравий «солов'їний» тембр співачки, неможливо не повірити кожному слову, переконливо *виспіваному* Квіткою Цісик. У індивідуальній

---

<sup>21</sup> Kvitka Cisyk. *Two Colors* [аудіо компакт-диск]. [KMC Records](#), USA. 1989.



інтерпретації вона винятково проникливо висловлює сердечну любов і пошану Батьківщині. Важливе місце займає багате оркестрове аранжування (здійснене Дж. Кортнером), яке також слугує певним еталоном для сучасних співаків – наслідувачів виконання Квітки Цісик.

Як відомо, пісня «Верше, мій верше» не має авторства (як зразок колективної народнопісенної традиції). Однак у самотньому виконанні Квіткою Цісик співачка постає співавтором пісні. Рівень співавторства співачки можна визначити як відповідний із традиційним виконавством (виконавець як автор). Дослідниця традиційної культури О. Бенч вказує, що «... спосіб виконання пісні залежить не лише від колективно вироблених і відшліфованих прийомів виконання, а значною мірою й від індивідуальності виконавця, його таланту, настрою, вміння імпровізувати» (Бенч-Шокало, 2002 : 45). Звідси свобода й, у певній мірі, унікальність інтерпретації пісні Квіткою Цісик з одного боку, а з іншого – чітко увиразнені ознаки спадкоємності народнопісенної традиції. Таке талановите поєднання убезпечило життєстійкість пісні «Верше, мій верше»<sup>22</sup>. Її виконання пісні Квіткою Цісик можна вважати еталонним.

В одному з інтерв'ю відомий поет і видавець, лауреат Шевченківської премії Іван Малкович розповідає: «Коли я вперше привіз її диск (*Квітки Цісик – Ю.Р.*) 1990 року з Канади до себе у Карпати, то сусіди, як почули «Ніч така, Господи (!), місячна, зоряна», просили мене переписати їм платівку. <...> Один чоловік, який жив на найвищій горі, мав гучномовця і в неділю після церкви пускав голос Квітки на всі найближчі гори»<sup>23</sup>.

Безліч сучасних українських співаків включають аналізовану пісню до свого репертуару, спираючись на авторську інтерпретацію К. Цісик (Джамала, Злата Огнєвіч, А. Матвієнко, О. Муха, Люцина Хворост), яка дуже вишукано

<sup>22</sup> В одному з інтерв'ю відомий поет і видавець, лауреат Шевченківської премії Іван Малкович розповідає: «Коли я вперше привіз її диск (*Квітки Цісик – Ю.Р.*) 1990 року з Канади до себе у Карпати, то сусіди, як почули «Ніч така, Господи (!), місячна, зоряна», просили мене переписати їм платівку. <...> Один чоловік, який жив на найвищій горі, мав гучномовця і в неділю після церкви пускав голос Квітки на всі найближчі гори» (джерело: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/2251/164/80146/>)

<sup>23</sup> <http://www.umoloda.kiev.ua/number/2251/164/80146/>

передала в пісні лемківський мовний і музичний колорит, наділила її власними переживаннями – біллю і тугою за рідною землею. Роль співака як співавтора у даному прикладі увиразнюється і в тому, що К. Цісик у своєму виконанні спромоглася досягти рівня еталону інтерпретації народної лемківської пісні. І. Малкович слушно зауважив, що «...після її виконання народні пісні сприймаються уже не як якісь весільні, застільні, а щось таке модерне і давнє» (цит. за: Г. Карась, 2001 : 385).

Найвідоміша українська колискова «Ой ходить сон» також знайшла своє відображення в творчості К. Цісик. Материнський спів колискової у виконанні співачкою засвідчує її ніжність та тепло. Не дивно, що саме цей зразок народно-пісенної спадщини України торкнувся сердець і відобразився в творчості найвідоміших співаків материкової України і її світової діаспори. Зазначимо той факт, що співачка мріяла створити цілий альбом українських колискових, але через страшну хворобу і смерть, на жаль, не встигла цього зробити. І поціновувачам творчості улюбленої артистки, неймовірно прикро, що, цьому, неодмінно, яскравому шедевр української і світової лірики не судилося збутись.

Однак існує одна-єдина народна колискова українського походження, інтерпретована співачкою, яскраво викарбувана в її творчості, котра стала яскравим зразком камерно-вокальної творчості України і світу загалом – «Ой, ходить сон». Вона є треком № 5 вокального альбому «Пісні України» «Songs of Ukraine» 1980 року записаного на A&R Studios, виданого KMC Records. Цей альбом присвячений Володимирі Цісику – батьку співачки. Всі вокальні соло виконує Квітка Цісик. На музичному полотні платівки лунають інструментальні партії у виконанні десятка кращих музикантів Нью-Йорка: Стюарда Шарфа, Кеннета Ашера, Пета Ребілло, Глорії Агостіні, Джейя Ліонхарта, Джона Біла, Рона Зіто, Сьюзен Еванс, Джорджа Марджа, Девіда Недьєна, Джессі Леві, та диригента – Макса Еллена.

Соло гітари незрівнянного Стюарда Шарфа з перших звуків налаштовує нас на щось дуже сокровенне, заповітне. І продовж усієї композиції огортає ніжною поволокою партію солістки.

Квітка Цісик своїм ніжним тембром в музичну партію гітариста. Дуже виразно, колоритно і незвичайно сприймаються слухачем усі сонорні звуки які промовляє (проспіває) співачка. Вони дивовижно м'які і ніжні. Колискова виконується в куплетній формі, а усі інструментальні заповнення програшів майстерно доповнюються К. Цісик технікою «*mormorando*». Ніжне, мелодичне звучання гітари, котре технічно доповнюється звуковидобуванням методом щіпка, після другого куплету в цій колисковій – безперечно є «родзинкою» твору. І завершується лірична музична композиція, також, незрівнянно елегантними переливами гітари.

**Резюме.** Вагомим надбанням у розвитку сучасної музичної науки стає розробка українського діаспорознавства, яке, на наш погляд, можна розширити за рахунок виконавської когнітивістики. Його наявність слугує історико-культурним «ландшафтом», на тлі якого відбувались процеси відродження історично сталої української пісенності на нових землях («горизонтальний» рух глобалізації).

Здійснено перший досвід наукового осмислення творчої особистості Квітки Цісик в аспекті феноменології її вокального стилю на прикладі пісні, котра стала гімном – *музичною емблемою* української діаспори. На підставі інтерпретаційного аналізу пісні у виконанні Квітки Цісик охарактеризовано виконавсько-стильові принципи її творчої репрезентації української пісні: чудова кантилена, вишуканість звуковедення, філігранна техніка і чистий, немов кришталь, тембр голосу, внутрішня культура.

## **2.2 Семіотика лірики в творах українських композиторів другої половини ХХ століття: від романтичної – до фольклорної парадигми жанру**

Солоспів – один із знакових вокальних жанрів української національної культури, оскільки через вербально-поетичну складову втілює ментальні

атрибути народної творчості, мотиви та символи її міфології, філософії, поетики. Поняття ліризму складає осердя солоспіву, визначає «надособистісний ліризм української музики» (Шевченко, 2018 : 13). Дослідниця вказує на «абсолютизацію ліризму як соціопсихологічного показника буття нації», «перетворення ліризму національної вокальної творчості в інструментальний глобалізм у другій половині ХХ ст.» (там само). Здатність солоспіву до пересемантизації, трансформації інваріанта в нових стилістичних умовах, його «відкритість» до взаємодії з іншими мовностильовими системами (фольклор, хоровий спів, інструментальне музикування) породжує багатство семантичного поля жанру, його життєдайну силу. Синтезування музично-класичної і народної (етно-національної) концептосфери ліричного світоспоглядання втілилось на всіх рівнях семіотики жанру (поетичних звукообразах, композиції, синтаксису, мовно-стильових ідеом), що забезпечило його стійке існування в творчій практиці аж дотепер.

Жанрова множинність солоспіву неможлива без таких параметрів виконавської поетики, як: по-перше, темброве амплуа співацького голосу (репрезентанта ліричного героя/героїні); по-друге, поетичної основи високого літературного гатунку; по-третє, інструментального супроводу, найчастіше, фортепіанної партії, роль якої у створенні відповідної музичної символіки, починаючи від камерно-вокальних творів ХІХ ст. неймовірно значна. У поєднанні із виразністю *canto* створюється неповторний універсум національної камерно-вокальної лірики, психологічного «портретування» людей, подій, природи.

Дослідники історичної генези камерно-вокальної музики (С.Людкевич, Т.Булат) звертають увагу на декілька чинників становлення українського класичного солоспіву. З одного боку, це перетворення ліній міського побутового романсу, пісні-романсу, з іншого – традиція пісні з інструментальним супроводом (набула популярності в осередку братств) та вплив кантів, поширених в міському та сільському середовищі ХVІІІ століття. Серед прикладів цього виду творчості називають твори, чиє авторство

збереглося повністю (пісні, канти Г.Сковороди, І.Котляревського, С.Климовського); в них автори постають одночасно в ролі поета і композитора (автора мелодії пісні). Виникає питання стосовно супроводу, що, як відомо, не зберігся у формі записаного (композиторського) тексту, але чітка опора мелодії на акордову функціональність практично не дає розбіжності при доборі акомпанементу (звичайно, йдеться про рівень домашнього побутового музикування).

Іншим різновидом ліричних пісень-романсів були пісні літературного походження, в яких імена композиторів у більшості випадків не відомі, або навпроти, авторство поезій збереглося («Стоїть гора високая» Л.Глібова, «Ніч яка місячна» М.Старицького, пісні на вірші Т.Шевченка та ін.).

Результатом розвитку названих різновидів пісенно-романсової творчості постало формування певного інтонаційно-семантичного комплексу, що увійде до композиторської практики як *знак української ліричної ментальності*, де центральним елементом є мелодична лінія, або, як пише Ван Дуаньгуй – «мелос з характерним жанровим ім'ям “мелодія”» (Ван Дуаньгуй, 2019 : 141). Втілення цього комплексу в композиторській творчості вирізняється, з одного боку, своєрідністю, оригінальністю, а з іншого – повторюваністю, пізнаваністю («мовостиль», або мовностильовий комплекс, за О. Козаренком).

Український солоспів розпочинається своє становлення в творчості М.Лисенка, який свідомо звертається до популярного жанру, надаючи йому академічного статусу. У класика української музики ми знаходимо солоспіви, у переважній більшості створені на вірші українських поетів та інших, зокрема, поезії Г.Гейне, А.Міцкевича (в перекладах). Але, кристалізація жанрових рис солоспіву у творчості М. Лисенка, як відомо, пов'язана із віршами Т. Шевченка.

С. Людкевич, ретельно досліджуючи спадщину обох шанованих класиків, порівнюючи їх, доходить серйозного висновку стосовно впливу і перевтілення народнопісенних традицій у творчості Лисенка і поезіях Шевченка (у статтях «Форма солоспіву у М.Лисенка. Спроба аналізу» та «Про

основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка» (Людкевич С.). Так, в основі поезій Кобзаря лежить мелодичність, ритмічність української пісні. Природно, що частина солоспівів Лисенка на його слова створена в душі народної пісенності. Але інші солоспіви композитора на вірші Т. Шевченка являють складніші зразки її перевтілення, а саме – синтезування народнопісенних елементів в оригінальному мовно-стильовому вираженні. При цьому С. Людкевич акцентує увагу на підґрунтя творчості обох майстрів: міцна класична основа техніки віршування у Шевченка і європейська школа володіння всіма класичними законами музичного мистецтва – у М. Лисенка.

Поєднання-переплетення класичного і народного/національного найяскравіше втілилось у солоспіві на різних рівнях, що забезпечило цьому жанру стійке існування в українській музиці і до нашого часу.

У вокальних циклах українських композиторів-класиків – М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, М. Леонтовича – домінувала тенденція до вокального циклу опусного типу. Сутність цієї моделі полягає в певній автономності кожного романса, коли поєднання номерів в художню цілісність (інтонаційну концепцію певного твору) здійснюється за наявності критеріїв більш високого порядку, а саме: прихованої драматургії несюжетного типу (літературно-поетична складова); моностилістичної єдності мовно-стильового комплексу та стильової парадигми в цілому, що відрізняє творчі підходи митців за національно-ментальними та світоглядними особливостями.

Серед чинників ліризації в зразках сольної вокальної музики українських композиторів-класиків межі ХІХ–ХХ століть назвемо:

- розширення семантичного поля при виборі поетичних текстів (у градації від народних українських пісень – до перекладів, що належить різним поетам, в основном з слов'янської поезії; цей чинник засвідчує діалог культур через історичну синхронізацію);

- переважання поезій українських авторів (або перекладених українською іншомовних оригіналів з німецької, польської, французької тощо); при чому, як правило, одного того самого поета. Такий підхід до

циклізації камерно-вокальному жанрі забезпечує єдність номерів навіть в опусній моделі циклу, сприяє адекватному втіленню вербальної компоненти вокальної мелодики (особлива кантиленність української “солов’їної мови”, що визначає «співучість/розпівність музичної мови українських “солоспівів”» (за Б. Фільц, 1979);

– автономізація та гармонічне та фактурне ускладнення фортепіанного супроводу, характерні для творчості фундаторів солоспіву (від М. Лисенка – до Лятошинського та його учнів), не кажучи про стилістику, тип письма в творчості представників «нової фольклорної хвилі» українського авангарда та поставангарда (М. Скорик, Л. Дичко, Л. Грабовський, В. Губаренко, В. Бібік, Є. Станкович, В. Сильвестров та ін.);

– тенденція до *жанрового синтезу*: коли принципи вокального циклу перетинаються з закономірностями та вокальною стилістикою оперного жанру. Йдеться про впливи циклічної форми вокального жанру на створення камерної опери, або моноопери;

– певна замкненість музично-мовних засобів камерно-вокальної лірики українських майстрів, які навіть в іншомовних поетичних текстах залишаються в межах власного стилю та національно-інтонаційної ментальності (за Н. Старюченко (2009) діалог-привласнення);

– менш затребуваною є модель циклу-моноліта, хоча виконавці навіть при наявності номерної структури відчують потребу у пошуку «латентної» сюжетності, на символічному рівні і вибудовують певну драматургію, що потребує виконання цикла цовністю.

Вказані чинники увиразнили лише загальні тенденції, що не виключає унікальності та стилістичної своєрідності конкретного автора. Разом з тим, вокально-лірична композиція є однією з найбільш гнучких і має на меті, на думку Н. Старюченко «взаємодію традиційного та новаційного, інваріантного та мобільного, національного та іншонаціонального» (там само, с. 5).

Серед засобів стилістики вокального циклу провідною є ладо-гармонія, у широкому сенсі – це сфера звуковисотної організації музичного матеріалу.

як «висотна структура» У праці Б. Фільц гармонія в жанрі «солоспів» є предметом спеціального дослідження, що визначає її роль у вокальному виконавстві (Фільц, 1979). Авторка зауважила, що «гармонічна мова “солоспіву” у зв’язку з тенденцією до розширення образного змісту розкриває нові важливі ознаки національної своєрідності української музики, завдячуючи переосмисленню ладових особливостей народної пісенності» (Фільц, 1979 : 189). Б. Фільц окреслила формотворчу роль гармонії в солоспівах в єдності її образних і конструктивних параметрів. Це відбито, зокрема, у використанні ресурсів народної діатоніки, ладів, характерних для різних фольклорних шарів «...в оригінальній авторській інтерпретації характерних поспівок в мелодиці солоспівів, коли увага акцентується на найбільш показових для того чи іншого лада інтервалах» (там само).

Іншою характерною рисою національної визначеності ладо-гармонічної мови солоспіву як Б. Фільц вважає аспект психологізації музично-поетичних образів. Зокрема, українські автори «...приділяють велику увагу виразовим можливостям гармонії (там само). В цьому випадку забезпечується «...цілестрямованість та динаміка музичного розвитку», а «...точно віднайдена й рельєфно окреслена гармонічна характеристика, з одного боку, визначає особливість емоцій, з іншого — поглиблює зміст твору в процесі поступового розгортання “психологічного сюжету” » (Фільц, 1979 : 189-190).

Вокальний цикл, що від генези був одним з провідних жанрів творчості українських композиторів в різні періоди історії вітчизняної музики, інтенсивно розвивався у 1960 – 1970-і роки. Саме в цей період обозначились в достатньо сталому вигляді основні тенденції вокально-циклічного жанротворення, про які йдеться в багатьох музикознавчих розвідках (Л.Горелик, О. Литвинової, Н. Гребенюк, Н. Говорухиної, Н. Харандюк, М. Самотос, О. Городецької. У статті Т. Загороднього (2009) знаходимо їх критичну оцінку. Автор справедливо стверджує, що саме у 1960 – 1970-і роки було закладено засади подальших стильових перетворень жанра. На цьому матеріалі висвітлені загальні теоретичні та історичні проблеми з їх



конкретизацією на вокально-циклічних творах українських авторів. Так, у дисертації О. Городецької (2009) спеціальну увагу приділено вивченню української музики 1960-х років, зокрема, вокальним циклам Ю. Мейтуса та Л. Дичко (їх стиль автор визначив як «модерністський», що з позицій 20-х років ХХІ століття потребує об'єктивної переоцінки).

У дослідженні О. Литвинової (1982) розглядаються теоретичні проблеми драматургії камерно-вокального цикла в творчості українських митців 60 – 70-х років ХХ століття. На той час це було новаційно – оцінити вокальний цикл як явище художньо-естетичного порядку» та надати типологію різновидів вокального цикла, наявних у творчості українських авторів (цит. за: Литвинова, 1982 : 187). Вважаючи висновки дослідниці переконливими і такими, що не втратили своєї об'єктивної чинності, будемо надалі спиратися на цю типологію. Виокремимо наступні типи, що будуть зустрічатися в нових стильових проявах цього жанру.

1) Перший тип – «вокальний опус»: це твори, в яких немає наскрізної ідеї; такі цикли пишуться на спеціально відібрані композитором поезії одного автора (або кількох), об'єднаних одним образом або сюжетом; однак при цьому слід підкреслити, що «вокальний опус» не тотожний збірці пісень (романсів).

2) Другий тип – «цикл-опус»: містить загальну наскрізну ідею (сюжетну або образну); між номерами відчувається внутрішня логіка, в організації музично-поетичних засобів, що реалізується у різний спосіб, але спрямована, врешті-решт, до розкриття єдиної ідеї в межах драматургії твору. Такі цикли також пишуться на тексти одного або кількох поетів, однак вірші підібрані таким чином, щоб між номерами мав місце не лише контраст, але й загальна лінія художньої єдності.

3) Третій тип – «вокальний цикл». В його основі лежить послідовний принцип наскрізної драматургії; при виконанні подібних циклів унеможлиблюється перестановка номерів або їх пропуск, тому що цей тип вокально-циклічного твору містить «...незмінну авторську концепцію, в якій

кожний номер має конкретну функцію». Вокальний цикл є найвищим драматургічним втіленням в сфері вокальної лірики. На думку дослідниці, «... його втілення у творчості українських композиторів свідчить про високий професіоналізм в інтерпретації цього жанру (Литвинова, 1982 : 7-8).

Константною жанрової стилістики в творчості українських авторів постає залучення до його структури безтекстових вокалізів, в яких значно ускладнюються виконавські засоби – висока теситура, прийоми віртуозності, розширення темброво-інструментальної шкали. В якості супроводу часто обирають не лише фортепіано, але й камерний оркестр, або інші ансамблі, включаючи види народних інструментів.

Отже, Т. Загородній та Л. Горелик розкрили специфіку вокального цикла як виконавського феномена, що за своїми типологічними показниками та виконавськими задачами займає «...провідне місце в жанрово-видовій специфіці камерного вокалу між одиничними вокальними опусами и великими вокально-сценічними композиціями» (Загородній, 2009: 189).

У дисертації Н. Гребенюк з'ясовуються завдання співакам, що в аспекте мировозренческих, психологических, педагогических и собственно творческо-исполнительских видов деятельности. Це відбивається зокрема, у визначенні вокально-виконавчого процесу, що включає, на думку автора, три етапи: 1) етап «ознайомлення», що базується на двох взаємопов'язаних процесах: «формування вокально-технічних та вокально-виконавчих навичок» та «постановка нових завдань »; 2) етап «вспівування», що включає послідовність трьох процесів: «формування вокально-технічних та вокально-виконавчих навичок»; «нових прийомів та нових вокально-технічних та вокально-виконавчих навичок»; «вдосконалення сформованих вокально-технічних та вокально-виконавчих навичок»; 3) етап «виконання», що означає «взаємодіючий процес синтезу старих, нових та вдосконалених вокально-технічних та вокально-виконавчих навичок» (Гребенюк Н., 1999 : 240-241).

Не важко помітити, що в основі даної класифікації етапів вокально-виконавчої творчості лежить теорія діяльності, а також аспект співвідношення

діяльності та свободи у їхній екстраполяції на вокально-творчий процес. Щодо останнього, як зазначається і в дослідженні Н. Гребенюк, слід керуватися загальними установками філософсько-світоглядного та психолого-педагогічного рівней, спиратися на специфіку жанра, що взаємодіє із діяльністними функціями композитора та виконавця в тому чи іншому виді музичної творчості. Цю взаємодію визначає термін «жанрово-інтонаційна консталяція» (Гребенюк, 1999).

Діяльність як творчий процес до вокальному циклу це, що «потреба» у ньому визначається камерно-лиричної природою жанру, що показово для вокальної творчості, а «матеріалом», якого додається ця потреба виступають пісня і романс як носії цієї естетичної функції. Середній (другий) рівень діяльності у її співвідношенні зі свободою визначається як «... готові форми діяльності – загальнодоступні навички. (...) Це – первинний рівень свободи (вміти щось – значить перевести необхідність у вимір здібностей, що розвиваються)» (там само). Вокальний цикл як композиторсько-виконавський феномен середній рівень діяльності полягає в засвоєнні типових моделей жанру та оперуванні ними на рівні професійних вмінь (за Н. Гребенюк, це є «вокально-технічний» вимір діяльності).

Третій рівень діяльності у співвідношенні зі свободою характеризується як «... індивідуальна майстерність діяння, яка постає продовженням та перевищенням готових форм діяльності» (там само: 80). Специфіка цього етапу полягає у характеристиці «майстерності діяння»: «На рівні неповторної майстерності причини діяльності (а вони спочивають у сфері необхідності) перетворюються на цілі (а цілі – сферу свободи). Діяльність тут детермінує сама себе, утворюючи самоцінний світ творчості» (Леонт'єва, : 80).

На цьому рівні діяльності проявляється принцип «жанрово-інтонаційних консталяцій»: «Говорячи про «оригінальну законовідповідність» вокального циклу як типової жанрової моделі, в його авторсько-стильовому трактуванні, відзначимо, що діалектика цього явища (та поняття) розкривається через

формування усталених традицій, що походять від минулого, з одного боку, а з іншого – в оновленні цих традицій за рахунок діалога з ними.

Розквіт вокального циклу зі всією його жанрово-стильовою атрибутикою в українській музиці прийшовся на останню третину ХХ століття, коли в повній мірі були усвідомлені світові та національні наративи музичної творчості, збагачені новими техніками композиції, сформовані в музиці обох Авангардів (Авангард-I – серійна та серіальна техніка; Авангард-II – музика тембрів, електронна музика, алеаторіка тощо).

У дисертації О. Гуркової, присвяченій творчості І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття, для виявлення стильової специфіки будь-якого жанра слід скласти уявлення про *історико-культурну «ауру»*, в умовах якої цей жанр інтерпретується конкретним автором.

Серед тенденцій, характерних для української музики 1960 – 1990-х років автор називає «... гуманістичність, (...), котра націлена на вияв у мистецтві універсальних цінностей людства, в посиленні інтересу до людини як особистості, до її внутрішнього світу, у зверненні до теми духовності, особистої відповідальності за свої дії, морального очищення від гріхів и преступлень, здійснених людством у ХХ столітті, пам'яті й покаянні, «соборному єднанні мистецтва та людини» (Шаповалова, 2007 : 6). Разом з тяжінням до психолічного розкриття загальнолюдських тем, український вокальний цикл 1960– 1990-х років набуває інтелектуалізації, за рахунок символіки, алегорій, в том числі й сатиричного плану, що засвідчило його соціальну направленість, обумовлену зображенням «...недоліков радянського суспільства» (там само).

Неофольклорна тенденція в жанрі вокального циклу представлена через національний «грунт» інтонування в його системному вираженні – від жанрово-стильової сфери до конкретних зворотів, формул, лексичних цитат та алюзій. Полістилістика – це техніка композиції, яка відноситься до лексики,

що в творах українських композиторів стає оновленою за спектром стилістичних впливів та взаємодій.

Однією з новітніх (на той період) тенденцій в українській музиці було посилення театралізації, як в вузькому (зовнішня атрибутика), так і в широкому сенсі (внутрішня логіка образно-сюжетного розвитку). «Театральність» пронизує усі сфери музичної творчості, навіть не будучи пов'язаною зі спеціальними жанрами (оперою, балетом тощо), поширюється на інструментальну та інструментально-вокальну творчість «нетеатрального» типу.

Сценічна репрезентативність (як унаочнення театральності в музичних жанрах «нетеатрального» типу) відбилася у вигляді тенденцій, які О. Гуркова визначила як «...посилення візуального начала в культурі ХХ століття», що, в свою чергу, «...сприяло розвитку видовищних явищ – візуалізації та театралізації в різних видах мистецтва, в зокрема, в музиці, в якій починає формуватися напрям так званого інструментального театру» (Гуркова, 2016:6).

Це стосується й вокального циклу, що завжди був жанром, «суголосим» до камерної опери та інструментальних циклічних форм програмного типа, звідки й прийшли до нього театралізація та інструментально-темброве розмаїття.

Вокальні цикли українських авторів останньої третини ХХ століття, разом із збереженням традиційної моделі концертно-камерного виконавства «спів – супровід», демонструють розширення інструментальних складів із включенням в них різних духових, струнних, ударних інструментів. Оновлений тембровий склад диктує камерно-вокальному жанру свої жанрово-комунікативні умови, що суттєво впливає на стилістику та композиційно-драматургічні особливості творів.

Зв'язок жанрових форм вокальної лірики з малими оперними формами унаочнений в творі Є. Станковича «Opera Rustica».

1) «концептуалістське» (10 камерних симфоній; крупні форми камерної музики, в том числі авангардного спрямування: секстет «Що сталося

в тиші після відлуння», квінтет «Музика для небесних музикантів», тріо «Музика рудого лісу»);

2) «облегшене програмне», «традиціоналістське». Як приклад, Луньова вказує на дві п'єси з музики до кінострічки «Ізгой» – «Фрейлехс» та «Мелодія» (Малишев, 1977: 142). Ці твори є більш доступними з точки зору їх «сюжетної фабули» та музичної стилістики» (там само).

### **2.3 Авторська семіосфера вокальної музики Лесі Дичко: «Настрої» (1979)**

Творчість українських композиторів 60-х – 80-х років тісно пов'язана із зверненням до національних народнопісенних традицій та актуалізацією в сучасній музичній мові української інтонації. Цю тенденцію визначили метафорично – «нова фольклорна хвиля». Особистісного виміру неофольклорна лінія набула у композиторському доробку Лесі Дичко. Протягом творчого життя композиторка тяжіє до камерно-вокальних та хорових жанрів, у котрих особливо вирізняються вокальні цикли, що набули визнання слухачів та виконавців і в Україні, і далеко за її межами.

Стиль письма композиторки досить добре вивчений музикознавцями<sup>24</sup>. Однак інтерпретаційні аспекти камерно-вокальної лірики у творах композиторки раннього та пізнього періоду ще не були предметом спеціальних досліджень (або розглянуті побіжно).

Важливу роль у своїх вокальних творах Леся Дичко приділяє фортепіанному (оркестровому) супроводу, який підкреслює роль і емоційне забарвлення поетичного слова засобами темброво-фактурної колористичності звучання інструмента. Переважна кількість творів Лесі Василівни пов'язана зі словом, вокальний цикл «Настрої» не є виключенням. У циклі музичними засобами дуже вдало відображується міфопоетична сутність поезії Лесі Українки та Олексія Палажченка. Народнопісенна творчість обрамлена сучасними техніками, мелодика циклу сповнена щирою емоційністю.

---

Див.: М. Гордійчук «Творчі портрети українських композиторів. Леся Дичко» (1978), С. Грица «Леся Дичко в житті і творчості» (2012), Г. Луніна (2013), Л. Шумської (2002).

Завдання аналітичного есе – визначити авторську семіосферу раннього вокального циклу Лесі Дичко «Настрої» як яскравого зразка жіночої лірики.

Вокальний цикл «Настрої» (1973) відноситься до раннього періоду її творчості. Сьогодні він сприймається як авторські рефлексії видатної української композиторки, що розкривають її тогочасний світогляд, лірико-пантеїстичний оспівування любові до рідної природи. Уже тоді композиторка обрала для себе прийнятний тип співацького голосу, яким є ліричне сопрано із міцним середнім регістром. Лірика музичного твору сповнена особливою щирістю, ніжністю та водночас пристрасною, відвертістю, непідробністю почуттів героїні. То її стиль світовідчуття можна визначити як романтичну модель світу. Разом з тим яскраво підкреслені психологічні риси та колорит людських настроїв. З перших звуків слухач наче потрапляє в створений композиторкою ліричний дивосвіт, сповнений дівочої мрійливості та чуттєвості. Тому сегмент *авторської стильової інтонації* в цьому творі сильно відчутний і тому попадає в поле зору виконавської аналітики.

Історія створення цього опусного твору незвична; він не є вокальним циклом в точному сенсі жанрової дефініції. У «Настрої» увійшли три романси різних років, які було об'єднані авторкою у цикл 1980 року:

1. «На човні» (1964)
2. «Яблунька» (1965–1968)
3. «Нічка тиха і темна була» (1964)

За літературну основу Леся Дичко обрала вірші українських класиків Лесі Українки («На човні», «Нічка тиха і темна була») та Олексія Палажченка («Яблунька»). Фактично це перше звернення композиторки до жанру романсу. Важливо, що у циклі ані слово, ні музика не є домінуючими, вони доповнюють один одного, створюючи повну драматичну картину образів.

За настроєм романси «На човні» та «Нічка тиха і темна була» є досить схожими – вони насичені поетичністю, внутрішньою зосередженістю на серці, яке кохає, але не призначається в цьому (героїня звертається до коханого, як до брата, тож в цьому можна вбачати автобіографічний мотив із життя

поетеси). Середній романс циклу «Яблунька» вирізняється жвавістю та грайливістю характеру.

Романс «На човні» містить сильний програмно-зображальний аспект: від початку до кінця твору рух фортепіанного супроводу відтворює водну стихію, серед якої перебувають герої поетичних рядків. Фортепіанний виклад – виразний, джерельно-прозорий і легкий, однак дещо незвичний: його написано для партії однієї руки. (композиторка зазначила, що партія фортепіано може бути замінена флажолетами арфи).

Основна виразна функція безперечно належить вокальній партії. Мелодика спирається на тріольний рух (типова ознака «баркарольності»). Партія голосу за характер образу героїні споріднена до жанру ліричної сповіді, з елементами наративу (через широкий тип дихання і пісенний синтаксис). Заключний розділ непомітно переходить у вокаліз, який органічно контрапунктує з інструментальною партією. Відмова від слова красномовна вказує на авторський вибір Лесі Дичко: тембр співачки ідеально відтворює щось небесне, прозоре і чисте, як вода.

Романс написано у подвійній двочастинній формі, розмір 9/8, темп *Adagio*. Перший розділ – викладення основної теми, за нею йде ніжна вокалізація. Після неї композиторка знову звертається до першої теми експозиції, але видозміненої, за якою знову звучить повторення вокалізу (теми без слів, з дещо зміненим фразуванням та ритмом, якою закінчується твір). На протязі всього твору відбуваються характерні видозміни заданої теми (на початку мелодичних фраз повторюється один і той самий ритмічний хід, який продовжується різними варіаціями).

«Яблунька» вирізняється від інших частин циклу, насамперед, темпом *Vivo agitato*, який «задає» контрастну емоційну програму. Домінує співацький голос; не менш яскравий, пульсуючий та синкопований інструментальний супровід підтримує вокаліста. Окремі тематичні будови твору переходять у вокаліз, як і у попередньому романсі «На човні». У віршах оспівуються щирі людські відносини та почуття, на ґрунті антропологізації образів живої



природи. Молода дівчина – це тільки-но розквітла весняна красуня – яблунька, в образі парубка – ніжний та грайливий вітрець.

Романс написаний в подвійній двочастинній репризній формі. Синкопований вступ виконується на одній ноті зі стрибками в октаву. З розміру 6/4 у початку головної теми ми переходимо у розмір 7/4, за якою йде друга вокалізована частина твору в розмірі 5/4. Далі йде неповне повторення головної теми першої частини, після чого відбувається контрастна зміна характеру, за рахунок зміни тонального плану, з Des-dur на cis-moll спочатку в натуральному виді, потім в гармонічному і наприкінці знову в натуральному, та зміни розміру на 4/4. Різка зміна характеру та позначення *espressivo* робить цю частину кульмінацією романсу. Знову змінюється розмір на 2/4, та майже відразу на початковий розмір 6/4. Закінченням романсу служить вже відома нам друга частина твору, в початковій тональності Des-dur.

Романс «Нічка тиха і темна була» – знову лірична розповідь двох закоханих, про їх вочевидь останнє побачення. Фортепіанний акомпанемент малює картину ночі, своїм одноманітним тріольним фоном та функціонально нестійкими гармоніями. Інструментальна партія якби коментує та підкреслює вагомість слова (наприклад, на словах «Нічка тиха і темна була» у гармонії відчувається таємничість та напруженість подій»). Іноді акомпанемент набуває більш самостійного характеру для більшої виразності, але все ж таки є рівнозначним із вокальною партією.

Вокальна партія має речитативну стилістику, що вражає своєю інтимною тонкістю, вразливістю почуттів та ліричністю. Мелодія підкреслює інтонування поетичного слова. Романс витриманий в єдиному ключі настроїв, лише деінде композиторка вдається до експресивних зрушень, тим самим підкреслюючи стриманість музики.

Композиція солоспіву з нестійкою тональною основою та постійною зміною розміру має наскрізну строфічну будову. Слабо вловлюється тяжіння до тоніки, більш того, гармонічний план романсу має відкриту форму: починаючись в одній тональності (gis-moll), він закінчується в іншій (Fis-dur).

Тематизм середнього розділу (як вокал, так і інструментальний супровід) містить елементи політональності, що становить певну складність для співаків.

Драматургія вокального циклу позначена наскрізною семантикою: три романси поєднує *тема природи*, що є характерним для більшості творів Лесі Дичко. При цьому основою ліричного образу є втілення палітри людських почуттів; другим планом постає природа, пленерні мотиви та прийоми звуконаслідування (музичний звукопис, пейзаж).

Щодо виконавських труднощів, у романсі «*На човні*» є певні ритмічні складності, що полягають у великій кількості злігованих нот. Своєрідний ритм у мелодії повинен гармонійно поєднатись із тріольним рухом акомпанементу. Акомпанемент час від часу не просто не підтримує мелодійну лінію голосу, а навіть суперечить їй. Тому для виконавця дуже важливим є внутрішнє відчуття пульсації. Друга частина романсу вокалізована і за поміткою композитора повинна виконуватись із закритим ротом, що становить певні труднощі для виконавця, тому що вся частина написана у високому регістрі. Допустимим є виконання цієї частини на голосну «а», що технічно полегшує виконання. Особливого ставлення потребує робота над художнім образом. Важливим завданням є занурити слухача в атмосферу ліричної пливучості, створити звуковий пейзаж – картину, зображену у віршах.

Починається 1 куплет двотактовим фортепіанним вступом в динамічному нюансі *p* та *dolce*. Для вокальної мелодії кожного куплету характерна періодичність у своїй структурі (2+2+2+2) з однаковим ритмічним малюнком. Характерний затакт у кожній фразі. Після 1 та 2 куплетів звучить 1 такт програту, який обрамляє рамки кожного куплету.

Починаючи з 2 куплету (авторська ремарка *piu mosso* (т. 12), мелодичні стрибки у кожній фразі звучать більш напруженіше (на малу сексту і чисту октаву), поступово готуючи кульмінацію твору. Показова зміна динамічних нюансів: починається куплет з *mp*, вже друга фраза зі стрибком на  $c_8$  звучить на *f*, а останні 2 фрази звучать знову контрастно на *p*. Вимальовується

*хвильова* драматургія, що підкреслює єдність душевних хвиль ліричної героїні та водної стихії навколо, тобто внутрішня та зовнішня форма є взаємооберненими.

Третій куплет – це кульмінація романсу, що досягається поетичним сюжетом та інтонаційно. По перше, змінюється ритмічна основа мелодії на більш дрібні тривалості, що зменшує первинну періодичну структуру (до 6 тактів).

Починається 3 куплет в динаміці *mp* та *piu mosso*, далі звучать динамічні наростання до найвищої кульмінаційної крапки на ферматі *mf* на поетичному тексті «Ні, вона те глибоко сховала...». Після чого *Andante* на словах «*Хай же там моя думонька спить!*» на контрасті *pp*.

Для романсу характерними є агогіка як живе дихання, перманентне *ritenuto*, необхідні для логічного дроблення фраз, смислової єдності і досягання кульмінації.

Після такого напруженого та щемливого одкровення 3 куплету звучить вокаліз-плач, побудований повністю на тематичному матеріалі куплетів. Вперше у вокалізі звучить найвища нота вокальної партії – це нота до третьої октави, яка підготовлена поступовими квартовими і квінтовими стрибками на ноти соль, ля другої октави.

У четвертому куплеті повертається *Темпо I* змінюється розмір на  $^{12}_8$  на один такт (т. 35), що досягається подовженням першої долі вокальної партії на слові «*спить*» і далі повертається на основний розмір  $^9_8$ . Стрибки в мелодії не перевищують чистої квінти, що пояснюється меншою напругою драматургічного розвитку.

Завершує твір вокаліз (тт. 43-52) в динамічному нюансі *pp* – *ppp* у високому регістрі. Мелодія побудована лише в теситурі другої октави зі стрибками на найвищу ноту – до третьої, яка і закінчує романс октавним стрибком до другої – до третьої. У супроводі звучать широкі стрибки на сексти-октави у високому регістрі.

В мережі інтернет існує досить багато інтерпретацій романсу «На човні» Л. Дичко, що свідчить про популярність цього твору серед вокально-виконавської української школи.

Перша інтерпретація – найбільш яскрава та найбільш точно розкриває і передає семантику твору – це виконання Тетяна Журавель (сопрано), Наталії Королько (партія фортепіано). Дзвінкий, сріблястий тембр колоратурного сопрано Тетяни Журавель чіпляє вже з перших нот. Одразу хотілось би відмітити чудовий ансамбль солістки та піаністки, які прекрасно відчують один одного в динамічних нюансах, темпах і фразуванні. Авторські позначки, починаючи з основного *Andante cantabile* та усі *ritenuto*, дотримані досить доречно. Стриманий перший куплет, ніби розгойдується човен, що передається вокалом.

Високі ноти звучать не крикливо. Тетяна Журавель точно передає тихі динамічні нюанси, проставлені композиторкою. Дуже ритмічно і чітко виконано все, що написано в нотному тексті. Проте у вокалізі після 3 куплету прозвучала одна неточність (т. 29), де замість залігованих двох четвертних з крапкою *gis* 2 октави, вокалістка недотримала, заспівавши лише одну долю і перейшла на наступну ноту *fis*, яку навпаки подовжила ( $\approx 1,36$  хв).

Кульмінація логічно підготовлена в динамічному і темповому плані. Чудово вибудована легка агогіка в партії фортепіано, а вокаліз-плач звучить надзвичайно щемливо і переконливо завдяки тому, що солістка веде за собою інструментальне звучання з доречними невеликими відхиленнями в темпі. Хотілось би відмітити артистизм солістки, Тетяна Журавель відчуває героїню як своє друге Я, при цьому відчуває кожну ноту та інтонацію. Її історія захоплює ширістю й артистизмом: браз героїні не наганий, чуттєвий.

Іншу інтерпретаційну версію романсу «На човні» являє відеозапис Олени Бражник (сопрано) та Ольги Куликової (партія фортепіано), що значно відрізняється від попередньої. Темп, порівняно з попереднім виконанням – повільніший, стриманіший. Дуже напружена тема в експозиції, незважаючи на нюанс *p, dolce* в композиторському тексті, що передається в голосі. Вже на

поетичному тексті першої фрази при низхідному квартовому стрибку *cis-gis* на слові «двоє» звучить «під'їзд» до нижньої ноти. Кульмінація прозвучала дещо скомкано.

**Виконання Т.Журавель.** Вокаліз після 3 куплету прозвучав неритмічно: т. 31 ( $\approx 1,55$  хв), де О. Бражник подовжила першу долю, чим розширила такт до розміру  $^{12}_8$  (замість восьмої – четвертна з крапкою), що можна пояснити хвилюванням солістки перед наступним тактом – найвищий тон *cis*<sup>3</sup>.

Цікаво обіграний заключний вокаліз, який О. Бражник співає з закритим ротом, де вона нарешті розкривається, голос звучить більш розслаблено, не зажато. Проте декілька моментів залишили хибне враження. Перша доля виконана зі зміною авторського тексту: замість восьмої *fis* (т. 45) вона тримає її четверть з крапкою ( $\approx 2,56$  хв) і квартовий висхідний складний стрибок з *gis*<sup>2</sup> на *cis*<sup>3</sup> (тт. 45-46), а також остання нота, теж *cis*<sup>3</sup> їй дались досить важко (бо відчувається, що звук форсований).

**Резюме.** Романс Л. Дичко «На човні» вражає глибоким внутрішнім переживанням та таємничістю емоцій, що надзвичайно доречно передається композиторкою. В романсі відчувається художній синтез слова і музики. Композиторка надзвичайно чуйна до поетичного тексту Лесі Українки і прагне до максимальної неподільності слова і музики, які в процесі переплітаються і створюють психологічно достовірний, *цілісний образ любовної туги*.

Перше виконання, представлене Тетяни Журавель (сопрано) та Наталії Королько (фортепіано), виявилось найбільш яскравим і точним у розкритті семантики твору. Сріблястий тембр колоратурного сопрано Журавель відразу привертає увагу слухача, а її вміння тонко відчувати динамічні та темпові нюанси разом із піаністкою забезпечує чудовий ансамбль. Незважаючи на незначні технічні неточності, виконання вирізняється виразною артикуляцією, точним інтонуванням та глибоким артистизмом, що повністю занурює слухача в емоційний світ твору.

У другій інтерпретації романсу «На човні», у виконанні Олени Бражник (сопрано) та Ольги Куликової (фортепіано), помітно більш повільний і стриманий темп. Незважаючи на напруженість в експозиції, вокал Бражник демонструє технічні неточності, такі як «під'їзд» до нижніх нот та ритмічні розбіжності в кульмінаційних моментах. Вокаліз у фінальній частині виконання звучав на *portando* (закритим ротом), проте деякі високі ноти, особливо *cis*<sup>3</sup>, звучали форсовано. Загалом, виконання відрізняється своєрідною інтерпретацією, але залишає дещо нерівне враження через технічні вади /

Романс «Яблунька» грайливий за характером. Його виконання потребує жвавості та легкості у голосі. Як і у першому романсі, краса образу залежить від точної внутрішньої пульсації. Ритмічна складність полягає в тому що мелодія в партії співачки починається із сильної долі, а пульсація акомпанементу – зі слабкої. Синкопована «часова сітка» супроводу тримає виконавця в «тонусі», не даючи можливості «розслабитись» у першій частині твору. Другий розділ не менш жвавий і так само вокалізований (на кшталт «На човні»). Особливу увагу слід приділити кульмінації романсу, яка вже не така грайлива, а більш драматична, відмічена позначкою *espressivo*, зі зміною тональної основи. Іншими словами, в кульмінації акомпанемент грає супроводжуючу роль, для виділення драматичності. Закінчується романс повтором вже відомої вокалізованої частини. Складним завданням є осмислення драматичного задуму, вміння швидко змінювати емоційний настрій, тому що кульмінаційна зона контрастує до інших етапів художнього розвитку. За своїм настроєм образ відрізняється відходом від дівочої психології в бік «чоловічої» парадигми перебування в *лірикоцентричній* системі цінностей буття.

Романс «Нічка тиха і темна була» з усіх романсів цього циклу є найскладнішим. Він має нестійку тональну основу. Виконавець не тільки має бути технічно озброєним, а ще й повинен мати внутрішнє відчуття пульсу, руху мелодії, та мати точне інтонування. Мелодія у голосі складна тим, що в

ній спливають знаки яких не має при основному ключі, сама мелодія не є складною, але поруч з акомпанементом вона з першої ж ноти заворожує слухача своєю незвичністю. Важким є і ритмічний склад романсу, акомпанемент, як і у першому романсі – тріольний. Значну увагу слід приділити художньому образу та слову, яке обрамляє музика. Форма куплету строфічна. Кожне слово знаходить своє зображення у музиці. Наприклад, фраза «*І дивилась на тебе з журбою*» супроводжується низхідним рухом. Акомпанементом змальовується картина тихої та темної, таємничої ночі, музикою зображується кожна емоція вкладена у слово.

**Виконавська драматургія.** Три романси створюють аркоподібну структуру вокального циклу, де два крайні твори «На човні» і «Нічка тиха і темна була» – це лірична, інтимна розповідь, а центральний – «Яблунька» є центром подієвості активним. Виконання твору потребує єдиної вокально-інструментальної, образно-поетичної лінії.

Розглянемо цикл вокальних мініатюр у супроводі камерного оркестру. Музичну фактуру романсу «На човні» просякнута звучанням *agreggio* арфи, які створюючи алюзію хлюпотіння води. Вокальне соло виконується на *riano dolce*. Це ніжна дівоча розповідь. Важливо донести до слухача поетичну думку чітким словом, не перериваючи вокальної лінії. В кінці першої частини романсу є невелика кульмінація на словах «ні вона те глибоко сховала...», де соль другої октави повинна прозвучати на *forte* з ферматою, з деякою «тяжкістю» в голосі. Продовжує ліричну лінію вокаліз співом мурмурандо. Неабиякою складністю є такий вокальний прийом в високій теситурі. Необхідно утримати інтонаційно чистий звук, користуючись добре підготовленим головним резонатором. В музичному тандемі зі скрипковим складом оркестру цей вокаліз нагадує плач. Вокаліз повторюється, і в наприкінці романсу заключним звуком «h» другої октави технікою мурмурандо на три *riano*, ніби розчиняється в тиші.

Романс «Яблунька» – емоційне ядро циклу. Куплетна форма нагадує традиційну українську народну пісню. Темп *Allegro assai* спонукає до чіткої

дикції виконавиці, що в наявній високій вокальній теситурі є дещо складним процесом. Танцювального ритму додає синкопований ритм в партії струнних і вокаліз на «а-а-а» після першого куплету і в кінці мініатюри. Вокаліз виконується на два ріано з акцентами на «ля» другої октави, які повинні прозвучати яскраво і активно, тим самим створюючи кокетливий, іскристий характер романсу.

Після активного «чоловічого» самовираження настає таємничо-містеріальний фінал. Вокальна партія «Нічка тиха і темна була» переповнена складними гармонічними співзвуччями. Вони перегукуються з поетичними сенсами романсу, додаючи суму, журби, відбиваючи тяжкий емоційний стан героїні. Як і в першій мініатюрі циклу, головним завданням для виконавиці є тяглість вокально-поетичної лінії, оскільки паузи між вокальними рядками є достатньо тривалими і здатні «розірвати» внутрішню психологічну «нитку».

Відмітимо дві кульмінації. Перша в середньому розділі солоспіву – *Adagio* (в нюансі *pp*) на словах «*Ти співав – я мовчазна сиділа...*»: звук *g* має бути летючим і тембрально наповненим.

Друга кульмінація є тривожною і сповненою розпачу. Автор потребує виконання в характері *tragico*. Слово «*ох*» – як тяжкий видих; далі – схожий на розпач, звук *aіs* другої октави на словах «*...яка мене туга взяла*», що має звучати з болем в голосі. Заклучний акорд звучить в життєдайному мажорі, а вокальна партія стає відлунням першої мініатюри цикл, оскільки завершується співом на мурмурандо.

**Резюме.** Вокальна стилістика циклу найточніше увиразнює рефлексію авторського ліричного переживання на тлі неспокійного плерного звукопису. Вокальній мові солоспівів із циклу «Настрої» притаманна досить роспівна, гнучка мелодика, кожна інтонація задушевна, сповнена емоційної глибини. Важливе місце в циклі відведено поетичним образам, кожне слово знаходить своє втілення у музиці (а не лише звукозображеннях). Улюблений прийом композиторки – постійне балансування тональної та атональної гармоній надає особливої мінливості музичним образам, що втілюють плин



людських емоцій, душевного руху. Саме цей прийом є найхарактернішою ознакою вокального стилю Лесі Дичко.

Тяжіння до вільної форми композиції, імпровізаційні інтенції у конструюванні цілого, прийом вокалізації формують труднощі для виконавця, цей бік вокальної стилістики циклу ускладнений і в ритмічному, і в інтонаційно-висотному плані, тож робота над романсами циклу потребує від виконавця особливої уваги та неабияких технічних навичок.

Отже, відзначивши специфіку «Настроїв» як данина *романтичному* (можливо й автобіографічному) *способу мислення* мовою почуття та метафоричної образності (мотиви природи), вкажемо значущість цього вокального опусу, як «точки відліку» у подальшій еволюції вокальної лірики в творчості Лесі Дичко. І маючи ноти (партитуру) в подарунок від композиторки, як першовиконавиці, можемо провести цікаву дослідницьку репризну арку від цього твору – до одного з новітніх творів вокального жанру в творчості Лесі Дичко – **«Три етюди зими» (2017)**.

Це вокальний цикл – яскравий зразок жанрового синтезу у прочитанні стилістичного комплексу та драматургії циклу-моноліту. Знайомство з музикою дозволяє визначити синтез трьох ліній в розвитку камерно-вокального циклу ліричного спрямування:

1. національно забарвлений романтизм з сильною міфопоетичною «закваскою» (частина 1 «Грудневе»);
2. автентична традиція, або фольклоризм, відтворення обрядових пісень (Щедрівка №1, Щедрівка №2);
3. заключна частина «Білий сніг» – переживання війни як національної трагедії, де лірична свідомість музики належить не одному автору музики, а узагальнює як сучасний міф біль усієї української нації.

Переживання історії через символіку білого снігу, крові, Христа переводить лірику в план містерії. Трагедійна складова концепція розширює семантику особистої лірики до масштабів ліро-епічної драми. І ця семантична

модуляція ніяк не знижує системний устрій ліричної самосвідомості, її здатність об'єднувати навколо себе мікрокосм та макрокосм.

Перший солоспів вокального циклу має назву «Грудневе» (на поетичний текст А Короліва).

Пейзажна замальовка утворена інструментальною партією<sup>25</sup> та утворює діалог із звучанням чистого, високого голосу (сопрано). Показово, що відкриває мініатюру інструментальна прелюдія, яка підкреслює паритет звучання *instrumentalis* та *santo* як типову стильову однаку мислення Лесі Дичко. У вступі домінує звукопис, темброві фарби. В тональності *gis-moll* звучить тематичний комплекс з трьох компонентів:

- тремоло на тоні *gis* виконує функцію тонічного органного пункту, який звучить досить стало (14 т.);
- другий елемент в партії оркестру – звукозображальна «фігура»: чергуються довга трель (на одну чверть) і хроматизована віртуозна лінія з ускладненим ритмічним угрупованням (кожна доля має неповторювану кількість звуків – від трьох до п'яти);
- тема *santo* високий (жіночий голос) непомітно з'являється на слабкій долі, у тридольному вальсоподібному русі на тлі органного пункту.

Поетичний образ, оспіваний в мелодії («*Загубив ліпоту візантійську листопадовий іконостас*»), відтворює сопрано у спокійному регістрі та споглядальному настрої. Семантика «прохолодної» до-дієзної тональності відповідна зимовим асоціаціям і не містить вказівки на психологічний підтекст. Присутність ліричного героя «латентно» прихована між двома світами (внутрішнім, стриманим та зовнім, зосередженим на спогляданні природи). Можливо, така установка композиторки не є випадковою: забігаючи наперед, вкажемо на переважання рефлексивного світобачення в пізньому періоді творчості Л. Дичко.

---

<sup>25</sup> Аналіз відбувається за клавіром (дарунком автора); відтак, камерний склад оркестру (флейта, кларнет, група ударних та струнних) відтворює фортепіанна партія.

Звуковисотність мелосу вирізняється хвилеподібністю: нисхідний секстовий стрибок повертається на терцовий тон, який обігрується з переходом уверх на квінтовий тон. Початкова фраза сприймається *initio* і буде завершувати композицію в репризі (хоча і з ритмічним дробленням слабкої долі). Отже, вокальний тематизм першого солоспіву Л. Дичко рельєфний, легко запам'ятовується і добре розпізнається в нових умовах розвитку (трансформації). Хоча дещо незвичними сприймаються метро-ритмічні умови, з постійними нерегулярними акцентуаціями: 9/8; 10/8; 9/8; 6/8; 9/8; 10/8 тощо. Композиторка уникає ладотональної стійкості; тим самим підкреслюючи контраст ніжного, але холодного *canto* і мерехтливості оркестрового супроводу, темброво-колористичне вбрання музично-звукового пейзажу. Примітною для партії *canto* є авторська вказівка темпу як семантики твору – *Andante misterioso*.

Драматургічний розвиток (функція *motus*) починається вже в межах експозиції (ц. 1); вкраплення двох шістнадцяток на слабких долях додає напруги душевному стану і передвіщує зміну тиші на майбутню ніч-хуртовину («Голосним, не пригашеним блиском / відсіяв, одзвенів і погас»). Більш того, експозиція має відкритий характер, оскільки слухач не відчуває завершення експозиції і перехід на контрастний розділ, який відчувається завдяки зсуву органного тонічного пункту (*gis*) на малу терцію вниз. Принцип діалогу *canto* – звуконаслідування снігової бурі (зимовий пейзаж) у середньому розділі зберігається, зрозуміло, що у структурному розширенні (фортепіано – 16 т., *canto* – 8 т.) в порівнянні з першим викладом в експозиції (4 т. + 4 т.).

Ц. 2 – звучить перша інструментальна інтерлюдія (12 тактів) в темпі *Vivo*. Її тематизм будується на гетерофонному викладі числених «кластерних гронів» з чотирьох малих секунд (виписаних прийомом *втори*), які, починаючи з двох партій (голосів) примножуються все новими темброво-фактурними пластами. Ритмо-формули весь час оновлюються і ускладнюються, наче «розкручуючи» сюжет завірухи. Прийом звуконаслідування (завивань вітру) посилюється засобами метроритмічної організації: з ц.2 кожен такт має свою

неповторюване метричне тактування: 3/4; 2/4; 3/8; 7/8, 2/4, 3/4. Метроритмічна нерегулярність обумовлює імпровізаційність викладу. Як наслідок, весь звуковий образ подібний до візуальної ілюстрації грудневої пори року. Такий спосіб звукообразного мислення не є випадковим Л. Дичко, оскільки всім відомо про синестетичну природу її композиторського обдарування. Саме музичний звукопис уособлює сполуку звуко-інтонаційності та образотворчого мистецтва з його пластикою малюнка та колористикою (функцію останньої в музиці виконують темброво-фактурні і регістрові засоби).

Завершується інтерлюдія кульмінаційним злетом (від «fis» першої октави до «e» третьої). Поява *santo* відбувається на тлі тонічного органного пункту з новим ритмічним малюнком (тт.34-41) з непомітною модуляцією на інші опорні тони (fis, g, c).

Повернення мінору в партії *santo* і звукозображального тематизму фортепіанної партії повертає слухача до споглядальності зимового пейзажу. Варіантні зміни (відсутність нисхідного стрибка на сексту, дроблення на слабкі долі з двох шістнадцяток) лише підкреслюють результуючий заключний розділ твору. В той час як у мелодії *santo* починається відносна ладотональна визначеність, простота і чіткий каданс (I – VII# – I), підсилюється і емоційна врівноваженість музики. Показовою є роль інтонації зменшеної квати, яка насправді була закладена вже в експозиції, у другій фразі на слові «*листопадовий*» (т. 7).

Середній розвиваючий розділ (B) солоспіву №1 «Грудневе» будується на новому тематичному матеріалі (загальна схема складної тричастинної форми: AA1A2 – B – A3A4A1). Картинно-зображальний образ складений з трьох елементів загальної фактури: *органний пункт у високому регістрі струнних* на гармонії зменшеного тризвуку (дзеркальний до басового органного пункту в експозиції); *ритмічна тема-остінато в басу* (як алегорія порядку через асоціацію з темою «Болеро» М.Равеля в партії малого барабана); та зрештою – *розкішне аріозо-кантабіле в партії сопрано* (ц.4).

Перша інтонація сопранової теми – октавний злет від *dis* першої октави уверх з подальшим низхідним стрибком на квінту, з оспівуванням терцієвого тону і поверненням на первісний квінтовий тон тональності (*gis-moll*). Далі тема звучить секвенційно від тону *d*. Третя фраза на тонічній квінті оновлює рух мелодії, захоплюючи тритон та підіймаючись на шосту підвищену ступінь, і, нарешті, очікуваний емоційний стрибок уверх на велику сексту («*наче віялом ген кружля*») з вершинним *gis* другої октави, що плавно повертається до тоніки, з ладовою заміною мінору на мажор. (При цьому щемливо мерехкотять «кластерні грона» в партії струнних; отже, це елементи похідного контрасту, начебто з сонатної розробки, що свідчить про майстерність Лесі Дичко в процесі драматургічної розбудови мікро-структури тексту в макроструктурі художнього цілого).

Зауважемо, що виконавиці слід орієнтуватися на центральний опорний тон тональності – *gis-moll*, що сприймається таким лише в вокальній мові. Інструментальна партія в цьому сенсі є біфункціональною: на тлі оркестрового «бурдону» зменшеного тризвука у високому регістрі лейтмотив (малий барабан) звучить чітко в основній тональності лише п'ять тактів, поступово «сповзаючи» в хроматичні «ями» за участі зменшеної та збільшеної октави, що сприймаються як «криве дзеркало» на основний мотив супроводу.

Середній розділ в цілому звучить і сприймається наче ілюстрація увиразнення радості з приводу першого подиху зими. Завершується середній розділ скороченою *quasi*-репризою, що слугує другою інтерлюдією перед основною репризою твору (ц. 6).

Цікавим є завершення твору – коротка кода, позначена заміною тремоло центрального тона *gis* на нестійкий *f*, на тлі якого прозвучить спочатку оркестрова **постлюдія**, із знайомими сніжними «змійками» хроматичних пасажів та арпеджованих злетів, що нагнітають тривогу й душевний смуток. І повернеться тон *gis* на своє місце лише тоді, коли сопрано тричі проголосить «*Зима, зима, зима...*» (ц.8). Нисхідна малосекундова інтонація-ламенто на пониженому 4-тому ступені «розщепленого» октавно-квінтового бурдону (*gis-*

dis — g-d) в партії струнних, що тремолоє, наче замерзла бурулька, символізуючи повернення «на круги своя» природного циклу.

Виконавське *резюме*. Важливо осмислити, що драматургія містить два плани: вокальний – лірична сповідь сопрано з минулого життя; інструментальний супровід (фортепіано, або в іншій редакції – камерний струнний оркестр). **Двосвіття є принциповим для авторської семіотики ліричного буття музики Лесі Дичко:** це погляд «людини споглядальної» на грудневий ландшафт і пейзажі за вікном, які «бачить слух, і чує око» (за М. Клоделем).

Вибір високого жіночого голосу (сопрано) також є символічним. Жіноча парадигма вокального стилю геніальної композиторки надає високої духовної піднесеності і стверджує ліричний рід авторського світобачення. Тому і вибір жіночого світлого тембру сопрано.

Друга частина циклу «Щедрівка №1. Щедрівка №2» – сприймається як знак повернення композиторки до своєї неофольклористичної молодості. Так, знову культурна етнонаціональна пам'ять і рефлексія на фольклор. Замість романтизованої лірики жіночого кохання – соборна картина обрядово-архаїчного дійства, лірика цілого народу.

З точки зору академічного виконавства вокальна мова обох «Щедрівок» не типова і складає певні складнощі для солістки.

Цікавою видається композиційна ідея двочастинної середини циклу (дві щедрівки, а не одна, а цикл в цілому – чотири частинний, що не є типовим для європейської та вітчизняної традиції циклізації). Отже, фольклорний диптих символізує парний принцип буття. Якщо перша щедрівка – більш архаїчна за тематичною будовою, «стилізована» під обрядовий зміст, то друга репрезентує ліричний світ (не обов'язково дівочий)

Щедрівка №1 являє собою терпкий за ладом звучанням мовно-стильовий комплекс, в якому чітко розрізняються два звуко-темброві плани обрядового дійства. Починається твір з узагальненої давньоукраїнської «картини світу», яку увиразнює поспівково-формульний, чітко ритмізований

фон.ажливо, що його втілює оркестровий (інструментальний) тематизм. На чергу архаїчному пласту приходить персоналізація – жіноче соло сопрано як уособлення індивідуального голосу (не випадково жінки, оскільки старі часи вважаються добою матриархату). Мелодика партії canto «кружляє» в межах субкварти (іноді двох, зчепленх між собою) із секундовим наповненням і типовим «під'їздом» хроматичного ступеня на діатонічний

Метроритмічна «сітка» двох вказаних тематичних пластів не співпадає, утворюючи яскраве гетерофонне багатоголосся. Слух «чіпляється» за характерну синкопу на 5-ій долі, яка співпадає в партії супроводу з мелодичною поспівкою, утворюючи невеличкий момент суголосся. Наприклад, в т.31 спостерігаємо такий мело-ритмічний «збіг»: у солістки розпівається голосна «а» (начебто плач хуртовини, а моде колисковий зойк?) на тлі «стрічкового паралелізму» акордів, що удвоюють низхідну мелодичну поспівку (f-d-c-d-a). Коли короткі віршовані тексти<sup>26</sup> в партії сопрано завершуються, слухач залишається наодинці з оркестровим бурдоном (оспівування). ц.4, тт.41-44.

Кульмінацією постає приспів «Щедрий вечір» (ц.5): саме тут варіанто-мелодичне розгортання та фактурно-темброве кресендо досягають вищої напруженої точки. Кожний склад низхідної трихордової теми-поспівки підкреслено ферматою (fis-e-cis), дзвоноподібними форшлагами та найвищою динамічною позначкою *ff*. Але це не зупинка! Розгорнуту кульмінаційну зону побажань (на витриманому виразному *mezzo voce*) продовжує солістка на тлі тихої оркестрової педалі (бурдону), складеної з кластерного співзвуччя (архаїчна квінта в партії низьких оркестрових інструментів; заповнена секундовими «гнонами» субкварта: fis-eis-dis-cis). Сипкопа замінюється на величну рецитацію (на 9/8): *«щоб першим гостем було здоров'я, як лист дубовий, таке міцнеє! А другим гостем радість у хату, веде за собою челядь багату. Щастя, веселість, добрую волю»*.

---

<sup>26</sup> «А Газдиня стелить скатерку шовкову/ а Газдиня ставить свічечку воскову.

Наступний розділ сприймається за контрастом: в повільному темпі *Andante* звучить приспів «*Щедрий вечір, добрий вечір*», який отримує нову тематичну версію основної поспівки – тепер як «розгойдування» знизу уверх в межах октави (e1-e2). Яскраво сприймається розспів (чи не вперше!) на перший склад з подальшим скандуванням і розширенням через фермати та швидкоплинне крещендо. Останній акорд D-dur несподівано надає відчуття тонікальності. І починається «Щедрівка-2». Отже, тритактове *Andante* виявилось інтермецо, що пов'язує два зразки архаїчного жанру, який постає в досить пізнаваному авторському семіозисі хорового неофольклоризму Лесі Дичко.

Вступний розділ (монолітний період: 6+6) в тональності A-dur – найбільш ліричний в усьому циклі: тема по звуках висхідного мажорного секстакорду, з арпеджованими акордами на першій долі і переважанням діатонічних (терцієвих і октавних) «стрічок» в паралельному русі оркестрових голосів. Усі ці стилістичні ознаки символізують, на нашу думку, передчуття майбутньої весни, марево людських надій і сподівання на прийдешню радість.

Основна тема в партії солістки-сопрано урочисто проводиться із «зсувом» на терцію вище – в тональності C-dur, з повторенням оркестрового тематизму, збагаченого додатковими фактурно-тембровими пластами. Це – епічна кода в багатоукладній тематичній (комбінованій по «блокам») композиції середнього розділу. Її святковий дух – наче нагадування про велич української народнопісенної культури, живою «пам'яткою» якої є жанр щедрівки, символ архаїчного минулого української нації. Тим трагічніше сприймається заключна частина – «Білий сніг».

Третя частина вокального циклу (*Andante tragico*; тональність h-moll) – присвята трагічним подіям 2014 року на Майдані: в поетичному тексті «згортається пам'ять» різних минулих історій українського народу, на жаль, спровоковане Теперішнім, часом війни.

Образом народного реквієму (болісного переживання, плачу) постає висхідна поспівка – зменшена кварта, що виконує функцію лейтмотиву твору.



Вона звучала і раніше, але «всередині» мелодичних будов, як одна з його складових. А тут її роль дорівнює музичного символу всенародної скорботи, неможливості прийняти кров та смерть. Вірші А.Короліва негучні, на перший погляд, – відсторонено-зображальні, втім внутрішньо цільні, зосереджені на молитві («Обережи і просвіти нас»).

Велику семантичну значущість відіграє оркестровий вступ (8 тактів). На тлі мерехтіння тремоло струнних звучить основна тема по звуках мінорного тризвуку з зупинкою на підвищеному ступені, що окреслює не просто нисхідну секунду (знак плачу), а тритон як знак невизначеності, відсутності земної опори, спокою душі. І далі, як варіант цієї поспівки, в басу звучить її обернення на інтономі зменшеної квати (зм.4). Низький регістр, акордова фактура, перегуки в різних регістрах ритмічних формул, що звуконаслідують зимовію асоціюються з темним вікном у зимовий пейзаж. Через зовнішні ознаки розкриваються глибокі психологічні переживання людини. Але скорботу стримує квартовий хід на остинатній ритмоформулі (дві чверті + половинна тривалість).

Грудний регістр сопранового звучання наближений до автентичного співу, втім надалі вже у другому куплеті, на словах молитви основна тема, що за мотивною будовою подібна до фольклорних номерів циклу (хоча таковою не сприймається), отримує внутрішню трансформацію. Мелодія звучить діатонічно, на поступеновому русі по звуках гармонічного мінору з міцною унісонною підтримкою оркестру, надаючи образу силу і ясність духа.

Генеральною кульмінацією в драматургії фіналу постає розділ *Animando* (розмір 5/4) на слова: «*Терпіння чаша випита до дна. І кожний день загостреній, мов бритва*». Могутній унісонний виклад обох партій з ладогармонічним супроводом (почасти паралельними тризвуками) не має відношення до лірики: семантика поетичного тексту модулює до трагічних подій. Виникає ліро-епічний вимір авто висловлювання, який засвідчує гнучкість ліричної свідомості (поета/музиканта) до різних перевтілень художнього способу світобачення.

Завершує твір оркестрове інтермецо з першої частини, наче композиційна арка (кода), що чітко розставляє смислові акценти авторської концепції твору. Їх можна узагальнити на кшталт символів життєвого циклу людини, або різних іпостасей Буття : Юність (надії, очікування) – Зрілість (соціум, культура) – Старість (біда). А можна й інакше сприйняти криптограму авторської семіотики, як прихований філософський сюжет про Буття як таке:

**Жінка та Любов** (спогади про щастя на тлі зимового пейзажу);

- **Історія та культура народу**, яка приходить як новий пріоритет життя творчої жіночої натури;
- **Війна**: прийшло лихо, особисте відходить на другий план, реквієм покриває біль серця, стає всенародним (майже епос).

Вважаємо проаналізований цикл Лесі Дичко геніальним витвором, який чекає на виконання і визнання широкого музичного загалу.

#### **2.4 «Над колискою»: лірика роду в жанрових трансформаціях**

Ще один аналітичний підрозділ присвячений втіленню жанру автентичної культури (ще не «чиста» лірика) в композиторській творчості першої чверті ХХІ століття (авторська семіотика). Його поява зумовлена намаганням утворити композиційну арку у викладі матеріалу другого Розділу: від колискових, у виконанні Ніни Матвієнко – до «Коліскової» молодого талановитого композитора Дмитра Малого, який написав її для жіночого голосу (меццо-сопрано) у супроводі камерного оркестру (віддалений «резонанс» оркестрового вокального циклу, започаткованого Г. Малером).

Чи увійшла колискова в метамову ХХІ століття, і у який спосіб виконавці та композитори реагують на зміну ліричної свідомості жанру?

##### **«Коліскова» Дмитра Малого**

Цікавим прикладом композиторської трансформації жанру родинно-обрядового українського фольклору є «Коліскова» Дмитра Малого на тексти Галини Матвєєвої. Композитор надає додаткового жанрового означення твору

– фольк-сцена (в творчому доробку Д. Малого можна знайти цікаві жанрові імені, породжені під впливом інтермодальності сучасного мистецтва, в якому театральні та просторово-зорові асоціації грають неабияку роль: трагікомічна сцена «Скоморохи», макабричні сцени «Три мертвих королі»).

Важливу роль в інтонаційній драматургії твору відіграють театралізовані елементи: образ сутінок, таємничої ночі, звуки за вікном і у хаті, загадковість, яка дещо лякає. Цей таємничий характер відчутний з перших звуків твору солюючого гобою та кларнету. Слова «погаслі свічки», «іван-чай», «полин» у текстовій складовій теж залучають слухача до асоціацій з магічними або ритуальними праобразами.

Зв'язок з фольклорною основою проявляється у залученні інтонації гуцульського ладу, повторності як принципу розвитку скромних поспівок в амбітусі (діапазоні) квінти. Ключовий жанровий елемент колискової – гойдання – збережений у супроводі оркестру. От тільки композитор значно розширює «радіус маятника» у дві октави (одна нота в басу, і акорд у першій октаві). Флейта ніби виконує функція заспіву, бо тенденція «підготовки» до вступу голосу зберігається протягом всього твору. В основу мелодичної лінії покладена коротка поспівка з опорою на тон «ре» та її варіація з більш широким діапазоном та зупинкою на тоні «соль#». Ці два варіанти чергуються між собою та проводяться двічі у першому куплеті. У другому – голосу знову передують флейта. Тематичний матеріал у мецо-сопрано залишається незмінним, але дещо розширюється діапазон, з'являється стрибок на септиму. Фактура поступово ущільнюється: залучаються тривожні шістнадцяті у фортепіано, короткі перегукування дерев'яних духових, гойдання стає більш інтенсивним.

У третьому (кульмінаційному) проведенні супровід стає більш різноманітним (ц.5): композитор додає награвання, ніби звуковий ефект відблиску зірок. Тематичний матеріал вокальної партії набуває розвитку: діапазон розширюється до сексти, низхідна кварта та декламаційні сегменти додають драматизації. Композитор використовує контраст мажоро-мінору та тональної невизначеності. В оркестровій фактурі панує хоральність, задіяні всі

інструменти. Але досить швидко розвиток зупиняється: функцію з'єднання з репризою виконує фортепіано, що залишається майже на самоті.

У четвертому, фінальному проведенні теми (ц.7) завдяки хвилеподібним «маренням» шістнадцятих у партії фортепіано, поодиноким перегукуванням кларнету виникають нові обрії ірреального світу, наче перехід свідомості дитини в сон.

Після фермати звучить кода (ц. 8), що будується на тутійності кульмінаційного проведення, хоча у фактурі швидко відбувається «розчин» на поодинокі тематичні «клаптики». Наче стилізація з'являються характерні для фольклорного прототипу мовленнєві склади «а...» і «м...» (імітація гойдання). У заключних тактах кларнет та гобой, залишаються у двох (так само, як і на початку експозиції), але й вони поступово «тануть» у високих регістрах.

Українська традиція втілення структурно-семантичного інваріанту в «Колисковій» Д. Малого легко впізнаються «на слух» завдяки народному (гуцульському), ладу, прийомам розвитку (повторюваності, варіативності). Але досить органічно проявляється і гарний смак композитора, в його стилізації фольклорного архетипу через засоби гармонізації, оркестровки. Авторське осмислення колискової зберігає характерні ознаки жанру, через повторність, варіативність, позареальність, але всі ці речі вирішені зовсім на іншому рівні. Відштовхуючись від типового композитор прагне створити власну коротку театральну замальовку, з нетиповим тематизмом, образністю, оркеструванням, що лише на підсвідомості пробуджує ті фантастичні картини з дитинства, що ми малюємо собі перед сном.

Для українських композиторів колискова завжди залишалась актуальним жанром, ключовим архетипом культури. Материнська пісня на глибинному рівні пов'язана з базовими потребами людини. Історія України, її державності, наповнена непростими періодами, катастрофами, втратами, тож абсолютно виправданими стають пошуки митців, які сподіваються у архетипових коріннях колискової відтворити образи рідного Дому, музику Землі, яка є твоєю колискою і слід її захищати від забуття.

Українська колискова входить в європейський контекст: це можна відзначити завдяки аналітичним есе цього розділу. Жанрова семантика та засоби драматургії проаналізованих творів українських композиторів є інваріантними, впізнаваними, оскільки будуються на принципах та ознаках структурно-семантичного інваріанту жанру. Серед інтерпретованих жанрових констант більш наявними є наступні:

- поспівковий тематизм;
- гойдаючий, остинатний бас у інструментальному супроводі;
- опора на людський голос в середньому регістрі (або їх імітація);
- мініатюризм викладу: переважно малі форми;
- варіантність тематичного розвитку, що походить з прадавньої гетерофонії, монообразності фольклорного джерела.

Характерним є спирання на українську народну пісенність. Приклади сучасних творів з жанровим ім'ям «колискова» привертають увагу поверненням до фольклорного архетипу, їх стилістика проявляється у зверненні до:

- народних ладів, що надають образу національної означеності;
- остінато і варіантності – найдавніших прийомів поспівкового розвитку для відтворення *колисання* як психологічної установки матері, з одного боку, а з іншого – **символіка розгортання Часу** в двох площинах: зупинка часу через **Сон**, та голос-бурдон – образ плинності часу, що залишається з нами (втілений через варіативний контрапункт теми-наспівування);
- потенціалу алеаторичної техніки, що імплантується в архаїчний жанровий комплекс імпровізаційної природи як елемент випадковості.

Виокремлені жанрово-стилістичні відмінності впізнаються як архетипові константи колисковості – наскрізної теми-мотиву, що пов'язує життя людини і Вічність. Крізь її світло надихаємося на все розмаїття проявів Любові, надії, Віри у майбутнє.

**POST SCRIPTUM: «КОЛИСКОВА ДЛЯ МАРІУПОЛЯ»**

Заключний приклад колискової пісні вказує на новий формат комунікації жанру в умовах, далеких від архетипової функції присипляння, втім зберігається та оновлюється семантичний вимір сакральності.

Обрано твір, що є надзвичайно важливим в сьогоденній реалії війни, що привертає увагу і дає можливість співпереживати ту біль і жорстокість, що війна принесла на наші землі.

**«Колискова для Маріуполя», Роман Григорів та Ілля Разумейко** (етномузикологічне дослідження: Марічка Штирбулова). «Колискова для Маріуполя», як зазначає один з композиторів і організаторів українського ансамблю «Opera Aperta» Ілля Разумейко, «...це не класична західноєвропейська композиція із детальною партитурою, а колективний медитативно-поминальний ритуал, який поєднує традиційний вокал, імпровізації нашого мікротонального квартету та відеоряд» (Дрожжина, 2010).

Початково твір був задуманий як інструментальна п'єса в дусі мінімалізму, але згодом стало зрозуміло, що цього замало. Тоді Ілля Розумейко і Роман Григорів почали міркувати над форматом виступу онлайн на ТРК «Вежа» (Івано-Франківськ) і зійшлись на тривалості «Маріуполя» у 7 годин. І, як згадує Роман Григорів «саме під час виступу ... на третій годині нашого перформансу, прилетіла надпотужна бомба, вагою у 500 кг саме в Маріупольський драматичний театр» (там само).

Згодом до «Колискової Маріуполя» приєдналися три вокалістки (Назгуль Шукаєва, Анна Руденко, Марічка Штирбулова) з народними наспівами регіону та відеоряд воєнних подій. Таким чином, колискова розширилася до формату мультимедіального перформансу.

В основі композиції покладено безперервний перкусійний рух (патерн), що хвилеподібно рухається від максимальної тиші до максимальної гучності, яка у піковій зоні триває близько 12 хвилин. Власне фактура є перманентним тремоло, що виконується паличками для ударних по струнах бандури й цимбал. У цій звуковій тканині відбуваються непомітні зміни, за якими

мимоволі спостерігаєш, пірнаючи в океан мікротональних сфер, де народжується нова якість образу, що своєю енергією впливає на сприйняття.

Весною і влітку 2022 року «Opera Aperta» виконала «Колискову для Маріуполя» на фестивалях сучасної музики у Відні, Ротердамі та Мілані, звертаючи увагу «втомленої» Європи на страшну війну, що зараз відбувається в Україні.

Цей твір свідчить, що сталий структурно-семантичний інваріант жанру колискової демонструє його повернення до ритуальності, обрядовості, імпровізаційності, хоча склад, місце виконання та привід (причина) звісно кардинально відрізняються. «Колискова» про війну, як вже зустрічалося раніше, присвячена всім жертвам страшного часу. В даному випадку, до функцій пісні додається ще й інформативна складова.

Основною метою виконавців за допомогою музики і відеоряду було занурити слухачів у той жах, що відбувався у Маріуполі, долучити їх до спільної скорботи та запевнити європейське суспільство, що це злочинна, абсолютно невинуватана війна. Колискова виходить за межі музичного мистецтва і стає документальним свідченням подій сьогодення.

У контексті колискової пісні, це в черговий раз доводить, чуйність та глибинність жанру у будь-якому часі чи контексті. Він здатен змінювати форми, підлаштовуватися до сучасності, а головне, здатен відповідати на питання та заклики сьогодення. Звернення до колискових у воєнні часи стало знаковим, вирогідно тому, що в критичних ситуаціях людина, незважаючи на дорослість, підсвідомо потребує материнського захисту, любові та тепла, – того, що надлишковим способом береже в собі колискова пісня.

## **Висновки до Розділу 2**

1. Цикл солоспівів у композиторській практиці Новітньої української школи досяг свого розквіту і затвердився в якості репрезентанта ліричного хронотопу не тільки через композиторську діяльність, але й відкарбувавшись у виконавстві як сталий традиції камерно-вокальної лірики.

Ознаками взаємодії різних форм і жанрів камерно-вокальної музики слугують як історичні віхи еволюції ліричної свідомості музики (її онтогенези), так і структурно-семантичні параметри втілення лірики в окремих мистецьких артефактах. Їх приклади можна множити в нових дослідженнях, головне полягає в іншому : віднайти фундаментальні засади універсалізації лірики в вокальному виконавстві III тисячоліття:

- 1) у домінуванні в концепції вокального цикла індивідуально-особистісного начала, «закарбованого» як «образ Поета», наявності оригінального *авторського слова*, що визначає стилістику вокального твору;
- 2) у стабілізації структурної будови вокального цикла, які сприймаються вже як класичні, еталонні, пригодні для відтворення (стилізації) або модифікації (жанрові метаморфози);
- 3) у розмежуванні вокальних, інструментальних та мішаних жанрових форм, що не виключає їх нового синтезу;
- 4) у тяжінні до утворення жанрових «гібридів» (камерна кантата).

Особливу увагу викликає вибір автором поетичного тексту з диференціацією їх на різні стилістичні групи (національні, переклади, іншомовні). В українських репрезентаціях вокальної лірики наявні як усталені європейські моделі (опусний цикл, цикл-моноліт), так і нові «гібридні» модифікації.

Визначено національно-характерні ознаки вокального цикла в українській музиці межі XIX – перших двох десятиліть XX століття:

- 1) *розширення семантичного поля* у відборі поетичних текстів (від достеменних народних українських до іншомовних перекладів (творчість Б.Лятошинського);
- 2) *переважання україномовних текстів* (в тому числі перекладених);
- 3) *автономізація фортепіанного супроводу* із опорою на принцип *пересемантизації поетичного тексту*;
- 4) *наближення вокально-циклічних форм до інших жанрових моделей*, зокрема, моноопери, камерної кантати;



5) певна замкненість мовно-стильових засобів в межах національної стилістики (навіть при зверненні до інонаціональних поетичних текстів).

Вокальний цикл українських митців в період після 1980-х років набуває рис синтетичних жанрових модифікацій. З одного боку, зберігається тенденція до опусності, притаманної циклам-вінкам, орієнтованим на неофольклорну модель; з іншого – цикл-моноліт. частини якого «цементуються» різними способами. Наприклад, спирання на *образ поета* (автора віршів); принцип контраста між частинами як умова циклічного розмаїття; наявність переходів *attassa* та форми «другого плану» (що нагадують контрастно-складову композиції доби романтизму); зв'язки «арочного» типу на фактурно-тематичному рівнях; поява мікроциклів («цикл у циклі»), що дозволяє комбінувати виконання вокально-циклических творів у повному вигляді, або «блоками» з кількох частин, або окремих номерів.

Отже, загальні жанрово-стилістичні тенденції, сформовані в західноєвропейській музиці, отримали новий розвиток і в творчості українських митців ХХ століття.

2. У виконанні К. Цісик народної пісні «Верше, мій верше» співачка проявила себе як співавтор, вочевидь збагативши першоджерело. Максимально тяжіючи до його відтворення без змін (ніжна мелодійність лемківської вимови), своїм виконанням співачка як співавтор актуалізує в контексті сучасної масової культури (на світовому рівні) старовинний зразок лемківської народної пісні. Виняткова камерність у вокальній партії прикрашена багатими мелізматичними розспівами і доповнена доцільним, стильним й органічним оркестровим супроводом як ознаки сучасної світової поп-культури. Самобутність виконавського стилю і тонке відчуття українського мелосу (культурний генокод) з привнесенням сучасності звучання (високохудожнє оркестрове аранжування, здійснене Дж. Кортнером) констатується як прояв національного звукового ідеалу (за виразом О. Бенч).

3. Симбіоз автентичної манери співу (як втілення локальної давньої української традиційної пісенності) із вокально-технічними прийомами,

властивими естрадному виконанню в світовому масштабі, обумовили неабияку широку популярність співачки як співавтора народної пісні, її репрезентації в музичному медіа-просторі. Доцільний підхід співачки як співавтора висвітлюється з одного боку в опорі на народнопісенну традицію (не порушуючи її «канонів») у поєднанні з розвитком її іманентних властивостей. З іншого – очевидним є індивідуальний вплив співачки як співавтора на народну пісенність свого етнічного середовища (у відповідності до ознаки пісенного фольклору, що полягає у колективності творення). Співані в опрацюванні Квітки Цісик українські народні пісні стали безцінним «музичним принесенням» народу своєї духовної батьківщини.

4. Виконавська інтерпретація Т. Компаніченка «Всякому городу нрав і права» як зразка духовного канта, в якій співак постає як співавтор, націлена на повноту розкриття концепції твору як суголосної світоглядно-естетичним настановам кобзарсько-лірницької традиції. Перебуваючи у межах усталених принципів традиції, Т. Компаніченко націлений на відтворення співоцької манери вислову (виконавський аспект), не порушуючи її стильових засад. Така якість репрезентації традиційної культури є відповідною настановам її системи мислення (завдяки своїй винятковій творчій обдарованості, знаходячись в межах «канону», митець тільки примножує її багатство, увиразнюючи закладений художньо-естетичний потенціал). Тому достеменний виконавець традиційного співоцтва, не порушуючи усталених стильових засад системи, носієм якої він є, стає рушієм її збагачення і розвитку. У підтвердження наведемо слушне твердження С. Грици: «І все ж епос – народні думи, псалми, молитви, – при всій своїй канонічності даються нам у відчутті через виконавську експресію, за посередництвом особистісно адитивних елементів, завдяки яким вияскравлюється внутрішня сутність виконавця» (Грица, 1979 : 190). Відтак, Т. Компаніченко постає правомірним **співавтором** виконуваного твору як *традиційний співець, наслідувач засадничих принципів кобзарсько-лірницької традиції*. Такий тип виконавця відповідає ідеалу «барокової людини» через здійснення творчо-просвітницькій

місії – просуванні кобзарсько-лірницької традиції у сучасний концертно-мистецький хронотоп для усвідомлення широкого загалу слухачів української картини світу.

Узагальнюючи творчі портрети таких різних версій інтерпретації української народнопісенної традиції, якими постали в мистецтві Ніна Матвієнко, Квітка Цісик, В.Кушпет, Т.Компаніченко, можна зробити висновок. Кожен співак своєю унікальною манерою виконання може суттєво змінити пісенний твір, наділити своїм власним розумінням його поетичного змісту. Відтак пісня написана автором може дійти до слухача зовсім в іншому вигляді, аніж його задумав автор. У всякому разі творчість цих видатних музикантів (співачок і співців) є авторською, а виконання знакових пісень – національною «візитівкою», окрасою актуального виконавства нашого часу.

Проаналізовані твори з назвою «колискова» підтвердили наявність в обраному жанрі історико-стильової архетипічності. Тобто колискова супроводжує людину з самого дитинства, і тому у вокальному мистецтві вона сформувала свій архетип. За способом світосприйняття, це – вже не обрядово-родинна лірика, а символ життєдайної сили жінки-матері, її любові. З точки зору інтерпретації композиторами структурно-семантичного інваріанта колискової вони зберігла ліричне «ядро» (автовисловлювання) на інтонаційно-генетичному рівні, при цьому значно оновивши мовностильовий «запас» авторської семіотики жанру.

## ВИСНОВКИ

Дисертацію присвячено обґрунтуванню історико-когнітивного погляду на камерно-вокальну лірику як *іпостась професійної діяльності співака / співачки*. На ґрунті систематизації джерел з історії та теорії камерно-вокального жанру європейської та української традицій розроблено концептосферу, яка фіксує дослідницьку увагу на ролі співака як носія ліричного роду світобачення.

1. Запропонована концепція базується на засадах виконавської когнітивістики, яка, в свою чергу, сформувалася в межах сучасної інтерпретології. Надані дефініції допомагають висвітлити специфіку камерно-вокальної лірики. Насамперед, це розуміння вокальної творчості як когнітивної діяльності, яке керує творчою свідомістю співака. Відтак, що таке «виконавська когнітивістика»? Її предмет складає мислення співака (в нашому випадку – камерному хронотопі вокальної музики XIX–XXI століть).

*Когнітивне мислення виконавця – це об'єктивно сформована здатність (властивість) особистості співака фокусувати свій розум на художньо-світоглядних та технологічних установах співу для реалізації успішної творчої діяльності.*

Отже, виконавська когнітивістика – це розділ інтерпретології, присвячений розкриттю механізмів співацького мислення.

Когнітивний підхід дозволяє об'єднати в єдине герменевтичне коло явища камерно-вокальної музики у розмаїтті її складових (від народнопісенної генези до композиторської практики найновітньої практики) в єдиний історичний хронотоп, «вписаний» в культурно-стильові ландшафти музичної України. Історична онтогенеза та форми сучасної репрезентації вокальної лірики європейської та вітчизняної традиції взаємодіють в єдиній метасистемі музичної культури XX – XXI століття, підтверджуючи тезу про засадничу роль носіїв сольного співацького мистецтва.

2. Обґрунтування сутності камерно-вокального співу дає підстави до визнання **лірики в якості виконавської традиції**, а *творчості співака* – як ліричного світобачення людини-творця.

У дисертації розроблено та апробовано концептосферу, яка розкриває специфіку камерно-вокальної лірики не лише в семіотичному дискурсі (зокрема, синтез слова та музики (праці Т. Булат, Ю. Малишева, Т. Мадішева, або «теорії перекладу» поезії на музику – концепція А. Хуторської), а в світлі її актуальних виконавських репрезентацій (у розвиток нечисленних праць (М.Маркова, О.Філатова, Чжоу Чживей). Цей напрямок розробляється і в харківській науковій школі музикознавства та вокальної педагогіки (Н. Гребенюк, Л. Деркач, Т.Мадішева).

2. Розглядаючи еволюцію вокально-пісенної лірики австро-німецької традиції в персоналіях, виокремлено такі жанрово-стильові етапи:

1) «бетховенська» (вокальний цикл «До далекої коханої», окремі духовні пісні втілюють ідею циклу-моноліту);

2) «шубертівська» – артифікація німецької Lied, новий тип ліричного героя, ідея Шляху, ототожнення персонажа та автора, поєднання принципів циклу-вінку та циклу-моноліту. Окремо розглядається жанр колискової як архетип, який зберіг структурно-семантичний інваріант лірики роду, у подальшому трансформований у композиторсько-персоналістичній творчості (композитори-романтики).

3) «шуманівська» – психологізація жанру, висловлювання від «першої особи», лаконізм, концентрація в галузі інтонаційної драматургії, фактури та форми циклу і його номерів, театралізація на рівні мовно-поетичних засобів);

4) «вагнерівська» – пізньоромантична, що тягнеться до творчості Х. Вольфа (з новим співвідношенням слова та музики – «вірші з музикою»).

Еволюція камерно-вокальної лірики поствагнеровської доби охоплює останню чверть XIX – початок XX століть. Цей період характеризують:

- пріоритет вільних форм сюжетного типу, в яких сутнісним моментом є інтеграція стилю композитора та поета (поетів) в унікальне художнє ціле;
- домінуюча роль виконавської інтерпретації: передбачено виконання циклу в повному обсязі, або групи номерів, рідко – окремого номера;
- залучення прозаїчних текстів, у зв'язку з чим знижується роль пісенності й відповідно підвищується речитативно-декламаційний первень вокальної мови аж до мелодекламації (*sprechstimme*);
- театралізація, подекуди сценічна репрезентація вокальних циклів, що мали місце в творчості західноєвропейських романтиків.

Ця лінія знайде продовження у творчості українських композиторів 70–80-х років: європейський романтизм з його лірико-психологічною домінантою споріднюється з більш великими жанровими формами (камерна кантата – Олег Ківа, моноопера – «Ніжність» та «Самотність» Віталія Губаренка); сприяють *концептуалізації вокальної мініатюри* (пісні, солоспіву)

5) оновлення семантики камерно-вокальної лірики: поруч з традиційною любовною та пейзажною тематикою широко репрезентовані й інші роди художньої поезики – драматичні образи, епіко-трагедійні мотиви, жартівливі інтермедії.

**3.** Вокально-камерну лірику в українській традиції слід розглядати в речіщі загальностильових тенденцій розвитку музичного мистецтва та виконавства (від 1960-х – 1990-х років, багато з яких зберегли свою актуальність й до нині).

З'ясовано, що жанрово-стилістичні тенденції європейської камерно-вокальної лірики знайшли відповідне відбиття і в українській музиці, як прояв *національного романтизму*. У камерних творах композиторів-класиків романтичне світовідчуття уособлюється через образ ліричного героя, який постає «двійником» образом автора (за концепцією Л. Шаповалової). Виконавська когнітивістики висвітлює механізм психологічної зустрічі *homo cantor* (людина, яка співає) в процесі співтворчості з автором та його *alter ego*

(ліричним героєм), яке спостерігає слухач в різних комунікативних форматах (філармонійної зали, домашнього прослуховування грамзапису, на платформі Youtube). Це відбувається завдячуючи *феноменальній природі ліричної свідомості музики* та її носіїв – виконавців, коли завдякуючи діяльності емоційного інтелекту, в умовах концертно-сценічної репрезентації співак здатен ототожнити власне висловлювання із ліричним Я-образом твору і водночас транслювати авторську семіосферу. Тяглисть традицій в часопросторі культури зберігається, наче «генокод», в конкретному виконавському стилі, який в дисертації репрезентований іменами Ніна Матвієнко, Квітка Цісик.

6. Яскравою представницею музичної культури української діаспори останньої третини ХХ століття є Квітка Цісик. Її творчість стала унікальним прикладом українського контенту світових музичних брендів, з одного боку. З іншого – стала вагомим внеском у розвиток національної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століть. Феноменальне виконання Квітки Цісик пісні «Чуєш, брате мій...» дозволило охарактеризувати сполучення різних манер – академічної та народної (аутентичної) – як *універсальний співацький стиль*. Сутність її виконавської інтерпретації увиразнює вишуканий стиль українського національного співо-мислення, в якому сполучаються широта технічних можливостей голосу, ліризм душі та багатство внутрішнього світу співачки. Феномен Квітки Цісик засвідчив правильність методологічної настанови Г. Карась: «...музична культура західної діаспори на основі «принципу етноцентризму» (вираз О. Козаренка) є *органічною частиною української музичної культури, єдиним функціональним цілим (курсив мій. – Ю.Р.)*» (Карась, 2001 : 927). Тому при розгляді національної культури слід визнати той факт, що музичне мистецтво та сольне вокальне виконавство як його складова характеризується значним розвитком не лише на етнічних теренах України, а «всотується» міжкультурними каналами взаємозв'язків та трансляції загальнолюдських цінностей.

Звернення до вокально-виконавського стилю Квітки Цісик – представниці української діаспори, яка здійснила вагомий внесок у скарбницю співочої культури України, – унаочнило актуальність залучення музичного діаспорознавства до інтерпретології. Особливо самобутнім постає вокальний пласт української культури на теренах північної Америки (США, Канада), який першочергово усвідомлюється як етно-національний чинник самоідентифікації української культури.

. Вивчення проблеми репрезентації української народної пісенності в концертній діяльності яскравих представників національної культури: Квітки Цісик, Ніни Матвієнко, Тараса Компаніченка розкрило один з важливих дискурсів виконавської когнітивістики – феноменологію особистості співака.

На прикладі інтерпретації українського канту «Всякому городу нрав і права» (авторства Г. Сковороди) в концертній версії Н. Матвієнко та «Ансамблю давньої музики» (керівник – К. Чеченя) можна відстежити сучасну трансформацію автентичного зразка. Співачка геніально відтворила і закрепила в уявленні сучасної людини *український бароковий звукоідеал* (із залученням тембрів унікальних українських барокових музичних інструментів). Н. Матвієнко максимально увиразнила національно-стильові константи образу мислення, типове для барокової концепції «світу як театру» (Корній, 1996).

4. Стильові напрями композиторської та виконавської діяльності в добу глобалізації перебувають в системі міжнаціональних та культурних зв'язків і тісно співіснують, обумовлюючи гетерофонну фоносферу Землі: традиційна культура – академічна сфера – естрадно-джазове мистецтво. Типологічні процеси, сформовані в історико-стильових ландшафтах музичної культури Західної Європи, відповідно позначились і на вокальному мистецтві та виконавстві України.

Константна сутність камерно-вокальної лірики в процесі онтогенези національної культури, що складається з індивідуальних творчих проєктів митців різних генерацій, дозволяє стверджувати тезу про наявність



національної української традиції як автономної та самодостатньої «гілки» глобалізаційної культури сьогодення.

Підкреслюючи національно-стильову та персоналістичну якість репрезентації пісенності в сучасному виконавстві, проаналізовано яскраві зразки камерно-вокальної лірики у творчості видатних українських співачок: альбом колискових Н. Матвієнко, українська пісня (як народна, так і авторська) з репертуару К.Цісик, два вокальних цикли Лесі Дичко (на контрасті раннього та пізнього стилю творчості). Наскрізною лінією всього дослідження став жанр колискової, який повоза в одну долю фольклорний (архаїчний) «генокод» магічно-обрядової семантики, із «замісом» на жіночій софійності і сучасне вокальне виконавство, у всіх його жанрово-стильових. Всі представлені зразки спиралися на принцип спадкоємності народнопісенної традиції і в оригінальний спосіб наслідували споконвічні архетипи (пісня).

Загальним знаменником проаналізованих в дисертації творів і артефактів пісенної творчості (як в академічних, так і неакадемічних сферах музикування) слугувала **лірика як рід виконавської традиції**:

- від перших – до зрілих зразків камерного жанру в новоєвропейській культурі класицизму та романтизму (Бетховен, Вагнер);
- через звертання до фольклорних джерел слов'янських народів, які проходили професійне становлення рідної музичної культури шляхами доцентрової та відцентрової самовизначеності етнонаціонального «генотипа» (Ф.Шопен);
- до вокальної творчості академічних композиторів (зокрема, жінок), які увиразнюють ліричний космос сучасного буття *homo cantor* через діалектику проявів *архетипів жіночості*, що склалися у фольклорі, та *авторську семіотику* новотворів, збагачену поетичним генієм української нації.

Отже, камерно-вокальна лірика, розглянута в аспекті *сольної співацької репрезентації як співавторства* здатна виступати у **функції метасистеми** –

**як рід виконавської традиції**, що об'єктивується в культурно-стильових ландшафтах новоєвропейської культури минулого та сьогодення.

Таким чином, в культуро-стильовому ландшафті України статус ліричного суголосся у сольному жіночому виконавстві постає усталеною величиною, тяглою традицією, що відбувається повсякчасно за життєтворчість **співачки як співавтора**. В якому сенсі? – В момент самоактуалізації через «привласнення» чужої свідомості (автора і героя твору за формулою Я=Я) він у собі зберігає, примножує та транслює *смыслову модель світу*.

Численні репрезентанти різних стильових і жанрово-стилістичних напрямів, виконавиці високого професійного рівня своєю творчістю уособлюють «жіноче обличчя» сучасної культури та енергіями всеосяжної любові, материнської турботи і ніжності забезпечують її майбутнє.

**Перспектива подальшого розвитку теми.** Запропонована в дисертації проблематика, присвячена дослідженню лірики як роду виконавської традиції, відкриває перспективи розвитку *вчення про виконавську когнітивістики*.

Сутнісні засади цього наукового підходу до вокальної лірики скеровані на формування *«феноменології творчої особистості виконавця* – самодостатнього розділу музикознавства. В її проблемне поле входять також окреслені в дисертації тематичні аспекти:

- роль співака як співавтора сучасної концертної репрезентації твору;
- специфіка втілення національних, жанрових та стильових репрезентації вокальної лірики у творчості визначних співаків (співачок).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Адорно, Т. В. (1998). Соціологія музики. 167.
- Анфілова С. Г. «Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса: англійський наголос у романтичній темі. *Аспекти історичного музикознавства*. Випуск XXXVI, ХНУМ, 2024. С. 81–103.
- Аристотель (1967). Поетика. Пам'ятки естетичної думки. Київ: Мистецтво. 130.
- Асатурян, А. С. (2017). Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; ХНУМ імені І. П. Котляревського. 19.
- Асатурян, А. (2015). Музичні символи та їхні поетичні аналоги у вокальній ліриці К. Дебюссі. *Наукові збірки Львів. нац. акад. імені М.В.Лисенка*. 36 : Студії музикознавчі. Львів, 310-317.
- Антонюк, В. Г. (2001). Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. К. : Укр. ідея, 144.
- Баланко, О. (2018). Сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен : навч. посіб. Житомир, 277 с.
- Бандрівська, О. К. (2002). Особливості виконання камерних вокальних творів. *Науково-методичні праці, статті, рецензії / упор. Р. Мисько-Пасічник*. Львів: Априорі. 61–88.
- Бачинський, Ю. (1995). Українська імміграція в Сполучених Штатах Америки. 2-е вид. / ред. і передм. Василя Маркуся. К. : ІНТЕЛ, 343.
- Белза, І. (1968). Фридерік Франтішек Шопен. 380.
- Бенч-Шокало, О. Г. (2002). Український хорівий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ : Ред. журналу «Укр. Світ». 440.
- Бурцев, М. В. (2023). Християнські мотиви в оперній і камерно-вокальній музиці XVII-XX століть. ХНУМ імені І.П.Котляревського. 89.
- Вагнер, Р. (1974). Про створення оперних текстів і музики зокрема. *Р. Вагнер. Статті та матеріали*. 70-93.

- Вагнер, Р. (1966). П'ять віршів Матильди Везендонк [Ноти] : для гол. у супроводі фортепіано. 24.
- Василик, М. (1982). Українські поселення в Аргентині. Мюнхен : Видання УВУ, 147.
- Ван Дуангуй (2018). Пересемантизація поезії О. Пушкіна в творчості В. Косенка на прикладі «П'яти романсів» ор. 20. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського 50. 89-102.
- Ван Дуангуй (2019). Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики України і Китаю : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків, 200.
- Витвицький, В. (1996). За океаном: зб. ст. / ред.-упор. Ю. Ясиновський. Львів : Спілки композиторів України, Музикозн. Комісія НТШ, 132.
- Ганзбург, Г.І. (2011). Пісенний театр Роберта Шумана : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 18.
- Герасимова-Персидська, Н.О. (2002). Від «ресфакта» до «опуса»: процес і структура. *Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського*: зб. ст., упоряд. В. Г. Москаленко. Київ. 21: Музичний твір як творчий процес, 3-10.
- Гіголаєва-Юрченко, В. & Смирна, О. & Давидович, Л. (2024). Важливість залучення національної складової до вокально-освітнього процесу (на прикладі роботи із китайськими здобувачами ХДАК) *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб.наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : «Гельветика». 73. Том 1. 144-151.*
- Гіголаєва-Юрченко, В. (2019) Роль і специфіка вокально-виконавського універсалізму (на прикладі діяльності КП «Харківська обласна філармонія»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 52. 188 – 200.

- Гнидь, Б. П. (1997). Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 320.
- Говорухіна, Н. О. (2009). Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : дис. ... канд. мистецтвознавства. ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 233.
- Говорухіна, Н. О. (2007). Вокальний цикл як історико-стильовий феномен (аспекти еволюції). *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наук. пр. Луганськ, 8, 65-75.
- Горелік, Л. М. (2006). Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 16.
- Городецька, О. В. (2009). Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи : автореф. дис. ...канд. мист-ва. Київ, 17.
- Гребенюк, Н. Є. (1999). Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 269.
- Гребенюк, Н. Є. (2000). Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ...докт. мист-ва. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 39.
- Грица, С. Й. (1979). Мелос української народної епіки: монографія. Київ: Наук. думка, 245.
- Грица, С. Й. (2000). Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. Тернополь : Астон, 228.
- Гуркова, О. (2016). Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 18.
- Данішевська, І. (2000) Специфіка переломлення тем двосвіту в вокальному циклі Р. Вагнера на вірші М. Везендонк. *Київське музикознавство* : зб. статей / Київ., 3. 150-160.

- Деркач, Л. А. (2012). Сильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на матеріалі творів Д. Шостаковича, О. Чайковського, В. Золотухіна): автореф дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Деркач, Л. & Мадишева, Т. (2023) Харківська вокальна школа: на шляхах спадкоємності. *Аспекти історичного музикознавства*. 31, 133-166.
- Джессі Норман. Біографія: URL: [queensofopera.com](http://queensofopera.com)
- Дрожжина, Н.В. (2008). Мадонна – ідол масової культури (до методики аналізу виконавського іміджу. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Харків, 4-6, 21–25.
- Дрожжина, Н. В. (2008). Феномен особистості на естраді: до методики аналізу виконавського іміджу (на прикладі творчості Едіт Піаф). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Харків, 1/3, 15–20.
- Дрожжина, Н.В. (2009). Клавдія Шульженко – легенда Харкова (до методики аналізу феномену особистості). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. праць. Вип. 24: *Постать митця у художньому просторі міста*. ХДУМ імені І. П. Котляревського. Харків : Видавництво «НТМТ», 71-79.
- Дрожжина, Н. В. (2010). Виховання естрадно-джазового співака: харківська школа. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). ХДУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 29, 434-448.
- Дрожжина, Н. В. (2016). Культурний статус вокального мистецтва естради (на прикладі євро-атлантичної музичної культури ХХ ст.). *Масова музика та джазове виконавство в сучасній культурі*. Київ, 119-126.
- Євтух, В. (2005). *Закордонне українство* : навч. посібник; ред. В. П. Трощинський, А. А. Попок. Київ : ВІК. 308.

- Жайворонек, Н. Б. (2006). Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 19.
- Жулинський, М. (2009). Гортаючи сторінки долі Березині пісні. *День Рубрика Культура*. № 159. <https://day.kyiv.ua/article/kultura/hortayuchy-storinky-doli-berehyni-pisni>
- Забужко, О. С. (2001). Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. Київ : Факт, 32–49.
- Загородній, Т. Вокальні цикли українських композиторів 1960-70-х років у наукових працях музикознавців: спроба аналізу [http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2016/05/zbirka-asp-2015-35-01\\_016\\_zavhorodnij-1.pdf](http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2016/05/zbirka-asp-2015-35-01_016_zavhorodnij-1.pdf)
- Іваницький, А. І. (2004). Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: НОВА КНИГА, 320.
- Іваницький, А. (1996). Українська музична фольклористика. Київ.
- Іваницький, А. (1990). Українська народна музична творчість. Київ.
- Івашкевич, Я. (1989). Шопен; пер. з пол. Й.Й. Брояка. Київ : Музична Україна, 208.
- Інюточкіна, Н. (2000) На шляху до символістської драми: «Пять поезій Матильди Везендонк» Ріхарда Вагнера в контексті стильової еволюції. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Харків, 158-162.
- Квітка, К. В. (1985). Вибрані статті. Ч. 1. Київ : Муз. Україна, 141.
- Квітка, К. В. (1986). Вибрані статті. Ч. 2. Київ : Муз. Україна, 150
- Камінська-Маркова, О.Н. (2015). Методологія музикознавства і проблеми музичної культурології. Одеса, Астропринт, 532.
- Карась, Г. В. (2012). Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 1164.
- Карась, Г. (2024). «The Ukrainian Art Song Project» як фактор просування вокальної творчості Миколи Лисенка у світовий музичний простір.

- Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму* : монографія; гол. ред. І. Пилатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 377 – 392.
- Карчова, Ю. (2011). Творчий світ Ніни Матвієнко. Вісник ХДАДМ. Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 13, 141–146.
- Карчова, Ю.І. (2016). Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Муз. мистецтво». ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків. 17.
- Катрич, О. Т. (2000). Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – муз. мистецтво; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 17.
- Клименко, І. Лірична пісня сільської традиції. Лекція (рукопис).
- Коханик, І. (2010). Про можливості когнітивного підходу у вивченні музичного стилю *Когнітивне музикознавство* зб. ст. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 29, 164-174.
- Кошиць, О. (1995). Спогади. Київ : Рада, 263.
- Когнітивне музикознавство (2014) : збірник статей. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського. 40.
- Козаренко, О. (2000). Феномен української національної музичної мови. Львів, 286.
- Колесса, Ф. М. (1970). Балада про дочку-пташечку в слов'янській народній поезії. *Фольклористичні праці*. Київ: Наукова думка. 109-163.
- Коноров, О.О. (2024). Культурно-стильові ландшафти вокальної музики України в творчій практиці виконавця-тенора: Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту ...доктора мистецтва. Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського. 112.
- Корній, Л. (1996). Історія української музики. Київ-Харків-Нью-Йорк : М.П. Коць, Т.1. 314.



- Корній, Л. (1998). Історія української музики. Київ-Харків-Нью-Йорк : М.П. Коць, Т. 2. 388.
- Корній, Л. (2001). Історія української музики. Київ-Харків-Нью-Йорк : М.П. Коць, Т. 3. 480.
- Коропніченко, Г.М. (2016). Колискові пісні. Історія української музики: У 7 т.; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, редкол.: Г.А. Скрипник (голова) та ін. Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття.
- Коротя-Ковальська, В.П. (2012). Українська народнопісенна творчість в українознавстві. Вид. 2-ге, доп. і переробл. Київ : ВД «Стилос»,. 319 с.
- Костюк, Н. (1998). Музична культура Західної України 20–30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавств : 17.00.01. Київ, 23.
- Котолевець, А. (2005). Ліричний вокальний цикл в камерній музиці України. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків : ХДУМ, 11,166–170.
- Кошиць, О. (1995). Спогади. Київ : Рада, 263.
- Кравчук, П. (1981). Українці в Канаді: статті, нариси, памфлети; вступ. слово І. Драча. Київ : Дніпро, 232.
- Кияновська, Л. (2010). Національний образ світу в українській професійній музиці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім,11. 202-213.
- Кримський, С. (2001). Архетипи української культури. *Вісник Національної академії наук України*. № 7–8. 74–87.
- Кримський, С. (1998). Перспектива нового тисячоліття та зміна стратегій соціального інтелекту. *Магістеріум*. 1. Історико-філософські студії: Національний університет Києво-Могилянська академія. Київ, 63–70.
- Кузик, В. В. (2018). Матвієнко Ніна Митрофанівна. Енциклопедія Сучасної Україн. Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL : <https://esu.com.ua/article-66871>.

- Кузик, В. (2016). Ліричні пісні. *Історія української музики: У 7 т.* НАН, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, редкол.: Г.А. Скрипник (голова) та ін. Т.1. Кн.1. Київ : Видавництво ІМФЕ. 241-252.
- Кушпет, В. (2007). Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.): Наукове видання. Київ : Темпора, 592.
- Кушпет, В. (2016). Школа реконструкції виконавської традиції (ліра, кобза, торбан, бандура, спів). Київ, 110.
- Лановик, М., Лановик З. (2000). Українська народна словесність : посібник для студентів гуманітарних факультетів вищ. навч. закладів. Львів : Літопис, 615.
- Ластовецька, Л. (2011). Специфіка втілення поетичного тексту у вокальних творах Миколи Лисенка. *Молодь і ринок.* 9 (80). 87 – 91.
- Ластовецька-Соланська, З. (2010). Роль традиції та національних цінностей у духовній культурі українців. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.* 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність : зб. наук. ст.; ред.-упоряд. М. Скорик. Київ, 36–50.
- Леонт'єва, Н. П'ять пісень Вагнера. <http://aleks38/livejournal/com/5214/html>
- Литвинова, О. (1982). Камерно-вокальний цикл у творчості українських радянських композиторів 60 – 70-х років (до питання про драматургію жанру) : автореф. дис. ...канд. мист. Ін-т мистецтв., фольклору та етнографії ім. М. Ф. Рильського, Київ.
- Літературознавчий словник-довідник (2007); ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. 2-е вид. Київ : Академія, 752.
- Лоцман, Р. (2012). Методичні та українознавчі засади фахової підготовки виконавців народної пісні в умовах сучасного міста. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія : Педагогічні та історичні науки.* 108, 119-126. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzped\\_2012\\_108\\_20](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzped_2012_108_20)

- Лунина, А. Камерний формат творчості Є. Станковича. URL: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64.exe](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe)
- Мадишева, Т. П. (2002). Співак і мова: культура співу мовою оригіналу : теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 160.
- Малишев, Ю. В. (1977). Принципи образного синтезу музики і поезії в сучасному романсі : дис. ... канд. мист.: 17.00.02; ІМФЕ ім. М. Ф. Рильського. Київ.
- Маринчак, Н. (2020). Колискова 21 століття Vol.1 : партитури для голосу у супроводі інструментального ансамблю і камерного оркестру [Ноти]. Харків, 144.
- Марчун, О. В. (2005). Поетика української народної колискової пісні: мотиви, функції, образи : дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.07. Київ, 170.
- Матвієнко, Н. (2015). Ой ти соловейко. Українські народні пісні. Харків : Vivat, 256.
- Матільда Везендонк. Біографія.  
<http://www/wesendonk.websiteportal.de/gedichte.html>
- Міщенко, М. М. (2014). Українські національні архетипи (до актуальності методології аретипичного аналізу). *Вісник Харківського нац. ун-ту імені В.Н.Каразіна. Серія : Філософія. Філософські перипетії*. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, № 1130 (51). 90-94.
- Мовчан, В.О. (2016). Французька лірична опера в динаміці жанрової трагедії: автореф. дис.. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 18.
- Москаленко, В. Г. (2002). Про розуміння музичного твору. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 20: Музичний твір : проблема розуміння. 3-13.
- Москаленко, В. (2003). Аура слова в музичній інтонації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 28. 3–14.
- Москаленко, В. Г. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 134.

- Мурзина, О. (2004). Сольна лірика лівобережної Наддніпрянщини: питання методики аналізу. *Проблеми етномузикології-2*. Київ, 210-239.
- Мурзина, О.І. (1995). Українська протяжна пісня в аспекті історичного часу: *збірник наук.-методичних праць кафедри фольклору та етнографії Київського державного інституту культури*. Київ, 13-30.
- Над колискою (1963). Українські колискові пісні та вірші : збірка; упор. В. С. Бойко. Київ : Вид-во худ. літ-ри, 280.
- Народна музика; О.Богданова, С.Грица, Р. Гусак, Є.Єфремов та ін.; Редкол.: О.Ю.Шевчук (відп. ред.), Б.Фільц (відп. ред.), О.Прилепа (відп. секретар), О.Летичевська (відп. секретар), 108-126.
- Нечепуренко, В. Ю. (2015). Вокальна творчість Габрієля Форе: шляхи формування жанру *melodie*: ... автореф. дис.... канд. мистецтвознавства.: Київ. 20.
- Основи літературознавства (за ред. Ференс Н.С.) [https://subj.ukr-lit.com/osnovi-literaturoznavstva-ferenc-n-s-10-1-ponyattya-pro-rid-vid-zhanr/?utm\\_source=chatgpt.com](https://subj.ukr-lit.com/osnovi-literaturoznavstva-ferenc-n-s-10-1-ponyattya-pro-rid-vid-zhanr/?utm_source=chatgpt.com)
- Письменна, О. (2024). Національний романтик Микола Лисенко: гармонічний аспект музичної мови. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму* : монографія / гол. ред. І.Пилатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 344 – 361.
- «Побачив світ унікальний диск з музикою українського бароко». Рідна країна : світоглядний портал. URL: <http://ridna.ua/2012/02/pobachyv-svit-unikalnyj-dysk-z-muzykoju-ukrajinsko-ho-baroko/>
- Полікарпова, Н. (2012). Н. В. Специфіка вокально-сценічної інтерпретації моноопери ХХ століття (на матеріалі «Голосу людського» Ф. Пуленка та «Листів кохання» В. Губаренка) : автореф. ... канд. мист. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського. 20.
- Помпеєва, А. Ю. (2017). Вокальна стилістика у європейській опері малої форми ХІХ-ХХ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 18.

- Присталов, І. К. (2008). Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одес. держ. муз. акад. імені А.В.Нежданової, Одеса, 16.
- Радкевич, Ю. (2015). Цикл вокальних мініатюр як синтез ліричної поезії і музики: теоретичні аспекти вивчення жанра. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Збірник наукових статей ХНУМ імені І.П.Котляревського, 43. 249 – 259.
- Радкевич, Ю. (2015). Романтичний вокальний цикл та його витоки у творчості Л. Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Зб. наук. ст. ХНУМ імені І. П. Котляревського, 45, 196 – 208.
- Радкевич, Ю. (2018). Сучасний стан українського діаспорознавства (на матеріалі виконавського стилю Квітки Цісик). *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 1 (10). 324 – 328.
- Радкевич, Ю. (2019). Співак як співавтор: особливості репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Зб. наук. ст. ХНУМ імені І. П. Котляревського, 52, 101-118.
- Романюк І., Зінченко В. (2022). Українська народна псалма як репрезентант національної картини світу. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 22–28.
- Самойленко, О. І. (2003). Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: Автореф. дис. ... доктора мистецтвознав. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 36.
- Самотос, М. (2011). Українське концертно-камерне виконавство в оптиці музикознавчої думки. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтво*. Івано-Франківськ, 21. 359 – 364.
- Саф'ян, Д. Перформанс «Колискова для Маріуполя»: очима творців та учасників : стаття. <https://theclaquers.com/posts/9286> (дата звернення: 05.10.2022).

- Северинова, М. (2013). Значення та роль архетипів у етнонаціональній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2. 124–128.
- Солоспиви М. В. (2024). Лисенка на слова Т. Г. Шевченка. *Світгляд*, 2 (106). 26 – 33. URL: <https://www.mao.kiev.ua/biblio/jscans/svitogliad/svit-2024-19-2/svit-2-2024-ponomarenko-08.pdf>
- Старюченко, Н. А. (2009). Феномен діалогу в камерно-вокальних творах на перекладені тексти (на матеріалі творчості українських і російських композиторів ХХ століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Одеса. держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 20.
- Стахевич, А. Г. (1997). Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка : дослідження. Київ ; НМАУ ім. П. І. Чайковського, 272.
- Стельмашук, Р. (2003). Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст. : естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 20.
- Супрун, В.О. (2008). Музично-словесний твір як процес смислоутворення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 19.
- Сюта, Б. О. (2004). Текстові взаємодії: один з основних засобів організації музичної цілісності. *Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ ст.* Київ, 67–79.
- Тан Чжанчень (2017). Специфіка трактовки баса в опері XVII – XVIII століть : між ампула і характером. Автореф. ... канд. дис.: 17.00.03. ХНУМ імені І. П. Котляревського, 18.
- Теорія літератури: Хрестоматія (ред. М. Зубрицької). [https://subj.ukr-lit.com/osnovi-literaturoznavstva-ferenc-n-s-10-1-ponyatty-pro-rid-vid-zhanr/?utm\\_source=chatgpt.com](https://subj.ukr-lit.com/osnovi-literaturoznavstva-ferenc-n-s-10-1-ponyatty-pro-rid-vid-zhanr/?utm_source=chatgpt.com)

- Томашевський, М. (2011). Шопен: Людина, творчість, резонанс. [перекл. з польськ. Л. Акопяна та Е. Янус]. Музика, 840.
- Трунез, Ю. (2011). Українська пісенна культура у вимірах національної ментальності (творчість Ніни Матвієнко) : дис.. канд.. мистецтвознавства: 26.00.01 теорія та історія культури. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 198 .
- Турчин-Дувірак, Дагмара (2004). Лисенко і модернізм: солоспіви 1890 – 1900-х років. Львів, 120 – 141.
- Українська душа (1992): збірник статей; вступ. стаття та ред. В. Храмової. Київ, Фенікс, 127.
- Українська музична енциклопедія (2006); ред. рада: Г. Скринник, А. Калениченко, Г. Степаненко та ін.; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, Т.1. 679.
- Філатова, О. (2005). Жанрова генеза виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості): дис... канд. мистецтвознавства : Одеська держ. музична академія ім. А.В.Нежданової, 214.
- Фільц, Б. М. (1970). Вокальні цикли. *Український радянський романс*. Київ, 98–123.
- Фільц, Б. М. (1979). Гармонія солоспіву. Київ : Наук. думка. 190.
- Фільц, Б. М. (2006). Вокальна музика. *Українська музична енциклопедія*. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 401–404.
- Харандюк, Н. (2010). Роль невербальних засобів при виконанні камерно-вокальних творів з діалогічними ознаками. *Вокальне мистецтво: історія та сучасність*. Серія: Виконавське мистецтво: зб. ст. Львів: Сполом, 24, Кн. 2, 160-167.
- Хекало, Є. Особливості професійної підготовки виконавців народної пісні, її значення в історії розвитку пісенної культури сьогодення. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. № 8 (1). С. 234-238.
- Хейзинга, Й. (2011). Homo ludens. Людина, що грає; пер. с нідерл. Д. Сильвестрова: комент., Д. Харитоновича. Вид. Івана Лімбаха, 416.

- Хуторська, А. (2009). Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.; Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Чжоу Чживей (2012). Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 16.
- Черкашина-Губаренко, М. (2000). Фаустіанська модель і архетипи безсвідомого в опері XIX ст. *Науковий вісник : Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст.* : сб. ст. ; ред. кол. О. С.Тимошенко та ін. Київ, 13, 4–12.
- Шаповалова, Л. В. (2008). Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ. 34.
- Шаповалова, Л. В. (1987). Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; ІМФЕ ім. М. Ф. Рильського. Київ, 23.
- Шаповалова, Л. В. (2007). Рефлексивний митець. Проблеми рефлексії в музичній творчості. Харків, 292.
- Шаповалова, Л. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр.; Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського. Харків, 20. 218–228.
- Шаповалова, Л.В. (2014). Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр.; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 29, 7–25.
- Шаф, О. (2012). Еволюція жанрів української лірики рубежу XX–XXI століть. Київ : ВЦ «Просвіта», 272.



- Шевченко, Л. (2018). Ліризм української ментальної установки та її музичне виявлення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 10-23.
- Юнг, К. Г. (2018). Архетипи і колективне несвідоме; пер. з нім. Катерина Котюк ; наук. ред. укр. видання О. Фешовець. 2-е опрац. вид. Львів: Астролябія, 608.
- Юрченко, В. (1992). Слово у пісні. Київ : Музична Україна, 25.
- Яросевич, Л. (2004). До питання жанрово-інтонаційного синтезу в Лисенкових інтерпретаціях поезії Т. Шевченка. *Записки НТШ*. Львів, Том ССXLVII : праці музикознавчої комісії. 305–308.
- Яхно, О.І. (2024). Вокальна стилістика в українській рок-музиці: генеза, еволюція, сучасні репрезентації: дис. ...доктора філософії. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2002.

## ДОДАТОК

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

## Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України

як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»:

1. Радкевич, Ю. (2015). Цикл вокальних мініатюр як синтез ліричної поезії і музики: теоретичні аспекти вивчення жанра. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Збірник наукових статей Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, 43. 249 – 259.

<https://intermusic.kh.ua/vypusk43/vyp43-Radkevych.pdf>

2. Радкевич, Ю. (2015). Романтичний вокальний цикл та його витoki у творчості Л. ван Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Зб. наук. ст. Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, 45, 196 – 208.

<https://intermusic.kh.ua/vypusk45/vypusk45-196-208.pdf>

3. Радкевич, Ю. (2018). Сучасний стан українського діаспорознавства (на матеріалі виконавського стилю Квітки Цісик). *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 1 (10). 324 – 328.

[https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/kult\\_fil\\_muz/MV\\_KFM\\_1\\_2018.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/kult_fil_muz/MV_KFM_1_2018.pdf)

4. Радкевич, Ю. (2019). Співак як співавтор: особливості репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Зб. наук. ст ХНУМ імені І. П. Котляревського, 52, 101 – 118.

[https://intermusic.kh.ua/vypusk52/52\\_7\\_radkevich.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk52/52_7_radkevich.pdf)

Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, в тому числі в рамках наукових проєктів:

- міжнародна наукова конференція «Бетховен – terra incognita» (Харків, 4-5 жовтня 2014 року);
- міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 23-24 березня 2017 року);
- наукова конференція присвячена пам'яті професора Н.В. Савицької (Львів, 24 березня 2018 року);
- відкрита звітна наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, 16 лютого 2018 року);
- всеукраїнська науково-практична конференція «Леся Українка на перехресті культур і часів» присвячена 150-річчю Лариси Косач (Харків, 20 березня 2021 року);
- науковий проєкт «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року);
- міжнародна наукова інтернет-конференція «Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри» (Івано-Франківськ, 23-24 травня 2024 року).