

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СЮН ЯХУАНЬ

УДК 78.087.612.1:78.071.2

**МИСТЕЦТВО СОПРАНО ЯК ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН:
НАЦІОНАЛЬНІ ТА МОВНОСТИЛЬОВІ ПРІОРИТЕТИ**

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

Сюн Яхуань

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор,
Шаповалова Людмила Володимирівна

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Сюн Яхуань. Мистецтво сопрано як виконавський феномен: національні та мовностильові пріоритети.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харків, 2025.

Обґрунтування теми. Вивчення співацького голосу є «точкою відліку» наукового пізнання вокального мистецтва, що є актуальним як в історичній площині, так і в сучасних мистецьких репрезентаціях. Тип співацького голосу є об'єктивним джерелом ціннісних сенсів музики, який уособлює світ людини в контексті національної традиції та композиторського стилю.

Мистецтво сопрано як виконавський феномен на сучасному етапі його розвитку потребує певного переосмислення. Виявилось, що його історія та статус у сучасному виконавстві не такі вже й очевидні, навіть для фахівців. Семантика тембру, затребуваність композиторами в новітній час та їх вплив на мовностильову естетику сопрано як уособлення жіночих образів й досі не висвітлені в повній мірі, з урахуванням багатства національно-стильових контекстів. На ґрунті вивчення музикознавчих праць китайських (Інь Пінь, Ляо Хунмей, Чен Ке), українських (Н. Гребенюк, В. Гіголаєвої, О. Маркової, О. Стахевич, О. Шуляр) та європейських (W.E. Brown, S. Cotton, L. Manén, E. Giudici, F. Thomas, P. Tosi) вчених відбувається пошук балансу між європейським досвідом як певним вершинним досягненням (канон) та збереженням національних традицій вокального мистецтва (китайського та українського).

Проблемне коло «композитор – вокальна мова – мистецтво сопрано – темброва персоніфікація» окреслюється на ґрунті: 1) *історико-культурного порівняння* китайської («рідної») та європейської («чужої») традиції, яка активно вивчається, засвоюється та інтегрується у творчість сучасних

виконавиць; 2) української камерно-вокальної музики для жіночого високого голосу, яка акцентує увагу на функції співачки репрезентувати образ жінки особливими музичними засобами. Мовностильова специфіка камерно-вокального жанру як окремої «ніші» вокального виконавства виявила проблему ускладнення звукообразного мислення, яке обумовлене композиторським прагненням до відповідності музики парадигмальним змінам у світогляді та психології людини ХХ століття.

Враховуючи мовний та психологічний бар'єр при інтерпретації сучасних творів (складними як за музичною стилістикою, так і образно-поетичним змістом), співак має оволодіти вокальними стилями іншомовної культури. У пріоритеті – набутий життєвий та мистецький досвід, культурні паралелі та порівняння ціннісно-сміслових параметрів творчого буття. Першочерговим чинником порозуміння між всіма суб'єктами камерно-вокальної комунікації слугує *символ* – специфічна мова міфопоетичної свідомості людини.

У музиці символ розгортається як результат композиторської семіосфери, маркер стилю мислення митця (через звукові структури та їх версіфікацію). Поєднуючи Logos (вербальну мову) та Sonos (інтонаційну сферу), символ «згортає» суб'єктивний образ людини та об'єктивне «суголосся світу» в унікальний звуко-космос буття. Музичні символи народжуються як результат увиразнення ідей композитора, закарбовуються в звукових структурах та отримують різні смислові виміри трактування в творчості вокалістів.

Для співака вокальний твір постає як авторська семіосфера: звукова матерія пронизана знаками-символами, пов'язаними в тому числі загально усталеними міфопоетичними сюжетами та мотивами, що транслюють свої сенси реципієнтам. Констатуємо відсутність у музикознавстві системного дослідження, в якому відбулося б узагальнення специфіки мистецтва сопрано в контексті новоєвропейської музики, визначено його історичну роль та місію в сьогоденні.

Отже, *актуальність теми* унаочнюють такі чинники, як:

- брак праць з проблем тембрової персоніфікації сопрано у світлі музичної символіки вокальної музики ХХ століття, яка ще не була предметом ґрунтовної розробки в українському та китайському музикознавстві;
- установка на свідоме поглиблення жанрово-стильової парадигми концертно-камерного репертуару вокалістів, що становить наскрізну тенденцію вищої музичної освіти;
- потреба осмислення китайськими виконавцями когнітивних механізмів європейської вокальної музики ХХ століття при її відтворенні в концертній практиці та науковому дискурсі.

Об'єкт дослідження – вокальне мистецтво в єдності композиторської та виконавської практики. Феномен мистецтва сопрано складає **предмет** дослідження, що розглядається в контексті національних та мовно-стильових пріоритетів його розвитку.

Мета дослідження – виявити специфіку мистецтва сопрано через порівняння мовно-стильових та національних пріоритетів розвитку цього виконавського феномена в культурі минулого та сьогодення.

Завдання структурують зміст дисертації за наступним алгоритмом:

- висвітлити становлення та розвиток мистецтва сопрано на ґрунті порівняльного аналізу національних традицій вокальної культури Західної Європи та Китаю в аспекті феноменології жіночого голосу (співу);
- позначити естетичні маркери теорії символу в європейській музиці як шлях до розуміння та інтерпретації вокальних творів іншомовної традиції;
- розкрити специфіку музично-поетичної символіки китайської культури крізь призму ментальної психології та мислення її носіїв;
- виявити засоби тембрової персоніфікації сопрано в контексті національно-стильової репрезентації китайської картини світу;
- обґрунтувати виконавські засади відтворення музичної символіки вокального твору під кутом зору тембрового амплуа сопрано;
- визначити особливості ліричного світовідчуття у вокальній музиці символістського спрямування (на прикладі солоспівів Б. Лятошинського);

– проаналізувати специфіку творів для сопрано Лесі Дичко як парадигми «жіночої» лірики (раннього та пізнього стилю).

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

– висвітлено статус (місію) мистецтва сопрано як виконавського феномена, який через тембро-образ персоніфікує жіночу іпостась світу та узагальнює мистецькі візії жінки в наскрізний архетип світової культури;

– здійснено порівняння мистецтва сопрано в контексті національних традицій Європи та Китаю, яке окреслило історико-культурні ландшафти їх розвитку, що дозволяє спиратися на ментальні механізми в процесі засвоєння співаками «чужої» культури;

– обґрунтовано шлях до інтерпретації іншомовних вокальних творів через метод дешифрування музично-поетичної символіки, що увиразнює когнітивну складову виконавської творчості;

– виявлено семантику тембрової персоніфікації тембру-амплуа сопрано в контексті національно-стильової репрезентації української та китайської картини світу;

– розкрито особливості вокальної лірики в творах символістського спрямування через гендерний аналіз (Б. Лятошинський, Леся Дичко);

– узагальнені архетипи жіночих образів у камерно-вокальних жанрах української та китайської музики.

– *Отримали подальший розвиток*: концепт «культурно-стильовий ландшафт» (О. Коноров) для екстраполяції на специфіку мистецтва сопрано в китайській та українській вокальній музиці;

– тлумачення музично-поетичної символіки у вокальних творах Б.Лятошинського, Лесі Дичко та китайських композиторів.

Уточнено:

– національні особливості вокального мистецтва європейської та китайської національної традиції (як кардинальні відмінності, так і «точки перетину»);

– алгоритм аналізу вокально-професійних засад мистецтва сопрано та його критерії.

Структура роботи. У Розділі 1 «Сопрано як тип співацького голосу в європейській та китайській традиції» висвітлені аспекти історичної репрезентації високого жіночого голосу. Огляд найважливіших партій в європейської опери надає уявлення про мистецтво сопрано (технологія, репертуар, сценічна складова, національно-ментальні особливості). Феномен сопрано в європейській практиці визначають теситура та тембр – умова творення вокально-сценічної семантики, маркери нервової системи співачок, їх темпераменту. Наскільки «пасує» той чи інший співацький голос до вокально-сценічного образу – це проблема сприйняття ціннісних сенсів *мистецтва як життя*, що має історико-культурний, жанрово-стильовий, гендерно-діяльнісний, духовно-етичний виміри її усвідомлення.

Порівняльно-когнітивний підхід дає підстави для з'ясування питань про *онтосеміотичні відмінності* функціонування високого жіночого голосу (сопрано) у професійно-мистецькому середовищі Китаю та Європи. Порівнюються складові співацької технології (*дихання, резонатори, артикуляція*). Разом з тим, між носіями різних національних традиції співу існують «*точки перетину*». Окрему увагу приділено типології сопрано; репертуару, сценічній складовій (1.2).

Специфіка китайського колоратурного співу полягає у поєднанні різних елементів виконання, характерних для національних меншин; при цьому слово в колоратурному співі є діалектним маркером. Наведені приклади з пісенного репертуару для колоратурного сопрано: пісні Шан Дея «Липневі пасовища», Шань Деї «Фестиваль факелів», Ху Тінцзяна «Весняний балет». Виконавиці, завдячуючи тембру, діапазону, сценічному амплуа на ґрунті засвоєння естетичних ідеалів національної традиції уособлюють *образ жінки* як місію власної творчості. Зasadничою відмінністю різних національних традицій мистецтва сопрано (європейської та китайської) є взаємообумовленість

техніки звуковидобування та національної мови, що разом впливають на естетику співу.

Розділ 2 «Символ як “ключ пізнання” образу людини: порівняльно-когнітивний підхід» висвітлює засади теорії символу в європейській музичній традиції (2.1). Співвідношення авторського тексту символістського вокального твору та його виконавського втілення розкрито через порівняння з романтичною психологією ліричного героя європейської музики (на матеріалі вокальних циклів). Представлено загальну систематику символів, усталену в китайській традиції (2.2). З’ясовано семантику мистецтва сопрано як носія тембрової персоніфікації сопрано в контексті української та китайської картини світу на прикладі аналізу солоспівів ор. 17 Б. Лятошинського на вірші давньокитайських поетів (2.3). Ця позиція окреслює перспективу подальшого розвитку теми в аспекті типологізації жіночих образів у камерно-вокальній музиці ХХ ст. У підсумку зазначено, що в семантику вокальної мови українських солоспівів апріорі закладено темброву персоніфікацію (що підтверджує і семантичний аналіз українських народних пісень для жіночого голосу).

У Розділі 3 «Персоніфікація тембру в системі композиторського та виконавського стилю» міститься системний аналіз авторської концепції творів Б.Лятошинського та Лесі Дичко та виконавського втілення мовно-стильових засобів камерно-вокального жанру. У семантику вокальної мови українських солоспівів апріорі закладено темброву персоніфікацію (що підтверджує і семантичний аналіз українських народних пісень для жіночого голосу). Обробки народних пісень та солоспіви Б.Лятошинського, написані для високого жіночого голосу, слугують «ключом пізнання» мистецтва сопрано: відбувається *усоблення жіночих образів через музичну семантизацію поетичних символів і темброву персоніфікацію виконавиць.*

Зі свого боку співаки у пошуках нового репертуару обирають твір не лише за технічними, але й за семантичними параметрами. До них входить і темброва

семантика, хоча вона може і варіюватися, оскільки не є жорсткою детермінантою співацької творчості.

Охарактеризовані гендерні особливості жіночої лірики на матеріалі вокальних циклів Лесі Дичко «Настрої» та «Етюди зими». Надано виконавський аналіз символіки поетичного першоджерела, жанрової стилістики романсів композиторки та інтерпретації Юлії Радкевич. Вибір співачкою твору «Настрої» не є випадковим: образний світ ліричної героїні Лесі Українки слухач сприймає через ототожнення з іміджем співачки, яка в свою чергу авторської семіосфери Лесі Дичко. Тому інтерпретація цієї співачки наближена до «звукового ідеалу» виконання сучасного солоспіву.

Висновки узагальнюють основні результати дослідження.

1. Порівнявши європейське і китайське виконавське мистецтво крізь «фокус» співацький тип жіночого голосу сопрано, можна стверджувати, що це – дві окремі, історично незалежні «гілки» світового музичного театру. На перший погляд, переважають відмінності між ними (хоча в умовах глобалізації вокальне виконавство Сходу все більш переходить від багатовікової ізоляції до активної творчої взаємодії із Заходом). Спільною для сопрано обох національних традицій є *уособлення духовної краси світу в її жіночій іпостасі*.

2. Ускладнення вокальної мови композиторів ХХ століття, пріоритет якої полягає не стільки у технічному «переозброєнні», скільки у підвищенні ролі інтелектуальної складової співацького мислення. Якщо вони мають справу з художньою свідомістю митця рефлексивного типу, слід досягнути духовну висоту авторського стилю, відмовитися від романтичної традиції співу (формула ототожнення з автором і героєм Я=Я) та працювати над твором, як з криптограмою, яку треба пережити як *факт особистої автобіографії* та на високому інтелектуально-когнітивному рівні відтворити у своїй інтерпретації як «Іншого-в-собі» (за формулою «Я≠Я»). На цій основі уможлиблюється символізація у вокальній музиці, що постає для співака «наріжним каменем» його пізнання та художнього впливу на слухача в мистецтві ХХ ст.

3. Зазначено, що тембр сопрано в процесі інтерпретації твору є унікальним інструментом «портретування» духовної сутності Жінки, її символом: він не піддається «художньому перекладу», його не можна транспонувати, як, наприклад, мелодію. Всяка модифікація з тембром призводить до втрати «внутрішньої форми» твору як художнього цілого. Отже, тембр сопрано є складовою вокальної семантики твору. Виконавський стиль корелюється типом співацького образу; отже, через тембр співачка володіє механізмом впливу на слухацьке сприймання музичного образу твору та ширше – на інтерпретацію композиторського стилю в цілому.

4. Якщо голос – аналог людини (максима акторського мистецтва), то феномен співацького голосу – запорука персоніфікації музично-сценічного мистецтва і водночас – маркер типологічних процесів у певній національній традиції (народний спів – опера – сольний концертний спів).

З'ясовано *модуси* сопрано, які визначають різні аспекти вокальної творчості в цілісний портрет співачки: генотип, технологія звукоутворення, тип співацького голосу, жанрово-стильові пріоритети репертуару, артистична складова, національно-ментальні особливості. Вірогідно, вони є спільними для всіх типів співацького голосу. Однак їх змістовне наповнення у жіночих та чоловічих специфікаціях співу, безумовно, є абсолютно унікальним творчим досвідом, позначений історико-стильовими, національно-ментальними, мовно-стильовими пріоритетами розвитку певної культури.

Таким чином, тип високого жіночого голосу (сопрано) є об'єктивною умовою тембрової персоніфікації образу жінки, що розкриває своє значення в системі історично-усталених архетипів «древа музики» в різних національних проявах. Першочерговою відмінністю двох національних традицій сопранового виконавства є естетика співу.

Пріоритетність теми підтверджено відсутністю у музикознавстві системних праць з проблем тембрової персоніфікації сопрано та музичної символіки української вокальної музики ХХ століття, яка ще не була предметом ґрунтовної розробки у китайському музикознавстві. Установка на

свідоме оновлення концертно-камерного репертуару вокалістів становить наскрізну тенденцію вищої музичної освіти у всьому світі.

5. Запропонована концептосфера багатоскладного *феномена*, яким є *мистецтво сопрано*, через обговорення у професійному середовищі сучасного Китаю та України проблем підготовки виконавців сприяє наближенню до їх розв'язання. Через пошук репертуару для високого жіночого голосу в царині української вокальної музики визначені *дослідницькі стратегії* розкриття теми:

- історико-культурне порівняння національних традицій мистецтва сопрано та мовностильових засобів вокальної музики;
- визначення символіки музично-поетичного тексту як когнітивного інструменту співацького мислення;
- гендерна парадигма у висвітленні відмінностей ліричної самосвідомості в композиторській творчості, що впливають на виконавське мистецтво.

Ці пріоритетні напрями інтерпретології окреслили «герменевтичне коло» теми дисертації та перспективу її подальшого розвитку.

Ключові слова: вокальне виконавство, вокаліст; музичне мистецтво, сопрано, тембр, письмо, історична генеза, європейський досвід, національні традиції, українська музика, жанрові засади; картина світу, спадкоємність, концертне виконання, техніка виконання, вокальний репертуар, композиція; музична драматургія; музичний образ, виконавська поетика, стиль мислення, жанр, інтерпретація, темброва персоніфікація, гендерний аналіз, музична освіта.

ANNOTATION

Xun Yahuang. Soprano art as a performing phenomenon: national and linguisticstylistic priorities. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the Degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – “Musical Art” (field of knowledge 02 – “Culture and Art”). Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2025.

Substantiation of the topic. The study of the singing voice is the “point of countdown” for scientific knowledge of vocal art, both in the historical plane and in modern artistic representations. The type of singing voice is an objective source of value-semantic characteristics of music that personify the human world, both in the system of national tradition and in the composer’s style.

The phenomenon of the soprano at the modern level of its cognition by historians and practitioners of art requires a certain rethinking. It turned out that its history and status in modern performance were not so obvious, even for specialists. The semantics and the timbre personification of soprano, the genre-semantic range of the soprano, their demand for composers have not yet been fully covered, taking into account the wealth of national-stylistic contexts of the art of singing.

Based on the study of musicological works by Chinese (Yin Pin, Wu Jing, Zhang Ke, Cui Baoya), Ukrainian (O. Stakhevych, V. Gigolaeva, O. Markova, O. Shulyar) and European (W.E. Brown, S. Cotton, L. Manén, E. Giudici, F. Thomas, P. Tosi) scholars, a balance is sought between European experience and the preservation of national traditions of vocal art (in particular, Chinese and Ukrainian).

In the dissertation the identified problem circle “composer – singer – vocal language – timbre personification of the soprano” is highlighted: 1) on the basis of a historical and cultural comparison of Chinese (“native”) and European (“foreign”) traditions, which are actively studied, assimilated and integrated into the creative work of modern Chinese performers; 2) on the material of Ukrainian chamber and

vocal music, which focuses on the singer's mission to represent the lyrical essence of the music as an author's reflection or concert representation of female images.

Another circle of problem is the linguistic and stylistic specificity of the chamber-vocal genre as a separate "niche" of vocal performance. The "entry" of foreign-language singers into the figurative world of chamber compositions (as a rule, of a lyrical direction) revealed the problem of the complication of sound-image thinking, which is stipulated by the composer's desire for the music to correspond to paradigmatic changes in the worldview and psychology of a human of the 20th century.

Taking into account the linguistic and psychological barrier in the interpretation of compositions of the 20th century (complex both in musical style and figurative-poetic content), the singer must master the vocal styles of a foreign-language culture. The priority is a certain life and artistic experience, cultural parallels and comparison of value-semantic priorities of existence. However, the primary factor of understanding between all subjects of chamber-vocal creativity of the 20th century serves as a symbol – the concept of the mythopoetic worldview of a person-artist. In music, a symbol appears as a result of the expression of emotions and ideas of the author-creator due to the organization of sound structures and their semantic interpretation. The symbol combines Logos (verbal language) and Sonos (musical-intonation phonosphere), the image of a person and the "voices of the world" into a single sound-cosmos of the Existence. Thus, a musical composition appears as an author's semiosphere, saturated with symbols, mythopoetic metaphors and motifs that transmit their meanings to performers and listeners ("The Other-in-oneself").

The topicality of the topic is confirmed by such factors as:

- lack of works on the problems of soprano timbre personification in the light of the musical symbolism of vocal music of the 20th century, which has not yet been the subject of thorough development in Chinese musicology;
- installation on the conscious deepening of the genre-style paradigm of the concert-chamber repertoire of vocalists, which is a general trend of higher musical education.

Thus, the relevance of the topic of the proposed dissertation lies in the absence of a systematic study in musicology that would generalize the specifics of the art of the soprano as a performing phenomenon of new European music, determine its historical role and mission in the present.

The second factor in the relevance of the topic is the understanding of the urgent need for Chinese performers to clarify the cognitive mechanisms of European vocal music of the 20th century in the process of its reproduction in concert practice and scientific discourse. Among Chinese scholars who studied the problem of the symbol (including studies on the basis of Ukrainian solo singing by Wang Xi, Wang Zuo), no one connected the development of the holistic meaning of the composition as a symbol directly with the timbre of the singing voice.

The **object of research** is vocal art in the unity of compositional and performing practice. The phenomenon of the art of the soprano is the **subject** of research, which is considered in the context of national and linguistic and stylistic priorities of its development.

The **purpose of the study** is to identify the specifics of the art of soprano through a comparison of the linguistic-stylistic and national priorities of the development of this performing phenomenon in the culture of the past and present.

The tasks structure the content of the dissertation according to the following algorithm:

- to highlight the formation and development of the art of soprano on the basis of a comparative analysis of the national traditions of vocal culture of Western Europe and China in the aspect of the phenomenology of the female voice (singing);
- to identify the aesthetic markers of the theory of the symbol in European music as a way to understand and interpret vocal composition of a foreign language tradition;
- to reveal the specifics of the musical and poetic symbolism of Chinese culture through the prism of mental psychology and the thinking of its carriers;

- to identify the means of timbre personification of the soprano in the context of the national-stylistic representation of the Chinese picture of the world;
- to substantiate the performing principles of reproducing the musical symbolism of a vocal composition from the point of view of the timbre role of the soprano;
- to identify the features of the lyrical worldview in vocal music of the symbolist direction (using the example of B. Lyatoshynsky's solo songs);
- to analyse the specifics of Lesya Dychko's compositions for soprano as paradigms of "female" lyrics (of early and late style).

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

- the mission of the art of soprano as a performing phenomenon is highlighted, which through timbre-image personifies the female hypostasis of the world and generalizes the artistic visions of women into a cross-cutting archetype of world culture;
- the comparison of the art of soprano in the context of the national traditions of Europe and China is carried out, which outlined the historical and cultural landscapes of their development, which allows us to rely on mental mechanisms in the process of singers' assimilation of a "foreign" culture;
- the path to the interpretation of foreign-language vocal compositions is substantiated through the method of deciphering musical and poetic symbolism, which expresses the cognitive component of performing creativity;
- the semantics of the timbre personification of the timbre-role of the soprano in the context of the national-stylistic representation of the Ukrainian and Chinese worldview are revealed;
- the features of vocal lyrics in the compositions of the symbolist direction are revealed through gender characteristics (B.Lyatoshynsky, L.Dychko);
- the archetypes of female images in chamber-vocal genres of Ukrainian and Chinese music are generalized.

The following has been further developed: the concept of “cultural-stylistic landscape” (O. Konorov) for extrapolation to the specifics of soprano art in the Chinese vocal tradition; the interpretation of musical-poetic symbolism in the vocal compositions of B.Lyatoshynsky, L. Dychko, Chinese composers.

The following has been clarified: national features of vocal art of the European and Chinese national traditions (both great differences and “points of intersection”); algorithm for analysing the vocal-professional foundations of soprano art and its criteria.

The structure of the work. In Section 1 “*Soprano as a type of singing voice in the European and Chinese tradition*” aspects of the historical representation of the high female voice are consistently highlighted: its genotype, technology, repertoire, stage component, national-mental features. To what extent a particular singing voice fits into a vocal-stage image is a problem of the value-semantic perception of art as life, which has historical-cultural, genre-stylistic, gender-activity, spiritual-ethical dimensions of awareness.

The comparative-cognitive approach provides grounds for clarifying the question: what are the ontosemiotic differences in the functioning of the female voice (soprano) in the professional and artistic environment of China and Europe. On the other hand, there are “points of intersection” between the carriers of different national singing traditions. The components of singing technology (breathing, resonators, articulation) are compared. Special attention is paid to the typology of the soprano; repertoire, stage component. The soprano phenomenon in European practice is determined by tessitura and timbre – a condition for the creation of vocal and stage semantics, markers of the nervous system of singers, their temperament.

Examples are given based on the song repertoire for coloratura soprano: songs by Shan Dei “July Pastures”, Shan Dei “Festival of Torches”, Hu Tinjiang “Spring Ballet”. The specificity of the techniques inherent in Chinese coloratura singing lies in the combination of various performance elements characteristic of national minorities; the word in coloratura singing is a dialect marker.

Thus, owing to timbre, range, and stage role, performers fulfil the mission of personifying the image of a woman on the basis of assimilating the aesthetic ideals of the national tradition in their own creative work. The fundamental difference between the two national traditions of soprano art is the interdependence of the sound production technique and the national language, which together affect the aesthetics of singing.

Section 2 “*Symbol as a “key to cognition” of the image of a person: a comparative-cognitive approach*” highlights the principles of the theory of the symbol in the European musical tradition and reveals the specifics of myth-poetic symbolism in the Chinese picture of the world. The correlation between the author's text of a symbolist vocal composition and its performing embodiment is revealed through a comparison with the romantic psychology of the lyrical hero of European music (in the Polish songs of F. Chopin). The systematics of symbols established in the Chinese tradition is also presented.

Among Chinese scholars who studied the problem of the symbol (including on the basis of Ukrainian solo singing by Wang Xi and Wang Zuo), no one connected the development of the holistic meaning of the composition as a symbol directly with the timbre of the singing voice. As a result, it is stated that the semantics of the vocal language of Ukrainian solo singers has a priori embedded timbre personification (which is also confirmed by the semantic analysis of Ukrainian folk songs for the female voice).

This circumstance indicates the prospect of developing the topic in terms of creating a typology of female images in chamber vocal music of the 20th century.

Section 3 “*Personification of timbre in the system of composing and performing styles*” contains a systematic analysis of the author's concept of the composition and the performer's embodiment of the linguistic and stylistic means of the chamber vocal genre. The semantics of the vocal language of selected Ukrainian solo songs a priori includes the timbre personification of the musical image. For their part, singers in search of a new repertoire choose a composition (sound image) not only according to technical, but also according to semantic parameters. These include

timbre personification, although it can vary, as it is not a rigid determinant of singing creativity. Solo songs by B. Lyatoshynsky, written for a high female voice, serve as a “key to cognition” of the art of soprano: the image of a woman is personified through musical semanticization of poetic symbols and timbre personification of performers.

For their part, singers in search of a new repertoire choose a composition (sound image) not only according to technical, but also according to semantic parameters. These include timbre semantics, although it may vary, since it is not a rigid determinant of singing creativity.

The gender features of female lyrics are characterized on the material of Lesya Dychko's vocal cycles "Moods" and "Winter Etudes". A performance analysis of the symbolism of the poetic source, the genre stylistics of the composer's romances and Yulia Radkevych's interpretation is provided. Thus, the singer's choice of the composition "Moods" is not accidental: the figurative world of the lyrical heroine of Lesya Ukrainka is perceived as an identification with the personality of the singer and at the same time the author's semiosphere of Lesya Dychko, therefore her interpretation is close to the sound ideal of performance.

The **conclusions** summarize the main results of the study.

1. Having compared European and Chinese performing arts through the “focus” of the female soprano voice, it can be argued that these are two separate, historically independent “branches” of the world musical theatre. At first glance, the differences between them prevail (although in the context of globalization, the vocal performance of the East is increasingly moving from centuries-old isolation to active creative interaction with the West). Common to the sopranos of both national traditions is the personification of the spiritual beauty of the world in its female guise.

2. The complication of the vocal language of composers of the 20th century, the priority of which lies not so much in technical “re-armament”, but in increasing the role of the intellectual component of singing thinking. If they are dealing with the artistic consciousness of a reflective type of artist, one should grasp the spiritual

height of the author's style, abandon the romantic tradition of singing (the formula of identification with the author and hero $I=I$) and work on the composition as with a cryptogram, which must be experienced as a fact of personal autobiography and, at a high intellectual-cognitive level, recreated in one's interpretation as the "Other-in-oneself" (according to the formula " $I\neq I$ "). On this basis, symbolization in vocal music is made possible, which for the singers becomes the "cornerstone" of their cognition and artistic influence on the listener in the musical art of the 20th century.

3. It is noted that the soprano timbre in the process of interpreting the composition is a unique tool for "portraying" the spiritual essence of the Woman, her symbol: it is not amenable to "artistic translation", it cannot be transposed, like, for example, a melody. Any modification with the timbre leads to the loss of the "internal form" of the composition as an artistic whole. Therefore, the soprano timbre is a component of the vocal semantics of the composition. The performing style is correlated with the type of singing image; therefore, through the timbre, the singer has a mechanism for influencing the listener's perception of the musical image of the composition and, more broadly, the interpretation of the composing style as a whole.

4. If the voice is an analogue of a person (the maxim of acting), then the phenomenon of the singing voice is a guarantee of the personification of musical and stage art and at the same time a marker of typological processes in a certain national tradition (folk singing – opera – solo concert singing).

The modes of vocal creativity have been identified: genotype, sound production technology, singing voice type, genre-style priorities of the repertoire, artistic component, national-mental features. They are likely common to all types of singing voices. However, their semantic content in female and male specifications of singing is certainly an absolutely unique creative experience, marked by historical-stylistic, national-mental, linguistic-stylistic priorities of the development of a certain culture.

Thus, the type of singing voice is a valuable marker of the timbre personification of the image of a woman, which reveals its meaning in the system of historically established archetypes of the "tree of music" in various national

manifestations. The primary difference between the two national traditions of soprano performance is the aesthetics of singing. The priority of the topic is confirmed by the absence in musicology of systematic works on the problems of timbre personification of the soprano and musical symbolism of Ukrainian vocal music of the 20th century, which has not yet been the subject of thorough development in Chinese musicology. The focus on conscious renewal of the concert and chamber repertoire of vocalists is a cross-cutting trend in higher musical education throughout the world.

5. The conceptual sphere of the multi-complex phenomenon, which is the art of the soprano, proposed in the dissertation, through discussion in the professional environment of the carriers of vocal art of modern China and Ukraine contributes to approaching its solution. Through the search for a performing repertoire for a high female voice, the research strategies for disclosing the topic have been conceptualized:

- the comparison of national traditions of soprano art and linguistic and stylistic means of vocal music;
- the determination of the symbolism of a musical and poetic text as a cognitive tool of singing thinking for reproducing a composition (including that in a foreign language);
- the gender paradigm of lyrical self-awareness of a man and a woman in composing creativity, which influences performing art.

These priority areas of interpretology (the science of performing arts) outlined the “hermeneutic circle” of the dissertation topic and the prospects for its further development.

Keywords: vocal performance, vocalist; musical art, soprano, timbre, writing, historical genesis, European experience, national traditions, Ukrainian music, genre principles; world picture, succession, concert performance, performance technique, vocal repertoire, composition; musical drama; musical image, performing poetics, thinking style, genre, interpretation, timbre personification, gender analysis, musical education.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Сюн Яхуан (2022). Поетика солоспівів Бориса Лятошинського в аспекті тембрової персоніфікації співацького голосу. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XXIX. С. 120-142.
https://aspekty.kh.ua/vypusk29/aspekt_29_7_sunyahuan.pdf
DOI 10.34064/khnum2-2907
2. Сюн Яхуан (2023). Музична символіка у дзеркалі вокально-виконавської поетики (на матеріалі вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіка та теорії і практики освіти*. Харків. Вип. 69. С. 87-103.
https://intermusic.kh.ua/vypusk69/problemy_69_4_xiongyahuan.pdf
DOI 10.34064/khnum1-6904
3. Сюн Яхуан (2023). Сопрано як феномен мистецької репрезентації образу людини в європейській та китайській традиції. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. Вип. XXXIII. С. 86-110.
https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt_33_5_YahuanXiong.pdf
DOI 10.34064/khnum2-3305

ЗМІСТ

| | |
|--|-----|
| АНОТАЦІЯ | 2 |
| ВСТУП | 22 |
| РОЗДІЛ 1. СОПРАНО ЯК ТИП СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТА КИТАЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ | 36 |
| 1.1 Історична генеза та еволюція високого жіночого голосу (сопрано) в європейській музичній практиці..... | 37 |
| 1.2 Сучасні класифікації сопрано..... | 63 |
| 1.3 Національні відмінності вокальних голосів у китайському мистецтві..... | 70 |
| Висновки до Розділу | 76 |
| РОЗДІЛ 2. СИМВОЛ ЯК «КЛЮЧ ПІЗНАННЯ» ОБРАЗУ ЛЮДИНИ: ПОРІВНЯЛЬНО-КОГНІТИВНИЙ ПІДХІД | 79 |
| 2.1 Естетика символізму в європейській музиці: аналіз новітніх концепцій..... | 79 |
| 2.2 Символи китайської національної картини світу та їх музичне втілення | 90 |
| 2.3 Пересемантизація міфопоетичної символіки в музиці: аналітичний есеї про ор.17 Б.Лятошинського на вірші стародавніх китайських поетів..... | 109 |
| Висновки до Розділу 2..... | 124 |
| РОЗДІЛ 3. ПЕРСОНІФІКАЦІЯ ТЕМБРУ В СИСТЕМІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ | 127 |
| 3.1 Солоспів в творчості композиторів України першої половини ХХ ст...127 | |
| 3.2 Б.Лятошинський. Твори для високого жіночого голосу..... | 135 |
| 3.2.1 Обробки народних пісень..... | 135 |
| 3.2.2 Солоспів як парадигма «чоловічої» лірики | 154 |
| 3.3 Авторська семіотика вокального циклу Лесі Дичко «Настрої»..... | 163 |
| Висновки до Розділу 3..... | 172 |
| ВИСНОВКИ | 176 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 184 |
| ДОДАТКИ | 199 |

ВСТУП

Обґрунтування теми. Виконавство є складовою музичної культури. Наразі саме співаки піднімають планку зацікавленості композиторським внеском в скарбницю вокальної музики сьогодення.

У музичному мистецтві доби глобалізації вокальне виконавство займає свою історично усталену нішу: наслідуючи європейську традицію, збагачується за рахунок міжкультурної взаємодії та міжнаціональної комунікації в системі «Захід – Схід». При цьому співацький голос розглядається як самодостатній феномен, що є цінним об’єктивним джерелом інформації, який уособлює образ людини, розкриваючи своє значення в контексті як загальнонаціональних, так локально-національних традицій.

Вивчення співацького голосу є «точкою відліку» наукового пізнання вокального виконавства як в історичній площині, так і в сучасних мистецьких репрезентаціях.

Сопрано як тип співацького голосу давно вже посіло перше місце серед голосів завдяки своїй здатності виражати широкий спектр емоцій, передавати складні музичні ідеї та створювати багатогранні образи. У світлі історичної генези вокальної музичної символіки персоніфікація сопрано пов’язана з поступовим розширенням функцій цього співочого голосу, від сакральних елементів у Середньовіччі до складних драматичних концепцій у ХХ столітті.

Між тим на сучасному рівні розвитку та осмислення *сопрано* теоретиками і практиками мистецтва потребує певного переосмислення. Виявилось, що його статус у сучасному виконавстві не такі вже й очевидні, навіть для фахівців. Семантика тембру, затребуваність композиторами в новітній час та їх вплив на естетику сопранового співу, специфіка жіночих образів – ці питання й досі не висвітлені в повній мірі, з урахуванням багатства національно-стильових контекстів.

Спостерігаючи за потужною діяльністю співаків з Китаю, які в Україні опановують західноєвропейську вокальну спадщину всіх історично усталених

стилів та жанрів, в різних формах творчої практики (концертної, навчальної, конкурсно-фестивальної), сучасний дослідник ставить фундаментальні питання. Яким чином відбувається інтеграція академічних співаків Європи та Сходу у сфери творчості, яка безпосередньо залежна від слова-Логоса?

Чи існують когнітивні механізми пояснення органічного входження іноземних виконавців у «чужий» (в психологічно-ментальному й мовностильовому сенсах) мистецький часопростір? Як вирішують проблему вибору ціннісних пріоритетів міжкультурної комунікації сучасні фахівці з музичної психології, філософії культури, психолінгвістики?

У процесі творчого переосмислення теоретичних уявлень та настанов про постановку голосу, усталених методів навчання співу в китайській освіті формується комплексна модель, яка охоплює європейську систему професійного знання про техніку дихання, теорію резонансного співу, та жанри та стилі вокального мистецтва Китаю (праці Чен Ке, Чжан Ке, Юй Хенюань; Цзян Хуамінь; Чжао Шилан & Го Цзяньмін, Ці Мінвей).

Проблему тембрової персоніфікації співацьких голосів (серед інших принципів поетики вокального мистецтва), що розробляється на матеріалі українського контенту, в існуючих наукових джерелах не виявлено. Бракує новітніх досліджень щодо ролі тембру-амплуа співацького голосу в композиторській творчості ХХ століття, виконавської поетики в цілому.

Отже, тематика, пов'язана з мистецтвом сопрано та тембровою персоніфікацією жіночих образів, складає перше «проблемне коло», що розробляється на українському матеріалі і засвідчує новизну дослідження.

Входження іншомовних співаків в «семантичне поле» концертно-камерного жанру — ліричний вимір авторського висловлювання — виявило інше коло проблематики, дотичне до мистецтва сопрано в історико-національних проявах — це *мовностильова специфіка камерно-вокального жанру* як окремої «ніші» музичного виконавства та механізми її пізнання.

У вокальних творах ХХ століття унаочнено тяжіння митців до символізації вокальної мови, виправдену композиторським прагненням до

відповідності твору поетичному першоджерелу; як наслідок, *поезія та музика разом закарбовують парадигмальні зміни в психології людини XX століття*. Для співака це означає установку на інтелектуалізацію своєї діяльності, розуміння поетичного першоджерела та його адекватне інтонаційно-образне втілення на платформі творчого переосмислення вокального твору **як власного досвіду** проживання авторського («чужого») слова (Я=Інший).

Враховуючи мовний та психологічний бар'єр при інтерпретації творів XX століття (складними як за музичною стилістикою, так і образно-поетичним змістом), співак має відшукати свій шлях до іншомовної виконавської традиції. У пріоритеті – певний життєвий та мистецький досвід, культурні паралелі та порівняння ціннісно-сміслових пріоритетів буття.

Засадничим механізмом порозуміння між всіма суб'єктами камерно-вокальної комунікації слугує *символ* – специфічна мова міфопоетичної свідомості людини. В музиці символ розгортається як результат авторської семіосфери, маркер стилю мислення (через звукові структури та їх версіфікацію). Поєднуючи Logos (вербальну мову) та Sonos (інтонаційну сферу), символ «згортає» суб'єктивний образ людини та об'єктивне «суголосся світу» в унікальний звуко-космос буття. Іншими словами, музичні символи народжуються як результат увиразнення ідей композитора, закарбовуються в звукових структурах твору та отримують різні смислові виміри трактування в творчості виконавців.

Для співака вокальний твір постає як авторська семіосфера: звукова матерія пронизана знаками-символами, пов'язаними в тому числі загально усталеними міфопоетичними сюжетами та мотивами, що транслюють свої сенси реципієнтам.

У пропонованій дисертації означені проблеми розв'язуються, по-перше, на ґрунті історико-культурного порівняння китайської («рідної») та європейської («чужої») традицій сопранового співу¹. По-друге – на матеріалі

¹ Остання активно засвоюється, інтегрується у тезаурус сучасних китайських виконавиць-сопрано в межах освітньо-наукових програм другого (магістратура) та третього (аспірантура) рівнів.

української камерно-вокальної музики ХХ століття, яка акцентує увагу на функції співачки репрезентувати образ жінки новими музичними засобами. При наявності новітніх нотних видань вокальних творів митця мовностильову «перепону» можна подолати, сфокусувавши увагу співаків-дослідників на зразках вокальної музики видатних майстрів української музики ХХ століття, зокрема, Б. Лятошинського, фундатора та його учнів.

В теорії вокального виконавства існує опис його складових (технологія звукоутворення, психологія співака-вокаліста, особливості національної мови, що впливають на естетику співу), але вони не представлені в систему когніції вищого порядку зі своєю функціонально-ціннісною структурою. Співак і його голос існують начебто як умова композиторського письма, «інструмент», аналогічний рукотворним (скрипка, флейта).

Співак і мова – класична тема, добре розроблена у українському музикознавстві, завдячуючи працям харківської дослідниці та співачки Таїсії Мадішевої (Мадішева, : 2020). Однак слід визнати, що це зроблено на платформі лінгвістичного аналізу (тобто першочерговою у формуванні музичної інтонації постає мовленнєва домінанта). Матеріалом для авторки слугувала романтична пісня, а отже, культура німецького романтизму. Враховуючи мовний та психологічний бар'єр творчого спілкування іноземного співака з творами ХХ століття (складними як за стилістикою, так і образно-поетичним змістом), досліднику-виконавцю слід обрати іншу методологічну платформу – **інтерпретології як практичної музикології**, коли в пріоритеті власний «досвід зустрічі» з іншомовною традицією співу.

Проблема взаємозалежності вокального мистецтва і композиторських інтенцій ще не поставала з домінуванням виконавської складової (зокрема співацького тембру-амплуа) перебуваючи на «периферії» академічної науки².

² Поодиноким виключенням є статті Є. Авраменко (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора); Ху Х. (The Role of Timbre in Chinese Vocal Music. Asian Musicology); дисертації Хон Чена, присвячені (басовому) та Чжан Сяохуао (теноровому), клас О.М.Маркової (ОДМА імені А.В.Нежданової), а також Тан на кафедрі інтерпретології та аналізу музики.

Втім вітчизняна інтерпретологія як наука, що розвивається на ґрунті творчості саме виконавців (в тому числі вокалістів) сприятиме когнітивному «стрибку» для подолання практики та теорії.

Якщо розробити структуру *модусів* співацької творчості і порівняти характеристики того чи іншого типу голосу в національно-стильовому та композиторському контекстах, то їх функціональна взаємодія надає методологічні «ключі» до **розуміння мистецтва сопрано як виконавського феномена континуальної онтогенетичної єдності історичного, національного та композиторсько-стильового буття музики.**

Діалог «композитор – співак» постає у дзеркальному оберненні: спочатку співак (*homo cantor*) – потім автор музичного твору, який враховує феномен голосу і має до цього хист (не «навмання»). Виникає цікава когнітивна ситуація розуміння взаємин «композитор/виконавець», яка, насправді, повсякчасно зустрічається у творчій практиці, а саме діалектика:

«авторська концепція твору» & «виконавська концепція твору».

«Спільним знаменником» розуміння музики ХХ століття від композитора через співака до слухача-реципієнта, «ключем» до їхньої зустрічі в актуальному полі через інтерпретацію молодими генераціями співаків вбачається *концепт символу*, що поєднує культурно-стильові «ландшафти» європейського концертно-камерного виконавства (від старовинної арії – до романтичної пісні, вокальних циклів Ф. Шуберта до пісень В. Сильвестрова).

Якщо голос репрезентує портрет людини, її образ, стиль світовідчуття, то високий діапазон і темброве багатство сопрано а ргіорі слугує символом жіноцтва, досконалим вмістилищем жіночої іпостасі, її наближеності до Неба, ідеального світу Любові, мудрості, краси.

Феноменологічний вимір дослідження дозволить через мистецтво сопрано осмислити *жіночі образи* в камерно-вокальній музиці, що існують в різних національних картинах світу та мовно-стильових символах **як архетип древа музики**, що інтерпретуються та «живляться» у виконавській творчості носіїв цього типу співацького голосу.

Інший рівень усвідомлення проблем вокального виконавства сьогодення – оригінальний репертуар для того чи іншого типу співацького голосу. Ця категорія – не номінальна, а концептуальна, і має місце у всіх без виключення співаків та співачок. На певному репертуарі голос зростає, виховується, а з початком повноцінної зрілості співака постійно збагачується, оновлюється певними кольорами. Мистецтво співу як рід творчості перманентно поповнюється стилями, жанрами і формами мистецької презентації, отже, переосмислюється з боку композиторів. Ця проблема має прагматичний вимір – **вокальну освіту**, які сьогодні докорінно змінюються і вчорашні ідеали вже не спрацьовують. Нові генерації опановують традицію не завжди адекватно усталеним стандартам.

Авторка як представниця вокальної освіти Китайської Народної Республіки вбачає своїм надзавданням звернутися до такої маловивченої у Китаї сфери вокальної музики як камерно-концертний жанр, який вражає втіленням філософської лірики в творчості українських композиторів. Згідно змісту навчальних програм з концертно-камерного співу, які є нині діючими (ОПП бакалаврів та магістрів), китайські співаки мають уводити у власний концертний обіг твори композиторів-класиків ХХ століття.

Камерно-вокальний спадок становить провідну тенденцію сучасного музичної виконавства та **вищої освіти**, в тому числі за рахунок маловивченого, не затребуваного камерно-вокального жанру «солоспів» в його двох іпостасях (умовно «чоловічому» та «жіночому»).

Отже, проблематика дослідження сформована пріоритетами сучасного музично-виконавського мистецтва та науки, які відбивають: 1) незадовільний стан вивченості мистецтва сопрано як виконавського феномену ХХ століття, яке ще не позначене ґрунтовною розробкою на системній основі; 2) повсякчасне жанрово-стильове оновлення концертного репертуару вокалістів, що становить стратегію сучасної вищої музичної освіти, в тому числі за рахунок маловивченого, маловідомого у світовому виконавстві камерно-вокального спадку корифея української музики ХХ століття –

Б. Лятошинського та його учнів, яке за своєю художньою вартістю не поступається європейським зразкам.

Констатуємо відсутність у музикознавстві системного дослідження, в якому відбулося б узагальнення специфіки мистецтва феномена сопрано історії в контексті новоєвропейської музики, визначено його історичну роль та місію в сьогоденні. Отже, *актуальність теми* засвідчують:

- брак праць з проблем тембрової персоніфікації сопрано у світлі музичної символіки вокальної музики ХХ століття, яка ще не була предметом ґрунтовної розробки у китайському музикознавстві;
- установка на свідоме поглиблення жанрово-стильової парадигми концертно-камерного репертуару вокалістів, що становить наскрізну тенденцію вищої музичної освіти;
- потреба осмислення китайськими виконавцями когнітивних механізмів європейської вокальної музики ХХ ст. при її відтворенні в концертній практиці та науковому дискурсі.

Надзавданням авторки є популяризація камерно-вокальних творів українських авторів, їх упровадження в науковий та концертний обіг у КНР.

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 29.12.2021 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 28.10.2020 року) та уточнено (протокол №4 від 28.10.2024 року).

Об'єкт дослідження – вокальне мистецтво (в єдності композиторської та виконавської творчості). Виокремлення мистецтва сопрано як виконавського феномена в історичному розвитку різних національних та мовностильових пріоритетів складає **предмет дослідження**.

Мета дослідження – виявити специфіку мистецтва сопрано через порівняння мовностильових та національних пріоритетів розвитку цього виконавського феномена в культурі минулого та сьогодення.

Розв'язанню проблемного поля вивчення мистецтва сопрано на системній основі слугують *завдання*, що структурують виклад дослідження за наступним алгоритмом:

- висвітлити історію становлення та розвитку мистецтва сопрано через порівняльний аналіз національних традицій вокальної культури Європи та Китаю;
- визначити методологічні засади теорії символу в європейській музичній традиції як когнітивний інструмент вокаліста-інтерпретатора;
- розкрити специфіку міфо-поетичної та музичної *символіки* китайської культури в світлі ментально-національного мислення її носіїв;
- виявити символіку тембрової персоніфікації сопрано як складову української та китайської картини світу;
- з'ясувати виконавські прийоми відтворення музичної символіки вокального твору під кутом зору тембрового амплуа сопрано;
- охарактеризувати гендерні особливості жіночої лірики у вокальних творах символістського спрямування на матеріалі українського солоспіву в творчості композиторів-чоловіків та композиторок.

Матеріалом дослідження слугують: 1) камерно-вокальні твори Б. Лятошинського для високого жіночого голосу (1920 – 1940-х рр.): вокальний опус 17 на вірші давньокитайських поетів, солоспіви на поезію Т. Шевченка («Єсть карії очі»), І. Франка «Чому не смієшся ніколи», ор. 31), М. Рильського («Колискова», ор. 39); обробки українських народних пісень; 2) солоспіви Я.Степового, К.Стеценка, О.Кошиця, В.Косенка (оглядово); 3) китайські народні пісні та вокальні твори професійних композиторів: Дун Сян, Го Чуан, Лю Цзи, Чжан Сяоян, Хуан Юань, Ху Тінцзяна, Янь Цзянь Шан Дея («Липневі пасовища», «Фестиваль факелів», «Сліпуча земля», «Весняний балет» та інші);

4) клавір вокального циклу Лесі Дичко «Настрої» та відеозапис першовиконання твору на авторському вечорі композиторки 7 грудня 2017 року у Харкові (солістка – лауреатка міжнародних конкурсів Юлія Радкевич (сопрано) у супроводі камерного складу Академічного симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії (диригент – народний артист України Юрій Янко).

Теоретична база. Концепція дисертації спирається на фундаментальні праці теоретичного та історичного музикознавства та інтерпретології:

- *методологічні та практичні засади вокального мистецтва* (В. Антонюк, Н.Гребенюк, В.Гіголаєва-Юрченко, В. Карпов, Т.Мадишева, О. Оганезова-Григоренко, В. Мітюшкін, О. Стахевич, О. Шуляр, Д. Бекстер (D. Baxter), С. Коттон (S. Cotton), Р.Кіркпатрік (Kirkpatrick R.), Херіот Агнус (Heriot Angus), Ф. Ламперті (Lamperti F.), Л. Манен (L. Manén), М. Г. Маркесі (M.G. Marchesi), Я. Радомські (James Radomski), Б. Роббінс (Brian Robbins), Г. Россіні (G. Rossini), Дж. А. Штарк (J.A. Stark);
- *українська музична культура, вокальна музика* (О.Баланко, Т.Булат, О. Гончаренко, О.Гордійчук, М.Гордійчук, Н. Горюхіна, С. Грица, В.Драганчук, М. Загайкевич, В.Кирдан, О. Коноров, М.Копиця, Л. Корній, А. Луніна, С. Людкевич, О. Марценківська, О. Мельничук, Т. Пуларія, І. Романюк, В. Самохвалов, Б. Сюта, О. Торба, Б.Фільц);
- *китайська музична культура та виконавство* (Ван Вейпін, Ван Цзо, Ван Дуангуй, Го Цзяньмін & Юй Хенюань, Ін Пін, Хуан Лей, Лянь Юйцзін, Ляо Хунмей, Лу Тунцзе, Лю Тін, Ці Мінвей, Чжан Сяохао, Чжан Ке; Чжао Шилан, Чжоу Чживей);
- *музична форма, мова та стиль* (О.Козаренко, Лю Тін, О. Маркова, А. Муха, Ю.Ніколаєвська, Л.Шаповалова, С. Шип, Я. Якуб'як);
- *символи в музиці та філософії* (М.Мамардашвілі, О. Маркова, А. Мілопулу (Miloroulou, Alexia), П. Пальмер (Palmer, Piter); В. Бартон (Burton Watson), Дж. Фродсхам (J.D. Frodsham), Е.Т.С.Вернер (E.T.C. Werner); *національний стиль* (Н. Горюхіна, І. Романюк);

- *музична інтерпретація та її методи* (О. Александрова, Чжоу Чжівей, Ю. Ніколаєвська, Л. Шаповалова).

Методи дослідження. Специфіку матеріалу, яким є співацький голос – природний інструмент вокаліста, обґрунтовують такі методи його вивчення:

- *історико-типологічний* – розкриває еволюцію співацького голосу як процес співтворчості композитора та виконавця;
- *семіотичний* – роз’яснює поетичні смислообрази та їх втілення в музичні символи та мовно-стильові комплекси;
- *структурно-функціональний* – виявляє сенс та структуру вокально-поетичної композиції;
- *жанрово-стилістичний* – вивчає типові моделі музичної культури в контексті її трактування композиторами;
- *стильовий* – націлений на розуміння індивідуальної системи музичного мислення (композитора) та унікальності співацької творчості (виконавця);
- *інтерпретаційний* – тлумачення вокального твору засобами виконавської поезики;
- *метод історико-культурного порівняння* – визначає риси сродності та відмінності у національно-стильових процесах мистецтва співу крізь призму міфо-поетичних та музичних символів;
 - *гендерно-діяльнісний* – скеровує результати дослідження вокально-поетичного твору в практику сучасної вищої освіти вокалістів та концертну діяльність;
 - *феноменологічний* – допомагає увиразнити специфіку мистецтва сопрано серед інших типів співацького голосу як унікальний образ людини;
 - *системний* – вписує предмет дослідження в цілісну модель творчості співака через взаємозв’язки з іншими рівнями ієрархії виконавської культури.

Методи вивчення творчості українських та китайських композиторів обираються з позиції музичної когнітивістики – вчення *про мислення музикою*.

Як наслідок, когнітивне музикознавство³ і теорія вокального мистецтва як його складова віддзеркалюють стан сучасного виконавства і пропонують співакам шляхи їх адекватного розуміння сучасної композиторської творчості «під спільним дахом» порівняльної інтерпретології.

Наукова новизна отриманих результатів. У музикознавстві *вперше*:

- висвітлено статус (місію) мистецтва сопрано як виконавського феномена, який через тембро-образ персоніфікує жіночу іпостась світу та узагальнює вокальні візії жіночих образів в наскрізний архетип світової культури;
- з'ясовано специфіку мистецтва сопрано через порівняння мовно-стильових та національних пріоритетів розвитку цього феномена в культурі минулого та сьогодення
- запропоновано аналіз національних вокальних традицій Європи та Китаю *крізь призму мистецтва сопрано*, що виявив певний історико-культурний паралелізм їх розвитку;
- порівняння мистецтва сопрано в контексті національних традицій Європи та Китаю окреслило історико-культурний ландшафт їх розвитку та з'ясувало ментальні мовно-стильові механізми в процесі засвоєння співаками «чужої» культури;
- *акцентовано значення теорії музичного символу* та китайської символології, яка безпосередньо впливає на композиторське мислення та авторську семіосферу вокальних творів і слугує когнітивним інструментом вокаліста при вивченні іншонаціонального твору;
- *обґрунтовано* шлях до розуміння та інтерпретації іншомовних вокальних творів через дешифрування музично-поетичної символіки (мовно-стильові комплекси), що увиразнює когнітивну складову виконавської творчості;

³ Див.: Когнітивне музикознавство (2010) : збірник ст. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського. Вип.29; Когнітивне музикознавство (2014) : збірник ст. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського. Вип.40.

- виявлено семантику тембрової персоніфікації сопрано в контексті мовно-стильової репрезентації української та китайської картин світу (доля, земля, поет, природні сили, сонце, місяць, світло, пташиний спів, вода, квіти, фарби; жінка, вишня, дівчина, яблуна тощо);
- розкрито роль тембрової персоніфікації сопрано як усталеної системи, що еволюціонує разом з композиторським мисленням та жанрово-стильовими умовами музичного мистецтва;
 - виявлено специфіку втілення вокальної лірики в творах символістського спрямування через гендерну дихотомію «чоловіче/жіноче» (на матеріалі солоспівів Б. Лятошинського та раннього вокального циклу Леся Дичко).

Отримали подальший розвиток:

- тлумачення музично-поетичної символіки у вокальних творах українських та китайських композиторів;
- концепт «культурно-стильовий ландшафт» (О. Коноров) для екстраполяції на специфіку мистецтва сопрано.

Уточнено:

- національні особливості вокального мистецтва європейської та китайської національної традиції (як кардинальні відмінності, так і «точки перетину»);

алгоритм аналізу вокально-професійних засад мистецтва сопрано та його критерії.

Практичне значення отриманих результатів обумовлене зростаючою потребою виконавців в адаптації до іншомовної культурної традиції, а також вимогами універсалізації всіх рівнів професійної діяльності співака: при вивченні музичного твору, його інтерпретації на концертній сцені, в педагогічному процесі для розвитку інтонаційно-слухового та аналітичного мислення співака. Когнітивні моделі, апробовані в дисертації, є базовими для теорії та практики вокального мистецтва, актуальними і можуть бути задіяними в системі освітньо-наукової програми другого (магістр)

третього рівня (аспірантура) вищих музичних навчальних закладів України, а також як допоміжний матеріал для викладачів усіх рівнів освіти.

Матеріали та висновки дисертації знайдуть своє місце в навчальному процесі закладів вищої освіти мистецького спрямування при викладанні дисциплін: «Історія світової музичної культури», «Музична інтерпретація», «Історія вокального мистецтва», «Аналіз музичних творів».

Апробація отриманих результатів дослідження. Обговорення дисертації відбувались на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення оприлюднені в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях (всього 6):

- *«Мистецтво і шляхи його осмислення в дослідженнях молодих»* (Харків, 22-23 березня 2019 року; ХНУМ імені І. П.Котляревського);
- *«Практична музикологія»* (квітень 2022, Харків, ХНУМ імені І. П.Котляревського);
- *«Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців»* (Харків, 2023);
- *«Сучасне слово про музику»* (лютий 2024 року, Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- міжнародна науково-практична інтернет-конференція *«Творчий універсалізм в культурі, мистецтві, освіті»* (23-24 травня 2024 року, м. Івано-Франківськ);
- *«Ювілейні магістерські читання»*, в межах міжнародного мистецького проекту, присвяченого 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського *«Inter – Proto –Logos»* (2-7 грудня 2024 року).

Публікації. Концепція дисертація висвітлена у трьох одноосібних статтях, надрукованих у спеціалізованих наукових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається з двох Анотацій, Вступу, трьох основних розділів (9 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (165 покажчик, з них – 74 іноземними мовами) та Додатку (відомості про публікації).

Загальний об'єм роботи складає 200 сторінок; з них 164 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

СОПРАНО ЯК ТИП СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТА КИТАЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

Преамбула. Вокальне виконавство є одним з найважливіших та значущих явищ у мистецькому житті як Європи, так і сучасного Китаю. Широкий спектр жанрово-стильових видів та форм концертної презентації вокальної музики першочергово охоплює розлогу національну традицію, яка перебуває у тісній взаємодії з тенденціями світової музичної культури. Китайські виконавці навчаються в різних країнах світу і через активний досвід «зустрічі» Сходу та Заходу прокладають шляхи міжкультурної взаємодії національної культури з творчою практикою ХХ – ХХІ століть.

За останню чверть століття українські мистецькі виші Києва, Харкова, Одеси, Львова стали привабливими музичними центрами освіти з культурними локаціями для набуття професійних знань та навичок виконавцями-вокалістами. В Україні на них чекають усі умови для органічної мистецької інтеграції у європейську вокальну традицію на в унікальних умовах *єдності академічного виконавства та музикознавчої науки*. Йдеться про когнітивне «перезавантаження», яке має фундаментальне значення для китайського співака, сходження до вершин майстерності у власній професії в час глобалізації суспільного життя не лише рідної країни, а культурного хронотопу всього людства.

На відміну від старшої генерації співаків як в Україні, так і у сучасному Китаї (які вийшли на освітньо-мистецький простір в останню третину ХХ століття та вибудовували власну школу на *доцентровому шляху* національно-культурного розвою), сучасний співак на шляху зростання професіоналізму перебуває в зовсім іншій комунікативній ситуації. Її можна визначити як *«відцентровий рух»*: від національної картини світу, етно-фольклорних витоків народнопісенної та інструментальної культури – до розуміння загального «чужого» досвіду музикування, фундаментального

тяжіння до принципово *Іншого*, яке є не менш привабливим, цікавим, ніж «своє», національне; отже – актуальним!

Так народжується комунікативна стратегія сучасного вокального виконавства «Я – Інший», або «Я – Інший-в-собі». Без розуміння цих формул самоспілкування співака з музикою не відбудеться міжкультурного діалогу – характерної ознаки культури доби глобалізації, жесту «від себе – назовні». Замість цього виникає ефект «глокалізації», спрямованої на вузький регіональний розвиток «в середину себе». О. Маркова зазначає з приводу цієї проблеми наступне: «Прив’язка **національної символіки** та знаковості до *тембральних* виявлень вказує на сутність проявів у ній **загальнодумових принципів**, оскільки тембр (“забарвленість”, виходячи з етимології слова) пов’язує із зоровими (“лівопівкульними”) установками сприйняття, відповідальними за раціонально-аналітичну активність у межах сумарності образно-творчого підходу “правопівкульного” типу» (Камінська-Маркова, 2015: 84-85).

Перейдемо до визначення рівнів когнітивного аналізу: в наступному підрозділі: порівнюються явища з «тонкої матерії», що представляють метафізику музичної творчості: композитор як особистість, рефлексія Автора, що відбивається в камерному хронотопі вокального твору та закарбована у його семантиці; тембр сопрано як персоніфікація образу жінки у розмаїтті душевно-духовного буття.

1.1 Історична генеза та еволюція високого жіночого голосу (сопрано) в європейській музичній практиці

Пропонуються такі *модуси* дослідження образу людини, що надають досліднику «ключ» до таїни вокальної творчості (жіночого співу) в різних національних традиціях (китайській та українській).

- генотип;
- технологія звукоутворення;
- типи співацького голосу;

- репертуар;
- сценічна складова;
- національно-ментальні особливості психології співака.

Вірогідно, вони є спільними для всіх типів співацького голосу. Однак їх змістовне наповнення у жіночих та чоловічих специфікаціях співацького голосу, безумовно, є абсолютно унікальним, індивідуально-конкретним, резонансним на специфіку сенсів образу людини.

Слід розпочати із загальних позицій теорії вокального мистецтва як способу моделювання когнітивних відносин людини та оточуючого світу, поза якими аналіз специфіки сопрано не буде виглядати контекстуально повним, а дещо спрощено, схематично.

Вокальна культура базується на «трьох китах», які розкривають досліднику *структурний алгоритм пізнання* іманентних якостей співацького голосу:

- особливості національної мови (прози, літературно-поетичної, канонічної),
- народнопісенні традиції (фольклор), синкретизм мови та співу, вплив обрядових, танцювальних компонентів на склад вокальної інтонації;
- наявність історично усталеної системи професійного навчання співу (не менше 2-х поколінь в системі «вчитель – учень») за загальноприйнятими стандартами.

Нарешті, загальний формат репрезентації мистецтва вокалу складають відмінності історичного та соціокультурного контексту: це «картина світу», в якій простежується буття людини, яка співає (*homo cantor*) в різних національних традиціях.

Вивчення вокального мистецтва в системі сучасного когнітивного музикознавства охоплює різні наукові виміри його пізнання – історичний, культуротворчий, виконавсько-інтерпретативний, когнітивно-психологічний, гендерно-діяльнісний. Вони висвітлюють різні фахові аспекти творчості співака: по-перше, тип співацького голосу, стилі та жанри вокальної музики, репертуарні пріоритети, національно-психологічні та естетичні відмінності.

Вочевидь, в межах однієї дисертації неможливо розв'язати усі проблемні питання, що існують в системі академічного вокального мистецтва на новітньому етапі культурної глобалізації, з яким активно конкурують інші формати музичної комунікації (автентична традиція, естрадний спів, джаз).

Ясна річ, жанрово-виконавські «гілки» вокальної культури (автентичний спів, академічна європейська класична музика, естрадний та джазовий вокал) вже давно співіснують; проте роль співацького голосу, його специфіка для виконавської кар'єри залишається *першочерговою*, а його типологія давног входить в «проблемну зону» теорії співу й досі не є висвітленою в повній мірі. Більш того, актуальним питанням залишається залежність тембру та діапазону співачок від композиторської (а нині ще й диригентської та режисерської) затребуваності на концертній та театральній сцені у зв'язку із сюжетом, персонажем музичного (оперного) твору, запитами публіки.

Дослідження специфіки виконання колоратурних партій в європейських та національних творах китайськими співаками становить *актуальну сферу* теорії виконавського мистецтва. При цьому слід враховувати перспективу вивчення міжкультурного обміну, пов'язаного з подальшим осмисленням ролі жіночого співацького голосу у світовій вокальній культурі минулого та сьогодення (тобто виконання українськими співачками зразків китайської музики, а виконавцями з КНР – творів українських композиторів-класиків та молодих генерацій).

Порівняння співацького жіночого голосу в контексті європейської та китайської вокальних традицій відбудуватиметься за наступним дослідницьким алгоритмом: генотип, технологія, типологія, репертуар, сценічна складова, національно-ментальні особливості. Рівні аналізу склали когнітивну модель, прогнозовано прийнятну для вивчення вокального стилю національної традиції так само, як і для стилю творчості конкретного співака. Однак починати вивчення предмета нашого дослідження – мистецтва сопрано – слід з історичного погляду на нього.

Вокальне мистецтво не може бути досягнутим історично адекватно без урахування культурної комунікації та інфраструктури європейського міста, взаємозв'язків композиторської творчості, театрального та концертного життя, що забезпечують генерації співаків та слухачів, нарешті, без вивчення впливу різних національних традицій, тісно пов'язаних в музиці з роллю мови (мовлення), розвитку художнього слова (літератури, поезії), а також музичної критики, філософської думки певної нації в історичному хронотопі.

З трактатів по історії співацького мистецтва Західної Європи, відомо, що у Середньовіччі єдиною сферою професійної музики була церква, куди жіночі голоси не мали доступу (*mulieribus tacent in ecclesia*). Церковний хор (принаймні до XVIII століття) складався з хлопчиків та чоловіків (включаючи фальцетних співаків). Як наслідок, теситура верхніх голосів була приблизно на сексту нижче, ніж у сучасному мішаному хорі, а амбітус – інтервал між верхніми і нижніми звуками, доступними для певного співацького голосу (діапазон), – був вузьким, що робило фактуру щільнішою.

У світській сфері мистецтва доби Середньовіччя панувала побутова пісня одноголосного складу (із супроводом). За період XIV – XVI століть пісенні форми ускладнювалися, перетворюючись на професійне мистецтво, але все ще без жіночих голосів (у Сікстинській капелі з'явилися перші співаки-кастрати з сопрановими голосами, здатними до більш вищої теситури).

Епоха бароко сформувала гомофонно-гармонічну композицію з чітко визначеними функціями голосів хорової фактури: кількість партій, обраних на початку, залишалася незмінною до кінця твору (кожна партія зберігала свою первісну функцію).

З появою опери та інших світських жанрів і форм камерної вокальної творчості, високий тип голосу (сопрано) офіційно увійшов в театральне та концертне життя та набув особливого значення, ставши основою нової композиторської техніки (генерал-бас) та естетики бель канто.

Основним типом барокового стилю музикування стало поєднання сольного виконання сопранової мелодії та басового супроводу; простір між

ними заповнювали інструментальні голоси (клавесина, органу, або лютні), що вибудовували акордову вертикаль та були наслідком вільної імпровізації по заданій партитурі (за Стахевичем, 2014).

Назва *soprano* (з італ. *sopra* – «над»), як і інших голосів, пов'язана з особливою функцією голосу в музичній фактурі. В інструментальній музиці сопрановий регістр завжди асоціювався з мелодією: до кінця XVIII століття верхня, мелодична лінія клавірних творів нотувалася саме в сопрано. Якщо в інструментальній музиці верхню партію завжди виконували скрипка, флейта, корнет, пізніше гобой (права рука органіста або клавесиніста), то у вокальній музиці цю функцію виконувало сопрано, оскільки інші типи голосів були для цього менш придатними. Не випадково до кінця XVIII століття верхня лінія клавірних творів нотувалася саме в сопрановому регістрі, завжди асоціюючись з мелодією.

Ще одна причина «переважання» сопрано у композиторському відборі цього типу жіночого голосу – це символіка, яка панувала в музичній естетиці епохи доби бароко: *у свідомості новоєвропейської людини відбувалося ототожнення висоти з усіма високими поняттями, явищами та статусом (з Богом, небесним співом янголів, королями, героями, аристократами, благородними почуттями та вчинками)*. Як наслідок, зіставлення високих та низьких голосів «працювало» на протиставлення піднесеного і профанного.

В епоху бароко популяризації високих жіночих сопрано сприяла поява співаків-кастратів – чоловічих сопрано (або сопраністів), разом з тим природні чоловічі голоси стали менш затребуваними та зведені до ролей комічних слуг, низькородних лиходіїв.

Вокальні здібності кастратів (сопраністів) були винятковими: гормональні зміни не лише зберігали регістр та тембр дитячого голосу, а й спричинили незвичайний розвиток грудної клітини та легенів; голосові складки стали більш еластичними та змінили свій розмір і форму. Як наслідок, спів вирізнявся незвичайним тембром, динамічною різноманітністю, тонкою виразністю. Голос охоплював величезний діапазон та мав «нескінченне»

дихання (Heriot Angus, 1975). Кастрати присвячували весь свій час та сили розвитку й збереженню своєї співочої майстерності, в якій досягали недосяжної досконалості.

Дж. Россіні, який жив на межі двох епох, вважав, що із зникненням співаків-кастратів закінчилося справжнє мистецтво *bel canto* (Rossini, 1996). Цікаво, що мистецтво кастратів стало взірцем як для чоловіків-співаків, так і для співачок. Деякі кастрати були чудовими композиторами (Ст. Ланді⁴) та вчителями співу. Всі виконавці того часу, незалежно від типу природного голосу та діапазону, мали оволодіти технікою колоратури, якою славилися кастрати.

В основі італійського слова «*coloratura*» («прикраса, забарвлення») лежить латинський етимон «*color*» (колір).

Coloratura як певний спосіб виконання вокальної мелодії у вигляді звуків короткої тривалості, сформованих у різноманітні модули віртуозності (гами та арпеджіо, використання трелей, форшлагів та іншої орнаментациї), в італійській опері почала розвиватися у XVII столітті. Вже у XVIII – першу половину XIX століття колоратурний спів досяг свого розквіту. Композитори створювали вокальну музику з огляду на це, й навіть виправдовували свої перебільшення, адже на практиці нотний текст (особливо під час повторів) вичерпувався імпровізованою орнаментикою.

Під час виконання віртуозних партій в операх В. А. Моцарта, Дж. Россіні і навіть Дж. Верді колоратурний спів до певного часу дозволяв співакам якнайкраще продемонструвати не тільки вокальні можливості, але й тонкий артистизм. Однак в певний час колоратурні прикраси переросли в самоціль та творчо себе вичерпали. Але в наш час, коли відбувається відродження барокової опери, то повертається забутий в практиці класико-

⁴ Стефано Ланді (італ. Stefano Landi; 1587 – 1639) – італійський композитор та педагог римської школи доби раннього бароко. Зробив значний внесок у розвиток ранньої опери, написавши першу оперу на історичну тематику «Святий Олексій» (1632).

романтичної культури колоратурний спів. Багато хто з виконавців вважають його взагалі втраченим (почасти імпровізації).

Всі типи співацьких голосів (сопрано, мецо-сопрано, контральто, тенор, контратенор, рідше баритон, бас) повинні були вільно володіти цим виконавським засобом. Виконання могло бути як кантиленим, на безперервному диханні (*legato*), так і стрибкоподібним (*staccato*), де кожна нота мала звучати немов відокремлено від наступної, з ледь помітною паузою.

Вокальна освіта того часу базувалася не тільки на загальних для всіх типів співацького голосу принципах *атаки, тональної техніки, поєднання регістрів*. Засадничим було *грудне дихання*, органічне для штучної природи кастрата та прийнятне для жіночого організму (хоча для чоловічого менш ефективно).

Завдяки високому регістру голосу та природнім обертонам, саме сопрано вмilo та швидко справлятися з усіма пасажами та трелями. Тому не дивно, що з розвитком опери представниці саме цього типу співацького голосу досягли найбільших успіхів у бароковому мистецтві та разом з співаками-кастратами зайняли майже ексклюзивне соціальне становище. До середини XVIII століття їхні гонорари піднялися до запаморочливих висот, що дозволило їм перейти у склад аристократії, набути статус примадонн.

Образ примадонни злився у свідомості сучасників з амплуа артистки – екзальтованої особи, гордої і недосяжної небожительки. Цей образ співачки створювали як на сцені, так і в житті, однак слід розуміти, що він міг існувати **тільки в жанрових рамках опери-seria, де композитори довіряли сопрано партії трагічних героїнь** (героїв).

У опері-buffo, яка стала популярною в другій половині XVIII століття, співаків-кастратів вже не було, а партії жіночих сопрано стали скромнішими – не за масштабом музичного твору, а за значенням в музичній драматургії. На зміну трагічним героїням прийшли ліричні героїні, а також *ingénues, subrettes*; трагічну піднесеність жіночих амплуа замінив реалізм повсякденної буденності (Giudici, 2016). Однак, незважаючи на зникнення опери-seria на

початку XIX століття, жанр серйозної опери (в широкому сенсі) ніколи не зникав з театральної сцени. Тому *жіноче сопрано в усіх його типологічних варіантах зберегло за собою роль героїні, «піднесеної» над повсякденністю.*

Сопрано завжди вважалося самим високим голосом, в тому числі це враховувати композитори та слухачі. Однак його діапазон визначався вокальними педагогами та авторами трактатів по-різному:

- у хоровій музиці епохи Відродження – перша октава;
- в бароковій сольній музиці діапазон розширювався до середини другої октави, займаючи a^2 та інколи h^2 .

Нижньою межею сопранового голосу у композиторів XVII – XVIII було в більшості c^1 («до» першої октави); в XIX столітті М. Гарсія вказав на можливість h та b малої октави; у XX столітті – це вже a малої октави (але в основному для драматичних сопрано).

Плавне з'єднання регістрів завжди було та залишається одним з найпріоритетніших завдань вокальної педагогіки. Однак справа в тому, що викладачі та теоретики співу протягом різних століть визначали їх по-різному, навіть з точки зору меж діапазону. Наприклад, за даними сучасного дослідника В. Карпова грудний регістр охоплює $c^1 - f^1$; мікстовий (мішаний) регістр – це $g^1 - g^2$; головний регістр – $a^2 - a^3$ (Карпов, : 106).

М. Гарсія значно раніше (1846 рік видання його книги) визначав регістри інакше:

грудний (a малої октави – e^1), мікс ($c^1 - c^{\#2}$), головний ($d^2 - f^3$).

Очевидні відмінності у визначенні регістрів та перехідних нот в системі інших відомих класифікацій:

- грудний регістр драматичного сопрано: a малої октави – e b 1 ;
- колоратурного сопрано: a малої октави – c^1 : від першої октави до $e - f^2$;
- грудний мікс (змішаний) драматичного сопрано: $e^1 - d^2$; колоратури: $e^1 - f^2$;
- головний мікс (змішаний) драматичного сопрано: $e^2 -$; колоратури: $f^{\#2} - c^3$;
- головний регістр: $d^3 - f^3$ (й вище).

З іншого боку, в цих визначеннях існує певна умовність, яка не враховує ані індивідуальних особливостей співаків, ані того факту, що голос може видавати кілька перехідних тонів в одному регістрі та в іншому. Таке «перетинання» регістрів спостерігається лише у випадку методики М. Гарсії, який загалом для всіх голосів відводить до півтори октави (*a* малої октави – *c#2*) під поєднання грудного та змішаного регістрів, після чого головний регістр розширюється вгору. У такому випадку проблема поєднання регістрів не виникає та вирішується правильним фразуванням, – вважають співавтори Дж. Радомські та (Radomski, 2000: 133-134).

Епоха *bel canto*, навчаючи зчепленню регістрів, залишала їх у повній тональній індивідуальності, так що зіставлення регістрів у широких стрибках було добре помітним, і на цей тональний ефект розраховували композитори (наприклад, арія Фьорділіджі В. А. Моцарта з опери «Так чинять усі жінки»).

У наш час педагоги віддають перевагу однорідному міксту, поширюючи його на весь діапазон. Щодо назв регістрів (грудний – мікстовий – головний) – це зручна асоціативна умовність, яка не має прямого анатомічного зв'язку із грудною кліткою чи головою. Йдеться про якість звучання, що залежить від різного ступеню та засобу змикання голосових складок.

Грудні звуки сопрано наповнені глибоким, щільним тембром, що має схожість із мецо-сопрано (наприклад, наявність низьких нот дозволила драматичній колоратурі Марії Каллас⁵ вільно співати Кармен (Ж. Бізе, опера «Кармен») та навіть Далілу (К. Сенс-Санс, опера «Самсон та Даліла»).

Згідно канонам старовинного *bel canto*, головний голос сопрано мав звучати дуже вузько (майже «безтілесно») і чим вище – тим тихіше (як приклад, записи партії Ізольти у виконанні співачки Фриди Ляйдер⁶). В сучасних вокально-технічних умовах такий звук є притаманним лише для колоратурного сопрано.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=EseMHR6VEM0> (Хабанера Кармен),
https://www.youtube.com/watch?v=nsNMP6_Q0Js (Арія Даліли)

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=0tzVvyQ5J98>

Справа в тому, що у XVII – XIX століттях ситуація була майже протилежною сучасній: гучність мала бути дуже помірною, особливо у верхній частині діапазону, для чого використовувався виключно головний регістр, так що найвищі ноти були найбільш вузькими за тоном і найтихішими. Пронизливість, запозичена у співаків-кастратів, була невід'ємною складовою старовинного *bel canto*, яке сьогодні при прослуховування старих майстрів сприймається неоднозначно. Насамперед, це пов'язано з тим, що вокально-технічна естетика звуку є живим явищем, що довели останні чотири століття вокальної трансформації.

На початку існування опери (точніше, наприкінці XVI століття) спів супроводжувався найскромнішим інструментарієм (клавесин, лютня, віола та віола да гамба), що дозволяло співакам використовувати деталізацію у формі найделікатнішого *pianissimo*.

Виконання партій сопрано початку XVII століття теж передбачало замість потужного виконання – делікатне та ніжне, що захоплювало красою звучання, а не силою (що природно, адже перші опери виконувалися в приватних будинках у камерній обстановці). З переходом опери до театру, де вона отримала можливості більш масштабної реалізації – великий оркестр, який тепер не лише акомпанував співакам, а й конкурував з ними (так до початку XX століття оркестр не переставав зростати – до 120 музикантів у опері Р. Штрауса «Саломея» та «Електра»).

На початку XVIII століття розвинулася практика написання арій у так званій *trio*-фактурі: до найвищого, найінтенсивнішого регістрів вокальної партії та *basso continuo* приєднувалася ще партія *obligato*, що еквівалентна вокальній, в тому самому регістрі, одночасно з голосом або навпроти нього). Такі арії сопрано доводилося співати з пронизливістю та гучністю, володіти безмежним діапазоном та диханням.

Інші незвичні особливості звучання старовинного сопрано пов'язані з характером вібрації, артикуляцією, використанням резонаторів і дикції.

Еталонна техніка епохи бароко була єдиною для *всіх типів сопрано*. Вузьке звучання сопранового голосу – головна характеристика старовинного *bel canto*, що стосується не тільки верхнього регістру діапазону, а й всього звучання, спрямованого виключно на «передній», «масочний» резонаторний відділ (а не «потиличний» з «розширенням», як це виконують сучасні сопраністки).

У високого сопрано доби бароко враження вузького звучання підсилювала практично повна *відсутність вібрації* по висоті, що компенсувалася зміною гучності. При цьому тембр не ставав різким та примітивним, а навпаки, набував кришталевої чистоти та прозорості.

У XVIII столітті спів без вібрації припускав обов'язкове використання трелей та колоратурних пасажів. Всі співачки повинні були вільно володіти треллю, інакше вони не вважалися справжніми майстринями (Abert, 1923-1924). Однак спорідненість трелі та вібрато розумілися як прикраси з певним виразним значенням і не використовувалися постійно. Вібраційну трель як засіб виразності можна було починати та зупиняти в будь-який момент виконання. Разом з усіма природними відмінностями в *теситурі, силі та забарвленні* звуків різні колоратури були невід'ємною складовою кожної оперної ролі.

Звичайно, що в наш час ототожнення трелі та вібрато дещо спрощене. Хоча для сучасних співачок технологічна спорідненість цих прийомів важливіша, ніж їх відмінності: виконавиці заміняють трель швидкою вібрацією, що строго контролюється за висотою (велика секунда або мала секунда) та за швидкістю.

Старовинні сопрано епохи *bel canto* досягали бажаного ефекту, контролюючи силу та швидкість видиху при повністю вільній гортані, використовуючи кілька типів атаки. Здебільшого атаки були дуже твердими, іноді жорсткими, а в деяких особливо драматичних пасажах – навіть з хрипами.

Один з таких типів атаки – «*coup de glotte*» («удар по голосовій щілині») з'явився в період веризму та став дуже популярним у ХХ столітті: повітря під тиском накопичується під щільно зімкнутими голосовими складками, а потім різко з силою звільняється під час звуку. З точки зору естетики старовинного *bel canto* така жорстка атака звуку була неприйнятна та вважалася шкідливою для голосу.

Інший важливий тип вокальної атаки у творах композиторів ХVIII – ХІХ століттях пов'язаний з особливою технікою виконання – «*messa di voce*». Довгі та відносно тривалі ноти починалися з м'якого *mf*, потім *crescendo* посилювалися та знову через *diminuendo* слабшали у *pianissimo*, про цьому кульмінація частіше вона була майже на самому початку та сприймалася як сильна (але через м'яку атаку), після якої голос поступово філірувався. Така атака досі вважається етальною в усьому світі, як єдиний правильний засіб виразного співу (Austin, 2005).

Найважливішим чинником атаки та артикуляції є дикція. При направленні голосу вперед до верхніх зубів, чиста дикція розвивається майже природно, без надмірних зусиль або акценту на диханні, без втрати плавності. Для сопрано, що звучить глибоко (немов би «в середину» себе), дикція стає нездоланною проблемою, яка не може бути вирішена при такому звуковеденні, коли співачки лише інтонують абстрактні мелодії без слів, що кардинально відрізняється від мелодичної концепції бельканто (Mancini, 1970).

На думку П. Тосі, проблема дикції існувала завжди, а у випадку з сопрано вона була особливо гострою. Не випадково ще в ХVII столітті для оперних вистав з невеликим оркестром друкували книги з текстом (лібрето), оскільки зрозуміти його на слух було неможливо (Tosi, 1743 / 1978). Іншими словами, дикція – одвічна проблема, адже в її основі лежить зв'язок між співом і декламацією.

Епоха *bel canto* передусім переймалася змістом виголошеного тексту: невідповідно мистецтво речитативу особо цінувалося, а поняття «кантилени»

впливало, насамперед, з мелодекламації. Старовинна мелодія дискретна за афективними штрихами: навмисні вздохи та зітхання, акценти та ламані нюанси ділили її на фрази та мотиви. В цілому старовинні арії є дискретними: в них немає однорідності, немає плавності нескінченного дихання (як це буде в добу музичного романтизму).

Сучасні уявлення про кантилену, навпаки, більш інструментальні за походженням: спів імітує скрипку, яка непомітно змінює смичок, або навіть орган з його механічними «легенями».

Отже, старовинне та сучасне поняття кантиленного співу сопрано різко контрастують між собою: перший тип заснований на виразній вимові, інший – на вокалізації, яка змінюється за висотою, але є *єдиною за тембром і способом звукоутворення*. Щоб відчутти цю полярність достатньо послухати каватину Норми «Casta Diva» з опери Г. Доницетті «Норма» у старовинному виконанні А. Патті⁷ та сучасному – М. Кабальє⁸. Перша співачка демонструє мистецтво схвильованої декламації, тоді як друга занурюється у стан статичної насолоди розкішного звучання голосу як .

Переходимо до характеристики значення поетичного тексту у вокальному мистецтві, від якого залежить не лише його жанрова семантика (відповідно, її типологія), але й вокальна інтонація та стиль інтерпретації музичного твору.

Середньовічні менестрелі (до речі, так само як і сучасні «барди») зосереджувалися на поезії, яку читали у вузькому колі: це вимагало осмисленої декламації, а не гучного чи красивого голосу (як у вокальному мистецтві); тоді як в Ренесансній ансамблевій (поліфонічній) музиці зміст твору складали мелодика (поєднання кількох мелодичних ліній) та гармонія. Слова були менш важливими, оскільки їх все одно не можна було почути в п'ятиголосному імітаційному викладі.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=n0BvcwetZRU>

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

У сольній вокальній музиці Нового часу слово знову вийшло на перший план, але вже в єдності з суто музичним змістом. Сучасні оперні театри потребують від співачок поєднання мовної артикуляції та вправного вокального звучання – складне мистецьке завдання, яке кожна виконавиця вирішує індивідуально. Таким чином, загальною тенденцією розвитку людства від епохи Відродження до наших днів є *поступовий перехід від універсалізму до вузької спеціалізації*. Ця тенденція яскраво відобразилася й в академічному мистецтві сопрано.

Важливо розуміти, всі жіночі партії опер XVII – XVIII століть вимагають від сопрано неабиякої акторської майстерності та досконалого володіння колоратурним мистецтвом (як приклад, опера К. Монтеверді «Коронація Поппеї», 1642 р., або опера Ф. Каваллі «Оронтея», 1649 р.).

В операх А. Скарлатті сопранові арії-афекти є дуже різнохарактерними за діапазоном, типами техніки. Композитор не створював цілісного образу героїні, а лише її правдоподібні реакції на кожен конкретну сценічну ситуацію. Прикладом слугує опера «Ераклія» (1700) (Kirkpatrick, 1953).

Драматичний характер опер Г. Ф. Генделя, який наслідував принципи А. Скарлатті, вимагав від сопрано універсальної майстерності.

Вищезгадані критерії можна віднести й до *не-італійських* оперних партій XVII століття: наприклад, Дідона в опері Г. Перселла «Дідона та Еней» (1689), яку зазвичай виконують драматичні сопрано, іноді мецо-сопрано. Також у цій опері є партія для легкого сопрано (Белінда) (King Robert, 1999).

В Італії XVIII століття найважливішим напрямком була опера-buffo (комічна опера). Партія Серпіни в опері Дж. Б. Перголезі «Служниця-господиня» (1733) донині залишається однією з найпопулярніших та показових для сопрано. Проте головні оперно-виконавські події XVIII століття пов'язані з великими композиторами-німцями, які писали переважно французькою та італійською мовами. Партії Альцести, Іфігенії, Арміди найвизначніших опер К. Глюка передбачають, по-перше, видатну гру

трагічної актриси, а потім голос, який може бути як драматичним, так і лірико-драматичним.

Багато найважчих партій для сопрано в операх В. А. Моцарта вимагають вільного володіння крайніми регістрами у поєднанні із великими стрибками, високою колоратурою, душевною проникливістю та драматичною майстерністю гри. Під впливом творчого захоплення вокальною чистотою та віртуозністю відомої сопрано того часу Лукреції Агуарі (Бастарделла) композитором були створені сопранові партії, що сягали третьої та навіть четвертої октав (опери «Викрадення з Сералю», «Чарівна флейта») (Abert, 1923-1924).

У французькій опері кінця XVIII століття лірична партія Лоретти в «Річарді Левове Серце» та драматична, навіть трагічна Медеї в однойменній опері Л. Керубіні містять розмовні діалоги, що робить їх особливо складними для виконавців («Медея», зазвичай, виконується з речитативами та італійським текстом). Таку саму складність можна спостерігати й в німецькому зінгшпілі, до якого належать не лише опери В. А. Моцарта («Бастіана та Бастієни», «Викрадення з Сералю», «Чарівна флейта»), а й «Вільний стрілок» К. Вебера та навіть «Летюча миша» Й. Штрауса. Слід згадати про оперу «Фіделію» Л. Бетховена – високу драму, що заснована на принципах французької опери. В ній містяться найскладніша драматична роль Леонори і лірична партія Марселіни.

Оперні твори Дж. Россіні, що повернули італійському мистецтву його колишню славу, і до нині є всесвітньо затребуваними. Однак центральних партій для сопрано в них не так вже й багато. Незважаючи на переважання колоратури та високої теситури, вони драматичні за змістом та акторськими завданнями: Семіраміда, Нінетта (опера «Сорока-зłodійка»), Дездемона (опера «Отелло»), Танкредо і Амінаїді (опера «Танкредо»), Матильда («Вільгельм Тель»). Роль Розіни (опера «Севільський цирульник») спочатку виконували легкі сопрано замість колоратурного мецо-сопрано, що суттєво

змінювало авторський задум, тому Дж. Россіні виступив проти цієї практики (Rossini, 1996).

Послідовники Дж. Россіні трактували сопрано у лірико-драматичному або драматичному ключі: три найвідоміші партії в операх В. Белліні – лірико-драматична Аміна («Сомнамбула»), Ельвіра («Пуритани») та трагічна Норма («Норма»). У цих партіях між природними якостями голосу та образом-амплуа немає прямої відповідності (на відміну від вимог композиторів XVIII століття): лірико-драматичний характер передбачає звучання легкої колоратури (партія Ельвіри).

Г. Доніцетті віддавав перевагу легким голосам. Хоча сьогодні його серйозні опери є не дуже популярними та рідко ставляться, за винятком «Лючії ді Ламмермур» (партія Лючії). Натомість є два комічні шедеври в творчості цього композитора, в яких сопрано виконують другорядні ролі у світлих колоратурних партіях: Адіна (опера «Любовний напій») та Норіна (опера «Дон Паскуале») (Lippmann F. 1966).

Французька опера середини XIX століття прославила себе багатьма іменами. Ранньоромантична опера представлена в сучасному репертуарі популярною комічною оперою Д. Оберта «Фра-Дияволо» (1830). Її лірико-комічний сюжет та яскраві персонажі викликають незмінну симпатію глядачів, але водночас ставлять надзвичайно високі вимоги до колоратурної віртуозності та легкого високого регістру співачок (партія Церліни).

Твори Й. Мейєрбера, фундатора жанру «великої опери» зберегли свою привабливість до нині. Серед зразків партій сопрано лірико-драматичного типу – Ізабелла (опера «Роберта-Дияволо»), Валентина (опера «Гугеноти»). Партії легкої колоратури – Дінора (опера «Дінора»), Маргарита Наваррська («Гугеноти»), Катерина II (опера «Північна зірка»), партія Селіки (опера «Африканка») – вимагають володіння «дрібною технікою» та високим регістром, але може бути виконана й більш міцним голосом (про це пише О. Шуляр, 2014).

«Посмертна» (та єдина) опера Ж. Оффенбаха «Казки Гофмана» пропонує унікальний образ: жінка-мрія з'являється Гофману в різних іпостасях, у вигляді різних персонажів, які насправді співають різними голосами. У той час як Стелла має лише кілька фраз, лялька Олімпія має високу колоратуру, куртизанка Джульєтта – глибоке, чуттєве сопрано (іноді меццо), а хвора співачка Антонія – центральне ліричне сопрано. Зазвичай ці партії виконують чотири різні співачки, хоча в рідкісних випадках можна зустріти артистичну та технічну бравурність співачки, яка виконує всі жіночі партії (наприклад. Дж. Сазерленд⁹).

В опері Ж. Бізе «Кармен» сопрано відведено другорядну ліричну лінію – образ люблячої Мікаели. Хоча ця опера написана для мецо-сопрано, головна партія належить до діапазону сопрано. Історія її сценічного втілення налічує блискучі виконання таких співачок, як Е. Кальве, Ж. Фаррар, Р. Райза, В. де лос Анхелес, М. Каллас (лише у записі). Тож на початку ХХ ст. цю партію часто виконували досить потужні, насичені голоси.

В інших, досить популярних операх Ж. Бізе («Джаміле», «Шукачі перлин») наявні цікаві партії легкого сопрано. Варто згадати віртуозну колоратурну партію Лакме в однойменній опері Л. Деліба; популярну сопранову партію фрау Флут (Аліси Форд) з опери О. Ніколаї «Віндзорські пустунки» з багатою за колоратурою, що вимагає досить сильного голосу та володіння грудним регістром (Шуляр, 2014).

В наш час опери Дж. Верді та Р. Вагнера майже повністю представлені на світовій сцені (включно з ранніми незавершеними творами). Всі сопранові партії Дж. Верді відзначаються сильним сценічним темпераментом та драматичною емоційністю. При цьому композитор рідко говорить про «масивні» голоси, вимагаючи оволодіння найскладнішою колоратурою (що є складовою художнього образу, яка не може бути вилученою або зіпсованою). Зі спогадів видатного італійського диригента А. Тосканіні, який

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=NUgyycCzgUs>, <https://www.youtube.com/watch?v=KSL0iYN0iX7w>, <https://www.youtube.com/watch?v=BiDa2FEfOpU>, <https://www.youtube.com/watch?v=QWmqNx7FJyo>

спілкувався з Дж. Верді в останні роки його життя, відомо, що композитор заперечував можливість виконання партії Джильди колоратурним сопрано та взагалі ненавидів цей тип голосу. Для нього найбільш відповідним був гнучкий голос середньої сили та гучності, але з повним діапазоном й наповненим грудним регістром. Для такого типу жіночого голосу Дж. Верді були створені партії Віолетти (опера «Травіата»), Джильди (опера «Ріголетто»), Леонори (опера «Трубадур»), Єлизавети (опера «Дон Карлос»), Олени («Сицилійська вечірня»), Маркізи (опера «Уявний Станіслав»).

Не менш делікатні за інтонацією та нюансуванням, але менш рухливими є партії Аїди (опера «Аїда»), Дездемони (опера «Отелло»), Леді Макбет (опера «Макбет»), Амелії (опера «Маскарад»), Леонори (опера «Сила долі»), Марії (опера «Симон Бокканегра»), Жизельди (опера «Лихварі»). Так, О. Стахевич відзначає, що партію Аліси у опері «Фальстаф» можна та потрібно співати легким, ніжним сопрано, хоча колоратурні вимоги шокують (Стахевич, 2014).

Серед італійських композиторів – сучасників Дж. Верді – слід виокремити А. Понк'єллі, автора опери «Джоконда». Партія Джоконди написана для сильного драматичного сопрано, містить досить широкі стрибки і потребує насиченого використання грудного регістру. Хоча за сюжетом Джоконда є співачкою, партія не містить колоратурних хитрощів, в ній превалює виразна декламація та речитативність.

Оперна творчість Р. Вагнера створила особливий тип сопрано, який отримав назву «вагнерівське». Однак важливо зазначити, що як самі голоси, так і їхня специфічна назва з'явилися лише в середині ХХ століття. Ця назва стосується дуже гучного, потужного голосу з широким діапазоном, міцним грудним регістром, здатністю до великих стрибків та виразністю, піднесеною декламацією. Водночас диригенти та критики схильні прощати «флейтоподібний тембр» у верхній частині, а також надмірне вібрато та помірну рухливість, що часто зустрічаються в таких «єрихонських» голосах

(наприклад, А. Сіля¹⁰). Потреба в таких голосах пов'язана з щільною мелодико-поліфонічною фактурою в творах Р. Вагнера, яка вібрує та об'єднує звуки оркестру з великою кількістю пасажів мідних духових інструментів. Власне, композитор намагався дещо приглушити оркестр, надаючи перевагу співацькому голосу, та навіть спроектував театр у Байройті, де оркестрова яма знаходилася під сценою, а не перед нею, однак диригенти ХХ століття, як правило, розглядали вагнерівські партитури як симфонічні. Така практика, особливо за межами Байройта, призводила до надмірного посилення оркестрового звучання, яке можна було врівноважити лише звуками виняткової сили, в основному за рахунок свободи звучання співацького голосу, краси тембру та тонкощів нюансування.

Дослідники вказують на час, коли «вагнерівське» сопрано в сучасному розумінні з'явилося – у 1930-і років (починаючи з К. Флагстад¹¹), тоді як попередні співачки виконували Р. Вагнера набагато скромнішим тембром (навіть у кульмінаційних моментах), з легкістю поєднуючи цей репертуар з руховими та навіть колоратурними партіями в операх В. А. Моцарта, Дж. Верді, К. Мейєрбера. Тому музику Р. Вагнера можна й потрібно співати в традиції *bel canto*, вважає сучасний дослідник (О. Д. Шуляр, 2014). Це безпомилковий мистецький успіх для усіх високих голосів (навіть найскромніших), але обов'язково з **сильним грудним регістром**, який є важливим чинником техніки *bel canto*. Наприклад в III акті «Валькірії», арії валькірій – невеликі за розміром, охоплюють весь діапазон голосу, з найширшими стрибками, складні за тематизмом та сценічною постановкою, тому вимагають відмінних виконавців (див. про це: О. Д. Шуляр, 2014).

Повертаючись до історії оперного мистецтва Італії, слід визнати, що кінець ХІХ століття ознаменувався появою шедеврів, але кожен з композиторів цього періоду запам'ятався як «автор однієї опери», написаної в молоді роки. Наприклад, композитор А. Бойто написав оперу «Мефістофель»

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=QeqHN08kb0Y>

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=FICa2PKCi4U>

на основі обох частин драми «Фауста» Й. В. Гете» у формі «короткометражної» драми з багатьма маленькими сценами. Внутрішня структура цих сцен унеможлиблює акторську свободу, тому образ не встигає розкритися як драматургічне ціле. В опері дві сопранові партії – Маргарити та Олени. Обидві написані для сильного сопрано, з широким вокальним діапазоном, але м'яким ліричним тембром.

Арія Маргарити у в'язниці вимагає виняткової колоратурної майстерності (хоча арпеджіо по всьому вокальному діапазону не створюють враження важкості). Таке поєднання зустрічається вкрай рідко навіть серед видатних співачок: так, Арту Флореску¹² створила виключно зворушливий образ.

Композитори-верісти створили не тільки особливий оперний стиль – і, відповідно, тип голосу – але й особливу **школу співу**, яка багато в чому заперечувала традицію *bel canto*. В операх веристів широко використовується *coup de glotte*, ридання, різке зіставлення регістрів і тембрів, артикуляційні прийоми мовлення (від крику до шепоту). За естетичними принципами творчості веризм є набагато «ширшим» за *bel canto*, але, дозволяючи собі багато, він має емоційні перегини, отже, мовно-стильові обмеження. З часом вокально-виконавська стилістика та прийоми веризму стали більш форсованими та емоційно-агресивними, як, наприклад, Сантуцца в опері П. Масканьї «Сільська честь». Цю партію часто з успіхом виконують як сопрано, так й меццо-сопрано (М. Каллас¹³, Дж. Сімонато¹⁴).

Драматичним характером вирізняються сопранові партії в операх композиторів У. Джордано та Ф. Чілеа – Маддалена (опера «Андреа Шеньє») й Федора (з однойменної опери «Федора») та Адрієнна (опера «Адрієна Лекуврер»). Психологічно напруженими, звучними та вокально напруженими

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=FZCpcUDjVN0>

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=ZtKE3aoBHS0>

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ItRfkcSCLGo>

є партії з опер композиторів П. Масканьї та Р. Леанкавалло – Лодолетта та Ірис (з однойменних опер), Недда (опера «Паяци»).

Творчість геніального композитора Дж. Пуччіні виходить далеко за межі веризму, хоча й продовжує розвиток його вокальної стилістики. Композитор також віддав данину вокальним традиціям *bel canto*: наявність яскраво вираженого грудного регістру дозволила лірико-драматичним сопрано виконувати не тільки партії Манон (опера «Манон Леско», Мімі (опера «Богема»), Чіо-Чіо-сан (опера «Мадам Батєгфляй»), але й Тоски (опера «Тоска») та Мінні (опера «Дівчина з Заходу»).

Роль Турандот (з однойменної опери Дж. Пуччіні) вперше була виконана вже після смерті композитора; можливо тому склалася традиція драматичного, майже вагнерівського сопранового співу (невипадково незамінною виконавицею Турандот була Б. Нільссон¹⁵). Однак більшість сучасних виконавців, намагаючись подолати труднощі теситури партії «через силу», стикаються з серйозними, часом нерозв'язними вокальними проблемами.

В усіх операх Дж. Пуччіні центральною є партія ліричного сопрано; легке та високе сопрано є лише в операх «Сестра Анджеліка» (однойменна партія), «Богема» (партія Мюзетти), «Джанні Скіккі» (партія Лауретти).

У Франції на зламі XIX – XX століть найвизначнішою постаттю в сфері музично-театрального жанру був композитор Ж. Масне. В його оперній спадщині є шедевр для сопрано – партія Манон (з однойменної опери). Незважаючи на делікатність, витонченість та кокетливість героїні, ця партія входила не тільки в репертуар легких і ліричних сопрано, але і в репертуар лірико-драматичних сопрано, що підкреслювало інші якості цієї складної багатогранної ролі. Для цього ж голосу призначалася й партія Таїс (з однойменної опери). Партія Шарлотти (опера «Вертер») написана Ж. Масне

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=S-GV5t5XLjg>

для мецо-сопрано, але відповідає вокальному діапазону сопрано з сильним, розвиненим грудним регістром (Baxter D., 1989).

Під кінець XIX століття композитори прагнули втілити нову естетику показу людини, яка співає, тому відійшли від принципів колоратурного співу, як показника віртуозної професійно-технічної презентації, залишаючи його лише для колоратурних та лірико-колоратурних сопрано, ліричних тенорів та альтів. Як пише О. Д. Шуляр, наприкінці XIX – на початку XX століття в європейській вокальній музиці виникли та затвердилися нові естетичні засади та музична стилістика: характерним став відхід від повсякденності, народних тем і мелодій. Створювалася музика витончена, неприродна, інтелектуально розумова [О. Д. Шуляр. 2014].

Оновлення у звуковий світ вокальної музики внесли композитори початку XX століття – А. Берг («Лулу»), Б.Барток («Замок Синьої Бороди»), які базували свою техніку письма на радикальному мисленні. Вже у першій половині нового століття для оперного мистецтва Європи в цілому характерними стали пошуки нових форм, відмова від звичних традицій.

В умовах реформи відбувся відхід композиторів від мелодії, її інтервальна будова змінилася: поява незвично широких інтервальних стрибків голосу (здебільшого септим, кварт, квінт), що мають нестійкий, дисонуючий характер і передають психологічні стани тривоги, напруження, характерні для оперних творів західноєвропейських композиторів.

Є ще одна *специфічна ознака вокального письма XX століття* – використання *теситури*, яка здебільшого є *некомфортною для голосу*. Висока теситура широко використовується у вокальних соло для низьких голосів. З іншого боку, високі голоси змушені пристосовуватися до низької теситури, яка є незвичною і менш розвинутою. Крім того, дуже важливим фактором для співака стає функція оркестру, який має основне емоційне навантаження. Оркестр начебто виконує функцію супроводу, однак в більшості випадків він не дублює вокальні теми, не підкривує їх ладогармонію, а має самостійні контрапункти. Однак зміна інтонаційного малюнка в партії оркестру заважає

співакові сконцентрувати увагу на своєму тематизмі. Тому самостійність оркестрової партії ускладнює суголосне звучання і сильно впливає на психологічний стан співака. Є певні труднощі з інтонаційним та метроритмічним відчуттям, що під силу лише співакам з бездоганною вокальною технікою та масштабним мисленням.

Тому в ХХ столітті опера як жанр серйозної опери поступово зникає з поля зору демократичної публіки, однак безліч шедеврів продовжували займати гідне місце в скарбниці «витончених мистецтв». На жаль, не всі вони є великими партіями для сопрано. Є винятки: численні опери Р. Штрауса вражають як музично, так і технічно. Його одноактні опери «Саломея» та «Електра» з мінімумом подій та персонажів з'явилися на самому початку століття. Пристрасті в музичній драматургії цих творів, незважаючи на певну інтимність, підняті на таку висоту, що вокал – надзвичайно напружений, звучить на межі людських можливостей. Звук доведений до найвищої теситури, кожне соло сповнене величезних стрибків і вигуків, оркестр з понад 100 музикантів грає несамовито експресивно. Вражає, що при цьому музика є надзвичайно красивою (особливо в «Саломеї»). До речі, партії Соломії та Електри з однаковою красою співають не тільки «вагнерівські» сопрано (Б. Нільссон, І. Борк), але й менш потужні, більш теплі голоси (М. Чеботарі, Л. Велич, М. Кабальє). В останньому випадку труднощі ще більші, і якщо врахувати, що соло Соломії містить великий сольний танець «семи покривал», то вони майже нездоланні.

У партії Хризотеміди (опера «Електра») звучання сопрано здається більш легким, але ж при такій самій щільній теситурі. Партія Клітемнестри (там само) написана для меццо-сопрано, але її виконують й потужні сопрано, зокрема Л. Різанек¹⁶.

У 1911 році Р. Штраус в своїй оперних творах раптово змінив художню концепцію опери як музично-театрального жанру: масштаб композиції

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Q5948jqBIXA>

збільшився, але відчуття камерності залишилося, навіть посилювалося – особливо в музиці, що відроджувала естетичні ідеали минулих епох. Новий *мелодичний постромантизм* вимагав іншого типу співацького голосу – легкого, напівпрозорого, хоча й гучного та повного – в діапазоні голосів від ліричного сопрано до лірико-драматичного сопрано. У опері «Кавалер роз» Р. Штрауса (1911) є три сопранові партії:

- прозоре виконання Софі;
- Маршальша з густим голосом;
- молодий паж Октавіан (партію якого іноді виконують меццо-сопрано).

Дуети і тріо чистих, співочих вокальних ліній «підносяться» над відносно скромним оркестром. Сопранові партії зустрічаються і в наступних, ще більш камерних операх: «Аріадна на Наксосі», наприклад, містить драматичне соло Аріадни і Композитора, важкі колоратурні соло Цербінетти та Наяди.

Експресіоністичну стилістику, від якої Р. Штраус відмовився після «Летючої миші», продовжив А. Шенберг у своїх ранніх «поховальних драмах» (*Schreidramen*). В його монооперах «Очікування» та «Щаслива рука» навіть дуже сильний та майстерний високий жіночий голос досягає своїх меж, – відзначають дослідники (О. Д. Шуляр, 2014).

Зовсім іншою була оперна естетика А. Берга. Його опери «Воцтек» і «Лулу» поєднують експресіоністичну стилістику музики з реалістичним розвитком характерів і повноцінним театральним видовищем. На відміну від партії Марії з опери «Воцтек», що не є центральною, Лулу – одна з найскладніших партій для драматичного сопрано в композиторській практиці ХХ століття. Вона написана в додекафонній системі та вимагає витонченого слуху, тонкого, виразного інтонування в декламації, дикції, чудової акторської майстерності і, зрештою, виняткової жіночої привабливості.

Опера «Пеллеаса та Мелісанди» К. Дебюссі є антивагнерівським твором, що виконаний у «напіввокальному» стилі, позбавленого потужних романтичних хвильових наростань психологічної напруги та гучних

кульмінацій. Опера, що складається з п'яти актів, не містить жодної арії у звичному розумінні цього слова; в її основі лежить мелодекламація –співочий речитатив, традиційний для французької опери з часів Ж.-Б. Люлли. Партія Мелісанди переважно виконується меццо-сопрано або сопрано що має бути грудним і не надто легким.

Традиція К. Дебюссі подовжується в операх Ф. Пуленка (комічній «Груди Тіресія» та драматичній «Діалоги кармеліток»). Структуру великої опери в них живить сценічна наявність протяжних мелодій – фрагментарна у першому випадку та дещо хаотична, в стилі ярмаркової комедії – у другому. В опері «Діалоги кармеліток» є кілька ролей для сопрано, але всі вони є персонажами другого плану; серед них – захоплююча партія Нової Настоятельки, з арією рідкісної краси у сцені у в'язниці Консьєржері в 3-му акті, – на це вказує дослідник (О. Д. Шуляр 2014).

У всіх трьох операх, включаючи «Людський голос», центральна роль відведена лірико-драматичному сопрано з чудовим акторським, трагедійним талантом: це Тереза, Бланш де ла Форс та безіменна Жінка. Всі без винятку прем'єри опер виконала чудова співачка Д. Дюваль¹⁷ (хоча відомо, що Пуленк створював діалоги з думкою про М. Каллас).

Завершимо огляд найважливіших сопранових партій-образів в європейській опери зверненням до шедевр, створеного за океаном, – опери американського композитора Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс». Вона стала значним внеском у розвиток жанру в світовій культурі ХХ століття: в ній, крім головної партії Бесс, сопрано довірено найважливіші партії Клари та Сіріни. Знаменита «Колискова» співається в різних ситуаціях трьома героїнями; всі три голоси належать приблизно до одного типу – центрального сопрано, про що пише Ховард Поллак (Howard Pollack, 2006).

Інший показовий зразок – відомий мюзикл Л. Бернстайна «Вестсайдська історія», як відомо, не був призначений для академічного співу, однак

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=_HaXaJy8_Nc

композитор-диригент в останні роки свого життя записав цю партитуру з найбільшими зірками оперної сцени (зокрема, К. Те Канава і Т. Троянос).

На жаль, італійська опера у ХХ столітті не позначена творіннями, що дорівнюють її колишній славі. На початку століття були написані вокально-сценічні опери Е. Вольф-Феррарі «Таємниця Сусанни», «Чотири деспоти», «Консул», «Намісто Мадонни», втім в наш час вони повністю забуті. Те саме можна сказати і про оперу І. Монтемеккі «Любов трьох королів». Дуже рідко можна почути невелику експресіоністичну оперу Л. Даллапикколи «В'язень» (1949); в ній у пролозі є велика сцена Матері для сильного драматичного сопрано повного діапазону (О. Д. Шуляр, 2014).

Резюме. Незважаючи на те, що високий жіночий голос (сопрано) є відносно «молодим» в західноєвропейській історії співу, у виконавському мистецтві ХХІ століття він залишається одним із найзатребуваніших серед інших співацьких тембрів-амплуа. Цей тип жіночого голосу *виявився універсальним* з точки зору розкриття багатства та повноти жіночих образів новоєвропейської культури. Еволюція семантичних амплуа сопрано відкрила композиторам великі можливості для формування нового типу виконавиць, чия відмінність базується на трансформації вокально-технічної та образно-драматичної підготовки.

Підтвердженням вищезазначеного є нескінченна кількість творів різнопланового сопранового репертуару, створеного в період ХVІІІ – ХХІ століть, що актуалізуються в творчій практиці плеяди всесвітньовідомих сопрано. Серед них всесвітньо відомими є італійка Аделіна Патті, гречанка Марія Каллас, шведка Біргіт Нільссон, іспанка Монсеррат Кабальє, італійка Мірелла Френі, австрійка Джоан Сазерленд, німка Діана Дамрау, американка Рене Флемінг.

Серед видатних українських співачок, відомих світу – Соломія Крушельницька (її голос вирізнявся багатством тембральної амплітуди, що дозволяло співачці органічно виконувати як народні, так і оперні шедеври), Вікторія Лук'янець, Людмила Монастирська та ін.

1.2 Сучасні класифікації сопрано

У XVIII столітті існувало лише чотири типи голосу – сопрано, альт, тенор і бас, які потрактувалися дуже широко. Лише на початку XIX століття з'явилися терміни «баритон» та «меццо-сопрано».

Мистецька практика XX століття привнесла новацію – розподіл голосів на «тембр-амплуа»: кожен голос має бути ліричним, драматичним, лірико-драматичним або меццо-сопрано. Пізніше з'являється ще вужчий поділ за якістю тембру, особливостями техніки, репертуаром і навіть композиторами та стилями. Іншими словами, голоси стали розглядатися не як *матеріал*, здатний до будь-якої трансформації, а як **тип образу, амплуа**, що завжди використовується в одній і тій же якості. На наш погляд, такий підхід обмежує творчі можливості та технічний арсенал артистів, які працюють за контрактною системою, а не з постійними трупами, де від артистів вимагають виконання різнопланових ролей.

В наш час в Італії високий голос класифікують таким чином: сопрано *amoroso* (любовне), легке сопрано, ліричне сопрано, лірико-драматичне сопрано (*spinto*), драматичне сопрано, россінієвське сопрано, беллінівське сопрано, доніцеттівське сопрано, вердіївське сопрано, пуччінівське сопрано, сучасне сопрано (*moderno*), французьке сопрано, вагнерівське сопрано.

Примітно, що в цьому переліку немає звичного «колоратурного сопрано»; його певною мірою частково замінює «россінівське сопрано».

Виконання вокальної старовинної музики (середньовічної, ренесансної, барокової) як **тип спеціалізації** є зараз дуже поширеним саме в Італії, де існують оперні центри, в яких співаки мають можливість оволодіти різними видами «дрібної техніки» барокового співу.

На жаль, більшість сучасних виконавиць цього дуже поширеного, і в той же час малодослідженого репертуару, як правило, обмежуються власними професійними вокально-технічними критеріями, часто ігноруючи необхідну історико-стильову та виконавську стилістику.

На відміну від співаків ХХІ століття, які працюють суворо в межах одного вокального типу, школа *bel canto* готувала універсальних співачок, які однаково комфортно почувалися як в ліричних так і драматичних партіях (Manén, 1987 : 69). Варто зазначити, що сучасна система вокальних типів походить від музики композиторів другої половини ХІХ століття, зокрема, Дж. Верді та Р. Вагнера. Однією з характеристик, а можливо, й причиною існування «універсальних співаків» у добу *bel canto* є те, що більшість соло були написані в середньому діапазоні, а високі ноти зустрічалися лише у фінальних каденціях вокальних номерів. Таким чином, залежність від оцінки звучання була набагато менш важливою, ніж сьогодні.

Три основні типи жіночого голосу, широко поширені сьогодні, – сопрано, мецо-сопрано та альт – раніше не були категоріями, якими оперували педагоги та композитори. Цілком ймовірно, що поняття мецо-сопрано навіть не існувало (Cotton, 2007 : 34). Більш того, з появою нової музики та розмаїттям музично-мовної стилістики, щоб зберегти та захистити вокальне здоров'я, правила співацької класифікації змінилися.

Незважаючи на те, що звуки можна досить об'єктивно класифікувати на основі суто фізіологічних характеристик (довжина та товщина голосових складок, розмір та форма гортані), такий метод визначення типу голосу і сьогодні залишається суперечливим. Ця суперечливість виникає при порівнянні діапазону, теситури, перехідних тонів, тембру, рухливості та об'єму звуку (Legge, Ford, 2001).

Звуковий діапазон – різниця між верхньою і нижньою межами співоного діапазону, в межах якого звук можна почути вільно і без видимих зусиль. Діапазон більшості співаків знаходиться в межах від двох до двох з половиною октав, що дозволяє їм виконувати досить великий репертуар, створений митцями для цього типу співацького голосу.

Незважаючи на те, що вокальний діапазон співаків може бути майже однаковим, зазначимо, що якість звучання на різних частотах буде різною. Тому можна зробити висновок, що **класифікація голосів повинна**

ґрунтуватися на тих частинах діапазону, якість звучання яких відповідає якості тембру.

Лише на ранніх етапах навчання вокальний діапазон є першочерговим способом визначення типу голосу. Пізніше посилення на цей «найменш надійний і найнебезпечніший спосіб класифікації» (Doscher, 1988 : 155) стає суперечливим: неправильна техніка може ускладнити і протидіяти природному потенціалу голосу. Добре підготовлені співаки мають значно ширший діапазон, ніж середній, що дозволяє їм виконувати репертуар інших типів голосу. Тому потрібно перейти від критерію «вокальний діапазон» до поняття «теситура».

Теситура (італ. *tessitura*, в перекладі – «тканина») визначає висотне положення звуків музичного твору по відношенню до співочого діапазону. Варто зазначити, що теситура найчастіше зберігається протягом усього оперного соло. Однак її не слід ототожнювати з поняттям «вокального діапазону»: діапазон співаків може бути досить широким, але теситура може бути комфортною в тій чи іншій частині голосу. Таким чином, увага до теситури може бути одним з найважливіших факторів, коли йдеться про співаків з широким вокальним діапазоном.

«Третьою основною характеристикою музичного звуку, і, можливо, найбільш характерною, є **тембр**, або якість тону. – пише В. Дошер. Тембр – це властивість, яка вирізняє певний звук від інших <...> хоча обидва звуки можуть мати однакову частоту» (Doscher, 1988 : 92).

Отже, тембр є важливою характеристикою при визначенні типу голосу. Водночас його не можна особливо відокремлювати від інших оціночних факторів, оскільки голос – це складна структура, в якій одне не може функціонувати без іншого.

В. Мітюшкін вважає, що справжнє втілення виконавцем сценічного образу-персонажу залежить від взаємообумовленості темброво-вокального амплуа та типу співацького (людського) темпераменту. «Вокальний діапазон є біологічною характеристикою співацького апарату і слугує інструментом для

розшифрування семантики музичного образу та правдивого втілення характеру на оперній сцені» (Мітюшкін, 2020 :. 404).

Вчений визначає провідну роль звуковисотного діапазону співаків з точки зору *специфіки їх сценічного буття*. Звуковисотна амплітуда розглядається як визначальний критерій художнього образу, а також як сила нервової системи оперних співаків, що є засадничим у прогнозуванні кар'єри та спеціалізації співака.

Можливість реалізації задуму композитора, правильного сприйняття слухачами та успішного існування співаків в оперній виставі визначається точним використанням певного звуковисотного діапазону щодо певних партій. **Тон і темперамент співаків безпосередньо пов'язані між собою**, – вважає В. Мітюшкін (Мітюшкін, 2020) (виділено нами – С.Я.).

Отже, композитори писали музику, виходячи із співочих здібностей своїх сучасниць, та були обмежені вокально-технічними можливостями їх голосу. З появою виконавців, обраних для персоніфікації образу (амплуа) партій, з'явилися «архетипові» драматичні персонажі. Впровадження більш складної оркестровки, розвиток та зміна оперних стилів призвели до розширення вокальних категорій.

Узагальнимо досвід класифікації сопрано, яка є загальноприйнятою в європейській практиці (Coffin, Berton, 1960) у вигляді порівняльної таблиці.

Сопра́но (*soprano*; в перекладі з італ. *sopra* «над») – це високий жіночий співочий голос, що характеризується гнучкістю та яскравістю; зазвичай з регістровими переходами $e^2 - f^{\sharp}$ ($f^{\sharp 2}$), поділяється на колоратурне та лірико-колоратурне; з регістровими переходами $e^1 - f^{\sharp}$ ($f^{\sharp 1}$) – на ліричне, лірико-драматичне, драматичне, «вагнерівське» та субреточне сопрано.

Колоратурне сопрано (італ. *soprano di coloratura* або *soprano leggero*) – найвищий жіночий голос діапазоном: $c^1 - f^{\sharp}$ (g^3) – має вишуканий, сріблястий верхній регістр. Його легкість дозволяє виконувати найскладніші рулади, широкі інтервали, витончені мелізми, неймовірно бравурні пасажі. Голос співачки, яка володіє колоратурним сопрано, зазвичай, не має великої сили,

але має неймовірну польотність, що дозволяє звучати у великих залах з винятковою ясністю та прозорістю. Приклади колоратурних партій: Розіна (Дж. Россіні опера «Севільський цирульник»), Джильда (Дж. Верді опера «Ріголетто»).

У західноєвропейській традиції існує більш деталізована класифікація, тому колоратурне сопрано в залежності від тембру-амбуа поділяється на два підтипи: драматичне та ліричне.

Лірико-колоратурне сопрано (італ. *lirico coloratura soprano*) – рухливий голос з виразно-яскравим головним регістром діапазоном: $c^1 - e^3$ (f^3). Цей різновид характеризується природною плавністю, легкістю і рухливістю, але має більш звучну «середину», ніж колоратурне сопрано. Це дозволяє співачкам виконувати як ліричний, так і лірико-колоратурний репертуар.

Драматично-колоратурне сопрано (англ. *dramatic coloratura soprano*) – це голос з яскравим головним резонуванням та більш міцним тембральним наповненням у «середині» (на відміну від ліричної колоратури); діапазон: $c^1 - e^3$ (f^3). Це дуже рідкісний тип сопрано, оскільки вимагає природну наявність товстих голосових складок, які дозволяють співати насичені верхні ноти, не зменшуючи при цьому рухливість голосу.

Приклади: в опері В. А. Моцарта «Чарівна флейта» роль Цариці ночі найчастіше виконує саме драматична колоратура, тоді як в опері Р. Штрауса «Аріадна на Наксосі» роль Цербінетти традиційно співає легка лірична колоратура.

Ліричне сопрано (італ. *soprano lirico*) – найпоширеніший голос, що вимагає чистоти та ліричності звучання; рухливий, м'яко наповнений легким та сріблястим тембром; діапазон – $c^1 - c^3$ (d^3). Найкраще звучить друга октава; верхні тони легко варіюються; робочий регістр від f^1 до g^2 ; в операх уособлює героїнь з внутрішньою силою, наполегливих, які здатні співати *legato* та *portamento*, мають достатню рухливість, але поступаються колоратурним сопрано. Приклади партій ліричного сопрано: Віолетта (Дж. Верді, опера «Травіата»), Маргарита (Ш. Гуно, опера «Фауст»).

Лірико-драматичне сопрано (італ. *spinto soprano*) – тип голосу проміжний між ліричним та драматичним, достатньо насичений грудними обертонами, об'ємний; підходить для виконання як ліричних, так й драматичних партій; чудово поєднує в собі м'якість виразного звучання з тембральною насиченістю. Діапазон: *a* малої октави – c^3 . Приклади партій лірико-драматичного сопрано: Чіо-Чіо-Сан (Дж. Пуччіні опера «Мадам Баттерфляй»), Аїда (Дж. Верді опера «Аїда»).

Драматичне сопрано (італ. *soprano drammatico*) – голос насичений виразним драматичним тембром, міцний за силою звуку; дозволяє передавати надвисокий емоційний рівень. Звук цього голосу потужний, важкий, звучить щільно по всьому діапазону; середній регістр ($f^1 - d^2$) є максимально наповненим. Верхні ноти, як правило, завжди звучать на *forte* та дуже рідко на *piano*. Цьому голосу під силу високі мецо-сопранові партії. Діапазон – «*a*» малої октави – c^3 . Приклади партій драматичного сопрано: Ельза (Р. Вагнер, «Лоенгрін»), Турандот (Дж. Пуччіні «Турандот»), Тоска (Дж. Пуччіні, «Тоска»).

«Вагнерівське» сопрано (італ. *Wagnerian soprano*) – драматичне сопрано найвищої якості: голос густий, міцний у всіх регістрах, загалом громоподібний за характером, дуже технічний. Діапазон набагато більший, ніж у драматичного сопрано (*g* малої октави – c^3). Цей тип сопрано має більшу щільність та витривалість звучання, ніж перший (драматичне сопрано).

Традиційно комічний персонаж – жваві, дотепні, кмітливі служниці, які допомагають своїм господарям в любовних справах – походить від акторського амплуа субретки (італ. «*soubrette*»). Це – красивий ліричний голос приємного тембру, здатний співати примхливі пасажі. Діапазон – середній між колоратурним і ліричним. Більшість сопрано починають співати як субретки, а потім змінюють спеціалізацію по мірі дозрівання голосу. Приклади партій субретонок: Серпіна («Служниця-господина» Дж. Перголезі), Церліна («Дон Жуан») та Барбаріна («Весілля Фігаро») В. А. Моцарта.

У ХХ столітті в оперних театрах Західної Європи, в яких протягом одного сезону ставилися твори Р. Вагнера, В. А. Моцарта, Р. Штрауса, Дж. Верді, почали усвідомлювати, що існуючої категорії вже недостатньо. Ця проблема підкреслила необхідність поділу оперних партій на ампуа та сприяла розвитку репертуарної системи *Fach* на основі формування вторинної ознаки вокальної характеристики (Cotton S. 2007 : 53).

Репертуарна система *Fach* (в перекладі з німецької – «скринька») була сформована та розвинена німецьким диригентом та музикознавцем Р. Клойбером, враховуючи досвід оперного мистецтва ХІХ – ХХ століть. Всесвітньо відома та затребувана в усіх музичних театрах Європи репертуарна система *Fach* дозволяє більш точно класифікувати жіночі та чоловічі голоси згідно спеціалізованим, детально представленим категоріям «тембр-ампуа» для кожного конкретного типу голосу. Критеріями постають такі характеристики, як вокально-технічні та темброві якості голосу, психологія персонажу, розмаїття емоційних станів героїні, її темперамент і ситуативна поведінка, зовнішність).

| <i>Fach</i> | Діапазон | Характеристика | Партії |
|---|------------------------|---|---|
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| Серйозний <i>Fach</i> | | | |
| Ліричне сопрано | $c^1 — c^3$ | М'який голос з рівним та благородним звучанням | Марцеліна (Л. Бетховен «Фіделіо») |
| Молоде драматичне сопрано | $c^1 — c^3$ | Ліричне сопрано насиченого тембру | Джув'єтта (Ж. Оффенбах «Казки Гофмана») Маргарита (А. Бойто «Мефістофель»), Ермінія (Р. Вагнер «Трубадур») |
| Драматичне колоратурне сопрано | $c^1 — f^3$ | Рухливий голос з широким діапазоном, тембрально драматичний | Констанція (В. А. Моцарт «Викрадення з Сералю»), Фьорділіджи (В. А. Моцарт «Дон Жуан») |
| Драматичне сопрано | $g \text{ мал.} — c^3$ | Об'ємний, металевий тембр, велика сила голосу | Сента (Р. Вагнер «Летючий голандец») |
| Ігровий та характерний <i>Fach</i> | | | |
| Ліричне колоратурне сопрано | $c^1 — f^2$ | Дуже рухливий, м'який голос з широким діапазоном | Блонда (В. А. Моцарт «Викрадення з Сералю»), Сюзанна (Р. А. Моцарт «Дон Жуан») |
| Ігрове сопрано / субнетка | $c^1 — c^3$ | Нижній, рухливий голос. Витончена зовнішність. | Барбарина (В. А. Моцарт «Весілля Фігаро») |

| | | | |
|----------------------------------|------------------|-----------------------------|--|
| Характерне сопрано / Колоратурне | h малої– c^3 | Проміжний, витончений голос | Ізабелла (Дж. Россіні «Італійка в Алжирі») |
|----------------------------------|------------------|-----------------------------|--|

1.3 Національні відмінності вокальних голосів у китайському мистецтві

В Китаї спів як невід'ємна складова синкретичного мистецтва починаючи від XII століття, набув вокально-мистецької форми під назвою «національна китайська опера» (складне багатожанрове музично-драматичне дійство, що поєднувало театральну виставу, спів, танці, акробатику, бойові мистецтва, майстерність гриму та костюму). Як свідчать історичні хроніки, метою старих китайських майстрів було виховання особистості артиста: розвинути індивідуальні риси виконавця та розкрити її потенціал, знайти гармонію між співочими якостями та методами їх розвитку, характерними для кожного конкретного співака.

Наприкінці XVIII століття цей жанр отримав назву «Пекінська опера» (цзінцзюй), що стала цінним мистецьким здобутком китайського народу, яскраво та всебічно ілюструючи специфіку його світогляду, менталітету, художніх уявлень та музичної мови. В основі цього жанру лежить низка традиційних сюжетів, пов'язаних з реальними історичними подіями, а його музичний інструментарій базується на двох типах народних мелодій, які виконавці повинні варіювати та самостійно компонувати відповідно до своїх індивідуальних здібностей під час виконання. Як вказує Юй Хенюань в своєму дослідженні, оригінальність вистави, заснованої на одному й тому сюжеті, була зумовлена імпровізаційним індивідуальним внеском актора (зміна акторського складу створювала іншу виставу) (Юй Хенюань, 2019).

Важливо зазначити, що герої кожної вистави були типовими маскарадними персонажами, кожен зі своїм характером, типом голосу та манерою виконання. Тому артистам потрібно було відповідати певним ролям та постійно доводити свою майстерність до досконалості, дотримуючись критерії вокальності, декламації та виразного співу. Для опанування тої чи

іншої ролі, артисти використовували різні техніки, такі як «кричуще горло», вправи на різку зміну типу вокального звукоутворення

До XIX століття в музичному житті країни домінували дві форми вокальної творчості:

- виконання народних пісень;
- спів у складі театрального дійства.

Обидві форми засвоювалися відповідно до усталених методичних принципів та засобів навчання виконавців (на це вказує Юй Хенюань, 2019).

У наш час відбувається трансформація мистецтва співу, який проявляється у всіх сферах композиторської та виконавської діяльності. Усвідомлюється потреба в засвоєнні традицій європейської музики, спостерігається тенденція до активної інтеграції світової та національної культур. Зацікавленість музикантів та глядачів викликають оперні вистави й в китайських театрах.

Розвиток сучасної китайської опери на сьогодні супроводжується збереженням основних національних традицій, що ґрунтуються насамперед на синтетичній природі сценічного мистецтва та використанні фольклору як джерела мелодичних зворотів та сюжетних структур, а також творчим розривом з європейськими традиціями, що призводить до переосмислення встановлених канонів китайського театрального мистецтва.

Змінюються й уявлення про академічний стиль співу, оволодіння яким стає необхідним для китайських співаків, що беруть участь у західноєвропейських оперних постановках.

Кожна співоча школа базується на особливостях національної мови, співочих традиціях та методах, що склалися історично. Тому китайська співоча культура також розвивається в контексті творчого переосмислення уявлень про природу постановки голосу і всіх методів співу. Через пошук балансу між розвитком нових європейських методів та збереженням національних традицій у китайській освіті починає зароджуватися комплексна методика, яка включає знання про техніку дихання, теорію резонансного співу.

Таке поєднання є вкрай важливим, тому як залучення досвіду європейської вокальної школи має велике значення для розвитку китайського вокального мистецтва.

В умовах сучасної глобалізації вокально-виконавський стиль Сходу все більш переходить від багатовікової ізоляції до активної творчої взаємодії із вокально-виконавським мистецтвом Заходу. Це особливо відчутно на творчості сучасних майстрів китайської опери.

Китайська Народна Республіка є прикладом стрімкого розвитку музичної та театральної індустрії, де одним з найважливіших центральних та значущих явищ у культурному житті постає вокально-виконавське мистецтво з його широким спектром представлених видів та форм презентації.

Традиційна китайська опера (Пекінська музична драма), яка протягом більш ніж двохсот років була головним орієнтиром становлення та розвитку мистецького Китаю, постійно вбираючи в себе різні етно-регіональні види мистецтва та виконавські техніки, поєднала найкращі досягнення традиційного мистецтва: спів, декламацію, пантоміму та бойові мистецтва.

Пекінська опера – це унікальний, національний вид вокально-виконавського мистецтва, який існує тільки в Китаї та відображає особливості культури китайського народу.

Паралельно зі стрімким поширенням західної культури в усьому світі європейська опера стала популярною, а її виконавський стиль перейняли співаки з різних країн, в тому числі і Китаї, – стверджує дослідник У Цзин (У Цзин, 2011). Однак популяризація світової оперної спадщини ще не набула найвищого рівня пропаганди її майстерності. Більшість музичних театрів Китаю стикається з проблемою відсутності постійного класичного європейського репертуару (обмеження окремими постановками італійських композиторів XIX століття).

В той же час зазначимо загальні тенденції та ознаки сучасного процесу інтеграції європейського контенту в китайський музичний театр:

- володіння класичним стилем європейського співу надає можливості китайським співакам та співачкам розширити творчі горизонти;
- наявність західного репертуару на постійній основі гарантує театрам країни доступ до світового культурного процесу;
- оволодіння складним європейським матеріалом долучає до вершин майстерності світової оперної класики;
- популяризація китайського виконавства на європейській сцені надає можливість конкурувати з провідними оперними співаками театрів світу.

Враховуючи *національні особливості* вокально-виконавського мистецтва *європейської та китайської вокальних шкіл* слід зазначити як кардинальні відмінності, так і «точки перетину» згідно певним вокально-професійним критеріям.

Дихання. У китайських оперних співаків опорою для дихання є нижня частина живота, в той час як у європейських – діафрагма. У національній пекінській опері важливо не дихати занадто глибоко або занадто швидко, це пов'язано з мелодекламаційною природою співу, тому дихання повинно бути легким та вільним.

У процесі свого історичного розвитку, європейська опера створила особливий тип мелодики, що характеризується широким вокальним діапазоном. Вокалізація такої мелодії вимагає особливого дихання, здатного охопити та поєднати розгалужену мелодичну лінію. Тому глибина дихання європейської школи співу помітно відрізняється від характерного стилю дихання пекінських оперних співаків, які прагнуть донести до слухачів зміст тексту.

Акцент на резонаторах. Резонатори мають велике значення як у китайському, так і в європейському співі. В європейській опері співак при співі спирається в першу чергу на весь комплекс резонаторів. Європейські голоси характеризуються глибиною та рівністю звуковедення.

Пекінська опера віддає перевагу черепному резонатору. Цей резонатор надає голосам китайських співаків характерного «твердого» металевого

забарвлення. Але використовуються й інші резонатори, в залежності від виразності образу, для створення різних тембрових відтінків. Наприклад, грудний резонатор робить звук потужним, ротовий – дзвінким, а носовий – проникливим. Повний комплекс резонаторів використовують лише актори «цзин», тому, не випадково, їхній спів найбільш близький за звучанням до європейських голосів (баритон і бас).

Особливості артикуляції. У пекінській опері при артикуляції звуків під час співу активно працюють артикуляційні органи ротової порожнини особливо губи та кінчик язика. У складах слів початкові звуки (початкові приголосні) вимовляються з особливою силою. Коли слово треба активно вимовити, включається носовий резонатор та звук стає дзвінким. Коли слова вимовляються правильно, звуки виходять повними та чіткими.

У європейській опері слова також повинні вимовлятися чітко, але лінгвістичні особливості мають другорядне значення та поступаються місцем звукоутворенню як такому.

Вокальна естетика. Мелодійний світ китайської народної музики мав великий вплив на уявлення китайців про красу голосу. Ця близькість до традиційного народного мистецтва досі формує професійні виконавські критерії співу. У пекінській опері, під час співу арії метою є зробити голос приємним, гучним, а головне дзвінким.

Європейська опера, що виникла як специфічний вид мистецтва в рамках витонченої аристократичної культури, за чотири століття свого існування виробила особливу вокальну естетику. Найповніше ця естетика втілилася в італійському *bel canto* – ідеалі сильного, ясного, чистого голосу з широким діапазоном, ретельно збалансованим за тембровими та регістровими «фарбами». Тому європейський оперний спів не має «точок перетину» з народним співом.

Класифікація голосів. У пекінській опері немає класифікації за типами голосів. Специфіка голосів визначається амплуа акторів:

шен (позитивний чоловічий персонаж);

цзін (негативний чоловічий персонаж);

дань (жіноча роль);

чоу (комічна роль).

Залежно від ролі актори використовують різні тембри голосу. Іншими словами, у пекінській опері «тип голосу» дорівнює «амплуа».

У західній опері, навпаки, існує п'ять основних типів голосів:

1. чоловічий високий голос – тенор,
2. жіночий високий голос – сопрано,
3. жіночий середній голос – мецо-сопрано,
4. чоловічі низькі голоси – баритон,
5. бас.

Унаочнено певну версійність співацького діапазону, яка не залежать від ролі, яка пропонується. Один й той самий тип голосу може належати персонажам різного віку та характеру.

Незважаючи на відмінності, між двома фонетичними типологіями можна провести деякі паралелі. Наприклад, у пекінській опері персонаж *шен* співає тенор, *цзін* – баритон, а *дан* – сопрано. На відміну від європейських виконавиць голосова щілина у китайських співачок вужча, тому їх голос має специфічне темброве забарвлення та деяку пронизливість.

Репертуарна політика. В європейському та китайському музичному театрі співакам доводиться працювати з різним музичним матеріалом. Європейський оперний репертуар складається з великої кількості оригінальних творів з чітко визначеним музичним стилем. Європейські виконавці не вчать свої ролі на слух та не можуть змінювати композиторський текст відповідно до сучасних стандартів.

Репертуар китайського музичного театру, особливо пекінської опери, – це певний канон традиційних сюжетів та їх вокально-сценічних втілень. Донедавна не існувало письмової документації музичного матеріалу, тому всі особливості сценічного виконання, відпрацьовувалися на репетиціях в процесі практичної сценічної діяльності. Виконавцю надавалася більша свобода в

інтерпретації мелодичних формул з народної музичної практики. Народний імпровізаційний музичний стиль досі зберігається в китайській професійній музиці та театральних формах.

Сценічна складова вокального виконання. У пекінській музичній драмі виконавці, окрім вокальних навичок, досконало повинні володіти пантомімою, бойовими мистецтвами та акробатикою. Кожна сценічна роль вимагає вражаючого арсеналу сценічних рухів, що в європейській термінології більше нагадує мистецтво хореографії. Стилізована хода, рухи рук, очей і тіла є невід'ємною частиною кожної ролі. Пантоміма є частиною загальної сценічної дії, що поєднує у собі ушу та акробатику. У пекінській опері пантоміма складна, різноманітна та дуже видовищна.

У порівнянні з китайськими співаками-акторами, сценічні обов'язки європейських оперних виконавців здаються набагато скромнішими: сценічна поведінка зосереджена на відтворенні повсякденної пластики і, як правило, позбавлена складних «хореографічних» малюнків. Тому з точки зору китайського глядача, європейські оперні вистави здаються простими та одноманітними. Тим часом сучасні майстри пекінської опери, які старанно зберігають театральні традиції, що склалися століттями, активно вивчають європейські театральні постановки як новий мистецький досвід зустрічі з Іншим. Отже, китайська сцена опановує закони європейського театального реалізму, поєднуючи традиційну китайську стилізовану пластику з психологічною деталізацією, притаманною музичному театру, зокрема опері.

Висновки до Розділу 1

1. Європейська опера виникла як специфічний вид мистецтва та складова аристократичної культури. За чотири століття свого існування вона виробила переконливу в художньому сенсі естетику, далеку від народнопісенної культури. Найповніше її цінність закарбувалася в стилі *bel canto* – це ідеал сильного, ясного, чистого голосу з красивим тембром, широким діапазоном, збалансованими регістрами. До того ж, слід чітко

уявляти, що європейський оперний спів не має «точок перетину» з народним співом; на тлі органічної природи звучання народних голосів («відкритої» манери звуковидобування) він навіть здається «штучним».

2. Сучасна китайська музична культура реконструюється та розвивається на основі *традиційної оперної та народної пісенної* культури. Спорідненість традиційного народного та академічного мистецтва й досі формує професійні виконавські критерії співу. У пекінській опері під час співу метою артиста-співака є зробити голос приємним, гучним і, головне, – дзвінким. Мелодика китайської народної пісні мала великий вплив на уявлення китайців про красу голосу.

Мистецтво колоратурного співу має особливу естетичну цінність. Під «колоратурним співом» у Китаї розуміється специфічний симбіоз жанрово-стилістичного та фонетико-інтонаційного походження, який впливає на виконання віртуозних, технічно складних пасажів та орнаментів у партії солістки. Незважаючи на поширення в Китаї впливів європейської техніки *bel canto*, сучасні композитори, наприклад, Цзінь Тілінь та Ху Тіньцзян, дбайливо зберігають у своїй творчості специфіку колоратури в традиційно китайському розумінні. Синтез національних традицій з європейськими призводить до оновлення колоратурного співу, нових перспектив його буття.

3. Порівнюючи європейське і китайське вокально-виконавське мистецтво, можна стверджувати – це дві окремі та історично незалежні «гілки» світового музичного театру. Камерність та аристократизм європейської опери дуже відрізняється від публічного видовища китайського популярного театру, який у своїй найбільш культурній і професійній формі продовжує існувати в Пекінському музичному театрі. Втім, пекінська опера зараз є не тільки «експериментальним» жанром китайського національного театру, а й місцем «зустрічі» китайського та європейського вокального та театрального стилів.

4. Характерною рисою світової вокально-виконавської практики кінця XX – початку XXI століть є інтеграція прийомів і методів різних музичних культур. Європейські співаки насичують свій спів східною мелізматикою, тоді

як східні співаки, особливо китайські, активно засвоюють надбання універсального академічного вокального стилю, який асоціюється у них з мистецтвом *bel canto*. Це поняття співвідноситься та назавжди пов'язане з ідеалом *західноєвропейської вокальної культури*, яка для китайських музикантів уособлює сумарний досвід провідних шкіл – італійської, французької, німецької, англійської. Однак кожна розвинена в музичному сенсі країна сформувала власний фундамент професійної вокальної культури, яка носить назву «національної школи» (і не обов'язково з орієнтацією на італійський стиль *bel canto*). Процес інтеграції китайської та європейської музичної культури є тривалою відкритою системою.

РОЗДІЛ 2

СИМВОЛ ЯК «КЛЮЧ ПІЗНАННЯ» ОБРАЗА ЛЮДИНИ: ПОРІВНЯЛЬНО-КОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ

Філософ М.Мамардашвілі надав визначення ролі символу для дослідників будь-якого семіотичного об'єкту, в тому числі в мистецтві та виконавстві: «Багатючий досвід наукової семіотизації в культурі третьої чверті ХХ ст. – це досвід перекладу символів свідомості в знаки культури» (Мамардашвілі, 2000).

«Досвід перекладу» – це про мистецтво співу. Надана дефініція постає установкою для виховання сучасного академічного співака (співачки) з двох причин: по-перше, в ньому присутні ключові категорії вокальної творчості: досвід перекладу символів. Чий досвід? – свідомості (!): читай – митця, артиста, слухача. І далі – вказівка на час, коли саме відбувався «багатючий досвід наукової семіотизації в культурі» – це третя чверть ХХ століття, період написання обраних для нашої дисертації творів українських композиторів.

Серед китайських вчених, які вивчали проблему символу (в тому числі на ґрунті українського солоспіву Ван Сі, Ван Цзо), ніхто не пов'язував розгортання цілісного смислу *твору як символу* безпосередньо з тембром співацького голосу. Втім слід розпочати із загальних положень, які складають теорію символу в музиці.

2.1 Естетика символізму в європейській музиці: аналіз новітніх концепцій

Пітер Палмер визнає у своїй статті «Загублений рай: музика та естетика символізму» (2014), що в останні роки зростає міжнародна цікавість до символізму в класичній музиці. Дослідження цієї теми проведено в багатьох статтях та дослідженнях європейських музикознавців. Навіть у новому Гарвардському словнику музики (перевиданому у 1986 році) містяться

матеріали та статті, присвячені символізму та імпресіонізму в класичній музиці європейської традиції.

Термін «символізм» увійшов до музичного лексикону, завдячуючи літературі. Цей стилістичний концепт встановився та закріпився спершу в творах французьких та російських поетів. Начебто це реакція проти натуралізму та матеріалізму, що вважалися домінуючими тенденціями у різних напрямках творчості (від поезії та прози до музики). Французький символізм проявляв себе переважно в поезії, і розквітнув на паризьких зібраннях поетичної спільноти. Слід віддати належне Ріхарду Вагнеру, який став каталізатором символізму в літературі.

Взагалі концепція символу в історії музики є ширшою за хронологічні межі (так само, як і географічні, або національні) та є досить важкою для визначення. Вона охоплює найбільш різні підходи до образів, психологічних та метафізичних предметів та тем. Це вже є загальновизнаним фактом: історики та музикознавці описували символізм скоріше як умонастрій, аніж як школу, стиль чи техніку написання.

Популярність терміну на межі століть підкреслила *ірраціональні риси мистецтва* за рахунок формальної категоризації, ігноруючи момент структурної інновації, який зробив символістське мистецтво, як і символістську літературу, пророцькими.

У заключній частині статті Фламм звертається до символізму в царині музики. Проблеми, пов'язані з перенесенням на музику стилістичних концепцій, запозичених з інших мистецтв, добре відомі. Однак асоціації між символізмом у мистецтві в цілому та музикою вже настільки поширені, що взаємні впливи не можна серйозно заперечувати. Хоча досліджень щодо того, чи є музичний символізм життєздатною концепцією, ще досить мало, вважає автор (Palmer, Piter, 2007 : 38).

Труднощі значні, оскільки музика є нерепрезентативним мистецтвом, сенси і значення якого важко «перекладати» вербальними засобами. Прийнято вважати, що музика цього і не потребує. Звісно, що існують праці, в яких

автори намагалися визначити символічні риси у творах окремих композиторів (Р. Вагнер, К. Дебюссі), але системних досліджень, в яких було здійснено досвід викладення цілісної теорії музичного символізму, яка ю усіх задовольнила, й досі немає.

Один із можливих підходів до проблеми полягає в тому, щоб почати з основної передумови символістів про те, що *світ явищ є остаточно ілюзорним і що справжня реальність прихована від нас*. Це свідчить про те, що музика з її силою викликати приховані емоції та стани розуму може бути особливо придатною для вираження ідей символізму. Звичайно, багатьох композиторів-символістів приваблювала музика через її здатність навіювати невимовне. Дебюссі, наприклад, колись писав: «Музика – це мистецтво невимовного».

Іншим підходом до музичного символізму – використання семіотики як методу дешифрування конкретних символів у контексті творчості митців. Наприклад, блакитна квітка є загальним символом у символістському мистецтві та літературі, її використовував також Малер. Однак важливо бути обережним щодо тлумачення таких символів надто буквально, оскільки вони часто мають кілька значень у символістському словнику. Зрештою, питання про те, чи існує така річ, як музичний символізм, є складним, на яке ще немає остаточної відповіді. Однак це питання варто дослідити, враховуючи тісний зв'язок між музикою та іншими видами мистецтва.

Структуралізм завжди присвоював собі символи, вироблені в поезії та естетиці. Здебільшого аналогії, які дотепер пропонувалися між літературним символізмом і музикою, базувалися на зовнішніх біографічних зв'язках; при включенні символістських текстів (як в опері Дебюссі «Пеллеас і Мелізанда» або циклі пісень Г. Форте «Пісня напередодні»), або на синестетичні заходи, такі як ранні роботи Шенберга для сцени. До речі, його прізвище не має окремої позиції в Енциклопедії символізму. Однак Френсіс Клодон вважає, що А.Шенберг у своєму підкресленні «найбільш революційних аспектів» символізму дещо нагадував О. Скрябіна.

Фламм вважає, що твори Скрябіна, «безсумнівно, мають найбільше відношення до символізму». З точки зору гармонічної структури його нова відбиває модерністський імпульс і тому належить до символізму. Подібний радикалізм можна вбачити у квазілітургійній музиці Еріка Саті. Створений під час його перебування в якості домашнього композитора для групи художників, до якої входили Еміль Бернар, Фернан Кнопф і Фердинанд Годлер, він був аналогом їхнього езотеричного поєднання архаїки та авангарду. Фламм протиставляє ці ґрунтовні прояви символізму таємничій, на перший погляд, Прелюдії для фортепіано Олександра Гедіке op.20, музичній парафразі з драми Моріса Метерлінка *Les Aveugles* («Сліпий»).

Пітер Палмер робить висновок, який можна цілком прийняти співакам – інтерпретаторам вокальної музики, в якій діють інтенції символізму в поетичній або музично-поетичній будові. Музичний символізм, який розглядався дослідниками раніше (наприклад, в релігійній музиці Й.С.Баха), стосувався зовнішніх проявів, символів та алегорій. Проте більш глибокий і істотний символізм слід шукати в самій структурі самої музики.

Іншими словами, йдеться про те, **чи існують певні семантичні та структурні принципи, характерні для символізму в цілому.** Такі принципи можна було б використати для ідентифікації символістських елементів у музиці навіть там, де немає прямого посилання на символістські тексти чи зображення. Такі явища, як пізній стиль Скрябіна, розуміючи як поєднання інноваційної форми та трансцендентного змісту, можна було б точно вважати символізмом; це означало б далі традиції, що походять безпосередньо з інших мистецтв і справляють вирішальний вплив на естетику композитора. Однак цей термін не має жодного значення для музики, як і для літератури та мистецтва.

Майкл Садлер порушує проблему у виносці до свого англійського перекладу «*Ober das Geisige in der Kunst*» В. Кандінського. Слово «*Stimmung*», вважає він, означає «почуття» в найкращому сенсі. Пізніше в тій же праці про

творчість В. Кандинського використовує термін «Stimmung» для позначення «основного духу» природи.

Річард Страттон у передмові до дуврського видання додає, що «Stimmung» може перекласти і як «атмосфера» у сенсі настрою, або почуття. «Питання важливе. Термін *Stimmungsbild* досить часто зустрічається в німецьких творах про музику на зламі XIX – XX століть. Він утворює музичну паралель до того, що зазвичай називають *живописом настрою* – типом мистецтва, пов'язаного зі скандинавськими та німецькими творами мюнхенського та берлінського сецесіонів<...>Деліус, познайомившись з Равелем і Гогеном, Стріндбергом і Мунком на межі століть, не пішов слідом за ними у сферу *експресіонізму, який можна визначити як символізм, доведений до суб'єктивних крайнощів* (курсив мій – С.Я.).

Хроматична гармонія Деліуса розгорнута в чуттєвому малюванні настрою (оркестровий ноктюрн «Літня ніч на річці»), досягаючи екстазу в таких хоровах творах, як «Пісня високих пагорбів». Дивно, що Деліус не згадується в Енциклопедії символізму, навіть якщо, як і Малер, його частіше асоціюють із модерном, відгалуженням руху символістів. У своїй біографії Деліуса Крістофер Палмер згадує роль Темного Скрипаля в опері «Ромео і Джульєтта».

Клаудон вбачає символізм у творі «абсолютної» музики – Сонаті *es-moll* Дюка для фортепіано, в якій розвивається ідея сходження від темряви до світла. Тож композитор-символіст не обов'язково черпає натхнення безпосередньо з літератури, живопису, будь-якого іншого виду мистецтва.

Дослідник мистецтва Ширер Вест стверджував, що символізм діаметрально протилежний імпресіонізму. Відповідно до цього аргументу художник-імпресіоніст прагне відтворити оптичні ефекти світла, кольору та пейзажу. Художник-символіст, навпаки, не відтворює феноменальний світ, а дивиться на природу через емоційний фільтр. Проте інші коментатори вважають імпресіонізм більш інклюзивним за масштабом. Таким чином,

імпресіонізм в музиці, за концепцією К. Палмера, пропонує контраст між об'єктивним і суб'єктивним імпресіонізмом.

Таким чином, у символістському музичному творі необов'язково має звучати людський голос. *Verklärte Nacht* — продукт того ж художнього темпераменту, що й монодрама («*Erwartung*»). Чисто інструментальна композиція символістів також не обов'язково потрапляє до категорії тональної музики. Відчуття присутності «символістської аури», містичної загадки Е. Елгар досягає у формі «Теми з варіаціями» («Енігма»). Варіаційна форма у творі Макса Регера теж містить суто символічну функцію, так само як і у Варіаціях Вістлера синьо-зеленим. Фуга, що буквально означає «політ», також була адаптована М. Регером до символістської ідеї.

Підсумовуючи, Пітер Палмер зазначає, що принаймні є один великий художник, який діяв на межі століть і майже не торкався символізму. Сезанн пішов власним шляхом, культивуючи класичні цінності форми та кольору. З певним обґрунтуванням стверджували, що **символізм майже не дав митців (письменників) першого рангу**. Якщо Сезанн — справді першокласний митець, який має відповідників у музиці кінця XIX століття, то це А. Брукнер та Й.Брамс.

Хоча власне А. Брукнер не потребував «штучного раю»: непохитна католицька віра лежить в основі більшості, якщо не всіх, його музичних творів. Тому їх семантика дотична до релігійної символіки, закарбованої в чистих звукових структурах музичної композиції, без допомоги вербального ряду. Так само і Й. Брамс, хоча і захоплювався Бекліном і Максом Клінгером, у своїй музиці наслідував головним чином системність їх мислення. Однак і в «Німецькому реквіємі» і сольній партії *Rhapsodie*, можна виявити символістські риси.

«Пісня до місяця» Русалки з однойменної опери А. Дворжака пов'язує романтичне XIX століття з «Місячним П'єро» А.Шенберга. Цікаво, що Дворжак зображений скульптором Йозефом Мараткою як заглиблений у себе, такий собі рефлексійний художник, замріяний філософ-поет.

Таким чином, символізм увійшов у мислення незліченних митців по всій Європі на межі XIX – XX століть. Скільки було музикантів, що закликали про втрачений рай, стільки ж було поетів і художників. Зрозуміти сутність творчості символістів означає краще зрозуміти цілий небосхил звукового універсуму – від Елгара до Малера та Дебюссі!

Перейдемо до коментарів з приводу цікавої концепції сучасної грецької дослідниці Алексії Мілопулу, яка є бакалавром соціології та магістром культурології, під назвою «Музика та поезія: зв'язок поза часом» (2021). Музика та поезія добре поєднуються, хоча кожна з них є самодостатнім видом мистецтва. Авторка відзначає, що більш детальний погляд на взаємодію музики та поезії протягом багатьох століть, засвідчує, що їх зв'язок настільки сильний, що пережив довгі віки та залишився міцним як ніколи. Його оскаржували, у ньому сумнівалися, його досліджували, але він все ще живий, щоб довести, що деякі узи важко розірвати. Так, існує тісний зв'язок між багатьма видами мистецтва – танцем, живописом, акторством, архітектурою, скульптурою. Усі вони є формами творчого самовираження людини. Але є щось унікальне, що поєднує поезію та музику. І цікаво, що це відбувається протягом століть.

На питання «коли музика й поезія зустрілися вперше?» авторка надає наступну відповідь.

Музика була частиною культури всіх суспільств у всьому світі, здається, з самого початку часів. Вважається, що музика виникла в африканських племенах, які використовували різні матеріали для створення предметів, які ми сьогодні знаємо як інструменти для створення звуків. Музика стала невід'ємною частиною культури кожного народу та завдала впливу на всі аспекти життя – релігію, клімат, економічні та соціальні фактори, звичаї, мистецтво і культуру.

Поезія як форма ритмічної мови, що має на меті передавати художні образи, була відома ще до письмових текстів і використовувалася для фіксації законів, сімейної історії, подій. Щоб запам'ятати і не забути, деякі фрази

повторювалися. Тон голосу був ритмічний. Мабуть, саме тоді зустрілися поезія та музика. Грецькі рапсодії, японська танка, китайський Шицзін — усе це типові приклади *співаної поезії*. Згодом форми та жанри поезії оновлювалися, і хоча вони використовувалися для різних цілей і були різної тяглості, усі вони спиралися на певний алгоритм розвитку: епос, гімни, псалми, елегії, хадіси, сури.

Зрозуміло, що поетів надихають композитори, а композиторів – поети. Уже один цей факт підкреслює, наскільки потужними є ці форми мистецтва, щоб надихнути інших на створення шедеврів. Це означає, що вони мають деякі спільні корені. Наприклад, дикція. Це вибір і розташування слів для складення вірша. Але хіба музика не дотримується подібних правил?

Музика обіймає поезію, а поезія охоплює музику. Часто вважають, що письмова форма поезії дистанціювалася від музики. Мелодія словесної поезії була відсутня. Але можна стверджувати, що це сильніше поєднало обидві форми мистецтва, надаючи ритму написаним словам, так відбулося народження балад. В Ірані дієслово *Khandan* означає читання віршів і співу. Малларме прагнув створити ефект музики за допомогою поезії, підкреслюючи те, як звучить вірш, а не те, яким є глибинне значення слів.

Більшість людей не люблять поезію просто тому, що не розуміють її. Але вони це роблять, коли співають слова вірша. Звичайно, не всі вірші легко читати, а деякі призначені лише для вчених, тоді як музику відчуває кожен. Поезія, прочитана вголос, надає звуку хвилястого тону, такого схожого на музичні ноти. Одне слово поєднує два, каденція – підйом і спад звуку, будь то інструмент чи людський голос.

Каденція також поєднує Шекспіра та Еліота з сучасним репером і поетом Кендріком Ламаром. Слова, що складаються у вірш, мають риму та ритм, коли вони промовляються пошепки, або коли залишають дзвін у вухах слухача. Навіть коли рима відсутня, як у «*The Waste Land*» Т. С. Еліота, звучання слів стає сильнішим. Це повністю пов'язано з підбором слів і способом їх зв'язку, щоб викликати емоції та задати тон, врешті-решт, з

майстерністю поета. Тут зв'язок вірша з музикою проявляється завдяки звучанню слів, способу читання (акторського інтонування, артикуляції тексту) вірша, і через це виявляється ліричний сенс.

Фундаментальне питання «що є причиною позачасового зв'язку музики та поезії?» може мати наступну відповідь. Поезія — це ритм, течія, експресія, почуття, глибші значення. Інструментальна музика демонструє стільки ж експресії, безперечно, ллється та випромінює емоції, але має головною відмінністю відсутність слів. Є спосіб повторення, у формі слів чи музичних нот, щоб створити візерунок, діяти як нагадування, зробити це незабутнім, зробити акцент. Повторювані фрази помічені в творах Гомера та релігійних текстах Стародавньої Індії, Ведах, і присутні сьогодні в більшості віршів і музичних композицій. Повторення створює потік, і це те, що поєднує два мистецтва.

Як поезії та музиці вдавалося продовжити щасливий «шлюб» протягом століть? Вірші, які інакше загубилися б під стосами паперу, співали люди. Музика набуває абсолютно нового значення, оскільки вона наближається до людської душі словами, які виражають особисті емоції. На митців обох форм впливає їхнє оточення, поточне соціально-економічне середовище, панівні вірування та звичаї, особистий досвід, взаємодія з іншими поетами та музикантами.

Досить цікаво, що хоча багато речей змінюється на цьому шляху, деякі залишаються непорушними. Метод алітерації, використаний Дікінсоном, сьогодні використовують багато реперів.

Ямбічний пентаметр все ще домінує сьогодні, тому що він є найближчим до того, як люди розмовляють у повсякденному житті.

Навряд чи дивно, чому музика та поезія становлять таку гарну пару протягом століть і, ймовірно, залишатимуться такими навіки.

З точки зору методології проєкції теорії символу на музичну площину в розглянемо досвід її створення на матеріалі праць харківської музикознавчої

школи. «Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз» (Ніколаєвська Ю., 2021) у співавторстві з Л. Шаповаловою.

У розвиток концепцій китайських дослідників, присвячених вивченню жанру українського солоспіву, – дисертації Ван Сі (Львів, 2013) та Ван Цзо (Харків, 2015), отримують розвиток ідеї семіотичного аналізу європейського мистецтва поезії і співу на матеріалі камерно-вокальної лірики Б. Лятошинського.

Слід вказати на дисертацію Хань Сяоянь «Символізм двоїчності в міфах, філософії та в художній метафорі партій співачок-травесті опери Європи та Китаю», яка виконана в науковому класі одеського музикознавця, професора О. Маркової. Її концепція дотична до проблематики про мистецтво сопрано в історичному паралелізмі його буття в європейському та китайському контексті.

В ній містяться цікаві паралелі, а іноді просто інформація до роздумів і не лише про двоїчність. Наприклад: «...Визначення філософії, в якій логічне пізнання речей та предметів у світі в їх взаємозв'язках між собою та людською істотою стоїть на першому місці, становить традиційний раціонально-логічний підхід до її предмета. Але передує такому розумінню філософії осягнення властивих їй предметних і людських зв'язків як зумовлених “світовим порядком”, Космосом, Богом... Простежується *безперервний ланцюг взаємодій ... метафізичний континуум предметів-речей та думок, що відбивають їх зв'язок з Космосом.* Такий «порядок світу», даний нашому мисленню і який не може бути виведений безпосередньо з матеріально-тілесного оточення людини...відбиває *ідеальну* якість і фіксується *символічно*» (Каминська-Маркова, 2015 : 468).

Філософія уможлиблює картину світу саме через систему понять, означених вербально. Інша річ – музика та її потенціал звукообразного моделювання світу. Звук породжує психічну енергію; отже, співацький голос – джерело енергій, які мають бути цілеспрямовані на світ і Іншого в ньому. Сила впливу співака – не матеріальної природи, а синергійної, бо інформація,

яку несе звучний голос, має духовний заряд. Музика – це інтуїції, помножені на керованість процесу відтворення композиторського (письмового) тексту, який обмежує волю і свободу виконавця, оскільки його місія – бути транслятором, пов'язувати дві світи – *горній* та *дольний*. Звідси функція символу в музиці: пізнання її сенсів онтологічно обмежено принципом *містичності* – утаємненої сутності світу та людини, які не можна досягнути розумом. Звідси попередній висновок: таїна звука не потребує слова, оскільки воно тяжіє до опрелемечення невиразного.

Таким чином, музика – ідеальна форма для об'єктивації в звуках невидимого світу; її звучання увиразнює те, що не можна означити в словах. Це і є сутність символу.

У результаті опанування когнітивною свідомістю «музично-культурних парадигм жанрово-стильових узагальнень на кожному історичному повороті музичного буття стверджується уявлення про символічний континуум ідеальних сутностей музичного смислу. Цей останній і є музикознавчий вихід *неосимволізму як мислительного принципу*.

Не окремоті «музичної символіки», синонімізованої із «музичною семантикою» як предметною конкретністю проявлень першої, а *музичний символізм як всеохоплююча і базисна якість музичного вираження, як поза- і над-історичне виявлення ідеальної сутності музики* – така на сьогодні проблема музикознавчих установок, в котрих не композиторські тексти і асоціативна психологія вирішують актуальність музично-звукових реалій» (Камінська-Маркова, 2015 : 226).

У розвиток цієї думки маємо додати наступний висновок. Майбутнє – за виконавцями, здатними підняти *ідеальну сутність музики* на достеменну висоту своєї творчості, забезпечуючи тяглість традицій від минулого до теперішнього «тут і зараз».

Перейдемо до наступного етапу дослідження – узагальнення символів культури Китаю, серед яким є і музика як віддзеркалення китайської культури світу.

2.2 Символи китайської національної картини світу

«Містичний момент як відкритість до творчого пошуку є відповідним до поетичного смисла художнього слова<...> І це прийнятна практика<...>китайської філософії, в якій містичність виявлялася через впровадження у філософський текст поетичних рядків» (Камінська-Маркова, 2015 : 469).

Розуміючи безмежність та складність поставленої проблеми, сфокусуємося на перекладах англомовних джерел, знайомство з якими є пізнавальним процесом і в контексті теми, що досліджується¹⁸.

«Культура Китаю має характерну особливість: у всі історичні часи вона залишалася замкнутою національно-етнічною системою, вбираючи в себе те найкраще, що було внесено у процесі діалогу із зовнішнім світом та адаптуючи чужинців до своїх традицій. Музика концентрує культурний потенціал нації, демонструючи глобальність діалогу національного та міжнародного мистецтва, причому минаючи європейську антитетичність розуміння протилежних початків у формуванні гармонії цілого» (Rachoonwongse S., 1976 : 491).

Впродовж довгої історії Китаю, життя китайців було небезпечним, тому їхні мізерні історії містять в собі постійні пригадування хвороб, сільськогосподарських шкідників, землетрусів, посухи або паводку. І це не дивно, що саме тому вони були постійно стурбовані безпекою та продовженням роду. Вони бажали, щоб врожай сходив, а діти виживали. В їхніх очах все, що захищало життя, було добрим, а все, що загрожувало життю – поганим. Вони потребували доброї вдачі, тому її шукали, і постійно мали отримувати персональні підбадьорювання. А з плином часу, за тисячі років, розвинули власні патерни та символи безпеки та захисту.

¹⁸ Тут і далі спираємося на матеріали книги дослідника Рачунвонгсе С., який є бакалавром університету у Бангкоці (Thailand, 1972): «Вивчення символів у поезії: Схід та Захід» у власному перекладі. Видання Університету Южної Каліфорнії в Лос-Анджелесі, Каліфорнія (1974).

Вбрання, яке носив китайський імператор під час ритуалів та молитов за життя своїх підлеглих стали чудовим прикладом використання символізму. Для поклоніння Місяцю Імператор вдягав біле вбрання, для поклоніння Сонцю – червоне, для поклоніння Землі – жовте, а для того, щоб поклонятися небу вдягав блакитний одяг.

Однак, китайці ніколи не були надто релігійними. Вони не надавали великої важливості релігійній поезії. Частіше за все, вірші описували коментарі або сприйняття окремих фактів або ситуацій. Наприклад те, як поет споглядає дерево, гору, або гарну дівчину. Більшість китайської поезії перетворює на мистецтво повсякденність, а не свята, тобто це мистецтво тісно пов'язане з життям простих людей, яке є спрямованим не на певний культ, а загалом на суспільство. Навіть прості мешканці можуть легко пригадати кілька класичних поезій. Перевага, яку китайці надають мирському, етичному погляду на життя, зробила китайців зрозумілими для гуманістів у багатьох частинах світу.

Цифри. Таоїзм, одне з чотирьох духовних учінь Китаю, дав поштовх народженню Одиниці, тобто Єдиному. Одиниця, відповідно, надала народження Двійці, або парі речей, і послідовно далі – трьом, чотирьом речам і так далі, аж до десяти тисяч та всеохоплюючій безкінечності. І ці десять тисяч створінь не можуть повернутися до тіні спиною без того, щоб у їхнє обличчя не світило сонце. А їхня гармонія залежить від поєднання їхнього дихання в одне.

Одиниця – це Батько, або Первісна Єдність, або Імператор Небес. І великий син неба – король або імператор, також вважається Єдиним. Концепція короля як найпершого може проглядатися в легендах про падіння династії Шанг та постання династії Чоу (1027-480 рр. до н.е.). Класична історія розповідає про те, що коли добродесний засновник династії Чоу – король Ву – серйозно захворів через два роки після його перемоги, його молодший брат, герцог Чоу, задумав померти замість нього. Він виконав ритуал. Одна частина

його була адресована предкам із проханням забрати натомість його. Ритуал являв собою саме поняття Одного.

В поезії цифра «один» завжди мала сакральне місце. Наприклад, свого коханого китайські поети можуть описувати як «одного», або «єдиного», того самого, що призначено поетові небом. Китайські поети зазвичай починали свої твори, презентуючи себе та відстежуючи свій родовід. Це було звичаєм китайських вельмож, які слідували одному з міфічних правил античності, називати свого покровителя «Єдиним», або «Одним улюбленим». Цифра «три» має кілька значень для китайців. Вона відноситься до трьох способів учіння та мислення про життя. Китайці називають це Трьома Учіннями, або Трьома Шляхами – Конфуціанство, Таоїзм та Буддизм. Різні способи життя походять від кожного з цих трьох варіантів сприйняття світу. Перші два є рідними для Китаю, де виникли, а буддизм прийшов з Індії. Ідеї конфуціанства полягають в політичній стабільності, соціальній впорядкованості та моральній порядності, тоді як Таоїзм відображає прагнення до природного та вічного життя. Буддизм же зосереджений на іншому світі.

Трійка у таоїзмі означає Трьох Чистих – три вищих бога, кожен на своєму небі. Ці три неба було створено з трьох різних видів повітря, які є підрозділами одного первинного повітря. Перше небо населяє бог Нефритова Гора. Він є джерелом всієї правди, як сонце є джерелом всього світла. Другий бог є хранителем священних книг і мешкає на верхньому полюсі світу та визначає всі рухи та взаємодії, регулює стосунки інь та янь (двох головних елементів природи). Третій бог є вчителем королів та імператорів, вихователем успішних поколінь.

Трійка також уособлює три Острови Безсмертних, які існують крізь всі геологічні епохи часу, тоді як моря покривають все, що колись було землею, але погрузилося під воду. Часто трійкою в поезії часто називається сузір'я Оріона, яке складається із трьох зірок та уособлює триєдність батька, матері та дитини, або неба, землі та людства.

Цифра п'ять. Конфуціанці вважають, що соціальний порядок тримається на п'яти видах відносин: король та священник, батько та син, старший брат та молодший, чоловік та жінка, а також друг та друг. Ідеалом вважалось, коли ці групи співіснують у великому з'єднанні (Rachoonwongse, 1976 : 87).

Для буддистів п'ятірка означає п'ять заповідей, які належить практикувати щодня протягом життя. Цими заповідями є:

1. Не вбивай
2. Не бери того, що тобі не дали
3. Не насолоджуйся незаконними сексуальними втіхами
4. Не бреш
5. Не приймай п'яних речовин

Існує п'ять китайських класичних писань: Книга Змін, Книга Од, Книга Документів, Книга Весни та Осінні Хроніки.

Також є п'ять Імператорів, які правлять п'ятьма Ділянками Всесвіту та живуть на П'яти Планетах.

Існує п'ять основних китайських стихій: вода, вогонь, дерево, метал та земля. Природа води – це жити вологою та сходити донизу; природа вогню – сяяти та сходити доверху; природа дерева – бути зігнутим чи прямим; природа металу – піддаватися та змінюватися; тоді як природа землі – пророщувати зерно та давати врожай. Те, що насичує вологою та падає донизу стає гірким; те, що є зігнутим та прямим стає кислим; те, що піддається та змінюється стає гострим; а з пророщування зерна та врожаю виникає солодкість.

Символіка **цифри сім** відстежується від оповіді про хлопця-пастуха та жінки-ткалі (Rachoonwongse, 197 : 88). Двоє закоханих, яких було вигнано на небо, і які стали двома зірками, розділеними рікою Чумацький Шлях. Їм було дозволено зустрічатися на сьому ніч сьомого місяця. Пастух та Ткаля перетинали ріку через міст, створений сороками, але мали розлучитися на світанку. У той день люди на землі святкують цю зустріч на бенкеті. Для жінок

існував звичай у таку ніч залишати сім голок з шовковими нитками у місячному сяйві, та молитися, щоб отримати кращі здібності до швацтва. Також було звичаєм провітрювати книги та одяг на сонці протягом дня.

Таоїстські уявлення поширилися на філософію та поезію. Поети-філософи шукали віддаленості від політики у тиші природи та забутті вина. Товариство «Семи мудреців з бамбукового гаю» стали першими, хто грав музику, писав поезію та пив вино, і таким чином було започатковано китайську традицію поєднувати музику та вино на поетичних зустрічах, віддалених від суспільства, які надавали спокій та втечу від повсякденності. Велика Ведмедиця в романтичній поезії часто отримує назву «семи зірок».

У поезії Китаю також надається велика перевага цифрі дев'ять як найвищій з цифр (Rachoonwongse, 1976 : 89). Багато відомих поезій мають у своєму змісті цю цифру. Часто пригадуються «Дев'ять пісень», «Дев'ять складових», «Дев'ять аргументів» та «Дев'ять свідчень». «Дев'ять пісень» та «Дев'ять аргументів» є творами Чу Юан, які були високо оцінені у стародавній китайській поезії. «Дев'ять пісень» присвячена оспівуванню печалі перебування у вигнанні та сумуванню по своєму єдиному покровителю. «Дев'ять аргументів» присвячені неоціненності, обманутому правителю, самотності. «Дев'ять свідчень» засновано на легенді та описує теми відхиленої вірності, вигнанню та самогубству.

Географічно, Жовта ріка (найбільша в Китаї) починається у горах та тече до моря дев'ятьма каналами, які також відомі як Дев'ять рік.

У романтичній поезії часто краса описується за допомогою цифри дев'ять – коси дівчини можуть бути прикрашені як дев'ять квітів, або вона сама може бути прекрасною як квітка з дев'ятьма пелюстками, або дев'ять метеликів літають навколо неї, освічують її красу дев'ятьма променями дев'ять зірок, і так далі.

Кольори (Rachoonwongse, 1976 : 90). Білий колір в Китаї асоціюється не лише з чистотою та незайманістю, але й зі скорботою та нещастям. Для китайців білий є нещасливим кольором, який натякає на старість та смерть.

Відповідно, він поєднується з описами осені, заходом та згасаючим сонцем. Таким чином, білий колір в Китаї носить всі ті емоційні тони, які в Європі має чорний колір, а надання переваги білому кольору в одязі означає страждання, нещастя або скорботу людини. Також ним може бути пофарбовано те, що несе погану звістку, або прокляття.

У «Книзі пісень», одному з найбільш вшанованих класичних творів, поет також надає всьому сумному та вмираючому білого кольору. А в інших поетів є описання могильного каменя білого кольору, або білого погребального вбрання.

Червоний колір (Rachoonwongse, 1976, : 91) в Азії вважається щасливим. Він надає життя, тому є найбільш популярним кольором для одягу немовлят. Це найулюбленіший колір китайців, який використовується для особливих подій та вечірок, на фестивалях чи святах. Китайці використовують червоний одяг та прикраси для щасливих подій. Традиційне вбрання нареченої зазвичай має малиновий або темно-червоний колір, а несуть її на весілля у червоному паланкіні, або везуть на червоній машині.

Гроші або цінні речі загортають у дорогий червоний папір або тканину, щоб подарувати на Новий Рік, або весілля, або навіть для подарунка новонародженому. Все, що асоціюється з червоним кольором вважається щасливим та таким, що приносить удачу та успіх. Улюблених тварин або істот часто можуть наряджати в червоні речі, або описувати як таких, що мають червоне забарвлення.

Найгарніші речі, звичайно, будуть червоними. Також з червоним асоціюються жінки. Наприклад, краса юної жінки може бути порівняна з червоним шовком, або навпаки, зів'яла краса старої жінки – з вицвілою тканиною, яку часто прали та сушили на сонці.

І хоча червоний вважається кольором удачі, він також безсумнівно пригадується, як колір крові при описанні війни та поля битви.

Для китайців усе, що асоціюється із *золотим* кольором, вказує на багатство (Rachoonwongse, 1976 : 92). Золота риба, наприклад, завжди була і є

символом високої посади чи високого сану. У багатій чи успішній людині завжди будуть золотого кольору аксесуари – золотий пояс, чи золотий браслет, з поясу може звисати золотий дзвіночок, або золотий гребінець у волоссі.

Хоча білому кольору й приписується значення смерті, *чорний* колір все ж таки асоціюється з поганими прикметами чи передвіщенням, або зі страшними подіями (Rachoonwongse, 1976 : 93).

В усі часи, коли Китай був охоплений війнами, чи хворобами, або в часи голоду та смерті, поети описували світ вкритий чорними хмарами. Або в особистому житті поет може створити образ чорного неба, чорних пташок, чи чорних квітів на столі, які неодмінно будуть асоціюватися з жалобою, самотністю та любов'ю що згасає.

Синій вважається королівським кольором (Rachoonwongse, 1976 : 94). Цю концепцію можна відстежити до колишнього поклоніння китайців небу. Небо надто високе та величне, щоб до нього наблизилися звичайні люди. Земний Імператор, як вважалося, зійшов з небес для того, щоб відзначити його з помпою та урочистістю, та стати його представником. Але, на відміну від неба, до якого не можна звернутися та якому неможливо служити, Імператор є досяжним, та здібним і вислухати, і дати свою думку, і призначити завдання для виконання та служіння. Тож, він уособлює собою небо на землі, як його посланець та представник. Небо, кажуть, синє. Тоді й величний імператор має носити цей колір, якщо вже він носить назву Сина Небес.

Отже, коли поет задумав надати чомусь або комусь величності, або недосяжності, він називає це синім, небесним. Наприклад, дівчина, яку він кохає, але не може бути з нею, може бути одягнена в прекрасну небесно-синю сукню, мати величну королівську поставу, ходити наче королева, але при цьому бути недосяжною, а кохання до неї залишиться без відповіді, так само як не відповідає й небо на прохання простого хлопця.

Жовтий для китайців є кольором родючості, так само як і сонце і земля, що мають животворну силу. Якщо китайця запитати, що він думає при слові «жовтий», він, частіше за все, пригадає Хуанхе, яка є найбільшою в Китаї та

вважається його головною судиною. Ріка має назву «Жовта» тому, що жовта родюча земля вздовж ріки надає їй водам такого ж кольору.

Жовта ріка дає Китаю життя, в той же час вона забирає багато життів та власності, коли відбувається надмірна повінь. Тому вона також називається Рікою Страждань. Можливо тому, що ця якість Жовтої Ріки виникає навесні, й саму весну китайці називали жовтою в літературі, наприклад, у вищезгаданій Книзі Од.

Тварини. Кінь є китайським символом наполегливості та швидкості. Вони зазвичай з'являються у творах парами, як образи захисників. Ці захисники стоять по двоє у дверях, або з обох боків від вогнища, або лежать біля каміну. Коні здавна були улюбленими об'єктами китайських художників, скульпторів та поетів. Багато віршів присвячено їм, як тваринам шляхетним. Ходять легенди, що перші буддистські манускрипти прибули до Китаю з Індії на білому коні. Часто коням надаються якості великих воїнів, які допомагають, або перемагають у битві тому, що є могутніми. І саме завдяки силі та могутності коней, вони метафорично завжди порівнюються з талановитими чоловіками. Наприклад, справжній принц має володіти найкращим конем так само, як хороший керівник має бути оточений талановитими людьми, якщо хоче завоювати хорошу репутацію.

Китайці навіть порівнюють коней з мудрецьми та геніями через те, що вони володіють надлюдськими талантами.

Риба символізує плодючість. Цей образ часто використовується на весільних церемоніях. Риба пригадується в багатьох весільних піснях. Образ риби, яка потрапила до сітей рибачка вказує на отримання людиною інших благословень, які може послати небо.

В Індії рибальство було частиною весільної церемонії, а плодючість та процвітання передбачувалися в залежності від улову. Молодята заходили до води по коліно та ловили рибу в новому вбранні. Вони запитували священника, який їх супроводжував, що він бачить, а той відповідав – дітей та худобу. Ця традиція живе й у сучасній Індії. Можливо, колись у Китаї також

існувала подібна традиція, але вона, мабуть, зникла до того часу, коли поети почали про це писати.

Якщо у снах з'являється образ риби – це є прикметою, або навіть обіцянкою, гарного врожаю.

Лев не був дуже відомим в Китаї. Він існував для більшості китайських поетів та митців лише у світі власних фантазій та уявлень. Але він дуже високо цінувався завдяки своєму гордому місцю у світі тварин. Для китайців він також є царем тварин. Художники зазвичай зображували пару захисних керамічних левів, що вважалося популярним символом удачі в Китаї. Ними прикрашали входи до храмів, палаців, та навіть найскромніші оселі.

Зі століттями образ лева ставав все більше химерним. Він також став все більше значущим саме з естетичної точки зору. З часом китайські леви почали зображуватися або описуватися скоріше як фантастично викривлені собаки, аніж як королі тварин.

Китайці навіть присвятили левам кілька поем. Іноді вони описуються як містичні тварини, навіть не називаючись левами безпосередньо, але мають риси, подібні до короля тварин.

Kim. Природна краса, якою наділені коти, вплинула на китайську творчість та стала широко відомою завдяки їй. Коти завжди описувалися з повагою та притаманною їм грацією та витонченістю. Вони часто доповнюють вишукане та благородне життя, або в компанії жінок-господарок та їхніх дітей.

Якщо художник малює kota, настрої на картині часто є відповідно таємничим та стриманим. А у віршах китайці до котів завжди ставляться з повагою, як до тварин, які захищають врожай від шкідників та полюють на щурів у коморі, тим самим зберігаючи їжу для сім'ї та не даючи їм зазнати голоду. Тому часто котам пропонують хороші частування, наприклад, рибу.

Також вважається, що коти проганяють злих духів. Тому подушка Імператора Китаю зазвичай прикрашалася вишивкою kota, при чому вишивання доручалося лише найкращим майстриням. Не дивно, що й на

посуді часто-густо можна побачити зображення kota або кішки. А мисливські таланти котів залюбки описуються поетами у віршах.

Загалом, творчі свідоцтва підказують, що в Китаї *собаки* вважаються більше за все веселими та утішливими, аніж корисними. Але собаки здавна були присутніми, як у скульптурі та живописі, так і в поезії. Керамічні фігури або зображення собак розміщувалися у гробницях для захисту та охорони людей, що перейшли до світу темряви. А в поезії найчастіше собаки зображуються як помічники в мисливстві. При чому завжди сильними та дуже гарними.

В поезії останніх часів з'явився образ собаки як друга та партнера, оскільки мисливство більше не є настільки розповсюдженим. Але люди продовжують цінувати собачу вірність та дружбу, та описувати її в поезії та піснях.

Очі є дзеркалом душі (Rachoonwongse S., 1976 : 100). Тож для китайців, щоб визначити чи людина мудра чи дурна, хороша чи погана, треба подивитися їй в очі. Форма очей є одним з п'яти способів виявити характеристики людей. Китайське слово цього виявлення звучить як «ноу-хенг», тобто у поезії очі часто видають емоції людей. Очі можуть віддзеркалювати красу коханої, або навпаки погляд може блукати від злості, горіти червоним світлом від ревнощів чи ненависті.

Буддизм, як релігія, що виникла раніше інших, є одним з трьох способів мислення про Китай. Він зіграв дуже важливу роль у цій країні, бо починаючи з 629 року буддистські монахи почали голити волосся, щоб позначити свій відхід від мирського світу, який є хтивим. Тому й у поезії волосся почало малюватися як символ спокуси. Зрізання ж волосся означало відхід від спокусливого світу та наближення до очищаючої радості та легкості.

У «Книзі Пісень» *волосся* вказувалося як символ сексуальної сили. Поети оспівували довге волосся жінок як одну з привабливих рис жінки, які робили чоловіка щасливим. А жінка, що мала довге та гарне волосся припиняла його мити та розчісувати, якщо чоловік їхав далеко від неї, або ж

ішов на війну, тому що це було робити ні для кого. Тож скуйовджене та брудне волосся також стало символом самотності та скорботи.

Руки. Звичайно, китайці дуже добре розуміли важливість рук, оскільки були майстрами рукотворчості, та володіли кількома способами створювати унікальні види мистецтва, як у скульптурі так і в живописі. Також щоденна праця їх складалася здебільшого з землеробства та сільського господарства, що звичайно потребувало рук для оброблення землі. Отже, руки стали символом здатності, здібності до праці та до творчості.

Юнак, що хоче та може подарувати спільне життя та затишок своїй коханій, просить у поемах взяти його руки. Руки означають тепло, затишок, підтримку та кохання у романтичній поезії Китаю.

Природа. Китайська поезія зазвичай уникає абстракцій та відкритого філософствування, та натомість шукає виразності шляхом послідовності образів, які найчастіше беруться зі світу природи. Природні образи розподіляються на два типи: справжні краєвиди та краєвиди з чистої фантазії. Справжній краєвид може походити або з природи, що лежить безпосередньо перед очима поета, коли він пише, або ж з його минулого, яке він ніколи насправді не бачив, а реалістично відтворив у своїй уяві. В світі чистої фантазії світи часто є недосяжними для простих смертних: там живуть боги та створіння з народних легенд, або з релігійних вчень. Подібні фантастичні світи, якщо не описуються справжнім майстром слова, схиляються до схожих описів, які перелічують ті самі дива та століття за століттями повторюють ті самі деталі й наповнення. Можливо, причиною цьому є те, що Китай – країна дуже велика, яка простирається від пустель та тундри на півночі до багатих лісами та буянням квітів південних берегів. Реальний світ, наповнений таким багатством та різноманіттям навколо, не викликає бажання та необхідності вигадувати нереальний світ. Подібні міфічні світи мають відволікати та захоплювати простих людей, які живуть у менш яскравому та привабливому оточенні. Отже, природа грає велику та важливу роль у китайській поезії.

Дороги часто метафорично використовуються в поезії як шляхи життя, або буття. Поет може описувати погані риси людини та кепське відношення до оточуючих, спрямовуючи такого персонажа по дорозі на північ замість шляху на південь. Або ж такий недбалий чи дурний чоловік може взагалі заблукати та втратити свій шлях, не знаючи куди рухатися далі.

Поетично настрої та стан персонажа може переноситися на той шлях, яким він іде. Наприклад, шлях може бути самотнім, сумним та тягнутися без кінця. Дорога може бути населена страхами та привидами, або бути непрохідною – тоді персонаж вочевидь описується як той, хто не знає, як знайти вихід з ситуації життя. Шлях може бути темним та вести до заходу сонця – як описання згасаючого життя або невиліковної хвороби. Або навпаки, метафорично світла дорога, оточена квітами та фруктовими деревами, яка веде на схід сонця чи на південь – означає того, хто йде вірним шляхом та має успіх у житті. Дорога, що веде до іншої людини, означає дружбу або кохання, чи глибоку духовну спорідненість тих людей, яких вона поєднує.

Для китайців *ліс* часто створює образ прихистку. Причиною цього є те, що ліси мають бути місцем, сповненим тиші та спокою, та підходити для відпочинку. Китайська поезія часто описує ліс як місце, куди хочеться прийти для зустрічі з власними думками, та побути наодинці. Образ усамітнення! І навпаки, є вірші, де автор описує пташок, які летять до лісу саме тому, що їх там чекає сім'я. Або як в лісі на вогні готується смачна їжа для того, щоб повечеряти під вітами великої сосни. Але в будь-якому випадку, ліс виступає місцем, де є безпека та спокій. Символ спокою!

Небо. З ранніх часів китайці наділяли небесну сферу могутністю та всесильністю. Йому поклонялися як божеству під іменами «Небо», «Імператор», «Горній покровитель», «Імператор зверху». Вважалося, що небесний бог впорядковує все в природі, та вважається відповідальним за плин сезонів та постійний достаток їжі.

Поети називали небо «батьком смертних», або «батьком Небом». Так само вони писали й про землю, називаючи її «матінкою Землею». Тому,

вочевидь, вони не сприймали Небо та Землю як чоловіка та дружину. Вони думали, що Небо створило людину та все, чим людина користується. Неубатьку приносили жертви, щоб він подарував плідний рік. Особливо багатими підношення небу мали бути в часи посухи та хвороби, які частіше за все вбивали простих людей. Багаті люди безцільно проводили час, катаючись на конях, поки бідні мерли наче мухи.

Так чи інакше, але фантастичні світи, де живуть боги та дивовижні тварини, зазвичай розміщувалися в позахмарному володінні неба, куди простим людям дістатися було неможливо. А тому й саме небо завжди було таємничим, недосяжним, але при цьому могутнім та всесильним для людини, що живе на землі.

Земля завжди мала жіночу постать, називалася Матінкою богинею, та протиставлялася Небу чи горнім богам. Поклоніння Володарці Землі як Богині встановилося ще в доісторичні часи. Китайська нація вбачалася як величезна сім'я. Навіть у «Книзі Документів» написано, що Небо та Земля є батьком та небом десяти тисяч речей, головними правителями простих людей.

З давніх-давен китайці поклонялися земним богам, які уособлювали окремі частини землі, від великого лісу до городу однієї родини. Місцем мешкання таких богів вважався вівтар посередині оселі. А ще точніше, богів-покровителів кожної оселі могло бути аж п'ять – бог землі, вогнища, колодязя, зовнішнього паркану та внутрішнього будинку, яким давні китайці віддавали пошану. Також богів землі просили про допомогу в обробці ґрунту та закладанні посіву. Робота чоловіка полягала в стимуляції родючості землі, тому що сіяч твердо вірив в те, що дух землі допоможе зерну стати плідним та помножитися.

Вважалося, що бог-земля відповідає за сонячні затемнення. Китайці били в барабан та пов'язували червону мотузку навколо вівтаря бога-землі, щоб принести йому жертву. Бо він також відповідає й за надмірні дощі, та сидить на троні під час смертної кари. Поети, між тим, завжди називали землю Матінкою Землею.

Сонце завжди уособлювало китайський принцип чоловічого «янь», тому що воно гаряче, сухе та активне. Повага до сонця та поклоніння йому є частиною державної релігії. Але сонцю поклонялися лише можновладці, тому що вважалося, що все, що належить до вищого світу, тобто небо, сонце, місяць – це божественні пенати, які є надто високими для звичайних людей. Сонце називали Королем Сонцем.

Є легенда, в якій розповідається про сонце та місяць у таоїстському віруванні. Одного дня дружина вкрала пігулку безсмертя, яку чоловік дуже важко здобув. Коли чоловік повернувся додому й не знайшов пігулки, він запитав у дружини. А дружина так злякалася, що втекла на Місяць та оселилася там. Тоді чоловік намагався її знайти, але ураган відніс його на небо до парку Богів безсмертя, які дали йому в нагороду Палац Сонця. Він може навідуватися до Місяця, але не може говорити з дружиною. А дружина не має доступу до сонячного палацу через жар сонячної оселі. Тому світло Місяця походить від Сонця, і зменшується зі зростанням відстані до нього. З того часу Сонце та Місяць мають кожен своїх правителів.

Місяць уособлює китайський принцип «їнь», тому що місячне сяйво – прохолодне, вологе та пасивна. Поети описували гарних жінок, наче в них брови «як місяць», або «лице схоже на місяць», тобто світле та кругле. Навіть в архітектурі місяць використовується як символ. Внутрішні двері часто мають форму місяця. Або мости будуються таким чином, що утворюють верхню частину кола, а спільно з відображенням у воді, виглядають як повне місячне коло. Китайці вклонялися місяцю для отримання доброго врожаю, проти небесного затемнення, палили пахоці в якості підношення. Вважалося, що Місяць освячує все на землі, коли виходить. Називали його Місяцем-Королевою.

Перейдемо до прикладів китайських музичних творів XX століття символічної спрямованості. Ці твори були написані різними композиторами та авторами текстів, відображають різні аспекти китайської культури та історії, і

тому певним чином складають для слухача системне уявлення про китайську картину світу з притаманними для неї музичними символами та архетипами.

В китайській вокальній музиці, що має багатовікову традицію (синтез естетики, філософії та мистецтва), тріада «символ – образ – тембр» є основою художньої виразності, яка поєднує глибокий символізм, витончену емоційну образність та унікальні тембральні характеристики.

Символіка, що закладена в текстах, мелодіях, інструментальному супроводі й стилі виконання, в китайській музиці відображає філософські, культурні та духовні ідеї.

Філософські символи у традиційній музиці Китаю нерозривно пов'язана з ідеалами даосизму, буддизму та конфуціанства: образ лотоса символізує чистоту й гармонію душі та відображає ідеал духовного просвітлення (Wong, 1991); образ місяця є символом смутку, ностальгії або романтичних переживань (Zhongguo Yinyue Shi, 2006).

Природні символи відіграють ключову роль у китайській вокальній музиці: вітер й вода часто асоціюються з плинністю часу і гармонією Всесвіту; гори та ріки є символами непохитної сили (Liang, 2012).

Символи в театральній музиці передаються через музичні мотиви та сценічну дію: у Пекінській опері рухи акторів у поєднанні з вокальними інтонаціями символізують емоції персонажів, такі як смуток чи радість.

Музичний образ у китайській вокальній традиції – це поєднання глибокого емоційного змісту з театральною виразністю, що формуються за допомогою тексту, мелодії, орнаментики та сценічної дії. Ліричні образи в китайській народній музиці часто несуть в собі філософські переживання. Наприклад, у народній пісні «Місяць над горою» мелодія передає ніжність та меланхолію, що підсилюється словами, які описують красу природи й самотність (Wong, 1991).

Героїчні образи у китайській опері створюються завдяки поєднанню драматичного співу та символічних жестів та зазвичай представлені у стилі кунцюй (коли вокальна лінія достатньо орнаментована, а ритм мелодії

підкреслює велич персонажів). У сучасній китайській вокальній музиці (такій як «Страсті Будди» Тан Дуна), поєднання традиційної символіки та нових гармоній представлено образною вимірністю, що поєднує в собі минуле та сьогодення. Отже, тембр є ключовим елементом китайського вокального мистецтва. Його унікальні характеристики сформувалися під впливом фольклору, театру та сучасних академічних традицій.

Для китайського народного співу характерними є тембральна чистота та яскравість, з переважанням високих регістрових обертонів. Зазвичай у виконанні превалює фальцетна техніка співу (для витонченого та напівпрозорого звучання), чітка дикція та вокальна орнаментика (щоб підкреслити емоційну складову змісту (як наприклад, в пісні «Квітка жасмину»)) (Liang, 2012).

У пекінській опері тембр голосу також залежить від гендерної типізації персонажів: жіночі ролі (дань), що традиційно виконують чоловіки, характеризуються високим та дзвінким голосом; чоловічі ролі (шень) – тембрально варіюються в залежності від емоційного стану персонажа (від глибокого до легкого забарвлення) (Zhongguo Yinyue Shi, 2006).

У сучасних оперних творах китайські композитори, зазвичай, поєднують традиційність національного звучання голосу із західними канонами. Це наочно демонструють вокальні твори відомого композитора Тан Дуна, що поєднують в собі виконавську автентичність з європейськими оркестровими фактурами, створюючи нові можливості для самовираження (Tang, 2019).

Отримані дані зібрані в Таблицю 1.

| Назва твору | Автор композитор | Автор тексту | Рік написання | Символи | Семантика |
|-------------------|------------------|--------------|---------------|------------------------------|---|
| Місяць над Янцзи | Лю Цзи | Лю Цзи | 1932 | Місяць, Янцзи, гора Хуаншань | Місяць - символ кохання, Янцзи - символ Китаю, гора Хуаншань - символ краси та величі |
| Пісня про кохання | Янь Цзянь | Янь Цзянь | 1935 | Червоні маки, лебеді, бамбук | Червоні маки - символ любові та |

| | | | | | |
|--------------------------------------|-------------------|-------------------|------|--|---|
| | | | | | пристрасті, лебеді - символ вірності, бамбук - символ стійкості та довголіття |
| Ораторія про весну | Лю Цзи | Лю Цзи | 1942 | Весна, квіти, птахи, бджоли | Весна - символ нового життя, квіти - символ краси та молодості, птахи - символ свободи, бджоли - символ працьовитості |
| Пісня про рибалок | Чжан Сяоян | Чжан Сяоян | 1954 | Рибалки, рибальські човни, зірки | Рибалки - символ простого народу, рибальські човни - символ спокою та благополуччя, зірки - символ надії та майбутнього |
| Ода партії | Хуан Юань | Хуан Юань | 1964 | Комуністична партія, прапор, червона зірка | Комуністична партія - символ революції та перемоги, прапор - символ свободи та незалежності, червона зірка - символ комунізму |
| Пісня про кохання до Вітчизни | Чжан Сяоян | Чжан Сяоян | 1979 | батьківщина, народ, сонце, квіти | батьківщина - символ любові та гордості, народ - символ єдності та сили, сонце - тепла та світла, квіти - символ краси та блага |
| Поема про кохання | Чжан Сяоян | Чжан Сяоян | 1986 | Квіти, птахи, зірки | Квіти - символ краси та молодості, птахи - символ свободи та любові, зірки - символ надії та майбутнього |
| Пісня про море | Чжан Сяоян | Чжан Сяоян | 1990 | Море, сонце, вітер | Море - символ безмежності та свободи, сонце - символ тепла та світла, вітер - символ змін та руху |

| | | | | | |
|------------------------------------|------------------|------------------|------|--|--|
| Ораторія про революцію | Го Чуан | Го Чуан | 1992 | Червоний прапор, зірка, молоток і серп | Червоний прапор - символ революції та перемоги, зірка - символ комунізму, молоток і серп - символ праці та єдності |
| Романс про розлуку | Дун Сян | Дун Сян | 2000 | Місяць, хмари, річка | Місяць - символ кохання і туги, хмари - символ смутку і печалі, річка - символ розлуки |
| Пісня про гори і води | Янь Цзянь | Янь Цзянь | 2004 | Гори, води, бамбук | Гори - символ стійкості і довголіття, води - символ руху і змін, бамбук - символ скромності і мудрості |
| Ораторія про любов до життя | Лю Цзи | Лю Цзи | 2008 | Сонце, квіти, діти | Сонце - символ тепла і світла, квіти - символ краси і молодості, діти - символ майбутнього |

Місяць над Янцзи – одна з найпопулярніших китайських пісень ХХ століття, яка написана на вірші Лю Цзи і розповідає про любов двох людей, які розділені відстанню. Місяць у цій пісні є символом кохання і туги.

Пісня про кохання – популярна китайська пісня, написана на вірші Янь Цзянь. У ній йдеться про кохання двох людей, які живуть в різних країнах. Червоні маки, лебеді та бамбук у цій пісні є символами любові, вірності, стійкості.

Ораторія про весну – масштабний твір, написаний Лю Цзи. Композитор розповідає про красу і велич весни в Китаї. Весна у цій ораторії слугує символом нового життя, надії та майбутнього.

Пісня про рибалок оспівує простоту і скромність простого народу. Рибалки в цій пісні є символами трудівників, які будують нове життя в Китаї.

Ода партії – патріотичний твір, написаний Хуан Юанем, в якому оповідь йде про події революції в історії країни. Комуністична партія є символом перемоги і світлого майбутнього.

Пісня про кохання до Вітчизни – ще один патріотичний твір, написаний Чжан Сяояном. Він прославляє Батьківщину і народ Китаю. Батьківщина в цій пісні є символом любові, гордості і щастя.

Поема про кохання – романтичний твір про любов двох людей. Квіти, птахи та зірки у цій пісні є символами краси, свободи та надії.

Пісня про море – патріотичний твір, який прославляє красу та велич Китаю. Море у цій пісні є символом безмежності та свободи, сонце уособлює тепло та світло а, вітер – зміни та рух.

Ораторія про революцію – масштабний твір, присвячений історії китайської революції. Червоний прапор, зірка символізують перемогу революції.

Романс про розлуку – ліричний твір, в якому розповідається про нещасливе кохання двох людей. Місяць, хмари та річка у цій пісні є символами кохання, туги та розлучення.

Пісня про гори і води – філософський твір, у змісті якого герой розмірковує про природу і життя. Гори, води та бамбук постають символами стійкості, руху, скромності та мудрості.

Ораторія про любов до життя – життєдайний твір, в якому прославляється краса світу та любов до життя. Сонце, квіти та діти у цій ораторії є символами тепла, краси та майбутнього.

Проаналізовані твори узагальнили досвід символіки пісенного жанру в китайській музиці. Якщо провести аналогічне порівняння з українськими піснями, то вийде приблизно та сама картина. Символіка поетичного ряду дотична до теми природи, образи якою перекладаються на психологію переживання людини. Жіночі пісні присвячені материнству, темі родинного щастя/нещастя; молодість оспівує життя; старість опікує мудрість і спокій.

Підсумуючи сказане, підкреслимо, що у китайській вокальній музиці тріада «символ – образ – тембр» є основою для багатогранної художньої реалізації, в якій символ відображає філософські, природні та культурні архетипи; образ конкретизує символічне значення через мелодії, тексти та

сценічні дії; а тембр є ключовим інструментом для передачі емоцій та підкреслення національного характеру музики.

Саме ця потрійна єдність дозволяє китайській вокальній музиці залишатися унікальним явищем, що завдяки багатству символіки та художньої глибини поєднує традиції та сучасність, знаходячи відгук у слухачів. З усього вищесказаного стає зрозумілим, що тріада «символ – образ – тембр» є універсальною структурою, яка пронизує мистецтво співу в різних культурах. Кожен з компонентів цієї тріади виконує важливу функцію у передачі ідей, емоцій та культурного контексту, але їх інтерпретація значно варіюється залежно від історичного розвитку, естетичних норм і традицій регіону.

В цілому для китайської ментальності природною єдність розуму та серця, що засвідчують філософія та поезія цього народу, – на протигагу європейській романтичній традиції, в якій розум і серце набувають у сенс протилежностей. Втім безумовним є визнання символічної філософії та мистецького символізму ХХ століття «початком нового знання, яке народжується у нескінченному потоці свідомості», за виразом О. Маркової (Камінська-Маркова, 2015 : 477).

Для порівняння символічного мислення в дискурсі міжкультурного діалогу «Схід – Захід» звернемося до одного з перших таких зразків в творчій практиці ХХ століття – вокальний цикл Б. Лятошинського ор. 17 на вірші китайських поетів. Якщо для дослідника цікавим є досвід перекладу поетичного тексту на музичні символи, то для співака постає завдання розуміння звукових символів китайської картини світу та її відтворення засобами вокального мистецтва (сопрано).

2.3 Пересемантизація міфопоетичної символіки в музиці: аналітичний есей про ор.17 Б.Лятошинського на вірші стародавніх китайських поетів

Завдячуючи наполегливим розвідкам І. Савчука та Т. Гомон, в останнє десятиліття відбувся «вибух» інтересу до камерно-вокальної музики раннього періоду творчості Б.Лятошинського. Їх висновки є цікавими з точки зору

трактування символізму як світовідчуття, новацій в сфері гармонії та фактури. Однак виконавський аспект, провідний в нашому дослідженні, залишається актуальним. Тому пропонуємо аналіз вокального опусу № 17 (в деяких виданнях помилково вказано №18) в *аспекті тембрової персоніфікації сопрано*. Високий жіночий голос, його технічно-художній потенціал в контексті втілення китайської класичної поезії українським мовно-стильовим мисленням, набуває функції посередника між архетипами Сходу і Заходу, транслює асоціативні уявлення про ідеальний світ, в якому перебувають люди та природа. І в цьому світі існує любов, жінка, мудрість.

У приватній бібліотеці Б. Лятошинського зберігається книжний том під назвою «Антологія китайської лірики» — видання, в якому помічено чимало текстів з ремарками композитора, що «свідчить про скрупульозну роботу над ними в музичному, композиційному і загальному сенсі, – пише у передмові І. Савчук. – Можливо, не випадково він звернувся до текстів, які упорядник зазначеного видання В. Алексеев включив до розділів із символічною назвою «Геть від світу» та «Немилість», своєрідно засвідчивши екзистенційне світовідчуття композитора і часу загалом» (Савчук, 2015 : 37).

Більш того, дослідник зазначає важливу для теми нашого дослідження річ. Виявляється, що до написання цього циклу, який підводить ризику під пошуками митця власного стилю 20-х років, у вокальній творчості Б.Лятошинського ще не існував образ жінки в її архетипічному увиразненні буття «<...>жіночий образ практично не з’являвся у творчому доробку композитора у сфері камерно вокального музикування 1920-х років, за винятком романсу тв. 12, № 1 «Із М. Метерлінка»» (Савчук, 2015 : 36).

Завдання аналітичного есе – виявити семантику твору на вірші давньокитайських поетів в дзеркалі тембрової персоніфікації високого жіночого голосу (сопрано).

*Поетія – генокод китайської картини світу*¹⁹

Для китайської національної традиції функцію «генокоду» (першоджерела культури, її носіїв у різних видах творчості) відіграє давньокитайська поезія часів середньовіччя, яка отримала назву «золота доба». В її класичних зразках зберігається у цілності та повноті ціннісна семантика китайського образу світу через двоєдність поетичного та музично-інтонаційного логосу, закладеного в філософських символах і поезії.

Символіка давньокитайської поезії, що була предметом стилізації багатьох європейських композиторів за її неперевершену красу образів та стиль відображення буття, обожнення природи, репрезентувала узагальнений «образ Сходу», підкоривши з часом увесь світ вишуканістю та філософською глибиною. Більш того, музикантів в кожному з найпоширеніших символів стародавніх текстів «зачепило» органічна конкретного, в якому узагальнювався якимось дивним чином універсально-людські сенси буття (земля, дім, рідний край, звуки природи, емблематика Любові (кохана/коханий, птах, лютня, щастя, розлучення, туга за батьківщиною). Ці загальнолюдські сенси отримують національну специфізацію через індивідуально-авторське бачення світу та його відображення засобами звукообразної творчості. Саме тому мистецький символ є унікальним – водночас універсальним та конкретним – законом художнього моделювання дійсності, що охоплює в своєму полісемантичному «ареалі» діалектику загального та особливого (національного та індивідуального), надаючи інтерпретаторам презумпцію вільного його трактування.

«Ключем» до розуміння загальних сенсів давньокитайської поезії слугує символ як «спосіб говоріння», за філософською риторикою, а за музикознавчою – когнітивний інструмент дешифрування сенсів музичного твору, або *метамова*. Зустріч «Схід – Захід» відбулась в духовному

¹⁹ Категорію запозичено за аналогією з концепції Романюк, І. (2009). «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури): автореф. дис... канд. мистецтвознав. Харків : ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 17.

часопросторі давньокитайської поезії, в дискурсі символічного світовідчуття. Зауважимо, що тембр людського голосу не так часто був предметом символізації, в той час як голоси природи – онтологічна основа китайської поезії давніх часів²⁰.

Яким чином Б.Лятошинського потрактує в цьому творі високий жіночий голос і відповідно техніку колоратурного співу – тема, яка у дослідників його творчості залишилася «у тіні».

Ольга Рижова в своїй статті «Китайська тема в німецькому й українському символізмі (на прикладі порівняння інструментальної фактури в «Пісні про землю» Г. Малера й циклу на вірші китайських поетів Б. Лятошинського)» детально аналізує **вокальний ор.17 Бориса Лятошинського на вірші китайських поетів**. Авторка зосереджує увагу на генезі циклу, структурі, особливостях музичної фактури, вокально-інструментальних взаємодіях та стилістичних прийомах, що розкривають лірико-філософську сутність «китайської» теми у творчості Б. Лятошинського.

На думку О. Рижкової, в творі Б. Лятошинського можна помітити дещо більш символічно значуще, ніж успадкована від К. Дебюссі тричастинна структура: це жіночі міфологеми, що виростили на українському ґрунті. В героїнях українського генія виразно проступають риси Діви Марії, тісно пов'язані з образом Місяця, зодіакальним символом Богородиці (О. Рижкова, 2019: 422).

Б. Лятошинський використовує складну хроматичну мову для формування ладотональної палітри твору, підкреслюючи численні асоціації образу Китаю, закладені в музиці. Важливою особливістю є наявність так званих «вокальних каденцій», тобто використання *голосу як інструменту* в чистому вигляді. Подібні розспіви на звук «А...» відіграють скромну роль у

²⁰ У Бо Цзюйї є вірш «Слухаючи пісню співачки Тянь Шуньєр», в якому йдеться про красу жіночого співу. Присутність сопрано завуальовано порівняннями, втім безумовним символом є вказівка на його зв'язок із Небом, ідеальним буттям: «Вдарить по яшмі, як лід продзвенить – не мовкнуть дивовижні звуки/ І над хмарами без перешкод летять у високу далечину ... » (цит. за: Маркова с.492).

першій частині циклу (тт. 27-29), але у другій частині ця вокальна каденція відкриває і закриває твір, утворюючи нерівномірну тричастинну структуру. З семантичної точки зору ці вокалізи на початку та наприкінці № 2 є цілком відмінними: в європейській традиції вони походять від образної храмової каллофонії, терміну з грецького обряду, який Дж. Россіні пізніше ввів в оперу як *bel canto*, або «прекрасний спів», і суть якого залишається сакральною (О. Рижкова, 2019: с.422).

Безсловесна вокалізація подібного типу є характерною й для номера № 3 циклу, де в партії голосу вона з'являється в репризі (тт. 21–31). При цьому сам вокальний пасаж, утворений «ланцюгом кварт», стає рефреном рондоподібної форми: він звучить спочатку у фортепіанній партії, потім накладається декламація вокальної лінії (тт. 1–4), аналогічним чином оформлюється «друга експозиція» (тт. 6–8, Tempo I) і згодом тт. 10–11. Підставою для цього вокалізу є імітація пташиного співу, а фортепіанне проведення пасажів створює «передчуття-злиття» буяння весняної природи й пташиного світу (О. Рижкова, 2019 : 422).

У третьому номері циклу Лятошинський із самого початку поєднує в єдиному художньому образі птахів та квітів – класичну китайську тему «птаха-квіти» (у традиції співіснує з «гори-води», «речі-люди», відомими як «шен шуй», «хуа няо», «жень у»). Тут весняна атмосфера тексту розкріпачує «пташиний спів», утворюючи фуеричний фінал вокального циклу. Натомість у № 1 і № 2 панує мотив осінньої прохолоди й місячного сяйва: у першому – це ніби передсвітанкова імла, а в другому – споглядання «довгої-довгої» ночі. Розкішне місячне світло у № 2 відповідає багатшому використанню вокалізів, тоді як у № 1 вокаліз поєднано з образом місячного сяйва, але вже «відстороненого» грою на лютні. Загалом ці розспіви-каденції додають особливої «інструментальності» у виконання вокальних партій (О. Рижкова, 2019 : 422).

Зауважимо, що молодий митець був одним з перших слов'янських музикантів, хто віддав данину європейському «здивуванню» східною поезією

як культури спілкування «Я» з «Іншим»). Безумовно, композитор сприймав вірші давньокитайських поетів Лі Бо, Ван Вей, Цуй Гофу не як етнограф, що вивчає об'єктивні параметри ментальності іншого народу через його матеріальне буття, а як митець – на рівні *інтуїтивного осягнення цілісного смислу прочитаного тексту*, що означає наявність (або тяжіння) міфо-поетичного мислення.

Надважливим стильовим чинником вокального опусу в цілому постає *фактурно-тембровий комплекс*, до складу якого входить високий жіночий голос. Тож функціональний аналіз інтонаційної драматургії кожного солоспіву буде спиратися на домінантні складові – **мелос, ладогармонію, співвідношення сопрано**, яке озвучує поетичний зміст твору, та фортепіано з його унікальним фактурним рішенням, що має колористичну та звуконаслідувальну функцію супроводу вокального образу. Поєднання цих домінантних ознак стилю з іншими принципами організації музики (метро-ритмом як часовим параметром темпоральності, динамічними планами, синтаксичними будовами) в результаті відбиває узагальнене уявлення про китайську картину світу.

«Давнє» – перший солоспів циклу, підібраний композитором за поезією Цуй Гофу – постає як філософське послання-епіграф слухачу, який не очікує на таку несподівану зустріч з «давнім» як забутою «пам'яттю культури» – «невідомим», яке можна пригадати і вкласти у словник.

Про ініціальність першого солоспіву свідчить вибір темпу – повільно. За концепцією Л. Шаповалової, повільний темп є умовою лірико-рефлексійної установки композитора на споглядальність, зосередженість емоцій на їх осмисленні, як того потребує східна поезія та філософія, що тяжіє до медитації, спокою, мудрості.

Мелодика твору сприймається у двох семантичних вимірах: спочатку вона «врізається» (аудіально) інструментальним звукописом. Пейзаж, відтворений в партії, віртуально об'єктивує приховані візуальні враження від поетичного тексту, в якому йдеться про природні ландшафти китайської

фоносфери (спів птаха, дзюрчання води, пустотні скелі, далечінь неба, холодне повітря тощо). У партії *santo* домінантними є *сріблястий тембр сопрано* та *кварто-квінтова інтерваліка*, складена за моделлю звучання піпи – національного китайського струнного інструмента, середнього лютні (знизу вверх: ля малої октави – ре₁ – соль₁ – до₂).

Квартовість як засадничий сегмент музичного тематизму, вже закріпився в інструментальній музиці Б. Лятошинського. Якщо він впізнається в якості стильової інтонації в різних жанрово-стилістичних умовах, це означає, що цей знак художньої системи набуває функцію символу. Без квартовості унеможливиться побудова вертикальних комплексів (співзвуч не терцієвої природи), які отримали назву «акорд Лятошинського».

Ладова будова, яку композитор визначав як «китайська гама» є домінантною прикметою стилістики твору, що аналізується. Ясна річ, композитор багато років викладав гармонію і чудово розумівся на тонкощах саме ладо-гармонічної організації музики, її колористичності. Тому важливим для виконавців цього твору є розуміння тонального мислення *європейського* композитора, який мав завдання стилізувати Схід на його мові. Звідси вивчення базових відмінностей ладу та ритму Сходу і Заходу (глобальних ареалів музичної культури планети) призвело до органічного **поєднання пентатоніки та тонально-функціональної системи**.

Вокалісту слід розуміти, що в цьому ранньому опусі закарбований тип композиторського мислення митця, яким він буде в зрілому періоді творчості – ускладнено-тональний: є центральний елемент системи – тризвук, хоча на перше сприйняття, суцільне звучання є досить дисонантним (12-ступенева діатоніка, за концепцією М. Скорика)²¹. З цієї причини функція фортепіано є тонікально-установчою – такою що допомагає співакові зорієнтуватися в звуковисотності (точно вступити, та ще й зі слабкої долі такту). А де ж тоді

²¹ Діатоніка в цьому сенсі відповідає трактуванню тональності (функціональній системі з центром і периферією), оскільки кожний тон такої «хроматичної» діатоніки має самостійне значення, як самодостатній. При цьому збільшується вірогідність співставлення тризвуків між собою шляхом зіставлень, оскільки тяжіння «устой – неустой» послаблені. На перший план виходять або терцієві, або секундові співвідношення акордів.

зникла «китайська гама», за виразом композитора (пентатоніка)? чи вона прихована?

Ангемітонні (безполутонові) звороти «вкладаються» у формульні будови вокального мелосу-речитації, «просякають» фактурні лінії супроводу, надаючи гнучкості, переливатості загальній ладо гармонічній системі. Не дивлячись на домінуючу квартовість і наявність хроматичних ходів (зменшена кварта, тритон, зменшена октава) мелодика не є різкою, кострубатою. Напроти, партія сопрано, завдячуючи опорам на терцієві звороти, насичена плавним рухом, широким диханням і сприймається як досить емоційно насичена, внутрішньо гармонійна, витончена.

Співвідношення горизонталі (мелодії) та вертикалі (гармонії) є типовим для композиторського мислення видатного Майстра, який чітко відчував їх взаємообумовленість, що походила від онтологічних засад старовинної (архаїчної) культури. Це саме робив і І. Стравінський в балеті «Весна священна», і Б. Барток в творах неофольклорного спрямування. Семантика інтервалів кварта (чистої, збільшеної, зменшеної), квінти (чистої та зменшеної), великої та малої септим відрізняє не лише мелосну стилістику китайського триптиху Б. Лятошинського, але й вертикальну будову акордів та фактури (в сукупності *canto* та *fortepiano*).

Вибір тональностей є важливим з точки зору їх семантики, досить складної (точніше – незвичної) для розуміння китайськими вокалістами. «Давне» розпочинає оповідь у тональності *Fis-dur*, яка своїми дієзами наче «тяжіє» уверх; вона має зручність для піаніста (оскільки основний тематизм відтворений на чорних клавішах) та сприймається як щось святкове, надбуденне – через дзвінки тембральні реєстри сопрано, що перебувають десь в ідеальному (небесному, горньому) світі.

Забігаючи наперед, вкажемо, що цю тональність Б.Лятошинський не повторює в третій, заключній частині циклу, тобто не створює арочну репризу. І це аж ніяк не модерністський «жест»: це повага до Іншого (реципієнта) співрозмовника, обізнаного друга; отже, маємо розуміти Всесвіт

«орієнтальної» музики як рухоми статичу (принцип споглядання китайців), а не раціонально-вимірювальну структуру. Втім відзначимо наявність елементів репризності в драматургії циклу на рівнях тематичної організації (звуковисотної, ладо-гармонічної, ритмо-формульної, темброво-фактурної).

Драматургія розгортання вокальної мови (тематичного розвитку твору) спирається на європейську систему слухання-сприйняття музики. Виклад (initio) – розвиток (motus) – закінчення (terminus). Невипадково, композиція усіх трьох солоспівів вкладається у функціональність простої тричастинної форми А В А1.

«При яшмових сходах туга» – середня складова циклу-моноліту – контрастує із споглядальністю медитативного стану першого романсу більш експресивним типом висловлювання героїні, неприхованістю своєї розпачи. Інструментальний вступ без метру і тактових рисок (на кшталт імпровізації) надає яскраву картинку пташиного співу, що наче хитається на гілках, від щастя і радості буття захоплює серце. Орієнтальний колорит створює мелізматика верхнього голосу, «прикутого» до квінтового тону гучно вдареного (наче гуслі) акорду, який відкриває образ-твір, а також паралелізми «пустих» квінт, що «вуалюють» тональність, не даючи терції ладу. Остання з'явиться стрибком на велику сексту на ферматі – найвищою за теситурою ноті d3, висвітлюючи колорит музики сонячним мажором, але всього лиш на мить.

Основна тема-мелодія (6 тактів, що є типовим для віршування в перекладі на українську) – тендітна, з «видихом» на слабких долях – звучить на тлі витриманого акорду в басу (малий зменшений септакорд) та паралельного руху квартами у висхідному сходженні, яка асоціюється з зимовим кружлянням вітру, чи сніжної бурі, тобто цей фактурний пласт створює тривогу, і водночас виконує дещо декоративно-звукозображальну функцію. Додавання в контроктаві звуків до бемоль та сі бемоль (другий понижений щабель і розв'язання в тоніку на відстані) нагадує звучання великого дзвону. Тож діапазон звучної картини є вельми розширеним, за фактурною та тембром індивідуалізованим і комплементарним за

співвідношенням смислових ліній музичного тематизму. Кульмінацією експозиції на слова «нескінченна ніч» є інтонація-стрибок на велику сексту вверх (що позначена ще у вступі), примітна на тлі інших сегментів інтонаційного мережева.

Середній розділ вирізняється новою звуковисотністю (октавно-квінтове співзвуччя на тоні Des) і відсутністю звукозображальної «змієподібної» теми в партії фортепіано. Втім в ній з'являються паралелізми акордів за секвентним викладом: після Des – Es – F, що підвищує напругу. Квартові стрибки в мелодії, в подальшому змінюються на квінтові. Характерним є зміна фактурного малюнку у супроводі на етапі розростання екстатичного стану (F-dur), причому настільки стрімко, що втрачається відчуття репризності, яка залишається «відкритою», тобто такою, що не ставить крапку. Композиційну завершеність створює повернення інструментального награву зі Вступу, що постає дзеркальним символом (коло розпочинається і завершується).

Важливим для виконавиці твору є *відчуття музичного часу*, і пов'язаного з ним хроно-артикуляційного комплексу у відтворенні партії сопрано, як статичного. Сутнісним для відтворення *часу* в китайській картині світу є розмір 6/8, який дає можливість більш гнучкого синтаксису (тріольність в умовах дводольного метру). Наприклад, основна тема першого романсу в експозиції складається так : 2+2 + 3 (1+2)+ 1+1. Мотивні будови, безумовно, залежні від вербального тексту, втім вони неквадратні. І від європейських типових зразків руху на 6/8 відрізняються докорінно, оскільки в останніх переважають танцювальність на кшталт сиціліани (або на пасторальність як різновид райської пісні).

Третя вокальна п'єса циклу, названа «Потік, де співає птах», заснована на вірші Ван Вея, який за своєю славою порівнюється із сянем Лі Бо. Як було зазначено, вірші Ван Вея часто пов'язані з жанром «хуа няо» («птахи-квіти»). У цьому творі монолог поданий ніби від імені самотнього птаха, який живе в горах. Місце дії – гори й потік, згадані в назві, поєднуються з символікою світоустрою.

Гори як твердиня й водна стихія є животворними основами світового порядку не лише у філософії Китаю, але й у біблійній традиції Європи, де акт Божественного творіння починається з поділу первинного хаосу на твердиню й води. Б. Лятошинський використовує схожий принцип: у його циклі перший номер – це «осінні заморозки» («Стародавнє»), другий – «осіння вогкість» («У яшмових східців»), а третій – весняний порив («Потік, де співає птах»). Проте Лятошинський додає те, чого немає у Малера: у всіх номерах циклу фігурує поетичний символ місяця як постійний образ природи. Місяць, у своїй небесній досконалості, водночас викликає захоплення й тривогу в тих, хто його спостерігає (Рижкова, 2019 : 424).

У текстах, обраних Лятошинським, місячне світло постійно присутнє в нічних і сутінкових сценах, освітлюючи й навколишні об'єкти. У перших двох номерах («Стародавнє» та «У яшмових східців») домінує тема «люди й речі» («жень у»), відображена через образ героїні, яка милується красою осені, але відчуває її холод і вологість. У третій п'єсі акцент зміщується на птахів, квіти, гори й потік («хуа няо», «шен шуй»), що створює контраст із попередньою осінньою рефлексією. Цей номер компенсує осінню меланхолію «диханням весняної природи», представленим через образ самотнього птаха в горах (О. Рижкова, 2019 : 424).

Таким чином, композиція №3 «Над струнком бентежно крикнув птах» підкреслює єдність циклу через використання квартових послідовностей, які звучали в № 1 та № 2. Ці послідовності утворюють мотив-рефрен третьої п'єси й завершуються вокалізмом, що втілює «гру птаха». Вокальне відтворення цього мотиву досягає вершини вираження захоплення красою природи. Будова цієї мініатюри подібна до другого номеру циклу: дві строфи текста розгортаються в двочастинну репризну форму. Перший розділ (тт. 1–11) спирається на квінтовий вертикальний ряд (E-h-fis-cis¹-gis¹). Тональна основа фінальної п'єси узгоджується з висотними центрами № 2. Зв'язок із мініатюрою № 1 (тональний центр якої – Fis) проявляється через секундове зіставлення квінтакордів від E і Fis (т. 6, аналогічно в репризі т. 20). Таким

чином, у фінальній п'єсі синтезуються інтервальні й висотні основи попередніх номерів, про що точно пише дослідниця (Рижкова, 2019: 424). Так вона проводить паралель з європейською традицією: в творах митців ХХ століття тональна символіка додає смислові відтінки. Зокрема, мотив e-f-e набув значення «нещастя землі» (аналогічно середньовічній символіці «убогість-голод-убогість»). Це символічне навантаження підкреслюється в музичних творах, таких як «Гармонія світу» П. Хіндеміта. В «Пісні про землю» Г. Малер також використовує висотну діаду e-f у першому номері циклу. Виділення Лятошинським тональних центрів E і Fis у його циклі інтегрує твір у «лейттональні» тенденції музики ХХ століття, водночас підсилюючи символічне значення змісту його композиції (Рижкова, 2019: с.425).

Символічний цикл Бориса Лятошинського, створений за мотивами китайської поезії, є яскравим прикладом синтезу мистецтв, де слово, музика та національні образи утворюють гармонійне ціле. Китайська поезія, сповнена природних символів, метафізичної глибини та меланхолійної тональності, вимагає тонкого підходу для передачі сенсу. Образи місяця, осені, весняного пробудження, самотнього птаха в горах, з яким символізується образ самотнього поета, мають генезу у філософії давніх китайців.

Кожна пісня циклу має свою драматургічну лінію, що відображає «кардіограму» настрою ліричного героя. Якщо перша вокальна мініатюра «Стародавнє» передає осінню прохолоду та душевну відстороненість, «У яшмових східців» пронизана меланхолією, а «Потік, де співає птах» уособлює весняне оновлення (за Рижковою, 2019). Ще одне цікаве спостереження дослідниці, яка вказує на «... трансформацію жіночих образів із перших двох номерів циклу в пташиний у третьому. Цей перехід узгоджується зі стереотипами української міфології, що мають праслов'янське коріння, зокрема образом Матері-Сва (Матері-Лебедя). Усі три тексти циклу подано від імені жінки, що є не випадковим для епохи Тан (як і наступної епохи Сун), адже тоді соціальний статус жінок був значно вищим, ніж у періоди демократизації

XVIII–XIX століть, і це стосується не лише Китаю, а й Європи» (Рижкова, 2019 : 423). Важливо, щоб виконавиця глибоко занурювалася в текст, досягаючи синтезу емоційного переживання і водночас стриманості, відстороненості від «психології надриву», притаманної, наприклад, естетиці європейського віризму.

«Мова стиль» Б. Лятошинського – наскрізно символістська. Мелоформули пентатоніки органічно «вплітаються» в хроматичні рухи, тяглі бурдони та геретофонні стрічки (від квартових паралелізмів) створюють унікальний музичний звукопис, що асоціюється з автентичною «китайською картиною світу». Водночас гармонії та мелодики твору композитора є відповідними стилю музичного імпресіонізму, що панував на початку XX століття в Європі (зокрема, у творості К. Дебюссі).

Як вже вказувалось втще, у всіх мініатюрах присутні природні звуки, зокрема спів птахів (наприклад, у пісні «Потік, де співає птах»). Тому співачка повинна особливо ретельно працювати з диханням, артикуляцією та динамікою, щоб досягти виразності цих моментів. Інтерпретаторка має враховувати ці особливості та прагнути створити звучання, що передає легкість, витонченість і таємничість, притаманні імпресіоністичному стилю. Також під час виконання особливої увагу слід приділити тембровій палітрі голосу: щоб передати найтонші нюанси настрою, виконавиці потрібно досягти м'якого, «барвистого» звучання. Перехід осінньої прохолоди до весняного оновлення вимагає майстерного володіння динамічними градаціями та нюансами тембру.

Фортепіанна партія в циклі не тільки супроводжує солістку, але й слугує рівноправним партнером у створенні діалогів музичної драматургії. Значну роль відіграють бурдонні педалі, які створюють пейзажне тло, паралельні квартові структури, що додають монументальності звучанню, та інструментальні фактурні малюнки нагадують уявний Схід. Щодо імітації звучності тембрів традиційно китайських інструментів, то слід вказати на їх

настройку саме по квартам. Можливо, Лятошинському сподобалась ця «підказка» як спів падіння його улюбленої квартової інтонації.

Вокальна партія повина звучати динамічно та тембрально сбалансовано з фортепіано, оскільки їх взаємодія є ключем до повного розкриття драматургії циклу. Виконавська мета – майстерно передати ці настрої, уникаючи надмірної сентиментальності, притаманної європейській романтичній традиції та зберегти естетичну стриманість, що відповідає духу китайської поезії. Відомо, що остання сповнена символів китайської культури. Такі поняття, як «хуа няо» («птахи-квіти») чи «шен шуй» («гори й води»), є частиною традиційного світогляду, що відображає гармонію природи і людини (Рижкова, 2019). Розуміння цих понять є важливим для інтерпретаторки тексту та музики, яка має враховувати символіку тональностей й ладових структур твору. Наприклад, тональність Fis-moll асоціюється з чистотою та осіннім саявом, а хроматичні ходи додають меланхолійного відтінку.

Таким чином, інтерпретація ор. 17 Б. Лятошинського на вірші китайських поетів є складним і багатогранним завданням, що вимагає від виконавиць не лише технічної майстерності, а й глибокого розуміння поетичної та музичної символіки. Лише синтез емоційного, технічного та когнітивного підходів дозволяє досягти автентичного виконання цього унікального твору.

У порівнянні з іншими солоспівами Б. Лятошинського, які не перестають звучати у виконанні видатних українських співаків та співачок в записах й в живому виконанні (З. Гайдай, Є. Мирошніченко, Л. Руденко, Н. Матвієнко, А. Швачки, О. Басистюк, Т. Анісімової, А. Шкурмана, Л. Монатирської), вокальний опус 17, на жаль, рідко виконується на концертних сценах.

Нам вдалося знайти лише один варіант виконання цього шедевр української музики. Оксана Євсюкова (сопрано) та Андрій Бондаренко (фортепіано)²² інтерпретували пісню «У яшмових східців» в українському

²² <https://www.youtube.com/watch?v=qe8D2ItJ-8c> Борис Лятошинський. На яшмові шаблони. Слова Лі Бо. Український переклад Максима Стріхи

перекладі («На яшмові щаблини»). Українська фонетика у поєднанні з китайським мелодизмом додали нових інтерпретаційних відтінків цьому твору. Виконавцями вдалося підкреслити ясність мелодії та легкість пентатонних мотивів та, зробивши акцент на витонченість й природність звучання, відтворити тонке прочитання символіки текстового змісту у поєднанні з музикою.

Резюмоємо. І. Савчук першим позначив тему жінки в творчості молодого Б.Лятошинського, яка, як не дивно, постала не під впливом європейського романтизму та експресіонізму (як прийнято вважати), а в китайському поетичному вимірі (в цьому жіноча чутливість музи композитора!). «Любовні страждання жінки вперше яскраво акумульовано в романсовій творчості композитора періоду 1920-х років. Адже до появи цього опусу, датованого 1925 роком, та після нього образи завжди мали «чоловічий» підтекст і зазвичай були відверто трагічними, втілюючи нерозділене кохання, нещасну долю молодого героя тощо. Вказано також і на роль «жіночої лірики», яка розкривається в екзистенційній концепції автора, який постає деміургом і не може, як у романтичній естетиці, «зливатися» з ліричним героєм чоловічої іпостасі.

До числа позначених І. Савчуком в його статті знаків-символів «місяць», «яшма» додамо загальноживані слова, що теж набувають символізації, чіпляючи асоціативний ряд, пов'язаний із відображенням природного середовища (гори, цвіт касії, водний потік, птах). У свою чергу, через посередництво природних явищ слухач поступово осягає світ героїні: наскрізним є слово «самотність», яке зустрічається в кожному солоспіві, так само як і «місяць». Звичайно, їх прив'язка один до одного, безумовно, резонує до європейської постромантичної естетики (в діалозі з «Місячним сяйвом» К.Дебюссі, «Місячним П'єро» А. Шенберга давнокитайські поезії Лі Бо, Ван Вея, Бо Цзюї).

Виокремимо символи присутності музики: хоча їх лише три (спів, лютня, пісня), однак вони мають роль наскрізних лейтмотивів в численних контекстах не лише трьох проаналізованих мініатюр.

Висновки до Розділу 2

1. Короткий екскурс в новітню теорію символу призвів до вибору когнітивної позиції в умовах інтерпретації вокальної музики ХХ століття, яку треба концептуалізувати наступним чином.

Символ (символіка) є специфічним способом художнього світовідчуття (моделювання) дійсності. Символізм як явище – це метамова, нео-стиль або мислительний принцип. Можна погодитися з думкою О.Маркової щодо ролі символічного мислення в музичній культурі: «Розгляд історико-генетичних коренів європейського філософського та художнього символізму в їх породженні мисленням Заходу та Сходу дозволяє визначити ритуальну психологію родового надіндивідуального мислення загальною основою його континуальності. Тим самим було символізм єдності міметично-речового і абстрактно-загального якостей постає універсальною «точкою відліку» творчої, наукової, художньої, релігійної та життєвої діяльності (Камінська-Маркова, 2015 : 476).

2. Модус камерно-вокальної творчості складається з усталеного, напрацьованого досвіду моделювання «лірики цілого народу», який закарбовано в понятті «жанрово-стилістичний комплекс» для передачі традиції між покоління до покоління композиторів. З іншого боку, символіка музичної мови залежить від семантики вербального слова, що виспівується кожен раз персонально в концертно-сценічних умовах комунікації від імені ліричного Я-образу (чоловіка/жінки). Тому знайомство з вокальною лірикою європейської традиції, з «генетичним кодом» культури відбувається через досвід «проживання» ліричної свідомості музики посередництвом співацького голосу.

Отже, цілісний образ у вокальній ліриці постає двовимірним явищем: суб'єктивним, персоніфікованим через слово Поета/Автора музики – з одного боку, а з іншого – об'єктивним, мотивованим соціокультурною стратегією по відношенню суспільства до лірики як способу існування музики. Звідси образ-символ Поета як носія духу свободи – свободи думки, чуття, чіткої громадянської позиції – один із найпоширеніших у китайській поезії.

В європейській традиції цей образ також є уособленням духовної сутності людини і постає символом рівня сформованості культури: якщо існує культ Любові (еросу), то це потребує підготовленого підґрунтя, налаштованості слухачької аудиторії саме на лірико-психологічний лад.

Іншим архетипом європейської камерно-вокальної лірики є образ Жінки як уособлення Любові: серед популярних образів – *мати* (у православних піснеспівах – *Богородиця*), *кохана*, любов до рідного краю, природа (пастораль, рай на землі). Увесь цей «компендіум» філософсько-поетичних символів отримує в музиці українських композиторів своєрідне втілення з високим рівнем символізації засобами музичної мови, сенс якого можна охопити спеціальним терміном – духовна лірика. І в цьому жанрово-семантичному комплексі одним із яскравих, характеристичних ознак стилю постає співацький голос та його атрибуції (тембр, амплуа, регістровий колорит, технічна вправність). Інакше кажучи, тембр має безпосереднє відношення до створення цілісного «портрету героя» засобами проінтонованої музичної символіки (так само, як тональність для Й.С.Баха при написанні «Добре темперованого клавіру»).

3. Здійснений жанрово-стильовий аналіз вокального ор. 17 Б. Лятошинського за обраним алгоритмом підтвердили дослідницьке припущення, зумовлене вокальним досвідом авторки дослідження: у семантику вокальної мови українських солоспівів *апріорі* закладено темброву персоніфікацію (що підтверджує і семантичний аналіз українських народних пісень для жіночого голосу).

Борис Лятошинський – один з перших, хто надав досвід зустрічі китайської та української культури в камерній вокальній музиці. Він написав солоспіви на вірші давньокитайських поетів. Це ранній твір митця (опус 17), написаний 100 роки назад, містить *оригінальну систему* поетичних символів, які закарбували китайську картину світу через показ настроїв людини на тлі природи: місяць, вода (потік), пташка, сонце та ін. Відштовхуючись від символіки поетичного тексту, Б. Лятошинський репрезентує уявний звукообразний світ давнього Китаю крізь призму авторської семіотики. Мовностильовий комплекс романсів видається дещо ускладненим в звуковисотному, ладо-гармонічному і метроритмічному планах. І саме тип співацького голосу, обраний композитором, – *колоратурне сопрано* – у найвищий спосіб відповідає уявному Сходу через засоби звуконаслідування (імітацію співу птах, голосів природи).

РОЗДІЛ 3

ПЕРСОНІФІКАЦІЯ ТЕМБРУ В СИСТЕМІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ПОЕТИКИ

У розвиток розуміння *символу як музично-слухового феномену*, завдяки якому невидимий світ відбивається в наявних тембро-звукових образах, у Розділі 3 розглядаються зразки української камерно-вокальної лірики у світлі співставлення її «чоловічої» та «жіночої» версії, які увиразнюють обрані авторкою твори центрального періоду творчості Б.Лятошинського – тонкого поета-лірика та ранній вокальний опус Лесі Дичко «Настрої» з показовою творчою біографією (обставини створення та довгого виконавського *не-буття*).

Однак перед аналітичними розвідками композиторської та виконавської поезики обраних творів маємо надати коротку передісторію розвитку жанру в національній традиції після фундатора Миколи Лисенка (про солоспів якого існує досить розлога «музикологічна лисенкіана» (С.Людкевич, Т.Булат, і зокрема дисертації китайських аспірантів-вокалістів: Ван Цзо (2014, Харків).

3.1 Солоспів в творчості композиторів України першої половини ХХ ст.

Камерно-вокальні жанри є невід'ємною складовою композиторської творчості. Залучення жанрів солоспіву, пісні, романсу та їх різновидів до професійної музики спостерігається не як їх освоєння, а як природний і закономірний процес. Потужна народнопісенна традиція з чіткою ієрархічною жанрово-родовою системою стає тим підґрунтям, на якому базується уся українська музика. В період її професійного становлення саме жанри, пов'язані зі співом (хорові, вокальні, оперні) стають «визітівкою» національно визначеності композиторської творчості (мовно-стильового комплексу, образів, мело-інтонації).

Думку О.Козаренка стосовно формування національної мови можна віднести і до характеристики жанру солоспіву, що склався у творчості М.Лисенка: його сутність – це «вироблення нової нормативності (канону)

етнохарактерного вислову в загальностильових параметрах романтизму» (Козаренко, 2000 : 37). Солоспів стає тим «новим каноном» в українській вокальній музиці, що вбирає в себе і пісенність, і романсовість, а згодом і декламаційність мовної інтонації. Розвиток солоспіву досягає кульмінації у першій половині ХХ століття в камерно-вокальній творчості Б.Лятошинського.

Прослідкуємо етапи розвитку вокальних жанрів в українській музиці після М. Лисенка. Тенденції, намічені українським класиком, можна розділити на три напрямки. *Перший*, безпосередньо пов'язаний із фольклорним джерелами та народною пісенністю, розв'ється в популярний серед композиторів та слухачів жанр обробки народної пісні (для різних виконавських складів), що базується на принципах стилізації народної пісенності.

Другий – репрезентує традицію романтизованої лірики, на ґрунті солоспіву та його різновидів. *Третій* презентуватиме новий тип вокальних творів, в яких посиляться роль драматизму, психологічність, і де, відповідно, кантиленність зміниться на декламаційність. При цьому кожний композитор деталізуватиме жанрові різновиди солоспіву, додасть власні «версії» камерно-вокальних творів.

Стосовно поезій, до яких звертаються композитори можна спостерігати приблизно таке саме співвідношення українських авторів та всіх інших, як це було представлено у М. Лисенка (особливу цікавість представляють солоспіви, створені на тексти перекладів українською мовою).

Послідовники митця продовжили розвивати жанр солоспіву, віддаючи перевагу тому чи іншому його напрямку, відповідно до власних уподобань і характеру творчості.

Микола Леонтович, який підніс жанр обробки народної пісні до класичних висот, створив новий різновид *солоспіву для голосу у супроводі хору і фортепіано* («Легенда» на вірші М. Вороного, «Моя пісня» на слова К. Білиловського). У цих вокально-хорових творах поєднується лексика

романтичної традиції і української народної пісенності, а також деякі схожі структурні ознаки (сольний заспів – гуртовий приспів).

Яків Степовий – композитор-лірик, відомий своїми фортепіанними мініатюрами, напише два вокальні цикли: це – «Барвінки» на вірші різних українських поетів (Т.Шевченка, Л.Українки, І.Франка та ін.) та «Пісні настрою» на поезії О. Олеся. І якщо у солоспівах першого циклу мелодика виявляє спорідненість із ліричними наспівами народно-побутового типу; відповідно, ці вокальні твори можна віднести до фольклорного напрямку традиції жанру, то в «піснях настрою» відчутний модерністичний вплив, обумовлений витонченою символікою О. Олеся. В них переважає колористична гармонія, виразна мелодика, цікаві модуляційні відхилення; отже, цей опус розвиває лінію романтизованої лірики.

«Три пісні М. Рильського», написані Я. Степовим у той же період на вірші ще молодого поета, представляють третій напрям, пов'язаний із посиленням ролі декламаційності. В цих піснях композитор виявляє особливу увагу до поетичної інтонації.

Кирило Стеценко, безпосередній учень М. Лисенка, задіює широку палітру жанрових різновидів солоспіву. Притаманний музиці Стеценка драматизм проявляється майже в усіх вокальних творах. Його солоспіви на вірші Л. Українки, О. Олеся, В. Самійленка відрізняються романтичною емоційністю, що знаходить втілення в насиченій гармонії (як, наприклад, еліпсис у солоспіві на слова О. Олеся «І ви покинули»), гнучкій мелодиці, характерній фактурі (гармонічна, ритмічна фігурація).

Новацією К. Стеценка було створення лірико-драматичного монологу як жанрового різновиду балади. Подібним відомим прикладом є «*Плавай, плавай, лебедонько*» для сопрано і фортепіано. Твір переростає межі солоспіву, стаючи оперною моносценою (недарма існує варіант з оркестровим супроводом). Звертає увагу музично-поетична виразність: розкриття семантичного значення тексту відбувається у переплетенні декламаційності і вокальності. Намічена психологізація образу буде мати продовження у монодрамі Стеценка

«Іфигенія в Тавриді». Народність поезії Шевченка в солоспіві підкреслена ладовим складом (елементи думного ладу), але в межах функціональної гармонії (DD – D).

У К. Стеценка є вокальний твір «Цар Горох» (на слова П. Беранже в перекладі В.Самійленка), відомий як солоспів-сатира. Мелодекламаційні вигуки, стрибки в мелодичній лінії сполучені з чітким ритмом, що походить від жартівливих українських пісень, супровід «бас-акорд» створюють ефект комічності.

Солоспів «Сонце сідає» К. Стеценка – приклад розкриття музикальності шевченківського вірша. Цей твір відноситься до першого визначеного нами напрямку, пов'язаного із народнопісенним началом. Яскраво виражена плагальність, плавність мелодії, розспіви є його стилізацією; в той же час гармонічний план виявляє дещо несподівані зіставлення на межі першого і другого розділів; другого і репризи (F-dur і G-dur, C-dur і d-moll). При всій простоті тонального плану і нескладній фактурі такі сполучення вносять особливий колорит, що створюється завдяки модальності.

Із сучасників К. Стеценка, Я. Степового, які звертались до жанру солоспіву слід назвати *Павла Сеницю* (1879-1960), композитора, творчість якого практично не досліджена до нашого часу. В одній з перших спроб систематизації української музики – в «Історії української музики», складеній Миколою Грінченком у 1922 році, знаходимо цікаву характеристику обдарування П.Сениці: «Лірик по своїй творчій істоті, композитор офарбовує цим ліризмом навіть такі моменти, де здавалося б на перший погляд нема даних для цього ліризму: мотиви цілком об'єктивного змісту і ті звучать з якоюсь особливою теплотою, набірають якогось інтимного колориту» (Грінченко, 1985 : 258). Дослідник робить такий висновок, в першу чергу, з погляду на вокальні твори Сениці (а їх у нього близько 50-ти). І далі мовиться про надання ліризму «більш широкого змісту. <...> тепло від внутрішнього творчого вогню художника розгорається у велике полум'я музичної краси;

через те саме навіть дрібні форми його твори виглядають як серйозні циклічні будування з широко розвиненими темами» (там само).

Цікаво, що у порівнянні із творчістю К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця творчість П.Сениці оцінена автором «Історії..» як найвища: «В кожному його творі є “щось”, що притягає увагу й викликає співчуття до художника – а це єсть ознака справжнього мистецтва, яким володіє справжній художник» (там само : 259). Можна зробити висновок про лірико-драматичний тип солоспіву П.Сениці (звичайно, різновидів вокальної музики є більше у композитора, і вона ще чекає на свого видавця і дослідника).

Гнат Хоткевич – непересічна постать на музичному небосхилі України – долучився до написання солоспівів у супроводі бандури. Його твори у цьому жанрі відносяться до *першого* – фольклорного – напрямку у розвитку солоспіву.

Поступово, з середини 20-х років ХХ століття в українській камерно-вокальній музиці відбувається відхід від найбільш характерних (типологічних) ознак солоспіву, а саме: кантиленності, ліричності. Об’єктивні причини політичного, суспільного, ідеологічного характеру вплинули на зневажливе відношення до лірики, а особливо до щирого лірико-інтимного висловлювання, яке було затиснуте між плакатністю і масовістю.

Композитори молодії генерації Л.Ревуцький, В.Косенко, Б.Лятошинський, М.Коляда, Г.Верьовка, П.Козицький, М.Вериківський по різному вирішували нові художні завдання. Поетичні тексти обирались переважно громадянської тематики; мелодика була «під лаштована» під текст; в ній переважала декламаційність; загальний настрій був найчастіше пафосно драматичний. Навіть композитори ліричного обдарування, яким був *В.Косенко*, намагались перебудуватись на новий лад.

Наведемо слова М. Копиці з її статті про солоспів В. Косенка на відомий вірш П.Тичини: «Музична лексика композитора відбиває стихію української інтонаційної сфери – енергію епохи 1920-х років з її характером мелодичної декламації, інтонацій-вигуків, раптовою зміною емоційно-контрастних сфер.

Саме таким напружено піднесеним пульсом часу, образами похідної лірики і характеризується твір «На майдані», жанр якого можна визначити як драматичну сцену» (Копиця, 2015 : 96). Дослідниця відмічає новаційність стилістики В.Косенка, яку вона вбачає у «пластиці мовного і музичного компонентів». Але «піднесеність духу часу» перекривається внутрішньою скорботою та смутком. Семантичні ознаки таких відчуттів (тональність b-moll, тихе завершення-завмирання) заважають всерйоз сприйняти «ура-патріотизм» і породжують символічний підтекст музичного твору, обумовлений світоглядним чинником його появи на світ, що вказує на актуальність наукового осмислення прихованих сенсів.

Декламаційністю пронизані солоспіви В.Косенка на вірші П. Тичини: «Мобілізуються тополі», «Іду з роботи я, з заводу», написані у 1927 році.

Однак, якщо більшість з композиторів 20-х років звертаються переважно до поезії сучасних українських митців, то Б. Лятошинський, навпроти, розпочинає вокальну творчість з символістичних і романтичних віршів європейських та російських поетів (Шеллі, Метерлінка, Гейне, Буніна, Бальмонта, Сологуба). І лише згодом обиратиме виключно українські поезії, що в цілому буде проявом зміни парадигми музичної творчості з *символістської на україноцентричну* (згадаймо «Українській квінтет», «Увертюру на чотири українські теми», «Слов'янський концерт», оперу «Золотий обруч»). Ця тенденція відмічена і О.Козаренком, видатним дослідником творчості Б. Лятошинського. Говорячи про «векторність його мовостилю», О. Козаренко вказує на «рух від скрябінівської “теософічності” до європоцентричного панславізму» (Козаренко, 2000 : 35).

Камерно-вокальна творчість Б. Лятошинського у період 20-х років ХХ ст. представляє найбільш яскраве явище в музичній культурі. З одного боку, молодий композитор, знаходячись на шляху стильових пошуків власного мислення, наслідує експресіоністичні традиції (крізь призму романтизму – «романтизований експресіонізм Лятошинського», за виразом О. Козаренка). З іншого – в численних солоспівах формується специфічна мова композитора, в

якій Лятошинський «пристосував і розвинув питомі риси національної музичної мови і стилю до нової естетичної ситуації ХХ ст., дальшого ускладнення музичної матерії, не порушуючи при тому їх етновизначальних первнів, не пориваючи з традицією» (Савчук, 2015: 189].

У солоспівах першого періоду творчості Лятошинського дослідники відмічають особливий тип декламаційності, що переплітається із увагою до втілення семантичного значення поетичного слова. Вокальні твори на слова поетів-символістів перекидають місток від *другого* напрямку в розвитку солоспівів – романтизовано-експресивної лірики, до *третього*, пов'язаного із новим вокальним мисленням.

Зрозуміло, що політична ситуація не могла не позначитись на творчості Лятошинського. Справжній сплеск у створенні ним вокальної музики на вірші поетів-символістів тривав усього з 1922 до 1926 рік, коли були написані вокальні цикли і окремі солоспіви (35 творів за останнім виданням І. Савчука 2015 року «Б.Лятошинський. Романси 1920-х»). У цей час композитор ще міг собі дозволити писати музику на «поезію, яка суперечила загальним канонам радянського романсу» (Савчук, 2015: 127). Після 1926 року уподобання композитора зміняться: улюблена символістична поезія з дещо темними, мрачними образами буде забута; камерний жанр поступиться місцем іншим творам композитора. Наступний цикл з трьох романсів Лятошинський створить лише через десять років, у 1936 році.

Вибір поезій був не випадковий, і скоріш ситуативний: саме з 1935 до 1937 року Б.Лятошинський за запрошенням викладає у московській консерваторії курс спеціальної інструментовки.

Межа, яка пройде у 1926-1927 роках торкнеться всіх композиторів; ліричне, національне, індивідуально-особистісне обернеться для них тавром, або матиме негативний, підозрілий смисл. Бурхливе цвітіння українського солоспіву перетвориться на «зів'яле листя». Тематика і тексти (революційні, плакатні) будуть іти врозріз із ліричною сутністю солоспіву. Можливо цим фактом, а також новим тоді поняттям кон'юнктурності можна пояснити різке

зменшення кількості вокальних творів у 30-х роках ХХ ст. та внутрішнє небажання композиторів звертатись до цього жанру.

Напроти, вони обирають нейтральний жанр – обробку народної пісні. Можливо саме заглиблення в народну пісенність остаточно затвердить поворот у творчості Б. Лятошинського до україноцентризму, або «панславізму» (за О. Козаренком). Цікаво, що освоєння ним фольклору було позначене, на думку «подоланням пасивного етнографізму, сполученням характерних фольклорних стильових ознак із новими формами музичного мислення» (Козаренко, 2000 : 292).

Українські композитори, будучи прекрасними піаністами (М. Лисенко, Я. Степовий, В. Косенко, Н. Нижанківський, В. Барвінський, Б. Лятошинський), добре розуміли природу вокальної мови, яку треба «оздоблювати» повноцінним фортепіанним тематизмом (часто віртуозного характеру), що стає не просто супроводом для співака, а й виразним драматургічним важелем для розкриття поетичної символіки в музично-інтонаційній проекції. Завдяки цьому удавана, на перший погляд, простота жанру солоспіву розкривається у багатогранному суголоссі вокально-поетичного та інструментального самовиразу. В цьому процесі композитори приділяють важливу увагу співтворчості з вокалістами, а на першому етапі реалізації творчого задуму – вибору тембру-уособлення ліричного героя.

Розвиток лірики в українській вокальній музиці співпадає в часі із західноєвропейськими романтичними інтенціями; можливо через такий «збіг» романтизм «затримається» в музичній культурі України спочатку до 30-х років ХХ ст. («останній романтик» – В. Косенко), пізніше відродиться в авторських ліричних піснях 50 –70-х років (І. Шамо, Ю. Мейтус), українській пісенній естраді 60 – 70-х років з її неперевершеним національним колоритом, «зорепадом» співаків з унікальними голосами (тембро-образом) та виконавським стилем; нарешті, перетвориться у неоромантизм 80 – 90-х років ХХ ст. (вокальні твори А. Кос-Анатольського, В. Сильвестрова, В. Бібіка). Супроводжував цей шлях саме солоспів у своїх жанрових варіантах.

3.2 Б.Лятошинський. Твори для високого жіночого голосу

3.2.1 Обробки народних пісень

У творчому доробку Бориса Лятошинського налічується близько вісімдесяти обробок українських народних пісень. Більшість із них написані для голосу і фортепіано, а невелика частка – для дуету і фортепіано та хору а капела. Аналіз численних звернень композитора до жанру обробки українських народних пісень нас цікавить, насамперед, в дискурсі жіночих архетипів і музичної символіки, особливостей мелосу, гендерної семантики.

Як відомо, вивчення композитором українського фольклору почалося ще у 1920-х роках і було пов'язано спочатку з роботою над «Увертюрою на чотири українських теми» (1926), а потім оперою «Золотий обруч» (1929). До жанру обробки народної пісні Б. Лятошинський звернувся у 1930-х роках, «у горезвісний час “розстріляного відродження”, тому не дивно, що більшість із них сповнена трагедійного змісту, а обробка пісні “Козака несуть” набула узагальненого образу народного реквієму» (Фільц, 2015: 8). 1934 року були написані три обробки без опусу, а 1937 року до ор. 27 увійшли дев'ять обробок. Більшість обробок народних пісень були створені під час другої світової війни, коли Б. Лятошинський був евакуйований і працював на радіостанції «Тарас Шевченко» у місті Саратов. До ор. 33 (1941) увійшли п'ятнадцять пісень; ор. 34 (1941) містить двадцять обробок; ор. 35 (1941) – п'ять. Також у цей період були створені обробки без позначення опусу.

Гендер. Переважна більшість сольних обробок Б. Лятошинського призначена для високого жіночого голосу. Стосовно проблеми вибору тембру співацького голосу при написанні вокального твору С. Шип зазначає, що «більшість творів, призначених для голосу, зовсім не є нейтральними за формою і змістом щодо *гендерних і вікових властивостей потенційних виконавців* (курсив мій – С.Я.). Це обумовлено не тільки змістом словесного тексту, але й тими художньо-образними уявленнями, що виникають в процесі сприйняття твору» (Шип, 2023: 77). За словами дослідника, «свої наслідки для типової семантики вокальної музики мають звукотехнічні характеристики голосів – так звані

“вокальні дані”» (там само). Відповідно типи голосів позначають як вокальне амплуа або «тембр-амплуа».

На матеріалі вивчення обробок Б. Лятошинського можна переконатися, що вибір композитора співацького тембро-образу не є випадковим. Отже, за авторським баченням пісні про тяжку дівочу або жіночу долю мають бути відтворені драматичними сопрано або мецо-сопрано. До таких творів можна віднести, наприклад, «Ой вийду я на могилу», «Ой коли б той вечір», «Сама собі дівчина дивувалася» або «Чоловіче мій».

Лише деякі обробки за діапазоном та музичною образністю розраховані на мецо-сопрано або альт, серед них – «Журба за журбою», «Козака несуть», «Мала мати одну дочку», «Ой од моря та й до моря», «Хилитесь, густі лози». Відповідно, виконавцям-співакам обов’язково потрібно враховувати тип голосу, який має відповідати композиторському задуму, адже «тембр безпосередньо причетний до створення цілісного “портрету героя” засобами проінтованої музичної символіки (Сюн Яхуан, 2023: 125–126).

Серед обробок Б. Лятошинського є й такі, зміст яких передається від третьої особи, тобто відсутній чітко означений гендер. Так, обробка пісні «Сіяв козак пшениченьку» за змістом є повчальною історією про вибір нареченої між багатотою та сиротою; стилістика ліричної протяжної пісні «Ох і закувала» за мелодикою та ритмікою наближається до епіки – жанру думи; у вербальному тексті обробки «Ой у полі тихий вітер віє» – озвучений діалог козака з дівчиною. Розповідь про тяжку працю наймита, бідного бурлака в обробці «Вчора була суботонька» також звучить не від першої особи, а від матері, яка співчуває хлопцю – своєму сину, коли задає риторичне питання «*чом на тобі, наймитоньку, сорочка не біла?*». Тобто в поетичній основі обробок пісень крізь можна спостерігати присутність жіночого світу, що привносить в жанрову структуру твору ліричний тонус, **ліризацію загальної семантики**.

Варто відзначити, що серед переважної більшості ліричних обробок зустрічаються поодинокі жартівливі й танцювальні, які мають світлий колорит

і також будуються навколо жіночих образів шинкарки, вдовиці, матері та доньки. До них належать обробки «Все щиголь гадає», «А у тих багачок», «Ой піду я до млина», «Перепеличенька овдовіла», «Скину кужіль на полицю», «Ой попід гай, попід гай», «Стара мати паляниці чине», «Жито, мамцю, жито».

Родинно-побутова обробка «Ой пила, пила» змальовує пошуки загубленого жінкою-п'яничкою чепця, а «Ой піду я до млина» є побутовою сценкою-замальовкою з сімейного життя – сварка чоловіка та жінки з дрібниці. Ці зразки засвідчують «вбудованість» особистісних образів та сюжетних мотивів в колективну творчість, в яких лірика поступово набирає відповідного відокремлення від обрядово-родинного фольклору.

Цікавою з точки зору образності та музичної символіки є обробка пісні «Все щиголь гадає» (№5 з ор. 35), яка за жанром є побутовою замальовкою про весілля і тому має легкий танцювальний характер. В алегоричному викладенні можна за представниками фауни можна побачити звичайних людей: щиголь²³ – молодий та вродливий хлопець, гарна дівчина – синиця, соловейко – сільський музикант, сороки – подружки нареченої, сова – господиня/мати дівчини, ворон – батько, чапля та пугач – представники гостей, які прийшли на свято з різною метою (попліткувати та напиться).

Як і усі жартівливі пісні, ця пісня розрахована на виконання співачкою, яка має легке ліричне сопрано. У відповідності до персонажів, композитор змінює тональності. Так, соловейко та сороки співають на півтону вище (основний D-dur змінюється на Es-dur), натомість сова та ворон – на велику терцію нижче. Загальновідомо, що зміна тональності істотно впливає на забарвлення голосу і це також врахував композитор: висвітлив співака-соловейка і темброво «затмарив» сову та ворона. Крім того, у партії супроводу додаються звукозображальні «коментарі» (трелі для соловейка, послідовність чистих «пустих» квінт для сови, грайливі шістнадцяті для сорок, форшлаги – для чаплі).

²³ Щиголь – це співочий птах родини в'юркових, розміром з горобця, має яскраве пір'я.

Схожою за образністю є обробка «Перепеличенька овдовіла». Алгоритичний та сатиричний зміст пісні про хитру перепеличеньку композитор зодягнув у показовий тональний і фактурний план: куплети про пташку звучать у фа мажорі, а про «потенційних чоловіків» – у ре-бемоль мажорі (канарочок) та ре мажорі (соловейко). Крім залучення тональностей мажоромінорної системи куплети, присвячені «головній героїні», звучать трепетно і чуттєво завдяки тремолоючим акордам та пасажним сплескам у супроводі. Це створює контраст з танцювальною мелодією та водночас розкриває внутрішній зміст вербального тексту. Водночас канарочок і соловейко змальовані як прості «хлопці» – жанрові риси акомпанементу і мелодії співпадають і звучать цілісно.

Опущення діапазону «чоловічих» куплетів на терцію в поєднанні з фактурою робить звучання простим і невибагливим. А куплети перепілоньки з мелодичною вершиною g^2 та основним діапазоном у квінту в комплекті з іншими засобами виразності створюють мрійливий, легковажний характер. Відповідно пісня призначена виключно для ліричного сопрано. Отже, народнопісенне першоджерело композитор залишає незмінним, а партія супроводу створює відповідну музичну символіку. Висновок: у поєднанні із виразністю *canto* створюється неповторний колорит музичного «портретування» людей, подій, природи, міфології – універсум національної камерно-вокальної лірики.

Крім того, деякі обробки Б. Лятошинського мають так званий *дзеркальний гендер*, коли зміст розкривається від імені чоловіка. Прикладом таких обробок є «Гаю, гаю, зелен розмаю» з ор. 28 – хлопець розповідає про кохання до дівчини і закликає усіх не розлучати пару. Виконання пісні «Ой не шуми, луже» доручено сопрано, хоча йдеться про козака – його майбутню загибель та звернення до коханої як майбутньої вдовиці.

Цікавим прикладом є обробка «Ой піду я лугом», де оповідання про тяжку працю в наймах від імені своєї сестри передає молодий хлопець. Лірична мелодія побудована на гамоподібному русі та складається з одного речення.

Як завжди, основне навантаження композитор покладає на супровід, поступово драматизує його, йдучи за вербальним текстом. Ця пісня – чи не єдиний приклад зміни ритму в одному з куплетів з метою підкреслення слів «на чужій роботі тяжко нароблюся» (четвертий куплет).

Також дзеркальний гендер, поєднаний з архетипом долі, знаходимо у пісні «Гей у лісі, в лісі» (ор. 35): два хлопці-голуби розмірковують про кохання. Неодруженому краще, ніж тому, хто покохав, але одружитися не може. Широта ліричної мелодії проявляється з першого такту – після ламаного руху звуками тризвуку висхідний секстовий стрибок розширює межі діапазону, додає простору, наступна висхідна кварта піднімає мелодію до фа другої октави і до кінця залишається в межах тоніки та п'ятого ступеня ладу. Переважає плагальність, висхідний рух від шостого ступеню до тоніки наприкінці мелодії в поєднанні з розспівністю підкреслює щирість і м'якість вислову. Проте, улюблена композитором тонічна педаль стримує і навіть пригнічує розвиток.

1. Жіночі архетипи

В результаті соціально-філософського аналізу О. Гордійчук зазначає: «Архетипи пронизують усе духовне життя суспільства і на рівні підсвідомості впливають на світобачення й світорозуміння, забезпечують зв'язок між поколіннями, цілісність етнічної культури. Ґрунтовне дослідження архетипів певного народу дозволяє сформувати об'єктивне уявлення про його менталітет» (Гордійчук, 2018: 16). До засадничих архетипів української ментальності дослідник відносить, зокрема, *архетип особистої свободи*, який, на його думку, «... є фундаментом волелюбного духу українського народу, спрямовує українців на життя та діяльність за принципом «у кожного своя доля і свій шлях широкий». Він спричиняє неприйняття нав'язаного ззовні авторитету, прагнення відмежуватися від соціуму, а також утверджує сподівання на власні сили, здібності та розум, власну ініціативу, що реалізується передусім у родинному житті» (Гордійчук, 2018 : 17).

Спорідненим та водночас протилежним за змістом є *архетип долі*, який, за словами О. Гордійчука, «червоною ниткою позначає всю нашу історію і впливає на визнання українцями долі як чогось визначального та сильнішого за розум і людську діяльність. Очевидно, цей архетип зумовлює панування ірраціонально-героїчних вчинків за екстремальних умов і пасивне життя за умов повсякденності, впевненість у тому, що у світі все відбувається так, як має бути, і вплив на ці процеси досить обмежений» (Гордійчук, 2018: 17).

В обробках Б. Лятошинського архетип долі часто поєднується з архетипом дівчини або матері, завжди має трагічну семантику та втілюється драматичними сопрано, мецо-сопрано або альтом. Тема долі виявляється у двох найважливіших темах – насамперед, *нещасне кохання* (чоловік/наречений загинув, чоловік п'яниця або гулящий, одруження з немилим) та *тяжка праця*.

У деяких піснях майбутня нещаслива доля є передбачуваною, це підвищує градус трагізму. Показовим прикладом є обробка пісні «Ой вербо, вербо», викладена у сі-бемоль мінорі. За змістом дівчина порівнює свою долю з вербою без листя, а молодість з ягодою. Образи природи символізують небажаний шлюб з п'яницею. Початок пісні інтонаційно споріднений з багатьма ліричними піснями про тяжку жіночу долю («Ой од моря та й до моря», «Ой буду я ждати» з ор. 33) – висхідний рух мелодії звуками тонічного квартсекстакорду і подальше доспівування до тоніки є інтонаціями-символами. Типовим є точне повторення другого речення, яке засновано на поступовому згасанні від п'ятого ступеня ладу до тоніки. Характерним ритмом пісні є синкопа восьма і чверть або дві шістнадцятих і чверть. У поєднанні з інтонаціями запитання або згасання рівень трагізму коливається. З шести куплетів варіативним розвитком мелодії відрізняються третій та п'ятий куплети, у яких додаються розспіви складів, пожвавлення відбувається за рахунок шістнадцятих у розспівах. Мелодія досягає кульмінації (as^2) на словах «*не піду заміж*» та «*котяться сльози*» – уособлюють поєднання архетипів особистої свободи та долі.

До групи обробок про нещасливе кохання та шлюб з п'яницею можна віднести пісні «Чорна гречка», «Ой, давно, давно», «Ой у полі конопельки». В останній пісні, як і в багатьох ліричних протяжних, співіснують два архетипи – архетип жінки, яку рано видали заміж за небажаного, та долі, підкріпленої словами «лиха доля мене побила».

Архетип долі присутній у полярних за змістом піснях про нещасливий шлюб та справжнє кохання, яке переживає трагедію розлуки «прекрасної пари». В цьому аспекті варто розглянути обробку пісні «Ой, вийду я на могилу». Доля тут символічно порівнюється з могилою, долиною, а пара коханих та вороги – це «два голуби воду пили, а два колотили». Мелодія, викладена у *gis-moll* (ця тональність часто має у Б. Лятошинського трагічну семантику) та перемінному розмірі $3/4-5/4$, складається з шести тактів і майже однакових двох речень, у яких виокремлюються дві ключові інтонації.

Перша базується на першому та третьому ступенях та їх заповненні (рух I–III–II–I) у пунктирному ритмі. Друга являє собою оспівування четвертого ступеня. Низхідна кварта наприкінці речень звучить скорботно, ця інтонація має аналогічну семантику в інших ліричних піснях («Котилася зірка із підвечірка», «Зашуміла ліщинонька»). Інтонаційний комплекс пісні відтворює душевну скорботу. Слова «та сконали», «розлучили» в останньому куплеті акцентовані, а замість оспівування п'ятого ступеня наприкінці першої фрази звучить тріоль з мелодичною вершиною *fis* та розспівом сполучника «а» [щастя не мали]. У такий спосіб композитор підкреслив трагічний зміст пісні в тонких деталях, пов'язаних з вокалізацією, які має правильно інтерпретувати виконавець.

Темі розлучення закоханих («розсудили, щоб ми в парі не ходили») присвячена також пісня «Зашуміла ліщинонька» (ор. 34). Куплет має форму неквадратного періоду із структурою підсумовування (1+2+4). Діапазон кожної фрази поступово розширюється – перша фраза в межах квінти, друга – сексти, а остання – октави. Ключовою є квартова інтонація у кількох варіантах: заповнення кварта низхідним рухом звуками першого тетраорду і при цьому

розспів слова (перша фраза); інтонація III – I – IV, де висхідна кварта підкреслюється зупинкою на половинній тривалості; традиційна для ліричних пісень інтонація V – IV – I, в якій низхідна кварта є символом згасання, горя.

В обробці можна побачити дві кульмінації. У третьому куплеті слова *«розлучили злії люди»* звучать на фоні послідовності «архаїчних» чистих квінт з завершенням побудови втручанням неаполітанського септакорду. Контрастує наступний куплет – тиха звучність, прозоре та крижке звучання супроводу у високому регістрі «застиглими» тривалостями. Останні слова *«як не бачу, то вмираю»* є другою кульмінацією пісні. Вони підкреслені динамічно та ритмічно (тріоль), а також варіативною зміною мелодії – від мелодичної вершини відбувається рух вниз звуками тетракорду, в результаті якого остання низхідна кварта замінюється квінтою. Крім того, в заключному остинато «коментують» текст щімки співзвуччя – септакорд шостого ступеня та неаполітанський секундакорд.

Тематику важкої праці в наймах, на чужині знаходимо в обробках «Ой піду я лугом», «Закувала зозуленька, закувала». «Ой буду я ждати» відноситься до родинно-побутових пісень, за замістом наближається до пісні «Ой у неділеньку рано»: мати проводить доньку на роботу, в найми до чужих людей та в чужий край. Дівчина ж буде *«неділеньки ждати, чи не прийде ненька одвідати»*. В обробці Б. Лятошинського звучать схожі слова, але дівчина чекає батька. У багатій розспівами широкій мелодії «сльозним» форшлагом підкреслено останню долю кожного куплету, яка акцентує увагу на словах *«ніхто не знає», «мені горе»*. У мелодії відсутній увідний ступінь, тож композитор чергує натуральний і гармонічний лади, додаючи діатонічні септакорди для виділення змістовних акцентів.

Серед провідних архетипів української ментальності О. Гордійчук виокремлює архетип матері: «архетип Матері є уособленням Жінки, України. Цей архетип визначає шанобливе ставлення до жінки, визнання її провідної ролі в суспільстві загалом та родині зокрема» (Гордійчук, 2018: 17). Значущість цього архетипу добре поглибила Т. Пуларія, яка зауважує:

«історичні умови, перш за все, козащина, ставили жінку в центр родини як господиню та виховательку дітей, охоронницю родинних основ, побутової культури. Вираження позитивного змісту материнського архетипу відбилося в народній пісні в образі люблячої та шанованої дітьми земної матері. Тема туги за матір'ю та звернення до неї у смертельну годину характерні для козацьких пісень» (Пуларія, 2011: 11).

Архетип матері як вірної дружини та берегині сімейного затишку утілено в пісні «Світи, світи, місяченьку» (ор. 28). У невеликому діапазоні сексти з амбітусом g^1-e^2 може тепло прозвучати тембр ліричного мецо-сопрано. Гуцульський лад підкреслює національний колорит пісні.

В іншому ракурсі архетип матері закарбований у пісні «Вчора була суботонька» (ор. 33). Оповідання про наймита розгортається від жіночої особи як символу матері. Діатонічна та незмінна мелодія пісні з кожним куплетом усе більше контрастує з супроводом, який ускладнюється гармонічно, хроматизується. Початок останнього куплету «Іде наймит, іде бідний по-під густі лози» підкреслено темповим уповільненням, тихим звучанням на тонічній педалі – приреченість. Композитор виділив маркато два ключових слова – «наймит, бідний».

Пов'язана з козацькою добою обробка пісні «Козака несуть» поєднує в собі жанрові риси балади та траурного маршу (авторська ремарка *alla marcia funebre*), зображає страждання коханої дружини, яка кращого за нього не знайде. Аналогією за образністю є лірична пісня «Ой од моря та й до моря» (ор. 33). Любляча дружина втрачає свого коханого чоловіка-козака, якого називає «любою розмовою», «сизим орлом».

Мелодія поділяється на чотири однакових за обсягом фрази і складає класичний період. Три фрази починаються однаково – висхідним рухом звуками тонічного квартсектакорду, хвилеподібний рух мелодичної лінії створює оповідальний характер, відчуття філософського узагальнення у роздумах жінки. Поступовий рух поєднується з квартовою інтонацією, яка в

низхідному русі тяжіє до домінантового тону і несе відчуття незавершеності, невідомості.

Архетип матері, яка водночас є дружиною п'яниці, яскраво виражений у пісні «Мала мати одну дочку». Композитор залишає «недоторканою» мелодію пісні. Незважаючи на те, що «коментатором» виступає фортепіанний супровід, відповідальною за донесення змісту тексту та емоційного наповнення є саме співачка.

Варто зазначити, що архетип матері може виявлятися у просвітлених образах природи. Мати-природа є уособленням сили та натхнення. Яскравим прикладом такої семантики є обробка пісні «Вишні, черешні розливаються». Фемінність відображено у ніжних, літніх картинах природи та зменшувальній формі вислову – «вишня розвивається», «сонечко усміхається», «жито силоньки набирається». Висхідна та низхідна квінта або її заповнення поступовим рухом – інтонаційне зерно пісні, в якому закладено і цвіт природи і водночас емоція від сварки подруг.

В другому випадку композитор акцентує ламаний мелодичний рух звуками тонічного тризвуку, залишаючи ключову інтонацію без супроводу. Артикуляційно підкреслена мелодія у поєднанні з сухими та чіткими акордами супроводу, які «коментують» сварку, звучить контрастно, порівняно з іншими куплетами, де фактура нагадує гру на бандурі або арфі.

Часто дослідники української культури виокремлюють маскулітні риси архетипу жінки, позначаючи їх як *анімус*. Завзятість та сміливість знаходимо в обробках «Перепеличенька овдовіла», «А у тих багачок».

На думку В. Драганчук, архетип дівчини виявляє «кордоцентричну візію України, фатум покривдженої дівочої долі», уособлює долю всієї країни (Драганчук, 2015: 66). Так, у пісні «Ой коли б той вечір» розкриваються переживання дівчини, яка не вийде заміж за коханого, тому що не дозволять його родичі. У танцювальній пісні «Скину кужіль на полицю» (з жанровими ознаками польки) дівчина розповідає, як гуляла з багатьма хлопцями та з самоіронією відзначає, що врешті полюбила «гультя».

Архетип дівчини також присутній у світлих лірико-романтичних піснях, які у творчому доробку Б. Лятошинського утворюють окрему невелику групу і серед драматичних образів є променем надії. Наприклад, зміст пісні «Ой маю я чорні брови» відтворює діалог закоханих та мрію про побачення, якому заважає відсутність містка між берегами яру. Мелодія пісні викладена формі класичного періоду повторної будови, має хвилеподібний рух у діапазоні октави та заснована на ладовій перемінності. Збуджений характер підкреслено тридольним метром, баркарольним супроводом, пунктирним ритмом та невеликим розспівом на двох шістнадцятих у мелодії, а також октавним стрибком на межі першої та другої фраз. Заповільнений темп останнього куплету, рівномірний рух восьмими на тлі тонічного органного пункту, на відміну від попередніх пісень, створюють відчуття заспокоєння та умиротворення.

Швидка пісня «Ой вийся, хмелю» (ор. 34) про закохану дівчину має невибагливу мелодію обсягом одне речення, з повторенням останньої фрази. Тему супроводжує арпеджований супровід з ладовою перемінністю та мажоро-мінорними фарбами. Найбільш «дієві» за змістом третій та п'ятий куплети композитор підкреслив модуляційним зсувом на терцію вниз і утворився загальний тональний план A–F–A–Fis–A.

Обробка «А у тих багачок» (ор. 35) – приклад життєвого оптимізму, утіленого у танцювальному характері. Незаміжня та бідна дівчина, незважаючи на соціальний статус, має веселий погляд на життя. Жанрова основа польки обумовила повторність будови та просту мелодику з автентичними зворотами наприкінці фраз. Завзятий характер дівчини підкреслено також мелодичним сплеском у заключній фразі.

Мелос.

До фольклорного мелосу Б. Лятошинський звертався не тільки в сольних або хорових обробках та згаданих вище творах. Починаючи з 20-х років, композитор систематично залучає до тематизму своїх творів цитати українських народних пісень. Так, в основі циклу Прелюдій ор. 44 – пісні «Ой

запів козак», «Ой у неділеньку» та «Ой буду я ждати». Варіація на тему пісні «Гей у лісі, в лісі» звучить у фіналі Тріо ор. 41 № 2. Як побічна партія першої частини «Українського квінтету» звучить пісня «Ой коли б я була знала», а в другій частині твору композитор використав пісню «Закувала зозуленька». У четвертому квінтеті Б. Лятошинський звернувся до тематизму пісень «Ой вийду я на могилу», «Ой вербо, вербо» та «Ой ти, горо кам'яная», а в останній частині твору міксуються пісні «Зашуміла ліщинонька», «Ой піду я до млина» та «Ой попід гай, попід гай».

Мелодичний матеріал пісні «Журба за журбою» неодноразово був застосований композитором як образ-архетип Матері-Батьківщини – в «Українському квінтеті», Третій симфонії (як інтонаційний матеріал другої частини).

Незважаючи на систематичне використання фольклорного мелосу в інструментальних творах, саме у вербальних текстах пісень, за словами С. Шипа, «мелодика слова проявляється найсильніше. Вияв мелодики слова у піснях ми спостерігаємо не лише в абзаці, рядку, фразі, а навіть у кожному складі» (Шип С., 2023 : 77).

Розглянемо особливості мелосу на прикладі деяких лірико-драматичних пісень. Одна з перших обробок композитора «Хилітеся, густі лози» (ор. 28) позначена авторською ремаркою *molto espressivo*, звучить повільно у похмурому *es-moll*. Дівчина чекає на свого коханого і плаче за милим. У невеликих за обсягом двох куплетів вирізняються останні слова «звідки милий іде» та «та й плакати стали» (її очі). Порівняно з усією мелодичною лінією, ці слова підкреслено рухом дві восьмих – дві четвертних – чверть з крапкою та восьма. Довші тривалості співаються штрихом *marcato*, що надає трагізму вислову, який поглиблено кінцевою низхідною квартою. Увесь діапазон охоплює квінту – від тоніки до п'ятого ступеня. Друга та четверта строфи супроводжується змінним розміром (5/4 замість 3/4), але контрастують за ритмікою та, відповідно, й за змістом і характером, адже протиставляються фрази «звідкіль вітер віє» та приречена «звідки милий іде» (тобто не іде).

У пісні «Ой на горі, на горі» (ор. 34) лейтмотивом звучать слова «*ой, доле моя, доле*»: початок з мелодичної вершини *fis*, низхідний рух терціями поєднується з низхідною квінтою та наступним секстовим стрибком вгору і поступовим його заповненням. У мелодії поєднано натуральний та гармонічний лади. Незважаючи на помірний темп, мелодія має танцювальні риси. Насамперед на це впливає дводольний метр, квадратна будова та ритмічний малюнок (починає восьма і дві шістнадцятих, друге речення починає пунктирний ритм, і наприкінці чотири шістнадцятих і дві восьмих). Ритмічна та інтонаційна складові нагадує польку.

Таким чином, за зовнішньою ритмо-інтонаційною «легкістю» вокального образу приховано трагічний підтекст, жіночий біль та сльози. Життя «із немилим» порівнюється з тендітними лебедями, яким важко плисти проти течії.

Діатонічна мелодія пісні «Чорна гречка» (ор. 34) має ладову перемінність, але композитор у гармонізації не застосовує паралельний мажор, а підкреслює емоційну забарвленість вербального тексту (внутрішній біль та розчарування дівчини), застосовуючи традиційно тонічний органний пункт або хроматизуючи фактуру.

Структура мелодії – *aaba*, період квадратної будови з повторення другого речення. Повторювана фраза починається з шостого ступеня, який стрибком розв'язується за тяжінням і далі рух відбувається звуками низхідного тетраорду. Всередині третьої фрази присутній висхідний секстовий стрибок, який підкреслює ключові слова куплету – «*як не будем держатися*», «*ой що ж, бідна, я зробила*», «*що ж ти таке в світі робиш*».

В обробці пісні «Журба за журбою» (ор. 33) характерна витриманість на тонічній педалі уособлює застиглість і приреченість; доля прирівнюється до «журби» й «туги». Показово, що композитор залишив першу половину мелодії, яка має найбільший розвиток, в кожному куплеті без супроводу. Мелодія складається лише з одного речення, але охоплює діапазон децими. Друга фраза є кульмінаційною та найбільш драматичною за змістом: після

фермати та з мелодичної вершини підкреслює слова «туга за тугою» в першому куплеті, «де ж тебе узяти» в останньому (звернення до матері).

Мелодичну основу другої фрази Б. Лятошинський зробив формотворчою: вона відкриває пісню появою в партії супроводу, між куплетами секвенційно піднімається, досягаючи кульмінації після другого куплету після слів «[мати] із двору прогнала», а потім також секвенційно повертається вниз і востаннє звучить у початковому викладенні. Мелодичні стрибки на сексту, квінту і кварту супроводжують розспів складу, але головною є сповнена туги інтонація ступенями II-III-I, яка завершує першу та останню фрази.

Зміна соціального статусу (донька–жінка–мати) та тяжка доля є центральними темами пісні «Ой зацвіла червона калина» (ор. 33). Лірико-драматична пісня охоплює широкий діапазон (ре першої – соль другої октави), в мелодиці поєднуються гармонічний та натуральний лади.

Друга строфа куплету починається з фа другої октави; натуральний мінор, підкреслений композитором тонічним септакордом і тонічним органічним пунктом, має надзвичайно трагічний колорит (у першому куплеті на вершині звучить слово «горе»).

Символіка.

Пісня баладного типу «Закувала зозуленька, закувала» має сім куплетів. Як відомо, в українській культурі зозуля є символом суму, нещастя й туги. Вона наче «кукує» дівчині довгі та нещасливі літа. Друга фраза тексту починається характерним вигуком «гей», який у контексті пісні символізує розчарування. Розглядаючи чинники художньої семантики у вокальній музиці, С. Шип зазначає: «Специфічні властивості семантики драми – це персоніфіковане оповідання, коли виконавець перевтілюється в когось іншого, грає роль, висловлюється не від себе особисто, а від якоїсь умовної персони» (Шип, 2023 : 79). Отже, пісня призначена для драматичного сопрано, мабуть, не випадково.

Коротка мелодія пісні (складається лише з чотирьох тактів) має обмежений діапазон квінти з примхливою ритмікою та мелізмами, інтонація

lamento є ключовою. У творі переважає тиха звучність, лише четвертий куплет, де мова йде про «лист з винограду» як поштовий лист матері, є емоційно-динамічною кульміацією.

Варто зазначити, що мелодична лінія витримана навколо квінтового тону (f^2) і на *p* має звучати надломлено, відображати знесиленість дівчини. Від виконавиці образність твору вимагає не тільки емоційного залучення, а й технічної майстерності. Довершує болісну картину дівочої долі авторський супровід – в аскетичній акордовій фактурі великі септакорди (неаполітанський, шостого ступеня) та субдомінантовий нонакорд доповнюють домінуючі архаїчні квінти.

Символ-образ зозулі у пісні «Ох і закувала» поєднано з образом чорної хмари, яка символізує нещасливу долю. Емоцію пісні посилюють вигуки «ох», «гей», доля персоніфікується у метафоричному вислові «заплакала моя доля». «Прихильність» до тоніки як опорного тону у мелодиці – низхідна кварта до тоніки, оспівування тоніки в натуральному мінорі, перший ступінь як вершина-кульмінація фрази підкреслює вигук «гей», «важкий» підйом від сьомого ступеня до тоніки. Домінують діатоніка і плагальність, варіативність інтонацій у перемінному розмірі, постійна зміна якого ще більше розхитує емоційну амплітуду (4/4–3/2–2/4–4/4–3/2–5/4–4/4). Мелодія широкого дихання і наскрізного розвитку охоплює 12 тактів.

Окремої уваги заслуговує ритмічна організація мелодії пісні, адже не тільки інтонаційна, а й ритмічна складова відіграють провідну роль у створенні конкретної образності. Ключовими ритмоформулами є обернений пунктир та звичний короткий пунктир. На думку О. Марценківської, «ритмічна фігура оберненого пунктиру, що має виразно дієву, “екстравертну” національну приналежність з типово жанровою генезою західноукраїнського походження (“зворотній пунктир” Б. Лятошинський застосовує також і в основному тематизмі “Слов’янського концерту” ор. 54)» (Марценківська, 2019 : 141).

Поєднання двох дзеркальних ритмоформул у безпосередній близькості значно загострюють емоційну напруженість вислову.

Образи-символи, пов'язані з природою, відображено у ліричній протяжній пісні «Ой давно, давно». Вочевидь, у вербальному тексті йдеться про нещасливий шлюб, адже фраза *«я в батька була рожка цвіла»* протиставляється теперішньому часу, тобто у чоловіка жінка «стала, як трава в'яла». Мелодія розгортається у темному ре мінорі на фоні порожніх кварто-квінтових співзвучь і домінантової педалі. Секстовий зачин – центральна інтонація пісні, присутня у кожній фразі, крім третьої. «Романсова» секста має семантику суму, туги за минулим. Завдяки розміру 7/8 мелодія має лише чотири такти.

Куплети змінюються один за одним, без пауз, фактура супроводу поступово хроматизується, а в останньому куплеті знову повертається домінантова педаль. Безперервний рух, відсутність інтерлюдій, одноманітність мелодичного матеріалу і тотальна присутність висхідної малої сексти – усе це уособлює пригнічений душевний стан.

Окремо варто відзначити присутність у текстах пісень образів-символів жіночого роду: «неділенька» («Ой буду я ждати») як символ очікування; «зірка» («Котилася зірка із підвечірка»), яка «котилася із підвечірка, та й упала додолу» – символ майбутньої трагічної долі; «темная та невидная ніченька» («Ой темная та невидная ніченька») уособлює *«дурну та нерозумну дівчину»*, яка пішла заміж за старого козака-п'яницю.

Широка розспівна мелодія пісні «Ой не шуми, луже» заснована на ладовій перемінності (h–E–D–fis). Другий низький ступінь в мелодії не відчувається похмурих, як зазвичай у фрігійському ладі, завдяки гармонізації – відхиленню в субдомінанту або тризвук шостого ступеня.

Секстові стрибки, численні розспіви, м'які інтонації сповнюють ніжною лірикою та сумом, адже ключові слова «плачу», «сумую», «могила» є синонімічними та символізують гірку долю, яка наче розповідає від свого імені. Архетип долі споріднює цю пісню з піснею «Вчора була суботонька».

У пісні «Червоная калинонька» (ор. 34) протиставлені кохання та зрада. Калина в українській культурі символізує кохання та вірність. Червоні плоди протиставлені у першій строфі білому стовбуру дерева, відповідно, кохання жінки – невірності чоловіка. Пісня має неквадратну будову (4+2+6+6) і складається з трьох фраз; третя фраза, яка є змістовним підсумком або висновком, повторюється двічі. Таким чином утворюється розширений період.

Мелодія наспівна, майже не містить стрибків, переважає гамоподібний рух з тяжіння до тоніки наприкінці фрази. Часто Б. Лятошинський користується органним пунктом як утіленням трагізму та приреченості. У цій пісні також останній куплет починає хроматизований двоголосний контрапункт до мелодії, який потім супроводжує домінантова педаль.

Заключна фраза пісні звучить на фоні бурдону, слово «важко» підкреслено мелодичною вершиною (fis^2), яка тут з'являється вперше.

Проте складність виконання полягає у тихій кульмінації, кожне слово останньої фрази «важко без милого жити» має звучати маркатовано і водночас тихо, символізуючи кінець шлюбу.

Семантика.

Розглядаючи чинники художньої семантики у вокальній музиці, С. Шип зазначає, що «якість інтерпретації конкретного музичного твору безпосередньо залежить від того, як музикант-виконавець розуміє художню концепцію даного артефакту, як він уявляє художній задум автора і приймає до уваги об'єктивні чинники, що визначають семантику виконуваної композиції. Питання про розуміння та звукове втілення художньої концепції музичного твору – це, по суті, є центральним теоретичним і практичним питанням музичної герменевтики» (Шип, 2023 : 76).

Доля нещасливої у шлюбі жінки, вимушеної жити з невірним чоловіком, розкривається обробці пісні «Ой горе, горе» (ор. 35). Пісня майже повністю витримана на тонічному органному пункті – семантика горя, розчарування. Широта і розспівність мелодії, нерівномірна ритміка та варіативність інтонацій обумовили структурні особливості – період складається з двох

речень неповторної будови, які мають по п'ять тактів та які розмежовує характерний вигук «ой». Мелодичні «хвилі» охоплюють діапазон децими: у першому реченні мелодія поступово піднімається від e^1 до g^2 і одразу спускається до gis^1 та e^1 , друге речення починається з мелодичної вершини g^2 , після стрибка на дециму (!) і також спадає до gis^1 з подальшим розв'язанням. Поєднання натурального та підвищеного сьомого ступеня додає щімливості вислову, а величезний стрибок на межі речень і широкий діапазон потребують гнучкості та пластичності голосу.

У вербальному тексті пісні «Ой на гору козак воду носить» велике значення мають зменшувальні звороти та звернення – «козаченьку», «оченьки каренькі», «брівоньки рівненькі», «слізоньки дрібненькі» тощо. Особливого ліризму надає висхідна октава з зупинкою на вершині після розспівів шістнадцятими. Гамоподібний низхідний рух заповнює попередній стрибок, мелодичне згасання до тоніки звучить ностальгічно. Повторність фраз, присутня на рівні речень, відображає зосередженість на емоційному стані. Октавний стрибок зустрічається на межі фраз другого речення, але вже з квінтового тону. Отже, автентичність присутня на рівні форми. Семантика октавного стрибка – несправджені мрії та сподівання, розчарування.

У пісні «Ой у полі конопельки» архетип тяжкої долі жінки у нещасливому шлюбі утілено, насамперед, в інтонаціях *lamento*. Фрази починаються у більш високій теситурі, й потім втомлено згасають до тоніки. Будова рівномірна неквадратна: 3+3+3+3, два речення неповторної будови. Показово, що кожна фраза починається усе вище і наприкінці рухається назад – $g^1-d^2-f^2-b^1$. Спочатку запитання до долі, потім відчай і безвихідь.

Окремо варто виділити значну частку пісень, які починаються вигуком «ой». Вигуки відносять до емотивної лексики і визначають як *емотиви* – такі одиниці тексту, що мають емоційне забарвлення. Семантичне значення вигуку «ой» впливає із змістовного контексту пісні. Філологи відзначають широку палітру емоцій у цьому вигуку: від захоплення, надії або зацікавленості до розчарування, зневіри та тривоги.

Узагальнюючи вище сказане, можна відзначити зосередженість композитора переважно на лірико-драматичних або трагічних образах. Домінуючі у піснях архетипи «долі», «матері», «жінки у нещасливому шлюбі», «дівчини-наймички» обумовили високу емоційну напругу як складову художнього образу і, відповідно, – зорієнтованість композитора на тип співацького голосу – високий жіночий голос, здатний уособлювати експресивні стани та психологію жінки.

Вокальний мелос характеризує синтез наспівно-декламаційних інтонацій: пластика поступового та хвилеподібного руху взаємодіє з кварто-квінтовими стрибками, декламаційними за природою, та вільною ритмікою у перемінних розмірах.

Семантику образів збагачує фортепіанна партія. Найулюбленішими фактурно-гармонічними засобами Б. Лятошинського є численні педалі, бурдони та хроматизація медичних голосів фактури. З приводу стилістики обробок І. Савчук зазначив в контексті концепції докторської дисертації: «... якщо у 1920-х роках в “Увертюрі на чотири українські теми” композитор свідомо обмежує себе у використанні мелодико-гармонічних трансформацій, оберігає “чистоту” народнопісенного мелосу, то в обробках народних пісень митець реалізується принцип своєрідної стильової гри, базований на комунікативній природі — гри стильових дискурсів популярних композиторських технік, історичних стилів і спробі вписати у цю стилізацію деконструйовану мелодіку народної пісні» (Савчук, 2020 : 370). Паралельні квінти як «вагомий важіль символізації музичного пленеру» відтворюють специфіку українського багатоголосся та інструменталізму, апелюють до модальності як способу ладової організації фольклорних зразків.

Спробуємо не погодитися з фахівцем творчості композитора з тієї причини, що виконавське мислення базується не на раціональному моделюванні вокального тексту, а відштовхується від тонких планів емоційного, багато в чому інтуїтивного *відчуття мелосу*. Виконавство ми розуміємо як проживання пісня, яка по природі є ліричною сповіддю душі.

Тому пісенний мелос, потрактований як оригінальний тематизм, в жанрі обробки є панівним природним джерелом ментальних якостей народного співу.

Антропологізація міфопоетичної символіки вербального тексту в обробках народних українських пісень Б.Лятошинського відбувається на ґрунті жіночої сфери репрезентації національних архетипів. Таким чином, в суто маскулінній природі композиторського обдарування та особистості митця (позначених філософською глибиною, раціоналістичним мисленням, мужністю характеру і поведінки в складних життєвих ситуаціях, чутливим ставленням до оточуючих його людей) чітко і опукло проступає парадигма Поета – чутливої до страждань світу душі. Звідси тяжіння до лірики інтровертного типу, здатність до самовідчуження заради Іншого (ознака материнства), до мистецької рефлексії «чужої» свідомості (персональної, як в творах на слова І.Франка, В.Сосюри, або колективної, як анонімних пісенних зразках). Тому ми вбачаємо, що для виконавської когнітивістики не слід розвивати ідеї про «деконструйовану мелодику народної пісні», гру «стильових дискурсів популярних композиторських технік» (постмодерністська риторика). Навпаки: слід вказати на красу гармонізацій народної пісні, на символічні підтексти, що виникають від зустрічі загальнонаціонального мелосу (як лірики всього народу) та персонального стилю його «всотування» геніальним серцем митця. На цьому будується жива вода спадкоємності від композиторів до співаків в умовах глобальної культури людства.

3.2.2 Солоспів як парадигма «чоловічої» лірики

Концептуальну переоцінку ролі фундатора нової української композиторської школи містять праці О. Козаренка, який розкрив для виконавців та слухачів національний «генокод» його композиторського стилю, специфіку творчого методу та музичної семантики. Він пише метафорично : «У вокальній музиці Лятошинського “рідко світить сонце”. Та

все ж її присмеркова атмосфера спонукає до розважань над таємницями людської душі» (Козаренко, 2015: 23).

Розглядаючи створення національної музичної мови як «універсальної загальнонаціональної семіологічної системи», вчений доходить висновку, що її «вищим виявом у середині ХХ ст. стала музична мова Б. Лятошинського: як за глибиною укорінення в європейську традицію, так і за оригінальністю, структурованістю, зрештою, «інформаційністю» способу національно-авторського мовлення, підхопленого й розвиненого спадкоємцями композитора. Попри всю неоднозначність мовностильових явищ в умовах стратифікації музично-історичного процесу завдяки Б. Лятошинському були забезпечені єдність національного музичного семіозу, його поступальний і незворотний характер» (Козаренко, 2000 : 217).

Музикознавці, розглядаючи вокальну спадщину Б. Лятошинського, частіше звертаються до раннього етапу творчості композитора (1920-і рр.), тоді як солоспіви наступних десятиліть нечасто стають предметом спеціальної розвідки. Інтерес до солоспівів композитора виявлено у статтях музикознавців старшої генерації (В. Самохвалов, 1974; Т. Булат, 1992; Б. Фільц, 2011). Стисла характеристика жанру міститься у дисертації О. Баланко та створеному на її основі навчальному посібнику (Баланко, 2018).

У класика нового української музики виконавці знаходять для себе солоспіви, у переважній більшості створені на вірші європейських (П.Б.Шеллі, М. Метерлінк, Г. Гейне) та українських поетів (І. Франко, В.Сосюра, М.Рильський та ін.). Виключення становить ор.17 на вірші стародавніх поетів Китаю (Лі Бо, Ван Вей), які розглянуті в підрозділі 2.3. Китайська поезія засвідчила тяжіння Б. Лятошинського раннього періоду творчості до символічного світоспоглядання, відповідного європейському орієнталізму в мистецтві межі ХІХ – ХХ століть (К. Дебюссі, пізній Р. Штраус).

Звернемо увагу на той факт, що більшість з композиторів 1920-х років зверталися переважно до поезії сучасників. Б. Лятошинський же розпочав вокальну творчість із романтичних і символістичних поезій європейських

авторів (Г. Гейне, П. Б. Шеллі, М. Метерлінк). І лише згодом (починаючи з післявоєнних років) обиратиме виключно українські поезії, що засвідчує зміну творчості з європейської парадигми на україноцентричну, яка на подальше визначить творче *specto* митця у таких його творах, як «Український квінтет», Увертюра на чотири українські теми», «Слов'янський концерт», опера «Золотий обруч». Цю тенденцію вперше відстежив О. Козаренко як «рух мовостилю від скрябінської “теософічності” до європоцентричного панславізму» (Козаренко, 2001: 35).

Солоспіви раннього та центрального періодів творчості митця посідають вагоме місце. До певної міри вони відіграли роль «індикатора» емоційної напруги внутрішніх особистих переживань і можливо слугували єдиним неприхованим простором духовних рефлексій композитора.

На початку молодий композитор в полоні пошуків власної мови підкорює експресіоністичну традиції (як продовження пізнього романтизму). Але саме у солоспівах формування специфічної мови Б. Лятошинського як системи стильових принципів мислення (мелосу, ладогармонії, метроритмічного та фактурно-тембрового параметрів) та символічного мислення як світоглядної «надбудови» творчості відбулося раніше, ніж в інших жанрах. Ось чому камерно-вокальну лірику можна вважати «творчою лабораторією», митця що послугувала кристалізації нової композиторської поетики в умовах парадигмальної зміни соціополітичної ситуації (у воєнний та повоєнний часи).

Вокальна лірика начебто перебуває в зоні «турбулентності», віддзеркалює духовну кризу мистецької еліти нового суспільства; в ньому композитор переживає досвід буття через страждання, пошук власної ідентичності як митця, громадянина, людини.

Отже, вокальна творчість Б. Лятошинського «перекидає арку» від постромантичної «естетики почуття» до символістської експресії, пов'язаної із новими реаліями світовідчуття ХХ століття. Творчий «сплеск» у створенні ним вокальної музики на вірші поетів-символістів тривав усього з 1922 до 1926 року, коли були написані вокальні цикли і окремі солоспіви (35 творів за

останнім виданням І. Савчука «Б. Лятошинський. Романси 1920-х», 2015). У цей час композитор ще міг собі дозволити вільно писати музику на улюблену поезію. Після 1926 року уподобання композитора зміняться: камерний жанр поступиться місцем симфонії.

Межа, яка пройде у мистецтві 1926-27 років, торкнеться всіх композиторів: ліричне, національне, індивідуально-особистісне обернеться заборонаю, їх треба було виборювати в несприятливих політичних умовах. Можливо цим фактом, а також з новим явищем кон'юнктурності у мистецтві (коли пишуть не за покликанням душі, а за соціально-політичним замовленням) можна пояснити різке зменшення кількості творів вокальної лірики у 1930-х роках, небажання композиторів звертатись до цього жанру.

Проаналізуємо три твори Б. Лятошинського, виокремлюючи три основні позиції картини світу як ліричного «космосу» української класичної поезії:

- образ ліричної героїні – жінки;
- символіка світобачення автора, що впливає на логіку композиції, засоби музичної виразності вокального твору;
- темброва персоніфікація звукообразу (чи то жіночий портрет, чи ліричний герой сповідується).

Солоспів «Єсть карії очі» для високого голосу і фортепіано написаний на слова Т. Шевченка (з поеми «Гайдамаки», перший розділ «Галайда»).

Символіка любові-закоханості (очі, серце, святий дух) втілюється через портрет дівчини дещо незвичними для романтичної стилістики музичними засобами. Характерні для пісні розспіви, романсова кантилена поступаються місцем мелодекламації: кожному складу поетичного тексту відповідає один звук, із інтервальних ознак лірики в мелодичній лінії залишається тільки висхідна мала секста та гармонічні фігурації в інструментальному супроводі.

Час написання солоспіву співпадає з періодом формування власної стилістики композитора, ознаками якої слугують висхідна «ямбічна кварта» (за О. Козаренком), її сполучення із тритоном, септимою, секундою; ритмічне дроблення – «тріольна юбіляція», «емансипація метро-ритму, „асинхронність”

протікання часу в різних фактурних шарах, що асоціюється з постійним становленням музичної матерії, паралельним протіканням кількох думок» (Козаренко, 2000: 198).

У солоспіві «Єсть карії очі» наявні константні мовностильові елементи Б. Лятошинського, що розвинулися і закріпляться як знакова система у подальших творах. Строфічність віршованої поезії Т. Шевченка та синтаксис мелодики солоспіву **не** збігаються; фрази будуються за принципом підсумовування:

$$\begin{array}{l}
 a \quad b \quad a|b1 \quad | \quad c \quad c1 \quad c \quad c1 \\
 2 \text{ т. } 3 \text{ т. } 5 \text{ т.} \quad | \quad 2 \text{ т. } 2 \text{ т. } 5 \text{ т.}
 \end{array}$$

Період складається з двох симетричних речень (10 + 10), однак відсутній серединний каданс; тому тема солоспіву звучить і сприймається як єдина цілісна будова. Цьому сприяє ладо-гармонічний, фактурно-динамічний розвиток. Суголосся вокалу та інструмента становить для виконавців цього солоспіву певну проблему, якщо вони не мають досвіду виконання творів, написаних у розширеній (хроматичній) тональності. Тому репетиційний період слід присвятити вслуховуванню вокаліста в звукову ауру фортепіано, багаторазово засвоїти їх комплементарність на рівні обопільного тематизму (ладогармонічного, метро-ритмічного, фактурно-тембрового), і особливо несуперечливості синтаксису вокального мелосу та фактурних шарів фортепіано, що не співпадають у часі.

У солоспіві «Єсть карії очі» закладено і специфіку роботи композитора з поетичним першоджерелом, що продовжиться у творах наступного періоду. Фактура мініатюри містить характерні фігурації з тріольною ритмо-формулою (знак-символ «серцебиття»), що в наступних вокальних опусах Б. Лятошинського стане невід'ємною часткою як типово романтична атрибуція душевного хвилювання. Низхідні гармонічні фігурації тричі доповнені підголосками верхнього голосу, що завдає елементи полімелодизму й широку амплітуду емоційної хвилі та відбивається на «драматургічному профілі» твору.

Солоспів «Чому не смієшся ніколи?» побудовано відповідно до композиції поетичного тексту. В першій строфі суцільні фрази-запитання чоловіка до коханої: «*Чому не смієшся ніколи? Чому в твоїм серці зима? І горе зморозило душу, що сміху у горлі нема?*»; у другій – ствердні відповіді, що розкривають їх сенс «нездійсненого кохання»: «*Лежить якийсь смуток таємний на твоїм чудовім чолі*». Так складається проста двочастинна форма з двох періодів квадратної будови:

A (8 т.) B (8 т.) coda (3 т.)

a a₁ b b₁ a₂

Контраст між розділами проявляється на рівні фактури, ритму, характеру. Об'єднує ладо-гармонія: у тональності h-moll гармонічний зворот із характерним сполученням тоніки та субдомінантового секундакорду з підвищеним основним тоном (IV² #1) та тоніки із низьким IV⁴3 (як S ад завдання тональності).

У перших двох фразах цей зворот звучить у ад завданн IV низького ступеня (es-moll) від основної тоніки; далі, у третій – у паралельній тональності (D-dur), в четвертій – особливо загострено в акордах звучить хроматичний хід у верхньому голосі (висхідний і низхідний), як обігривання V-го ступеня тональності (fis-eis, fis-g; a-gis, a-b; b-a, b-h).

В експозиції A звучать акордова фактура, пунктирний ритм і синкопа на другій долі, як тяглі тривалості підкреслюють стриманість, і, водночас, внутрішню напругу. Додаткової експресії надають чергування акордів і сольних фраз у вокальній партії, подібно до оперних речитативів.

Інтонаційну основу canto складає рух на висхідну кварту і тріольність мелодичної лінії, суголосну віршовому розміру поетичних фраз. У другому розділі (B), що виконує функцію розвитку образу, відбувається ритмічне збільшення (тріолі чвертних і затактові чверті замість вісімок). Але укрупнення не сприймається масивно через постійні фігурації в партії

фортепіано. Традиційним є ад завдання поєднання в фігураціях тріольності і ад завдан (в партіях правої і лівої руки).

Гармонічно-акордова основа залишається первісно заданою. Хроматичний зсув в басу (g-Ges) від великого мажорного квінтсектакорду (тризвук g-moll з секстою) до великого мажорного септакорду (Ges-dur) змінюється на діатонічний хід баса у h-moll (IV7 – I6); перед кодою (a₂) звучить великий мажорний септакорд II низького ступеня, утворюючи хроматичний хід у басу c-h. Кода побудована на зворотах експозиції, вносить відчуття репризності, повернення до хвилюючих питань «Чому?..» Але гармонічних зворотів тут непарна кількість – три замість чотирьох, тому останній акорд не ставить крапку: солоспів завершується альтерованим секундакордом IV ступеня (IV2#1). Подібна розімкнутість інтонаційної форми відповідає символічному змісту поезії І. Франка: відповіді на питання немає (...).

Узагальнюючи вокальний мелос в інших «жіночих» солоспівах Б. Лятошинського на поезію І. Франка, слід вказати на наспівно-декламаційний синтез: з одного боку – терцієві ходи, пластика поступеневого руху, хвилеподібність; з іншого – системний прояв декламації (вільно-акцентований ритм, відсутність розспівів, стрибки на чисту кварта, чисту квінту, що сприймаються як знак активності, напруга висхідного руху з подальшим низ падіннями/згасаннями у протилежному напрямі).

Вокальна партія існує в межах розширеної тональності, що складає певну виконавську складність (з точку зору інтонування). Часта зміна тональних опор, відсутність класичної функціональності вимагає від вокаліста іншого відчуття інтерваліки, що залежить не від ладових тяжінь (більш подібне до додекафонії). Так, у проаналізованому солоспіві на вірш Т. Шевченка є наголошені склади у дієсловах «плаче», «сміється», підкреслені висхідними інтервалами на довгих тривалостях із наступним низхідним поверненням. Психологічний ефект від сприйняття «інтервальної семантики» – наче «кардіограма» страждань серця Поета. Модуляції від романтичної наспівності до декламації із завищеним градусом експресії

складають ад завдання для інтерпретаторів цієї натхненої, тонкої лірики з присмаком інтелектуальної.

Колискова як «лірика роду». Звернення Б. Лятошинського до цього архаїчного жанру колискової є не випадковим – це знак-символ духовної рефлексії цілого народу щодо осмислення ним національних праобразів, що для композиторів української школи ХХ століття є «семантичними орієнтирами авторського вислову» (Козаренко О., 2000 : 206).

Жанрові ознаки фольклорного архетипу в «Колісковій» ор. 39 (вірші М. Рильського) закарбовані в партії *santo* через заокруглені поспівки, ліричні інтонами (терції, сексти) у висхідному русі, м'яку ритмічну формулу заколисування. Хоча ознаки декламаційності в мелодиці теж відчутні.

Композиція «Коліскової» не строфічна (як можна очікувати з огляду на поетичну строфічність): тут переважають інші композиційні ознаки, необхідні композитору для втілення його задуму, а саме – складна тричастинність, що містить контраст і репризність вищого рівня, ніж в пісенній формі. Три перші куплети складають експозицію драматургії твору, четвертий – контрастний середній розділ із функцією розвитку (*motus*); тоді як п'ятий – скорочена реприза. Цікаво, що і вступ повторюється перед заключним розділом (A_3), що нетипово для вокальної музики та надає несподіваний наративний ефект – повернення «до себе» (наче кінострічку прокрутили на початок, «перший кадр»). Отже, може бути й інше пояснення: свідомість Автора повертається «до себе», що слугує ознакою рефлексійної лірики.

Композиційна схема виглядає наступним чином:

| | | | |
|------|---|----------------|--------------------|
| Вст. | I | II | III |
| 2 т. | A пр. A ¹ пр. A ² пр. | B пр. | A ³ пр. |
| | Ges des f E | Ges des es e | Ges des |

В основу тематичного розвитку «Коліскової» покладено варіантно-варіаційний принцип. Зміни торкаються інтервальної будови мелодики: при

повторенні окремих зворотів відбувається певний розвиток-проростання нової якості. Рушій всіх інтонаційних змін – насичений тонально-гармонічний рух, якому підпорядковані і мелодичний, і формотворчий процеси. Від першого до останнього куплету перекидається тональна арка (Ges-dur, des-moll), утворюючи репризність. Вона наявна і в експозиції, вибудовуючи просту тричастинну форму. Але названі тональності часто окреслені лише на початку куплету; їх завершення ніколи не повертає в основну тональність, створюючи наскрізний тип розвитку і розімкненість форми в цілому. Навіть при основній тональності Ges-dur завершення солоспіву відбувається у тональності приспіву – des-moll.

«Колискову» ор.39 можна вважати стильовою «визітівкою» Б. Лятошинського. У ній ніби «проскановано» характерні для зрілого композиторського письма тональні співвідношення й гармонічні прийоми: хроматичні зсуви-зіставлення, акорди однотерцієвих ладів, тональності на понижених ступенях ладу. Так, у найбільш «спокійних» куплетах (A, A²) є зворот I-VIIb-VI; перехід до des-moll приспіву відбувається через VI b. Ладова перемінність (Ges-dur – es-moll), притаманна народній пісні, тут характеризує інше явище – бітональність.

Приспів означений послідовністю нонакордів. Їх «стрічковий» рух по цілих тонах (ges, e, d) апелює до стилістики «Павани» М. Равеля, що споріднює колористику гармонічної мови українського митця із стильовими процесами європейського мистецтва межі XIX – XX століть (імпресіонізм, символізм, експресіонізм).

Гармонічними опорами «Колискової» є паралельні квінти – вагомий важель музичного символізації музичного пленеру: цей фонізм пов'язаний із гетерофонним складом українського багатоголосся і слугує знаком національної семантики творів Б. Лятошинського; паритетність паралелізмів з тризвуками також апелює до модальності, етнохарактерних прийомів голосоведення народної пісенності та інструменталізму. Особливо яскраво це відтворено у кульмінації тематично насиченого середнього розділу (B).

Ладогармонічний рух скеровано від es-moll до e-moll через паралелізми тризвуків всіх ступенів у фрігійському es-moll, потім у D-dur (I-IV) і d-moll (I-IV). Крім того, слова «*б'ється з ворогом лихим*» підкреслені акцентами, звучать на тлі двох паралельних септакордів (до G-dur і fis-moll).

Поряд з етнохарактерними сегментами секстакорди з «інтонаційного словника» західноєвропейської опери (зокрема, речитативу) звучать дещо академічно. Втім вони відповідають загальноприйнятному канону сприйняття слухачем «європейськості» як усталеного інтонаційного словника романтизму, що «родом з XIX століття» (Дальхауз).

Щодо супроводу, то фортепіанна фактура незмінно містить остинатну формулу заколисування (у малій і великій октавах). Тоді як верхній голос утворює підголосок до мелодії, що іноді дублює *santo*, а інколи звучить у вільній імітації (третій куплет A₂). Лише в середньому розділі (B) фортепіанна фактура ускладнюється тріольними фігураціями, уникаючи ліричного суголосся *santo* та інструмента; як наслідок, звучання драматизується, образ набуває героїзації.

Резюме. Роль високого жіночого голосу в солоспівах Б. Лятошинського полягає у *тембровій персоніфікації героїні*: від поступового “розгортання” музично-поетичного символу до його ”згортання” в цілісному портреті (репрезентації ліричного звукообразу). Іншими словами, **тембр – це “згорнутий символ” ліричного героя, його “звукове тіло”**.

3.3 «Настрої» Авторська семіотика вокального циклу Лесі Дичко

Вокальний цикл «Настрої» – натхненна оповідь про жіночу любов та пошук розради закоханого серця у материнському лоні природи.

Аналітичний есей присвячений ранньому вокальному опусу видатної української композиторки Лесі Дичко. Твір обраний не лише тому, що він є маловивченим (у порівнянні з вокально-хоровими творами), або у зв'язку з типом (високого жіночого) голосу, а тому що його прем'єра відбулася у

Харкові, авторка дисертація була присутня на прем'єрі, й під враженням цього авторського концерту була народжена ідея роботи

Твори композиторок-жінок нечасто стають предметом дослідження, зокрема, музичної символіки у вокальній творчості. Між тим образ Жінки в мистецтві (в тому числі жінки-творця) є наскрізним символом, що уособлює духовну сутність людини. У сучасній українській музиці тема жіноцтва усвідомлюється на філософському рівні, як узагальнення національно-ментальної своєрідності мистецтва, зокрема, *любовної лірики* як його складової. Першою на шляху дослідження феномену творчості від романтичного XIX століття є постать геніальної поетеси Лесі Українки, вплив якої на мистецтво майбутнього важко переоцінити.

Серед жіночої когорти композиторів на музичному Олімпі останньої третини минулого століття в українській музичній культурі першою серед рівних (Богдана Фільц, Жанна Колодуб) постає Леся Дичко. Протягом творчого життя композиторка тяжіє до вокально-хорових жанрів. Її прийнято вважати фундаторкою «другої фольклорної хвилі» в українській музиці. Дійсно, фольклорні інтонації пронизують більшість її творів на всіх рівнях організації художнього цілого (мелодико-синтаксичному, ладо-гармонічному, фактурному), легко вписуючись в «авангардний» контекст новітнього звукоутворення (на кшталт сонорно-алеаторних технік), але в поміркованому балансі дихотомій творчого процесу «чуття – рацію», «традиція – новація», «реалізм – символізм».

Втім рання творчість мисткині позначена романтичними інтенціями, сприйняттям світу крізь призму філософії серця і пантеїзму (визнання ідеальної сутності природи). Коло ліричних Я-образів і станів складає символіку жіночого кохання у ранніх солоспівах Лесі Дичко, яка відібрала для них тексти Лесі Українки. В цьому відборі поезій є, мабуть, і прояви латентної рефлексії: тема молодості, першого кохання, нездійснених мрій, плину самотності. «Високий» стиль поезії забезпечує художній рівень її музичного втілення, творчого діалогу у відображенні жіночого світосприйняття. Однак

чомусь на момент появи трьох вокальних мініатюр 60-х років ХХ століття вони не стали резонансними, не постали у фокусі уваги музичної спільноти, громадянського суспільства (як, наприклад, «нова фольклорна хвиля» при появі хорових кантат Лесі Дичко, піднята науковцями як візитівка національної ідеї в музиці). На щастя, в наш час відбувається ренесанс вокальної творчості мисткині, можливо, як свідчення присутності неоромантизму в постмодерному вимірі культури.

Стиль Лесі Українки досить часто постає предметом музикознавчих розвідок, однак віднайти серед них проблеми виконавської поетики у ціннісній системі координат музичного символізму нам не вдалося. Існують новітні праці в історико-біографічному дискурсі: це монографія «Леся Дичко в житті і творчості» С. Грици (2012), стаття Г. Луніної (2013) про специфіку композиторського методу і стилю. Натомість проблеми виконавської поетики (зокрема, у творах камерно-вокального жанру) досі не ставали у центрі дослідницької уваги, в тому числі, у зв'язку з музичною символікою творів Лесі Дичко. Теорія символу в музиці представлена концепціями О.Маркової (2015), Ю. Ніколаєвської та Л. Шаповалової (2022), Пітера Палмера (Palmer Peter: 2007).

Під *виконавською поетикою* у вокальній творчості слід розуміти вбудовану в художню структуру музичного твору систему засобів тембро-динамічної та хронотопічної організації, які актуалізуються в процесі відтворення виконавцем звучного музично-поетичного образу (-ів).

Засоби, що утворюють «*виконавську партитуру*», – тембр співацького голосу, артикуляція, темпоритм, агогіка, динаміка. Саме цей виконавський комплекс забезпечує артисту умови для створення власного індивідуального стилю («творчий портрет»), його впізнаваність у порівнянні з іншими версіями твору. За цими параметрами розрізняється і сприймання різних виконавських прочитань того ж самого твору.

Темброві амплуа жіночих співацьких голосів досить добре вивчені у європейській вокальній педагогіці у зв'язку з музично-театральною

практикою оперного мистецтва. У пропонованій йдеться про іншу «нішу» концертної діяльності сучасних співачок і співаків – *камерний спів*, зорієнтований на принципово інший жанрово-стильовий та хронотопічний вимір виконавського буття музики. Цей вид творчості академічного співака за тривалу історію сформував власне семантичне коло, особливі форми комунікації та вокальну стилістику, в якій темброва якість голосу не просто забезпечує зовнішній успіх твору і зацікавленість слухача. Саме тембр є носієм внутрішньої форми вокального твору, його звукообразної виразності, без чого може не «спрацювати» і найвищий щабель авторського смислоутворення музики (*стиль як система художніх принципів мислення*), розуміння її іншими суб'єктами – виконавцями, слухачами, дослідниками.

Символ розуміється як *музично-слуховий феномен, що унаочнює відбиття невидимого світу в тембро-звукових образах твору* (на всіх рівнях семантизації: поетичного, інтонаційного, темброво-виконавського).

Музика Лесі Дичко сповнена психологічною аурую світу дівочості: сопрано постає як символ ніжності, цнотливості, очікування щастя. Іноді лірика дівочих почуттів пристрасна, іноді цнотливо відсторонена, але завжди щира, відверта, як поетичний голос Лесі Українки.

З перших звуків слухач наче потрапляє в неймовірний світ, сповнений дівочої мрійливості, чуттєвої ніжності. Звучання відразу відсилає до жанрової стилістики солоспіву: провідна роль мелодії як внутрішній елемент поетичного тексту, монологічність висловлювання, переважання вокалу над інструментальним супроводом, нарешті, вибір поезії з багатим звукописом і асоційованим світом природи (ніч, хвиля, місяць, зірниця) – усі ознаки свідчать про романтичне світовідчуття.

Тричастинна композиція «Настроїв» об'єднала мініатюри різних років: «На човні» (1964); «Яблунька» (1965-1968); «Нічка тиха і темна була» (1964). У 1980 році авторка, вочевидь, переоцінила їх значення для себе, об'єднавши окремі солоспіви у вокальний цикл. Отже, за історією створення його драматургічне рішення можна віднести до романтичної моделі «альбому».

Віддзеркалені настрої не пов'язані єдиним сюжетом, однак належать одному автору і поєднані звучанням ліричного сопрано. Рефлексійна установка на «образ Автора» вдало роз'яснює виконавицям їх художнє завдання: на основі внутрішньо-прихованих зв'язків «історії кохання» втілити художню єдність циклу як три «автобіографічні» спогади ліричного Я (поезії Лесі Українки).

«Вплетіння» в сюжеті про жіноче кохання на перший погляд «чужого» чоловічого матеріалу (бо автором поезії «Яблунька» є Олексій Палажченко) призводить до помноження світів – два погляди на кохання. Так несподівано виникає стереофонія «жіночого» та «чоловічого» в єдиній художній концепції про любов. За авторським задумом, ані слово, ані музика «Настроїв» не є домінуючими: вони мають бути паритетними, суголосними. За таких виконавських умов унаочнюється повнота поезії звукообразної картини, що будується на контрапункті сопранового *canto* – втілення концепту *серця* – і тембрального контрасту фортепіано (або струнного оркестру, оскільки в концертному запису співачки Ю. Радкевич звучить оркестрова версія твору), як уособлення голосів Природи («спалахнула далеко зірниця», «вітер сумно зітхав у саду» тощо).

За настроєм романси №1 «На човні» та №3 «Нічка тиха і темна була» є спорідненими; центральний образ циклу «Яблунька» вирізняється енергійним піднесеним настроєм, оскільки розкриває інший погляд на жінку – очима поета-чоловіка. Навіть у тембровому амплуа сопрано відчувається маскуліність звукового вибуху емоцій. Сценічний образ співачки Юлії Радкевич постав зовнішнім символом внутрішньої краси ліричної героїні, що було стратегічно важливим для слухачького сприйняття цієї альтернативної мініатюри.

Романс «На човні» (9/8, *Adagio*) за жанровою семантикою схожий на баркаролу: рух супроводу не виходить за межі тріолей, створюючи ауру перебування на воді. Фортепіано імітує дзюрчання струмка (тематизм викладений так, немов грає одна рука; відтак, звучання дуже виразне, джерельно-прозоре). Як зазначила авторка, звукопис фортепіано може бути

замінений прийомом флажолет у партії арфи. Основна функція безперечно належить вокальній мелодиці, яка втілює лірико-кантиленний образ любовної туги. Другий розділ композиції – вокаліз, органічно співіснує з інструментальним суголоссям. У виконанні Ю.Радкевич це особливо тонко передається, в тому числі завдячуючи оркестровому колориту.

«Яблунька» (*Vivo agitato*) втілює символ квітучого дерева: молода дівчина, щойно розквітла весняна красуня, яка не усвідомлює своєї сили, а просто дарує себе на споглядання світу. Її симпатія – ніжно-грайливий вітрець – уособлює красеня. Яскравий ритм, пульсуючий синкопами інструментального супроводу, підтримує жвавий темперамент мелодики *canto*. Через ці символи оспівуються щирі людські почуття, що розквітають на тлі живої природи. Засадничим для ліричного світоспоглядання є семантичне навантаження вокалізу (так само, як і в експозиції циклу «На човні»). Цей вдало задіяний прийом підкреслює живу органіку самовираження благодатної любові, коли слова не потрібні. Цнотливу самотність дівочого серця яскраво увиразнює оксамитовий тембр ліричного сопрано.

Заключний солоспів «Нічка тиха і темна була» – лірична сповідь двох закоханих про їх, вочевидь, останнє побачення. Фортепіано дивовижно звуконаслідує: тембро-фактурні формули увиразнюють дихання нічної стихії через ледь відчутний рух колористичних гармоній. Інструменталізм ніби «огортає» опуклість кожного слова ліричної героїні (так, на словах «*Нічка тиха і темна була*» акорди втрачають чітку функціональність, звучать потаємно, напружено).

Іноді супровід виходить на перший план – для порівняння з «тишею» (паузи у *canto*), що підкреслює значущість подвійних планів жіночого ліричного всесвіту. Тобто, сопрано тембрально персоніфікує ліричне Я (втілення «внутрішньої форми» авторської сімїосфери). Однак, якщо б не було зовнішньої «брами» – середовища Природи, з її видимою реальністю об'єктивних картин (візуально унаочненням Божої присутності), то не

відбулося б і спілкування людської душі наодинці з Богом (таким відчуваємо кредо поетичного самовираження Лесі Українки).

Отже, персоніфікація Жінки через тембр сопрано відбувається в *системі пантеїстичних цінностей* духовного сприймання світу, що врешті-решт об'єднує поетесу порубіжної доби (XIX-го – початку XX-го століть) та нашу сучасницю – українську композиторку в «єдине коло спілкування із виконавицями та слухачами XXI ст. При такій концертній репрезентації на перший погляд традиційно романтичного твору з любовною тематикою (!) у першовиконанні Юлії Радкевич виникав більш точний когнітивний резонанс розуміння музики Лесі Дичко – її *музично-символічний вимір*. При цьому звучання *canto* вражало інтимністю почуття, теплотою, органікою наспіву серця, із вкрапленнями декламаційно-думних реплік. Однак ці спалахи музичної експресії лише підкреслювали стриманість жіночої лірики, духовну висоту любові.

Заключний солоспів має наскрізну строфічну будову, з нестійкою тонально-гармонічним основою та постійною зміною розміру. Композиція тяжіє до відкритої форми, починаючись в одній тональності (*gis, Ges*), а закінчується в іншій (*Fis-dur*). Відчутні елементи сонорики, алеаторики.

Щодо виконавських труднощів, у романсі «*На човні*» є певні ритмічні складності, що полягають у великій кількості залігованих нот. Своєрідний ритм у партії *canto* повинен гармонійно єднатися із тріольним рухом супроводу, який час від часу не тільки не підтримує мелодію сопрано, а навіть суперечить їй. Тому для виконавиці важливо мати відчуття внутрішньої пульсації (для самоідентифікації з мелосом), при цьому розуміючи альтернативну природу темпо-ритмічного «дихання» оркестрового середовища, в якому перебуває сопрано.

Другий розділ солоспіву містить вокалізацію: спів на *mormorando* (за авторською ремаркою) становить певні труднощі для виконавця, тому що вся партія написана у високому регістрі. Допустимим є виконання цієї частини на голосну «а», що технічно полегшує виконання. Художній образ потребує

занурення в атмосферу потаємної плинності, навіть містичності змальованої у віршах картини.

Виконання «Яблуньки» потребує психологічної жвавості та легкості звучання голосу, точної внутрішньої пульсації. Ритмічна складність полягає в тому, що мелодія голосу починається із сильної долі, а пульсація супроводу – зі слабкої. Другий розділ не менш жвавий і в репризі вокалізований. Особливу увагу слід приділити кульмінації, з позначкою *espressivo*, зміною тональності. Для більш опуклої драматизації лірики в кульмінації підкреслено домінування *canto*, тоді як супровід виконує функцію підтримки.

Складовою роботи над художнім образом є осмислення драматургічного задуму цілого, вміння швидко «переключати» емоційний настрій, відтворювати швидкоплинність мікро-інтонаційних «хвиль» – аж до кульмінації, що контрастує з попередніми образами.

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

- Я-рефлексії ліричної героїні (образ дівчини в різних іпостасях любовної історії);
- оточуючий її навколишній світ природи – символ надбуттєвої сутності земної краси.

У зв'язку з цим від першовиконавиці очікуються дві якості, закладені авторкою музики: установки на поетично-філософське світоспоглядання і гнучкий ментально-музичний інтелект. Їх унаочнення відбувається через точність інтонування, відчуття внутрішньої пульсації, що впливає на темпоритм музичного руху та експресивність вокального мелосу.

У партії *canto* начебто немає складностей, втім наспівна мелодія з першого тону заворожує слухача своєю незвичністю. Її стилістична відмінність полягає в ладогармонічних умовах (безліч альтерацій),

декламаційних, у метро-ритмічних складностях (поліритмія різних фігур на тлі тріольного руху).

Значну увагу слід приділити художньому відчуттю поетичної символіки, яка виспівується. Кожне слово знаходить своє іконічне втілення у музиці. Наприклад, після фрази «*І дивилась на тебе з журбою*» інструментальний супровід змальовує картину тихої таємничої ночі. І це не зайвий прийом – це звукова матеріалізація поетичного символу: кожне слово (як вказівка на емотивний знак) конвертується у звуко-символ, окантоване у колористичний згусток утворює асоціацію з декоративними візерунками образно-творчого мистецтва. Іншими словами, присутність людини всередині пейзажу наділяє музику латентними сенсами: не все, що озвучує поетичне слово, має відношення до психології душі; натомість є утаємнена реальність містичного спілкування з духовними сутностями (ночі, води, неба, вогню, на кшталт стародавніх уявлень про божественну природу в китайських або європейських міфах).

Багатство семантичної структури міфо-поетичного світобачення в музиці Лесі Дичко засвідчує символічність поезії геніальної Лесі Українки як творця символаріуму, відповідного національному менталітету. Тонке відчуття Дичко музикальності поетичного слова Лесі провокує її підсилити цю стилістичну рису творчості (як власний базовий концепт). Семантика вокального циклу тяжіє до звукопису, але це тільки на перший погляд. Чим більше вслухаєшся в цей тонкий візерунок відчуттів, тим більше усвідомлюєш, що зовнішні милування та спостереження мають приховані глибинні сенси. Так, звукообраз Ночі в контексті індивідуально-композиторського стилю є різновидом символу – «видимим знаком невидимого світу». Вокальному інтонуванию відповідає розкішна, гнучка мелодика, сповнена емоційної глибини.

Тяжіння до *quasi*-імпровізаційного розгортання мелосу, вільного плину гармонії та ритму (в чіткій «брамі» мікрокосму – композиції камерного хронотопу), прийом вокалізації у функції заключення (що сприймається як

«тиха» кульмінація ліричного твору) – усі ці відмінні риси вокального стилю Лесі Дичко водночас унаочнюють жіночу сутність камерно-вокальної лірики. Безумовно, саме поезія є «двигуном» виконавської драматургії і поетики в цілому, першопричиною музичного втілення автобіографічного Я-образу цього чудового твору.

Юлія Радкевич у своєму першопрочитанні вокального опусу Лесі Дичко у Харкові підкреслила саме жіночу життєдайну силу, енергію і красу дівочої душі з її прагненнями і натхненням. Її сопрано ідеально відповідало прагненням авторки музики, про що вона сказала в своєму інтерв'ю після авторського концерту у Харкові. Особливо вдало прозвучали вокалізи: сріблясті тембри сопрано, оповиті соковитими оркестровими звучаннями зачаровували поетичним настроєм, точно відповідаючи авторському задуму. В такому прочитанні «Настрої» сприймалися майже автобіографічно (як згорнутий символ: від Автора – через виконавицю – до слухачького серця). Це початок життя, молодість, закарбована в сиюхвилинні звукові арабески.

Висновки до Розділу 3

1. Камерно-вокальний жанр в творчості українських композиторів постає «серцевиною» пошуку свободи творчості художника, особливо в умовах тоталітарної системи влади. У другій половині ХХ століття проблема відсутності свободи підспудно призвела до посилення *неосимволізму* як специфічного способу мислення «криптограмами». На цій основі уможливилися засади метамови як суголося мовностильових систем композиції.

Б.Лятошинський в жанрах вокальної музики постає як геніальний поет та філософ, який мовою звуків і поетичних символів розповів світу про потаємне, достеменне **мистецтво бути самим собою**, засвідчив право бути національним всупереч настановам держави. Проаналізовані твори Б.Лятошинського є найчутливішим «барометром» думок, настроїв, психологічної аури тогочасного суспільства крізь призму духовної рефлексії

автора-творця (поета/композитора). Тому камерно-вокальну лірику митця можна вважати документами своєї епохи.

Найяскравішою окрасою вокального письма Б. Лятошинського є експресивна мелодика (декламаційно-інтровертного характеру) та ладогармонічний комплекс (ускладнений, але на органічному сплетінні діатоніки та хроматики). Символізація мислення митця в його солоспівах відбувається за рахунок таких мовностильових сегментів, як: кварто-квінтові співзвуччя; опора на септакорди (зокрема, великий мажорний з його оберненнями); акорди із альтерованими тонами; нонакорди, які сполучаються між собою в межах мажоро-мінорної системи, у терцієвому співвідношенні; розширена тональність із розосередженими тональними опорами.

Засадничим стилістичним прийомом вокального письма є увага композитора до декламації, що породжує «промовленість слова» в партії *canto* через ямбічну кварту, неповторену/неакцентну ритміку, асиметричні будови музичного синтаксису. У вокальній партії декламаційність підкреслена повтореними звуками; інтервал кварта є майже в усіх фразах і у висхідному, і низхідному рухах, але частіше вона ямбічна. Оскільки мелодична лінія міцно пов'язана із гармонічною основою, вокалістам слід розібратись в акордах і тональних опорах задля точного інтонування півтонів, енгармонізмів, альтерованих ступенів.

Порівнюючи обробки народних пісень тп солоспіви для жіночого голосу в світлі «мовостилю»²⁴ Б. Лятошинського, спостерігаємо символізацію музичної семантики навколо архетипу Жінки, значення якого для виконавиць важко переоцінити. Надметою інтерпретатора солоспівів українського митця (як співачки, так і співака) є усвідомлене сприймання символічних форм вокальної лірики через інакшу якість жанрової стилістики *canto*: «європейськість» – в ускладненій новаціями звукоутворення творчій практиці межі XIX – XX ст. (імпресіонізм, помтромаантизм, експресіонізм) у синтезі з

²⁴ Термін О.Козаренка (Козаренко, 2000).

національно-ментальними впливами фольклорного мистецтва (архаїзми, декламація, «жіночий» пісенний ліризм). Наслідком стане адекватне відтворення авторської семіотики – поетичного змісту інтонацій-символів в рецепції сучасного слухача. Наприклад, зразок духовно піднесеної «жіночої лірики» – архетип Матері – представлено у «Колисковій» ор.39, що сприймається інтонаційним символом національно-українського варіанту Богородичної ікони (Софійне вираження любові). *Місія співачки – репрезентувати свою героїню в інтонаційно-тембровій верифікації, увібравши «в себе» відчуття цілісного «згорнутого» символу Божої Любові.*

2. На прикладі аналізу виконавської поетики вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко представлено **парадигму жіночої любовної лірики**. Авторська семіосфера розкривається через вокальну красу тембро-образу ліричного сопрано, інші знаки мовностильової символіки. Фундаменталізм авторської семіосфери вокального твору про жіноче кохання полягає у функції самозбереження національно-ментального «коду» українства в добу всепоглинаючої глобалізації. Оспівана композиторкою поезія Лесі Українки, присвячена жіночому серцю, молодому коханню, засвідчила здатність музики слугувати довічним символом «видимого образу невидимого світу» (святий М. Сербський).

Зайвим вказувати на роль поетичного смислотворення Лесі Українки у розгортанні мело-ритмо-тембрової символіки вокальної партії (сопрано) та фактурно-оркестрового звукопису вокального циклу Лесі Дичко. Домінуючими є поетичні прообрази: кожне слово знаходить своє музичне втілення у звучанні сопрано (на тлі об'єктивного буття природи, з його інструментальним звукописом). Постійне балансування тональної та атональної гармоній надає музичним образам внутрішньої мінливості, що символізує плинність людських почуттів, психологічну рухливість, яка притаманні також і поезії, що виспівується.

Важливу роль у своїх вокальних творах Леся Дичко приділяє інструментальному супроводу, що має підкреслювати емоційне забарвлення

поетичного слова, яке «виростає» до рівня звукопису, як іконічний знак, що символізує Природу.

Загальна символічна концепція твору – розкриття краси і багатства дівочого серця як символу Любові, яку увінчує природа, – у виконанні цього невеликого циклічного твору (9 хвилин) співачкою Юлією Радкевич постає маленьким шедевром сучасної вокальної лірики. Це відбулося завдяки відтворенню співачкою авторської семіотики твору Дичко (з очевидним «перехрестям» із символікою поезики Лесі Українки) на ґрунті особистісного досвіду проживання музичного образу за принципом «виконання як життя» (лірика потребує авторефлексії Я=Я). Першовиконавиці вдалося утворити у слухацькому хронотопі життєдайну силу жіночої Любові, енергії її музично-поетичного Всесвіту.

З'ясування механізмів смислотворення музики засобами *символічного мислення як метамови*, а також виокремлення гендерної складової вокального виконавства висвітлили актуальність теми дисертації у практичній площині. У нашому випадку – це формування когнітивного мислення вокалісток через природу **сопрано як уособлення «української жіночості»** в контексті камерно-вокальної любовної лірики.

ВИСНОВКИ

Засадничою установкою для авторки пропонованої дисертації був дослідницький погляд на мистецтво сопрано «із середини» історико-національної та мовностильової парадигм виконавської культури. Всебічне обговорення статусу сопрано у сучасному виконавстві крізь призму концептосфери когнітивного музикознавства призвело до наступних узагальнень, які *не претендують на остаточність*. Однак досвід постановки проблеми здійснено, спираючись на особистісні пріоритети авторки як співачки та викладача вокалу.

1. Надамо визначення феномену «мистецтво сопрано», яке набрало високих національно-стильових, індивідуально-композиторських та виконавсько-інтерпретаційних вібрацій.

Сопрано як виконавський феномен – це спосіб репрезентації образу жінки (в різних міфо-поетичних та філософсько-психологічних проявах), який завдяки тембровій персоніфікації та технології співу у високому регістрі символізує ідеальний світ гармонії землі та Неба, людини і соціума. Темброобраз сопрано через символізацію жіночості виконує місію духовної вертикалі – надавати енергії чистоти, краси, любові іншим людям.

У розвиток концепту «культурно-стильовий ландшафт», запропонований О.Коноровим²⁵ (по відношенню до мистецтва тенорів), надамо його специфікацію в царині сопранового виконавства.

«Культурно-стильовий ландшафт» мистецтва сопрано – це віртуальна сукупність всіх історично усталених жанрів, форм та стилів виконавства для високого жіночого голосу, яка за онто-сонологічними та темброво-семантичними ознаками **репрезентує світ жіноцтва** з притаманними йому концептами любові, материнства, земного щастя, зв'язку з Божественним як **пріоритетами буття**.

²⁵ З одного боку, це «метафора, крилатий вираз, дотичний до синестетичного, майже візуального бачення (осягнення) звукового Всесвіту<...>щоб окреслити його багатоукладність і всеосяжність; і водночас визнати право виконавця на суб'єктивний погляд, особистісне бачення загальної панорами історико-стильового розвитку музики (Коноров, 2024: 47).

Для ілюстрації специфіки камерно-вокальної лірики було обрані дві парадигми її мистецького розкриття – «чоловіча» (Б.Лятошинський) та «жіноча» (Леся Дичко). Затребуваність української пісні та солоспіву для китайських співачок полягає в досягненні ментальних засад європейської психології та її подальшому відтворенні засобами вокального мистецтва. Наслідком цієї інтерпретаційної дії (співтворчості) стає створення яскравих жіночих образів-портретів, що в цілому сприятиме стратегії міжкультурного діалогу.

2. У дисертації висвітлено історію становлення та розвитку мистецтва сопрано в європейській та китайській традиції, що в форматі сучасної музичної комунікації постає виконавським феноменом, який через тембр персоніфікує жіночу іпостась світу з його архетипами та символами (любов, мати, земля, дівоча краса, кохання тощо). Порівнявши європейське і китайське виконавське мистецтво крізь «фокус» творчого буття жінок-сопрано (широко затребуваного в світовій практиці типу високого жіночого співацького голосу), можна стверджувати, що, на перший погляд, *переважають відмінності*. Однак в умовах глобалізації вокальне виконавство Сходу все більш переходить від багатовікової ізоляції до активної творчої взаємодії із Заходом.

Першочерговою відмінністю двох національних традицій сопранового виконавства є естетика співу. Спільним для сопрано обох національних традицій є створення образу людини як уособлення її духовної краси в її жіночій іпостасі. Загалом, незважаючи на спільну функцію «високого жіночого голосу», технічні, тональні та стилістичні аспекти української та китайської традицій суттєво відрізняються. В українському мистецтві персоніфікація сопрано уособлює виразний, «сонячний» співочий голос, тоді як у китайському – дзвінке, тендітне та, зазвичай, фальцетне звучання. В епоху глобалізації обидві школи плідно взаємодіють, переймаючи досвід одна одної та розширюючи власні вокальні горизонти.

3. Обґрунтовано специфіку онтогенези мистецтва високого жіночого голосу: вона полягає в *збереженні історичної місії*, закладеної як у антропоцентричній природі співу, так і духовних законах Буття (світоглядних, філософсько-релігійних). **У різних музичних культурах (зокрема в українській та китайській) персоніфікація сопрано, як «найвищого жіночого голосу»** може відповідати різним характеристикам постановки голосу, техніки співу, тембру та репертуару.

В українському фольклорі «високі жіночі голоси» часто асоціюються з зі звуком «тремтіння» або «переливання» у багатоголосних піснях (Голос, 2010; Клименко, 2005). У центральних та східних регіонах характерною є так звана «відкрита манера співу», коли звук формується на високій позиції, особливо в середньому та високому регістрах (Клименко, 2005).

В православній хоровій традиції України історично жіночі голоси не брали безпосередньої участі у богослужінні (у чоловічих монастирях співали лише чоловічі хори). Проте з розвитком хорової культури у ХІХ—ХХ століттях жіночі сопрано стали важливою складовою хорового звучання у світських хорах та церковних ансамблях (монастирських або парафіяльних хорах) (Клименко, 2005).

Образ Жінки в європейській вокальній культурі слугує у функції архетипу – в розмаїтті її буття: як матері, коханої, уособлення мудрості, символу природної та духовної краси. У китайській картині світу (відповідно у вокальних творах) переважає образ чоловіка – Поета, володаря держави мудрої людини у вигнанні. Ці спостереження вдалося зробити на основі вивчення репертуару сопрано: починаючи від європейської оперної класики – до української камерно-вокальної лірики ХХ століття, яка є маловивченим матеріалом для більшості китайських вокалісток, які приїжджають в Україну оволодівати майстерністю академічного співу.

4. Символ у контексті діяльності співака (закарбовується під час вивчення партії-ролі, а потім об'єктивується на концертно-сценічному виступі) слід розуміти як *музично-слуховий феномен, що унаочнює відбиття невидимого*

світу в тембро-звуковій персоніфікації ліричного твору. У дисертації з'ясовано специфіку міфопоетичної та музичної символіки китайської культури через темброву персоніфікацію сопрано (на прикладі аналізу вокального ор.17 на вірші давньокитайських поетів).

Вокальні твори символістського спрямування, як в українській (Б.Лятошинський, Леся Дичко), так і китайській традиції позначені підвищеним рівнем когнітивної діяльності Я-свідомості (співака/співачки), що становить завдання бути відповідними букві та духу авторського тексту.

5. Для розуміння новітніх процесів розвитку камерно-вокальної музики у композиторській практиці України було акцентовано увагу на спадкоємності вокального доробку фундаторів першої половини ХХ століття (К.Стеценко, Я.Степовий) та їх учнів, які й нині репрезентують національно-ментальні засади вокального мистецтва сьогодення (Леся Дичко).

6. Роль високого жіночого голосу в солоспівах Б. Лятошинського полягає у тембровій персоніфікації образу героїні: від поступового «розгортання» музично-поетичного символу в процесі його відтворення та слухацького сприймання – до його «згортання» в цілісному портреті (репрезентації ліричного героя) на етапі post-буття комунікації. Іншими словами, тембр – це «згорнутий символ», уособлення ліричного героя, його «звуковий портрет». Якщо в романсах на вірші китайських поетів ор. 17 вибір тембру був обумовлений музично-символічним мисленням під впливом поетичного першоджерела, що призвело до певного переважання музичного звукопису (звуконаслідування – голосів природи, птахів) над показом людини, то в солоспівах на тексти Т.Шевченка та І.Франка відтворився національний український аналог європейського романтизму: тема трагічного кохання (Маргарита з «Фауста» Й.В. Гете).

7. В основу типологізації жіночих образів, оспіваних в камерно-вокальних творах українських авторів ХХ століття, покладені, з одного боку, архетипи європейської культури («ерос як індивідуальне тяжіння», за виразом Платона), в якому **образ Поета постає символом маскулінного ліричного Космосу.**

З іншого боку, в народнопісенній творчості містяться «стихії» української душі, помножені на ментальні ознаки християнського світосприйняття та світогляду. Теми, мотиви кохання, любові, щастя/нещастя, страждання від зради, розлучення, смерті мають загальнолюдське значення – все це супроводжується картинами природи (пасторальними мотивами, які, в свою чергу, постають символікою Раю²⁶). Однак психологія переживання романтичної та християнської душі – різна у жіночого та чоловічого Я, тому актуальним постає гендерно-діяльнісний аспект вивчення зразків жіночої лірики у вокальній творчості Б.Лятошинського, яка за гендером є маскулінною. Хоча ранній зразок ор.17 кардинально відрізняється від інших семантичних амплуа високого жіночого голосу в жанрі солоспіву – рівень символізації жіночих образів випереджає *європейський досвід* (твори К.Дебюссі).

Отже, співацький тембр є унікальним інструментом репрезентації поетичних символів та композиторських рішень, який не піддається «художньому перекладу» (через перенесення його якості на інший звуковий об'єкт); його не можна транспонувати, як мелодію, замінити аналогами. Усяка така модифікація з тембром призводить до втрати «внутрішньої форми» твору як художнього цілого.

8. Звертання до вокальної творчості Лесі Дичко зумовлене тим фактом, що в її творах уособлюється «жіноче обличчя» української романтизованої лірики. Вибір композитори високого голосу, який портретує авторський голос одразу двох жінок – поезії Лесі Українки та композиторки – сприяє розумінню місії сопрано слугувати медіумом між Небом та Землею, увиразнювати дихотомії буття:

- зовнішнє – внутрішнє;
- світле (сонце) – темне (місяць);

²⁶ Див.: дисертацію Хуан Лея «Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти» (Харків, ХНУМ, 2022), у якій розкрито первісний біблійний смисл образів природи в європейській культурі і так само в українській, що засвідчує християнську концепцію «української картини світу» (за Романюк І., 2009).

- реальне (дівчина, кохана) – містичне (вишня, дерево);
- романтичне – символічне.

Проблема символізації вокальної мови як стильова риса мислення Лесі Дичко в ранньому вокальному опусі розв'язана співачкою Ю. Радкевич є не стільки у технічному «переозброєнні», скільки у інтелектуальному мисленні як складовій професійної майстерності. Якщо вокаліст стикається із творчістю митця символічного типу (що означає наявність в його творах відбиття Я-свідомості), це означає символізацію романтичної естетики ототожнення з ліричним героєм (за формулою «Я=Я»). Конструктивним є шлях інтелектуального опрацювання художнього образу засобами вокальної поезики; при цьому важливою є настанова на *сприймання цілісного твору як згорнутого символу – криптограми*, в якій завдяки тембровому амплуа ліричного сопрано оживають реалії символічного світу. Однак в такому разі образ ліричного героя не дорівнює ототожненню з Автором. Для цього треба поставити ще вищу планку символізації виконавського процесу як символотворення. В дзеркалі виконавської рефлексії плинно розгортається в звукових миттєвостях поетичний смисл музичного твору і, водночас, згортається в інший символ – архетип Жінки (в якому вже неважливим є реальні образи поетки, ліричної героїні чи композиторки). Слухач сконцентрований на єдності світу через відкриття його множинності.

Таке «перетікання» романтичного у символічне світовідчуття, віддзеркалення авторської Я-свідомості через подвійні плани, двоїстість музичного образу, щирість перебування у ліричних світах героїні характеризує саме виконавський стиль Ю. Радкевич. І тому її першовиконання отримало схвальну оцінку як композиторки, так і пересічної публіки, яка оцінила музику видатного Майстра сучасного українського мистецтва, завдячуючи багатовимірній інтерпретації видатного твору. Отже, вибір твору «Настрої» є не випадковим: образний світ ліричної героїні Лесі Українки сприймається як ототожнення з особистістю співачки та водночас віддзеркаленням авторської семіосфери Дичко, тому інтерпретація

Ю,Радкевич як першовиконавиці у Харкові була визнана самою композиторкою наближеною до звукового ідеалу виконання.

Окремо висвітлено роль *твору як розгорнутого символу*, на розуміння якого надихає творчість Лесі Українки і Лесі Дичко. Перед виконавицею постає проблема стильної інтерпретації через психологічне ототожнення та темброву персоніфікацію звукопоетичних символіки авторської мови («інтелектуальне зусилля»). Іншими словами, шлях інтелектуального опрацювання художнього образу засобами вокальної виконавської поетики є конструктивним. При цьому важливою є настанова на образ Автора, під яким ми розуміємо *наявність в звукообразній структурі музичного твору додаткової інформації про ототожнення ліричного героя та Автора через плинне розгортання смислових атрибуцій свідомості митця і водночас їх «згортання» в єдиний символ – музичний твір*.

9. Якщо голос – аналог людини (максима акторського мистецтва), то феномен співацького голосу – запорука персоніфікації музично-сценічного мистецтва і водночас – маркер типологічних процесів у певній національній традиції (народний спів – опера – сольний концертний спів).

Тип співацького голосу є цінним джерелом інформації для об'єктивації та уособлення образу людини, що розкриває своє значення в системі музичної національної традиції. Завдячуючи тембру, діапазону, сценічному іміджу співак виконує функцію уособлення *образу людини* як втілення естетичних ідеалів національної культурної традиції.

Мистецтво сопрано, завдячуючи тембру-амплуа його володарок, розкриває архетип Жінки (в різних формах «жіночої свідомості») в єдності композиторської та виконавської рефлексії (гендерно-діяльнісний підхід).

Запропонована концептосфера багатоскладного *феномена*, яким є *мистецтво сопрано*, через обговорення у професійному середовищі сучасного Китаю та України проблем підготовки виконавців сприяє наближенню до їх розв'язання. Через пошук репертуару для високого жіночого голосу в царині

української вокальної музики визначені *дослідницькі стратегії* розкриття теми:

- історико-культурне порівняння національних традицій мистецтва сопрано та мовностильових засобів вокальної музики;
- визначення символіки музично-поетичного тексту як когнітивного інструменту співацького мислення;
- гендерна парадигма у висвітленні відмінностей ліричної самосвідомості в композиторській творчості, що впливають на виконавське мистецтво.

Ці пріоритетні напрями інтерпретології як науки про виконавське мистецтво окреслюють «герменевтичне коло» запропонованої дисертації.

Ознайомлення китайських музикантів з європейською оперною класикою, «входження» співаків та співачок в камерний простір вокальної лірики сприяє міжкультурній комунікації, збагачує їхній виконавський досвід. Ці процеси, безсумнівно, ефективно впливають на розвиток китайської системи освіти, яка, в свою чергу, переймає європейський досвід вокальної школи для творчої інтеграції, практичного та дослідницького порівняння та переоцінки.

Впроваджена методологія уможливорює появу *феноменології сопрано* під «дахом» аналітичної інтерпретології задля розуміння духовної сутності людини та її мистецтва, і зокрема, жіночої іпостасі світу.

Пріоритетність теми запропонованого дослідження підтверджено відсутністю у музикознавстві системних праць з проблем тембрової персоніфікації сопрано та музичної символіки української вокальної музики ХХ століття, яка ще не була предметом ґрунтовної розробки у китайському музикознавстві. Установка на свідоме оновлення концертно-камерного репертуару вокалістів становить наскрізну тенденцію вищої освіти у всьому світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко, Є. Б. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 30, 1, 89–96.
2. Александрова, О.О., Шаповалова, Л.В. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevnieciba "Baltija Publishing". Р.1-20.
3. Антонюк, В. (2001). Українська вокальна школа : етнокультурологічний аспект : монографія. Вид. 2-е, переробл. і доп. Київ : Українська ідея, 144 с.
4. Антонюк, В. (2016). Вокальна лірика Віктора Косенка та формування української школи камерного співу. *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. ст.* 115, 146–162.
5. Баланко, О. (2018). Сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен : навч. посіб. Житомир, 277.
6. Бандрівська, О. К. (2002). Особливості виконання камерних вокальних творів. *Науково-методичні праці, статті, рецензії / упор. Р. Мисько-Пасічник*. Львів: Апріорі. 61–88.
7. Борис Николаевич Лятошинский (1987): сб. статей / сост. М.Д.Копица. Киев : Музична Україна. 182.
8. Булат, Т.П. (1992). Солоспіви. *Історія української музики : в 6-ти томах*. К. : Наукова думка. Т.4, 175-204.
9. Ван Дуангуй. 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, 2018. 50, 89-102.

10. Ван Дуаньгуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики України і Китаю : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Музичне мистецтво / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 200.
11. Ван Сі (2013). Рівні прояву інтертекстуального семіозису у вокальному циклі «Три вірші старовинних китайських поетів VIII століття» Б. Лятошинського. *Наукові збірки ЛНМІ ім. М. В. Лисенка «Музикознавчі студії»*. 27. 70–81.
12. Ван Сіге (2023). *Національні традиції як складова сучасного вокального мистецтва*. Дис. доктора філософії: 025 – «Музичне мистецтво»; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2023.
13. Ван Цзо (2014). Інтонаційно-жанрові засади українського солоспіву. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти : зб наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова*. Харків : Вид-во ТОВ «С,А,М». 40. 726-736.
14. Ван Цзо (2015). Композиторсько-исполнительская семантика українського солоспіва в світлі жанрової теорії інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. 42, С. 267–278.
15. Ван Цзо (2015). Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 18.
16. Варнава, Р. А. (2017). Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ЛНАМ ім. М. В. Лисенка. Львів, 223.
17. Гіголаєва-Юрченко, В. (2024). Важливість залучення національної складової до вокально-освітнього процесу (на прикладі роботи із

- китайськими здобувачами ХДАК) *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка [ред.-упор. М.Пантюк, А.Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : «Гельветика». 73. Том 1. 144-151 (співавтори Смирна О., Давидович Л.).
- 18.Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2022). Співаки-кастрати і контртенори: вокально-фізіологічна специфіка виконання». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. (ред.упоряд. Ю.В.Ніколаєвська). Харків: ХНУМ, 65, 65-82.
- 19.Голос, Л. М. (2010). Українська вокальна школа в контексті європейської музичної культури. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- 20.Гомон, Т. (2017). Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років : Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Київ. 255.
- 21.Гончаренко О. В. (2023). Народна пісня «Журба за журбою» у творах Бориса Лятошинського: інтонаційний та семантичний аналіз. *Науковий вісник Нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського*. Київ, 137. 42–56.
- 22.Гордійчук, М. (1989). Українська музична культура. Київ: Музична Україна.
- 23.Гордійчук О. О. (2018). Архетипи української ментальності: соціально-філософський аналіз. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Філософські науки. 1, 15–19.
- 24.Горюхіна, Н.О. (1982). Наукові основи теоретичного музикознавства. *Питання методології теоретичного музикознавства*. К. : Муз. Україна. 3-9.
- 25.Горюхіна, Н.О. (1990). Вчення про форму. Підручник для музичних вищих навчальних закладів (електронна версія).
- 26.Гребенюк Н.Є. (2000). Вокально-виконавська творчість. Автореф. дис. ... докт. мист-ва. НМА ім. П. І. Чайковського. Київ. 39.

27. Грица, С. (2012). Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 268.
28. Деркач, Л.; Мадішева, Т. (2023) Харківська вокальна школа: на шляхах спадкоємності. *Аспекти історичного музикознавства*. 31, 133-166.
29. Жаркова, В. (2020). Десять взглядів на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания homo musicus : монографія. Т.2. Киев : ArtHuss, 256.
30. Загайкевич, М. (1998). Українська музика другої половини ХХ століття. Київ : Музична Україна.
31. Загородній, Т. (2017). Вокальні цикли Ю. Мейтуса на слова українських поетів у світлі стильових особливостей творчості та виконання. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 40: Музикознавчий універсум. Львів. 147–157.
32. Карпов, В.В. Регістри співочого голосу та значення врахування їх особливостей у педагогічній і творчій роботі. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/93964/30-Karpov.pdf?sequence=1>
33. Кирдан Б. (1970). Народні пісні та обряди України. Київ : Наукова думка. 231.
34. Клименко, І. (2008). Етномузикологія в Україні. Київ: Муз. Україна.
35. Клименко, І. (2005). Українське народне багатоголосся. Київ: Муз. Україна.
36. Когнітивне музикознавство (2010) : збірник статей. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського. 29.
37. Когнітивне музикознавство (2014) : збірник статей. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського. 40.
38. Козаренко, О. (2015). «Квіти зла» або «Місячні тіні». *Музика*. 3-5. 22-23.
39. Козаренко, О. (2015). Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. *Вісник Львівського університету*. Серія: мистецтво. 16. Ч. I. 33-37.

- 40.Козаренко, О. (2000). Феномен національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський. Львів: Українознавча бібліотека НТШ, 265.
- 41.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.
- 42.Копиця М.Д. (2016). Два рішення – дві художні картини світу (романс Віктора Косенка "На майдані" на вірш Павла Тичини). [*Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*](#). 115. 85-100.
- 43.Корній, Л.П. (1996). Історія української музики. Частина 1.: Від найдавніших часів до середини XVIII ст. Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996.
- 44.Корній, Л.П. Історія української музики : підручник для вищих муз. навч. закл. К. : Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського : Вид-во М.П.Коць.Ч. 3 : XIX століття . 2001. 477.
- 45.Людкевич С. (2000). Дослідження, рецензії, виступи : в двох томах / упоряд., ред., перекл., приміт. і бібліограф. З. Штундер. Львів : Дивосвіт. 225.
- 46.Луніна, А. (2013) *Український музичний Куїнджі, або Леся Дичко в житті і творчості*. Музика, №3, 8-42.
- 47.Лу Тунцзе (2021). Ментальні детермінанти сучасної української камерно-вокальної музики на вірші японських і китайських поетів. *Музичне мистецтво і культура*. 32, кн.1, 149-161.
- 48.Лю Тін (2022). Мистецтво співу та танцю як художня цілісність: історико-стильовий та феноменологічний аспекти. Дис. ... доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків. 189.

49. Мамардашвили, М. К.; Пятигорский А.М. (1997). Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке, 102.
50. Митюшкин, В. А. (2020). Тембр-амлуа как биологическая характеристика голосового аппарата и творческий инструмент оперного певца. *Музичне мистецтво і культура*. 30. 2. 400–412. <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/582>
51. Муха, А. (2016). Образ музичний. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ імені М.Т.Рильського, Т. 4, 333–335.
52. Мадишева, Т. (2002). Співак і мова : культура співу мовою оригіналу. *Теорія і практика : навч. посіб.* Харків. : Штрих. 160.
53. Малишев, Ю. (2006). Вокальний цикл «Кобзареві» Ю. Мейтуса. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського* : Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості. 34. Київ : НМАУ імені П.І.Чайковського, 71–78.
54. Малишев, Ю. (1968). Солоспіви. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ : Муз. Україна. 219.
55. Марценківська, О. (2019). Неофольклоризм як романтична тенденція в музиці Бориса Лятошинського. *Київське музикознавство*. 58, 127–148.
56. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыковедения и проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2015, 532.
57. Мельничук, О. (2014). Музична інтерпретація поезії Т. Шевченка у творчості композиторів ХІХ – початку ХХ століття. *Вісн. Львів. нац. ун-ту ім. Івана Франка. Серія мистецтвознавство*. 15, 81–88.
58. Ніколаєвська, Ю. (2020). Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків : Факт. 576.
59. Ніколаєвська, Ю, Шаповалова, Л. (2022). Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga

- , Latvia: Baltija Publishing, 2021.P.126-143.
 doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
- 60.Оганезова-Григоренко, О. (2021). Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universalis*. Odessa, 440–459.
- 61.Оганезова-Григоренко, О. В. (2016). Деякі інноваційні методології вокально-виконавського мистецтва. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 1. 159-163. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2016_1_32.
- 62.Пуларія, Т. В. (2011). Жіночий архетип у міфопоетичній традиції української культури (на матеріалі народної культури Середньої та Нижньої Наддніпряни): автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 26.00.01 Теорія та історія культури / Таврійський нац. університет імені В. І. Вернадського. Сімферополь, 23.
- 63.Рижова, О. О. 2019 (Китайська тема) в німецькому й українському символізмі (на прикладі порівняння інструментальної фактури в «Пісні про землю» Г. Малера й циклу на вірші китайських поетів Б. Лятошинського). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2, 420–425.
- 64.Рижова О.О. *Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського*. Автореф.канд.дис. Одеса, 2006. 18.
65. Романюк, І. (2009). «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури): автореф. дис... канд. мистецтвознав. Харків : ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 17.
- 66.Романюк, І. (2010). Ціннісна семантика національної української картини світу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. (на честь 55-річчя Л.В. Шаповалової); ХДУМ ім. І.П.Котляревського. Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 29, 51–70.

67. Стахевич, О.Г. Історія вокального мистецтва: I ч. Монографія: 2-ге видання, перероблене та доповнене. Івано-Франківськ, 2014, 391.
68. Стахевич, А.Г. (2000). Искусство bel canto в итальянской опере XVII—XVIII веков: монографія. Харьков : ХГАК, 155.
69. Сун Яньїн (2016). Інтеграція європейських традицій співу в вокальну школу Китаю : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львів, 24.
70. Сюн Яхуан (2022). Поетика солоспівів Бориса Лятошинського в аспекті тембрової персоніфікації співацького голосу. *Аспекти історичного музикознавства*. 29. Харків, 120–142.
71. Сюн Яхуан (2023) Музична символіка у дзеркалі вокально-виконавської поетики (на матеріалі вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіка, теорії і практики освіти*. Харків, 69, 87-103.
72. Сюн Яхуан (2023). Сюн Яхуан Сопрано як феномен мистецької репрезентації образу людини в європейській та китайській традиції. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. Вип. XXXIII. 86-110.
73. Сютя, Б. (2004). Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ, 120.
74. Торба, О. (2004). Слово і музика в вокально-хорових творах. *Київське музикознавство*: зб. ст. Київ : КВДМУ, 13, 203.
75. Українська душа (1992): збірник статей / вступ. стаття та ред. В.Храмової. Київ, Фенікс, 127.
76. Фільц Б. (2015). Обробки народних пісень для голосу і фортепіано Бориса Лятошинського та їх роль у збагаченні гармонічної мови. *Студії мистецтвознавчі*. Число 1 (49). 7–13.
77. Фільц, Б. М. (1979). Гармонія солоспіву. К.: Наук. думка. 190.
78. Хуан Лей (2021). Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти : дис.. ... доктора філософії. Харківський нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського. 198.

- 79.Ці Мінвей (2018). Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. 199.
- 80.Чжоу Чжівей (2012). Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. 17.
81. Чень Ке (2024). Поняття «тембр-амплуа» в українській оперології: тлумачення і перспективи розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 65. 137-152.
- 82.Шаповалова, Л.В. (2008). Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України імені П.І.Чайковського. Київ. 31.
- 83.Шаповалова Л.В. (2017). Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. ст. [відп.ред. Л. В. Шаповалова]. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського. 46, 289–300.
- 84.Шаповалова, Л. (2014). Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*. Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, 40, 11-32.
- 85.Шип, С. (2002). Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського*. Київ : НМАУ, 16, 154-177.
- 86.Шип, С. В. Лянь Юйцзін (2023). Чинники художньої семантики вокальної музики. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 75–81.
- 87.Шуляр, О. Д. (2010). Історія вокального мистецтва. Ч. І. Івано-Франківськ : Видав. «Плай» ПНУ ім.В.Стефаника. 352.

88. Юй Хенюань (2019). Особливості формування вокально-виконавської майстерності китайських співаків у Китаї та в українських закладах вищої освіти. *Scientific journal of National Pedagogical Dragomanov University Series 14 Theory and methodology of arts education*. 27,168-174.

ІНОЗЕМНИМИ МОВАМИ

89. Abert H. (1923-1924). W.A. Mozart. T. 1.2. Leipzig.

90. Adamo M.R., Lippmann F. (1981). Vincenzo Bellini: Torino.

91. Austin, S.P. (2005). The attack on the coup de la glotte. *Journal of Singing*, 61(5), 525-529.

92. Batovska, O., Grebenuk, N., Kostogryz, S., Dyachenko, Y., & Tkachenko, V. Musical Performance in the Context of the Development of Contemporary Musical Art. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 69(2), 139–152.

93. Baxter, D. (1989). Women's Voice Classifications in Selected Operas of Jules Massenet: Computer Analyzation and Anecdotal Study. DMA, diss., University of Missouri. 148.

94. Biancolli, L. (1949). The Flagstad manuscript. New York: GP Putnam's Sons.

95. Brown, W.E. (1957/1931) Vocal wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti. New York: Taplinger.

96. Burton Watson (1963). Chinese Lyricism (New York)

97. Cotton S. (2007). Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization. 95 p.

98. Coffin, Berton (1960). Coloratura, Lyric and Dramatic Soprano. Vol. 1. Rowman & Littlefield. ISBN 978-0-8108-0188-2.

99. Colas, D. (2004). Melody and ornamentation. *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge. 104-123.

100. Corghi, A. (1997). Preface and commentaries to «L' Italiana in Algeri». Pesaro, 1980. *Rossini G. L'Italiana in Algeri. Milano*.

101. Curtis, H.H. (1909) Voice building and tone placing: Showing a new method of relieving injured vocal cords by tone exercises. London: 1. Curwen & Sons.

102. Garcia, M. (1975). *A complete treatise on the art of singing: Part two. The editions of 1841 and 1872 collated, edited, and translated by Donald V. Paschke.* New York: Da Capo Press.
103. Garcia, M. (1984). *A complete treatise on the art of singing: Part one. The editions of 1841 and 1872* 40 Australian Voice 2005 Manuel Garcia (1805-1906): A Bicentenary, He: e: collated, edited, and translated by Donald V. Paschke. New York: Da Capo Press.
104. Giudici, E. (2016). *Il Seicento. L'opera, storia, teatro, regia. Il saggiatore:* Milano.
105. Grove Music Online. *Johann Sebastian Bach: Symbolism in Sacred Works.* Oxford University Press, 2001.
106. Guccini, G. (1988). *Il teatro italiano nel Settecento.* Societa editrice il Mulino: Bologna.
107. Grebenuk N. & Byelik-Zolotaryova N. Traditions and innovations in contemporary vocal and choral art. *Studia Ubb Musica*, LXVII, Special Issue 2, 2022. p. 73-98.
108. Doscher, B. M. (1988). *The Functional Unity of the Singing Voice.* London : The Scarecrow Press. 155 p.
109. Frodsham, J.D. (1970). *The Poems of Li Ho.* Oxford
110. Halasz, G. (2007). Barock, Mozart, Bel canto und die Kunst des Legatogesangs ein Porträt der Mezzosopranistin Laura Polverelli. *Opernwelt* №12.
111. Hammond S. Lewis (2015). *Music in the Baroque World: History, Culture, and Performance.* London: Routledge, 396 p.
112. Hertz D. *Mozart's Operas.* Berkeley: University of California Press, 1990, 153–159.
113. Hogwood, Ch. *Handel.* London: Thames and Hudson. 2007
114. King, Robert (1999). *Henry Purcell.* Thames & Hudson. 240.
115. Hon-Lun Yang, Michael Saffle (2017). *China and the West: Music, Representation, and Reception.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

116. Lau, F. M. *Traditional Chinese Music in the Modern World*. New York: Routledge, 2008.
117. Liang M. *Chinese Folk Songs: History and Analysis*. Beijing: People's Music Publishing House, 2012.
118. Luo Amy. (2019). *Modern Vocal Techniques in Chinese Opera*. Shanghai: Shanghai Music Press.
119. Lamperti, F. (1884). *L'arte del canto: norme tecniche e consigli agli allievi ed agli artisti*. Milano.
120. Legge, A., Ford, T. (2001). *The Art of Auditioning: A Handbook for Singers, Accompanists and Coaches*. London : Peters Edition Limited. 208.
121. Lippmann, F. (1966). Die Melodien Donizettis. *Analecta Musicologica*. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte. Bd.3. Köln, Wien. S. 80-114.
122. Manén, L. (1987). *Bel canto: the Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration*. Oxford. 88 p.
123. Mancini, G. (1970). *Reflessioni pratiche sul canto figurato*. S.I.R.A.B.: Bologna.
124. Marchesi, M.G. (1897). *Marchesi and music: Passages from the life of a famous singing teacher*. New York & London: Harper & Brothers.
125. McNaughton William (1974). *Chinese Literature* (Rutland)
126. Milopoulou, Alexia (2021). *Music and Poetry: a Timeless Relationship*. 01 July.
127. Nikolaievskia Yuliia, Liudmyla SHapovalova, Nataliia Mykhailova, Iryna Romaniuk, Anna KHutorska). *Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects)*. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX.). PP.141–146.
128. Palmer, Piter (2007). *Lost Paradises: Music and the Aesthetics of Symbolism*. *The Musical Times*. Vol. 148, No. 1899, pp. 37-50.
<https://www.jstor.org/stable/25434456?origin=crossref>

129. Pastura, F. (1947). *La musica italiana dell'ottocento*. Torino,
130. Radomski, James, Manuel, Garda (1775~1832) (2000): *Chronicle of the Life of a bel canto tenor at the Dawn of Romanticism* (New York: Oxford University Press, 133-134.
131. Rachoonwongse S. (1976). *A study of selected symbols through poetry: the orient and the west*» Bachelor of Arts Chulalongkorn University in Bangkok, Thailand. Submitted to the Faculty of the Graduate College of the Oklahoma State University for the Degree of doctor of education.
132. Robbins, Brian (2017). *Baroque women. Opera. March. Opera Magazine: London. V.68. Issue 3. 287–287.*
133. Rognoni, L. G. (1977). *Rossini*. Torino.
134. Rossini, G. (1996). *Letters and documents.in III-V*. Edited by B.Caglie, S.Ragni. Pезapo.
135. Terenzio, V. (1976). *La musica italiana nell'ottocento*. Milano,
136. Stark, J.A. (1999). *Bel canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.
137. Thomas, F. (1968). *Die Lehre des Kunstgesanges nach der altitalienischen Schule*. Berlin.
138. Tosi, P. (1978). *Observations on the Florid Song of Sentiment on the Ancient and Modern Singers. L. 1743 / Repr. Ceneve*.
139. Howard, Pollack (2006). *George Gershwin: His Life and Work* University of California Press. 884.
140. Waley, Arthur (1937). *The Book of Songs* (Boston)
141. Werner, E.T.C. (1934). *Myths and Legends of China* (London)
142. Xu X. *The Role of Timbre in Chinese Vocal Music. Asian Musicology*, 5(2), 2018, 45–67.
143. Zhongguo Yinyue Shi (中國音樂史). *History of Chinese Music*. Beijing: Higher Education Press, 2006.
144. Zhu Yan. (2012). *Traditional Chinese Opera: An Introduction to Various Styles*. Hong Kong: Chung Hwa Book Co.

Китайською мовою

145. 王維平。談中國民族聲樂發展//音樂研究。2008. № 1
 (Ван Вейпін. Дискусія про різнобічний розвиток китайського національного вокального мистецтва. *Дослідження музики*. 2008. № 1).
146. 殷平。論民族聲樂的傳承與發展//廣西民族大學學報。2005. № 4
 (Інь Пін. Про успадкування та розвиток національної вокальної музики. *Журнал Університету національностей у Гуансі*. 2005. № 4).
147. 李志平。論當代中國民族聲樂的多元化發展//交通大學學報。2005. № 6
148. (Лі Чжипін. Сучасна китайська національна вокальна музика. *Журнал університету Цзяотун*. 2005. № 6)
149. 廖紅梅。花腔的安全性與差異研究//川劇。2010. 第 1
150. (Ляо Хунмей. Дослідження життєздатності та розмаїття китайської колоратури. Сичуаньська драма. 2010. № 1)
151. 孫小飛。論《炫景》的創作特點與藝術處理 // 大音樂評論。2013. 第 7 期 (Сунь Сяофей. Про творчі характеристики та художню обробку “Hyunjing”. *Великий музичний огляд*. 2013. № 7)
152. 吴静. 论戏曲艺术对民族歌剧发展的作用 / 硕士学位论文·北京·中央音乐学院·2011年. 231页 (У Цзин. Про вплив театрального мистецтва на розвиток національної опери : дис. Пекін, 2011. 231 с.).
153. 崔保亚. 多学科综合的戏曲音乐 연구 방법 // 《湖北第二师范学院学报》. 武汉. 2009. 26:77 (Цуй Баоя (2009). Багатостороннє вивчення театральної музики. *Вісник Другого педагогічного університету провінції Хубей*. № 26. Вип. 7).
154. 張克。中國民族聲樂從中外風格之爭电影电影發展 // 藝術教育。2004. № 2 (Чжан Ке. Розвиток китайської національної вокальної

- музики від конфлікту місцевих і іноземних стилів до їх поєднання. Мистецька освіта. 2004. № 2).
155. 張小農。中國夏保聲樂藝術。北京中華書局 2003
 156. (Чжан Сяююнь. Стародавня китайська вокальна музика Пекін: Книжкова компанія Чжунхуа, 2003).
 157. 張少彤。中國藝術歌行與中國文化 // 民間音樂。2007. № 11
 158. (Чжан, Шаотун. Китайські художні пісні та китайська культура. *Народна музика*. 2007. № 11).
 159. 陳燕。夜鶯從新疆飛向世界 // 藝術指南。2001. № 1 (Чень Янь. Соловей летить із Сінцзяна в світ. *Путеводитель по мистецтву*. 2001. №1).姜華明。
 160. 姜華明。民族聲樂的各種傾向//雲南藝術學院學報. 2006. № 3
 161. (Цзян Хуамін : 2006. Різні напрями в національній вокальній музиці. *Журнал Юньнаньського університету мистецтв*. № 3).
 162. 趙士蘭 郭建民。《多樣性》論中華民族聲樂文化的傳承 // 南京藝術學院學報音樂电视版 2 004. № 2 (Чжао Шилан, Го Цзяньмін. «Спорідненість та розмаїття»: успадкування китайської національної вокальної та музичної культури. *Журнал Нанкінського університету мистецтв (версія музичного виконання)*. 2004. № 2).

Додаток 1

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

3. Сюн Яхуан (2022). Поетика солоспівів Бориса Лятошинського в аспекті тембрової персоніфікації співацького голосу. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XXIX. С. 120-142.

https://aspekty.kh.ua/vypusk29/aspekt_29_7_sunyahuan.pdf

DOI 10.34064/khnum2-2907

4. Сюн Яхуан (2023). Музична символіка у дзеркалі вокально-виконавської поетики (на матеріалі вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіка та теорії і практики освіти*. Харків. Вип. 69. С. 87-103.

https://intermusic.kh.ua/vypusk69/problemy_69_4_xiongyahuan.pdf

DOI 10.34064/khnum1-6904

3. Сюн Яхуан (2023). Сопрано як феномен мистецької репрезентації образу людини в європейській та китайській традиції. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків. Вип. XXXIII. С. 86-110.

https://aspekty.kh.ua/vypusk33/aspekt_33_5_YahuanXiong.pdf

DOI 10.34064/khnum2-3305

Конференції

- «Мистецтво і шляхи його осмислення в дослідженнях молодих» (Харків, 22-23 березня 2019 року; ХНУМ імені І. П.Котляревського);
- «Практична музикологія» (квітень 2022, Харків, ХНУМ імені І. П.Котляревського);

- «Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців» (Харків, 2023);
- «Сучасне слово про музику» (лютий 2024 року, Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського);
- міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Творчий універсалізм в культурі, мистецтві, освіті» (23-24 травня 2024 року, м. Івано-Франківськ);
- «Ювілейні магістерські читання», в межах міжнародного мистецького проекту, присвяченого 20-річчю кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського «Inter – Proto –Logos» (2-7 грудня 2024 року).