

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПОЛКАНОВ Андрій Андрійович

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6 /784.3

**ФЕНОМЕН КАМЕРНОГО СПІВУ:
ВІД ЕСТЕТИЧНИХ НАСТАНОВ ДО МУЗИЧНО-МОВНИХ
ВЛАСТИВОСТЕЙ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)

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

————— *А. А. Полканов*

Науковий керівник – Філатова Ольга Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеса – 2021

АНОТАЦІЇ

Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-семантичних властивостей. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

У дисертації виявляється історична та образно-сміслова динаміка розвитку камерного співу як окремого музичнотворчого феномена, з'ясовуються його сучасні типологічні семантичні настанови, визначається місце камерно-вокальної творчості у жанровій системі музичного мистецтва. Розкривається спорідненість герменевтичного та діалогічного підходів до образного змісту та мовної специфіки камерно-вокальної музики. З'ясовуються провідні тенденції стильового становлення камерного співу та відповідні до цього композиційні принципи, виявляється специфіка жанроутворення у камерно-вокальній музиці на переході від ХІХ до ХХ століття та від ХХ до ХХІ-го. Охарактеризовані провідні жанрові форми камерно-вокальної музики в творчості сучасних українських композиторів, зокрема одеських, висвітлена специфіка авторської програмності як полісемантичного феномена, показового для камерно-вокальної творчості.

Вивчення жанрових засад, провідних стильових тенденцій розвитку камерного співу як сфери академічного професійного музичного мистецтва дозволяє сформувати сталий підхід до вивчення стилістики і семантики сучасного камерно-вокального твору. Виокремлюються естетичні та семіологічні якості камерного співу, що визначають його власні типологічні ознаки та сучасне стильове значення. Доводиться, що важливим фактором камерного вокального інтонування виступає змістовна ускладненість камерного циклу, його підпорядкування достатньо широкій естетичній концепції, образній програмі, семантичне розростання «зсередини», також

специфічна вокально-інтерпретативна мовна категоризація психологічної «картини світу».

Хронологічні межі дослідження визначені історичним підходом до камерно-вокального мистецтва та виявленням його еволюційного характеру, передбачають охоплення музичної творчості від класицистського періоду до сучасності, з виокремленням певних рис романтичного тлумачення жанрового змісту камерно-вокальної творчості та з наголосом на стильових інноваціях майстрів ХХ століття. Важливим хронотопічним орієнтиром постає початок ХХІ століття як період суттєвого авторського жанрового оновлення традиції камерного співу.

Матеріалом дослідження послужили, по-перше, наукові праці, що дозволяють прокладати основні історіографічні траєкторії музикознавчого вивчення камерно-вокальної творчості; по-друге, камерно-вокальні твори західноєвропейських, російських та українських, зокрема одеських, композиторів, з наголосом на стильових позиціях Л. Бетховена, Р. Шумана, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, Ю. Гомельської, Л. Дичко, Л. Самодаєвої, Л. Успенського, К. Цепколенко.

Методологічна основа роботи зумовлена її проблемною спрямованістю, включає історико-дискурсивний, жанрово-семантичний та естетико-стильовий підходи, передбачає актуалізацію текстологічних позицій, дозволяє підсилувати семіологічний спосіб вивчення музичного матеріалу, також оновлювати теоретичні засади виконавської інтерпретації.

У Розділі 1. «Історіографічні та семіологічні пролегомени до вивчення феномена камерного співу» визначаються провідні тенденції музикознавчого вивчення камерно-вокального мистецтва та його проблемні ракурси, висвітлюється цілісна естетична природа камерного співу, виявляються його головні жанрові та стильові складові, як з боку композиторської, так і з боку виконавської творчості, доводиться провідне значення герменевтичного та діалогічного підходів до камерного співу, як тих, що найближче підводять до мовної сутності даного феномена.

Доводиться, що знакові форми і семантичні функції камерно-вокальної музики дозволяють їй опосередковувати різні типи відношень – і описовий, картинний, характерний для епічного методу, і конфліктний, персоніфікований, властивий драматичному уявленню, при цьому базовим залишається суб'єктивований, інтимно заглиблений, котрий знаменує суто ліричну інтроспекцію, виражаючи психологічне становлення суб'єкта. Це дозволяє камерно-вокальній музиці поставати своєрідним узагальненням ціннісних позицій людини, як наслідків її самоусвідомлення у часопросторі буття, породжувати сталі естетичні смисли, як спільні прецедентні показники людського розуміння.

Розділ 2. «Музична семіосфера камерно-вокальної творчості ХХ століття та шляхи її виконавської інтерпретації» присвячений висвітленню провідних тенденцій еволюції жанрово-стильової системи камерно-вокальної музики впродовж ХХ століття й визначенню її перехідних ознак на порозі третього тисячоліття. Відзначається скерованість камерного співу до художнього моделювання типів людських відносин, до відходу від зовнішніх образних прикмет до світу психологічних процесів, за якими просвічуються загальносміслові інстанції, що суттєво змінює і «жанровий образ автора» (М. Бахтін), і ціннісні завдання виконавської інтерпретації.

Підтверджується, що суттєвим чинником розуміння художньо-естетичної ідеї та мовної природи тієї образної картини, яку несе у собі камерно-вокальний твір і яка повинна відтворюватися у камерному вокальному інтонуванні (проспівуватися і впливати на слухачів саме вокальним музичним шляхом, за допомоги тембрально-голосового подиху), є авторська програмність – сумісна художня якість камерно-вокальної концепції, що постає сукупністю прецедентних смислів, зумовлюючих логіку інтерпретації. Остання передує тексту і визначає його іманентний семіологічний профіль, у повній відповідності до герменевтичного правила, встановленого Г. Гадамером (за яким інтерпретація завжди випереджає тлумачення текстового змісту – або його смислових можливостей).

Виявлення специфіки жанроутворення у камерно-вокальній музиці на переході від ХІХ до ХХ століття та від ХХ до ХХІ-го, також характеристика провідних жанрових форм камерно-вокальної музики в творчості сучасних українських композиторів, зокрема одеських, дозволяє переконуватись, що особливості семантичного профілю музичної форми залежать від сукупності та внутрішньої співвіднесеності стилістичних прийомів, а вона сама – від масштабу композиції. Деякі внутрішньо-тематичні прийоми особливо сприяють діалогізації музично-ліричного монологу. Насамперед, це акцентування однієї сторони звучання як домінування певної сторони образу, з чим пов'язане звичайне підвищення ролі ритмофігурації, артикуляційні прийоми, підкреслення інтервальної семантики, також оцінне звукове «перекрашування» певних тематичних моментів, а, виходить, їх мовленнєва модифікація. Внутрішньо-композиційний діалог з полістилістичним матеріалом здійснюється саме в просторовому плані, тобто у фактурних проекціях, оскільки часовий обсяг мелодійної горизонталі є регламентованим, і саме цьому сприяє інструментальна партія камерно-вокального твору, а тому зростає важливість її діалогічного співвіднесення її з вокальною. Щодо цього, звичайно, збагаченню семантики камерного співу сприяє об'єднання окремих п'єс у цикл. Паралелізм інструментального та вокального планів не перешкоджає єдності музично-тематичного становлення камерно-вокального твору, але дані виконавські й художньо-сміслові умови камерно-вокальної музики підкреслюють парадоксальність її лірики як буквально діалогізованого монологу.

У цілому, сталий підхід до вивчення стилістики і семантики сучасного камерно-вокального твору, надає можливості стверджувати, що у жанрово-стильовому становленні камерної вокальної виконавської сфери «аналітична» композиторська увага до поетичного слова парадоксальним образом сполучається з більшою свободою музичної мови, музичного висловлення, і в такий спосіб формується особливий міжавторський діалог композитора – поета – виконавця, для якого хронотопічна дистанція (між

ними трьома) стає не перешкодою, а, навпаки, надихаючою умовою. Дане «правило жанру» підтверджується у творчості українських композиторів ХХ – ХХІ століття. Історичні умови й стильові особливості розвитку камерної вокальної музики визначили її типові прийоми виразовості, формоутворення в їх широкому й вузькому значеннях, автономію музичної мови й семантичні функції стилістично-мовленнєвих прийомів. До цього веде історія становлення циклу «віршів з музикою», особливою стороною якої є видозміна характеру взаємодії музичного й словесного рівнів, відкриття їх нових діалогічних можливостей. Саме на перетинанні специфічних способів формоутворення поетичного та музичного циклів, зі створенням особливого «жанрового образу автора» стосовно обох типів тексту, будують свої композиції митці ХХ – початку ХХІ століття, інтерпретуючи поетичне першоджерело.

Значення циклу «віршів з музикою», як надзвичайно динамічної й авторизованої форми камерно-вокальної творчості, стрімко зростає у творчості сучасних композиторів, у тому числі тих, які представляють одеську школу. Аналіз творів одеських композиторів, а також узагальнення стилістичних спостережень над еволюцією «віршів з музикою» і пов'язаної з ними камерно-вокальної мови, дозволяють визначати фактори спільності композиційних ідей різних авторів у даній музично-мовній сфері.

Ключові слова: камерний спів, камерно-вокальна творчість, виконавська стилістика і семантика, авторська програмність, психологічна «картина світу», естетичні та музично-мовні властивості, діалогічність.

Polkanov A. A. The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical and semantic properties. – Manuscript.

Dissertation work for the degree of Candidate of Art Studies in the specialty 17.00.03 “Musical Art”. Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture and Information Politics of Ukraine, Odesa, 2021.

The dissertation reveals the historical, figurative and semantic dynamics of the development of chamber singing as a separate music-creating phenomenon, clarifies its modern typological semantic guidelines, determines the place of chamber and vocal art in the genre system of musical art. The affinity of hermeneutic and dialogical approaches to the figurative content and linguistic specificity of chamber and vocal music is revealed. The leading tendencies of stylistic formation of chamber singing and the corresponding compositional principles are clarified, the specifics of genre formation in chamber and vocal music at the verge of the XIX to the XX century and from the XX to the XXI century are revealed. The leading genre forms of chamber and vocal music in the work of modern Ukrainian composers, in particular from Odesa, are characterized, the specificity of the author's programmability as a polysemantic phenomenon, indicative for chamber and vocal art, is covered.

The study of genre principles, leading style trends in the development of chamber singing as a field of academic professional music art allows to form a sustainable approach to the study of stylistics and semantics of modern chamber and vocal art. Aesthetic and semiological qualities of chamber singing are distinguished, which determine its own typological features and modern style significance. It is proved that an important factor of chamber vocal intonation is the semantic complexity of the chamber cycle, its subordination to a fairly broad aesthetic concept, figurative program, semantic growth "from within", as well as specific vocal and interpretive linguistic categorization of psychological "picture of the world".

The chronological boundaries of the study are determined by the historical approach to chamber and vocal art and the discovery of its evolutionary nature; they provide coverage of music from the classicist period to the present, highlighting certain features of the romantic interpretation of the genre content of chamber and vocal art. An important chronotopic landmark is the beginning of the XXI century as a period of significant author's genre renewal of the tradition of chamber singing.

First of all, the material of the research was scientific works that allow to lay the main historiographical trajectories of musicological study of chamber and vocal art; secondly, chamber and vocal compositions of Western European, Russian and Ukrainian composers, in particular from Odesa, with emphasis on the style positions of L. Beethoven, R. Schumann, S. Rachmaninoff, D. Shostakovich, Y. Gomelskaya, L. Dychko, L. Samodaieva, L. Uspensky, K. Tsepkenko.

The methodological basis of the work is due to its problem orientation; it includes historical and discursive, genre and semantic and aesthetic and style approaches, provides the actualization of textual positions, strengthens the semiological way of studying musical material, and updates the theoretical foundations of performance interpretation.

Section 1 "Historiographical and semiological prolegomena to the study of the phenomenon of chamber singing" identifies the leading trends in musicological study of chamber and vocal art and its problematic perspectives, highlights the holistic aesthetic nature of chamber singing, reveals its main genre and style components. and from the point of view of performing art, the leading value of hermeneutic and dialogical approaches to chamber singing is proved, as the ones that bring the closest to the linguistic essence of this phenomenon.

It is proved that the symbolic forms and semantic functions of chamber and vocal music allow it to mediate different types of relations - both descriptive, pictorial, characteristic of the epic method, and conflictual, personified, inherent in dramatic representation, while the basic remains subjective, intimately deepened, marks a purely lyrical introspection, expressing the psychological development of the subject. This allows chamber and vocal music to become a kind of generalization of human values, as a consequence of its self-awareness in the space and time of existence, to generate stable aesthetic meanings, as common precedents of human understanding.

Section 2 "Musical semiosphere of chamber and vocal art of the XX century and ways of its performance interpretation" is devoted to highlighting the leading trends in the genre and style system of chamber and vocal music during the XX

century and identify its transitional features at the turn of the third millennium. There is a focus of chamber singing to the artistic modeling of types of human relations, to the departure from external figurative features to the world of psychological processes, which illuminate the common sense, which significantly changes the "genre image of the author" (M. Bakhtin) and the value of performance interpretation.

It is confirmed that a significant factor in understanding the artistic and aesthetic idea and linguistic nature of the figurative picture, which carries a chamber and vocal composition and which should be reproduced in the chamber and vocal intonation (singing and influencing listeners with vocal music, with timbre and voice breathing), there is an author's programmability - a compatible artistic quality of the chamber and vocal concept, which appears as a set of precedent meanings that determine the logic of interpretation. The latter precedes the text and determines its immanent semiological profile, in full accordance with the hermeneutic rule established by H. Gadamer (in accordance with whom, the interpretation always precedes the explaining of the textual content - or its semantic possibilities).

Identifying the specifics of genre formation in chamber and vocal music on the verge of the XIX and XX centuries and from XX and XXI, as well as the characteristics of the leading genre forms of chamber and vocal music in contemporary Ukrainian composers, including from Odesa, allows us to see that the peculiarities of the semantic profile of music depend on the totality and internal correlation of style methods, and it itself - on the scale of the composition. Some intra-thematic techniques are especially conducive to the dialogue of musical and lyrical monologue. First of all, it is the accentuation of one side of the sound as the dominance of a certain side of the image, which is associated with the usual increase of the role of rhythm-figuring, articulation techniques, emphasis on interval semantics, as well as evaluative sound "repainting" of certain thematic moments and, consequently, their speech modification. Intra-compositional dialogue with polystylistic material is carried out in the spatial plan, it means, in

textural projections, because the temporal volume of the melodic horizontal is regulated, and this is facilitated by the instrumental part of the chamber and vocal composition, and therefore the importance of its dialogical correlation with the vocal one. In this regard, of course, the enrichment of the semantics of chamber singing is facilitated by combining individual plays into a cycle. The parallelism of instrumental and vocal plans does not hinder the unity of musical-thematic formation of chamber and vocal composition, but these performing and artistic-semantic conditions of chamber and vocal music emphasize the paradoxical nature of its lyrics as a literally dialogic monologue.

In general, a steady approach to the study of stylistics and semantics of modern chamber and vocal composition provides an opportunity to argue that in the genre and style formation of chamber and vocal performance "analytical" composer's attention to the poetic word is paradoxically combined with greater freedom of musical language, musical expression and in this way a special inter-author dialogue is formed between the composer - poet - performer, for whom the chronotopic distance (between the three of them) becomes not an obstacle, but, on the contrary, an inspiring condition. This "rule of the genre" is confirmed in the work of Ukrainian composers of the XX - XXI century. Historical conditions and style features of the development of chamber and vocal music determined its typical methods of expression, formation in their broad and narrow meanings, the autonomy of musical language and the semantic functions of stylistic and speech techniques. The history of formation of a cycle of "poems with music" leads to it, the special party of which is change of character of interaction of musical and verbal levels, opening of their new dialogic possibilities. It is at the intersection of specific ways of forming poetic and musical cycles, with the creation of a special "genre image of the author" in relation to both types of text, artists build their compositions of the XX - early XXI century, interpreting the poetic source.

The importance of the cycle of "poems with music", as an extremely dynamic and authorized form of chamber and vocal art, is growing rapidly in the work of modern composers, including those who represent the Odesa school.

Analysis of the compositions of Odesa composers, as well as generalization of stylistic observations on the evolution of "poems with music" and related chamber and vocal language, allow to determine the factors of common compositional ideas of different authors in this musical and linguistic sphere.

Keywords: chamber singing, chamber and vocal work, performing stylistics and semantics, author's programmability, psychological "picture of the world", aesthetic and musical-linguistic properties, dialogicity.

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВИКЛАДЕНІ У
ПУБЛІКАЦІЯХ У СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ
УКРАЇНИ:

1. Полканов А. До проблеми предметних пошуків сучасного українського музикознавства. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 17. С. 298–308.

2. Полканов А. Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 533–542.

3. Полканов А. Тенденції перехідності у камерно-вокальній творчості російських композиторів ХІХ – початку ХХ століть. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 69–79.

4. Полканов А. Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 63–73.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЧНІ ТА СЕМІОЛОГІЧНІ ПРОЛЕГОМЕНИ ВИВЧЕННЯ ФЕНОМЕНА КАМЕРНОГО СПІВУ.....	18
1.1. Камерно-вокальне мистецтво у жанровій системі музичної творчості: провідні траєкторії історичного становлення.....	18
1.2. Камерно-вокальна музика у світлі герменевтичного підходу.....	32
1.3. Діалогічна природа образного змісту та мовна специфіка камерно- вокальної творчості.....	50
1.4. Провідні тенденції формотворення та стильового розвитку камерно-вокальної творчості.....	59
Висновки до Розділу 1.....	82
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА СЕМІОСФЕРА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ХХ СТОЛІТТЯ ТА ШЛЯХИ ЇЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	84
2.1. Перехідність як структурно-семантична парадигма камерно- вокальної творчості.....	84
2.2. Провідні жанрові форми камерно-вокальної музики в творчості українських композиторів.....	93
2.3. Авторська програмність як предмет виконавської інтерпретації в творчості сучасних одеських композиторів.....	111
2.4. Виконавська стилістика і семантика сучасного камерно-вокального твору.....	127
Висновки до Розділу 2.....	160
ВИСНОВКИ.....	165
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	171
ДОДАТОК А.....	186

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлюється тим, що камерний спів, як окрема галузь академічного вокального мистецтва, займає пріоритетні позиції у системі композиторської та виконавської творчості, також у слухацькому комунікативному просторі, часто виконує посередницькі функції між різними відгалуженнями професійної музичної діяльності, також між аматорськими й масовими та суто академічними співацькими явищами. Розширення естетичного значення камерного співу супроводжується поглибленням його специфічних художніх якостей, відповідаючи, у цілому, зростанню символічного інтеракціонізму як превалюючого способу спілкування й взаєморозуміння. Вивчення тих нових ціннісно-сміслових рис камерного співу, які сьогодні визначають створювану ним «мовну картину світу», постає одним з першорядних завдань музикознавства.

Не менш **актуальним** й тісно пов'язаним з попереднім видається завдання виявлення структурно-композиційних засад, своєрідності мовних засобів у сфері камерно-вокального мистецтва, що суттєво змінюють уявлення про постать співака-виконавця та його значення у жанрово-стильовому компендіумі камерно-вокальних артефактів. Наголосимо, що донині порівняння й навіть протиставлення оперного та камерного співу не набуло теоретичної системності та завершеності; водночас відмінності цих двох магістральних типів виконавського самоздійснення у вокальному мистецтві, так само як і їх історична та професійно-технологічна близькість, спорідненість, є безсумнівними й семантично надзвичайно важливими. Як і оперний спів, камерний спрямований до створення образу довершеної, естетично-піднесеної людської особистості, яка власним голосом здатна втілювати і транслювати необхідні для усієї людської спільноти смисли, відношення; але, на відміну від оперної галереї образів, у камерному співі передбачається звернення до найближчого соціопсихологічного типу людини, до сучасника з усіма його емоціологічними особливостями й

протиріччями, тобто задовольняється потреба вдивлятися у «близьке коло» людського життя, з певним збільшенням та деталізацією. Відповідні до цього зміни вокального мовлення, що поєднує у собі поетичний та музичний чинники, також є **актуальним предметом** музикознавчого дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема до теми № 11 – «Семіологічні аспекти композиторської та виконавської творчості».

Мета дисертації – виявити історичну та образно-сміслову динаміку розвитку камерного співу як окремого музичнотворчого феномена, з'ясувати його сучасні типологічні семантичні настанови.

Завдання роботи є наступними:

- визначити місце камерно-вокальної творчості у жанровій системі музичного мистецтва;
- розкрити спорідненість герменевтичного та діалогічного підходів до образного змісту та мовної специфіки камерно-вокальної музики;
- з'ясувати провідні тенденції стильового становлення камерного співу та відповідні до цього композиційні принципи;
- виявити специфіку жанроутворення у камерно-вокальній музиці на переході від ХІХ до ХХ століття та від ХХ до ХХІ-го;
- охарактеризувати провідні жанрові форми камерно-вокальної музики в творчості сучасних українських композиторів, зокрема одеських;
- висвітлити специфіку авторської програмності як полісемантичного феномена, показового для камерно-вокальної творчості;
- сформулювати достатньо сталий підхід до вивчення стилістики і семантики сучасного камерно-вокального твору.

Об'єкт роботи – жанрові засади, провідні стильові тенденції розвитку камерного співу як сфери академічного професійного музичного мистецтва; історіографія камерно-вокального мистецтва.

Предмет роботи – естетичні та семіологічні якості камерного співу, що визначають його власні типологічні ознаки та сучасне стильове значення.

Хронологічні межі дослідження визначені історичним підходом до камерно-вокального мистецтва та виявленням його еволюційного характеру, передбачають охоплення музичної творчості від класицистського періоду до сучасності, з виокремленням певних рис романтичного тлумачення жанрового змісту камерно-вокальної творчості та з наголосом на стильових інноваціях майстрів ХХ століття. Важливим хронотопічним орієнтиром постає початок ХХІ століття як період суттєвого авторського жанрового оновлення традиції камерного співу.

Матеріалом дослідження послужили, по-перше, наукові праці, що дозволяють прокладати основні історіографічні траєкторії музикознавчого вивчення камерно-вокальної творчості; по-друге, камерно-вокальні твори західноєвропейських, російських та українських, зокрема одеських, композиторів, з наголосом на стильових позиціях Л. Бетховена, Р. Шумана, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, Ю. Гомельської, Л. Дичко, Л. Самодаєвої, Л. Успенського, К. Цепколенко.

Методологічна основа роботи зумовлена її проблемною спрямованістю, включає історико-дискурсивний, жанрово-семантичний та естетико-стильовий підходи, передбачає актуалізацію текстологічних позицій, дозволяє підсилювати семіологічний спосіб вивчення музичного матеріалу, також оновлювати теоретичні засади виконавської інтерпретації.

Теоретична база дисертації формується відповідно до обраної методології. Її складовими є:

– класична та сучасна наукова література, присвячена питанням камерно-вокальної творчості (О. Баланко, М. Букринська, В. Васіна-Гроссман, Н. Варядченко, К. Віноградов, Г. Ганзбург, Л. Гервер, М. Долгушина, О. Дурандіна, Д. Житомирський, Л. Зикова, Б. Кац, Ю. Кон, Н. Кремер, Г. Козарова, О. Корнієнко, Р. Куницька, Т. Куришева, І. Лаврентьєва, І. Леопа, О. Лісова, Т. Лимарьова, Ю. Малишев,

О. Ментюков, К. Ручьєвська, Ю. Серов, Ю. Сетдикова, К. Степанідіна, О. Філатова, П. Цветкова, Г. Штром);

– музикознавчі праці, що розкривають напрям музичної семіології, зумовлюють певні текстологічні та виконавсько-інтерпретативні позиції (Л. Акопян, М. Арановський, М. Аркадьєв, А. Асафьєв, В. Бобровський, М. Бонфельд, С. Волков, Н. Герасимова-Персидська, Н. Гребенюк, В. Григорьєв, Є. Гуренко, В. Єкимовський, В. Конен, І. Котляревський, І. Коханік, С. Маркус, В. Медушевський, М. Михайлов, В. Москаленко, Є. Назайкинський, О. Самойленко, С. Скребков, А. Сохор, Ю. Холопов, В. Цукерман, О. Чеботаренко, Т. Чередниченко, С. Яроцинський, Z. Lissa, D. Cooke);

– гуманітарні роботи, у яких формуються підходи до феноменів смислу, розуміння, діалогу, інтерпретації, авторської свідомості (С. Аверінцев, А. Андрєєв, М. Бахтін, І. Белєнкова, В. Біблер, Ю. Борєв, Г. Буш, Ю. Воротніков, Л. Виготський, Г. Гадамер, М. Каган, Г. Кучинський, Д. Лихачов, О. Лосєв, Ю. Лотман, Г. Померанц, В. Розенцвейг, Б. Успенський, А. Щербакова, Л. Ельконін, Е. Тарасті, Й. Хейзінга, В. Шестаков, М. Vuber).

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше:

- виявляється взаємозалежність естетичних та семіологічних якостей камерного вокального мистецтва, котра дозволяє визначати специфічні стильові властивості камерного співу;
- визначаються спільні дискурсивні засади музикознавчого вивчення камерно-вокальної творчості як єдність історичних та теоретичних оцінок;
- пропонуються типологізуючі стилістичні та стильові характеристики камерно-вокальних творів західноєвропейських, російських та українських, зокрема одеських, композиторів;
- розкривається специфіка жанроутворення у камерно-вокальній музиці на переході від ХІХ до ХХ століття та від ХХ до ХХІ-го.

Одержали подальший розвиток:

- характеристики провідних жанрових форм камерно-вокальної музики в творчості сучасних українських композиторів, у тому числі одеських.

Уточнено:

- поняття авторської програмності в музиці.

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути залученими до освітнього процесу в середніх та вищих закладах музичної освіти України, використовуватися у навчальних курсах з історії музики, історії вокального виконавства, деяких інших. Окремі розділи роботи можуть стати в нагоді при заняттях у спеціальних класах камерного вокалу.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; 20–22 квітня 2016 р.; 23–25 квітня 2018 р.; 17–19 квітня 2019 р.; 20 – 21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; 9–10 грудня 2016 р.; 24–25 листопада 2017 р.; 6–8 грудня 2018 р.; 3–5 грудня 2020 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковані 4 статті у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України.

Структура роботи. Робота складається з вступу, 2 розділів, що включають 8 підрозділів, і висновків, що містять узагальнення головних результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації – 160 сторінок, список використаної літератури містить 172 позиції.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЧНІ ТА СЕМІОЛОГІЧНІ ПРОЛЕГОМЕНИ ВИВЧЕННЯ ФЕНОМЕНА КАМЕРНОГО СПІВУ

У Розділі 1 визначаються провідні тенденції музикознавчого вивчення камерно-вокального мистецтва та його проблемні ракурси, висвітлюється цілісна естетична природа камерного співу, виявляються його головні жанрові та стильові складові, як з боку композиторської, так і з боку виконавської творчості, доводиться провідне значення герменевтичного та діалогічного підходів до камерного співу, як тих, що найближче підводять до мовної сутності даного феномена.

1.1. Камерно-вокальне мистецтво у жанровій системі музичної творчості: провідні траєкторії історичного становлення

Тенденція камернізації проявилася, як домінуюча, у багатьох інструментальних та вокальних напрямів музичного мистецтва наприкінці ХХ століття, залишилася пріоритетною і на початку нового, ХХІ-го, навіть послужила перехідною ланкою між композиційними системами двох даних століть. Причиною тому є особливе естетичне підґрунття камерно-вокального співу, визначене трьома його складовими: індивідуалізацією синтезованого музично-словесного змісту; інтимізацією виражених особистісних почуттів, поглибленням рефлексивності; позитивним піднесенням, ушляхетненням втілюваних образів, водночас їх символічним ускладненням.

Звернення до сучасних дисертаційних праць (О. Баланко, 2016; Н. Варядченко, 2008; М. Долгушина, 2010; Н. Кремер, 2003; О. Лісова, 2009; Ю. Серов, 2020; Ю. Сетдикова, 2006; О. Філатова, 2004; П. Цветкова, 2018, деяких інших) дозволяє переконатися в тому, що вивчення вокально-виконавської творчості залишається провідним напрямом музикознавчого

дискурсу і пов'язане з виокремленням категорій жанру, форми, стилю, художньо-виразових засобів, тексту, також естетичних властивостей, серед яких опиняються етичні та інтелектуальні показники, тобто повністю розділяє художньо-фактичну та оцінно-поняттєву платформу з дослідженням композиторської творчості. Історія європейської камерно-вокальної музики, в процесі її входження у культурний контент російської та української традиції, виявляє певні жанрові парадигми (зокрема романсово-елегійну, М. Долгушина), наскрізні образно-тематичні напрями, що лише укріплюються перетинанням історичних та національних меж; камерно-вокальна музика все більш настійливо претендує на власну поетику, особливо завдячуючи залученню словесно-поетичних текстів. Саме синтетична природа камерно-вокального тексту визначається як головний провідник особливої жанрової «семіосфери», котра функціонує як «багаторівневий семіотичний простір діалогу», тобто передбачає і протиставлення, і координацію різних мовно-семантичних систем (Н. Кремер), у чому особливо переконує творчість тих композиторів, які зверталися до значущих поетичних взірців, знаходили рівноправних учасників художнього діалогу.

Від доби романтизму до середини ХХ століття встановлюється тенденція «діалогу інтерпретацій» як міжавторського, тобто такого, що виникає в уявному «хронотопі зустрічі» двох рівнозначних за смисловим масштабом творчих свідомостей. Саме тому знаковою постаттю виявляється Д. Шостакович у його «спілкуванні» з поетичними картинами світу О. Блока, М. Цветаєвої і Мікеланджело, тобто понад будь-які історичні відстані, але на основі спільних ціннісних орієнтирів у пошуку істини, серед яких виділяються так звані «вічні» універсалії життя, смерті, безсмертя, творчості, любові, свободи, святині тощо. Досвід Д. Шостаковича, А. Шнітке, деяких українських авторів переконує в тому, що вирішення складних цілісних поетичних завдань зумовлює музично-мовні пошуки й відкриття у сфері камерно-вокальної музики, що особливо активізуються на межі ХХ – ХХІ ст.;

тому у галузі камерного співу здійснюються найбільш сміливі композиторські вирішення, як з боку письмової форми, так і з боку усно-сонорних ефектів; як за структурно-композиційним вибором, так і за виконавськими складами (О. Баланко, Ю. Серов, П. Цветкова).

Загальною дослідною позицією постає визнання зростаючої ролі особистості виконавця – камерного співака, який стає головною персоналією художньої дії, репрезентантом декількох художніх реальностей, серед яких його власна виступає провідною, додаючи до двох попередніх поетично-мовних планів художньої події ще один, що безпосередньо реалізує смисловий потенціал твору.

Саме тому Ю. Сетдикова пропонує розглядати професійний спів як «вираження абстрактно-музичної краси», «ідеально-людської, майже всеосяжної, пов'язаної з вимогами відбиття широкого діапазону самих загальних ідей, емоцій, характерів» [141, с. 1]. Вокальне мистецтво, у її розумінні, це «мистецтво акторського втілення й перевтілення, яке у своїх кращих проявах опирається на весь величезний досвід розвитку цього виду творчості», тому його варто вивчати як концептуальне, знакове явище, що суттєво виявляє вплив на розвиток самосвідомості.

З даного дослідження випливає справедливе ставлення до вокального твору як до певного різновиду художнього тексту, тобто як до знакового явища текст, причому з вокальної сторони він придбає семантичну подвійність, адже поєднує поетичне слово та музичне інтонування. Потреба вивчати вокально-виконавську творчість, як естетичний феномен, саме в її камерній галузі пояснюється особливо тісним зв'язком останньої з формуванням світогляду й розвитком самосвідомості. Звичайно, це не заперечує взаємодії особистості з запитамі, настановами соціуму, але вони виражаються у переломленні крізь психологічну реальність суб'єкта, і цим цікаві як автору твору, так і виконавцю й слухачу.

Камерне вокальне виконавство з найдавніших часів постає одним з провідних видів синтетичної художньої творчості, причому сприймається з

різними наголосами на мистецьких складових, або з підкресленням значущості поезії, або з домінуванням музичного начала. Власне, камерний спів народжувався як поетична творчість, як віршо-творіння (як в античний період, так і у ренесансну добу), але автономія художньої цінності музичного інтонування, як здатного узагальнювати й підсилювати смисл слова, поступова перетягнула на бік музичної складової головні жанрові показники й змістові пріоритети. Звичайно велику роль у цьому зіграв саме феномен камерного співу та притаманних йому стильових якостей.

Питання про стильові тенденції розвитку вокального виконавства сьогодні ще залишається відкритим, тому що дані тенденції є надзвичайно розмаїтими та переплетеними, навіть дещо переплутаними на сучасному етапі. Але дві з них можна визначати з достатньою впевненістю. Перше: дві головні, опорні у всіх значення стильові сфери вокального виконавства утворюють оперний та камерний спів, відповідно до тих жанрових прообразів, чинників, передумов, що сприяли відокремленню та паралельному розвитку оперної та камерної жанрових систем. Друге: критерієм розмежування вокально-виконавських показників служить відношення музики та слова, зокрема з боку типологічних ознак самого слова, але й зі сторони специфіки музичного вимовляння, артикуляції та подання звукової форми.

Звичайно, є спільні засадничі риси у всіх різновидів академічного вокального виконавства, причому і у жанрово-семантичному відношенні, і у суто технологічному плані. Професійне вокальне мистецтво розвивається разом з жанровими й стильовими формами музики, відображує їх композиційні та образні сталі риси, перегукується у цьому сенсі з іншими виконавськими прагматичними галузями. Зокрема, як і стосовно інших виконавських інтерпретацій, у вокальній домінують класичний (у широкому розумінні) та романтичний напрями. На сучасному етапі до класичного напрямку належать ті виконавці, які прагнуть до простоти, раціонального

порядку, стриманості у поданні образно-емоційного матеріалу, у вираженні почуттів, об'єктивації виразового процесу, тобто вуалювання власного «Я».

Характерною рисою романтичного способу інтерпретації на сучасному етапі постають не лише драматизм й напруженість, а й особлива інтроспекція, філософська поглибленість, витончений інтелектуалізм, що концентровано проявляється саме у камерних формах співу, недарма втони майже завжди набувають неоромантичного нахилу. Професійне академічне вокальне мистецтво налаштоване на виявлення власної звукової природи, тембрової оригінальності людського співочого голосу, тому йому зашкоджує будь-яке додання штучних технічних засобів. У цьому сенсі, активне впровадження мікрофонного співу й використання комп'ютерних технологій, здатних значно видозмінювати якості голосу, також виділення з професійних музикантів тих виконавців, які прагнуть поєднати шоу-бізнес і академічний сольний спів, є серйозною перешкодою у розвитку і оперної, і камерної вокальної традиції.

І хоча Ю. Сетдикова вважає, що це явище музичної культури можна пояснювати, тобто якимось чином погоджуватися з ним, оскільки таким «відомі класичні співаки й музиканти шукають способи бути цікавими для публіки, що заповнює стадіони», «відбувається своєрідне розшарування колись єдиної у своїй основі класичної вокальної традиції» [141, с. 18-19], за нашою думкою, це є певною кризовою рисою сучасної професійної музичної свідомості.

Однією з головних історичних траєкторій художнього буття камерної вокальної музики є «процес адаптації європейських вокальних жанрів у творчості вітчизняних авторів» (М. Долгушина [44]), що свідчить про міжнаціональне значення жанрової форми романсу. Даний жанр домінує у текстах збережених нотних видань і рукописів, про його популярність свідчать мемуари й переписка; тема «від «romance française до російського романсу» звучить в усіх історичних музикознавчих працях. У роботі М. Долгушиної справедливо зазначається, що виділялися два основні

різновиди французького романсу – узагальнено-ліричний, з переважанням кантиленних інтонацій, і експресивний, з елементами декламації й наскрізного розвитку, відповідало віршованій основі та передбачало сталі композиційні схеми, котрі не йшли просто за словесним текстом, а приймали вигляд автономного. Підкреслювалось поєднання більшості романсів з любовно-ліричною темою, також їх вже досить різноманітний стилістичний склад, що допускав поєднання різних первинно-жанрових прототипів, і це допомагало індивідуалізації, театралізації й динамізації форми [44, с. 33–34].

Прагнучи зосередитись на сучасному стильовому значенні камерного співу як одного з магістральних напрямів академічного вокального мистецтва, звернемо увагу на концепцію дослідження О. Баланко (2016), у якому надається широка, водночас систематична характеристика камерно-вокальної сфери української музики на межі ХХ – ХХІ ст. Головне, на чому наполягає авторка, це новаторські-експериментальний, гранично динамічний стан даної галузі у її розумінні сучасними українськими мистцями, що впливає навіть на способи нотації (коли розширюється діапазон варіантів запису музичного твору – аж до індивідуальної нотно-графічної фіксації). У сучасній композиторській творчості «нова система вокальних виражальних засобів», а це докорінно змінює способи аналізу вокальних композицій з боку їх драматургії та стильових ідей. Як пише О. Баланко, «сучасний камерно-вокальний твір вимагає від виконавців розуміння нової музичної мови та адекватного віддзеркалення притаманного композиції звукового простору», тому що, «композитори почасти відмовляються від звичного тандему голосу з фортепіано, використовують співіснування голосу (як особливого тембру) та інструментальних складів, голосу та вокальних ансамблів. Підґрунтям експериментів з тембральними барвами слугує акустичне та динамічне співвідношення голосу й інструментального складу. Інструменталізація вокальної партії базується на прийомах звуковидобування голосу та системі виразових засобів, подібних або наближених до інструментальних...» [10, с. 186–187]. Але головне – змінюється сукупний «сонорний образ» слова і

співацького голосу, коли «специфічні прийоми звуковидобування та артикуляції спонукають до вироблення якісно іншої вокальної манери», а до звучання додаються зображально-видовищні елементи, тобто театральне начало, прийоми перформансу також, а виконавець постає мовби персонажем камерного твору, сприяючи тим самим підсиленню персоніфікації як специфічної риси камерної вокальної музики. Тому зазначається, що «виконання сучасних вокальних творів вимагає від співака не лише бездоганної техніки та її постійного удосконалення», а й укріплення особливого комплексу особистих художньо-творчих здібностей, «музично-виражальна система співака в сучасному розумінні – це сукупність інтелекту..., вокальних та артистичних даних, природних і набутих властивостей, за допомогою яких розкривається композиторський задум і формується виконавська майстерність та вокально-артистична мобільність співака» [10, с. 188].

Сумісний розвиток словесно-поетичної та музичної сторони твору, тобто цілісна художня еволюція жанру, стає провідною ознакою на сучасному етапі, що має витоки у композиторській творчості середини та другої половини ХХ століття. Причому домінуючою жанрово-стильовою тенденцією стає поєднання принципів циклізації з формою «вірша з музикою». Так, у творчості А. Шнітке знаходимо твори на слова М. Цветаєвої та В. Шнітке (див. про це: П. Цветкова, 2018 [161]), котрі перегукуються з близькими жанровими вирішеннями Д. Шостаковича та С. Слонимського. Характерною рисою вірша з музикою є поліфонічне сполучення вокальної й інструментальної партій, котрі виступають не як дві одиниці, ізольовані в лінійно-мелодійному плані, а у вигляді контрапунктичної взаємодії незалежних ліній, при якій поетичний текст розкривається з різних позицій: вокальна партія чуйно іде за словом, підкоряючись його семантиці, у той час як у партії фортепіано втілюється узагальнено-художній образ. Відомо, що «Три вірші Марини Цветаєвої» стали першим значним вокальним твором Шнітке, що відкривав для себе

поезію Срібної доби. Вірші Цвєтаєвої, обрані ним, не утворюють єдиної літературної композиції, але музичним шляхом композитор відкриває їх смислову спорідненість, на кшталт автобіографічного екскурсу, підсилюючи враження від метафор, епітетів, гнучкості та оригінальності інтонаційного ладу, а також від ритмічного багатства поетичних висловлень. Співвідношення голосу і фортепіано відкривається у контексті співвідношення слова й музики, та навпаки: взаємини словесного та музичного рядів віддзеркалюються у функціональному взаємообміні вокального голосу та інструментального звучання.

Складна гра ритму вірша й ритму музики зумовлюється й складністю образного віршованого змісту, але може йти і від пошуку нових засобів суто музичної вокально-інструментальної виразовості. Композитори нерідко відбирають тексти, у яких відсутня рівномірна пульсація, а тому музичний текст народжується не в результаті чергування сильної й слабкої часток вірша, а залежно від вагомості того або іншого звучання, тобто базуються на достатньо автономній музичній драматургії. Окрім цього, як зазначає П. Цветкова, у сучасній вокальній мові можливі відходи від темперації, немає стійкої залежності від висотних і часових констант, тому висота і тривалість звучання можуть бути відносними й регулюватись у процесі виконання, тобто почасти імпровізуватись. Також суттєвим чинником постає наближення музичного мовлення до словесного, навіть з деякими прозаїчними рисами останнього, що привносить нові тембральні, динамічні та артикуляційні ознаки. Внаслідок цього між композитором і виконавцем розвивається новий тип взаємин, коли співаку пропонується лише канва для можливої інтерпретації, на одну з перших позицій висуваються мовна інтонація й так звані звучні жести, тембр голосу постає умовно-театралізованим, набуває нової звукової експресії. Все це входить до авторської системи камерно-вокальної творчості А. Шнітке саме завдяки його зверненню до більш вільної у своїх композиційних побудовах жанрової форми «вірша з музикою». Наголосимо, що композитор ставився до

вокальної творчості як до дещо маргінальної сфери, у певному сенсі додатково-експериментальної, але його ставлення до жанрових вимог даної галузі є надзвичайно показовим, засвідчує виразну типологічну тенденцію у тлумаченні союзу поетичного слова та вокального голосу, зокрема, як своєрідну «розмову з часом», коли історичний час символізується у словесно-поетичному образі, а особистість з її інтимними питаннями проговорюється у музиці.

На даній концепційній основі розгортається камерно-вокальна творчість Д. Шостаковича, який, на відміну від А. Шнітке, з великою пристрасністю ставився до музичного діалогу з поезією, до естетичних властивостей вокального звучання. Наскрізною темою камерно-вокальної творчості Д. Шостаковича дійсно може поставати тема «автор і час», як це пропонує вважати Ю. Серов (2020), котрий досліджує вокальні цикли Д. Шостаковича крізь призму подій його особистого життя, детально аналізуючи вплив біографічних та соціально-культурних умов, чинників на процес створення музики, визначаючи єдність та самодостатність з точки зору стильової самосвідомості композитора даної творчої галузі [140].

Йдеться не лише про новаторську сутність всіх, без винятку, камерно-вокальних циклів композитора, включаючи ранні, а й про здатність даного жанру набувати значення авторського щоденника, найбільш глибокої психологічної репрезентації авторського «Я», засобами активної й певною мірою театралізованої взаємодії музики й поетичного слова.

У «камерно-вокальному театрі» Д. Шостаковича також виявляється його піаністична зацікавленість, тому інструментальні партії приймають роль «прямої авторської мови», поруч з поетично-піднесеним образним змістом вокальної партії. Тому можна казати про створення у вокальних циклах Д. Шостаковича авторської «семіосфери поетичного і музичного текстів» (Н. Кремер, 2003 [74]), що веде до виявляння у камерно-вокальному творі інтеркультурного полімовного утворення, що ініціює процес взаємообміну іманентних знакових, «кодових» якостей поетичної і музичної систем, на

засадах діалог «згоди» або «конфлікту», причому на різних композиційних рівнях художнього цілого. Результатом даного процесу стає поява смислів, що утворюють якісно нове семантичне поле, а художній діалог відкриває новий семіотичний простір, що особливо яскраво проявляється у пізніх вокальних циклах.

Дослідження циклів на слова О. Блока, М. Цветаєвої і Мікеланджело, об'єднаних психологічним образним ладом, осмисленням філософських категорій, сконцентрованих у формулі «Життя – Творчість – Любов – Смерть – Безсмертя» (Ю. Сєров [140, с. 17–18]), дозволяє визначати, що їх семіосфера відрізняється смисловою багатоаспектністю, підвищеною образною складністю, що обумовлює особливу діалогічність музичного і поетичного текстів. Пізньому періоду вокальної творчості композитора, який відкривається циклом «Сім віршів О. Блока» (ор.127), властива особлива ясність, відсутність зовнішніх ефектів, монологічний тип висловлення, апеляція до імпліцитних смислів. Своєрідність даного твору пов'язана зі зверненням Шостаковича до поезії символізму; причому проникнення композитора до «сакральної мови» віршів Блока стало продовженням його творчих шукань у сфері «техніки розуміння» (М. Мамардашвілі) й самовираження, що тяжіє до символічного іносказання. Незважаючи на контрастність і багатоплановість поетичних образів, вони включаються в єдиний діалогічний простір, смислові лінії якого підкреслюються засобами музичної мови. Наприклад, звучання, що пов'язані з поетичними мотивами смерті-війни, природних стихій, озвучуються через інтонемі м. 2, м. 3, тритону, зменшеного тризвуку, звукорядів симетричної конструкції, остинатного типу супроводу. Відображуються у музичному звучанні і своєрідні синестезійні ефекти блоківської лірики, а особлива музикальність віршованих текстів сюїти пов'язана також з їх активною фонологічною організацією, інтонаційно-ритмічним профілем твору. Провідна роль у цьому процесі належить рими та евфонії, що зближає лексичне значення слів на основі їх фонологічної тотожності. Наприклад, у вірші «Таємні знаки»

виділяються звукові центри, що відповідають як червоній динамічній символіці, так і образу замкненого простору. Окремим драматургічним планом постає часова організація музично-поетичного тексту, що підкоряється символістському принципу дзеркальності. У романсі «Таємні знаки» він проявляється в інтонаційно-гармонійних паралелизмах, у романсі «Бура» – у кільцевому обрамленні, насиченому фатальною звукосимволикою, у частині «Місто спить...» – у семантиці пасакалії, у *basso ostinato*, наділеної своєрідним осьовим центром, у якому відбувається факторна й звуковисотна модуляція до сфери очікування. Таким чином, взаємодія музичного й поетичного текстів даної сюїти здійснюється одночасно на всіх композиційних рівнях, кожний з яких набуває символічності. У результаті подібного процесу виникає нова синкретична єдність як вища форма гармонії мистецтв. Вокальний цикл «Шість віршів М. Цветаєвої» (ор.143) так само, як і блоківська сюїта, належить до жанрової галузі «вірша з музикою», декларуючому нову якість, в порівнянні з «традиційним» романсом, взаємодії музики і слова. У поетичній творчості великої російської поетеси Шостаковича привабив драматичний тон висловлення, здійснений до рівня «вічних тем», напружена смислова гра, особлива музикальність, інтонаційна яскравість. Вісью символічного простору циклу постає образ поета-творця, який є концентратом, збільшенням людяності, наділений особливою мудрістю і ясновидінням. Майже міфічним символом духовного зростання постає особистісне ім'я, що здійснює в тексті функцію славлення, прилучення до пам'яті. Наприклад, вірш «Анні Ахматовій» пропонує нанизування метафор, включених у процес пошуку ключового Слова про поетесу, що розкриває її амбівалентну сутність. Одночасно, у музичному тексті романсу формується співзвучний віршу звуковий комплекс імені, компоненти якого набувають значення лейтмотивів. Серед них виділяються інтонами в. 3 зб. 2 і кварта, монограма DSC \bar{H} (у транспозиції) і хрестоподібний мотив, тема-символ *Dies irae*, що поєднуються в інструментальних вступі й постлюдії. Міф про поета, що

діється авторами сюїти, розкривається також в інших смислових лініях, серед яких виділяє тема смерті як трагічної й великої кульмінації існування, пов'язаної з моментом залучення до вічності. Вона з'являється в гнівних і лаконічних памфлетах про Пушкіна, що відрізняються чіткістю інтонаційного рельєфу, ритмічною твердістю, перебільшеною до гротеску, строгою акордовою фактурою, що містить остинатну серію в партії супроводу (у романсі «Поет і цар»). Разом з даною темою розвивається і тема творчості як пограничного стану між життям і смертю, що сходить до міфологеми ночі й образу Орфея. Особлива роль тут належить інструментальним фрагментам, де «мовчить» слово, але, одночасно, воно є присутнім в іншому вимірі і якості, як «внутрішня форма» поетичної думки. До подібних епізодів сюїти належить, наприклад, вступ до першого романсу циклу, який стає інтонаційно-гармонійним концентратом і смисловим «камертоном» усього твору. Його тема поєднує у собі структурний мінімалізм і граничну образну щільність: на основі дванадцятитонового ходу утворюються декілька характерних мотивів, кожний з яких знаходить самостійний розвиток-перетворення.

У дослідженні Ю. Серова [140] зауважується, що подібні структурні елементи, розташовані на різних композиційних рівнях, відіграють істотну роль у виявленні образної смислової експресії вірша, створюють особливе звукове інструментування музично-поетичного тексту та його лексичний словник. Відзначається, що основні компоненти цього словника сконцентровані у співвідношенні звуковисотних центрів тонального плану твору (третон, в. 2, ч. 4), а також пов'язані з інтонаційним складом і ареалом монограми (зм. 4, м. 2, м. 3), що символізує момент творчого покликання, присутність особистості автора в смисловому просторі твору. Образне й звукове споріднення елементів великого масштабу бере участь у формуванні композицій низки романсів, пов'язаних з процесом поступового поглиблення й уточнення ключового образу через певну формулу-рефрен поетичного тексту, яка стає джерелом емоційної напруженості й смислової ущільненості,

вступаючи до взаємодії з музичним метроритмом. Шостакович часто наголошує стильові особливості цвєтаєвської ритміки, підкоряючи їх закономірностям музичної мови або власному художньому задуму. Так, характерні «ненормативні» розділові знаки, що створюють відчуття переривчастого подиху, озвучуються ним за допомогою пауз і зупинок на великих тривалостях; зсув семантичної межі (анжамбеман) відбувається через формальні порушення завершеності рядку і так далі. Відзначається також, що логічним завершенням філософської лінії вокальної творчості Шостаковича стала Сюїта на слова Мікеланджело Буонарроті (ор.145), що виявилася присвятою великому ренесансному майстру, взірцем авторського «діалогу часів», що навіть переростає рівень «діалогу культур», так само, як переросли свій час та власне національне оточення Мікеланджело та Шостакович. Виявляється, що у камерно-вокальній творчості Шостакович не лише опанував нові семантичні можливості полістилістичного письма, а й оволодів постмодерністською технікою гри «фігурами смислу», створив «потужне асоціативне поле, спрямоване до минулого і до чужого слова» [Сер., с. 20].

Камерно-вокальна творчість С. Слоніського є, з одного боку, наслідуванням й продовженням ставлення Шостаковича до поезії та її семантичних інтенцій, з іншого – оригінальним авторським тлумаченням жанрових можливостей вокальної мініатюри як моменту зустрічі двох творчих свідомостей, а через них – певних художніх традицій. Як зазначила Н. Варядченко (2008 [25]), творчість Слоніського відновлює традиції російського класичного романсу, відповідно до притаманних йому у цілому класицизуючих настанов, тому він значною мірою зберігає синтаксичні умови та композиційну логіку романсовою форми, тобто саме з боку структури тексту йде найбільш традиційним шляхом. Але, з іншого боку, композитор інакше відчуває смисловий лад поезії, знаходячи в поетичних образ нове, власне, особистісне відображення, таким чином також наділяючи камерно-вокальний жанр психологічною поглибленістю «вірша з музикою».

У роботі Н. Варядченко відзначено, що пануючий принцип організації форми камерно-вокального цілого – це принцип варійованої строфи, котрий, так чи інакше, проникає майже в усі камерно-вокальні твори і є визначальним, з'являючись у багатьох варіантах. До відбиття структурних принципів жанру російського класичного романсу відноситься форма варійованої строфи, що дозволяє при повтореннях строфи зберігати загальну синтаксичну структуру й метро-ритмічну основу, але змінювати тонально-гармонійний план, а тому звуковисотний контур вокальної партії. Композитор часто звертається до форм, котрі є проміжними між варійованою строфою «типу проростання» і «тотожного порядку» (терміни В. Протопопова; особливо явно це прослідковується в романсі «Серце до серця не прикуте» (з циклу «Десять віршів А. Ахматової»). Поширені в його вокальній музиці складні репризи та концентричні композиції (наприклад, у романсі «Дівчина співала» на вірші О. Блока), причому подібні структури зустрічалися в російському класичному романсі другої половини XIX століття, і звернення Слонимського до них дослідниця пояснює тим, що він надає великого значення повторенню матеріалу й принципу симетрії, а це йде від поетичної форми такою ж мірою, як і від класичного музичного фразування.

Таким чином, камерно-вокальна мова С. Слонимського постає важливим етапом зберігання жанрових канонів даної сфери творчості, зокрема як спільного для слова та музики композиційного порядку. Тому не дивує й витриманість достатньо чіткого тонального плану, що може порушуватися лише у розробкових епізодах, і стала централізація ладу, що не залежить від ступеня складності звукоряду й зберігається навіть при максимальній його «щільності», тобто при використанні дванадцятизвукової шкали. Це сполучається з тенденцією до гармонійного складу, який, як правило, реалізується у вигляді двухпланового акордового викладу, а зрідка й у більш складних фактурних формах. Централізація ладогармонічної системи нерідко досягається звертанням до характерних принципів мажорно-мінорної системи, тобто формуванням послідовностей, які викликають

уявлення про класичне тональне мислення. Як і в класичному стилі, модуляції ладу відбуваються в значимих зонах композиції, кульмінаціях, з появою нового розділу форми. Так само перехід від монодійно-гармонійної організації до більш традиційної гомофонної здійснюється й у кульмінаційних зонах, і в підсумкових розділах форми. У ставленні до фактури відчувається певна подвійність. Вона є і безпосереднім викладом авторської думки, і предметом своєрідної гри, неокласицистського переосмислення, тому структурні та семантичні функції прийому можуть вступати у певні протиріччя, виявляючи нову глибинну семантику твору. При цьому ствердність заключного кадансу підкреслюється реєстровим розмежуванням баса й фактурно відділеної від нього групи трьох верхніх голосів, що безпосередньо асоціюється з типовим викладом тризвуків і септакордів у класичному стилі акомпанементу. Але це також може розглядатися як «знак нового порядку», тобто як пригадування та ностальгічне переживання минулого досвіду буття.

1.2. Камерно-вокальна музика у світлі герменевтичного підходу

До виявлення текстової основи вокально-виконавської інтерпретації доцільно підходити як до традиційної передумови творчого самовираження співака, котра, саме як традиційна, має певні мовні уподобання та передбачення стосовно побудови виконавських форм з їх власними засобами. Узагальнення положень деяких сучасних музикознавчих досліджень (М. Букринської, 2012; Г. Козарової, 2015; І. Леопи, 2017; Т. Лимарьової, 2009) переконує у важливості розгляду вокально-виконавської інтерпретації у знаковому аспекті, як комунікативно-мовленнєвого акту, що має метою втілення певного естетичного змісту, причому джерелом естетичного впливу є вже сам звук людського голосу, тобто факт вокалізації та вокального промовляння музично-поетичного тексту.

Вокальний голос репрезентує внутрішній стан особистості, причому у перетвореному, художньо-організованому значенні, тобто вже його звукова форма, включаючи темброві особливості, є носієм семантичної інформації, має образне призначення, концепційне художнє прямування. Звідси й власний семантичний простір виконавської звукової побудови музичного твору, що визначається як інтерпретативний, тобто приналежний саме даній виконавській особистості, водночас такий, що має спільні риси з іншими гучними інтерпретативними моделями у даній музичній галузі, тобто здатний до типологізації.

Можна уточнювати поняття вокально-виконавської інтерпретації у його двох основних жанрово-інституціональних вимірах – оперному та камерному, театральному та концертно-філармонічному, що розрізняються за предметно-смісловими прецедентами, передусім як поляризація способів семантичного портретування людини: узагальнення її характерологічних проявів або індивідуалізації її психологічних властивостей.

Камерно-вокальний текст, як художня цілісність, що містить композиторський задум разом зі словесно-поетичним, також включає певні проєкції виконавської інтерпретації, тобто передумови виконавського здійснення твору, суттєво відрізняється від оперного тексту, хоча деякі їх виразові риси, тенденції до синтезу є спільними. Спільною ознакою існування оперного та камерно-вокального тексту, як процесуально-звучного, є потреба у виконавському усвідомленні та відтворенні у відповідному комунікативному контексті та за допомоги специфічних вокально-виконавських символів. Тому достатньо продуктивною постає думка про існування особливої *семантики камерного співу*, що володіє власними «мовними кодами» (Т. Лимарьова [100]), має відповідні до них дискретні та континуальні експресивні показники, причому на всіх художньо-виразових рівнях (вербальному, сценічно-жестикулятивному, музичному).

Отже, мовні параметри камерно-вокального твору визначаються на основі його стилістичного змісту, відповідаючи цим не лише мовленнєвій природі музики, а й новому, порівняно зі звичаєвим, рівню образного функціонування поетичного слова. Виникнення внутрішньої діалогічності стилістичного матеріалу камерно-вокальної творчості спостерігається впродовж усього шляху її історичного становлення, суттєво підсилюється до кінця ХІХ – на початку ХХ століття (І. Леопа, М. Букринська), сприяє зростанню множинності виконавської інтерпретації впродовж ХХ століття (Г. Козарова).

Так, звертаючись до дослідження Т. Лимарьової (2009 [100]), можна зазначити, що воно фокусується на вокально-виконавській інтерпретації як формі вираження не лише особистості, творчих здатностей співака, а й логосу художньої культури, тобто пропонує використовувати вокально-виконавську інтерпретацію як ключ до семантики тексту та змісту художньої комунікації, звідси й підсилення герменевтичного підходу – намагання показати знакову природу вокального виконавства, розвинути поняття виконавського тексту та його складових, визначити індивідуальні стилістичні особливості конкретної інтерпретації. Дійсно, мову і текст можна вважати головними «стовпами» камерно-вокальної творчості, і лише її; це головні опорні пункти будь-якої музичної (синтетичної музично-словесної) інтерпретації.

Вокальне виконавство завжди є формою взаємодії людей, при якій відбувається передача художньої інформації, отже вокальні твори виявляються «продуктами цієї комунікаційної діяльності», витoki якої ведуть до знакової природи вокального мистецтва. Дослідниця переконує в тому, що вокально-виконавське мистецтво, передусім, є специфічним каналом поширення естетичних смислів, адже спів (так само, як і звичайна розмовна мова) є переходом від «нематеріальної думки й емоції до матеріального звуку» і «від матерії звуку до нематеріальної сутності», (воно має двоїсту матеріально-ідеальну природу. За думкою авторки, з одного

боку, співочий звук є матеріальною основою виконання, з іншого боку – звучання голосу репрезентує духовну сутність музики, що виконується, Психологічний зв'язок ментального означуваного й матеріального означаючого виявляє знакову природу вокального виконавства. Воно являє собою знакову систему, здатну транслювати ідейні й естетичні змісти. Ця здатність біологічно обумовлена, з одного боку, зв'язком між звукопроявленнями людину як живої істоти та її емоційно-психічним життям, а з іншого боку, властивостями самого звуку художньо перетвореного явища. Досить важливою видається думка дослідниці про те, що «неартикульований звук людського голосу вже сам по собі інформативний, і це глибоко закладене в людській природі з доісторичних часів», коли людина ще не заговорила; голос втілює індивідуальність, характеристичність, відбиває внутрішній фізіологічний і психічний стан, емоційний тонус, тому «інформативність звучання голосу – важлива передумова формування мови вокально-виконавського мистецтва як знакової системи» [100, с. 5–6].

Важливою частиною дослідницької концепції роботи постає створення передумов порівняння двох систем вокального мистецтва – оперної та камерної, внаслідок чого обидві можуть бути визнаними важливими соціокультурними явищами. Відзначається, що становлення знакової системи класичного європейського мистецтва сольного співу завдячує виникненню на рубежі XVI–XVII століть жанру опери, який став проявом «осьової» свідомості ренесансного мислення, зокрема розуміння співу як живої мови Людини, що апелює до Іншого. Тому основою формування вокально-виконавської мови стало втілення внутрішнього світу окремої людини, що зумовило перенесення смислової ваги на окремий (сольний) людський голос, а це й дало потужний імпульс сольного співу на століття вперед. На цьому фундаменті розбудовується мова класичного мистецтва сольного співу як система організації звуку, виконавських норм і правил і в наступні культурні епохи (див. [100, с. 6])

Питання про вокально-виконавську інтерпретацію в системі художньої комунікації є дотичними до питань камерно-вокальної творчості остільки, оскільки, з погляду теорії комунікації, також є стійкою традицією спілкування й здійснює взаємодію між адресантом (творцем музики) і адресатом (слухачем) за допомогою музичного твору. Останній є специфічним повідомленням, що має матеріальну основу, будучи звуковим процесом процес, що протікає в часі, існує в трьох буттєвих формах (потенційній, актуальній й віртуальній), що зумовлює факт існування трьох видів музичного тексту графічного (нотного), акустичного (художньо-звукового) і мнемонічного. Відтак той тип комунікації, який властивий класичному європейському музичному мистецтву, передбачає посередника – виконавця, який, осмислюючи, розуміючи твір, інтерпретує його. Безсумнівний висновок про те, що музичний твір стане для слухача повідомленням тільки у випадку його актуалізації виконавцем, дозволяє вибудовувати наступну комунікативну послідовність.

Композитор, створюючи твір, фіксує свій задум у вигляді графічного (нотного) тексту, відчужуючи його в такий спосіб, водночас передбачаючи форму його виконання. Специфіка музично-виразових засобів, знаків музичної мови зумовлює багатоваріантність відтворення тексту твору, а віртуальна багатозначність тексту «знімається» у кожному виконавському акті завдяки конкретизації змісту у виконавському задумі, що постає наступною герменевтичною ланкою у колі розуміння тексту як такого. Особистість виконавця відіграє вирішальну роль у процесі сприйняття слухачем твору, але не менш важливою є і активність свідомості, готовність до розуміння слухача, заключного реципієнта у процесі музичного діяння.

В історичному контексті виконавської традиції закладене розуміння певних умов і властивостей виконавської творчості, які сприяють трансляції художнього задуму. Стосовно камерно-вокального співу, таким попереднім знанням форми висловлення є вихідний синкретизм співу, тобто його природна полілінгвальність. Зокрема, з дослідження Т. Лимарьової

дізнаємося, що семантика сольного співу ґрунтується на інтонованому звуці людського голосу, тобто тоні, який може бути розглянутий як синкретичний знак-інтонація, що має складну структуру У свою чергу, цей складний знак може бути представлений як результат комбiнування елементiв, що належать рiзним бiльш простим знаковим кодам, а внутрiшня структура твору вокально-виконавського мистецтва організована за допомогою рiзних семіотичних систем. Мистецтво співу можна розглядати як опрацювання, засвоєння рiзних засобiв вираження смислу, як звуковими кодами, так i iншими структурними елементами виконавського тексту. Вокальна мова формується на перетинанні рiзних дискретних i недискретних кодiв вербальних (словесних) i невербальних (темп, гучнiсть, динамiка, артикулювання) кодiв, включаючи кiнетичнi жестикулятивнi компоненти (мiмiку, жести, погляд). Тому говорячи про мову вокально-виконавського мистецтва, у якому надзвичайно важко видiлити унiверсальну семантичну одиницю, доцiльно звернутися до поняття «типові форми» як структурно-функцiональнi одиницi художнього тексту, якi є засобами художньої виразовостi, засобами створення художностi як такої. До них входять i такi явища, як звуковисотнiсть, включаючи мелодичнi контури та мотивнi угруповання, тембр, слово, враховуючи його семантеми поетичного походження, iнтонування – усне озвучання, також певнi сталi оцiннi позицiї, асоцiативнi поля щодо названих атрибутiв форми співу.

Герменевтичний пiдхiд до вокального тексту, вiдповiдно i до камерно-вокального твору, дозволяє весь співацький матерiал розглядати i як дискретний, що пiддається композицiйно-стилістичному аналізу, i як континуальний, що пiдвладний лише умовно-абстрагованому образно-символiчному вiдтворенню, що й сприймається як два основнi шляхи опису, музикознавчої нарацiї камерно-вокальної творчостi. Причому образна символiка бiльшою мiрою базується на музичнiй сторонi камерно-вокальних артефактiв, хоча виникає з художнього хронотопу поетичного тексту. Поняття художнього образу досить традицiйно використовується при аналізі

музичного матеріалу, тому що художній образ є узагальненим відбиттям дійсності, фактом уявлюваного буття, критерієм здійсненої інтерпретації, оскільки «щоразу заново реалізується в уяві адресата, який володіє культурним «кодом» (мовою мистецтва), необхідною для розуміння знакового повідомлення» [100, с. 11–12]. Але стосовно вокальної творчості воно набуває нового ракурсу, тому що вже стосується виконавської іпостасі, має включати до себе і образ співака як певну, жанровою формою зумовлену, художню величину. Даний образний вимір передбачається композитором, власне, він є його витвором, тому що виникає разом з текстом, часто спрямовуючись конкретними, відомими композитору, творчими постатями, тобто будучи вповні живим та реальним.

У подібному творчому діалозі з виконавцям и знаходиться А. Гаврілін, до творчості якого звертається у своєму дослідженні Г. Козарова (2015 [64]) яка розкриває новаторські риси гаврілінського образу співака-виконавця у контексті творчого діалогу композитора і першовиконавців його музики, причому особливий акцент зроблений на аналізі естетичних позицій композитора, який уважно вивчав вокальне мистецтво в різних жанрових площинах у пошуку свого власного способу камерного вокального інтонування. Тому образ сучасного співака в музиці Гавріліна постає складним, таким, що зібраний з різних мовно-стилістичних складових, відповідних до різних естетичних та семіотичних сфер вокальної музики. Але все ж таки, як виявляється, композитор віддавав перевагу співакам, що базуються на академічному способі виконання, тобто мають міцну професійну підготовку, але здатні виконувати різні твори, як оперні, так народні і фольклорні. Так, з боку виконавства, виявляється, що камерна вокальна музика є найбільш демократичною галуззю з академічних, відкриває доступ виконавцям і слухачам до різних мистецьких верств, також до різних життєвих вимірів, від піднесеного до буденного, від «вічного» до миттєвого, тобто дозволяє охоплювати образ людини у найширшому діапазоні, але завжди з позитивним ставленням до людського досвіду. Саме

естетична позитивізація людської особистості постає головним когнітивним завданням камерно-вокального співу. Тому Гаврілін шукав нові оригінальні співочі прийоми, які б були здатні відкривати вокалісту нові стильові виконання. З дослідження Г. Козаровою дізнаємося, що З. Долуханова, разом з її концертмейстером, який є, як відомо, альтер-его вокаліста, довго шукала нові прийоми, долаючи стереотипи, навіть переступаючи традицію; не кожному артисту світ нової музики був достатньо зрозумілим, тому що композитор шукав такі образи, включаючи образ самого співака, що не були звичними (наприклад при роботі над «Російським зошитом» з Н. Юреневою). Цікаво, що «артистів-однодумців» Гаврілін знаходив і серед естрадних співаків, котрі володіли широкою стильовою палітрою (наприклад, це Е. Хиль, М. Пахоменко, Л. Сенчина, деякі інші) [64, с. 10-11].

Специфічні властивості виконавської форми з боку програмних передумов виконання, тобто з боку програмності як саме музично-виконавського феномена, виявляє цикл В. Гавріліна на вірші М. Гейне «Другий німецький зошит» (соч. 7 №16), який складається з 11 романсів і 6 інтерлюдій, об'єднаних єдиною лінією розвитку. Як зазначається у дослідженні О. Філатової [154], цей твір, як і інший цикл В. Гавріліна – «Листки стародавнього альбому», є ансамблевим вокально-фортепіанним у повному значенні цих слів, тобто роль фортепіано не менш, а то й більш значна, ніж роль голосу. Не тільки у вокальному (що завжди певним чином притаманне цій виконавській стороні камерно-вокального жанру), але й у фортепіанному виконанні передбачається елемент акторської гри. Воно може супроводжуватися пантомімою, що зображає – залежно від змісту – музичні військові ходи, світські танці, а також різні по оцінних знаках душевні стани: натхнення, роздум, переживання смерті й т. п. Перші три інтерлюдії виконуються другим піаністом на фортепіано, поміщеному за сценою. Після №10 співак залишає естраду, і №11 виконується через сцену. Якщо за якимись причинами друге фортепіано неможливо помістити за сценою, то тоді четверта й п'ята інтерлюдії, а також №11 виконуються на двох

фортепіано. Автор не вважав за потрібне диктувати форму виконавцю, тобто вказувати у виконавських ремарках деталі динаміки, темпу, агогіки, нав'язувати манеру й характер виконання, розраховуючи на художню чуйність і ініціативу виконавців.

У першому розділі циклу – «Ти дійсно сердита?» – звучить тема всього циклу, яка може бути інтерпретована і як лейт-, і як монотема. Перший і останній розділи будуються на єдиному музичному матеріалі, створюючи виразну репризну структурну «арку», але відрізняючись настроєм, образним значенням. Якщо в першому розділі все словесні пропозиції закінчуються питанням, то в останньому кульмінація дана на фразі «...тільки я не той, що колись...», за зразком якої переважаючим синтаксичним знаком стають три крапки. Цікаво те, що, якщо в першому розділі вокальний рядок дублювався фортепіанним, тобто виникав «діалог згоди», аж до ототожнення, то в останньому виникає розбіжність («діалог розбіжності» як тематичне розтотожнення) між фортепіанною та вокальною партіями в силу автономії музичного матеріалу кожної, причому фортепіано ухвалює основне смислове навантаження (іноді навіть «договорюючи» замість слів).

Три перші фортепіанні інтерлюдії (стаючи свого роду рефреном у наближеній до рондальної загальній структурі циклу) повністю дублюють перший романс, але, залежно від розвитку «подій», у тому числі, і від музичної «інтонаційної фабули» (термін І. Барсової), від романсу до романсу вони несуть різне значеннєве навантаження, хоча зберігають темп (чверть=48) і характер (*mesto*). Четверта інтерлюдія – переломний момент у циклі (звучить перед восьмим розділом), оскільки звернена до драматично значимого моменту: дівчину, якої належить серце «героя» циклу, видають заміж. У даній інтерлюдії обновляється музично-тематичний матеріал, розширюється масштаб, змінюється фактура викладу. Саме в цей драматургічний момент ясно проступає спорідненість концепції циклу Гавріліна з шуманівським циклом «Любов поета» (написаним також на вірші

М. Гейне, так що ця подібність навряд чи випадкова), що дозволяє помітити й неоромантичні стильові тенденції даного опусу.

П'ята інтерлюдія (pastorale, чверть = rubato) – єдина, яку виконують і фортепіано, і вокаліст. Вокаліст впродовж усієї інтерлюдії співає з закритим ротом. Фортепіанна партія припускає виконання на двох інструментах; приєднання вокального голосу створює додаткові завдання в організації рівноцінного з усіх позицій діалогу, тому що у фортепіанному звучанні виникає власний стилістичний діалог – обмін жанрово-стилістичними фігурами, у семантичному плані, що виявляється діалогом реальності та мрії (відзначимо особливу знаковість дзвонової стилістики в цьому розділі).

Також як і піаністи, у даному номері вокаліст повинен мати довершені технічні можливості, вільний діапазон, користуватися різними тембровими фарбами свого голосу, щоб передати «образну програму» музики. Кульмінація в шостій інтерлюдії стає найбільш яркою в драматичному відношенні, що, зокрема, виражене в контрастній гучнісній динаміці (від FF до PPP). У музичному тексті шостої інтерлюдії поєднані всі образні музично-тематичні нитки циклу: тут і драматизм, і іронія, і сарказм, і тема «фатальної долі». Інтерлюдія, написана в тричастинній формі з динамічною репризою, знову повертає до головної теми циклу, яка з'являється спочатку у важких акордах, grave, потім поступово «поступається позиціями» – аж до таяння-відходу на PPP.

Другий розділ «Сурмлять, сурмлять блакитні гусари» вводить ту іронічну, саркастичну інтонаційно-тематичну сферу, яка особливо ріднить гейнівські цикли Гавріліна і Шумана. Самостійну знакову функцію одержує одноманітний фортепіанний акомпанемент, який слід виконувати підкреслено ритмічно, навіть злегка утрирувано, учуднено – до механістичності. У випадку подібної семантики в циклі стає особливо важливим точне виконання штрихів, дотримання артикуляційних вказівок композитора (як явних, так і схованих, обумовлених жанрово-стилістичними прототипами тематизму). Необхідно відзначити, що у всьому циклі, у

кожному романсі, фортепіанну партію можна розглядати як оркестрально збагачену; настільки багата палітра темброво-динамічних відтінків, тобто функціональне застосування теситурно-регістрових умов фортепіано, що можна «почути», отже, наблизити до почутого виконавську фарбу, особливі артикуляційно-фонічні ефекти – наслідування інструментам різних оркестрових груп (то дерев'яної, то мідної, то струнної).

Саркастичні, фарсові інтонації з'являлися вже в першому розділі циклу, тому їх можна віднести до ключових, а протиставлення їм експресивно-ліричного інтонаційного комплексу, найчастіше на основі вокальної партії, створює основу того смислового діалогу, якому, як головній художньо-стильовій ідеї, присвячений даний цикл. Так, у фортепіанному акомпанементі превалює маршовість. У третьому реченні з'являється нова тематична фігура, яка передає «злу усмішку», причому в той момент, коли вокаліст співає на слові «Лихо!» – на сповзаючих півтонах у межах малої терції. Контраст звучання фортепіанної і вокальної партій передає фарсовість тієї ситуації, у якій опинився «герой» циклу.

Третій розділ «Покуди я барився, зітхав і мріяв» пов'язаний з наскрізним музичним розвитком, кожна віршована фраза придбає «власний» фортепіанний виклад, що відрізняється від музичного «одягання» іншої словесної побудови. Розміреність, деяка твердість ритму, настирливість тріолі восьмими сприяють передачі саркастичного тону, а тверді секундові акорди у фортепіанній партії на словах «ми жити могли б точно в казці» стають музичним знаком примарності щастя. Найбільш кульмінаційні фрази в тексті підкреслюють унісонні ходи фортепіано; фактурні зміни супроводжуються змінами артикуляції, у цьому розділі особливо частими. Четвертий розділ «До твоїх грудей» (*Amoroso* 6/8) розбудовує ліричну тенденцію образного змісту циклу, будується як безпосередній діалог вокальної й фортепіанної партій: недомовлення у поетичному рядку заповнюється фортепіанним звучанням. У другій фразі у фортепіано звучить «тема гусарів», яка була в другому розділі, тим самим підсилюючи

композиційну єдність циклу (ще раз нагадуючи виконавцям про необхідність виконання циклу повністю, якщо прагнути до завершеного подання художнього задуму добутку, тобто до справжньої художності виконання).

П'ятий розділ «О, якщо ти станеш моєю дружиною...» (*Doloroso, grazioso*) відзначений діалогічними перекликами у фортепіанній партії, у яку включені вокальні інтонації. Перша частина звучить у вокаліста, дуже співучо, *legato*; її необхідно виконувати на *mezzo voce* (мелодійна лінія виписана в межах квінти). Хиткість, невизначеність фортепіанної фактури відповідає значенню слова «якщо». «Знаковим» станом цього розділу є непорозуміння, тобто недосяжність одностійності в діалозі, звідси ефекти композиційної незавершеності в окремих партіях, ілюзія змінного метра завдяки змінному акцентуванню (при єдиному метрі 2/4), окремі протяжні інтонації, єдність статичності й руху, особлива «легкість», немов нереальність звучання – знак нездійсненності мрії «героя» циклу (і не тільки його).

Шостий розділ. «Де дівчисько ця, боже...» (*Allegro. 5/8*) супроводжується в партії фортепіано авторською ремаркою *bravuro*. Синкопи, велика кількість різних штрихів, що часто міняються, накладення декількох тематичних планів у фортепіанній партії супроводжують часті зміни настроїв у поетичному тексті й, відповідно, у партії вокаліста. Відзначимо й деяке інтонаційне зближення даного розділу з другим. Подібна тематична арка до другого розділу виникає й у сьомому розділі «Мені снився сон» (*Energico con humor*). Для даного розділу з боку фортепіанного звучання притаманні оркестральність, превалювання штрихів *staccato*, твердий метроритм, акцентування перших часток, маршовість, образна статуарність, подібність з «темою навали». Підйом звучання від унісону з нижнього регістру до кульмінації з наступним спадом відбиває підйом душевного болю до сліпучого спалаху розпачу, страху з наступним провалом почуттів.

У зв'язку з психологічною складністю образного змісту даного розділу в партії у вокаліста використовується величезна кількість різних

виконавських прийомів (glissando, portamento, staccato, non legato, legato, tenuto, >, шепіт та ін.), забезпечити виконання яких може тільки вокаліст, що володіє відмінними вокально-технічними навичками, творчим емоційним і інтелектуальним тезаурусом.

Восьмий розділ «Рокочуть труби» (Maestoso, чверть = 160) досить складний у метроритмічному відношенні, як в окремих партіях, так і при їх сполученні, діалогічній взаємодії. Його можна назвати «голосною» кульмінацією циклу, звідси й свого роду «накопиченням тутті». Поетичний текст демонструє апофеоз «гусарської» сили, з одного боку, з іншого боку – крах надій, але й звільнення від ілюзій: кохану віддають заміж, вона загублена назавжди. Будучи чергуванням двох основних побудов (за схемою АВАВ), даний розділ заснований на різких змінах фактури, на темброво-колеристичних ефектах (особливо помітних у прозорому по звучанню розділі «В»). У партії вокаліста відзначимо статичність мелодійної лінії, безліч секундових, «хворобливих» інтонацій, достаток залігованих нот (іноді протягом 11 тактів). При поверненні до частини «А», що означає повернення до «військової тематики», у музичних інтонаціях проступає щось виродливе, агресивне, що отупляє. Заключна частина цього розділу – Doloroso – міняючи тональність, розмір, фактуру, повертає до мрії, але на такій висоті, на якій вона доступна тільки ангелам, пробуджуючи ангельське співчуття людському стражданню...

Дев'ятий розділ (Marziale, чверть = 126) знаменує «розгул» брутальної військової сили, звідси – концентрація всіх музично-тематичних побудов, які були пов'язані з «військовими» образами – традиційних маршових ритмів, монотонних інтонацій, манірних, примітивних мотивних зворотів. Вокальна партія будується не на поетичному слові, а на різних звукових імітаціях («простих, як мукання»), наприклад: «та-та-та, га-та-та, тр-р-пум, трум, тум-ру-ру» та ін., а також клацання язиком по небу, свист та інших зображальних прийомах. Таким чином, у ній явно проступає пародійний момент, який, якщо його яскраво виявити, може забезпечити блискуче виконання цього

розділу циклу. Але, з іншого боку, як зауважують самі виконавці, відчуваєш себе «у тексті» цього романсу поневолею «машиною», яка тебе підминає, а ти нічим не можеш цьому протистояти, маленькою людиною, яку перемагають хамство, тупість, дурість. Закінчується розділ словами – як лейтмотивом цього циклу – «Ти дійсно сердита?». Для позначення характеру звучання в цьому розділі Гаврілін поєднує в одній ремарці два, видалося б, несумісних поняття: *marcato con grazioso*; цим композитор указує на граничну емоційно-психологічну суперечливість образного змісту циклу на цей момент, доведення образної логіки до трагедійної й гротескової кульмінації одночасно. Цей номер шквалом уривається в кульмінаційну останню інтермедію, створюючи й певну віртуозну кульмінацію в партії піаніста.

Десятий розділ «Я вас покинув у середині липня» (*Semplice*, восьма =144) утворює різкий контраст з попереднім: після сильного стресу настає спустошення душі. Фортепіанний вступ нагадує вступ до романсу Чайковського «Каби знала я, каби відала», звучить з характерною протяжною інтонацією. У вокаліста – *semplice*, м'яко, зі смутком; новим прийомом стає повтор фортепіанного матеріалу в партії вокаліста, тобто вже зі словами, на одну восьму пізніше інструментального звучання. За «зовнішньою» безтурботністю звучання – розпач прощання «героя» циклу зі своєю змученою душею. Мелодійна лінія у вокаліста обмежено двома нотами, звучання яких ритмічно форсоване: акцентуються кожна перша й друга частки в 2/4 розмірі, що підкреслене й фортепіанною акордиком. Завершується цикл «тихою» кульмінацією, що поєднує вокальну й фортепіанну партії спільним відходом, єдністю в розставанні, тобто нарешті знайденою згодою в діалозі, Таке співвідношення учасників виконання, так само як і музично-тематичне узгодження позицій ансамблів, стає самостійним важливим семантичним знаком твору В. Гавріліна.

Таким чином, текстологічний аналіз камерно-вокальної творчості здатен виявляти її образну широту, різноманіття, водночас вказувати на певні

канони даної жанрової сфери, що поєднують між собою творчі явища з достатньо великою історичною дистанцією, зокрема, ранній російський романс та пізньоромантичну вокальну мініатюру. Такими спільними канонічними рисами є, як вже виявлено в аналізі гаврілінського циклу, рівноправ'я вокальної та фортепіанної партій та збиральний полістилістичний характер музичного матеріалу, тобто і «різномов'я», полілінгвальність з музичного боку. Втім дана динамічність музичної мови багато в чому підказується широтою використаного поетичного матеріалу, адже камерний спів шукає «свого слова», своїх співавторів не менш старанно, аніж оперний. У цьому сенсі дуже показовою постаттю для раннього етапу становлення романсової лірики був О. Аляб'єв. Як свідчить сучасне дослідження, у романсах Аляб'єва розширюється традиційний для його часу коло тем і жанрів камерно-вокальної музики, причому виникає і певний міжавторський діалог, адже композитор відкрито використовує стилістику інших митців, зокрема і західноєвропейських, закріплюючи за найбільш характерними стилістичними ознаками кожного конкретний образно-тематичний зміст. Як стверджує М. Букринська (2012 [23]), Аляб'єв стояв в авангарді тих композиторів, які створювали «російську музичну мову» саме як камерну, вокальну та інструментальну, і пісенно-романсова лірика надавала обидві ці можливості. Аляб'єв взагалі бачив шлях розвитку російської музики в синтезі традицій, тому стилістичний синтез, як інтонаційний, так і жанровий, став однією з важливих рис його музики, породжуючи естетичні різновиди романсів-пісень, зокрема сатиричні нариси, «пісні в'язнів», автобіографічні мініатюри (щоденникові нариси). Композитор був справжнім майстром стилізації («Пісня нещасного», наприклад), коли створював не лише музику, а й поетичний текст. Аляб'єв ставить перед собою завдання створити стилізацію каторжної пісні. Музична мова названого романсу, також як і поетичний текст, спирається на фольклорну основу, у ній присутні риси російської протяжливої пісні. За жанрово-стилістичними складовими «Пісня нещасного» стоїть на межі «російської

пісні» і елегії. В елегічному переломленні розуміється у творчості Аляб'єва і любовна тематика. Зокрема, у романсі «Я бачу образ твій» виявляється близькість до поезики Шуберта у прийомах інтонаційного та гармонічного розвитку. І орієнтація на німецький романтизм, зокрема, на творчість Шуберта не є випадковою. Композитор прагне до створення камерно-вокальних психологічних портретів, до розбудови образу ліричного героя – і тут музика, музично-поетичне «слово» Шуберта є найбільш високим й бажаним взірцем. Відтворення внутрішнього світу людини, героя опусу, з його протиріччями й прихованим драматизмом стає наскрізною темою творчості Аляб'єва, наближаючи його до західноєвропейських мистців, водночас провіщуючи майбутній лірико-драматичний тон романсів П. Чайковського. Відтак Аляб'єв експериментує з романсом, розширюючи його жанрові межі, але віддаючи перевагу елегічному напрямку, причому, як слушно зауважує М. Букринська, багато елегій Аляб'єва граничать з жанром балади («Пробудження») або «російської пісні» («Пісня нещасного»), яка також стає однією зі сталих стилістичних форм. До неї можна віднести «Пісню розбійника», знаменитого «Солов'я», «Сиротинушку», «Сарафанчик», багато інших. Причому, «як правило, мелодія вокальної партії цих творів, що опирається на інтонації російських народних пісень і міського романсу, сполучається з акомпанементом, заснованим на принципах західноєвропейської гармонії» [23, с. 18–19]. Також дуже вдалим спостереженням видається те, що саме стилістична багатогранність романсів Аляб'єва провокує інтерпретативну активність та «різнобарв'я», коли кожен виконавець може виокремлювати той стилістичний компонент, який йому найближчий за інтонаційним походженням, також має найбільш суттєві на даний момент семантичні проєкції, навіть якщо вони ведуть вже досить далеко від вихідного авторського задуму [23, с. 24–25].

Унікальним взірцем авторської камерно-вокальної поезики з власними інтерпретативними засадами та передбаченнями є творчість Г. Малера, що нечасто постає в об'єктиві музикознавчого дослідження, оскільки

витісняється інтересом до більш масштабних творів майстра, водночас, як вже показало дослідження І. Барсової, симфонічна мова Малера багато в чому базується (саме в своїх «інтонаційних фабулах») на камерно-вокальному пісенно-елегічному інтонуванні. Тому звертає на себе увагу дослідження І. Леопи (2017 [89]), у якому пропонується оновлений погляд на камерно-вокальний стиль Малера та способи інтерпретації його камерно-вокальних творів. Зокрема відзначається, що дана сфера творчості композитора є напрочуд цілісною та має власну хронологію, веде від раннього періоду (1866–1880) до періоду «Чарівного рога хлопчика», що підрозділяється на дві фази – створення пісень у рамках традиційної концепції Lied і симфонізація пісенного жанру; головним же постає третій період, пов'язаний зі звертанням до поезії Ф. Рюккерта. Авторкою докладно проаналізовані елементи музично-поетичної лексики, що присутні у всіх вокальних творах композитора різних періодів, тому є можливість створення своєрідного інтонаційного словника, причому у поєднанні словесних та музичних побудов, тобто як збірника синтетичних інтонем, у яких поєднуються також різні образні інгредієнти: предмети зовнішнього світу й ставлення до них майстра.

Особливої уваги заслуговує також аналіз принципів роботи Малера з поетичним першоджерелом, що є майже канонічною рисою вже музикознавчого дослідження камерно-вокальної творчості у цілому.

Малер є дійсно майстром художнього діалогу, а його стильове мислення наскрізно пронизане різними стилістичними асоціаціями, мовними перегуками, і цьому він «вчиться» саме у камерно-вокальній галузі. Діалог постає його провідним композиційним методом, стилетворчим чинником, звісно, способом опрацювання поетичного матеріалу. Г. Малер суттєво «усучаснює» поетичні образи їх, включаючи їх музичним шляхом до нового соціокультурного контексту. Тому І. Леопи наголошує на діалогічних аспектах камерних творів Малера як на таких, що, по-перше, дозволяють формуватися множинним смисловим полям твору, по-друге, визначають

структурні особливості, фактурні якості творів, тобто побудову художнього простору у його безпосередньому звуковому втіленні, по-третє, впливають на хід інтерпретації, зокрема, примушують вдаватися до певного герменевтичного аналізу творів, йдучи від їх архітектоніки до образного змісту з його асоціативними нашаруваннями, розшифровувати авторські смисли та надавати їм нового контекстуального розуміння тощо.

Як пише І. Леопа, «випробуваний у ході аналітичної роботи метод структурування на основі діалогу може вплинути на виконавське розуміння глибинних взаємозв'язків творів...; ...діалогічність постає творчим методом створення адекватної індивідуально-унікальної циклічної композиції, що не суперечить заданим Г. Малером поліваріантності й імовірнісної множинності виконавських прочитань... Подвійність світовідчування Г. Малера, що виявилась у різних компонентах музично-поетичної мови, стає специфічною особливістю його індивідуального стилю й визначає основні стильові тенденції малерівської музики, такі, як взаємопроникнення жанрів й розмивання меж між легкою та серйозною музикою, а також обумовлює найбільш відомий творчий метод композитора комбінаторний...; в амбівалентності музично-інтонаційного словника малерівських пісень проявляється взаємодія різних історичних і національних стилів» [89, с. 22].

Таким чином, герменевтичний підхід до камерного співу в аспекті його жанрово-стильового розвитку дозволяє переконуватися у важливості мовного й образного змісту даної жанрової сфери як поєднання не лише словесно-поетичного й музичного матеріалів, мистецьких видових засобів, а й темпоральних вимірів: віддаленого історичного та найближчого, найсучаснішого. Ця тенденція хронотопічної актуалізації стає провідною для всіх композиторів, котрі звертаються до камерно-вокальних жанрів, знаходять у них можливість висловити власне авторське «Я», відтворити власні життєві інтереси, способи світобачення.

1.3. Діалогічна природа образного змісту та мовна специфіка камерно-вокальної творчості

Діалогізація образного змісту є такою конститутивною семантичною рисою камерної вокальної творчості, яка взаємозумовлена з його предметною жанровою специфікою, тобто визначається його загальною поетикою, тому передбачає достатньо широке коло чинників, засобів та художньо-сміслових проєкцій.

Найбільш очевидним та експлікованим у виконавській сценічній поведінці є умовний діалог вокальної та інструментальної (фортепіанної або іншої) партій, що розводить з також достатньою наочністю синтетичний музично-словесний та суто музичний рівні тексту, тобто виявляє різні художньо-знакові типи інтерпретації.

З деяких сучасних музикознавчих досліджень (К. Степанідіної, 2013; О. Філатової, 2004; Г. Штром, 2009) випливає, що, по-перше, у взаєминах вокаліста та інструменталіста у камерному вокальному творі здійснюються усі основні різновиди діалогу, від згоди до умовного конфлікту, і дана «драматургічна гра» впродовж одного опусу набуває семантичних функцій, подібних до подієво-сюжетних. По-друге, різні жанрові норми камерної вокальної лірики передбачають різні функціональні відносини фортепіано і голосу, тобто розраховані на різні типи сценічного виконавського діалогу, від майже повного підпорядкування інструменталіста вокалісту до їх рівноправного положення й навіть до певного домінування інструментальної партії над вокальною. В будь-якому випадку камерна вокальна творчість передбачає розвиток тематизму двох родів, вокального та інструментального, суттєво впливає на взаємодію й наближення вокальної й інструментальної інтонаційних сфер, їх взаємне збагачення, що постає продовженням й подвоєнням взаємодії слова та музики, але у майже зворотному порядку: вокаліст відповідає за зміст музики більше, аніж за образний узагальнений зміст словесного матеріалу, моделювання інтонаційної атмосфери якого

покладається на інструментальне «чисте» звучання. Так, в романах М. Метнера партія фортепіано виконує домінуючу семантичну місію завдяки тому, що містить розвинені сольні фрагменти; інструменту доручається втілення поетичних словесних мотивів-образів, що допомагає глибше пізнати метнерівське авторське світобачення, тому й поглибити оцінки фортепіанного стилю композитора у цілому.

Зауважується, що образна діалогічність камерно-вокального твору, звідси й двоїстість семантичних функцій камерного співу, виникає як відтворення певної особистісної «картини світу», котра переломлює і національні світоглядні установки (О. Корнієнко [70]). Зокрема, російська та французька вокальні школи, які здійснювали тенденцію камернізації на порозі ХХ століття, прагнули втілювати оновлене розуміння естетичних настанов камерно-вокальної творчості, тому не лише збагачували її мову тими стилістичними зворотами, що надихалися іншими жанровими галузями музики, а й винаходили нові музичні (музично-поетичні) символи «стилю світовідчуття», тобто стилю мислення.

Розглядаючи інструментальні епізоди у камерно-вокальному творі як свого роду «мову від автора», К. Степанідіна (2013 [149]) наголошує, як на принциповій жанровій рисі, на здатності фортепіанної партії мати власну «точку зору», відмінну від вокальної, котра мовби позиціонує точку зору «героя» твору. Розгляд взаємодії вокальної та інструментальної партій, з врахуванням їх і рівноправності, і відмінностей, дозволяє говорити про різні типи діалогу, відмінні від тих, що виникають при верховенстві вокальної лінії. Якщо при провідній ролі голосу в творі спостерігалось ситуативне лідерство однієї з партій, то при рівноправності виникає постійне суперництво, і конфліктність діалогів даного типу досягається різницею в тематизмі вокальної та інструментальної сфер, їх зустрічним мотивним розвитком, а враження протиставлення підсилюється за допомогою введення декламаційних прийомів, завдяки яким вокальна партія за способами інтонування наближується до вербального мовлення.

Вивчення діалогічної системи камерно-вокальної лірики за допомогою аналізу взаємодії вокальної й інструментальної сфер дозволяє дослідниці виявляти особливості співвіднесення вокальної і фортепіанної партій через призму принципу діалогу. Зокрема, романс представлений як діалогічна система, що складається з низки діалогічних пар, серед яких пара «вокальна партія – фортепіанна партія» є провідною, оскільки найбільшою мірою сприяє створенню самої музичної тканини твору. Крізь призму принципу діалогу були виявлені особливості відносин виконавців, що мають основою фактурні й ритмічні відносини вокальної та фортепіанної партій, тобто корелюються і у горизонтальному, і у вертикальному планах. Підкреслюється, що важливим для виконавського мистецтва є також і те, що тематичний й образний розподіл не може бути чітким й однозначним, тому що у композиції одного твору можливі переходи від одного рівня викладу до іншого, комбінація вертикального (в одночасному звучанні) і горизонтального (включення сольних вокальних або фортепіанних епізодів) співвіднесення голосу й інструмента. Запропонована систематизація видів взаємодії партій дозволила виявити не тільки магістральний розподіл на співвіднесення при провідній ролі голосу та при рівнозначності партій, але відзначити також наявність навіть усередині одного виду взаємозв'язку різних підходів до вирішення текстової побудови музичного твору. Так, з одного боку, серед творів з рівноправністю партій спостерігається розвиток принципів симфонізму, що дають значне навантаження на фортепіанну фактуру (виникають «лінійна гомофонія», «оркестрово-фортепіанні партитури»), а з іншого – відзначається «мінімізація» фактури у творах з тенденцією до камерності.

Важливим спостереженням дослідниці видається те, що у камерно-вокальній ліриці існує власна тенденція взаємовпливу з симфонічною й камерною інструментальною музикою, що сприяє, з одного боку, «згладжуванню» внутрішніх жанрових меж у музичному мистецтві, але, з іншого, сприяє нарощуванню мовного потенціалу й автономного значення

саме камерно-вокальної галузі. Так, у музиці ХХ століття спостерігається певне нівелювання відмінностей між жанрами, між вокальним циклом і камерно-інструментальним ансамблем або симфонією і т. д. Тим самим, спостерігається такий аспект діалогічної системи камерно-вокальної музики, як міжжанровий діалог. У роботі К. Степанідіної виявлений зв'язок цих співвідношень з поетичною основою й стилістикою камерно-вокальних творів, простежений вплив історичних процесів на долю камерно-вокальної музики як складеної частини мистецтва в цілому [149, с. 21].

Варто відзначити розділення жанрового шляху камерно-вокальної музики на більш новаторський і більш консервативний, так би мовити, більш елітарний та масовий. Можливими були прориви «чистої декламації й декламаційних прийомів», але потім й їх нівелювання, як небажаного перевантаження музичного інтонування, хоча вони залишають свій слід на всіх рівнях «вокально-фортепіанних партитур» Д. Шостаковича, Е. Денісова, С. Губайдулліної, деяких інших, відкриваючи можливість розширювати в різні боки інтонаційні властивості вокального мовлення.

У той же час зберігає своє важливе місце і традиційний романс, чому сприяє генетична риса жанру – призначення камерно-вокальної музики для домашнього або салонного музикування. Взагалі лінія звукотворчих пошуків стосовно камерно-вокальної музики даного періоду бачиться іноді допоміжним експериментальним явищем, що сприяє розширенню композиторської мовної свідомості. Так, введення до вокальної й фортепіанної партії новаторських прийомів (таких, як різні види декламації в вокальному голосі, елементи сонористики, атоналізму, пуантилізму, серійності у фортепіано), приводить до збагачення палітри виразових засобів, зростанню експресії музичного мовлення.

Водночас принципово важливою тенденцією є також збереження в камерно-вокальній музиці національних пріоритетів, найбільш показових та типових національних форм, тобто прагнення засобами камерно-вокальної лірики відтворити специфічну «національну картину світу», що є однією з

важливих складових тої авторської програмності, котра притаманна даній жанровій галузі.

Про таку «картину світу» йдеться у дослідженні О. Корнієнко (2011, [70]), зверненому до творчості французьких композиторів на рубежі ХІХ–ХХ століть та пропонуючому також «національний образ світу», що має вагоме значення у сучасних естетичних та культурологічних дослідженнях. Дослідниця справедливо зазначає, що поняття «картина світу» знайшло застосування в різних сферах діяльності (наукової, професійної, побутової), також є актуальним і для музикознавства, оскільки відразу орієнтує на світоглядний стильовий рівень музикознавчої аксіології. Національна картина світу спирається на систему образів, у якій відбивається погляд нації на навколишній світ і на себе саму, включає уявлення, виражені як у самосвідомості націй, так і в судженнях про неї інших народів, тому постає особливий принцип «відчування» етносу, у тому числі французького, що породжує власне коло знаків та означуваних, тобто стає певним «семіотичним джерелом» для художньо-образної системи. Певним символічним утворенням постає й менталітет та уявлення про нього, що спрямовані до уявної реальності, що відтворюється лише ідеаційним шляхом. Тобто відбувається суттєве ускладнення і обраної сторони, і мовних засобів музичної творчості. Зауважується, що поняття менталітету має великий діапазон трактувань. Вихідне від латинського «mens», «mentis» (розум, мислення, розважливість, напрям думок, душевний склад), воно адаптоване вченими як до етнічної цілісності, так і до епохи, соціальних співтовариств, вікових і професійних груп, також і до окремих особистостей, може мати й трансцендентне значення, адресуючись, наприклад, ноосфері.

Враховуючи той факт, що ментальність є суто психологічною властивістю, тобто не є очевидною у предметному зовнішньому світі, але потребує визначених критеріїв вивчення, дослідниця приходить до думки, що, по-перше, її треба поєднувати з явищем національної ідентичності та самоідентифікації, по-друге її треба шукати у художніх формах, тобто у

мистецьких втіленнях, що надають їй хоча й мистецькі зміненого, але сталого і артефактно вираженого положення. До таких форм належить і французька камерно-вокальна музика початку ХХ століття, що презентує у музично-поетичних образах особливу картину світу, причому наголошується, що, саме тому, що дана картина досить специфічна, вокальні твори французьких композиторів цього перехідного, й тому надзвичайно важливого для усіх культур, періоду, недостатньо відомі виконавцям та музикознавцям інших країн, адже це не лише твори Г. Форе, М. Равеля і К. Дебюссі, а й мініатюри Е. Шоссона, Е. Шабріє, А. Дюпарка, що не досліджувалися з текстологічного боку. Також потребує додаткової уваги жанр «*mélodie*», що відбиває тонкі нюанси й естетичні уявлення національної поезії, постає своєрідним жанровим ключем до національної символіки у французькій музиці. Справедливо наголошується також, що «фактичне звучання й інтонаційне втілення структур рідної мови сприяли тому, що вокально-пісенне мистецтво стало одним з символів французької культури» [70, с. 7]. Причому при всіх своїх відмітних рисах, камерно-вокальні твори французьких композиторів цього перехідного періоду, що дуже ріднить їх з російськими митцями на даній історичній межі, міцно зв'язані з попередньою романтичною та пізньоромантичною традицією музичної культури Франції (уособлену в постатях Г. Берліоза, Ш. Гуно, Л. Деліба, С. Франка), особливо з тими програмними ідеями, що завжди відрізняли музичне мислення французьких майстрів, будуть продовжені у творчості наступного покоління композиторів, що вже впевнено увійдуть до ХХ століття та визначать його серединний розвиток (Ф. Пуленк, Д. Мійо, А. Онеггер, О. Мессіан). Реформаторські риси творчості французьких композиторів є не менш важливими, хоча і не настільки демонстративними, як в опусах А. Шенберга й І. Стравинського, але вони дійсно сприяють поглибленню тих інтонаційних засобів, що дозволяють відчути специфіку національного мислення (а не створювати «музичне есперанто», як визначив Б. Асаф'єв мовні інновації І. Стравинського).

Відтак форма «*mélodie*» розцінюється як макро-знак національної свідомості і національного музичного мовлення, а ставати таким символічним утворенням їй дозволяє сполучення існуючих традицій вокальної лірики з новими уявленнями про високу роль відчуття та почуттів, що приводять до особливої проникливості сприйняття, чуйності до краси та чутливих способів її знаходження, безпосередності почуттєвого реагування, естетичної насолоди, відповідаючи саме французькому образу світу. Серед них дослідниця відзначає лірико-проникливий зміст (трепетна ніжність, схвильована радість, ранима меланхолія та ін.), делікатну подачу образу, гнучка мелодичну лінію, що відбиває «колірні» півтони й нюанси «сердечних» коливань, тонка натхненність, що проникає до звукового простору мініатюр («Зачарування» Е. Шоссона, «Смутна пісня» А. Дюпарка, номери з циклів «Добра пісня» Г. Форе й «Пісні Білітис» К. Дебюссі), Специфіку національного світовідчуження епохи передає вокальна «*roème*» – жанр, що представлений у творчості К. Дебюссі і М. Равеля (пізніше до нього зверталися Д. Мійо й О. Мессіан). З принципами цього жанру перегукуються: нерегламентованість форми, динамічність функціональних співвідношень соліста та інструмента (частий зсув образного наголосу на інструментальну партію – або ситуація підлеглості голосу акомпанементу), організація по типу ірраціонального «потoku свідомості», що особливо показово для більшості поемних форм, у тому числі камерно-вокальних [70, с. 18].

Виокремлюються у дослідженні і інші типові жанрові різновиди камерно-вокальної лірики, зокрема так звана «простодушна французька пісенька» («Пісня жайворонка», «Пісня для Жанни» Е. Шабріє, «Три пісні» М. Равеля), що включає до себе і риси «*chanson*», оскільки має прості мелодії прості, досить лаконічний акомпанемент, спирається на жанрові прототипи, що розповсюджені в побутовій музичній культурі, також на принципи куплетної форми, що завжди вказують на спорідненість з народно-пісенними традиціями. Звісно примітною національною рисою французького національного менталітету постає візуалізація, зображальність, увага до

видовищних тілесно-почуттєвих чинників буття. Так, О. Корнієнко пропонує розглядати такі програмні підвиди камерно-вокальної творчості, як «пейзаж», «портрет», «пастораль» і «театральна сценка», залучає різноманітні картини природи (як синтез музичного та візуального) втілені у вокальній ліриці К. Дебюссі музичні портрети, створені М. Равелем, загалом тенденції унаочнення – театралізації притаманні французькому образу світу при його втіленні у формі камерно-вокального твору [70, с. 18–19].

Особливий аспект історії, стильового розвитку камерно-вокальної творчості відкривається при зверненні до творчості М. Метнера та С. Рахманінова, які обидва поєднали перехідні парадигми музичного мистецтва на переламі двох століть з відкриттям нових сталих ціннісних орієнтирів першої половини ХХ століття. Хоча камерно-вокальна спадщина М. Метнера ще недостатньо відома і вивчена, Г. Штром (2009 [167]) вдається довести її фундаментальне стильове значення не лише для самого композитора, а й для усїєї жанрової царини, для «скарбницю російської вокальної лірики» та для європейської музичної класики ХХ століття. Камерно-вокальна творчість Метнера розглядається в її роботі в аспекті саме фортепіанної, оскільки, як видатний піаніст, Метнер «висловлюється у фортепіанних партіях романсів з такою ж повнотою, як і в сольних п'єсах. У нього практично немає романсів, акомпанемент яких був би простим супроводом, гармонійною підтримкою партії вокальної. У багатьох романсах фортепіано відіграє не тільки рівноправну з голосом, але часом домінуючу роль... За багатством звукового світу, різноманітності фактури, найтоншому виробленню деталей, по використанню засобів виразовості фортепіанні партії романсів не уступають творам для фортепіано соло. І ті й інші перейняті стихією поезії, утворюючи як би єдине музично-поетичне поле» [167, с. 3–4].

Відзначається, що мотиви, розроблені у віршованих текстах, які Метнер обирає для своєї вокальної лірики, природно перетікають у його фортепіанні опуси, і це, у цілому, створює єдину програмну основу його

творчості. Підсилена роль фортепіано та ускладнення, навіть певна віртуозність фортепіанної партії споріднює стильові пошуки Метнера і Рахманінова, а це допомагає розширювати уявлення про провідні тенденції стильового розвитку камерного співу та про значення для нього авторських жанрових моделей.

Зокрема, піаністичні уподобання Метнера розкриваються низкою застосовуваних ним прийомів пожвавлення ритмічного руху та «поліфонії ритмів», що відповідає ускладненню фактури та фортепіанної динаміки, причому Метнер намагається надавати фортепіанним «рухам» наочності та візуальних асоціацій, поєднує графічне та насичене кольорове письмо, підказуючи образний прихований смисл, так би мовити семантичний підтекст, множиною виконавських ремарок, що, по суті, є висловленням програмних задумів композитора. Також варто відзначити, що М. Метнер дотримується, як переважаючої, форми «вірша с музикою», якій, звісно, надає авторського оригінального тлумачення, але саме за канонами даної жанрової форми пильно дослухається до поетичних рядків, прагне відтворити «образ поета».

Такими є два «музичні вірші» на слова О. Пушкіна і Ф. Тютчева, з яких особливу цікавість викликає «Муза», оскільки на той самий текст був створений і опус Рахманінова. Особливості втілення цього пушкінського шедевра Метнером зумовлюються тим, що «вірш» починається зі вступу голосу, зберігаються основні розділи поетичного тексту, музика розбудовується від спокійно звучного начала до поступового пожвавлення, що приводить до першої кульмінації шляхом ускладнення гармонійної мови, ущільнення фактури, частішання ритмічного пульсу, через динамічний підйом і артикуляційна різноманітність. Рахманінов, на відміну від Метнера, надає фортепіанну інтродукцію, що відтворює сопілковий наспів, також дотримується внутрішньої структури пушкінського вірша, але структурна межа між начальними і наступними рядками в нього більш рельєфні. Однак другу половину вірша композитори тлумачать зовсім по-різному. У

Рахманінова зрушується темп, мінорний лад переміняється однойменним мажорним, модуляційні зрушення та фактура, що помітно ущільнюється, підводять до кульмінації, причому дійсна «тиха» кульмінація настає на ключовому для вірша образі Музи, яка, взявши з рук хлопчика сопілку, пожваблює її «божественним подихом». Декламаційна манера у вокальній партії переміняється широким мелодійним розливом, і на останній фразі вірша настає заспокоєння з поверненням до начального фортепіанного звучання. М. Метнер починає другу половину вірша деяким «гальмуванням», що досягається використанням уповільнюючих рух альтерованих гармоній і поділом партій обох рук за голосами, має місце загальний підйом до другої кульмінації, а заключна кульмінація припадає на останнє слово вірша, котре довго й з лікуванням розспівується, доходячи до фортепіанного завершення; тобто останнє слово Метнер також залишає піаністу (див. про це: [167, с. 22–23]).

1.4. Провідні тенденції формотворення та стильового розвитку камерно-вокальної творчості

Саме деталізація письма й особистісна виконавська репрезентативність камерного вокального жанру обумовлюють значення образу виконавця не просто як співтворчого, але як інтегруючого словесно-поетичні й музично-композиційні прийоми, здатного забезпечувати їх нову художню цілісність у співацькому волевиявленні. Для повноти останнього найбільш відповідною постає циклічна форма, як організація послідовно-часової композиційної єдності низки окремих п'єс, що містять різні образні якості та мовно-стилістичні характеристики. Циклічність, як принцип побудови камерно-вокального твору, зумовлює й співацькі завдання виконавця-інтерпретатора, як одного з авторів усього творчого процесу, робить необхідним знання загальної художньої ідеї твору – як смислового контексту, від якого залежить взаємодія семантичних функцій всередині твору.

Саме композиторська творчість двадцятого століття надає авторському стильовому началу домінування над жанровим нормуванням музичної мови, перероблює уявлення про традиційну жанрову семантику та формотворчі засади камерного співу. Важливим історичним моментом в еволюції камерного співу є перетворення збірника вокальних мініатюр у масштабний цикл, що базується на образно-змістових та логіко-сміслових зв'язках між композиційними одиницями твору у цілому. Принципи організації композиції циклу визначаються його внутрішньою художньою подієвістю, що йде від поетичного тексту, але набуває іншої смислової спрямованості у взаєминах з логікою музичної композиції; так, драматургічна своєрідність циклів Д. Шостаковича (зокрема циклу «Сім віршів Олександра Блока») виявляє як опорну жанрово-композиційну одиницю «вірш з музикою».

Перетворення романсової лірики на конгломерат «віршів з музикою» відбувається на переході від романтичної доби до ХХ століття, зокрема у творчості С. Рахманінова, який створив власну музичну антологію російської поезії, надаючи нові текстові єдності поетичній та музичній лексиці, формуючи авторську семіосферу камерно-вокальної творчості. Відбираючи певні словесні топоси, поетичні мотиви, що, повторюючись, формують наскрізні тематичні лінії (Л. Гервер [39]), композитор формує контрастну музичну тканину, що поєднує концертно-віртуозну фортепіанну фактуру з прозорим камерним викладом, вимагаючи від піаніста майстерності звуковидобування, відтворення ритмічних і поліфонічних деталей музичного «висловлення», найтонших гармонійних фарб. Не менших виконавських зусиль вимагає й вокальна партія, що володіє напруженою динамікою, «вибуховістю» кульмінацій, у яких з надзвичайною силою розкривається внутрішня психологічна колізія, також містить «тихі» кульмінації – з використанням на найніжнішому *pianissimo* високих звуків.

У цілому, в галузі камерно-вокальної творчості сформувалися два основних шляхи інтерпретативної взаємодії поетичного слова і музичного інтонування, що визначають логіку вокально-інструментальної композиції: в

узагальненому плані, з відволіканням від конкретних подій та предметів; з поглибленням до деталей та психологічних станів, проникненням до серцевини образу. Загальні місця поетичної риторики визначають «загальні місця» музичної семантики; авторизоване та психологічно загострене слово наближає й укрупнює психологічну індивідуальність образу, надає деталізованого характеру музичному викладу, сприяє розвитку речитативно-декламаційного типу мелосу, авторській диференціації музичної мови. У камерно-вокальних творах С. Рахманінова поєднуються обидва шляхи до створення «віршів з музикою».

Проблемам вокальної музики, у тому числі, камерному вокальному циклу, присвячене велике коло літератури [26–30; 45; 46; 50; 52; 81, д. і.], однак, вони, як правило, розглядаються поза питаннями виконавського розуміння. Тим часом, саме деталізація письма й подвійність характеру («дуєт солістів») камерного вокального жанру обумовлюють значення образу виконавця не просто як співтворчого, але як інтегруючого словесно-поетичні й музично-композиційні прийоми, що забезпечує їх нову художню цілісність в акті *особистісного здійснення в співі*. Для повноти останнього й необхідний *цикл* – тобто деяке подовження музичної форми, що складається з послідовності мініатюр, організує перебування в певних емоційно-оцінних станах і відкриває їх сталі, повторювані, також рухливі, поновлювані, сторони, властивості, якісні характеристики. Навіть при виконанні окремих номерів вокального циклу необхідне знання загальної художньої ідеї твору – як визначення того смислового контексту, від якого залежать семантичні функції відособленого текстового фрагмента, який дозволяє даному фрагменту (окремому романсу, віршу з музикою, монологу й т. п.) репрезентувати образне ціле, виступати його повноправним заступником і в такий спосіб реалізовувати весь свій можливий смисловий обсяг. Так, наприклад, широкий, що опирається на інтервал октави, хід у початковій фразі романсу «Ви злі, злі пісні» у циклі Р. Шумана «Любов поета» може бути оцінений як вираження «волі до розпачу» (нагадуючи заклик

А. Ахматової: «Ніколи не втрачайте розпачу!») і, таким чином, сприйматися як своєрідна патетична лейт-інтонація – у співвіднесеності з теситурною речитативною «скутістю» вокальної партії одного з попередніх номерів даного циклу – «У сні я гірко плакав».

Історія камерного вокального циклу як самостійної жанрової форми європейської музики обумовлено трьома передумовами. По-перше, вона починається тоді, коли відбувається остаточний розподіл сольних вокальних і інструментальних форм і стилів, отже, виокремлюються дві – вокальна й інструментальна – галузі *виконавської поезики як особистісного самовираження, тобто як свого роду авторської*. По-друге, вона пов'язана зі зростаючим інтересом до поетичного слова й до поезії в цілому саме як до авторського феномена, до оригінального, особистісного в поезії, до долі поета, а звідси – і до індивідуальних рис композиторського стилю, до неповторності музичної інтонації. По-третє, період формування камерного вокального циклу збігається з часом найвищої активності, одночасно, досягнення стабільності інтрастильових закономірностей європейської музики, насамперед, структурно-композиційних, яку сьогодні називають академічною (класичною в широкому значенні цього слова) основою музичної мови. Можна вказати ще на деякі обставини, суттєві для долі жанру: на посилення протиставлення поезії й музики, їх принципову діалогічність в художньому союзі, на пошук національної самостійності провідними європейськими композиторами, що загострює інтерес до літературних першоджерел, на завдання відновлення й збагачення інтонаційного фонду (комунікативних можливостей) музики, нарешті, на настільки ж актуальне завдання смисло-значеннєвої конкретизації й прояснення для слухача музичного змісту й на деяке інше. Дані обставини утворюють другий і наступні рівні генетичних умов жанру, однак вони також свідчать про романтичні фактори автономії камерної вокальної лірики, що зайвий раз вказує на важливість виконавських факторів у генезисі даної жанрової сфери, оскільки він (генезис) збігається з відокремленням

виконавської інтерпретації як художньо-семантичного феномена, яке, як відомо, відбулося в романтичний період.

Ознаменувавши рубіж класицистської і романтичної епох, вокальний цикл стає одним з найважливіших надбань музичної культури ХІХ століття, яка додає до нього багато нових змістовних ознак. Однак своєї зрілості дана жанрова форма досягає лише на рубежі ХІХ і ХХ століть і в першій половині ХХ століття. Причини названого явища можна знайти в тому, що, по-перше, саме композиторська творчість двадцятого сторіччя досягає того ступеня домінування авторського стильового начала над загальними технологічними нормами музичної мови, який є необхідним камерному вокальному циклу по його вихідному жанрово-семантичному завданню; по-друге, незважаючи на багатовіковий досвід «спілкування» музики й слова, камерний вокальний цикл є відносно молодим – молодше інструментального, деякі стійкі тенденції якого можна знайти вже в першій половині ХУІІ століття, а з усією визначеністю – у другій, у творчості органних майстрів і клавесиністів (у зв'язку з останніми згадуючи й англійську верджинальну школу доби Відродження) [91–92].

Відправним пунктом в еволюції камерної вокальної музики видається момент переродження вокального (пісенно-романсового) збірника у цикл, тобто відкриття принципів логіко-смисловому зв'язку між структурними одиницями музичного тексту. Таким моментом є створення Л. Бетховеном Шести пісень на слова Ейтелеса (для тенора й фортепіано, ор. 98, 1816 рік). Показово, що, до звертання до Ейтелеса, Бетховен писав пісні на слова Геллерта (також шість, в 1803 році), Карпані, нарешті, Гете композитора, що особливо його захоплював. Але тільки в піснях «До далекої улюбленої», написаних на слова «другорядного поета» – незважаючи на їх другорядність – виникає справжній *Liederkreis*, тобто *коло* пісень – *цикл*. Його створює не звернення до поезії одного автора, хоча й воно важливо. Його створює нова єдність музично-драматургічних зв'язків, знайдена Бетховеном, міцність жанрово-конструктивної ідеї, що виражається саме в цілком музичних

принципах побудови твору (див. про це:[111]). Насамперед, це написання камерного вокального твору на вибрані вірші, що означає не просто вибір віршів, але їх розташування в тому порядку, який необхідний композиторові для реалізації своєї музичної ідеї. У цьому випадку (у Бетховена) – це зіставлення любовних образів і картин природи, що веде до відомого ототожнення психологічного й пейзажного начал, до пантеїстичного трактування теми любові. Справа не тільки в тому, що, безумовно, музика Бетховена стоїть незмірно вище віршів і переосмислює їх (так само як не можна вважати головним досягненням Страстей Генделя й Баха підйом над не занадто художньою німецькою поезією першої половини XVIII століття); важливе те, що музика Бетховена випереджає віршовані задуми, звернена до власних образних завдань. Відзначимо й те, що право композитора самому вибирати й розташовувати словесно-поетичні тексти виявиться умовою написання вокальних циклів на вірші різних поетів (і навіть різних історичних епох, стилів), коли вже тільки воля композитора пояснює послідовність поетичних образів. Тому, як правило, музичний цикл повинен зберігати відносний лаконізм, що дозволяє створювати почуття єдності змістовного обсягу твору при його сприйнятті, співвідносити початковий й заключний розділи.

Вимога темпоральної корекції звучання змусила Р. Шумана вибрати з 56 віршів Г. Гейне лише 16-ть для свого циклу «Любов поета» [48]. Семантична поглибленість музичного тексту веде до ускладнення структурно-композиційних прийомів. Для циклу типове сполучення строфічної й тричастинної репризної форми в межах одного номера, наскрізного розвитку й вільно трактованої рондальності, також репризності в межах усього твору, посилення монотематичного начала. Крім того, відбувається відокремлення – зі зростанням семантичної самостійності кожного – вокального та інструментального начал, яке буквально моделює діалог композитора з поетом: починаючи від короткої інтонаційної побудови й закінчуючи формою в цілому. На рівні вокальної інтонації даний діалог

реалізується як підпорядкованість (вільна або мимовільна) природної мовної свободи подиху, поетичного розміру, ритмічного малюнка віршованого рядка метро-ритму й фактурі, ладо-гармонійним умовам інструментального супроводу. На рівні циклу в цілому слід зазначити поєднання відцентрової й доцентрової композиційної тенденцій, конвергенції й дивергенції стилістичних ознак єдиної стильової моделі твору, що підкреслює змістову самостійність кожної вокальної мініатюри, служить можливості її відокремлення, з одного боку, робить її невід'ємною частиною загального процесу становлення циклічної форми, з іншого. Така особливість композиції циклу стає зручною основою для його драматургічного ускладнення й зближення з сонатно-симфонічним, причому останній виявляється в ролі носія найбільш загальних логічних норм класичної музики, абстрагованих структурних канонів. Вже бетховенський цикл дозволяє також помітити істотну роль ладо-тональних зв'язків, арок, повторень, тем-ремінісценцій і алюзій (умовних нагадувань), нарешті репризності в самому широкому її прояві – від інтонаційно-тематичного до фактурно-тембрового рівнів.

Подібні прийоми, принципи організації композиції циклу як способи наділення його специфічною музично-тематичною (-інтонаційною) сюжетністю («фабульністю», якщо згадати термін І. Барсової [11]) визначають будову й драматургічну своєрідність циклу Дм. Шостаковича «Сім віршів Олександра Блока», який належить до ключових як у поезиці самого композитора, так і у виконавській поезиці сучасних музикантів. Його вивчення, в опорі на дослідження, присвячені камерно-вокальній творчості й стилю Д. Шостаковича, дозволяє відкривати й осмислювати шляхи інтерпретації інших камерно-вокальних творів Шостаковича, особливі можливості авторського входження до традиції світової й вітчизняної культури, сполучення особистого й історичного планів у семантиці музичної композиції [29; 50; 54; 74; 84].

Цикл написаний в 1967 році. Композитор перебував у розквіті майстерності, на вершині слави й офіційного визнання, знайшов особисте щастя в останньому шлюбі – і виявився на грані життя й смерті. Після тривалого періоду видужання ним був створений твір, звернений до найближчих друзів. Цей твір, за його значенням у творчості композитора, може бути зіставленим з останніми квартетами Бетховена. Це й «вдячна молитва видужуючого», і медитація про долю художника, країни й людства. Назвавши твір сюїтою, композитор вказав на його зв'язок з інструментальною традицією. Цикл відноситься до тих творів, що формують нові уявлення про можливості камерного ансамблевого мистецтва. В 60-ті роки ріст інтересу до «віршів в музиці» і ансамблевого музикування був пов'язаним зі змінами в радянському суспільстві. Були знято багато цензурних обмежень; літературні журнали почали публікувати твори, котрі десятиліттями очікували зустрічі з читачем; виступи поетів збирали багатотисячні аудиторії. Особливою любов'ю користувалася музично-поетична творчість поетів-бардів, лірика в первісному, античному сенсі – спів віршів. Це мистецтво об'єднало інтимну, сповідальну інтонацію з надзвичайною доступністю й масовістю, розбудило до творчості безліч молодих людей, раніше далеких від мистецтва. Інтерес до поезії давав композиторам, особливо представникам «нової хвилі», шанс бути почутими й зрозумілими музично невідготовленою, але зацікавленою й співчуваючою аудиторією. Подоланню остраху нових звучностей (діяли «щеплення» проти формалізму) повинні були сприяти ясність подачі тексту, прозорість фактури, звукова краса, застосування незвичайних тембрових фарб, видовищність виконання. Нова вокальна лірика покликана була торкнутися слухача, ввести його до світу сучасної музичної мови, підготувати до сприйняття нових музичних ідей.

Характерними тенденціями розвитку радянської камерної вокальної музики 60-х років стають симфонізація й театралізація [86]. Симфонізація проявляється в розширенні складу виконавців і зростанні ролі

інструментального начала – форм і прийомів розвитку музичного матеріалу. Вокальна музика зближається з галуззю камерно-інструментального мистецтва й починає жити за його законами. Це приводить до нового рівня музично-концептуальної єдності циклу. Ще раз вкажемо на ту обставина, що жанр вокального циклу, породжений романтичною епохою, пов'язаний з ліричною сферою вираження, але в багатьох вокальних циклах присутні інші драматичні засоби – наприклад, сюжет, конкретна образна тема. Вокальний цикл розбудовується від ліричного щоденника, альбому замальовок настроїв і характерів до роману в листах, до *драматизованої* прозаїчної побудови. Сюжет першої поетичної книги О. Блока – «народження поета». Юнацьке любовне захоплення; надії, сумніви, розчарування. Результат – загострення почуттів, нове бачення світу й своєї причетності до нього... Розбите серце як джерело поетичного натхнення – тема, яка з часів мадригалу й ранньої опери надихала поетів і музикантів. Звернувшись до віршів першого збірника О. Блока, Дм. Шостакович зустрічається з традицією «Прекрасної мірошнички» Шуберта – Мюллера або «Любові поета» Шумана – Гейне. В одному з інтерв'ю він говорить про створення *лібрето* музичного твору як про повну трансформацію першоджерела. Разом з тим, багатозначні вірші «блоківського» циклу, утворюючи узагальнено-сміслову єдність «авколо» любовної теми, не зв'язалися між собою сюжетно. Пошук логічних зв'язків усередині циклу довіреним музиці, отже і виконавцям, надаючи їм високий ступінь свободи інтерпретації – а значить і *високий рівень розуміння* й відповідальності за художній результат.

Усвідомлення драматургічної логіки вокальної сюїти повинне ґрунтуватися на прочитанні «Віршів про прекрасну даму» у контексті всієї творчості поета й життя композитора. Двотомник 1955 року видання, що включав вірші, поеми, критичні статті й щоденники Блока, був настільною книгою Шостаковича. Знаменними є збіги й паралелі в їх долях, особистих і творчих контактах. Відзначимо найважливіші: співробітництво обох з режисером В. Мейерхольдом, дружні відносини й листування Блока з

диригентом М. Малько – першим інтерпретатором симфонічних і концертних творів Шостаковича, його супутником у тривалих гастрольних поїздках).

Найважливіша особливість поезії О. Блока, – усвідомлення пророчої місії й відповідальності перед поколінням, відчуття ідентичності особистості й творчості художника. Поет гостріше інших відчуває струм часу, він – барометр, що пророкує суспільні бури. Ці ж якості визначають смислову домінанту творчості Шостаковича. Прижиттєвий збірник його висловлень, фрагментів спогадів і інтерв'ю виданий під заголовком «Про час і про себе».

Вірші першої поетичної книги Блок неодноразово переробляв, включаючи в різний контекст – до складу більш пізніх видань, іноді вертаючись до первинного варіанта. Перший збірник – імпульс до творчості й підсумок шляху. Наприкінці життя, відповідаючи на критичні зауваження, Блок підкреслював органічність і неминучість створення поеми «Дванадцять» автором «Віршів про прекрасну даму». Так само цільна творчість Д. Шостаковича: він неодноразово вертається до улюблених тем, сюжетів і авторів. Лейтмотив-монограма мовби поєднує в єдиний цикл твори останніх десятиліть. У Шостаковича є своя поема «Дванадцять» – Дванадцята симфонія «1917 рік». В «блоківському» циклі діє ефект дзеркальної симетрії в переживанні часу. Підводячи підсумки життя, Шостакович звертається – через статті й щоденникові записи поета 1919–20 років (час ранньої юності композитора) – до його перших пісень про любов, мистецтво, творчість. Це шлях подолання часу й історії, «вічне повернення».

За Р. Вагнером, «художній твір майбутнього» – рід очисного орфічного дійства – створюють мудрий старий поет і юний композитор. Для Блока головним, вихідним і кінцевим змістом буття була Музика – у прямому й переносному значенні, музика як етична цінність і як звучне слово. Блок збагатив російську поезію новими ритмами й співзвуччями. Ритмічне багатство й краса інструментування його віршів таять для композитора небезпеку: музика може виявитися надлишковою. У свою чергу, «музика

Шостаковича має здатність говорити про те, про що вона як би й не говорила» – писав А. Шнітке [84, с. 227] – і бути зрозумілою без слів. «Вірші про Прекрасну даму» склалися протягом декількох років; дати створення пісень включені поетом у текст, але не визначають послідовності віршів у книзі. Шостакович розташовує вірші строго по місяцях, з кінця лютого по жовтень. Вибудовується лаконічна, за допомогою чисел вивірена композиція, котра висуває особливі виконавські вимоги. Так, задум твору припускає виконавську здатність здійснювати як миттєві переходи від глибокої замисленості до екстатичного захвату, так і тривале сходження (через низку афективних станів) до класичної ясності впродовж двадцяти хвилин безперервного звучання музики, складно організованої в ладовому, ритмічному й інтонаційному відношенні. Співочий голос, сполучаючись у кожному номері з новим інструментом або ансамблем, виявляє інше темброве фарбування. Концертування – змагання голосу з віртуозними інструментальними партіями – створює психологічну напругу, сходячи до традицій опери-seria XVIII століття. Крізь вигляд вокального циклу проступають риси естетики й художніх традицій оперно-ораторіальних жанрів бароко й класицизму з властивим цим епохам відношенням до проблеми особистого й загального, почуття й усвідомлення. У деяких номерах відчувається подих мас людей, «скороченого» хору. Як відомо, ремарку О. Пушкіна «народ мовчить» М. Мусоргський перетворив в одну з найбільш грандіозних хорових сцен російської опери. Внутрішнє напруження, обумовлене потенційною схильністю вокального циклу до трансформації в оперу або ораторію – ключ до виконавського усвідомлення масштабів задуму твору.

Інші жанрові прообрази камерно-вокального циклу Шостаковича – класичне фортепіанне тріо й тріо-соната епохи бароко. У класичному тріо найважливішими характеристиками жанру є установка на індивідуалізацію інструментальних партій і досягнення динамічної рівноваги при максимальному виявленні тембрової специфіки учасників ансамблю [151]. Ці

ознаки зближають інструментальне тріо з оперними ансамблями. Солуючий інструмент виступає як рівноправний учасник діалогу, інструментальні репліки мають на увазі словесний текст або «фігуру умовчання». У вітчизняній традиції жанр тріо пов'язаний з елегійними настроями, пофарбований емоціями вболівання. Такими є Патетичне тріо М. Глінки, твори П. Чайковського, С. Рахманінова, тріо Д. Шостаковича пам'яті І. Соллертинського. Наскрізна тема й позитивна програма цих творів – подолання смерті творчістю. Ознаки жанру тріо-сонати виявляються в підкресленому зближенні звучання сопрано з тембром скрипки. Дві скрипки, смичковий бас і клавішний інструмент – інструментальний склад епохи бароко, що створила в інструментальній музиці особливий піднесено-патетичний лад висловлення. Повний склад звучить лише в останній пісні циклу. Попередні номери – етапи сходження до гармонії.

Отже, «мерехтіння» жанрових сфер, породжених великими епохами професійної європейської музичної культури – романтизмом, класицизмом й бароко – повинне втримувати виконавців у межах «високого стилю» оповідання. Воно підкреслює нещоденність ситуації музикування, створює атмосферу колективного священнодійства – і відчуття подиху вічності. Можна сприйняти даний цикл як лаконічний переказ творчої біографії й «генеалогічного древа» Шостаковича-митця. Автобіографічна канва трактована композитором не в буттєвому плані, а в усвідомленні духовних зв'язків, тотожності з великими майстрами минулого й сьогодення – спільності долі, вибраності й готовності до «священної жертви» – у дусі шуманівського «Давидсбунда» (нагадаємо, що замолоду Шостакович мав у дружньому колі прізвисько Флорестан).

Д. Шостакович був жагучим прибічником ансамблевої гри. Звучання камерного ансамблю було найсильнішим музичним переживанням дитинства композитора. У період навчання в консерваторії він з друзями переграв увесь доступний камерний репертуар. У його викладацькій роботі ансамблева гра зі студентами була найважливішим елементом навчання. У роки опали, після

1948 року, Шостакович переклав для двох фортепіано в чотири й вісім рук і записав на магнітофон усі симфонії, 24 прелюдії й фуги, скрипковий концерт. Запис здійснювався в домашніх умовах, на дачі композитора. (Також поширювалася в ті роки «бардівська» поезія). Д. Ойстрах приїжджав для участі в записі скрипкових добутків [29]. М. Ростропович і М. Вишневіч були найближчими сусідами композитора. Таким чином, Шостакович здійснив переклад своїх симфонічних і сольних концепцій в ансамблеве звучання ще до того, як сфера камерної музики стала домінуючою в його творчості.

Настільки ж органічною є для Д. Шостаковича тенденція до театралізації. У його творчості представлені всі існуючі синтетичні види мистецтва: опера, ораторія, балет, оперета, ревію, музика до художніх і документальних фільмів, до драматичних добутків. Відлучений від музичного театру, Шостакович редагував оперні твори Мусоргського, постійно перебуваючи в колі авторів, чію художницьку місію він ототожнював зі своєю. Мова йде про Гоголя, Пушкіна, Шекспіра. Ці ж імена називає у своїх анкетах-сповідях Блок.

До 60-х років камерно-вокальні твори відігравали у творчості Шостаковича роль жанрів-супутників. Це були свого роду щоденникові записи музиканта. У них можна було зустріти спонтанне вираження інтимних переживань (Шість романсів на слова японських поетів), пошук моральної опори в духовному досвіді минулих епох і інших народів (цикли «Шість пісень на вірші англійських поетів» ор. 62, «З єврейської народної поезії» ор. 79). В останнє десятиліття життя вокальна лірика вийшла на перший план. Шостакович створив оркестрові версії камерно-вокальних циклів Мусоргського й своїх, виявивши театральні-симфонічні потенції жанру. Виконавицею цих творів, як відомо, стала Галина Вишневіч. Для співачки відкривалася можливість виходу за межі традиційного для радянської сцени оперного репертуару сопрано. Тут реалізувалися її драматичне дарування, вокальна майстерність, життєвий досвід, культура

слова. Сюїта на вірші Блока, у свою чергу, послужила прообразом Чотирнадцятої симфонії, де партія сопрано призначена для цієї ж співачки. Написані для сопрано частини симфонії переростають у *драматичні сцени* («Мадам, подивитися», «Лорелея», «Самогубець»). Камерний репертуар Вишневська часто виконувала перед закордонною аудиторією, не знайомою з російською мовою. У ролі піаніста-концертмейстера в сімейному дуєті виступав віолончеліст Мстислав Ростропович. Найважливішим засобом виразності в таких умовах ставало саме музичне інтонування змісту, на грані вокального й інструментального виконавства. Велика була роль виконавської імпровізації: виконавці виступали практично без спільних репетицій, ведучи на сцені діалог, що спонтанно розбудовується. У вокальних творах другої половини 60-х років завершився *шлях інтерференції* трьох основних сфер творчості Шостаковича – симфонічної, камерної й театральної (кіно-) музики.

Охарактеризована авторизація камерно-вокального циклу, наділення його синтетичними жанровими рисами, що відбулася у творчості Д. Шостаковича, визначає один напрям циклізації вокальних мініатюр, зумовлений прямими діалогом поета та композитора.

Іншим способом і напрямом розвитку циклу постає той, котрий зумовлюється самостійним підбором поетичних текстів різних поетів, поєднаних за деякими поетичними словесними магістралями, вибудованими самим композитором, який мовби створює власну поетичну «книгу», власну поетичну топосферу, за якою уся вокальна творчість постає грандіозним циклом, с іманентними лейттемами, монообразами. Саме так пропонує підходити до словесної основи камерно-вокальної творчості С. Рахманінова Л. Гервер [39].

Романси С. Рахманінова створюють свою власну, композиторську, антологію російської поезії на межі двох століть, на той же час вони продовжують традицію вибору поета-співавтора й словесного першоджерела, яка склалася в російській музиці класичної пори. Цілком слушне зауваження,

що у вокальній ліриці С. Рахманінова знаходять продовження принципи романсного стилю Глінки й Чайковського. Але не менш правильною є й вказівка на зв'язок камерно-вокальних творів Рахманінова з ліричними опусами композиторів Могутньої купки – найбільше М. Римського-Корсакова, почасти М. Балакірєва й О. Бородіна.

У романсах Рахманінова зустрічаються зразки концертно-віртуозної, декоративної й пишної фортепіанної фактури, поряд з прозорим камерним викладом, що вимагають від піаніста виняткової звукової майстерності в передачі ритмічних і поліфонічних деталей музичної тканини, найтонших регістрових і гармонійних фарб. Але не менших виконавських зусиль вимагає й вокальна партія, що володіє напруженою динамікою, особливою драматичною гостротою, «вибуховістю» кульмінацій, у яких з надзвичайною силою розкривається внутрішня психологічна колізія, головна думка твору. Не менш типові для обох сторін романсів і так звані «тихі» кульмінації – з використанням на найніжнішому *pianissimo* високих звуків. Такі кульмінації, при всій зовнішній стриманості, мають величезну емоційну напруженість і чинять величезне художнє враження, будучи вираженням найбільш таємних думок і почуттів автора.

«Створюючи музику для співу, композитор шукає слово, яке повинне виразити його думки й почуття. Знайдений текст стає для нього «своїм» і існує відтепер у складі текстів його романсів і пісень. Це єдиний текст, якому властиві такі ознаки, як лексична єдність, повторюваність мотивів, наскрізні тематичні лінії. Різні характери, ситуації, настрої з'являються не одного разу, утворюючи свої топоси в смисловому просторі музики» [39]. Виявляючи тематичну єдність романсів С. Рахманінова Л. Гервер, з одного боку, указує на обов'язкові, «вічні» теми ліричної поезії, які спонукають до їх музичного втілення, тобто мають особливу привабливість для композиторів, а з іншого – прагне відкрити яскраво виражені індивідуальні риси творчості Рахманінова, передумови їх включення «у комбінації різних, а іноді й взаємовиключних

поглядів на ті самі явища життя: насамперед, це людина і оточуюча його природа» [39].

За її думкою, відмітною рисою романсової творчості Рахманінова є «краса навколишнього простору», природа, «знайома до дрібних деталей, улюблена в кожному її прояві», яка здатна радіти й засмучуватися разом з людиною. Утворюючи безумовно позитивний полюс загальної семантики романсів, природні образи захмарюються, негативізуються в міру їх наближення до людини – як до «основної теми романсів Рахманінова». Цю тему Л. Гервер характеризує так: «людина, її почуття й думки», розділяючи дані три компоненти як окремі предмети романсової лірики Рахманінова.

Отже, спершу образ «людини» у його цілому. Спостереження Гервер настільки чудові стосовно даного, ще зовнішнього представлення людини в романсовій ліриці («книзі», у її термінології) Рахманінова, що дозволимо собі привести досить великий фрагмент її висловлення: «Наскільки постійна у своїх проявах природа, настільки непостійна людина. Так, у ряді чоловічих персонажів один зі стійких типів – обранець, вірний своєму високому призначенню... Але є й зовсім інший тип, мабуть, самий стійкий в «книзі» Рахманінова – людина самотня, бідна, злиденна, неспроможна, слабка, що просить любові як милостині; хвора, втомлена, змучена, бліда, що вигукує: «О ні, молю, не йди!» і «Я знову самотній!», «О, як же мені важко...»... Серед жіночих персонажів – прекрасні, світлі створення, з поглядом ласкавим і смутними очима. Повна любові й страждання, одна з них молиться перед іконою святою; ще одна відгукується «на заклик душі хворої», волаючи до свого друга звідти, «де немає страждань». ...У любовних сюжетах є певне «ми»..., але є також «я» і «ти» («я» і «вона»), між якими – прірва» [39].

Виправдання настільки тривалої цитати знаходимо в тому, що, по-перше, вона ясно представляє полярність, навіть антиномічність «ліричної характерології» Рахманінова; по-друге, стає провідником до дійсного змісту камерно-вокальних опусів композитора – до типології психологічних станів у

граничному діапазоні: від захвату, щастя, блаженства – до заперечення, неприйняття життя; від радісного пробудження, трепетного включення до буття – до занурення в байдужість, у сон, що граничить зі смертю. Ілюзія реальності – і реальність ілюзії – так можна визначити образні координати тих віршованих текстів, які привернули увагу Рахманінова не стільки своїми художніми вартостями, скільки можливістю «висловити» своє відношення до способів взаємодії людини з реальністю. Інакше кажучи, композитор вибирає ті тексти, які буквально співзвучні його уявленням, ті слова, які він сам допустив би у свою музику...

Але нам важко погодитися з Л. Гервер у тому, що в міру поглиблення в сум ліричний герой «книги» немов втрачає здатність помічати природу, зосереджуючись лише на власних переживаннях. По-перше, вже в ранніх романсах очевидно, що образи природи виступають адресатом, але не адресантом у *самодіалозі* умовного героя романсів, який завжди особисто позначений, аж до звернення від першої особи, тобто є відбиттям душевного стану, думок і почуттів людини, цікаві й драматургічно корисні саме цим. По-друге, саме у хвилини найбільшого розчарування герой романсів звертається до природи або – до того, що виявляє вищу сутність природних стихій, до творця природи.

Цікаво й те, що саме стани страждання, смутку, безнадійності, слізного благання, душевного болю й т. п. стають предметом музичної інтроспекції, слідом за поетичним описом, який звичайно є лаконічною вказівкою на подібні стани, я віршованим «жестом» в їх сторону. Причому вони цікавлять композитора вже в ранніх опусах, наприклад, у романсі «У врат обителі святої» на слова М. Лермонтова або в «Пісні розчарованого» і «Зів'янула квітка» на слова Д. Ратгауза.

Дуже показові відносно вибору й компонування поетичних текстів твору опуси 4 і 8 1891–1893 рр. У словах Д. Мережковського, які лягли в основу романсу «О ні, молю, не йди!» звучить парадоксальний мотив «щастя в муках», приниження в любові, «спраги мучень як ласк», тобто образ

благання персоніфікується за допомогою риторичних протиставлень «слабкого, бідного, блідого» закоханого рятівній силі любові. Однак музичне втілення вірша утворює власний семантичний ряд, що розвертається в єдиному активному темпоритмі, динамічно активний, з явною перевагою висхідних інтонацій, що свідчить аж ніяк не про «слабості» героя, а, скоріше про його здатність досягти бажаного предмета страсті. На відміну від зростаючої гучнісної динаміки до кінця попереднього романсу, у мініатюрі на слова А. Фета «У мовчанні ночі темної» душевної підйом, переданий словами вірша, супроводжується відходом у сферу тихої динаміки, з розчиненням у тиші ночі, що поглинула й голос героя поетичного тексту.

Біль, мука, туга, сум, скорбота, хвора душа, очікування, мовчання, фатальна примара, розлука, самотнє блукання, серце, що заснуло, страшна неволя, сон як ілюзія життя, гріх – але пробудження, життя всім серцем, світ чудесний, любов: так розподіляються предметні реалії поетичного тексту в даних двох опусах, з явним протистоянням іншої групи першій, але й з більш широкою, диференційованою репрезентацією сфери «страждаючого серця» і лаконічним, заголовним або кульмінаційним, часто у висновку, представленням другої словесної групи.

Сполучною ланкою між даними полюсами поетично виражених психологічних станів виявляється благання – як звернення з проханням, так і властиво молитва. Так, шостий романс опусу 8, на слова О. Плещеева (переклад з Гете) представляє звернення не до людини, але до бога, з проханням про прощення: «О боже мій! Вибач мене...». Однак пристрасність, динамічна контрастність – вибуховість музичного викладу даного тексту перетворює його у відозву до улюбленого.

Опус 8 являє собою єдиний випадок об'єднання віршів одного поета, О. Плещеева, однак загальною сюжетною логікою, що дозволяє говорити про дані шість мініатюри як про цикл, даний опус не має. Хоча, звичайно, можна вибудувати певну драматургічну послідовність романсів – від двох описово-пейзажних, з метафоричними оцінками природних явищ, до двох

центральных, що виявляють переклади драматичних текстів Т. Шевченко, і заключних «Сну» і «Молитві», зосереджених на рефлексивній стороні свідомості умовних персонажів віршів.

Вокальна лірика С. Рахманінова не дає можливості визначати ім'я «улюбленого поета» або навіть головний поетичний сюжет. Незважаючи на виділення декількох провідних загальних тематичних напрямків, вона, скоріше, свідчить про увагу композитора до окремих слів – як тих прообразам, які дозволяють використовувати певні прийоми музичного викладу, апробувати авторську вокальну лексику й прийоми фортепіанної гри, причому, у прямому значенні цього слова – як фактурної гри з мелодійними значеннями. Ця особливість камерно-вокальної поезики Рахманінова стає передумовою того типу аналізу поетичного матеріалу, який здійснює Л. Гервер, виділяючи як образно-сміслові «топоси» окремі словесні характеристики й розділяючи «пейзажні мотиви» відповідно до природних стихій: землі, воді й повітря.

По її слухному спостереженню, «земля» привертає увагу Рахманінова найбільше; «у самих різних віршах «книги» вона з'являється незмінно прекрасної. Земля буяє рослинами: оксамитовий мох, квіти й трави, кущі, дерева. Кожна рослина показана великим планом, так, що чітко видні всі подробиці: стебела, листя..., пелюстки, у т. ч. і тригранні пелюстки маргариток, гілки; запашні кисті – звичайно, бузку, головної рослини в рахманінівській картині природи. В «словнику» рослин (це по перевазі квіти) бузок представлений формами не тільки єдиного, але й множини: «крізь бузки»; далі в нашому списку – шипшина, акації, черемшина; пролісок, червона кашка, маргаритки, фіалки, анемони, річкова лілея; ялина, сосна, липа (і липовий колір), верба, дуб, тополі.

Усе це зображене в пору цвітіння, свіжості: квіти – запашні, ароматні; в «книзі» є й слова «запашний» (день), «запашний» (вітер). Рослини покриті росою – блищать вологою, «одягнені перлинами» і «ризою сріблистої» [39].

Водна стихія представлена «таємничим дзюрчанням» струмка й «ревінням дощового потоку», шумом весняних вод, які «біжать і хлюпають, і говорять...», і шумом «що вічно хлюпає» моря – у тому числі й зворотним шумом хвиль у момент припливу.

Стихія повітряна або небесна багато в чому подібна до водної стихії, представлена стійким мотивом дзеркала вод: «ріка, як дзеркало, і вся блищить зірками», «відбитий у ставку потухає захід». Дзеркально відбиваються один в іншому й два мотиви різних віршів – небесний і водний: «усе небо залите вогнями» (Апухтін) і «вогнем горить ріка» (Галіна). Тут до двох стихій приєднується третя: повітря й вода «горять», при цьому вогонь і вода немов помінялися властивостями: вогонь заливає, а вода горить [39].

Розбудовуючи думки Л. Гервер, можна сказати, що образ неба, у підсумованому його відтворенні у віршованій частині опусів Рахманінова, як і образ благання-молитви, зверненої вгору, нагадує про божественне начало, виявляючи релігійні мотиви – не стільки в поетичному змісті, скільки у вибірково-лексичному відношенні до нього композитора.

Природа виявляється основним «місцем проживання» ліричного героя романсів-віршів Рахманінова, який постає наодинці з нею, як з самим собою, виявляється повністю вільним від соціальної залежності, мовби перебуваючи у якійсь утопічній країні, що дозволяє йому з усією повнотою розкривати власні почуття. Тому слова «повний», «повна», «наповнить», «надлишок», «неосяжний», «багато» (у контрасті з «мало»), «увесь», «усі», «увесь світ», «завжди», «неземною силою», «тайною силою», «силою чуда», «усієї силою суму», «усієї силою любові», «бажань усіх запал» набувають значення вказівок на максималізм почуттєвої самореалізації даного ліричного героя, пояснюючи провідне значення динамічних музичних приймань.

Доводиться відзначити, що в статті Л. Гервер музична сторона романсів Рахманінова взагалі не освітлена, тобто не включена в поле аналітичних характеристик тексту, що, на наш погляд, перешкоджає їх цілісній художній оцінці. Хоча один раз дослідниця вказує на ту особливу

пасіонарність образного змісту словесного тексту, яка потребує музично-текстових ремарок, коли зауважує, що «максимальна заглибленість у переживання – і сумні, і радісні – знаходить вираження в цілій групі повторюваних слів і мотивів, порівнянних з позначеннями характеру музичного звучання начебто *con forza, con passione*» [39].

Проте, запропоновані нею характеристики є й глибокими, і точними, особливо коли мова йде про «семантичну позицію меланхолії» у її зв'язку з мотивами сумної, безрадісної природи.

«Це зовсім особливий простір. Тут росте сум-трава, в'януть квіти, і герой, немов не відаючи про те, як улаштовано життя природи, задається питаннями: «як повернути літо, що умчалось?», «як пожвавити зів'ялі квіти?»...»; у цьому просторі ознаки пір року – осені й зими – служать символами безрадісного буття людини, підвладної долі, перестають бути тимчасовими, залишаються назавжди, що особливо помітно в романсі на вірш А. Апхутіна «Доля» [39].

Можна припустити, що стан меланхолії наділяється особливим авторським, автобіографічним, значенням, оскільки його характеристики зв'язані, в основному, з чоловічим персонажем, для якого ніч – сумна, день – томливий і нудний, життя – сумовите, якого супроводжують повсюдно смуток, туга, горе, сльози. Л. Гервер нараховує таких атрибутів «чоловічої меланхолії» понад 60.

З даним гендерним типом героя зв'язана й семантика заперечення – «як інструмент сприйняття миру й існування в ньому», що дозволяє стати проти хворобливих проявів – не стільки навколишньої життя, скільки власної свідомості, власного відношення до життєвих обставин. З даною семантикою зв'язаний і мотив «невір'я», що створює головну опозицію прагненню вірити, насамперед, у можливість любити й бути улюбленим.

Семантика заперечення виростає зі стану самотності – головного джерела трагедійного самовідчуття. Адже таємниця трагедії, за думкою Л. Виготського, обумовлена тією її «основопричиною», яка пов'язана з

трагічним станом світу й перетворює трагедію на якусь «містичну симфонію»: «Ми відірвані від кола, як колись відірвалася земля. Скорбота – у цьому вічному роз'єднанні, у самому «я», у тому, що я – не ти, не всі навколо мене, що всі – і людина, і камінь, і планети – самотні у великій безмовності вічної ночі. І як ми не назвемо безпосередньо, найближчим образом причину трагічного стану: долею або характером героя, ми прийдемо однаково до джерела цього стану: до нескінченної вічної відокремленості «я», до того, що кожен з нас – нескінченно самотній» [34, 492–493].

Отже, *трагічний тип переживання є основним у загальному поетичному ладі романсів С. Рахманінова, причому даний лад організований самим композитором, шляхом відбору текстів, що накопичують певну словесну семантику – саме як смислові значення окремих слів в їх окремішності, але й у їх співвіднесеності з предметно-значеннєвими функціями інших слів. Не сюжетна, але словникова логіка визначає єдність музично-драматургічної інтерпретації вішованих текстів у романсах Рахманінова.*

Поетичне слово в романсах Рахманінова стає супутником музичного змісту – вірніше, семантичних означаючих змісту в музиці, скоріше виступає засобом вербалізації музичних значень, ніж навпаки – предметом омузичнення. Проте, роль поетичного слова в музиці Рахманінова дуже велика, оскільки використовувані ним слова – поняття виявляють несподівану самостійність і рухливість, здійснюючи власну «композиційну подорож», накопичуючи «семантичні стани» – аж до взаємовиключних значень.

Таку складну роботу над собою, таке погоджування всього свого семантичного багажу здатне робити саме письмове – книжкове, зафіксоване в різних своїх положеннях – поетичне слово, яке усвідомлює весь потенціал своєї метафоричності й знає, як нею користуватися. Будучи уважним до значень окремих слів, вибираючи такі риторичні словесні обороти, які встоялися у своїх значеннях – «усвідомили» себе, Рахманінов не прагнув

деталізувати словесно-мовну інтонацію, передавати інтонаційний контур слова в музиці. Напроти, він відштовхується від буквального значення слова, як від трампліна, що дозволяє переноситися в сферу можливих поетичних метафор і метонімії, аж до символічного перетворення первісно простої лексики вірша. (С. Рахманінова часто дорікали близькі до нього люди за вибір віршів, що не відрізняються особою художньою глибиною, тобто образною самодостатністю, тим часом, саме такий рід поезії влаштовував композитора найбільше.)

Таким чином, можна зазначити, що у російській музиці її класичного періоду склалися два основних шляхи інтерпретації слова в музиці, які пов'язані з вибором типу й форми словесного викладу, з особливостями словесної логіки. «Умовне» письмове слово, як слово поетичного словника, визначає «загальні місця» музичної семантики й у такий спосіб підтверджує своє риторичне походження; «до-слівне» усне, вербальне слово, слово прозаїчної мови зокрема, наближає й укрупнює психологічну індивідуальність образу, придбає деталізований характер.

Явище «до-слівного», властиво вербалізація, сприяє розвитку речитативно-декламаційного типу мелосу, психологічному поглибленню й диференціації музичного образу. Спрямованість до літературно-обробленої форми слова, до умовного поетизованого слова визначає узагальнюючий і художньо відсторонений характер музичного викладу. Але в обох випадках словесна сторона музичної поетики, у силу спрямованості до естетичної ідеї художнього цілого, набуває іншомовності, символічної спрямованості.

Незважаючи на провідну роль у камерно-вокальних творах С. Рахманінова риторичного поетичного слова, йому не чужий і інший шлях, але не стільки як «проходження за звучанням» слова, скільки як посилення ритмічного малюнка слова за допомогою специфічного музичного синтаксису. У такий спосіб композитор створює свій власний шлях до створення «віршів з музикою».

Висновки до Розділу 1. Матеріал Розділу 1 дозволяє виявляти, що знакові форми і семантичні функції камерно-вокальної музики опосередковують різні типи відношень – і описовий, картинний, характерний для епічного методу, і конфліктний, персоніфікований, властивий драматичному уявленню, при цьому базовим залишається суб'єктивований, інтимно заглиблений, котрий знаменує суто ліричну інтроспекцію, виражаючи психологічне становлення суб'єкта. Це дозволяє камерно-вокальній музиці поставати своєрідним узагальненням ціннісних позицій людини, як наслідків її самоусвідомлення у часопросторі буття, породжувати сталі естетичні смисли, як спільні прецедентні показники людського розуміння.

Як найбільш сутнісні положення даного розділу відзначимо наступні.

Вокальний голос репрезентує внутрішній стан особистості, причому у перетвореному, художньо-організованому значенні, тобто вже його звукова форма, включаючи темброві особливості, є носієм семантичної інформації, має образне призначення, концепційне художнє прямування. Звідси й власний семантичний простір виконавської звукової побудови музичного твору, що визначається як інтерпретативний, тобто приналежний саме даній виконавській особистості, водночас такий, що має спільні риси з іншими гучними інтерпретативними моделями у даній музичній галузі, тобто здатний до типологізації.

Можна уточнювати поняття вокально-виконавської інтерпретації у його двох основних жанрово-інституціональних вимірах – оперному та камерному, театральному та концертно-філармонічному, що розрізняються за предметно-смісловими прецедентами, передусім як поляризація способів семантичного портретування людини: узагальнення її характерологічних проявів або індивідуалізації її психологічних властивостей.

Камерно-вокальний текст, як художня цілісність, що містить композиторський задум разом зі словесно-поетичним, також включає певні проєкції виконавської інтерпретації, тобто передумови виконавського

здійснення твору, суттєво відрізняється від оперного тексту, хоча деякі їх виразові риси, тенденції до синтезу є спільними. Спільною ознакою існування оперного та камерно-вокального тексту, як процесуально-звучного, є потреба у виконавському усвідомленні та відтворенні у відповідному комунікативному контексті та за допомоги специфічних вокально-виконавських символів. Тому достатньо продуктивною постає думка про існування особливої *семантики камерного співу*, що володіє власними «мовними кодами» (Т. Лимарьова), має відповідні до них дискретні та континуальні експресивні показники, причому на всіх художньо-виразових рівнях (вербальному, сценічно-жестикулятивному, музичному).

В історичному контексті виконавської традиції закладене розуміння певних умов і властивостей виконавської творчості, які сприяють трансляції художнього задуму. Стосовно камерно-вокального співу, таким попереднім знанням форми висловлення є вихідний синкретизм співу, тобто його природна полілінгвальність.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНА СЕМІОСФЕРА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ХХ СТОЛІТТЯ ТА ШЛЯХИ ЇЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Розділ 2 присвячений висвітленню провідних тенденцій еволюції жанрово-стильової системи камерно-вокальної музики впродовж ХХ століття й визначенню її перехідних ознак на порозі третього тисячоліття. Відзначається скерованість камерного співу до художнього моделювання типів людських відносин, до відходу від зовнішніх образних прикмет до світу психологічних процесів, за якими просвічуються загальносміслові інстанції, що суттєво змінює і «жанровий образ автора» (М. Бахтін), і ціннісні завдання виконавської інтерпретації.

2.1. Перехідність як структурно-семантична парадигма камерно-вокальної творчості

Явище і поняття перехідності йде від дослідження Д. Лихачова [94] та набуває значення універсальної історіографічної естетичної категорії. У вченні Лихачова поняття про перехідність тісно пов'язане з поняттям про трансплантацію; «пересадка» і засвоєння чужого, інокультурного, досвіду стає для мистецтва способом відкриття свого і руху вперед, творчої «перебудови». Виходячи з середньовічного досвіду, Лихачов виявляє, що перехідність – наскрізне явище в історії культури, зумовлене постійною готовністю людської спільноти до діалогу.

Необхідність творчого діалогу як такого – з досвідом, з історичним минулим, як загальноєвропейським, так і специфічно національним, з традиціями композиторської школи, також пошук авторитетних основ індивідуальної поетики, причому авторитетних з позиції «великого» історичного діалогу – постійна потреба, головна художня домінанта майстрів камерно-вокальної музики. Передумови виявлення перехідності, як структурно-семантичної парадигми, постають з жанрово-стилістичного

змісту камерно-вокальної музики (В. Васіна-Гроссман, М. Долгушина, О. Дурандіна).

Головним напрямом у розвитку камерно-вокальної сфери виявляється створення різноманітної «стильової пам'яті», що залишається показовою тенденцією мислення російських та українських композиторів і у більш пізній час, на підході до ХХІ століття. Для української камерно-вокальної творчості провідними постають дві рівнозначні тенденції жанрово-стильової перехідності; перша з них пов'язана з розвитком традиційних європейських жанрових форм та затвердженням високого професійного авторитету композиторської творчості; інша веде до відкриття пограничних форм та способів музикування, поєднаних з експериментальними позаакадемічними тенденціями. Високий рівень стильової та стилістичної свободи, суттєво змінюючи мову камерних жанрів, як вокальних, так і інструментальних, зумовлює розвиток так званих авторських жанрів, тобто нових програмних творів, котрі своєю назвою та умовною подієвістю започатковують новий різновид музичної композиції.

Камерна вокальна музика до кінця ХХ століття стає все більш авторизованою, підпорядковується зростаючій ініціативності особистісного не лише композиторського а й виконавського начала, все глибше заходить у маргінальні зони академічного професіоналізму. Водночас не виникає повернення до ужиткової прагматики первинних жанрів, а сама система звичаєвої музики знаходиться у стані активної внутрішньої перебудови, що свідчить про процес глибинного оновлення явища музичної мови, інтонаційного словника епохи, котрий, як відомо, формується у спіранні на співацьку камерно-вокальну культуру, у першу чергу.

Вибудовування різноманітних програмних авторських жанрових моделей камерної музики стає підтвердженням мовної (семіотичної) перехідності в творчості композиторів на початку ХХІ століття, впливає і на призначення виконавської інтерпретації, зумовлює нові способи художньої міжсуб'єктної комунікації.

У вітчизняному музикознавстві саме поняття про «перехідність», придбало категоріальне значення порівняно нещодавно (в роботі Н.О. Герасимової-Персидської [38]), але відразу заявило про себе як про методично важливе, виявило великі гнучкість та змістовний обсяг, хоча ще не знайшло гідного музикознавчого застосування. Водночас його перспективність стосовно низки жанрово-стильових процесів, які відбуваються в історії музики та свідчать про її найбільш важливі конститутивні моменти, є безсумнівною.

Так, вже можна вважати визнаним, що творчість більшості російських композиторів на рубежі дев'ятнадцятого – двадцятого століть має перехідне значення, і це є її парадигматичною рисою, бо вона зумовлює не лише жанрову прагматику, а й стильову семантику і композиційну логіку музичних творів, свідчить про підвищену пошуковість та тенденцію збирання – консолідації тих аспектів музичнотворчого професійного досвіду, які здатні входити до тезаурусу культури, тобто набувати значення її ціннісних реалій. Відомо, що поняття «перехідність» пов'язане з вивченням типів культури, виникає саме в колі історичних питань, в тому числі, питань про жанрові пріоритети та сутнісні потреби художньої поетики. Саме такі питання ставило дослідження Д. Лихачова [94], який акцентував увагу на явищі «переходу» від корпусу давньоруської літератури до системних зв'язків нового самостійного літературного мистецтва. Широкий спектр «діалогічних інтересів» (розташований зі Сходу на Захід) – типологічна властивість російської культури, що зумовила таку її рису, як «всесвітня чуйність (відгучливість)» (слова Ф. Достоєвського стосовно поетики О. Пушкіна). Дана властивість культури вплинула і на формування композиторської логіки мислення. Це і пояснює значення перехідності як загальної стильової риси, але продиктованої пошуком ідеальної жанрової форми, отже вираженої найяскравіше в композиційній будові музичного твору, в його формі у вузькому значенні цього слова. При всій, здавалося б, очевидності, після праць Д. Лихачова, важливості поняття про перехідність, до вивчення

російської камерно-вокальної музики XIX–XX століть воно ще не застосовувалося.

М. Долгушина підкреслювала, що, наприклад, італійські взірці найбільш суттєві для концертної «російської пісні», яка вплинула на сформований у творчості М. Глінки тип оперної арії. Жанр вокального ноктюрну за посередництвом аматорського інструментального музикування та салонного співу досяг розосередження на різновид романсу та інструментальну п'єсу ліричного характеру. У двох цих планах, вокальному та інструментальному, проникала на терени російської музики балада, що стала провідником драматичної романтичної образності та особливо сміливих стилістичних новацій поетичного і музичного тексту [44].

Матеріал дисертації М. Долгушиної дозволяє стверджувати, що вже у першій половині XIX століття російська камерно-вокальна музика з її неодмінними інструментальними складовими набула справжнього енциклопедичного розмаху в жанрово-стилістичному та інтонаційному планах, увібрала до себе, асимілювала досвід практично всіх провідних європейських композиторських шкіл, з їх первинно-жанровою презумпцією та фольклорними преамбулами. Так, зазначається навіть спроба впровадження в музичну практику терміну «мелодія», спільність стилістичних засобів російських і європейських «романсів-молитов», опора на так звані «європейські стандарти» при створенні авторських збірників вокальних творів, які претендують на стильову витриманість та програмно-образну визначеність, мають єдину назву.

Відтак головним напрямом у розвитку камерно-вокальної жанрової сфери виявляється створення багатой, різноманітної «стильової пам'яті», що взагалі притаманно російській музиці її так званого класичного періоду, тобто періоду становлення власної композиторської школи, здатної сформувати національно-стильові пріоритети та перебудувати відповідно до них провідні жанрові структури європейського музичного мистецтва. З цим напрямом пов'язано і наполегливе прагнення до синтезу як до нової

«композиційної гармонії» різних способів музичного формотворчості, що залишається показовою тенденцією стильового мислення російських композиторів і у більш пізній час, на підході до ХХ століття. Так, в симфоніях та ораторіях С. Танєєва, в симфонічній творчості О. Глазунова та С. Рахманінова зустрічається особливий тип «синтезуючих тем» (частіше в заключних розділах), які об'єднують різний музичний матеріал не тільки по вертикалі (відомим поліфонічним способом), але і по горизонталі (авторське відкриття Танєєва). Даний композиційний прийом підсилює враження монолітності, до якого композитори прагнуть в фіналах, а також в тих генеральних кульмінаціях, які повинні висвітлювати головні ідеї творів.

Загалом, стильові тенденції розвитку камерних вокальних жанрів у творчості російських композиторів ХІХ – початку ХХ століть є показовими для становлення національного стилю музичного мистецтва. А широкий стилістичний синтез виявився основою цього процесу, передусім у напрямі набуття камерною-вокальною мініатюрою рис авторської композиції, що має ознаки індивідуального стилю. Даний синтез зумовив розвиток камерних вокальних жанрів у творчості М. Глінки та О. Даргомижського, далі – у кучкістів, нарешті зумовив суть індивідуальної манери письма П. Чайковського, С. Танєєва та С. Рахманінова. У творчості останнього, і не лише у камерній вокальній музиці, а в значно ширшому жанровому обсязі, досягли рівноваги музичні символи різного історичного походження (у тому числі «велика символіка» культури) – ужиткові знаменні інтонації, мотив *Dies irae*, «шкільна мова» російської музики (стильові явища, актуальні для петербурзької і московської шкіл). Сплав різних стильових тенденцій, що йдуть від творчості М. Римського-Корсакова, С. Танєєва, П. Чайковського, виявляє творчість О. Глазунова 90-х років. Нарешті, виникає і унікальний смисловий «російський синтез» особистісного і общинного, людського і космічного, «божественного». Він здійснюється і в опері «Сказання про град Кітеж» Римського-Корсакова, і в «Дзвонах» Рахманінова, і в «Орестей» Танєєва, досягає високого ступеня в творчості О. Скрябіна. Сама

послідовність задумів – «Божественна поема» – «Поема екстазу» – «Прометей», задум Містерії відображають все більш широке розуміння ідеї людського самоствердження як пасіонарного самовиявлення у подвигу творчістю. І особистість, і творчість Скрябіна типові для його епохи; в них властива культурі перехідність досягла верхнього ступеня – граничної кризової точки – взаємопереходу «всього світу» і «всієї людини». Водночас він досягає граничного злиття «інструментального» і «абсолютного» ціннісного начал музики завдяки особливій семантичній конкретності авторської музичної мови та її самоканонічності – завдяки проведенню узагальнених інтонаційно-тематичних комплексів, відомих як сфери вищої грандіозності, вищої витонченості, польотності, через усі твори. В. Бобровський не випадково зауважує: «світ і особистість поєднуються тут в єдиному фокусі...; об'єктивний світ і світ людської особистості не протистоять... один одному, бо інший містить в собі все суще» [18, с. 149].

Тема перетворення отримує у Скрябіна буквальный вираз як перетворення єдиного вихідного музичного матеріалу, послідовно проводиться через основні образно-тематичні плани. У цьому полягає специфіка монотематизму Скрябіна і нова якість його програмності. В. Бобровський не дарма називає музику Скрябіна «світлоносним торжеством духу» і протиставляє їй Рахманінова як композитора «теми невідворотності долі», тривожних передчуттів. Апокаліптичні настрої епохи дійсно ясніше всього висловилися в трагедійних тонах рахманінівської музики; в ній ясно позначена роздвоєність людської свідомості на страждальне та ідилічне, реальність і мрію. Тому особливого значення набуває у Рахманінова «тема року», знаково виражена в мотиві *Dies irae*.

Однак «катастрофічне» розуміння історії і людської долі веде не тільки до відтворення в музиці вже відомої моделі трагедії. Воно відкриває нові семантичні області російської музики, пов'язані з відходом у кращий світ казкових видінь, «вільної» від зовнішньої життєвої предметності уяви, в світ гри уяви, що в музичній мові виражається зовсім інакше, ніж світ уявної гри.

Так виникає крихкий мир лядівських мініатюр, навіть масштаби яких говорять про спрагу сховатися, стиснутися, піти від повсякденності і гострих проблем. Звідси тяга до шаржування – утрировки деяких стилістичних засобів, причому не тільки гротесковій, що сприяє особливій рафінованості, вишуканості письма. Самоцінність колористичної гри, абстрагованої від жанрово-тематичних реалій музики, взагалі, відхід від загальноприйнятої інтонаційної предметності, інтерес до тих «стилістичних станів» музики, які ототожнюються зі станами свідомості – світом особистісного переживання – ключові моменти авторської поетики Лядова, які позначилися в його жанровому виборі і програмних намірах. Однак не можна не підкреслити особливу важливість для Лядова самоіронії, що породжує гротескную тенденцію, самоіронію, немислиму, наприклад, в музичному світі Танєєва або ж Скрябіна, допущену Рахманіновим тільки в останньому творі – «Симфонічні танці». Втім, афористичність музичних висловлювань властива і пізньому Скрябіну. Але в нього вона є не наслідком музичної самоіронії, а передумовою виявлення музичної форми як відкрито символічної – композиційно-предметна обмеженість музичного твору відкриває необмеженість, нескінченність його смислового задуму.

Не випадкова, з цієї точки зору, тобто з точки зору естетичних шляхів до смислу, опера «Золотий півник» Римського-Корсакова, що стала пародійної стилізацією російської класичної опери і – ширше – досвіду російської історії, рідкісний для російської музики приклад сумніву в силі втаємниченого «духовного знання».

Елементи гротеску притаманні особистісному баченню світу Лядовим (що підказують, зокрема малюнки-карикатури, що належать «перу» композитора); найвиразніше вони помітні в пізньому в фортепіанному циклі «Гримаси». Утрировка, учуднення, гра зі стильової моделлю – прийоми, які знайдуть подальший широкий розвиток (як і сфера гротеску) в творчості І. Стравінського і С. Прокоф'єва. Однак їх «батьківщина» тут – в перехідності російської культури на зламі епох.

Таким чином, російська музика своїми жанровими і стильовими шуканнями дала своєрідні відповіді на загальні філософські культурологічні питання свого часу, підтвердила і перетворила їх ціннісний зміст. У ній відтворено досить повно позитивний пафос епохи і її сумніви. Досвід творчості кращих майстрів трьох поколінь композиторів, які зустрілися на порозі нового часу, виявився широким завершенням традицій класичного періоду, своєю широтою відкриває можливість їх поновлення, оновлюючого «спогаду» в майбутньому. Цей досвід заснований на діалогічній співвіднесеності «абсолютних» цінностей культури і «інструментальних» ціннісних реалій музики (жанрово-стильових, стилістичних, композиційних), що має на меті відкривати нові можливості мови музики, посилити самодостатність, самоцінність музичних образів.

В російській музиці кінця XIX – початку XX століття можна виділити два основних стильові напрями. Перший з них характеризує підйом значення особистісного начала – автономного людської свідомості як перетворюючої визвольної сили, пошук вічних цінностей, що можуть сприяти соборній єдності культури і гранично широкому розумінню інструментальної цінності музики – аж до її містеріального розчинення в життя (що своєрідно відображає концепцію смислу мистецтва В. Соловйова), особлива увага до «жанрової пам'яті» і її за допомогою до канонічного стильового начала, пошук традиційного в змісті музики, відповідно ретроспективізму стильових шукань.

Для другого провідними рисами стають передчуття грандіозних змін як катастрофи, есхатологічність і апокаліптичність, прагнення «захиститися» «вільною» красою мистецтва, втеча від життєвих прагматичних функцій музики, символічні «підміни» психологічної реальності, самоіронія, скепсис – як стилістичне «переодягання» стильових норм, інакомислення, іномовлення (іноказання), нарешті, передражнювання відомих форм вираження – їх переакцентуація – переоцінка (останнє має на увазі як зниження, так і підвищення).

Розмежування цих двох напрямів не виключає можливості їх взаємодії, яскравий приклад чого ми знаходимо в творчості Скрибіна. Самою ж значною авторською фігурою в області тих жанрових тенденцій, які пов'язані з ідеєю соборної єдності культури, стає С. Танєєв, творчий метод якого базувався на переході від російського до західноєвропейського і навпаки, як в загальних способах пізнання світу (у формі позитивного наукового знання), так і в художніх – естетичних музичних – оцінках. Проблема трансплантації для Танєєва виражалася в завданні повного освоєння російськими композиторами всіх історичних форм поліфонії, а це означало орієнтацію на досвід західноєвропейської музики, передусім добу Відродження з її строгою поліфонією та хоровим письмом. Не обмежуючись відомими йому випадками тотожності духовних (культових) і поліфонічних традицій, Танєєв шукає новий шлях такого їх синтезу, який у всій повноті втілить класичну ідею універсалізму музичної мови. Його досягненням стає остання кантата Танєєва «По прочитанні псалма».

Відтак з початку XIX-го століття і до початку XX-го в російській музиці ясно позначені дві рівнозначні тенденції жанрово-стильової перехідності; перша з них пов'язана з розвитком традиційних європейських жанрових форм та затвердженням високого професійного авторитету композиторської творчості; інша веде до відкриття власних національних інтонаційно-стилістичних ресурсів, зокрема до зростання інтересу до православного начала та культової практики. Інструментальні і вокальні жанри, останні в їх хоровому та сольному-камерному різновидах, рівною мірою є дотичними до обох цих тенденцій перехідності та в зв'язку з усім досвідом світського композиторської творчості.

Камерна вокальна музика російських композиторів до кінця XIX століття стає все більш авторизованою, підпорядковується зростаючій ініціативності особистісного композиторського начала, все глибше заходить на територію високого вторинного професіоналізму. Російські композитори все далі відходять і від звичаєвої прагматики салонного співу, так званої

ужитковості камерно-вокальної манери, підносять її до особливих вокально-стильових, музично-мовних художньо-естетичних норм. Таким чином жанрова сфера камерної вокальної музики сприяє напрацюванню нового стильового досвіду, що дозволяє формуватися національній мові як з боку образно-сміслового змісту, так і зі сторони специфічних виразових прийомів.

Отже, звернення до камерно-вокальної творчості, до системи стильових координат камерного співу, може сприяти формуванню жанрово-стильової моделі мовної (семіотичної) перехідності в музиці – як на матеріалі російської музики, так і на матеріалі української музичної творчості, що також має виразні тенденції перехідності. Звідси і можливість, з одного боку, проектувати визначення національно-стильових засад музики до сфери камерно-вокальної творчості, з іншого – відкривати в жанровій площині камерно-вокальної музики естетичні та мовні пролегомени національної музичної свідомості.

2.2. Провідні жанрові форми камерно-вокальної музики в творчості українських композиторів

Підхід до визначення жанрової своєрідності «вірша з музикою», запропонований у дослідженні О. Філатової [154], дозволяє, зокрема, констатувати, що віршований текст у музиці може відтворюватися за принципами або вірша, або прози. Прозаїзація з боку музики словесного матеріалу може розглядатися як посилення інтересів до семантики й синтаксичної функції окремих слів, що пов'язане з ростом символічних функцій даних слів. У зв'язку з цією другою тенденцією можна відзначити також два шляхи трактування слова у вокальній музиці. Перший пов'язаний з розкриттям внутрішньої смислової форми слова, а інший – зовнішньої сонорно-фонетичної; інший шлях пропонує певну музичну гру зі словом як з додатковим матеріалом музичної форми. Як вже зазначалось раніше у

даному дослідженні, С. Рахманінов вибирає й послідовно розбудовує перший шлях, підсилюючи значення специфічної музичної сонорності в загальному звучанні вокальної мініатюри.

Лірика Рахманінова стає більш інтроспективною, поглиблено-психологічною, «аналітичною» (спрямованою на аналіз емоційних станів), що веде до опори на мікротематизм, що стає однією з показових рис «вірша з музикою». Однак двоїсте положення камерно-вокальних творів Рахманінова, між традиційною романсовою лірикою й новаторською формою «віршів з музикою» спонукає до додаткового висвітлення шляхів становлення останнього в європейській музиці.

Історія романсової лірики – це, насамперед, історія тих жанрових форм, з якими вона зв'язана. Особливістю її становлення є поступовий перехід з галузі первинних жанрів до галузі вторинних і подальше ускладнення стильового змісту, що приводить, зрештою, до виділення особливого різновиду мініатюри – «вірша з музикою». Але основною жанровою формою камерної вокальної музики у творчості російських та українських композиторів довго залишається романс.

Уперше термін «романс» почав використовуватися в Росії наприкінці XVIII століття й позначав музичний поетичний твір для голосу в супроводі фортепіано, рідше гітари або арфи. Поява нового поняття не привела до зникнення слова «пісня». Обидва терміни існували мовби паралельно, часто підмінюючи один одного. Межі між ним або стиралися, або різко проступали, причому пізніше часто й міський романс називали «російською піснею в стилі Варламова або Гурильова», до якої відносилися і «пісні-вальси», «побутові пісні». Однак деяка відмінність між піснею й романсом було завжди. Пісня за своїм музично-поетичним складом ближча до фольклору, а романс – до професійної музики.

У силу поділу суспільства на соціальні страти романс вищого аристократичного кола, романс у колах літературної інтелігенції, пісня-романс різночинного середовища – далеко не однорідні явища. У другій

чверті XIX століття намітилася тенденція до розгалуження жанру на дві галузі: «побутовий романс» і «класичний». Побутовий, або міський романс – авторський твір. Виконувався міський романс при домашньому музикуванні в різних шарах суспільства, у тому числі й у міських низах. Усе це не могло не відбитися на його характері, не додати міському романсу відтінку фольклорності. Невигадлива співуча мелодія, часом найпростіша гармонізація – от відмітні риси міського романсу. Авторів таких романсів уважали дилетантами в музиці, хоча їх імена й були досить відомі, а складали вони не лише романси. О. Аляб'єв, приміром, писав музику для оркестру, фортепіано, церковну музику. У списку творів О. Варламова – вокальні твори для солістів, ансамблів, твори великої форми. Ним написана музика майже до двох десятків театральних п'єс і два балети.

Цікаво, що в піснях-романсах – нвайбільш доступному з усіх жанрів – відрізнити мелодію, складену композитором, від народної часом було зовсім не просто. Досить згадати такі шедеври, як «Дзвіночок» О. Гурильова й «Соловей» О. Аляб'єва. Саме ця обставина й виявляє справжній і нерозривний зв'язок музики композиторів-дилетантів, якщо користуватися термінологією того часу, з джерелами народної пісенності.

Класичний, він же високий, ліричний або салонний романс – камерний вокальний твір, створений визнаним композитором на вірші відомого поета. Основоположниками «високого» романсу були М. Глінка, О. Даргомижський, А. Бородин, М. Балакіреєв, Ц. Кюї, М. Мусоргський, П. Чайковський [26; 28; 45]. На зорі становлення класичного романсу, коли шляхи розвитку нового тільки-тільки вимальовувалися, цей жанр часто ніс у собі риси романсу міського. Мелодія, гармонія, форма побудови – усе скоріше зближало, чим роз'єднувало напрямки. Романси «Не спокушай мене без нужди» Глінки, «Я усе ще його люблю» Даргомижського, «Щекою до щоки...» М. Римського-Корсакова, «Мій геній, мій ангел, мій друг» П. Чайковського – зразки нескладної співучої мелодії й простої її гармонізації.

Уже оформившись як самобутній самостійний жанр у творчості П. Чайковського, С. Танєєва, О. Бородіна, нарешті, С. Рахманінова, класичний романс знайшов такі характерні риси, як витончена, часом складна для сприйняття мелодія, розвинені ритмічні й акордово-гармонічні структури. Зміна темпів, поліритмія, часті модуляції, відхилення, віртуозне виконання акомпанементу, а головне – виконання на сцені професійними вокалістами й музикантами – усе це багато в чому й відрізняє романс класичний від міського, що мало змінився по суті з часу свого виникнення.

З часом усе помітніше стали проступати відмінності між класичним і побутовим романсом, усе сильніше й виразніше вимальовувалася їх характерні риси. Кожне покоління композиторів представляло мовби власний напрям у межах загального жанрового руслу. Однак, незважаючи на розбіжності в їх середовищі й часом навіть заперечення художнього устремління, у цілому наступність поколінь зберігалася. Кожна плеяда талановитих митців привнесла до жанру щось своє, неповторне, унікальне. Усе те краще, що увібрала в себе романсова культура, безсумнівно, вплинуло й на інші жанри російської музики. Важко заперечувати, наприклад, що російський романс вплинув на розвиток класичної опери.

Російський романс бере початок у так званих російських піснях, що перемінили кантовий склад викладу міської пісні на одноголосся. Одноголосність російської пісні – явище принципове. Російській пісні передував так званий кант – пісня на три голоси з наступною заміною третього голосу акомпанементом на флейті й скрипці, що перетворювали його на дует: шлях до одноголосної пісні-романсу, твору, що звідображує особисту долю в її загальній події. В 1759 році вийшов збірник пісень за назвою Г. М. Теплова, освіченого аматора музики. Зміст пісень цього збірника досить обмежений, але тексти пісень належать російським поетам, у тому числі, В. Сумарокову й ін. [118].

Композитори Ф. Дубянський і Ю. Козловський визначили музичний образ російської пісні кінця XVIII століття. До рубежу століть російська

пісня з'являється в наступних різновидах: пасторальна ідилія, застільна пісня, елегійна пісня (близька до класичного романсу), повчальна пісня, філософська мініатюра. Спостерігаючи за розвитком вокальної лірики цього періоду, можна помітити, як поступово усе більш індивідуалізується її зміст. Світ особистих почуттів людини одержує в ньому все більш яскраве й правдиве вираження. Відома умовність і манірність, властиві багатьом пісням зі збірника Теплова й характерні для придворно-аристократичного мистецтва, поступаються місцем задушевній щирості. Усе виразніше проступають національні риси мелодики. Здатність до ніжних почуттів розглядалася як саме коштовне з людських якостей. У своєму прагненні до розкриття «життя серця» художники-сентименталісти любили надавати своїм творам характер м'якого смутку, меланхолії. Поети Ю. Нелединський-Мелецький, І. Дмитрієв, М. Карамзін складали вірші «на голос», на широко-відомі музичні взірці. При вивченні текстів російських пісень кінця XVIII століття вже не так помітне відверта архаїка, несучасність вірша, літературний склад до цього часу наблизився до живої мови, якщо й відчувається деяка пишномовність, те, в основному, в інтонації.

Такою мовою вже можна було виразити переживання живих, а не вигаданих людей. От чому пісні ці слухали все – і дворянська інтелігенція, і міське міщанство, і селяни. Звідси прослідковується проникнення побутового романсу в усі шари, чим пояснюється надзвичайна популярність жанру.

З розвитком у російській літературі сентименталізму й особливо романтизму пісенна творчість російських поетів стає досить різноманітною і по змісту, і по жанрових ознаках. Формується новий різновид пісні-романсу, що орієнтується на фольклорну традицію. Засновником цього напрямку був А. Мерзляків. Багато з його пісень нав'язані народними піснями, а деякі увійшли у фольклор. Фольклоризація авторських творів свідчить про те, що вони виходять за межі утвореного шару, що люди різних соціальних груп переживають у них чужу долю як свою власну. Вищого розквіту жанр

російської пісні досяг у творчості поетів Циганових («Не ший ти мені, матінка, червоний сарафан...»), «Що це за серце...»).

Російська пісня – своєрідний, але не єдиний вид вокальної лірики першої половини ХІХ століття. Уже в перші десятиліття з'являються, а потім розбудовуються інші її форми, особливо в руслі романтичної поезії, – балади В. Жуковського, М. Лермонтова, А. Тимофєєва, елегійні романси О. Пушкіна, Є. Баратинського, Ф. Тютчева, М. Павлова, М. Яковлева, вільнолюбні пісні поетів-декабристів (О. Бестужева-Марлинського, К. Рилєєва, Ф. Глінки, П. Катеніна) і поетів наступного за ними покоління (О. Полежаєва, М. Огарьова), гусарські пісні Дениса Давидова, студентські пісні М. Язикова... [118]

Саме тому поряд з камерно-вокальною класикою в ХІХ ст. виникає й побутовий романс, стилістично близький пісні, розрахований на співаків-аматорів. В умовах російської дійсності, особливо провінційної, музикуванні було не стільки салонним заняттям, скільки щирим спілкуванням людей. Звідси – поширення домашнього сентиментально-елегійного романсу й емоційно збудливої пісні. У пісні-романсі автор і виконавець міг іншомовно виразити свої сподівання. Художнім епіцентром російської музично-поетичної культури стає романс-елегія. Точність психологічного малюнка, реалістичний жест ліричного героя, змістовний характер акомпанементу, інтенсивність словесного й музичного вираження, ритмічна й мелодійна розміреність – особливості цього виду романсу [46].

Саме ця форма і є романсом у його класичній характерності. Особливо глибокий вплив на російську музику – як сучасну йому, так і наступних періодів – виявив О. Пушкін. Його поезія дала вирішальний поштовх до розвитку російської романсової лірики, вона підняла романс до рівня справді класичного мистецтва. В епоху Пушкіна й декабристів романс стає по-справжньому великим художнім явищем. Глибшається й збагачується його зміст. Обмеженість сентиментальних настроїв поступається місцем правдивому вираженню глибоких і багатогранних людських почуттів.

Пізніше у вокальну лірику проникає соціально-викривальна тема; в окремих добутках з'являються образи маленьких людей романс Аляб'єва на вірші Беранже в перекладі Д. Ленського). Ця лінія одержала найбільш повний розвиток у творчості О. Даргомижського, а ще пізніше – М. Мусоргського [44].

Найвища цінність в музиці російського романсу – його багата й виразна мелодія. Широка кантилена, гнучкість і пластичність мелодійної лінії успадковані від народної пісні. Важливо відзначити, що навіть романси, котрі, на перший погляд, далеко відходять від народно-пісенних джерел, ніколи не втрачають зв'язок з ними. Інтерпретаторами, як правило, були самі автори романсів, частіше автори музики (Аляб'єв, Яковлев, Вільєгорський, Глінка). Часто романси виконувалися хором циган, тоді посилення мелодраматичних моментів ламало природній лад російської пісні, змінювало мелодійний малюнок – російська пісня-романс ставала циганською піснею-романсом. Багато з них вважаються тепер «стародавніми циганськими» тобто забувається їх російське походження (приклад: «Очі чорні» Є. Гребінки, «Поговори хоч ти із мною, подруга семиструнна!» А. Григор'єва) [46].

З середини століття в романсовій творчості відбувається помітна еволюція: різко розділяються сфери професійного романсу й романсу побутового. Перший, створюваний переважно професійними композиторами, виконувався майстрами вокального мистецтва; другий, як правило, виникав у співробітництві маловідомих поетів і музикантів-аматорів і ставав надбанням масового музикування. Більша частина романсів, що дійшли до наших днів, являють собою результат злиття двох цих напрямків, змішаного походження.

На зміну російській пісні приходять пісенна творчість поетів, що відмовилися від зовнішньої, формальної наслідуваності фольклору, що й створювали твори, національна самобутність і зв'язок з народною поезією яких придбала більш складний, реалістичний характер (Некрасов, Суриков, Нікітін). Розбудовується особливий вид жанру – міський романс. Це культура

малоосвіченої частини міського населення, що віддалився від сільської народної лірики, що й має джерелом міський фольклор, переважно мелодраматичні історії. Міський і міський жорстокий романс стають найбільш популярними видами вокальної творчості наприкінці ХІХ століття.

Наприкінці ХІХ століття класичний романс перетерплює істотні зміни: ускладнюються засоби вираження, музично-поетичний зв'язок. Вершиною романсної творчості є твори П. Чайковського («Чи день панує», «Я тобі нічого не скажу»), у яких загальна виразність музики відповідає настрою тексту. Небагато пізніше композитори вибирають серйозні літературні твори, не тільки поетичні, але й прозаїчні, романс приймає форму мелодекламації («Як гарні, як свіжі були троянди» у виконанні В. Комісаржевської), укрупнюється значення музичного супроводу. Романс виходить за рамки камерного жанру, наближається до вокально-симфонічного твору, іноді романс представлений тільки музичною п'єсою (як «Вокаліз» С. Рахманінова). Але ця форма складніше як для виконання, так і для сприйняття, романси ці знаходять відгук в еліти, а не масової публіки. Так, поступово класичний романс стає інтелектуальним, елітним, втрачаючи при цьому свою легкість і простодушність. Необхідно також відзначити те, що романс виходить за межі концертних залів і салонів і вступає на сцену театру. (В.Ф. Комісаржевська в ролі Лариси в спектаклі «Безприданниця» виконує романс «Ні, не любив він») [45].

Перехідність супроводжує камерно-вокальні форми на всіх етапах, та з різних сторін еволюції жанру, зумовлюючись, перш за все, взаємодією первинної та вторинної жанрових систем, аматорським та професійним ставленням до камерного співу. І надалі перехідність визначає рух вокальної мініатюри від традиційних пісенно-романсових форм до більш ускладнених «прозаїзованих» форм у монологіях і «віршах з музикою», це означає нагромадження жанрових ознак, коли більш ранні не відміняються, а затуляються більш пізніми, новими. Згадуючи думку М. Бахтіна, скажемо, що вокальна мініатюра, як будь-який інший жанр, ніколи не забуває свого

минулого, і нові «обертони стилю» не заслоняють до кінця вихідні установки жанру. Оскільки жанрово-стильові властивості вокальної мініатюри визначаються характером взаємодії словесно-поетичного й музичного текстів, то саме цей діалогічний аспект жанру, що також відзначений якістю «перехідності», але вже у внутрішньо-жанровому розумінні, насамперед, пропонується музикознавцями як предмет аналізу при звертанні до еволюції вокальних творів. Такий підхід є доречним і при зверненні до камерно-вокальних жанрових форм в творчості сучасних українських композиторів.

Отже, зовнішня жанрова перехідність камерно-вокальної мініатюри має здатність трансформуватися у внутрішню стильову рису, яка набуває різних структурно-семантичних положень, функціональних значень. Роль камерно-вокальної музики для українських митців наприкінці ХХ століття визначалась тим, що дозволяло, з одного боку, в настрої «постлюдійного» світобачення закарбовувати музичну ідею у вокальних мініатюрах, позбавлених концептуальної претензійності, націлених дарувати насолоду від прекрасних моментів буття, втім, поєднуючись у цикл, тобто утворюючи циклічну композиційну послідовність, здатних досягати сюжетно-драматургічної розгорнутості, значущості, завершеності. З іншого боку, камерно-вокальний твір надавав можливості відкривати національні поетичні джерела, затверджувати національно-стильові засади музичного інтонування як такі, що сформувалися у поетично-мовному українському середовищі.

Є і третя, вже суто музично-мовна причина зростання ролі камерно-вокального твору: у взаємодії з інструментальним супроводом, який забезпечується фортепіано або інструментальним ансамблем, виробляються нові різновиди вокального мелосу, відповідного до змін у музичному «глосарії» сучасної культури. Але все рівно фундаментальною рисою жанрової форми вокально-поетичної мініатюри була й залишається діалогічна співтворча взаємодія слова та музичної форми, що модифікуються в залежності від семантичного навантаження кожного з планів художньої виразовості. Своєрідне суперництво поезії та музики насправді є намаганням

найкраще взаємодіяти між собою, вибудовуючи цілісні музично-поетичні комплекси. Оскільки поетичне слово доручається вокальному відтворенню, то «чистий» музичний матеріал зосереджується в інструментальній партії, що зумовлює її особливу місію. Як вже зазначалося, у вокальній музиці початку ХХ століття ми зустрічаємося з новим явищем – інструменталізацією вокальної мелодики, проникненням у неї елементів інструментальної кантилени. Виражається це в тому, що границі музичних фраз визначаються не словом, а закономірностями інструментальної мелодії, тобто не вокальним, а сумісним вокально-інструментальним розвитком, з певною перевагою останнього у структуруванні загальної композиції. Даний діалог темброво-інтонаційних рівнів входить до музично-поетичної системи зустрічного ритму, сприяючи тенденції умовного *подолання словесного тексту в музичному*, тобто тенденції переваги семантики музичного матеріалу над образним змістом словесно-поетичного. Домінування музичного матеріалу, а в ньому – інструментального начала, у тому числі, інструментальній партії, над вокальною стороною твору, стає відмітною ознакою «вірша з музикою». Саме дана жанрова форма знаменує начало нового етапу еволюції камерно-вокального циклу в українській музиці, як і в інших європейських композиторських школах [154].

Цикл віршів «Пастелі» П. Тичини, покладений в основу багатьох музичних творів, є одним з яскравих явищ української літератури ХХ сторіччя. З'єднання філософської глибини змісту й витончена асоціативність символіки поета привертають увагу багатьох композиторів.

Музичні твори, написані на зазначений цикл П. Тичини, набувають особливої програмної спрямованості, дозволяють визначати можливості взаємодії й зближення музичної й живописної технік. Відзначимо, що одним з перших російських композиторів, який втілював усю тонкість і багатогранність палітри пастелей у музиці – був О. Гречанінов. Йому належить два фортепіанних програмних цикли «Пастелі». Перший твір був написаний в 1894 (ор. 3), складалося з п'яти п'єс: Скарга, Роздум, Осіння

пісенька, Гроза, Зоряна ніч. Ці п'єси часто виконуються роздільно. Особливо відомий третій номер циклу «Осінь пісенька». Другий твір було створено композитором в 1923 році (ор.61) єдиною ідеєю. Послідовність номерів можна зрівняти з людським життям: народження, дитинство, юність, доросле життя і його вгасання.

Першим, хто надав вокального прочитання мальовничим пастелям, був П. Козицький (1920 р.). В 1930 році цикл мініатюр з такою назвою, вже безпосередньо звернений до віршів П. Тичини, створив К. Данькевич. У наші дні до цих віршів зверталися Л. Дичко, Л. Грабовський, І. Карабиць, Г. Ляшенко й ін.

Враховуючи символічний характер поезії П. Тичини, прагнучи як можна точніше відтворити задум поета, українські композитори розбудовують особливу жанрову форму вокальної мініатюри, що найближче підходить до жанрових ознак «вірша з музикою», отже підтверджується загальна домінуюча інтерпретативна стильова риса камерно-вокальної творчості.

Пастель (франц. pastel, від італ. pastello, зменшувальне від pasta – тісто). Слово «пастель» носить два значення: живопис сухим, м'якими кольоровими олівцями без оправы; сама техніка. Пастельними олівцями малюють на шорсткуватому (частіше кольоровому) паперу, замші, пергаменті. Широке використання штриха в пастелі зближає її з графікою. Світлоносні чисті фарби пастелі зберігають свою первісну свіжість і силу, а їх шар – ніжну, бархатисту матову поверхню. Походження пастелі гіпотетично відносять до другої половини XV століття, коли пробуджується інтерес до багатобарвного малюнка (Ж. Фуку у Франції й ін.). Пастель перебуває на межі між малюнком і живописом. У ній поєднуються лінія й колір: нею можна малювати й писати, працювати штрихуванням, мальовничою плямою, сухою або мокрою кистю. Особливість пастелі в тому, що при мінімумі сполучного барвника маса представляє окремі частки пігменту, відбиваючись від яких світло розсіюється в різні сторони, надаючи

барвистому шару особливої променистості, бархатистості, специфічної «пастельної» м'якості.

Пастель дозволяє прийоми малювання одночасно чорним італійським олівцем і червоною сангіною, іноді з підфарбуванням іншими кольоровими олівцями, що застосовувалося італійськими художниками XVI століття, у тому числі й Леонардо да Вінчі. Майстри пастелі спочатку практично не переступають традицій чистого малюнка, але з кінця XVII століття в пастелі підсилюються живописні тенденції. У Франції Ж. Вівьєн виконує в техніці пастелі справжні станкові картини. Розквіт пастелі відбувається в XVIII столітті, коли її декоративні можливості привернули увагу художників епохи рококо. Пастель стає вже самостійною технікою й одержує особливу популярність у Франції, де її використовували такі відомі художники, як Франсуа Буше, Моріс Кантен де Латур, Шарден, пізніше Ж.-Б. Гр'оз, Жан Етьєн Ліотар, Делакруа. Видатним пастелістом була й італійська художниця Розальба Каррьєра.

Потім настав період, коли про пастель забули, вона відкидалася класицизмом саме через її зніженість, приглушеність, відсутність у ній лінійної напруженості. Інтерес до неї знову пробудився лише в другій половині XIX століття. У цей час в техніці пастелі працюють Є. Делакруа, Ж. Ф. Мілле, Е. Мане, О. Ренуар, О. Редон і особливо Е. Дега. Манера Дега відрізнялася дивовижною свободою, він накладав пастель сміливими, ламаними штрихами, іноді залишаючи тон паперу, що проступає крізь пастель, або додаючи мазки маслом або аквареллю. Одним з відкриттів художника стала обробка картини паром, після чого пастель розм'якшувалася, і її можна було розтушовувати кистю або пальцями. Дега не тільки по-новому використовував техніку пастелі, але й створював за її допомогою картини, що перевершують за розміром твори інших художників.

У Росії пастель з'явилася в першій половині XVIII сторіччя, привезена іноземними майстрами. Впродовж усього XVIII століття творцями робіт у цій техніці були іноземні живописці, що працювали в Росії. Епоха розквіту

пастельного портрета в Росії припадає на першу третину XIX століття. Це зв'язане, очевидно, з підйомом садибної культури, з фамільними портретними галереями, що увійшли до моди. Пастель стає улюбленою технікою членів художнього об'єднання «Світ мистецтва» – Олександра Миколайовича Бенуа, Бориса Михайловича Кустодієва, Костянтина Андрійовича Сомова, Мстислава Валеріановича Добужинського, Леоніда Осиповича Пастернака та інших.

Пастель привертає майстрів живопису шляхетністю, чистотою й свіжістю кольору, бархатистою поверхнею фактури, жвавістю й хвилюючою вібрацією штриха. Тонкість і добірність техніки пастелі в комбінації з незвичайною звучністю фарб і багатством фактури створюють світ, який заворожує глядача відчуттям безпосередності творчості. Кращі пастелі – це безліч барвистих шарів; чистих, але просвітчастих; звідси і глибина, яка незмінно притягає.

У другій половині XX століття українські композитори починають створювати свої «пастелі», намагаючись виявити пастельну тонкість і вишуканість через мову музики. До тематики пастелей зверталися такі композитори як І. Карабиць, К. Данькевич, Г. Ляшенко, Л. Дичко, Л. Грабовський і М. Сильванський, який, на відміну від своїх сучасників, виявив пастельні тони в камерно-інструментальному жанрі, використовуючи квартет струнних. І. Карабиць, К. Данькевич, Л. Дичко, Л. Грабовський пишуть у камерно-вокальних жанрах, звертаючись до слова як до носія філософськи узагальненої ідеї. За основу їх творів був узятий віршований текст «Пастелі» П. Тичини.

Слава Павла Тичини як поета народилася в 1918 році, у зв'язку з виданням збірника «Сонячні кларнети». Дивна мелодійність слова й самої манери віршування ставлять збірник в одну низку з найбільш музичними зразками цього літературного жанру. Незважаючи на вільну віршовану форму, тексти Тичини мають ритмічну згладженість. Автор розкрив естетику

музичного ритму в мистецтві слова. Таке музичне почуття ритму Ю. Лаврієнко називав «тичинівським панритмізмом».

На тонке почуття пісенного ритму П. Тичини могло вплинути його навчання в духовній семінарії, де він співав у хорі. Своє музичне дарування автор втілює, працюючи регентом хору. В 1916–1917 роках він був помічником хормейстера в українському театрі М. К. Садовського. В 1920 році – співав у капелі К. Стеценка «Думка», а рік по тому організував свій власний хор (капела-студія імені М. Леонтовича). Опіраючись на народнопісенний ритм, він вишиковує оригінальну структуру віршування, вставляючи в неї класичний ямб, поєднує дактиль з хореєм, використовує верлібр, що обумовило рідкісну музикальність поезії.

У своїх «пастелях» Тичина поєднує способи музичного й словесного відтворення гри природних сил. Картинна сторона циклу представлена ніжними, акварельними фарбами, у той же час, заснована на контрастних зіставленнях, на образних перемиканнях, на складній асоціативній грі, що веде до поглиблення метафоричного значення словесних понять – аж до їх символічного перетворення.

П. Тичина замислюється над філософською антиномією Людини й Часу, як кінцевого й нескінченного. Пори року в «Пастелях» відповідають етапам людського життя. Осінь – пора замисленості, легкого смутку. Весна персоніфікує молодість. Літо – зрілість, повноліття.

Природа, а з нею люди, живуть за законами постійної змінюваності, плинності, руху в часі й просторі. Концепція циклу опирається на поетичне зіставлення людського віку з природним часом. У людини «також свій ранок, день, вечір і ніч». Перша «пастель» дає чарівний малюнок ранку. У природі віє чарами людського ранку – дитинства. Воно оживає казкою про зайчика, довірливою безтурботністю, наївною поетичністю: «Пробіг зайчик. Дивиться – світанок! Сидить, грається, ромашкам ока розкриває». Але на зміну цій картині, приходить наступна: «А на сході небо пахне. Північний чорний плащ ночі вогневими нитками сточують, сонце». Чорний і червоно-

вогненний кольори розбудовують мотив боротьби світла й тьми, добра й зла, навівають думка про швидкоплинність людського життя.

«Важка доля» поетичного методу Тичини не заглушила інтересу до його символістських творів. Сьогодні саме вони привертають увагу композиторів, тому що знайдена Тичиною поетична символіка одночасно й національна, і загальнозначуща.

Назва літературної основи («Пастелі») передбачає мальовниче музичне розв'язання творчої проблеми з перевагою в ньому ніжних фарб, згладжених переходів від кольору до кольору. Звукозображальні моменти й звукохудожні прийоми займають вагоме місце у творчості Л. Дичко й К. Данькевича.

Порівняння циклів «Пастелі» на слова П. Тичини К. Данькевича й Л. Дичко дозволяє, по-перше, визначити важливі для цих композиторів риси жанру «вірша з музикою»; по-друге, виявити найбільш важливі для інтерпретації поетичної символіки виконавські прийоми; по-третє, визначити, що є найбільш істотним у камерно-вокальному циклі для формування особливої музичної символіки.

Насамперед, обидва цикли відрізняє стислість, лаконізм музичної композиції, відповідні до лаконізму, ефекту недомовленості, властиві символічній поезії Тичини. Відзначимо, що Дичко трактує як найбільш лаконічні два останні номери циклу, а Данькевич – два перші. Крім того, цикл Данькевича відзначений особливою стислістю, майже афористичністю.

Лаконізм кожного номера доповнюється спрямованістю всієї композиції до останнього номера. Він втілює повну загальмованість зовнішнього руху, кінцевий пункт у добовому сонячному циклі. За змістом це поглиблення в найбільш таємне, спроба відтворити музику спокою. Відчужено звучать широко розкидані по теситурі фортепіано «краплі» малих секунд в останньому номері «Ніч» у Дичко. Вони з'являються мовби з нічого й утворюють таємниче тло для речитативних фраз соліста, який своїми репліками уточнює окремі нюанси. Підкреслений навмисною статикою цей епізод нагадує прийом «стоп-кадру» у кінематографі. Деяке пожвавлення

наступає з появою «челестових» переливів фортепіано в середньому епізоді, але й вони сприймаються як відблиски холодного місячного сяйва на нічних росяних луках. Статичні «краплі» малих секунд зі скорботною фразою соліста: «Укрийте мене, укрийте...» – кінцевий епізод заключного романсу циклу. Однак, він не залишає враження остаточного завершення, а скоріше повертає до початку – вимагає поновлення циклу. І в циклі Данькевича, і у творі Дичко останній номер придбає медитативно-ліричний характер, занурює у глибоку тишу (PPP – у Данькевича, RPPP – у Дичко). Можна сказати, що музика не стільки закінчується, скільки зникає, стає недоступною для слуху...

У цілому, тиха динаміка характерна для жанру «вірша з музикою», тому що підкреслює його поглиблено-психологічний інтроспективний характер. З даною тенденцією в стилістиці жанру зв'язане й часте використання ремарок *dolce*, *dolcissimo* (особливо в Дичко). Одночасно, особливого значення набувають і контрастні зіставлення гучнісної динаміки, що підкреслюють значення окремих слів. З останнім, тобто з підкресленням окремих слів і способів їх музично-поетичного інтонування, найбільшою мірою пов'язана специфіка «віршів з музикою».

Композитори буквально «ідуть за словом». Це не означає, що вони копіюють мовну інтонацію; вони намагаються створити «образ слова» – і не стільки як поняття, скільки як звучного – сонорного – феномена. Особливо помітний розвиток *сонорного темброво-барвистого ілюстративного тематизму в циклі Дичко*, однак це стосується тільки фортепіанної партії. Для вокальної – на всьому протязі – залишаються «нормативними» реплікоподібна побудова, дискретність, часте паузування, достаток фермат, опора на окремі інтервальні ходи й наділення їх особливою семантикою, репетиційні повтори й затримка звуку на одній висоті, досить виражений «мелодійний аскетизм». Окремо варто виділити тональний план обох циклів.

З погляду виконавських прийомів у вокальній партії циклів провідними стають три принципи: свобода розвитку (широке розуміння *rubato*); смислова

акцентуація (різноманітні способи скандування як мовної афектації вокальної лінії); обмеженість в образній амплітуді й засобах виразовості, особлива економія прийомів, яка збільшує вагомість кожного з них, підсилює значення деталей (буквально – обмеженість теситури, повна відсутність зовнішньої віртуозності, навіть деяке нівелювання краси мелодійної лінії).

Остання виконавська «умова» «вірша з музикою» веде до посилення ролі артикуляційної подачі одного звуку – особливо в тому випадку, якщо він залігований. Яскравим прикладом служить «Вечір» з опусу Дичко. Музичний характер цієї мініатюри впливає з початкового рядку вірша: «коливалося флейтами там, де зайшло сонце...». Спокійне остинатне погойдування тріолей супроводу, на який накладаються колоритні гармонії, відтворює теплі, немов затягнуті прозорим туманом фарби літнього вечора, легкі подуви вітру, що порушують його тишу. Декламаційна по природі вокальна партія найтіснішим чином пов'язана з мовною інтонацією й внутрішньою емоційністю живого слова. Якщо «Ранок» і «День» примітні багатством вражень, то «Вечір» представляє один стан настрою, викликаний поступовим завмиранням природи.

Але з подібним явищем посилення артикуляційної подачі звуку ми зустрічаємося й в «Вечорі» Данькевича при залігованих закінченнях фраз. Свобода вокальної партії найбільшою мірою виражена ритмічно. Їй сприяють часті зміни темпу й характеру усередині номера, незважаючи на його стислість. Характерним загальним стилістичним знаком для обох композиторів стає використання тріолей. Прийоми tenuto, так само як і звичайні акценти, залігованість нот сприяють скандуванню; відзначимо, що мова йде про особливе співоче скандування, тобто про специфічно голосові ефекти, що збагачують співочу манеру.

Між циклами Данькевича й Дичко іноді виникає майже буквальна близькість музичного тексту, особливо помітна в перших двох номерах. Так, вокальна партія на словах «Пробіг зайчик» починається з Р, після чого Данькевич ставить паузу, а Дичко використовує фермату; «дивувати» –

ударність першого складу досягається Дичко за рахунок акценту, Данькевичем – за допомогою tenuto. Цікаво, що на слові «сидить» обоє використовують висхідну секунду, а на «грається» – тріоль. Середня частина «А на сході небо...» позначена в обох авторів тихою динамікою (Дичко – pp, Данькевич – p); «...пахне» – кожний склад подовжений: у Дичко ферматами, а в Данькевича – tenuto. Характерною спільною рисою другого номера є висхідна широка інтервалика на тексті «Розцвітайте, луги»; потім кожний по своєму опускається в середній регістр.

Символічні функції в даних циклах набувають ті музичні прийоми, які безпосередньо адресовані словесній семантиці. Прагнучи як можна точніше передати «таємний» зміст слова, проникнути до його символічної загадки, підкоритися слову, музика відкриває свої власні можливості. Таким чином, дбайливе проходження за співавтором-поетом дозволяє композитору розширити межі музичної поетики жанру.

Загальними символами для згаданих циклів стають кластерні акордові педалі, як знак «світанку й Сонця», форшлаги, стаккатне звуковидобування як знак «гри», причому «гра» розуміється досить широко – як гра природних сил, інтервальні висхідні кроки на октаву, кварту (квінту, рідше сексту) як знак «повної ясності, впевненості». Самостійним й набуваючим символічних функцій стилістичним знаком стає прелюдійно-підголоскове заповнення фактури, як наповнення «простору» твору континуумним звучанням, що передає сутінковий стан дня й людської свідомості. Про це яскраво свідчать обидва «Вечори» (у циклах К. Данькевича й Л. Дичко). Крім того, у даних ранніх циклах обох композиторів досить очевидно представлена нова семантика тихої динаміки, пауз і фермат, яка пізніше заслужить визначення як «музика тиші».

Нові символічні значення одержують також і специфічні виконавські прийоми. Щодо цього виділяється цикл Дичко в тих моментах, коли вона використовує спів без слів у двох артикуляційних позиціях – на «а» і на «мм». Подібні співочі прийоми можна зв'язати з ідеєю розчинення у звуці –

подолання понятійної оболонки слова й прямого прилучення до його музичної першооснови відповідно до відомих слів О. Мандельштама: «...Залишися піною Афродіта й слово в музику повернися...».

На основі проведеного огляду загальних жанрово-стильових тенденцій камерно-вокальної музики українських композиторів, можна припустити, що до жанру «вірша з музикою» їх веде прагнення створити символічно складну художню «картину світу» у специфічних «пастельних» тонах, представляючи її невід'ємною частиною самого художника – його світосприйняття, психологічного складу, способу відчування; головним же чинником жанрово-семантичного оновлення камерно-вокальної творчості постає потреба розкрити й довести *справжню ліричну природу музики*.

2.3. Авторська програмність як предмет виконавської інтерпретації в творчості сучасних одеських композиторів

У творчості сучасного покоління одеських композиторів, таких, як Я. Фрейдлін, Л. Самодаєва, К. Цепколенко, Ю. Гомельська, А. Томльонова, деяких інших, формуються нові досить показові для інноваційної композиторської поетики принципи трактування й окремої вокально-інструментальної мініатюри, і циклічної організації ряду таких мініатюр у тривалий і єдиний по композиційно-драматургічних умовах музично-семантичний ряд. Разом з цим, адже це сумісний творчий процес, у дослідженнях одеських музикознавців виробляються нові підходи до вивчення трансформаційних рис сучасної камерно-вокальної музики, насамперед, втілених у найближчих художніх прецедентах – у творах одеських композиторів.

Нові дослідницькі інтенції одеських музикознавців стосовно камерно-вокальної творчості одеських композиторів дозволяють обґрунтовувати *нові аспекти теорії камерно-вокальної творчості*.

Одним з опорних у даному відношенні представляється дослідження О. Філатової [154], у якому розбудовується ідея жанрової форми «вірша з музикою» як особливої діалогічної структури, що дозволяє сучасним авторам поглиблювати процес художньої рефлексії, надавати йому нових знакових рис, символічних властивостей. О. Філатова зауважує, що в камерно-вокальному циклі може бути представлений досить рідкий зразок композиторського «діалогу ототожнення», що будується на основі поетичної думки, при якому монологічність музичної ідеї переважає над діалогічністю композиційної структури камерно-вокального циклу.

Це не означає, що нівелюється роль автора-поета, але означає, що словесно-поетичний матеріал використовується як та художня цінність, яка підлягає перетворенню й відновленню шляхом музичного усвідомлення (це й пред'явлення дистанції між музичним інтонуванням і словом; останнє може бути показане, як близький і одночасно недоступний композиторському задуму предмет).

Приклад такого діалогу музикознавець знаходить у творі Кармелли Цепколенко «Ausgang» («Вихід») для кларнета, сопрано, акордеона й фортепіано: саме в такому порядку Цепколенко вказує виконавців у короткій авторській анотації до партитури. На погляд О. Філатової, досить показовим є те, що композитор утрудняється у визначенні жанру свого твору, згадуючи й про цикл, і про кантату; у даному творі своєрідно з'єдналися обидві тенденції камерно-вокального циклу, про яких ішла мова раніше, що є закономірним підсумком, певним замиканням розвитку даної музичної форми.

Відзначається, що, з одного боку, запропонований розширений виконавський склад (з даним явищем можна зустрітися у творах Д. Шостаковича, І. Стравінського, Я. Фрейдліна). З іншого боку, темброво-спатіальне розширення компенсується часовим стисканням. Те, що могло бути дискретною циклічною послідовністю ряду мініатюр на вірші різних поетів, стиснуто до одночастинної композиції з рисами рондальності,

репризності й концентричності (з елементами дзеркальності). Причому дана композиційна форма (А-В, В-А) виникає завдяки роботі зі словесними текстами – завдяки відношенню композитора до словесно-поетичного матеріалу як до підвладної його частини музичної форми. Властиво в музичному звучанні (у вокальному й інструментальному розвитку) діє принцип наскрізного розвитку – неповторюваності, що відповідає, як здається, задуму композитора виразити єдине прагнення до «виходу». Не випадковим є й те, що наявність словесного тексту не тільки не звільняє Цепколенко від необхідності семантичного коментаря, але й змушує її викладати свою програму, що існує як паралельний світ стосовно поетичних свідомостей.

Використовуючи тексти різних поетів – Тичини, Блока, Фонтани, Апполінера та Каменгса – композитор зберігає мову оригіналу, отже, у порівняно невеликій композиції представлено звучання українського, російського, німецького, французького, англійського текстів, що саме по собі вже підсилює сонорні аспекти вокального інтонування й твору у цілому. Також кожний з використовуваних текстів служить автору певним етносемантичним знаком.

О. Філатова приходить до слушного висновку, що сучасна композиторська творчість ставить інші завдання музикознавчого аналізу, тому що здійснює діалог музики зі смисловим змістом – ціннісним змістом людського життя, якщо й не досягнутим, то бажаним – «через голову» як поетичного тексту, так і жанрових норм музичної композиції [154]. Саме у зв'язку з цим усі колишні відомі жанрові інтонаційні прототипи музичних образів виявляються відстороненими. Але замість цього нові жанрово-стилістичні функції, як передачу самотійної знаковості нових жанрових форм, беруть на себе сонорно-кластерні утворення, різні педальні звучання, регістрово-фактурні зіставлення, щільність або розрідження фактури, чистота або учуднення, деформація тембру, суґубо фонічні артикуляційні прийоми (у тому числі й ті, які відтворюють ефект перкусії, різноманітного

постукування-дотику, і не тільки до музичних предметів). У даному відношенні, твір Цепколенко виявляє близькість до циклу «Пастелі» Дичко й «Акварелі» В. Бібіка, причому з останнім подібність є особливо сильною, тому що Бібик настільки ж вільно трактує вірші А. Волощука, стискаючи їх в одночастинну композицію.

Звертаючись до вокального циклу Г. Успенського на вірші М. Цветаєвої, О. Філатова називає його типовим зразком циклу «вірша з музикою», що підтверджують наявність «своєї» стильової традиції в даному жанрі. Її аргументи будуються в такий спосіб. По-перше, Успенський спирається на власний вибір і розташування віршів Цветаєвої, формує цикл за своїм розсудом, виходячи з музичного задуму.

По-друге, основне семантичне навантаження лягає на вокальну партію; риси вокального монологу гіпертрофовані. Фортепіанна партія трактується в чотирьох функціональних позиціях: у прямому діалозі з вокальною, тобто шляхом чергування інструментального й вокального висловлення (яскравим прикладом є 1 і 2 номери); як віддалений план і загальне тло для вокального голосу, створюване за допомогою акордової педалі (приклади знаходимо в 3-ому, 5-ому, 8-ому і в деяких інших номерах); як близьке, навіть трохи настирливе тло – контекст, створюваний шляхом остинатних повторень однієї фрази (приклади дають 6, 7, 9; 7 і 9 номери, які відрізняються також функціональним різноманіттям фортепіанної партії); як активна моторика – «жваві», близькі до токатних, фактурні звороти, що стають знаком об'єктивного ходу життя, здатного поглинути, заглушити голос окремої особистості.

По-третє, відзначається, що семантичну спрямованість кожного номера композитор досить ясно позначає за допомогою характерологічних ремарок і знаків динаміки. Тому загальна смислова логіка циклу стає зовсім ясною при зіставленні ремарок першого й останнього номерів: рішуче, енергійно, бадьоро, розповідно, *F*, *mf* (1-ий номер); не поспішаючи, смутно, у димку

спогадів, Р (9-ий номер). Трагічному характеру сприяє й відхід у багатозначну бемольну тональність.

В інших номерах послідовно використані наступні ремарки: неквапливо, молитовно (2-ий номер); широко, вільно, з молодечтвом (и 3-ий номер); жваво, хвацько (4-ий номер); схвильоване, молитовно (5-ий номер); рвучко, ніжно (6-ий номер); жагуче, з любов'ю (7-ий номер); волаючи (8-ий номер). Найбільш активними й світлими номерами циклу є третій і четвертий; не випадково в четвертому номері, єдиний раз у циклі показана дієзна тональна сфера H-dur (dis-moll наприкінці номера). У цілому, ладотональне нахилення мелодики досить ясне; можна навіть говорити про більшу схильність композитора до діатоніки, що не виключає поліладові ефекти, ускладнену гармонічну вертикаль. Особливо типовою стає кварто-секундова будова вертикалі, впровадження секунди до терцієвої структури, що дещо учуднює звучання. Секунду, як велику, так і малу, можна вважати лейтінтервалом усього циклу, як у гармонійному так і мелодійному викладі.

Четвертою, типовою для циклу «віршів з музикою» рисою музики Успенського є наскрізний композиційний розвиток. Він пов'язаний зі стилістичної гомогенністю (однорідністю) циклу, якій не перешкоджають динамічні й образно-семантичні контрасти. Але найбільшою мірою його обумовлює вільне трактування форми як безпосередня демонстрація сутності вокального монологу. Композитор відходить від традиційної строфічної форми, але зберігає відчуття строфічної природи вірша шляхом повторення опорних фраз.

Композитор дуже чуйно ставиться до регістрових властивостей фортепіано. Розташування музичного матеріалу в діапазоні великий – малої октав, або, на противагу їм, у другій – четвертій октавах придбає самостійне семантичне значення й може бути уподібнене «діалогу з долею» як протистояння образу поетеси, її особистісних пошуків, тим життєвим обставинам, у які утягнула її доля. У деяких номерах фортепіанний супровід цілком уведений у високий регістр (номера 6, 8); в 7-ом номері обмеження

фортепіанного звучання високим регістрам використовується тоді, коли композитор прагне підкреслити самотність героїні, відокремлення її голосу від багатоманіття голосів життя.

Таким чином, у вокальній і інструментальній партіях циклу Успенського формуються специфічні для кожної виразові прийоми, метою яких стає створення драматургічної єдності всіх дев'яти номерів опусу. Композитор домагається функціональної визначеності, образної конкретності кожного стилістичного засобу. При цьому він зберігає простоту, ясність, навіть прозорість викладу музичного матеріалу й, поряд з лаконізмом, домагається класичної чистоти, рівноваги, гармонійності в образному ладі добутку. Не настільки явно, як, наприклад, В. Сильвестров в «Тихих піснях», Успенський все-таки користується методом алюзії для того, щоб передати відношення до поезії Цвєтаєвої як до класично бездоганної сторінки історії вітчизняної літератури.

Важливим загальним висновком у дослідженні О. Філатової стає те, що в камерно-вокальній музиці у взаємодії вокальної й інструментальної сторін відкривається головний структурний принцип діалогу. Дані сторони виступають провідними суб'єктами діалогу в їх спрямованості до третього, ідеального Над-адресату, у термінології М. Бахтіна – до смислової цілісності музичного твору. Інструментом такого діалогу виявляється закріплення значень, семантики образу за певними стилістичними розв'язками, фігурами, тобто звертання до музичних символів «як до найбільш лаконічного по конкретних індивідуалізованих структурно-композиційних ознаках і найбільш сталого, тривалого за текстовими значенням вираженню смислу в музиці» [154, с. 188]. О. Філатова спеціально підкреслює, що не випадково необхідною складовою частиною, можна сказати, композиційною одиницею камерно-вокального циклу є мініатюра, а наявність двох виконавських сторін у камерно-вокальному жанрі пояснює його особливу роль носія «культури діалогу» у музиці. Отже, особливе методичне положення приймає й думка про те, що ті властивості діалогу, які розбудовує камерний-вокальний цикл,

формується на основі специфічних властивостей, що виникають з функціональних відмінностей («розбіжності» у діалозі) і функціонального зближення («згоди» у діалозі) виконавця інструментальної партії (партій) і вокаліста [154, с. 188–189].

Своєрідним продовженням дослідницької концепції О. Філатової, у той же час, відкриттям нової проблемної сфери у вивченні камерно-вокальної музики, стає дослідження О. Лісової [92], у якому широко представлене явище жанрової інтерференції. Дане явище дослідниця пропонує вважати головною умовою еволюції камерної вокальної музики, а механізм його знаходить у накладенні ознак однієї жанрової форми на іншу, з наступною зміною кожної, але й зі збереженням вихідних ознак кожної.

У зв'язку з цим О. Лісова вказує на особливий стилістичний «білінгвізм» камерно-вокальної музики, що виникає внаслідок взаємодії в її межах різних жанрових тенденцій. Основна з них, найбільш показова для сучасного етапу еволюції камерно-вокальної творчості, це зближення композиційно-драматургічних норм циклу та опери, внаслідок чого камерно-вокальний цикл помітно драматизується, набуває рис театралізації, а опера досягає межі своєї камерності, зосереджуючись в сфері монологічної драматургії, тобто стаючи монооперою (моно-мініоперою, як іменують даний жанровий різновид одеські композитори).

Основою даного процесу жанрової інтерференції О. Лісова вважає ліризацію – «як поглиблення особистісного начала», піднесення й ідеалізацію; з нею вона пов'язує відокремлення камерного жанру як найбільш авторизованого, автобіографічного, навіть «сповідального»; зв'язок цього відокремлення з завданням втілення найбільш глибокої символіки, яка виражає особливу творчу активність особистісної свідомості; свободу вибору й трактування композиційних і стильових прототипів у камерній музиці, що дозволяє поглиблювати специфічні можливості музичної мови; автономність позиції виконавця як соліста – навіть при участі в ансамблі (дуеті, тріо); особливе значення для повідомлення ліричної музичної семантики

вокального інтонування – «живого» одухотвореного звучання людського голосу як виявленого у звуці унікального психологічного «малюнка» особистості.

Отже, на думку О. Лісової, саме особливе «ліричне інтонування» стає сполучною ланкою між камерно-вокальним циклом і камерною оперою, що представляється вказівкою на важливу перспективу розвитку музикознавчої проблематики у вивченні камерно-вокальної творчості.

Дослідниця справедливо відзначає, що й для камерної опери, й для камерного вокального циклу провідними сторонами є композиційна й стильова, тобто, структурні умови композиції, її індивідуальне вирішення і – те, що змушує композитора *так* побудувати твір, його задум, *стильове* завдання смислу. Одним з таких завдань виступає програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики, що може бути охарактеризована як заданість смислу, при якій головні умови формування досягаються іманентними музичними засобами (послабляючи або відстороняючи слово, сюжет, зовнішню послідовність дій) [92, с. 175].

О. Лисовая пропонує користуватися поняттям символічної програмності, що виходить від музики, іманентно-музичної, знаходячи в даному типі програмності те, що з'єднує камерний вокальний цикл і камерну оперу. У її трактуванні, символічній програмності властиві, по-перше, поглиблена психологізація трагедійного образу («трагедія характерів»), причому психологічний малюнок трагедії найчіткіше усього проступає в малих – камерних – вокальних формах, по-друге – портретність як жанрова якість і опери, і камерного вокального циклу. Специфіка символічної програмності камерної вокальної творчості пов'язана найбільше з його монообразними структурами, отже, і з різними прийомами монотематизму й монодраматургії [92, с. 177].

Таким чином, дослідження О. Лісової дозволяє дійти висновку, що камерний вокальний цикл рухається в напрямку до опери завдяки впровадженню до музичної драматургії прийомів театралізації

(персоніфікації, подієвості музичної драматургії), що приводять до драматизації. А камерна опера рухається у бік циклу завдяки більшій деталізації музичного письма, ліризації, що позначається й у поведінці виконавців (зовнішня ігрова виконавська динаміка зводиться до мінімуму). При цьому камерна опера не перестає бути драмою (тобто театральним жанром), а камерний вокальний цикл не перестає бути лірикою в буквальному значенні цього слова (як вираженням самооцінки поета, композитора, виконавця). Але ці властивості жанру накладаються одна на одну.

Виникаюча комплементарність – інтерферентність дозволяє з'єднати, з одного боку, драматизацію (театралізовані елементи) – з іншої, ліризацію (психологічні характеристики, у тому числі – відхід від зовнішньої подієвості). Причому це взаємодоповнення реалізується на музичному рівні, і основне навантаження лягає на музичний план, у силу чого музична стилістика придбає символічні функції, що й дозволяє говорити про символічну програмність як специфічно-музичний феномен. Як і О. Філатова, так і О. Лісова приходять до заключного судження про те, що в камерній вокальній музиці виникає особлива діалогічність музично-образного процесу, у якому образ головного «героя» співвідноситься й усе більше зближується з образом автора, аж до ототожнення авторського «Я» з музично-подієвою низкою. Подібному ототожненню підкоряється й персона поета, що виступає, скоріше, «іншим «Я» композитора, а монодіалогічність стає провідною драматургічною властивістю і камерної опери, і камерного вокального циклу [92, с. 176].

Таким чином, камерно-вокальна творчість одеських композиторів постає прецедентом відновлення, теоретичного «переформатування» дослідницьких музикознавчих концепцій, сприяє появі принципово нових музикознавчих підходів до жанрової природи, сутності музичного мистецтва. Одночасно, музикознавчі оцінки, способи розгортання наукового дискурсу і його категоріальні підстави дозволяють композиторам глибше

усвідомлювати власні стильові наміри, управляти музично-творчим процесом з широкого контексту розуміння діалогічної природи мистецтва, зокрема смислового діапазону, жанрово-стильового призначення програмності в музиці.

Програмне начало в музиці є дуже багатобічним, причому і історично, і функціонально, адже функціональний аспект програмності обумовлений історичним положенням музики, її місцем у культурі, ступенем жанрової, образно-смислової самостійності і таке інше. На тлі програмних орієнтацій музики період її автономії, – «чистоти», «абсолютності» – представляється досить недовговічним; причому й у цей період програмність не йде повністю, а лише відступає на другий план або вуалюється у вигляді специфічно-жанрових визначень. Можна припустити, що програмність є універсальною властивістю музики – завжди необхідною умовою ціннісного осмислення музичного звучання. Саме тому – як історична властивість музики – програмність змінює своє формальне місце й змістовне призначення залежно від ролі музики в контексті тієї або іншої культури, нарешті, від типу культури, з якої можна співвіднести досвід музичної творчості. Істотного значення набуває й положення музики «у родині мистецтв», однак значно важливіше загальне – соціально-аксіологічне, культурологічне – самовизначення музики.

Не претендуючи на остаточне вирішення проблеми програмності в музиці, відзначимо, що значення програмного фактору в музичній творчості безпосередньо пов'язане з відношенням до ціннісно-смислової автономності музики. Звідси – типологія програмності й своєрідність кожного з можливих її типів невіддільні від загальної історичної типології музичної культури. Критерії даної типології можуть бути досить різними, а ступінь деталізації залежить від дослідницьких інтересів автора типологічної схеми. Порівнюючи позиції у цьому питанні провідних музикознавців, зокрема Є. Назайкінського, Ю. Холопова, С. Скребкова, Т. Чередниченко варто зауважити, що явище програмності завжди пов'язується з процесом

формотворення, і даний процес мислиться досить широко, як не тільки структурний, а й, насамперед, смисловий. У цьому сенсі варто послатися і на дослідження О. Самойленко, яка вважає, що зовнішня предметна логіка музичної мови зумовлюється рухом від відомих освоєних кодів музики до невідомої множини невідомих же конотативних лексикодів, і саме так формуються ті сталі семантичні настанови музики, що можуть сприйматися як її іманентна програмність, тобто як система основних музичних семантем. Тому є можливою певна полеміка з Т. Чередниченко, котра пропонує стислу й узагальнену модель музикознавчого знання (і теоретичного, і історичного, і естетичного) наступним чином: «Ми бачимо, що системність норм – рецептура музичного «Як» – щоразу являє собою звукове розгортання ідей певної культури, її фундаментального «Що». Піднімаючись від глибинної метанорми по шарах нормативних систем окремих параметрів, духовний комплекс культури «умузичнюється». На чутній поверхні твору «Що» є не перекладна ні на які поняття складна констеляція певних правил і їх конкретизацій «раптом»-виборами. Але позапоняттєве-звукове «Що», спускаючись по рівнях обґрунтувань до останнього метанормативного «тому, що...», обертається тією або іншою ціннісно-смисловою універсалією, яку по-своєму виражають філософія, релігія, наука, та й сама життєва тканина культури. Правил та їх систем безліч. Однак в їх основі лежить досить обмежене число принципів. Історію музики можна зрозуміти як серію смислових (і відповідно – технічних) «варіацій» на «теми» цих принципів» [138, с. 55].

На основі запропонованого Т. Чередниченко підходу [164], технологічна сторона музики, її іманентний логіко-понятійний апарат, традиційно визначається як засоби й форма музичного вираження, тобто як «ЯК», а семантеми й образні зчеплення (причому в їх вже вторинному й «третинному» виконавсько-слухацькому-музикознавчому тлумаченні) як «ЩО», тобто як передбачений предмет і контекстна умова музичного звучання, як зміст музики, доступний в описі. Насправді, правила побудови,

викладу, модифікації, й так далі, музичної композиції, системи цих правил є означуваним музики, її сьогоденням предметним змістом (її «ЩО»), наповненням тієї «значущої форми» смислу, про яку досить рідко згадується в музикознавчих роботах, найголовніше – вони є речовим ущільненням музичного смислу (означаючого) шляхом спатіалізації музичного звучання. Адже як справедливо помітила Чередниченко, «пояснити, як зроблена музика, рівнозначно тлумаченню її смислу» [164, с. 56].

Що стосується семантичного плану музичної композиції, то він виявляє подвійність і перехідне положення, з одного боку, дійсно, продовжує низку смислових накопичень («ЩО»), оскільки входить до системи упредметнення часу в музичній матерії, а з іншого – відсилає до вихідної якості звукосмислу, підтверджуючи негентропійність музики як системи відносин з часом, як упорядкованого часу (з «ЯК»). *У музиці форма (як значуща форма, відкрита структура смислу) з усіма її умовностями й безумовностями, естетичною інформативністю й сугестивним вдіянням передує змісту й скеровує його.*

Отже, смисл залишається «за» (але й завжди «попереду», сходячись з минулим у сьогоденні – у просторі композиції) – як «ціннісна напруга звучання», смислове породження звучання – як музичного, «чистий» смисл звукового (числового) упорядкування часу (часова послідовність звучання в його неперекладності й «антиреферентності»). Таким чином, даний смисл – як загальну програму музики – можна пояснити як керування часом; здатність, властива не лише музиці, але в ній виражена «буквально», найбільше безпосередньо. Завжди будучи відповідним відношенням, він притікає з майбутнього до минулого, підтверджуючись повтореннями та їх періодичністю, інтервальною (у широкому сенсі) співвіднесеністю, також циклічністю. Отже, звертання до категорії часу проясняє питання про «значущу форму» смислу в музиці як програмну й зумовлюючу явище циклічності – в усіх його різновидах.

Прояснюючи дані поняття з позицій, що нормують смисловий зміст музики, можна, вслід за дослідницею, виокремити перший історичний тип

програмності як перехідний, обумовлений переважною первинно-жанровою будовою музики та її ритуально-прагматичними функціями, зовнішніми чинниками формування музично-сміслового змісту, безпосередньою залежністю від соціокультурних домінант.

Іншим різновидом програмності, *також зі збереженням якості перехідності*, постає автономно-інтерпретуючий, котрий, з одного боку, конкретизує та звужує образні призначення музичного звучання, з іншого боку – розширює специфічні способи музичного формоутворення, можливості музичної логіки та інтрамузичної семантики внаслідок відокремлення жанрово-стильових норм як вторинно-авторських.

Якщо границі між першим та іншим типами «програмного традиціоналізму» пролягають у досвіді культури пізнього Відродження й Бароко (а для вітчизняної музики трохи пізніше, у період освоєння європейських класицистських норм), то заміна, навіть витиснення другого типу третім здійснюється як закономірний наслідок еволюції романтичного музичного мислення, активних стильових новацій на рубежі дев'ятнадцятого-двадцятого століть. Відзначимо, що послідовна наступність типів програмності не означає повного зникнення попередніх, навіть веде до можливості їх синхронного співіснування, іноді – асиміляції з виділенням провідних ознак більш пізнього типу.

Ось саме третій історичний тип програмності й варто сприймати як провідний для камерно-вокальної творчості, що претендує на зовсім особливі стосунки не лише зі словом, але й з музичним інтонуванням, тобто претендує на суттєвий розвиток музичної мови, музичного мовлення.

Його затвердженню багато в чому сприяла літературно-критична діяльність композиторів-романтиків, котра, включаючи її соціально-полемічні моменти, служила не тільки й не стільки оцінці окремих творів і творчості окремих авторів, скільки обговоренню можливостей і специфічних засобів впливу музики, її предметного змісту й естетичного призначення. З даної сторони літературно-критичні опуси романтиків, так само як і

наступного композиторського покоління, містять передумови розуміння їх ставлення до музичного задуму й логіки його композиційного втілення, зближуються з літературно-поетичними факторами програмності. Їх можна використовувати як широкий вербальний коментар «на полях» музики, критерії аналітичної музикознавчої й виконавської оцінки.

Так, провідною темою в мистецтві романтизму стає тема долі особистості, так чи інакше конфронтуючої соціальному оточенню, у зв'язку з чим зростає інтерес до психологічних мотивів поведінки людини як незалежної від волі соціуму, до творчо-активних аспектів особистісної свідомості, насамперед, до багатства почуттєвого досвіду відносин з зовнішнім миром і до здатностей самооцінки; творче, найчастіше авторське, «Я» виявляється предметом художнього відтворення.

Підсилюється значення здатності до символічного сприйняття світу, до підвищення рівня знаковості навколишніх реалій, внаслідок чого й у художній формі увага може бути притягнутою як до символічно значимих до раніше другорядних деталей, наприклад, до ритмічного дроблення або укрупнення, фактурного викладу, зміни регістру, тембру, артикуляції й ін., семантичне навантаження яких внаслідок цього зростає.

Романтизму властива театралізація відносин людини (митця) з навколишньою реальністю, рольова (ігрова) оцінка подій і вчинків, переконаність у призначенні свого амплуа для кожної людини, звідси – прагнення до експресивної, перебільшеної у виразових можливостях, інтерпретації форми, причому не лише в літературі або музиці: досить згадати живописні роботи Делакура й Давида, які є свого роду театральними декораціями до своєї епохи.

Особиста біографія стає передумовою для розігрування драми власної долі, стає еквівалентом художнього сюжету, що виноситься на «сцену» суспільного життя. Її слід описувати й пояснювати, знаходячи або створюючи заново переконливі художні прототипи. Звідси тяжіння композиторської творчості до літературних прообразів, з яких перевага

віддається «вічним», тобто відомим і вже маючим символічний ореол. Втім, прагнення музики вступити в діалог з художніми цінностями минулого торкається не тільки літератури, але й образотворчого мистецтва.

Цікавим є те, що в якості діалогічного партнера обираються позамузичні прообрази – свідчення того, що музика усе ще перебуває на етапі боротьби за свою художню автономію, а для цього їй доводиться своєрідно «доводити» і свою здатність володіння тими прийомами впливу, якими мають інші види мистецтва, знаходити шляхи їх специфікації. Цим можна пояснити прагнення композиторів-романтиків до синтезу мистецтв; у їх творчості ми неодноразово зустрічаємо спроби включити до музичного образу не тільки словесно-поетичний, але й образотворчий план (що яскраво презентовано в циклі «Роки мандрів» Ф. Ліста). Г. Берліоз прагне з'єднати дані плани в «симфонії з хорами» «Ромео і Джульєтта», зокрема, в «Сцені в склепі», на новизну якої він сам вказував, вважаючи, що його ідея може бути зрозумілою лише через сто років; але найбільший внесок романтиків у розвиток принципів музичного діяння виявляє словесно-літературна сторона їх музичної творчості.

Можна сказати, що вони «вербалізували» музику й довели доцільність цієї вербалізації. Мова йде не тільки про програмні заголовки й коментарі, але про право композитора на літературну творчість у всіляких формах. Романтична епоха перша залишила численні белетристичні, мемуарні, епістолярні, музично-критичні й інші роботи композиторів.

Типовою рисою стилю романтиків (і не тільки композиторів) стає автобіографічність, гіпертрофія образу автора, з якого «ліпляться» – як продовження його, автора, психологічного портрета – образи всіх інших персонажів; одночасно це підсилює ефект вживання автора у свого героя, ототожнення з ним. Відомо, що Г. Флобер, описуючи смерть своєї улюбленої героїні, Емми Боварі (у романі «Госпожа Боварі»), важко занедужав і ледве не вмер від отруєння з тими ж симптомами, які супроводжували в романі загибель Емми. Переконливість романтичних образів (персонажів) при всій

ускладненості їх змісту досягається завдяки високій щирості, здатності їх авторів вірити в реальність створеного ними світу як дійсного – такого, яким слід бути реальному світу, якщо він ще не втратив надії досягти досконалості. Саме так формується особлива авторська символічна програмність, котра, зі свого боку, провокує до нових відкриттів у «спілкуванні» композиторів зі словом, у тому числі у синтетичних формах, які, завдяки усьому охарактеризованому процесу, набувають визначення програмних.

Головними ознаками й рисами музичної програмності в її камерно-вокальному музично-мовленнєвому розумінні та інтерпретації можна вважати:

- здатність музичного інтонування породжувати власні образні предметні орієнтири, конотативні поля, залучати словесні характеристики, прообрази, ідеї як комплементарні, тобто доповнюючі, що слугують конкретизації та поясненню суто музичного задуму;

- поліфонізацію форми та змісту музики на всіх її рівнях, тобто інтеграцію провідних жанрових прообразів та стилістичних фігур на основі певної композиційної конструкції, звідси полістилістичне ускладнення тематизму, що своєрідно «змагається» зі складністю характерів літературних персонажів, часто може допомагати персоніфікації музичного образу;

- прагнення музичної творчості до власних сюжетів, музично викладених «історій», причому таких, що надають можливості відчуті близьку присутність непересічної особистості, тобто деяка романізація музичного викладу, яка супроводжується психологічним поглибленням та значною авторизацією усіх мовних засобів.

2.4. Виконавська стилістика і семантика сучасного камерно-вокального твору

Вивчення камерно-вокальної музики, з'ясування місця й значення її у творчості сучасних композиторів спрямовує, насамперед, до обговорення її стилістичних та семантичних властивостей.

Програмні аспекти камерного вокального виконавства зумовлені новими стильовими позиціями та взаєминами композитора та виконавця, прагненням обох головних актуалізованих суб'єктів художньої дії відтворити складність психологічної картини особистісного світу, також індивідуалізувати, *ситуативно загострити мовні засоби, способи мовної категоризації цієї картини світу*. Явище мовної категоризації визначає переоформлення відносин стилістики та семантики у цілісній композиції камерно-вокального твору, тому і у самому камерному співі, тобто і в суто виконавському плані. Так, як програмна стильова форма, «вірш із музикою» відкритий для експерименту, претендує на «самозростання», у силу чого й спрямований до циклізації; він претендує не на одну, а на три стильові індивідуальності – поета, композитора і виконавця, звідси припускає складні взаємодії різних мовно-стилістичних рівнів.

Стосовно камерного вокалу, *логіку виконавської форми* слід представляти, по-перше, виходячи з наявності трьох паралельних планів виразовості, по-друге, враховуючи активність словесно-поетичних образів і інтонацій, їх здатність породжувати так звану стильову інтонацію, по-третє, припускаючи часову процесуальну співвіднесеність композиційних функцій вокального й інструментального рядів, по-четверте, виходячи з вибору стилістичних засобів у вокальній і інструментальній партіях, з їх спільності й відмінності.

Нові напрями музично-поетичної мовної категоризації образного світу камерно-вокальної музики відкриваються на основі аналізу творів сучасних одеських композиторів – Людмили Самодаєвої (міні-моноопера «П'ять

історій про Хню» на вірші Даніїла Хармса), Юлії Гомельської (міні-моноопера «Лист до Онєгіна. Ще одна спроба» на текст британської поетеси Рут Педл).

Ще раз спробуємо наголосити, у стислому викладі, на провідних теоретичних пролегоменах до вивчення своєрідності сучасних камерно-вокальних творів.

Нагадаємо, що дев'ятнадцятим століттям породжене багато чого з того, що стане своїм, збережеться й розвив'ється у творчості композиторів століття двадцятого. Поряд з розвитком своєрідних національних шкіл вокальної лірики, таких як німецька (Шуман – Брамс – Вагнер – Вольф), французька (в особі Дебюссі), російська, що обґрунтувала «інтонаційний словник» епохи в цілому, європейська музика другої половини ХІХ – початку ХХ століття виробляє єдині основи – логіко-семантичні прототипи – трактування камерної вокальної лірики як циклічної по перевазі, надаючи їй, таким чином, рис універсальної жанрової форми.

Дія даної загальної моделі циклу, що не перешкоджає оригінальним авторським стильовим вирішенням, помітна, починаючи з циклів Р. Шумана й завершуючи творами Д. Шостаковича; завдяки їй вокальний цикл відбувся як жанр – утримався під напором тих жанрово-стильових новацій, на які виявилася настільки щедрою музика двадцятого століття.

Спробуємо пояснити тенденції розвитку камерної вокальної музики від дев'ятнадцятого сторіччя до двадцятого, коли вона остаточно набуває значення самостійної жанрово-стильової системи, особливої галузі художньої комунікації, що вимагає й особливої виконавської культури, тобто коли виникає цілком автономна жанрова стратифікація камерної вокальної творчості.

Камерна вокальна лірика – особлива музична галузь, що виявляє специфічні принципи виконавської семантики. Провідними з них сьогодні представляються два: відтворення «духу театральності», отже, *духу драматизації*, властивого як вокальному мистецтву, так і музиці двадцятого

сторіччя в цілому, і розкриття смислової цілісності вокального циклу, що є найбільш характерною *ліричною* жанровою формою камерного співу. Виявити взаємозв'язок названих принципів, тобто наділити твір, що виконується, визначеністю й переконливістю, наочністю й смисловою «міцністю», персоніфікацією у тому числі, властивими образами драматичного театру, сперечаючись щодо цього з «оперністю», відповідно до єдиної музично-поетичної драматургії – таким постає центральне завдання виконавця.

Широке розуміння явища театральності в музиці, пов'язане із проблемою перекладу – транспонування – змісту твору одного виду мистецтва на мову іншого, змушує замислюватися про загальні шляхи еволюції мови мистецтва й, на той же час, про розширення діапазону виразових можливостей однієї художньої системи під впливом іншої. Дані аспекти театралізації камерного вокального виконавства виявляються особливо рельєфними, коли мова йде про зустрічний співавторський рух слова й музики, про психологічний синтез композиторського й поетичного задумів, про моделювання в музиці не змісту окремого вірша, але головних творчих ідей, образу Поета як знайденої в діалозі, близької за духовними якостями, особистості.

Звідси й підсилення важливості обговорювати саме стильові тенденції розвитку камерно-вокальної музики, але у її тісному контакті з усією сукупністю жанрових канонів, правил й засобів.

Якщо стиль – це скоріше об'єднуюча категорія, що виявляє цілісність художнього мислення, художньої мови, то жанри й відповідні їм стилістичні ознаки сприяють внутрішній диференціації системи художньої мови, відокремленню її рівнів і виникненню найбільш константних, нормативних і загальнозначущих (канонічних) принципів стилетворення [154, с. 17].

З одного боку, з цим твердженням можна погодитися, оскільки, дійсно, жанр може розглядатися як головний фактор стилю завдяки тому, що він створює типологічні моделі музичної мови, тим самим визначаючи

семантичні функції виразних прийомів. З іншого боку, саме в силу проєкції жанру до сфери стилєвих закономірностей, властивостей музична стилістика стає *перехідною* галуззю, що поєднує способи вираження, прийняті в жанрі, з індивідуальними «намірами» стилю.

До музичної стилістики слід поставитися як до особливої маргінальної зони музичної мови. Стилістичні прийоми, генетично пов'язані з певною жанровою сферою, у процесі музичного побутування придбають відому «позаадресність», стають «загальними місцями» у музиці, а, виходить, суто мовними засобами. Дані засоби можна розглядати і як структурні, і як семантичні одиниці; але в якості останніх вони визначаються тільки в контексті конкретного твору.

Стилістика несе в собі, насамперед, технологічні норми музичної творчості, сприяючи їх відокремленню й специфікації, що дозволяє розглядати їх використання, тобто *стилістичне застосування музики*, як знак професійної майстерності (володіння мовою). Вже з цього погляду в стилістичних засобів виявляється своя постійна позитивна семантика. Підкреслимо, що споконвічно це саме виконавська семантика, тому що стилістика, що супроводжує жанрові форми, визначається, насамперед, на основі первинних жанрів, побутово-побутової музики, аматорського музикування і т. д., у яких виконавська сторона є генеруючою й основною.

Мовне самоствердження музики в цілому можливе завдяки становленню власних автономних музично-жанрових форм, і воно відбувається в той період, коли домінує система первинних жанрів.

Отже, первинні жанри відрізняються усним, цілком виконавським характером. В галузі вторинних жанрів, тобто після XVII століття, володіння стилістикою проявляється вже як композиторська майстерність і виражається, зокрема, у ступені досконалості нотографічному запису музичного твору. У цьому випадку мова йде про те, наскільки адекватно зумів композитор відбити свої слухові наміри, образи в нормативних засобах письмової фіксації музичної «думки», «звукоідеї» (Б. Асаф'єв).

Нотний текст є не тільки формальним приводом для озвучування музичної ідеї. Він сам по собі вже є *художньою цінністю* – як буквальне втілення даної ідеї, що свідчить про стилістичному майстерність, професіоналізм, творчий вибір композитора, котрий досягає *предметного виявлення звукообразу в записі* (у цьому випадку – у нотному записі). У комплекс вибраних засобів входять і такі, які відбивають, узагальнюють виконавські традиції музики на рівні образного й композиційного вирішення. Це – особливі виконавські знаки, які не доповнюють «композиторську стилістику», а виростають з неї, продовжують, добудовують і прояснюють можливості звучання, утворюючи специфічний семантичний шар стилістичних засобів.

Звертаючись до композиторської творчості, ще раз переконуємося, що стилістичний зміст музики обумовлений не тільки колом її жанрових інтересів; він активно продукується індивідуальним стилем, що помітно й у спорідненості термінів (стиль – стилістика). Адресуючись певному стилю, групи стилістичних засобів досягають рівня «знаковості». Вони пов'язуються з певними значеннями, які не слабшають навіть тоді, коли відділяються від конкретного стильового контексту, переносяться в інші жанрово-стильові галузі, у сферу загальних мовних норм музики.

Похідні від стилю стилістичні знаки вже за цим своїм визначенням завжди є семантичними одиницями. Дане призначення стилістики, зумовлене стильовими ініціативами музики, пояснюється тим, що «музичний стиль... являє собою як би рід гігантського знаку» [104, с. 30].

Це й інші спостереження В. Медушевського обумовлені тим, що стиль відрізняється від жанру семантичною цілісністю, є «живим портретом людської особистості». Тому, будучи внутрішнім змістом тієї або іншої стильової форми, стилістичний зворот назавжди зберігає сліди стильової семантики. Як, наприклад, музично-риторичні формули «перехідного періоду» від XVII до XVIII в. у якості семантичних фігур дійшли до нас як «бахізми»; пунктирні ритми в комбінації з гімнічними інтонаціями в

складно-унісонному викладі завжди асоціюються з бетховенською героїкою; лади зі зниженими щаблями трактуються як знак трагедійної затьмареності особистісної свідомості, трагедійної рефлексії після їх «відкриття» Д. Шостаковичем.

Доходячи до стилю й переломлюючись у ньому, жанрова стилістика суттєво трансформується й придбає нові семантичні функції, з ними вертаючись «у маргінальне поле музичної мови». Даний процес стилістичної взаємодії жанру – стилю є особливо важливим, тому що сучасна форма камерно-вокальної музики, у тому числі «вірш із музикою», виникає в результаті стильової індивідуалізації жанру романсу. Адже «вірш із музикою» слід розглядати як перехідну жанрово-стильову форму, що виникає на рубежі ХІХ – ХХ ст.

Як стильова форма, «вірш із музикою» є відкритим для експерименту, претендує на «самозростання» – ріст композиційно-семантичної самостійності, автономії, у силу чого й спрямований до циклізації; даний жанрово-стильовий різновид передбачає не одну, а дві стильові індивідуальності, поета й композитора, тому припускає особливо складні взаємодії різних стилістичних рівнів – вокального й інструментального, перший з яких репрезентує словесно-поетичний ряд, інший – автономно («чисто»)-музичний, але це не тільки не виключає обмін прийомами й смисловими значеннями між цими рівнями, але й припускає різні способи цього обміну як відкритого виконавського діалогу.

Виділяючи стилістичні знаки як складові стилю, Медушевський розподіляє їх на дві групи – на «активні» і «фонові». Серед «активних» відзначаються інтонаційно-драматургічні та аналітико-граматичні. Даний підхід видається важливим остільки, оскільки пов'язаний зі спробою конкретної класифікації стилістичних засобів, яка все ще не знайшла достойної підтримки у вітчизняному музикознавстві. З іншого боку, запропонована В. Медушевським термінологія сьогодні потребує відновлення, так само як і запропоновані поняття «активності» і «фоновості».

Інтенаційно-драматургічні засоби сьогодні варто називати артикуляційно-динамічними, а аналітико-граматичні – виконавським синтаксисом.

Дана трансформація термінів пояснюється наступним. По-перше, у сучасній музиці провідним стилістичним фактором стають способи звуковидобування й усе, що з ними пов'язане, що виводить на перший план звукообразність і робить найважливішим засобом виконавську динаміку. Яскравим прикладом можуть служити опуси Софії Губайдуліної, яка навіть у програмній спрямованості своїх задумів і в загальній композиційній формі виходить із особливостей техніки звуковидобування на окремих інструментах [159].

По-друге, різного роду «сполучні й розділові знаки», які використовуються в музиці, відповідно до її одночасно континуальної й дискретної природи (до останньої віднесемо розподіл на періоди, фрази, мотиви, субмотиви, метричну впорядкованість, агогічні прийоми, деякі способи повторення, паузи, фермати, деякі аспекти фактурної змінності і т. д.) адресовані саме виконавцю – виконавському відтворенню музичного твору. Відбивають і обумовлюють музичну композицію в якості впорядкованого часового процесу (нагадаємо, що І. Стравінський вважав, що музика й існує єдино для того, щоб вносити порядок до перебігу часу...).

Стосовно класико-романтичної традиції, протиставлення в музичному тексті провідних активних і фонових засобів було достатньо слушним. Однак вже з кінця ХІХ століття дане розмежування втрачає сталість остільки, оскільки новий фігурно-фоновий принцип викладу музичного матеріалу, що затверджується, припускає вільний обмін композиційними функціями між рельєфними й фоновими стилістичними фігурами. У якості фонових традиційно розглядалися й виконавські знаки.

Для сучасних композиторів вони стають *тематично значимими*, носіями основного музичного змісту, композиторської ідеї, а тому займають положення відповідальних семантичних фігур. Такі фігури можна розташувати в ієрархічній послідовності залежно від рівня виконавської

форми. Виходячи з відомої моделі виконавської форми, можемо визначити ці рівні як гучнісно-динамічний, агогічний, артикуляційний і власне семантичний, пов'язаний зі словесними ремарками. Однак наведена стратифікація виконавської форми спирається більше на досвід інструментальної музики, яка хоч і пов'язана з програмно-жанровим змістом, але не передбачає особистої участі словесно-поетичного тексту в розгортанні музичної композиції.

Стосовно камерно-вокальної музики *логіку виконавської форми* слід представляти, по-перше, виходячи з наявності двох паралельних планів виразовості (уже висвітлених раніше), по-друге, враховуючи активність словесно-поетичних образів та інтонацій, їх здатність породжувати так звану стильову інтонацію, по-третє, припускаючи часову процесуальну співвіднесеність композиційних функцій вокального та інструментального планів, по-четверте, виходячи з вибору стилістичних засобів у вокальній і інструментальній партіях, з їх спільності й відмінності.

При такому підході першим і вихідним рівнем стає семантичний, оскільки він свідчить про «знаковість» музичного прийому й відбиває складну природу цієї «знаковості» у даній жанровій формі, отже, про його (прийому) причетність до стильової семантики, а в такий спосіб – і про його стилістичну активність.

На даних засадах можна звернутися до розгляду композицій вокально-інструментальних циклів у творчості одеських композиторів (до «П'яти історій про Хню» Л. Самодаєвої, «Євгенія Онегін. Ще однієї спроби» Ю. Гомельської).

Жанрові риси циклу Людмили Самодаєвої «5 віршів про Хню» узагальнені у визначенні, яке стає авторською жанровою номінацією – міні-моно-опера. Дана новаторська, але вже досить активно використовувана сучасними композиторами жанрова форма, поєднує риси вокального циклу й камерної опери, підсилюючи їх близькість одна до одної, тобто є перехідною. Інтерес до неї, на наш погляд, пояснюється прагненням композитора

розширити й ускладнити ту естетичну ідею, яка є загальною підставою циклу.

Саме на початку ХХІ століття виявляється стійка тенденція схрещувати камерно вокальний цикл з оперою, а оперу наділяти тією психологічною глибиною й ліричною інтимністю, яка властива камерно-вокальній музиці, у тому числі, камерному вокальному виконавству. У руслі даної тенденції виростають такі нові «піджанри», як моноопера, мікро-моноопера, міні-опера й, нарешті, міні-моноопера.

В останнє десятиліття моноопера суттєво розширює жанровий спектр виразових засобів, що створюють музичну характеристику персонажа в рамках монологічного висловлення, підготовляючи, таким чином, народження нових художніх форм. Її відгалуженням, зв'язаним, по-перше, з помітним скороченням масштабів композиційного цілого, по-друге, з деталізованим поданням словесного змісту і його *незвичайним характером* стають такі різновиди, як «міні-моноопера» і «мікро-моноопера».

Відмінності між даними двома відгалуженнями моноопери ще досить умовні. Проте, можна вже говорити про те, що для «міні-моноопери» показовою є особлива близькість до камерного-вокального циклу й посилення смислової ролі музичного начала. «Мікро-моноопера» позиціонує себе, скоріше, як театральний жанр, для якого важливіше всього мовна експресія, отже речитативні властивості вокального голосу. Обидва дані різновиди розбудовуються у творчості сучасних одеських композиторів – Кармелли Цепколенко, Юлії Гомельської, Людмили Самодаєвої.

Камерний вокальний жанр для Людмили Самодаєвої є основним, найбільш близьким способом світовідчуття й самооцінки. В основу її творів лягли тексти, написані сучасними поетами, завдяки яким виникли вокальні цикли на вірші Івана Драча, Белли Ахмадуліної, Юнни Мориць, Арсенія Тарковського. А серед приналежних їй камерних опер в останні роки змусила про себе говорити опера «Подвійний Леон» по однойменному роману Юрко

Іздрика, який скорив композитора своєю мовою, інтонацією, ритмом і композицією.

Міні-моноопера «П'ять історій про Хню» на вірші Даніїла Хармса була створена композитором у грудні 2010 року. Прем'єра відбулася на сімнадцятому фестивалі «Два дні й дві ночі нової музики» у виконанні дуету зі Швейцарії Франциски Вельт (сопрано) і Морица Мюлленбаха (віолончель) – високо професійних виконавців, які неодноразово представляють твори одеських композиторів.

Даніїл Іванович Хармс (справжнє прізвище – Ювачов), народився в грудні 1905 року в Санкт-Петербурзі. Ані вищої, ані середньої спеціальної освіти письменник отримати не міг, так як в 1924 році був виключений з Ленінградського електротехнікуму за «слабку відвідуваність» і «неактивність у суспільних роботах». З 1925 року він вже цілком віддався письменницькій праці, займаючись інтенсивною самоосвітою з особливим ухилом у філософію й психологію [63].

Він швидко придбав скандальну популярність у колах літераторів-авангардистів під псевдонімом Хармс, що пішов, може бути, і від французького «charm» (шарм, чарівність, зачарування), або від англійського «harm» (шкода, напасті).

Дослідники висунули кілька версій походження його вигаданого імені, знаходячи джерела в англійському, німецькому, французькому мовах, івриті, санскриті. Псевдонім досить точно відбивав сутність ставлення письменника до життя й творчості. З самого початку в його творчості переважає ігрова установка. Хармс умів довести до абсурду найбільш серйозні речі й знаходити досить невеселі моменти в самому, видалося б, смішному. Така ж амбівалентність була характерна й для його особистості: орієнтація на гру, на веселий розіграш сполучалися із часом хворобливою помисливістю, з впевненістю в тому, що він приносить нещастя тим, кого любить.

В 1924–1926 роках Хармс починає брати участь у літературному житті Ленінграда. В 1925 р. він увійшов у невелику групу ленінградських поетів,

яку очолював Олександр Туфанов, вони називали себе «розумниками». Тут відбувається знайомство й виникає дружба з Олександром Введенським. В 1926 р. вони разом з молодими філософами Леонідом Ліпавським і Яковом Друскіним утворюють об'єднання «чинарі». Приблизно у цей же час Хармс і Введенський були прийняті до ленінградського відділення Всеросійської Спілки поетів. У збірниках Спілки вони друкують по два свої вірші, що залишилися єдиними «дорослими» творами, які їм призначено було побачити надрукованими [63].

В 1927 р. виникає «Об'єднання реального мистецтва», куди, крім Хармса й Введенського, входили Микола Заболоцький, Костянтин Вагінов, Ігор Бахтерєв, до них примикав також Микола Олейніков, що став близьким другом Хармса. Наприкінці 1927 р. Олейніков і Борис Житков організують «Асоціацію письменників дитячої літератури» і запрошують до неї Хармса. З 1928 по 1941 рік у нього виходить близько 20 дитячих книг. Ці твори дають своєрідний вихід його ігровій стихії, але, як про це свідчать його щоденники й листи, писалися вони винятково для заробітку й особливого значення автор їм не надавав.

Один з виступів об'єднання викликав обвинувачення в контрреволюційності й в 1930 році співтовариство припинило своє існування, а наприкінці 1931 року Хармса та Введенського заарештували за обвинуваченням в участі в «антирадянській групі письменників». Перший вирок, втім, був порівняно м'яким – зіслання до Курську, а турботи друзів привели до того, що вже восени 1932 р. поети змогли повернутися до Ленінграду. Діяльність «Об'єднання реального мистецтва» тривала таємно кілька років, але в 1936 р. одружився й виїхав Введенський, в 1937 р. був арештований і незабаром розстріляний Олейніков [63].

Після того, що відбулося, твори Хармса пишуться винятково «у стіл». Поезію поміняє проза, а провідним прозаїчним жанром стає розповідь. Тобто В 30-х рр. виникає прагнення до великої форми, і характер його творчості радикально міняється: поезія відходить на задній план, уступаючи першість

прозі. На місці ліричного героя – витівника, заводили й чудодія – опиняється нарочито наївний оповідач-спостерігач, відчужений до цинізму. Аналогічну еволюцію проходить також і хармсівський гумор: від легкого, злегка іронічного – до чорного.

У серпні 1941 р. Хармс був знову арештований за «пораженські висловлення» по доносу Антоніни Оранжеєвої, знайомої Анни Ахматової, багаторічного агента НКВД. Тривалий час ніхто нічого не знав про його подальшу долю, лише в лютому 1942 р. його дружині, Марині Малич, повідомили про смерть чоловіка.

Думки про його останні дні досить суперечливі. Деякі вважають, що Хармс, якому загрожував розстріл, симулював психічний розлад і був спрямований до тюремної психіатричної лікарні, де й помер у першу блокадну лєнінградську зиму. Є також інформація, що в Хармса незадовго до арешту дійсно діагностували шизофренію, тому він був поміщений лікарню для примусового лікування. В 1960 році за клопотанням сестри Хармса Генеральна прокуратура визнала його невинним і він був реабілітований.

Останні розповіді письменника («Лицарі», «Перешкода», «Реабілітація») перейняті відчуттям повної безвихідності, всевладдя недоумкуватої сваволі, жорстокості й вульгарності [63].

Вірші про «Хню» були створені автором за невеликий термін (23–27 квітня) в 1931 року, у зрілий період (з 1925 по 1938) рр. Цей період характеризувався творчим підйомом, розвитком і формуванням найважливіших ідей філософії Хармса [63]. Сфера поетичної творчості для Хармса – це сфера антиісторичних подій, де долається лінійність темпорального дискурсу й діється нове, або оригінально складається така образна сукупність, що вказує на зовсім окреме, котре поети прагне сприймати як понадбуття, як прообраз «вічності». Розробляються основні типи героїв творів: Філософ-Художник, Дивак-Чудотворець, Правитель-Надлюдина-Недолюдина, Обиватель, народжуються основні мотиви.

Об'єднуючий мотив природних стихій показує, що автор у той момент свого життя прагнув якнайсильніше наблизитися до тих сил, що не піддаються розумінню, стати духовно вищим щодо навколишньої дійсності. Усе те, що пов'язане з ужитковим світом, Хармс відкидає, тому що «Усе земне свідчить про смерть. Є одна пряма лінія, на якій лежить усе земне. І тільки те, що не лежить на цій лінії, може свідчити про безсмертя. Один прагне до безсмертя продовженням свого роду, інший робить більші земні справи, щоб обезсмертити своє ім'я. І тільки третій веде праведне й святе життя, щоб досягти безсмертя як життя вічного. І тому людина шукає відхилення від цієї Земної лінії й називає його прекрасним або геніальним». Ці рядки взяті з творів Хармса й становлять одну з основних концепцій у його творчості.

Аналіз хармсівського вірша «Хню» дозволяє зробити висновок про те, що Хармс був знайомим з книгами Шпенглера, Максвелла, Євреїнова, Вяч. Іванова, але в самому вірші все зашифроване, ніяк і нічим не натякаючи на першоджерела (або загальні категорії). Перед нами прмова космічного, а не звичаєвого походження, на межі сновидінь, що є улюбленим психоаналітичним предметом; відчувається певний мазохізм переживання власних неуспіхів, коли свідомість з усіх своїх сил перетворює образи зовнішнього світу, але практично нічого не «випромінює», породжуючи лише «мову-для-себе»; «чорна діра» вірша втримує всю зібрану інформацію усередині себе, залишаючи читачу лише те, що Л. Ліпавський називав «психічним екскрементом».

По суті, принцип поглинання характерний для всієї творчості Хармса в цілому, однак його наявність пояснюється не тільки правилами гри в аутизм мазо-шизофреніка, але інновацією – відмовою від традиції сприймати інших авторів як попередників, на яких «прийняте» посилалися.

Для чинарів «правильне» – це не те, що прекрасне або, навпаки, бридке, а то, що прекрасне й бридке одночасно. Мінються правила гри: тепер безобразне містить у собі прекрасне в якості своєї внутрішньої

модифікації, того «незначного відхилення», яке не залежить від естетичних поглядів або уявлень про свободу. От чому Хармс розглядає тексти інших авторів не як артефакт, створений конкретною людиною, а як вираження позачасової й позапросторової події гри, ніким і нічим не детермінованої, але не-до-прожитої у свій час та у своєму просторі.

Знаходження «правильного» неможливе в часі, але можливе в окремому місці – автономній миті, у якій розпадається «до/після», тобто зв'язок часів. Поема кидає виклик мисленню будь-якого виду й витонченості, адже читати цей твір можна лише серцем, з легкістю й почуттям. Раніше за місяць до написання поеми, Хармсом була створена віршована сценка «Вода й Хню» (29 березня), а слідом за нею виникає вірш «Хню» (23 квітня).

Вірші Хармса привернули увагу Самодаєвої саме своєю парадоксальністю, тою словесною грою, що граничить з абсурдом, але за якою проглядають складні й досить серйозні соціальні й психологічні проблеми. Дане грайливе призначення тексту вірша на грані абсурду, словесні парадокси й гра смислів надихнули до створення міні-моноопери «П'ять історій про Хню» для сопрано й віолончелі на слова.

Хню – це ім'я лісової дівки. По розповідях, у кімнаті Хармса деякий час висіла картина художника Петра Соколова «Лісова дівчина», яка, очевидно, і надала поштовх до створення цього образу й написанні поеми «Хню».

Композитор відбирає з вірша частини, що пов'язані саме з образами дівчини й природи, зберігаючи при цьому послідовність викладу тексту.

Основний текст вірша практично не змінюється. Лише в першому номері композитор заміняє рядки: *«Боги їхали у возі. Ясно відчувалася міць богів, наповнених соком ліан і столітніх небес. І думка в черепі високому лежала, уся скам'янівши»*, на текст *«У полі їхали у возі. Ясно відчувалася міць повітряного неба й вітру злий гнів. І люди викунавшись у річці, лежали всі скам'янівши»*. Таким чином, на відміну від Данила Хармса, Самодаєва відмовляється від слова «боги», зберігаючи протиставлення образів Хню, природи й людей.

У музичному відношенні міні-монооперу можна розділити на три образні сфери. Перша, у якій превалюють глісандуючі мелодійні лінії, пов'язана з образом Хню. Контрастом для ковзаючих інтонацій Хню виступає брутальна, чітко фіксована мовна інтонація. Часто вона супроводжується акордовими комплексами токкатного плану. Ця агресивна манера викладу тексту містить характеристику приземлених мирських істот – людей. За думкою Хармса все людське смертне, і лише душа є безсмертною категорією, що володіє «найвищою чистотою категорій», словами поета. Посередником між грубим світом людей і ефемерною чистотою душі є третій образ – образ природи.

Природа в даному вірші виступає як прекрасне начало, джерело життя. У Хармса Хню, яка тісно пов'язана з природою, це не просто лісова істота в образі дівчини, це людська душа в пошуку пристановища, а містичний ліс, що вимальовується, це тернистий шлях, по якому блукає ця душа, що перебуває в «повному невіданні навколишнього».

Музична мова циклу Самодаєвої графічно тонкою і семантично складною; щоб полегшити завдання відтворення-інтерпретації композитор дробить цикл на музично й словесно-сміслові цифри. Усього таких цифр 43, розділених за 5 основними номерами. Між номерами-сценами є паузи, що дозволяють виконавцям перемінити сценічний майданчик.

У першому номері (andante) 1,2 цифри в словесному викладі представляють експозицію образу Хню. 2-8 цифри приділені місцю проживання Хню – лісу і його околицям, 9-а – повертає образ лісової діви. Така ж тричастинність витримується в музичному викладі, у якому експозиційний і заключний розділи інтонаційно переплітаються один з одним, а їх об'єднуючою ланкою стає інтервал зм. 8 з наступним умовним розв'язанням (фа#-фа в ре-ре).

Другий номер (andantino con moto), у якому провідною виявляється вокальна партія, розділяється на три різні частини. Вокальній партії доручається грайливо-безпосередній початок номера. У спадному русі

проходять фраза, зламана форшлагами, і вона ж закриває експозиційний розділ. Таким чином, початковий матеріал чітко відмежований. Як луна, за вступом партії у вокаліста, звучить голос віолончелі, що переходить у глісандуючий акомпанемент в 10-ій цифрі. У вокальній партії в цей час звучить основна тема другого номера, що містить у собі запитальну інтонацію. З 12-ої цифри розпочинається новий матеріал, активнішими стають обидві партії. 13-а – знайома ламана мелодія, але цього разу вона звучить у висхідному русі. З цієї ж цифри починається остання частина номера, що інтонаційно переплітається з основним матеріалом першої частини номера.

Третій номер починається в більш рухливому темпі. Скерцозно-танцювальний характер його звучанню надають удари у вступній частині. Тут Хню – це грайливе дитя природи. Мелодія вокальної партії звучить уривчасто й легко. Номер побудований на контрастних зіставленнях. На зміну легкості й грайливості приходять протяжні ліричні інтонації. Закінчується номер одночасним глісандо в обох виконавців, сопрано й віолончелі, інтонаційно близьким до другого розділу.

Четвертий номер (*slowly, rubato molto*) виписаний у партитурі вже не для двох учасників, а трьох. З'являється партія для голосу, яку виконує (співає) віолончеліст. У сучасній музиці таке зустрічається досить часто. Даний номер є найбільш напруженим і драматичним. Він починається з запитальної інтонації основної теми другого номера, але цього разу вона проходить у партії віолончелі. У вокальній партії використовуються специфічні прийоми звуковидобування, наприклад, імітування рикошету струнних.

Номер *n'yamь (con moto)* є для композитора кульмінаційним і найбільш масштабним. Вокаліст у даному номері викладає поетичний матеріал від імені 3-х персонажів – Хню, її супутника й оповідача – кожному з яких властива своя музична характеристика. Музика оповідача спокійна, розспівна, він оповідає про долю Хню. Її мова представлена уривчастою,

легкою, акцентованою мелодією. Партії супутника-сусіда властива навмисна тридольність, а його інтонаційний лад близький до романсовому типу викладу, що тут явно виступає пародією.

У цілому, цикл Людмили Самодаєвої виявляється яскравим випадком жанрової інтерференції, що виникає на основі художнього діалогу поета та композитора. Інтерференція – як накладення, сполучення різних форм і способів експлікації художнього задуму – є найважливішою передумовою реалізації програмних установок камерно-вокального твору в їх широкому значенні. Вона одержує найбільше «чисте» і повне вираження саме в мистецтві, яке об'єктивує, упредметнює й означає психологічні процеси, котрі відбуваються у свідомості суб'єкта творчості.

Увага до явища інтерференції припускає вивчення способів взаємодії зі словом, прийнятих у камерно-вокальній творчості, в їх залежності від сталих жанрових тенденцій даної творчості та у їх програмній дієвості для цих форм. Одночасно відзначимо, що участь слова в будь-якій формі в музичній творчості вже є спонуканням до інтерферентного процесу, оскільки буквально представляє *білінгвізм – словесно-музичну двомовність – жанру*; те, яке з цих двох мовних начал набуває смислової ініціативи, визначає *специфіку музичного задуму, включаючи виконавські підходи до складної образної структури музичного опусу*.

У циклі Людмили Самодаєвої особливо рельєфно виявляється той аспект гри-театралізації камерного вокального твору, який обумовлений *синтезом* композиторського й поетичного задумів, пов'язаний з моделюванням у музиці власних ідей, уявлень про світ, також, звичайно, бажанням розпізнати, відтворити справжні, глибинні мотиви поетичної образної системи, зрозуміти Іншого.

Наслідком зміни картини світу в ХХ столітті виявилася зміна у світовідчужанні людей ХХ століття. Трансформувалася культура і її цінності, причому модернізм був визнаним вже прожитим часом європейської

культури, а постмодернізм розглядався як перехідна форма, що не має достатньої сталості та ціннісної забезпеченості.

На сьогодні не лише модернізм, а й постмодернізм втрачає свою самоідентичність – як у сучасній гуманітарній науці, так і в мистецьких спробах розкрити смислові протиріччя людського світу. Однак саме постмодерністи справедливо зазначали, що ніщо не може бути пізнаним поза інтерпретацією. Змісту на поверхні немає, його треба шукати на глибині, але абсолютного смислу немає ніде, його неможливо знайти, оскільки інтерпретацій може бути нескінченна безліч.

Однією з таких несподіваних інтерпретацій є образ Тетяни в міні-моноопері Юлії Гомельської «Лист до Онегіна. Ще одна спроба». Дана міні-моноопера була створена композитором у лютому 2011 року, передбачала дві версії: для дуету – сопрано й віолончелі, а також для квінтету – сопрано, скрипки, віолончелі, марімби й арфи. Для сюжетної основи був взятий текст Рут Пейдл.

Рут Софія Пейдл (народилася 8 травня 1946) – британська поетеса, письменниця, науково-популярний автор, відомий критик поезії. Працює на BBC радіо. Вона походить з дуже знаної й освіченої родини, її предком є Чарльз Дарвін. Вона опублікувала вісім збірок віршів, вісім творів науково-популярної літератури, а також роман, є членом Королівського товариства літератури і членом ради Зоологічного суспільства Лондона.

Основні теми її творчості: наука, живопис, музика, історія, природа й людські відносини. Стилiстичні ознаки, що приналежні її роботам – це багата образність, технічна майстерність, дотепність і музикальність.

Звернутися до перекладу листа Тетяни Рут Пейдл надихнули декілька причин, як затверджує сама письменниця в одному зі своїх інтерв'ю. По-перше, вона росла в музичній родині й сама виконувала камерну музику. «Я часто пишу статті про опери, тому, звичайно, я знаю оперу «Євгеній Онегін. Я часто думала про сцену листа Тетяни. Це завжди великий ризик – писати, я почувала, як небезпечно було для неї писати цей лист». Є й інша причина.

Елен Фейнштейн (Elaine Feinstein) поетеса, яка вперше переклала Марину Цветаєву англійською, робила збірник з різних віршів Пушкіна й запропонувала взяти участь у цьому Рут Пейдл. Рут зробила переклад листа Тетяни, використавши три різні переклади, одним з яких був переклад Набокова.

Юлія Гомельська обрала цей англійський варіант листа Тетяни для створення міні-моноопери «Writing to Onegin. One More Try». Написана опера була на замовлення вокалістки Ф. Вельт, яка на даний момент живе в Берліні. Ф. Вельт народилася в 1965 році й виросла в місті Вінтертур, де одержала свою першу музичну освіту. Потім вона вчилася в Лондоні по класу флейти й вокалу. Вона бере участь у різних прем'єрах і регулярно співпрацює з відомими ансамблями в сфері «нової» і «старої» музики, бере участь у безлічі концертів у країні й за рубежом. Франциска Вельт також є викладачем по класу вокалу у Вінтертурі. Вона одержала кілька нагород і стипендій, у межах програми взаємообміну фахівцями провела кілька місяців у Лондоні та в Одесі.

Прем'єра даної опери відбулася в Одесі на фестивалі сучасної музики «Два дні й дві ночі». Виконували її добре злагоджений дует зі Швейцарії (Франциска Вельт – сопрано й Мориць Мюленбах – віолончель), які неодноразово беруть участь в одеському фестивалі. Твір має досить мелодійну вокальну партію, але на той самий час є важким для виконавця, тому що вимагає бездоганного музичного слуху для довершеного виконання партії на сцені. Для точності висоти звучання вокальної партії співачка використовує камертон. Дана постановка була як генеральна репетиція – без костюмів і декорацій, але з не меншим емоційним посиленням.

Починається камерно-вокальний твір з невеликого експресивного інструментального вступу, який показує сум'яття почуттів героїні. Ці почуття зображені в музиці зламанною мелодією, у вільному метрі з відсутністю тактів, нестабільною динамікою, зі зльотом глісандо то нагору, то донизу. Зі вступом партії Тетяни композитор виписує чіткий розмір для обох

виконавців. Спочатку вокальна партія звучить на піано й побудована на мовних інтонаціях, у середньому регістрі. Лише на слові «quiet» (у даному значенні переводитися як «таємниця») композитор дає можливість вокалісту розкрити повноцінне звучання його голосу, таким чином, виділяючи дане слово й показуючи важливість і значимість його в тексті.

Після звучить протяжна, але водночас і схвильована, стрибкоподібна мелодія, яка закінчується невеликим речитативом, що повториться ближче до закінчення міні-моноопери. Тут йдеться про характеристику Онегіна як «Дон-Жуана» і жінконенависника, якому Тетяна скориться.

Починається новий ліричний епізод (**Più mosso agitato**), у якому Тетяна розкриває свої почуття до Онегіна й зізнається йому в любові. Дана драматургічна кульмінація тексту листа нагадує кульмінацію в «розробці» у класичній сонатній формі. У музиці даної міні-моноопери це є тільки першою кульмінацією. Обидві партії виконавців починаються розспівно і не контрастують, а доповнюють одна одну. Побудовані партії на висхідних (подібних до секвенцій, що особливо нагадує про музику Чайковського) зворотах, в основі яких лежить стрибок на септиму.

У середині епізоду з'являються речитативні репліки. Вони символізують боротьбу Тетяни зі своїм внутрішніми суперечними емоціями. Тетяну лякає й одночасно радує почуття, що прокинулося в неї, переживання любові. Наприкінці епізоду знову з'являються знайомі інтервали септими, показуючи тим самим, що в цій боротьбі почуттів любові й страху сумніву перемагає перше. Любов стала остаточно пануючим станом душі героїні.

Третій ліричний епізод (**Meno mosso**) починається з мрій Тетяни. Тетяна поглинена своїми думками й віддається глибоким роздумам про любов, не помічаючи навколишнього реального світу. Після драматичного попереднього розділу, музика даного епізоду починає своє звучання, немов у тумані. Починається він з соло вокальної партії на морморандо. У тридольном метрі (у розмірі 9/8) починає звучати мелодія, що нагадує колискову. Вокальна партія в даному розділі є прновідною, а партія

віолончелі виконує функцію акомпанементу, повторюючи одноманітні мелодійні фігури.

Наступний розділ – **Più mosso agitato**. У ньому виникає друга кульмінація міні-моноопери. Основне навантаження в розвитку номера виконує акцентована драматична партія шістнадцятими у віолончелі. Вокальна партія починається з речитативу. У ремарках композитор указує *spoken-shouted fast*, що означає швидко вимовити, крикнути. Після невеликого речитативу починає звучати мелодія, побудована на мовних інтонаціях з вигуками. У даному розділі розум Тетяни перемагає над почуттями любові.

Новий розділ (**Meno mosso**) відзначений поверненням ліричних почуттів героїні. Мелодично він наближений до першого розділу міні-моноопери й відзначений повтором слів характеристики Онегіна. Це можна назвати своєрідною репрізою. Починається на PP (*dolce*), це соло вокальної партії, інтонаційно близької до початкового розділу. Більш виразною стає партія віолончелі, завдяки розвитку фігурацій. Закінчується словами «*She's waited*» у віолончеліста. Після невеликого зв'язування (*How long? ages...*), у якій у вперше звучать слова «мовби від автора» починається кода (**Tempo I**).

Кода з'єднала в собі музично-інтонаційні елементи попередніх розділів – стрибок на септиму, зворот «*a-gis-h (b)*», в основі якого закладена мала секунда, а також акцентований акомпанемент віолончелі з кульмінаційного розділу. Закінчується кода зворотом з малих секунд, які поступово затихають.

У даному листі з чудовою психологічною чуйністю відбиті різноманітні душевні стани героїні: жагучий порив, боязкість, страх, розпачлива рішучість і, нарешті, безкорислива чиста любов. Можна простежити, що в даній опері композитор розділяє вокальну партію на два типи: мелодійну, протяжну, яка характеризує почуття любові Тетяни, і декламаційну, що іноді замінюється речитативом, яка символізує раціональне

бачення цієї нещасної любові. З'єднуючою ланкою між ними є інструментальна партія.

Порівнюючи три тексти листа Тетяни (оригінал тексту О. Пушкіна, англійський текст Рут Пейдл і перероблений текст композитора) можна стверджувати, що Ю. Гомельська вишиковує свою власну концепцію викладу листа. Незмінною залишається основна роль листа – це розкриття внутрішнього світу героїні, це відверта й прониклива сповідь Тетяни, без якої важко уявити собі цей жіночний і ліричний образ. Героїня шукає розуміння, оскільки недосвідченій дівчині потрібний захист, насамперед, захист від її власних думок і почуттів, які вона вже не може переживати одна.

Звертаючись до листа Тетяни неможливо не згадати про світовий шедевр П. Чайковського, оперу «Євгеній Онегін». Факт звернення композитора до сюжету «Онегіна» прийнято пов'язувати з особистими обставинами життя Чайковського. Майже як у романі Пушкіна, він одержує листа від молоді дівчини з визнанням у любові. Після нетривалого спілкування, він вирішує на ній одружитися. Але швидке одруження неймовірно швидко завершилося розривом з дружиною. Що було в цій історії первинно: звертання до Пушкіна й потім вирішення одружитися, мовби прагнучи не повторити онегінської помилки, або власний роман з Мілюковою, який наштовхнув на сюжет з Пушкіна – не відомо, але особиста доля композитора розвивалася на фоні створення опери «Євгеній Онегін». Саме в силу даних обставин написання листа Тетяни було для Чайковського особливо важливим.

Лист Тетяни є головною драматичною зав'язкою, з якої починається розгортання головна внутрішня дія, зростання любовного почуття, що пробуджується в Тетяні, водночас вступає в протиріччя з навколишнім побутом.

Драматичні інтерпретації роману О. Пушкіна на російській сцені були й до Чайковського. Одна з них була здійснена в Москві в 1846 році з музикою видатного російського композитора О. Верстовського. Інша

постановка роману Пушкіна досить довго йшла на Петербурзькій сцені з музикою знаменитого Львова, відомого як автора російського національного гімну «Боже, царя бережи!» Обидві інсценівки були зроблені відомим літератором Г. Кугушевим і містили лише вибрані сцени з роману: лист, проповідь і дуель, а також – зустріч. Можливо тому Чайковський не лише створює ліричну оперу, а й надає їй назву «ліричні сцени».

Ю. Гомельська при написанні міні-моноопери опирається на сюжетне трактування, близьку до драматичного спектаклю, тим самим виявляючи опору на первинні художні властивості тексту, віддаляючись від інтерпретації Чайковського. У музичній мові композитора підсилюється прозаїчне начало. Вона загострена безліччю пауз, тріольним малюнком, декламаційними інтонаціями. У такий спосіб музична мова стає близькою до повсякденної, а в окремих частинах переходить на сухий речитатив.

Зовсім іншою мовою малює образ Тетяни Чайковський. У Чайковського превалюють мелодійні плавні лінії, що властиво для його стилю й епохи. В. Цуккерман у своїй статті «Виразні засоби лірики Чайковського» установлює деякі стилістичні особливості музики великого композитора. Він указує на широке використання Чайковським різного роду оспівувань, на часте застосування гамоподібного руху мелодії й супровідних голосів, на «імітаційну манеру композитора, що підкоряється в першу чергу завданням ліричної виразності» (для більш точного визначення цього ним надається особливий термін — «діалогічна фактура»). Усі ці явища, які характерні для музичної мови Чайковського, сприяли написанню опери «Євгеній Онегін» і створенню образу піднесеного почуття любові.

Однак міні-моноопера Ю. Гомельської – артефакт іншого культурного часу; це досить типовий постмодерністський зразок художнього відношення, насичений скепсисом стосовно цінності любові. Звідси не тільки порушення ідіоматики й зниження пушкінської лексики, але й музично-драматургічне вирішення – вільна, спонтанна побудова сцени, хоча саме переростання

сольного епізоду у монологічну драматичну сцену можна тлумачити як певну наступність Гомельської стосовно ідеї Чайковського.

У цілому, концепція Гомельської, услід за новими семантичними акцентами, проставленими в пушкінському тексті Рут Пейдл, сприяє трансформації романтично піднесеного образу любові, яким він був у музиці Чайковського, у суперечливий і нестійкий образ не-любові – як сумніву в здатності сучасної людини до цілісного й сильного переживання.

Постмодернізм як явище й світогляд трансформує відому до нього ієрархію цінностей, ставлення до смислових сфер життєдіяльності глобального людства та індивідуума. Феномен постмодернізму відіграє важливу роль у процесі зміни свідомості людини, що суттєво видозмінює способи інтерпретації навіть класичних мистецьких взірців.

У творі О. Пушкіна «Євгеній Онегін» презентований вірець любовного листа початку дев'ятнадцятого століття. Цей лист, як і весь роман, написаний у віршах, у цьому відмінність від звичайного звичаєвого листування. Рубіж вісімнадцятого-дев'ятнадцятого століть не дарма називають епістолярною епохою. У той час було не лише прийнято (модно) писати листи, але й розповсюджено ставлення до цієї епістолярної форми як до соціально та естетично значущої, якій можна довіряти важливі особисті думки, у якій варто втілювати серйозні теоретичні конструкції.

Тому багато з листів цього часу сприймаються як самодостатні історичні документи, іноді художні цінності, завжди – як зразки писемності тієї доби, стають матеріалом для публікації, оприлюднення. У контексті роману у віршах лист Тетяни являє собою такий особливий «документ», свідчення життя духу, за тими етичними правилами, що були провідним у пору життя Пушкіна (Чайковського).

Юлія Гомельська своїм твором засвідчує, наскільки та у який бік змінюються ці етичні настанови, у яких мовних формах здатна виражати свої почуття сучасна людина.

Звертаючись до сучасних камерно-вокальних творів, можна пересвідчитись у тому, що явище виконавської семантики розвивається паралельно до явища виконавської стилістики, а у деяких випадках навіть його випереджає: володіючи знанням значень ми можемо розпізнати ті знаки, що їх несуть, також оновити їх.

Однак якщо в галузі виконавської стилістики можна зустріти певні спроби класифікації, то проблема виконавської семантики залишається повністю відкритою, причому найбільшу складність вона представляє саме для виконавців.

Відразу обмовимося, що під семантикою ми маємо на увазі, по-перше, здатність музики нести значення за допомогою *звучання* й виникаючий таким чином специфічний, образний зміст музики, *у принципі неперекладний* на мову словесних понять; по-друге, музична семантика здатна реалізовуватися у вербальних аспектах музичної творчості – у жанрових та «опусних» назвах, у словесних, характерологічних ремарках, в авторських коментарях і т. д. і сприяє формуванню іманентної символічної програмності музики. Без словесного визначення не обходиться жоден виконавський аналіз, хоча воно й передбачає істотні методичні труднощі. Які можливі шляхи подолання цих труднощів?

Як виконавська стилістика, так і виконавська семантика безпосередньо пов'язана з явищем *гри*; музика в її інструментальних жанрових аспектах виявляється безпосередньо ігровою художньою формою. Ігрове начало в музиці проявляється безпосереднім шляхом, але співвідноситься з можливостями «реального» виконавського діалогу – способами спілкування виконавців з реципієнтами та один з одним (в ансамблевих жанрах). Воно може набувати й опосередкованої форму вираження – у зв'язку з загальною семантикою гри та особливими знаковими функціями ігрових музичних прийомів. Як ми вже переконувалися, дві провідні риси камерної вокальної музики – це опора на словесно-поетичний текст і перевага ліричної образності.

Досить очевидні на перший погляд, вони, проте, потребують пояснення, тому що кожна з них розбудовується, міняється відповідно до загальної еволюції даної жанрової форми. Різні жанрові сфери музики з тим чи іншим ступенем визначеності можуть бути віднесені до епічного, драматичному або ліричному родових напрямів мистецтва.

Ці напрями можна назвати й родовими жанровими темами музики. У сучасному музикознавстві вже давно переборена тенденція, що бере початок у романтичній естетиці, відносити зміст музики до цілком ліричного. Звичайно, на користь ліричного визначення музики свідчать інтроспективна спрямованість, емоційно-почуттєва безпосередність музичних образів, однак це лише перший етап на шляху музичної виразовості.

Знакові форми й семантичні функції музики дозволяють їй опосередковувати різні типи відносин – і описовий, картинний, характерний для епічного методу, і конфліктний, персоніфікований, властивий драматичній виставі, і інтимно-психологічний, що розкриває ліричне саморозуміння суб'єкта.

Усе вищезгадане служить у музиці своєрідними моделями ціннісних позицій людини, які освоюються в музичному творі відповідно до його жанрових і стильових умов; кожен з названих типів відносин знаходить у музиці свою переважну жанрову форму та свої характерні принципи композиційної будови. У ліричній моделі, з даної позиції, немає переваг у порівнянні з якою-небудь іншою. Однак можливість такої переваги відразу ж стає помітною при звертанні до авторського начала, до так званого «жанрового образу автора» (М. Бахтін).

Кожна «жанрова тема» пропонує автору певну поведінку, яка може варіюватися у відомих межах. Так, в «великих» жанрах, як хорових, так і симфонічних, вокально-симфонічних, образ автора, так чи інакше, підлеглий загальній ідеї широкого соціального значення, він «губиться», стає малопомітним у просторово-часовому масштабі епічного твору – у його багатофігурній політематичній композиції.

Можливість бути почутим голос автора досягається в таких формах звичайно шляхом сольних або ансамблевих «інтермедій», тобто шляхом переходу від монументальної заповненої музичної вертикалі до камерного прояснення звучання, коли на перший план виходять часові експресивні параметри в музиці (а не просторові, як у туттійних розділах). Таким чином, усередині епічного жанру зароджується лірична тенденція – як звертання до людської індивідуальності, неповторності.

У такій якості лірична тенденція представляється універсальною, що підтверджується думкою Г. Гегеля про те, що лірика виникає майже в усі епохи національного розвитку, тоді як епос пов'язаний з певними начальними епохами. Стосовно музики дане висловлення є особливо справедливим, тому що вже у своїй первинній професійній храмовій жанровій формі, а саме, в сфері гімнічного співу й властивої йому ювілейної стилістики, вона передавала особистісне відношення людини до Бога як відношення хвали (виступаючи, таким чином, різновидом дифірамбічної лірики).

Розвиток авторського начала в інструментальних ансамблевих і концертних формах пов'язаний не стільки з трактуванням тембрових масивів, скільки зі структурними й драматургічними функціями тематизму, з протиставленням провідного й фонового матеріалів, з «грою» тематичними й підлеглими їм фактурними контрастами і т. д.

«Голос автора» прослуховується тут у так званих «ключових словах» – інтонаціях, значення яких виявляється й через їх повторність як буквально «репризність», і шляхом видозміненої присутності у різних комплексах, тобто монотематичності. Дані ключові авторські інтонації в музичному творі, закріплені за однією або декількома темами, подібні відношенню автора до героя в літературному творі, коли з'являється персонаж, з яким автор охоче ототожнюється, робить його рупором своїх думок і почуттів. Втім, як у літературі, так і в драматичних інструментальних циклічних формах музики відношення автора може бути змінним, переходити від одного персонажа до

іншого, «наскрізним», що демонструють всюдисутність та режисерську позицію автора.

Особливо підкреслимо, що в цьому випадку авторський початок реалізується як часовий, тобто послідовно підсумовуючись протягом усього композиційного розгортання. З цього моменту й починається той процес, який М. Бахтін розглядає як перемогу автора над героєм (див.: [12]), тобто тотальну авторизацію тексту, коли сюжетна логіка, вибір персонажів продиктовані намірами автора, який фактично стає головним героєм твору.

Така автобіографічність стає відмітною ознакою музичної мініатюри (ширше – галузі малих форм музики). Для даної жанрової групи особливу важливість придбає часове становлення композиції. Почуття часу (у мініатюрі) загострюється до межі обмеженістю, стислістю, афористичністю форми. Стислість композиційного простору веде до трьох головних стильових особливостей даної жанрової форми.

Перша полягає в рівномірному семантичному насиченні тематичної горизонталі, у відсутності проміжного фонового матеріалу, у постійному «озвучуванні» авторського голосу.

Друга особливість малої форми пов'язана з посиленням внутрішньо-мотивного розвитку й зі зростанням семантичної щільності окремих інтонаційних зворотів, гармоній, інтервальних кроків, знаків динаміки і т. д. Подібна деталізація письма пов'язана з тим, що на відміну від багатофігурної епічної композиції, лірична – «однофігурна», і ця «фігура» є цілком авторською.

Слід зазначити, що краса й привабливість ліричної інтерпретації як специфічного художнього феномена визначається тим, що вона укрупнює особистісний психологічний досвід, показує його нові можливості, виявляє його безмежність, свідчить про важливість переживань як специфічно людського способу освоєння світу.

Третя особливість ліричної мініатюри перебуває з другою у парадоксальній співвіднесеності. Тематична однорідність і цілісність

музичної композиції виявляється пов'язаною з наявністю усередині неї різноманітних стилістичних «знаків»; виникає свого роду діахронна (послідовна) полістилістика (яка може обертатися й симультанними полістилістичними ефектами), яка включає до монологічної тканини авторського висловлення відчужені та учуднені «чужі» слова, у такий спосіб діалогізуючи монолог, уподібнюючи його солілоквиуму. Крім того, збільшення деталей тематичного розвитку дозволяє помітити його іманентну суперечливість як сталість запитально-відповідної роботи особистісної свідомості.

Подібні явища можна спостерігати вже в ранній період становлення інструментальної мініатюри при звертанні до клавесинних п'єс і циклів у творчості англійських верджиналістів, пізніше – у творчості Франсуа Куперена. У вокальній сфері даний процес бере початок в італійському мадригалі з властивими йому в пізній період еволюції сольними розділами, надалі проектуючись до сфери оперної арії (раннього барочного періоду).

Від XVI – XVII, початку XVIII століть історія мініатюри веде нас до епохи романтизму. Композитори-романтики відкривають цю жанрову форму заново, направляючи її в циклічне русло, підсилюючи її зв'язок з принципами циклічної композиції, тим самим створюючи переконливу музичну версію того різновиду роману, який одержить назву «потоків свідомості» і яким, як своїм відкриттям, буде пишатися європейська література в особі Марселя Пруста наприкінці XIX сторіччя.

Включення інструментальної й вокальної мініатюри до циклічної послідовності – у низку однорідних по жанрово-композиційних ознаках п'єс – підсилює той характер діалогічного монологу, який, властиво, і є відмітною рисою ліричної експресії мініатюри.

Таким чином, ліричне в музиці в його конкретному жанровому розумінні пов'язане з відновленням музичного тематизму; воно дозволяє також помітити, що величина музичної конструкції, розміри музичної форми – просторово-часовий масштаб музичного звучання – є одним з перших і

найважливіших факторів музичного тематизму й на основі останнього – жанрово-стильової спрямованості змісту в музиці.

Особливості музичної форми як семантичної є такими, що в ній кожен стилістичний прийом залежить від масштабу композиції. Завдяки аналітичним дослідженням В. Бобровського, В. Задерацького, Є. Назайкинського, Є. Ручьєвської [16–17; 49; 115; 134] й деяких інших можна визначити деякі внутрішньо-тематичні прийоми, які сприяють діалогізації музично-ліричного монологу.

Насамперед, це акцентування однієї сторони звучання як домінування певної сторони образу, з чим пов'язане підвищення ролі ритмофігурації, особливостей артикуляційних прийомів, виділення однієї ладогармонічної фарби, підкреслення інтервальної семантики, власне – створення її.

Іншим способом поглиблення авторського висловлення стає жанрове перефарбування певних тематичних моментів, а, виходить, їх стилістична модифікація, зв'язана найбільше з фактурними змінами: внутрішньо-композиційний діалог з іншим жанровим матеріалом здійснюється саме в просторовому плані, тобто у фактурних проекціях, так як часовий обсяг мелодійної горизонталі є обмеженим. Щодо цього, звичайно, жанровому збагаченню тематизму найбільше сприяє об'єднання мініатюр у цикл.

Звертаючись до камерно-вокальної музики, ми виявляємо ще один фактор просторовості музичної композиції – паралелізм інструментального й вокального планів, який не перешкоджає єдності музично-тематичного становлення. У той же час дані виконавські художньо-значеннєві умови камерно-вокальної музики підкреслюють парадоксальність її лірики як буквально діалогізованого монологу.

Говорячи про програмність камерно-вокальної музики, ми маємо на увазі саме специфічну музичну програмність як головне завдання, художнє призначення жанру. Коли мова йде про вторинну жанрову музичну форму, то під її програмністю слід розуміти, по-перше, загальні змістовно-естетичні функції жанру, по-друге, композиційні нормативи даної жанрової форми, по-

третє, типові для неї асоціативно-образні плани, які можуть роз'яснитися за допомогою позамузичних факторів. У зв'язку з цим, слушним представляється висловлення В. Конен: «Будь-яку музику, яка для повного розкриття свого образного змісту опирається на позамузичні елементи – такі, як слово, сценічна дія, ритуал, танець і таке інше до самих заголовків – слід вважати програмної» [67, с. 115]. Розбудовуючи думку В. Конен, М. Каган відзначає, що програмність музики є спорідненою з ліричним в літературі, тому що і те, і інше породжене взаємодією словесного й музичного мистецтва [там же]. Таким чином, тяжіння до словесно-поетичного плану в музичній мініатюрі є закономірним, тому що ліричне, починаючи з античної епохи, мислилося як тотожність поезії і музики.

Разом з тим, у камерній вокальній музиці, у її русі від ХІХ до ХХ століття (і далі до ХХІ), виявляється самостійна, навіть ініціативна роль музичного змісту – музичної ідеї, яка підкоряє собі поетичний задум і поетичну стильову інтонацію (зокрема, це позначається в перегрупованні частин поетичного циклу, у вільному об'єднанні віршів в умовний композиторський цикл, у додаванні й скороченні строф, нарешті, у вільному музично-часовому перевикладі поетичного рядку). Сказане означає не недбалість композитора стосовно поета-співавтора, але те, що ліричне трактується і як високий ступінь авторської композиторської свободи.

Узагальнюючи зміст даного підрозділу роботи й виділяючи його основні положення, відзначимо наступне.

«Аналітична» увага до поетичного слова парадоксальним образом сполучається з більшою музичною свободою, і в такий спосіб формується особливий *міжавторський діалог композитора й поета*, для якого хронотопічна дистанція (між авторами) стає не перешкодою, а, навпаки, спонукальною умовою. Дане «правило жанру» підтверджується у творчості українських композиторів ХХ – ХХІ-го століття.

Жанрові умови й особливості розвитку камерної вокальної музики визначили її типові сфери виразовості, прийоми формоутворення в їх

широкому й вузькому значеннях, автономію музичної мови й семантичні функції виконавської форми. Дане спостереження підтверджує вивчення історії становлення циклу «віршів з музикою», особливою стороною якої є видозміна характеру взаємодії музичного й словесного планів, відкриття їх нових діалогічних можливостей. Саме на перетинанні специфічних способів формоутворення поетичного й музичного циклів, зі створенням особливого «жанрового образу автора», будують свої композиції одеські композитори, інтерпретуючи поетичне першоджерело. Значення циклу «віршів з музикою», як надзвичайно динамічної й авторизованої форми камерно-вокальної творчості, стрімко зростає у творчості сучасних композиторів, у тому числі, що представляють одеську школу, але виявляючи тенденцію нової жанрової модифікації – убік міні-моно-опери

Аналіз творів одеських композиторів, а також узагальнення стилістичних спостережень над сучасною еволюцією «віршів з музикою» і пов'язаної з ними камерно-вокальної мови дозволяють визначати фактори спільності композиційних ідей різних авторів у даній жанровій галузі.

Перший з них – прагнення композиторів до звукозображальності, яка не стає лише ілюстрацією до поетичного змісту, але перетворює темброво-кolorистичні можливості вокального й інструментального голосів у їх фактурній єдності на образно значимі.

Другий – психологічна поглибленість і виразність музичних образів, яка забезпечується лаконізмом, навіть формульністю інтонаційних прийомів; вони здобувають наскрізний характер, тобто сприймаються як монотематичні. Ключові інтонації розподіляються між вокальною та інструментальною партіями, але це не заважає кожній з них зберігати функціональну – композиційну й драматургічну – самостійність, навпаки, підкреслює жанрову особливість камерної вокальної лірики як «дуету солістів».

Третім фактором інтонрування виступає змістовна ускладненість камерного циклу, його підпорядкування широкій філолофсько-естетичній

концепції, насичення ліричної образності драматичними мотивами, тобто семантичне розростання «зсередини».

Музичні прийоми, що вводяться сучасними композиторами, ведуть до перегляду смислових і стилістичних границь музики, до зміни уявлень про метрорисотний мелодійний контур, про природу акорду, динаміку та артикуляцію, про особливості фактурно-гармонійного розвитку, принципи формоутворення й тому подібне. Синтезом, одночасно, буквальним символічним узагальненням нових оцінок семантичних можливостей музики, є народження, розвиток і автономія сонорно-сонористичної сфери в музиці.

Показовою рисою камерного вокального циклу стає поглиблення особистісного начала, водночас, його поетизація, тобто піднесення й ідеалізація. Цьому служать:

- відокремлення камерного жанру як найбільш авторизованого, автобіографічного, навіть «сповідального»;
- зв'язок цього відокремлення з завданням втілення найбільш глибинної символіки, яка виражає особливу творчу активність особистісної свідомості;
- свобода вибору й трактування композиційних і стильових прототипів у камерній музиці, що дозволяє поглиблювати специфічні можливості музичної мови;
- особливе значення вокального інтонування – «живого» одухотвореного звучання людського голосу, виявлений у звуці унікальний психологічний зміст особистісної свідомості.

Щоб стати автономним музичним жанром, камерно-вокальним творам треба було знайти тематичну визначеність і власний композиційний масштаб. Композиційний масштаб, що придбається камерно-вокальними творами, виникає на основі їх циклізації, тому що в розрізненому виді їм важко претендувати на розгорнуту естетичну ідею. Об'єднання вокально-інструментальних номерів у цикл визначає й композиційну, і виконавську форму, причому остання багато в чому близька до оперної.

Ще раз наголосимо на тому, що камерно вокальний цикл «схрещується» з оперою, а опера, на той самий час, прагне до особливої інтимізації психологічної поглибленості, обирає в якості провідних закономірності камерно-вокального виконавства. Камерний вокальний цикл рухається в напрямку до опери завдяки впровадженню до музичної драматургії прийомів театралізації (персоніфікації, подієвості музичної драматургії). Нарощування драматичності сприяє поглибленню конфліктності, посиленню й виконавських ігрових прийомів, оскільки музикант-виконавець перетворюється на учасника драми.

А камерна опера, як моно-опера та міні-моно-опера, рухається у бік циклу завдяки більшій деталізації музичного письма. Розвиток міні-моноопери як одного з показових різновидів камерного оперного жанру стає симптоматичним для музичної культури ХХ–ХХІ ст., виражає деякі її сутнісні особливості, типові риси, насамперед, відношення до людської особистості, оцінку здатності людини до діалогу зі світом та самою собою.

Висновки до Розділу 2 підтверджують, що суттєвим чинником розуміння художньо-естетичної ідеї та мовної природи тієї образної картини, яку несе у собі камерно-вокальний твір і яка повинна відтворюватися у камерному вокальному інтонуванні (проспівуватися і впливати на слухачів саме вокальним музичним шляхом, за допомоги тембрально-голосового подиху), є *авторська програмність – сумісна художня якість камерно-вокальної концепції, що постає сукупністю прецедентних смислів, зумовлюючих логіку інтерпретації*. Остання передує тексту і визначає його іманентний семіологічний профіль, у повній відповідності до герменевтичного правила, встановленого Г. Гадамером (за яким інтерпретація завжди випереджає тлумачення текстового змісту – або його смислових можливостей [36]).

Доля «вірша з музикою», як і камерного вокального циклу у цілому, в ХХ столітті визначається, зокрема, стрімким розвитком камерно-вокальних

жанрових форм в творчості сучасних українських композиторів, тобто представників тієї творчої генерації, що розпочинала свій музичний шлях в останній третині ХХ століття і досягла художньої зрілості на початку третього тисячоліття.

Стилістична модуляція вокальної мініатюри убік «вірша з музикою» стає можливою завдяки новому трактуванню тематизму в його мелодійному аспекті, завдяки чому ліричні образи стають більш інтроспективними, «аналітичними» (спрямованими до аналізу емоційних станів), що веде до опори на мікротематизм, і це стає однією з показових рис «вірша з музикою».

У вокальній музиці кінця ХХ століття формується нове явище – інструменталізація вокальної мелодики, проникнення у неї елементів інструментальної кантিলени. Виражається це в тому, що границі музичних фраз визначаються не словом, а закономірностями інструментальної мелодії, тобто не вокальним, а сумісним вокально-інструментальним розвитком, з певною перевагою останнього у структуруванні загальної композиції.

Даний діалог темброво-інтонаційних рівнів входить до музично-поетичної системи зустрічного ритму, сприяючи тенденції умовного продовження словесного тексту в музичному, тобто тенденції переваги семантики музичного матеріалу над образним змістом словесно-поетичного. Домінування музичного матеріалу, а в ньому – інструментального начала, у тому числі, інструментальної партії, над вокальною стороною твору стає відмітною ознакою «вірша з музикою».

Саме дана жанрова форма знаменує начало нового етапу еволюції камерно-вокального циклу в українській музиці, як і в інших європейських композиторських школах Композитори буквально «ідуть за словом», що не означає копіювання мовної інтонації, а вказує на намагання створити «образ слова» як звучного – сонорного – феномена. Про це свідчить розвиток темброво-барвистого ілюстративного тематизму в циклі Л. Дичко «Пастелі» (на вірші П. Тичини), у якому виникає символічно складна художня «картину світу» у специфічних «пастельних» тонах, як невід'ємна частина самого

митця – його світосприйняття, психологічного складу, способу відчуття; головним же чинником жанрово-семантичного оновлення камерно-вокальної творчості постає потреба створити нову авторську програму камерної вокальної композиції.

Показовим для сучасного етапу еволюції камерно-вокальної творчості стає наближення композиційно-драматургічних норм камерно-вокального циклу й опери, внаслідок чого камерно-вокальний цикл помітно драматизується, придбає риси театралізації, а опера досягає межі своєї камерності, зосереджуючи в сфері монологічної драматургії, тобто стаючи монооперою (або часто й моно-мініоперою, або просто мініоперою, як іменують даний жанровий різновид одеські композитори).

Спільними ознаками їх, що набувають значення програмно-символічних, є гранична авторизація змісту та емоційна відкритість, навіть сповідальність, що спонукає до особливої експресії й виконавську інтерпретацію; свобода вибору й трактування композиційних і стильових прототипів, що демонструє творчу розкутість художньої свідомості, допускає і елементи імпровізаційності, тобто стосується також і виконавців; особливе значення ліричної семантики вокального інтонування – «живого» одухотвореного звучання людського голосу як *висловлення особистісного «стилю світовідчуття»*.

У даному розділі пропонується розгляд явища камерно-вокальної програмності як специфічного композиторського і виконавського сумісного винаходу, який передбачає, що жанрово-семантичний план твору формується у тісному зв'язку з виконавцями, при їх безпосередній участі у *мовній категоризації образної картини твору*.

Таким чином передбачається розширення музикознавчого розуміння програмності на засадах вивчення камерно-вокального музично-поетичного синтезу. Адже камерно-вокальний спосіб мислення й висловлення, відповідно, жанрової організації музичного матеріалу, придбав за останні

декілька десятиліть особливе значення для одеської композиторської (й музикознавчої) шкіл.

У творчості сучасного покоління одеських композиторів, таких як Я. Фрейдлін, Л. Самодаєва, К. Цепколенко, Ю. Гомельська, А. Томльонова, деяких інших, формуються нові й досить показові для інноваційної композиторської поетики принципи трактування й окремої вокально-інструментальної мініатюри, і циклічної організації низки таких мініатюр у єдиний за композиційно-драматургічними умовами музично-семантичний ряд. Словесно-поетичний матеріал використовується як та художня цінність, що підлягає перетворенню й відновленню шляхом музичного усвідомлення (це й пред'явлення дистанції між музичним інтонуванням та словом; останнє може бути показане, як близький і, одночасно, недоступний композиторському задуму предмет). Але головним постає *потреба* *сміслових траєкторій*, перетворення діалогу на своєрідний полілогічний трикутник, у якому центральною постаттю є виконавець (виконавці).

Отже, спробуємо пояснити музично-символічне призначення жанрової форми камерно-вокальної мініатюри в процесі її перетворення на «вірш з музикою» в творчості сучасних українських композиторів. Це дозволить підтвердити, що провідними рисами трактування вокальної мініатюри та камерно-вокального циклу – як у цілому, так і у творчості сучасних українських композиторів, є активізація взаємодії словесно-поетичного та музичного виразового планів, підсилення внутрішньої діалогічної організації; послідовне нарощування семантичного потенціалу музичної сторони, омузичнення усєї драматургії циклу; формування нових стилістичних засобів, прийомів фактурно-мелодичного розвитку у відповідності до специфічного змісту поетичного джерела, актуалізація національної української поезії, у тому числі сучасної; опора на структурно-семантичні ознаки «вірша з музикою» як найбільш відповідні до взаємодії двох авторських художніх свідомостей – поета та композитора.

Підтверджується також, що феномен камерно-вокального способу мислення й висловлення, відповідно, жанрової організації музичного матеріалу, придбав за останні кілька десятиліть особливе значення для одеської композиторської й музикознавчої шкіл.

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє прийти до наступних узагальнень, які відповідають меті дисертації та дозволяють вказувати на головні результати роботи.

Узагальнюючою рисою камерного співу стає поглиблення особистісного начала, одночасно його поетизація, тобто піднесення й ідеалізація. Цьому служить особливе значення вокального інтонування, що відтворює стиль світовідчуття, картину свідомості творчої особистості. Дана риса виникає на основі декількох специфічних якостей камерного співу, що можуть бути виявленими у наступному порядку.

Визначаючи місце камерно-вокальної творчості у жанровій системі музичного мистецтва, відзначимо, що основоположною якістю камерного співу постає його специфічна авторизація, у відповідності до нового функціонального положення авторського начала у жанровій формі камерно-вокального твору. Розвиток авторського начала в камерно-вокальній музиці пов'язаний не лише з трактуванням тембро-звукових масивів, а й зі структурними і драматургічними функціями тематизму, з протиставленням провідного й фонового матеріалів, з «грою» тематичними й підлеглими ним фактурними контрастами і т. д. «Голос автора» прослуховується тут у так званих «ключових словах» – музично-поетичних лексемах, значення яких виявляється через їх повторність, шляхом видозміненої присутності у різних комплексах, тобто монотематичності. Дані ключові авторські інтонації в музичному творі, закріплені за однією або декількома темами, подібні відношенню автора до героя в літературному творі, коли з'являється персонаж, з яким автор охоче ототожнюється, робить його рупором своїх думок і почуттів. Втім, як у літературі, так і в камерно-вокальних циклічних формах, відношення автора може бути змінним, переходити від одного персонажа до іншого, «наскрізним», що демонструє його всюдисущу режисерську позицію. Особливо підкреслимо, що в цьому випадку авторське начало реалізується як часове, тобто послідовно підсумовуючись впродовж

усього композиційного розгортання. З цього моменту й починається той процес, який М. Бахтін розглядає як перемогу автора над героєм, тобто тотальну авторизацію тексту, коли сюжетна логіка, вибір персонажів продиктовані намірами автора, який фактично стає головним героєм твору.

Розкриття спорідненості герменевтичного та діалогічного підходів до образного змісту та мовної специфіки камерно-вокальної музики базується на вивченні специфічної художньої автобіографічності, що стає відмітною ознакою камерних форм, зокрема камерного співу, у якому головним автором-переможцем постає саме виконавець-співак, але в активному діалозі з інструменталістом. Для камерного співу особливу важливість придбає часове, музично-інтонаційно прожите та пережите, становлення композиції. Слід зазначити, що краса й естетична привабливість камерно-вокального інтонування як специфічного художнього феномена визначається тим, що воно укрупнює особистісний психологічний досвід, показує його нові можливості, виявляє його безмежність, свідчить про важливість емоційного мислення як специфічно людського способу освоєння дійсності.

З'ясування провідних тенденцій стилізового становлення камерного співу та відповідних до цього композиційних принципів відкриває наступну якісну особливість камерного співу, котра перебуває з першою у парадоксальній співвіднесеності. Тематична однорідність і цілісність музичної композиції виявляється пов'язаною з наявністю усередині неї різноманітних стилістичних «знаків»; виникає свого роду діахронна (послідовна) полістилістика (яка може обертатися й симультанними полістилістичними ефектами), яка включає у монологічну тканину авторського висловлення різноманітні учуднені «чужі» слова, у такий спосіб діалогізуючи монолог, уподібнюючи його солілоквиуму. Крім того, збільшення деталей тематичного розвитку дозволяє помітити його іманентну суперечливість, як відкритість запитально-відповідної роботи особистісної свідомості, й у такому випадку діалогічний монолог або самодіалог наближається вже до умовного коллоквиуму. У вокальній сфері даний процес

бере початок в італійському мадригалі, з властивими йому в пізній період еволюції сольними розділами, надалі проектуючись до форми оперної арії (раннього барокового періоду). Від XVI – XVII, початку XVIII століть історія камерно-вокальної виконавської семантики веде нас до епохи романтизму. Композитори-романтики відкривають мисленнєву процесуальність музичного мистецтва наново, направляючи її в автономне професійне русло, підсилюючи її зв'язок з принципами музичної сюжетності – персоналізованої програмності, також наголошуючи на особливому значенні циклічної ліричної композиції, що постає переконливою музичною версією того різновиду роману, який одержить назву «потоків свідомості» і яким, як власним відкриттям, буде пишатися європейська література в особі Марселя Пруста наприкінці XIX століття.

Виявлення специфіки жанроутворення у камерно-вокальній музиці на переході від XIX до XX століття та від XX до XXI-го, також характеристика провідних жанрових форм камерно-вокальної музики в творчості сучасних українських композиторів, зокрема одеських, дозволяє переконуватись, що особливості семантичного профілю музичної форми залежать від сукупності та внутрішньої співвіднесеності стилістичних прийомів, а вона сама – від масштабу композиції. Деякі внутрішньо-тематичні прийоми особливо сприяють діалогізації музично-ліричного монологу. Насамперед, це акцентування однієї сторони звучання як домінування певної сторони образу, з чим пов'язане звичайне підвищення ролі ритмофігурації, артикуляційні прийоми, підкреслення інтервальної семантики, також оцінне звукове «перекрашування» певних тематичних моментів, а, виходить, їх мовленнєва модифікація. Внутрішньо-композиційний діалог з полістилістичним матеріалом здійснюється саме в просторовому плані, тобто у фактурних проекціях, оскільки часовий обсяг мелодійної горизонталі є регламентованим, і саме цьому сприяє інструментальна партія камерно-вокального твору, а тому зростає важливість її діалогічного співвіднесення її з вокальною. Щодо цього, звичайно,

збагаченню семантики камерного співу сприяє об'єднання окремих п'єс у цикл. Паралелізм інструментального та вокального планів не перешкоджає єдності музично-тематичного становлення камерно-вокального твору, але дані виконавські й художньо-сміслові умови камерно-вокальної музики підкреслюють парадоксальність її лірики як буквально діалогізованого монологу.

Висвітлення специфіки авторської програмності як полісемантичного феномена, показового для камерно-вокальної творчості, дозволяє виявляти третю, можливо головну, семантичну якість камерного співу, причому маючи на увазі саме специфічну музичну програмність як головне художнє призначення вокальної інтерпретації. Коли мова йде про вторинну жанрову музичну форму, то під її програмністю слід розуміти, по-перше, загальні змістовно-естетичні функції музики, по-друге, композиційні нормативи даної музичної форми, по-третє, типові для неї асоціативно-образні плани, які можуть роз'яснитися за допомогою позамузичних факторів. Разом з тим, у камерній вокальній музиці, у її русі від ХІХ до ХХ століття, і далі до ХХІ, виявляється самостійна програмна роль особистісної взаємодії виконавця з композитором, і через останнього – з поетичним першоджерелом камерного вокального твору. Виконавська інтерпретація розрахована на ініціацію нової музичної ідеї, вона підкоряє собі поетичний задум і поетичну стильову інтонацію, по своєму розуміючи й смислово програмує послідовність частин музично-поетичного циклу, озвучуючи та перетворюючи надані композитором музично-текстові хронотопи. Сказане означає нову інтерпретативну свободу вокаліста-виконавця стосовно композиторського та поетичного задумів, також його розуміння глибинної ліричної природи людського співочого голосу.

У цілому, *сталий підхід до вивчення стилістики і семантики сучасного камерно-вокального твору, надає можливості стверджувати, що у жанрово-стильовому становленні камерної вокальної виконавської сфери «аналітична» композиторська увага до поетичного слова парадоксальним*

образом сполучається з більшою свободою музичної мови, музичного висловлення, і в такий спосіб формується особливий *міжавторський діалог композитора – поета – виконавця*, для якого хронотопічна дистанція (між ними трьома) стає не перешкодою, а, навпаки, надихаючою умовою. Дане «правило жанру» підтверджується у творчості українських композиторів ХХ – ХХІ століття. Історичні умови й стильові особливості розвитку камерної вокальної музики визначили її типові прийоми виразовості, формоутворення в їх широкому й вузькому значеннях, автономію музичної мови й семантичні функції стилістично-мовленнєвих прийомів. До цього веде історія становлення циклу «віршів з музикою», особливою стороною якої є видозміна характеру взаємодії музичного й словесного рівнів, відкриття їх нових діалогічних можливостей. Саме на перетинанні специфічних способів формоутворення поетичного та музичного циклів, зі створенням особливого «жанрового образу автора» стосовно обох типів тексту, будують свої композиції митці ХХ – початку ХХІ століття, інтерпретуючи поетичне першоджерело.

Значення циклу «віршів з музикою», як надзвичайно динамічної й авторизованої форми камерно-вокальної творчості, стрімко зростає у творчості сучасних композиторів, у тому числі тих, які представляють одеську школу. Аналіз творів одеських композиторів, а також узагальнення стилістичних спостережень над еволюцією «віршів з музикою» і пов'язаної з ними камерно-вокальної мови, дозволяють визначати фактори спільності композиційних ідей різних авторів у даній музично-мовній сфері.

Перший з них – прагнення композиторів до особливої звукової предметності, до символізації звукової матерії, способів звуковидобування, що перетворює темброво-кolorистичні можливості вокального й інструментального голосів в їх фактурній єдності в образно значимі.

Інший позначається як психологічна поглибленість і виразність музичних образів, що підсилюється лаконізмом, навіть формульністю інтонаційних прийомів; вони придбають наскрізний характер, тобто

сприймаються як монотематичні. Ключові інтонації розподіляються між вокальною й інструментальною партіями, але це не заважає кожній з них зберігати функціональну – композиційну й драматургічну – самостійність, навпаки, підкреслює особливість камерної академічної «співогри» як свого роду «дуету солістів».

Третім фактором інтонування виступає змістовна ускладненість камерного циклу, його підпорядкування достатньо широкій філософсько-естетичній концепції, образній програмі, семантичне розростання «зсередины», також специфічна вокально-інтерпретативна мовна категоризація психологічної «картини світу».

Музичні прийоми, що вводяться сучасними композиторами, ведуть до перегляду семантичних і стилістичних меж музики, до зміни уявлень про метрорисотний мелодійний контур, про природу акорду, динаміку й артикуляцію, про особливості фактурно-гармонійного розвитку, принципи формоутворення й тому подібне. Синтезом, одночасно, буквральним символічним узагальненням нових оцінок семантичних можливостей музики, є народження, розвиток і автономія сонорно-сонористичної сфери в музиці.

Щоб стати автономним музичним жанром, камерно-вокальним творам треба було знайти нову мовленнєво-тематичну визначеність і власний композиційний масштаб. Даний масштаб виникає на основі циклізації, оскільки в розрізненому вигляді камерно-вокальним п'єсам важко претендувати на процесуально розгалужену естетичну ідею. Об'єднання вокально-інструментальних номерів у цикл визначає й композиційну, і виконавську форму, причому остання багато в чому наближається до сценічної театральної, зумовлюючи значення виконавця-вокаліста як провідної постаті синтетичної художньої дії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Аверинцев С. Символ // С. С.Аверинцев. Софія-Логос. Словник. К.: Дух і Літера, 1999. С. 154–159.
2. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
3. Андреев А. Место искусства в познании мира. М.: Политиздат, 1980. 255 с.
4. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М: Музыка, 1974. С. 90–129.
5. Арановский М. Проблемы стиля // Советская музыка, 1982. №5. С. 98–101.
6. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
7. Аркадьев М. Креативное время, «архиписьмо» и опыт Ничто.URL: [http:// extertextst.by.ru](http://extertextst.by.ru)
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
9. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, Ленинград. отд., 1981. 216 с.
10. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2016. 246 с.
11. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор. 1975. 495 с.
12. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
13. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.

14. Беленкова І. Про деякі можливості розгляду музики як семіотичного об'єкту // Українське музикознавство. Вип. 12. К., 1977. С. 76–94.
15. Библер В. Диалоги. Сознание. Культура // Идея культуры в работах М.М. Бахтина. М.: Наука, 1989. С. 21–59.
16. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. М.: Музыка, 1978. 333 с.
17. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Вып.1. М.: Музыка, 1989. 268 с.
18. Бобровский В. О драматургии скрябиновских сочинений // В. Бобровский. Избранные статьи и исследования. М.: Музыка, 1990. С.148–158.
19. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991.
20. Бонфельд М. Романсы Рахманинова: музыкально–поэтический синтаксис эпохи // Сергей Рахманинов: история и современность. Сб. науч. матер. Ростов–на–Дону: Изд-во РГК, 2005. С. 399.
21. Борев Ю. Эстетика. М.: Политиздат, 1969. 350 с.
22. Брянцева В. С. В. Рахманинов. М.: Издательство Советский композитор, 1976. 646 с.
23. Букринская М. Камерно-вокальное творчество А. Алябьева: стиль и исполнительская интерпретация. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 2012. 27 с.
24. Буш Г. Диалогика и творчество. Рига: Авотс, 1985. 318 с.
25. Варядченко Н. Камерно-вокальная лирика С. Слонимского в свете традиций русского романса. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2008. 27 с.
26. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ритмика. М.: Музыка, 1972. 152 с.
27. Васина-Гроссман В. Мелодика стиха и напева // Советская музыка, 1977. №4. С. 91–99.

28. Васина-Гроссман. Музыка и поэтическое слово / Интонация. Композиция. – М.: Музыка, 1978. – 368 с.
29. Васина-Гроссман В. Камерно-вокальное творчество Д.Шостаковича // Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность. – М.: 1980. – С. 15-42.
30. Васина-Гроссман В. Русский романс конца XIX и начала XX столетия. Романсы Рахманинова // В. Васина-Гроссман. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 299–339.
31. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: Сб. ст. Сост. М. А. Смирнов. Вып. 1. М.: Музыка, 1988. С. 156–178.
32. Волков С. О формировании представлений в образно-художественном мышлении музыкантов-исполнителей // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1972. Вып. 11. С. 184–200
33. Воротников Ю. «Языковая картина мира»: трактовка понятия // Гуманитарные науки: теория и методология. 2006. №2. С. 88–90.
34. Выготский Л. Психология искусства. 2-е изд. М.: Искусство, 1968. 576 с.
35. Гадамер Х.-Г. Язык и понимание // Актуальность прекрасного: Пер. с нем. М.: Искусство, 1991. С. 43–60.
36. Гадамер Х.-Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция. Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. СПб., 1999. С. 202–242.
37. Ганзбург Г. Песенный театр Р. Шумана // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 106–119.
38. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994. 26 с.
39. Гервер Л. Поэзия романсового творчества С. Рахманинова. URL: <http://lgerver.narod.ru/Rachmaninov.htm>

40. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія. К.: НМАУ, 1999. 269 с.
41. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации / В. Григорьев // Музыкальное исполнительство и современность: сб. ст. М.: Музыка, 1988. Вып.1. С. 69–86.
42. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации: Философский анализ. Отв. ред. М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев. Новосибирск: Наука, Сибир. отд., 1982. 256 с.
43. Дауноравичене Г. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975-1985 гг.: Автореф. дис... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1990. 24 с.
44. Долгушина М. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2010. 48 с.
45. Дурандина Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX –XX веков: историко-стилевые аспекты. М.: РАМ, 2005. 240 с.
46. Дурандина Е. Поэтика романсового монолога в контексте русской культуры // Творчество С.В. Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. Тамбов-Ивановка: Изд-во ТГТУ, 2003. С. 162–168.
47. Житомирский Д. Русские композиторы конца XIX начала XX века. М.: Сов.композитор, 1960. 66 с.
48. Житомирский Д. Р. Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
49. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып.1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. М.: Музыка. 1995. 544 с.

50. Зыкова Л. Структурные особенности жанра камерно-вокального цикла в его исторической эволюции (XIX-XX вв.: от Ф. Шуберта до Д. Шостаковича): Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Алматы, 1994. 25 с.
51. Каган М. Музыка в мире искусств. СПб.: «Мт», 1996. 232 с.
52. Калугіна Т. Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук пр. Вип.. 3. Х.: Каравела, 1999. С. 26–31.
53. Камерные вокальные сочинения, созданные в 1968–1974 гг. (информационный список). Редактор-составитель Ю. Макарова. М.: Всесоюз. бюро пропаганды сов. музыки СК СССР, 1975. 55 с.
54. Кац Б. «Стань музыкою, слово!». Л.: Сов. композитор, 1983. 153 с.
55. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. Л.: Советский композитор, 1986. 168 с.
56. Кац Б., Тименчик Р. Анна Ахматова и музыка: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1989. 336 с.
57. Келдыш Ю. С.В. Рахманинов // История русской музыки. М.: Музыка, 1997. Т. 10 а. С.125–133.
58. Келдыш Ю. История русской музыки. М.: Музгиз, 1954. Т.3. 532 с.
59. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.
60. Келдыш Ю. С. Рахманинов // Музыка XX в. М.: Музыка, 1977. Ч.1, кн. 2. С. 45–72.
61. Киракосова М. Рахманинов и поэзия // Рахманинов в художественной культуре его времени: Сб. науч. мат. Ростов–на–Дону: Изд-во РГПУ, 1994. С. 50–53.
62. Киракосова М. Сюжеты и мотивы вокальной лирики Рахманинова // С.В. Рахманинов и мировое музыкальное искусство: Сб. науч. мат. Тамбов, 1993. С. 35–37.

63. Кобринский А. О Хармсе и не только: статьи о русской литературе XX века. СПб.: СПГУТД, 2007. 406 с.
64. Козарова Г. Текстологические аспекты исследования камерно-вокального творчества В.А. Гаврилина. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Саратов, 2015. 27 с.
65. Кон Ю. К вопросу о понятии музыкальный язык // От Люлли до наших дней. М.: Музыка, 1967. С. 93–104.
66. Конен В. Роберт Шуман // История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1965. Вып. 3. С. 295–338.
67. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1968.
68. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. 3 изд., доп. М.: Музыка, 1972. 527 с.
69. Конен В. Театр и симфония. Изд-во 2-е. М.: Музыка, 1975. 376 с.
70. Корниенко Е. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX веков. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Саратов, 2011. 23 с.
71. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании // Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського «Музичний стиль: теорія, історія, сучасність». К, 2004. Вип. 38. С. 67–80.
72. Коханик И. К проблеме художественного единства в современном стилеобразовании // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського «Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства». К., 2005. Вип. 48. С. 21–28.
73. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння. К., 2002. Вип.. 20. С. 44–51.

74. Кремер Н. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 2003. 28 с.
75. Кривошей И. Вербальные компоненты в музыкальном тексте романсов С. Рахманинова. Уфа : УГИИ, 2002. 52 с.
76. Кривошей И. Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова): дисс... канд. искусств. 17.00.02. Уфа, 2003. 266 с.
77. Кривошей И. Внемузыкальные компоненты образного мира романсов Рахманинова // Музыка, живопись, театр: [Сб. науч. ст.]. Уфа: Гос. ин-т искусств, 2000. С. 7–19.
78. Кривошей И. «Музыкальная живопись» романсов С. Рахманинова // Внемузыкальные компоненты композиторского текста: Сб. науч. ст. Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 42–64.
79. Кривошей И. О некоторых проблемах исполнительской интерпретации романсов С. Рахманинова // Искусство и образование во втором тысячелетии: Сб. науч. мат. Оренбург: Изд-во ОГИИ, 2001. С. 42–43.
80. Крятковский А. Поэтический словарь. Ред. В.В. Жданова. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 376 с.
81. Крылова А. Вокальный цикл: Вопросы теории и истории жанра: Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. М., 1988. 48 с.
82. Куницкая Р. Французские композиторы XX века: Очерки. М.: Сов. композитор, 1990. 208 с.
83. Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке // Вопросы музыкальной формы. Вып 1. М.: Сов. композитор, 1966. С. 278–313.
84. Курышева Т. Блоковский цикл Д. Шостаковича // Блок и музыка. Сб. статей. М-Л., 1972. С. 214–228.

85. Курышева Т. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 200 с.
86. Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной советской музыке: Вопросы жанра, принципов драматургии и композиции: К истории и теории жанра: Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. М.: 1988. 23 с.
87. Кучинский Г. Диалог и мышление. Минск: Изд-во БГЦ, 1983. 190 с.
88. Лаврентьева И. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60-70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина) Часть 1-я // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1985. С. 72–109.
89. Леопа И. Камерно-вокальное творчество Густава Малера: стиль и особенности интерпретации. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2017. 26 с.
90. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: В 2 т. Т. 1. М.: Музыка, 1986. 462.с.
91. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: В 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1987. 457 с.
92. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания. Дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2009. 199 с.
93. Литвинова О. Камерно-вокальный цикл в творчестве украинских советских композиторов 60-70-х годов (к вопросу драматургии жанра). – Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. – К., 1982. – 25 с.
94. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1979. 360 с.

95. Леонтьев А. Психология общения. 2-е изд., испр. и доп. М.: Смысл, 1997. 365 с.
96. Лосев А. Строеие художественного мироощущения // Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 297–320.
97. Лотман Ю. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.
98. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972). СПб.: Искусство, 2000. 704 с.
99. Лымарева Т. В классе камерного пения // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та історії і практики освіти: Зб наук. пр. Вип. 5. Х.: Каравела, 2000. С. 63-70.
100. Лымарева Т. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2009. 19 с.
101. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных производителей. М.: Музыка, 1967. 752 с.
102. Малышев Ю. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки // Музыкальный современник: Сб. статей. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1987. С. 265–281.
103. Маркус С. История музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1968. Т. 2. 412 с.
104. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка, 1979. №3. С. 30–39.
105. Медушевский В. О художественной ценности мелодического начала современной музыке // Критика и музыкознание. Вып.2. Л., 1980. С. 5–16.
106. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка, 1980, №9. С. 39–48.

107. Ментюков А. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт типологического анализа. М.: Музыка, 1986. 8 с.
108. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
109. Мнацаканова Е. О цикле Шостаковича «Семь романов на стихи Александра Блока» // Музыка и современность. Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1971. С. 69–87.
110. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К.: Киевская госуд. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
111. Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М.: Музыка, 1967. 442 с.
112. Музыкальные жанры: История и современность: Тез. докл. к науч.-теорет. конф. молодых музыковедов. Горький, 1989. 153 с.
113. Музыкальные жанры: Сб. ст. М. Музыка, 1968. 327 с.
114. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 83 с.
115. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
116. Назайкинский Е. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль: Проблемы теории и истории: Сб. науч. тр./ Ред. В. В. Протопопов. М.: Москов. гос. консерватория, 1987. С. 175–185.
117. Нестьева М. Творчество Валентина Сильвестрова // Композиторы союзных республик: Сб. ст. Вып 4. М.: Сов. Композитор, 1983. С. 79–121.
118. Овчинников М. Романс в русской культуре XIX в.: Основные жанрово-стилистические направления русской вокальной лирики и проблемы ее интерпретации: Автореф. дис. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство М.: 1993. 35 с.

119. О работе концертмейстера: Сб. ст. Ред.- сост. М. Смирнов. М.: Музыка, 1974. 160 с.
120. Полканов А. До проблеми предметних пошуків сучасного українського музикознавства. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 17. С. 298–308.
121. Полканов А. Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 533–542.
122. Полканов А. Тенденції перехідності у камерно-вокальній творчості російських композиторів ХІХ – початку ХХ століть. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 69–79.
123. Полканов А. Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 63–73.
124. Полякова Л. Вокальный цикл Д. Шостаковича «Из европейской поэзии». М.: Сов. композитор, 1957. 23 с.
125. Польская И. ХХ век и камерный ансамбль // Музыкальное творчество на рубеже третьего тысячелетия: Тез. междунаrod. науч.-практич. конф. Астрахань: Изд-во Астрахан. гос. консерватория, 2001. С. 87–89.
126. Померанц Г. Диалог // Культурология, ХХ век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. С. 97–99.
127. Потебня О. Эстетика і поезія слова. К.: Мистецтво, 1985. 301 с.
128. Пoesия и музыка. Сборник статей и исследований. М.: Музыка, 1973. 304 с.

129. Проблемы музыкального жанра: Сб. ст. Вып. 54. М.: ГМПИ, 1981.
130. Пясковский И. Логика музыкального мышления. К.: Муз. Украина, 1986. 184 с.
131. Розенцвейг В. Языковые контакты: лингвистическая проблематика / В. Розенцвейг. Л. : Наука, 1972. 80 с.
132. Русанова Н. Камерно-вокальное творчество С.В. Рахманинова. Поэтика жанра и вопросы исполнительской интерпретации: Дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство Оренбург, 2006. 158 с.
133. Ручьевская Е. О соответствии слова и мелодии в русском камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века: Статьи, сообщения, публикации: сб. науч. ст. М.–Л., 1966. С. 65–112.
134. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1971. 160 с.
135. Савари С. Концертмейстер – интерпретатор камерно-вокальных сочинений // Теория и история музыкального исполнительства. Сб. науч. тр. / Общ. ред.: Неболюбова Л. С. К.: Изд-во Киевской гос. консерватории, 1989. С. 167–177.
136. Сабина М. Опера-оратория и моноопера // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров: сб. статей; ред.– составитель М. Тараканов. М.: Сов. композитор, 1982. С. 19–64.
137. Савенко С. Стравинский и Шостакович // Музыкальная Академия, 1997. № 4. С. 193–195.
138. Самойленко А. Музыка между общением и коммуникацией (нормы и парадоксы музыковедческого поиска смысла) // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Вип. 7, кн.. 2. Одеса, 2006. С. 39–49.
139. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

140. Серов Ю. Автор и его время в камерно-вокальном творчестве Д.Д. Шостаковича. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2020. 30 с.
141. Сетдикова Ю. Эстетические аспекты вокально-исполнительского творчества: генезис и современные тенденции. Автореф. ...канд. философ. наук. Москва, 2006. 25 с.
142. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма. Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.
143. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М.: Музгиз, 1958. 331с.
144. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
145. Скребкова-Филатова М. Драматургическая роль фактуры в музыке // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М.: Музыка, 1975. С. 164–198.
146. Сохор А. Две «тетради» В. Гаврилина // Советская музыка, 1965. № 11. С. 21–26.
147. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.
148. Сохор А. Теория музыкальных жанров: Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 292–310.
149. Степанидина Е. Диалогические взаимоотношения вокальной и фортепианной партий в отечественной музыке 1960-х годов. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Саратов, 2013. 27 с.
150. Стравинский И. Диалоги. Пер. с англ. В.А. Линник. Общ. редакция М.С Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
151. Ступель А. В мире камерной музыки. 2-е изд. Л.: Музыка, 1970. 88 с.

152. Сюта Б. Проблемы обновления музыкальной драматургии в камерно-вокальном творчестве украинских композиторов середины 1960-х – 1980-х годов. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Л., 1082. 25 с.
153. Тараси Э. Музыка как знак и как процесс // *Homo musicus*. Альманах музыкальной психологии. М.: 1999. С.61–78.
154. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества). Дис. ...канд. искусств.: 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2005. 214 с.
155. Фильц Б. Образно-тематические структуры в камерно-вокальном жанре // Музыкальная культура Украинской ССР: Сб. ст. М., 1979. С. 242-267.
156. Успенский Б. Поэзия композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 225 с.
157. Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня: пер. с нидерланд. М.: Прогресс–Академия, 1992. 464 с.
158. Холопов Ю. Принципы классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: Сб. ст. М., 1971. С. 65–95.
159. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина: Монографическое исследование Интервью с Губайдулиной. М.: Композитор, 1996. 360 с.
160. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
161. Цветкова П. Камерно-вокальная музыка Альфреда Шнитке: стилевой и жанровый аспекты. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 2018. 27 с.
162. Цукерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159 с.

163. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке. Дисс. ...канд. искусств. Одесса, 1997. 203 с.
164. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры. В.2-х тт. М., 1994. 429 с.
165. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.
166. Щербакова А. Музыка как способ человеческого общения: Автореф. дис.. канд. филос. наук. Л., 1986. 24 с.
167. Штром А. Роль фортепианной фактуры в камерно-вокальном творчестве Н. Метнера. Автореф. дис. ...канд искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2009. 27 с.
168. Эльконин Д. Психология игры. – М.: Педагогика, 1978. – 304 с.
169. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Пер. с польск. С.С. Попковой. Общ. ред. и вступ. статья И.Ф. Белзы. М.: Прогресс, 1978. 231 с.
170. Buber M. Ich und Du. Köln: I. Hegner, 1966. 160 s.
171. Cooke D. The language of music. Oxford, 1959. 230 p.
172. Lissa Z. O tzw. rozumieniu muzyki // Nowe szkice z estetyki muzycznej. Krakow, 1975. S. 26-52.

ДОДАТОК А
ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВИКЛАДЕНІ У
ПУБЛІКАЦІЯХ У СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ
УКРАЇНИ:

5. Полканов А. До проблеми предметних пошуків сучасного українського музикознавства. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 17. С. 298–308.

6. Полканов А. Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 533–542.

7. Полканов А. Тенденції перехідності у камерно-вокальній творчості російських композиторів ХІХ – початку ХХ століть. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 69–79.

8. Полканов А. Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 63–73.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ:

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; 20–22 квітня 2016 р.; 23–25 квітня 2018 р.; 17–19 квітня 2019 р.; 20 – 21 квітня 2020 р.); Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; 9–10 грудня 2016 р.; 24–25 листопада 2017 р.; 6–8 грудня 2018 р.; 3–5 грудня 2020 р.).