

УДК 784.011.4(477):78.03:78.08

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-1-12>**Тетяна ЗАДОРЖНА,**
orcid.org/0000-0002-4756-8635*асистентка, аспірантка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна) t_ani4ka@ukr.net*

СТИЛЬОВІ МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ: ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ДИСКУРС

Українська академічна пісня є унікальним феноменом в історії європейської музичної творчості: вона має віддзеркалення в усіх без винятку стильових модусах загальної стильової панорами світової художньої культури. При цьому мають місце заувазі: архаїчні корені доби Античності з їх Символьною природою (міфопоетична модальність музичної творчості); барокові артефакти (наприклад, український кант та духовна пісня) з їх Класичною природою музичного мислення; і, звісна річ, артефакти подальших мега-періодів історії музики – Романтичного (старогалицька елегія, романс, поема, балада) та Іntenціонального (солоспів-вірш, камерно-вокальний цикл, камерна кантата). А отже, проблема стильових модифікацій української академічної пісні – це також проблема її жанрово-стильових трансформацій, які упродовж тривалого історичного часу накопичували власний тезаурус (скарбничку) українського солоспіву як типово національної жанрової сфери української камерно-вокальної лірики, включаючи також особливості її адаптації у музично-театральній та літургійній сферах. Відповідно, в центрі уваги – власне стильові модальності української академічної пісні згідно з парадигматичними аспектами історично актуальних стильових інваріантів; але – в теоретичних вимірах співвідношення Слова і Музики як системних утворень, які визначають рівні цього співвідношення за алгоритмами вокалізації словесного тексту (типи вокальної мелодики), участі у цьому співвідношенні інструментального тематизму і, головне – утворення жанрового інваріанту. Відповідно, питання стильової реалізації жанрових різновидів української пісні сягає численних параметрів – як з боку історично актуальної стильової парадигми, так і з боку парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. Однак, останній вимір – це вже завдання наступного дослідницького проекту. Натомість на даний момент йде мова про герменевтичну (тлумачну) реценцію української камерно-вокальної лірики у лише її властивих жанрово-стильових та, головне – стильових модифікаціях. Така постановка питання уповні відповідає критеріям сучасного аналітично-методичного дискурсу щодо вокальної творчості в цілому – в плані вистежування особливостей музично-поетичних співвідношень як іманентної властивості роду вокальних жанрів загалом, надто – стосовно камерно-вокальної творчості.

Ключові слова: стильова реалізація жанрових різновидів української академічної пісні.

Tetyana ZADOROZNA,
orcid.org/0000-0002-4756-8635*Assistant, Postgraduate Student at the Department of Musicology and Methods of Musical Art
Ternopil National Volodymyr Hnatyuk Pedagogical University
(Ternopil, Ukraine) t_ani4ka@ukr.net*

STYLE MODIFICATIONS OF THE UKRAINIAN ACADEMIC SONG'S GENRE: HERMENEUTIC DISCOURSE

The Ukrainian academic song is a unique phenomenon in the history of European musical creativity: it is reflected in, all and sundry, stylistic modes of the general stylistic panorama of world artistic culture. In this case, the following should be noted: archaic roots of Antiquity with their Symbolic nature (mythopoetic modality of musical art); baroque artefacts (such as Ukrainian cant and spiritual song) with their Classical nature of musical thinking; and, of course, artefacts of subsequent mega-periods of music history, like Romantic (Old Galician elegy, romance, poem, ballad) and Intentional (solo-poem, chamber-vocal cycle, chamber cantata). As a result, the problem of stylistic modifications of the Ukrainian academic song is also the problem of its genre and style transformations which accumulated their own thesaurus (treasury) of Ukrainian solo singing, over a long historical period, as a typical national genre of Ukrainian chamber-vocal lyrics, also including peculiarities of its adaptation in the musical, theatrical and liturgical spheres. Accordingly, the focus is on the stylistic modalities of the Ukrainian academic song in accordance with the paradigmatic aspects of historically relevant stylistic invariants; but in the theoretical dimensions of the correlation between Word and Music as systemic formations, which determine the levels of this correlation according to the algorithms of vocalization of the verbal text (types of vocal melody), participation in this correlation of instrumental thematism and, most important is the formation of a genre invariant. Accordingly, the issue of Ukrainian song's stylistic implementation of genre varieties reaches numerous parameters – both from the side of the historically relevant stylistic paradigm, and from the side of the paradigm of the ethno-national identity of Ukrainian musical creativity. However, the last dimension is the task of the next research project. At the moment, we are talking about the hermeneutic (explanatory) reception of Ukrainian chamber-

vocal lyrics in its inherent genre-stylistic and, most importantly, stylistic modifications. Such a formulation of the question fully corresponds to the criteria of modern analytical and methodological discourse on vocal creativity in general and monitoring the features of musical and poetic correlation as an immanent property of the type of vocal genres generally, especially in relation to chamber-vocal creativity.

Key words: *stylistic implementation of Ukrainian academic song's genre varieties.*

Постановка проблеми. Загальна характеристика твердження: українська камерно-вокальна лірика є ментально своєрідним феноменом, що упродовж тривалого історичного часу накопичив значний досвід щодо лише собі властивих стильових модифікацій й тим самим заслуговує на розвиток певних дискурсів в плані теорії камерно-вокальної творчості. У цьому сенсі значущість дослідження визначають, відповідно, особливі алгоритми аналітичної роботи – в намірах стильової диференціації української академічної пісні та вистежуванні особливостей музично-поетичних співвідношень як іманентної властивості роду вокальних жанрів у цілому.

Аналіз досліджень. Не так часто можна натрапити на адекватну аналітичну розробку щодо вокальних жанрів музичної творчості: переважають або надто аморфні спостереження згідно з поетикою словесного тексту, або (ще гірше) аналогії з методами аналізу інструментальної музичної музики.

Мета статті полягає в конкретизації стильових вимірів української академічної пісні як таких, що були набуті в контексті стильової панорами історії європейської музичної творчості.

Виклад основного матеріалу. Завданням дослідження є вияв та обґрунтування стильових відмінностей української академічної пісні – з огляду на стильову панораму європейської композиторської традиції. *Матеріалом* дослідження є вибрані зразки української камерно-вокальної лірики як такі, що засвідчують собою належність до певної історично актуальної стильової парадигми й тим самим претендують на знаковість її певних жанрових різновидів (Басса, 2010). З-поміж *методів* дослідження першість має герменевтичний (тлумачний) аналіз стильових «образів» української академічної пісні, дискурс якого інтегрує у собі проблематику музично-поетичних співвідношень як основи методики аналізу вокальних творів. Окрім того, до числа важливих методів дослідження залучено також уявлення про мега-періодизацію історії музики в циклічній структурі буття культури як Символьного, Класичного, Романтичного та Інтенціонального (Опанасюк, 2018: 166), – що в ролі теоретичного визначення покликані інтегрувати диференційовані значення стильових інваріантів жанрового різновиду в сукупний тезаурус україн-

ської академічної пісні. У цьому сенсі важливим є усвідомлення процесуального буття музичної культури в її історичному та мета-історичному вимірах (Опанасюк, 2018: 130).

Так, у Символьний період академічної музичної творчості, мислеформи якої ґрунтувалися на пріоритетах аксіологічної / ціннісної картини світу (доба міфопоетичної ментальності) були сформовані архетипи української пісенної культури – *обрядовий фольклор* (магічна структура обряду та звичаєва форма трансляції традиції), *епічні* (цехова технологія) та *культові монодичні наспіви*. Проте, не враховувати цей досвід в якості праджерел української академічної пісні було б украй несправедливо: цей історичний пласт національної культури назавжди залишається в ролі *архетипу та її знакових мислеформ*.

Натомість у Класичний період історії музичної культури (доба Бароко) українська музична творчість вже мала власні жанрово-стильові пріоритети – у вигляді *лірницької пісні та канту*. Такі зразки української пісні і були, властиво, першими зразками академічного вишколу – у певних типах вокальної мелодики та принципах омузичення словесного тексту. Важливо, однак, розуміти: поетика, наприклад кантів, мала походженням принципи силабічної (книжкової, літературної) поезії, у чому чітко відрізнялася від словесних текстів фольклорного походження. Причому, переважно триголосна (хорова) верифікація канту із паралельним (в манері терцевої втори) рухом верхніх голосів та синтезуванням стилістики знаменного розспіву все ж таки мали безпосередній зв'язок з мелодикою української (щоправда – також польської) народної пісні; щоправда – *без виразної інтонаційної індивідуалізації мелодичних ліній*. Окрім того, чимале значення мало також запозичення як церковнослов'янської, так і книжної української мови – у відповідності до певних церковних свят; а стилістично важливою з точки зору музичної лексики – *симбіоз гомофонно-гармонічного (функціонально-гармонічного) мислення з ладовою специфікою українського пісенного фольклору*. Та найважливіше, що саме кант (надто – світської тематики) передував появі *сольних пісень ліричного змісту* зразка «Бідная моя головонько, де ж тепер моя тепер дівонька», «Нещаслива доля без милого жити»; або ж навіть

жартівливого характеру – зразка «Да орав мужик при дорозі», «Ой під вишнею, під черешнею». Причому, категорію світського канту невдовзі розширив тематичний різновид *скорботної тематики* – зразка «Ой біда, біда мені, чайці небозі» (деякі приписують авторство цього канту Івану Мазепі), «Ох щастє, щастє, бідное, злоє», «Ах ти, світе лістний» за авторством Григорія Сковороди. І хоча безпосередньо канти завоювали у тому часі першість щодо розвитку саме світської культури (зокрема – в танцювальній манері), їх культуротворче значення помітно вплинуло і на семантику культових жанрів; зокрема – партесного концерту, стилістика якого вже включала методи творення духовної музики на основі саме світського канту.

Багатозначними стильовими дискурсами охопленій образ української академічної пісні в Романтичний період історії музики. Передусім саме *академічний вираз пісенного жанру виявився осереддям знаковості українського національного стилю*. Згадаймо для прикладу літургійну творчість М. Вербицького, де вже не канонічність поліфонічної техніки з її громіздким організмом та композиційною масштабністю, а *вокальна мініатюра* стала вираженням етнонаціональної ідентичності музичного праобразу Літургії української Церкви: *лірична модальність пісенної стилістики* внесла щиросердний тонус в ментальну сугестію молитви. Водночас, саме *жанрова модальність «пісні»* визначила національний вираз української опери: це, фактично, був тип *«пісенної» оперної вистави*, академічні корені якої мали ґрунтом український пісенний мелос (наприклад, «Наталка-Полтавка» і «Тарас Бульба» М. В. Лисенка).

Своєю чергою важливо наголосити на тому, що, класична фаза української музичної творчості органічно пов'язана саме з естетикою Романтизму – художньо-естетичним принципом камернізації (від *camera* – закритий простір, склеп), що будучи алгоритмом суб'єктивізації безпосередньо вказував на генеральну ідею усього Романтизму – індивідуалізації суб'єкта історії (фольклорні архетипи національної культури, розбудова внутрішніх переживань людини тощо). Зрештою, так званий романтичний комплекс визначав також і геополітичні процеси – творення держав за національними ознаками та потужні повстанські явища. У такому ж дусі відбувалося формування національних композиторських шкіл із своїми очільниками-поводирями (в Україні – М. Лисенко; у Польщі – С. Монюшко, у Чехії – Б. Сметана тощо). І це завжди була низка настанов щодо демократизації музичного мово-мислення – певної міри дистан-

ціювання від складених у добу Класицизму стереотипів внаслідок їх адаптування й симбіозу поміж суто академічною технікою письма та національними мислеформами. Звідси – інтенції так званого «музичного націоналізму» (Каралюс, 2010: 69).

Таким чином, вести мову про суто стильові особливості української академічної пісні не так просто: завжди мала значення історично актуальна стильова парадигма, на основі якої відбувалися суттєві зрушення щодо її вираження у певному структурно-семантичному інваріанті (Ярко, 2011).

Наприклад, для Романтичної доби історії музичної культури украї важливим був аспект демократизації музичного мовлення – надто в плані відродження лексичних форм народнопісенної культури (згадаймо, приміром, вокальну творчість Ф. Шуберта чи Ф. Шопена). В українській академічній музичній творчості – це особливість (й навіть пріоритет!) пісенної композиційної форми куплетної структури із невибагливими стилістичними ознаками лексичного порядку: метричний тип співвідношення словесного тексту та вокальної мелодики, що його подекуди називають «танцювальним» через затребуваність лексичного типу моторики, а також типом інструментального супроводу в моделі гармонічно-функціональної підтримки та дублюванням мелодичної лінії вокальної партії (наприклад: «Садок вишневий коло хати» М. Лисенка на слова Т. Шевченка; «Вечірня пісня» на слова В. Самійленка, «Хіба не сонце ти прекрасне» на слова О. Олеся, «Дивлюсь я на ясні зорі» на слова Лесі Українки К. Стеценка; «О, не забудь» О. Нижанківського на слова В. Маслова; «Веснівка» В. Матюка на слова М. Шашкевича; «Утоптала стежечку через яр» на слова Т. Шевченка та «Не беріть із зеленого луку верб» на слова О. Олеся Я. Степового). Дозволимо собі твердження: це – власне, суто «пісні» (за формулюванням С. Людкевича – «пісні в постонародному дусі»), коли домінує принцип узагальнення образно-сміслового змісту словесного тексту. І з цим феноменом, власне, пов'язаний так званий класичний період професіоналізації української музичної творчості.

До сказаного додамо також виокремлення жанрового різновиду *моно-драматичного солоспіву-монологу*, яскравим прикладом якого може слугувати солоспів М. Лисенка на слова Т. Шевченка «Мені однаково»: цей жанровий різновид якнайкраще відповідає ментальності української музичної культури – в модальності «філософії серця» та рефлексивного роду архетипу.

Спершу, однак, наведемо цитатним порядком словесний текст самого солоспіву:

– перша строфа – *«Мені однаково, чи буду жити я в Україні, чи ні. / Чи хто згадає, чи забуде мене в снігу на чужині – однаковісінько мені. / В неволі виріс між чужими, і, неоплаканий своїми, в неволі плачучи, умру, / і все ж з собою заберу – малогу сліду не покину на нашій славній Україні, на нашій – не своїй землі»;*

– друга строфа – *«Мені однаково, чи буде той син молитися, чи ні... / Та не однаково мені, як Україну злії люди присплять, лукаві, / і в огні її окрадену збудять... / Ох! Ох, не однаково мені.»*

Наведені фрагменти поетичного тексту віщують непереможні сподівання на національну незалежність рідного краю, але разом з тим – щирі вболівання за неспростовну злу волю узурпатора рідного народу. Звідси – медитативно-сповідальний тон цього солоспіву-монологу, який композитором інтонаційно диференційовано засобом мело-рецитацій та емоційно тісного зв'язку з патетичними розмовними інтонаціями. Тобто, у стилістичному плані архітектоніка цього солоспіву-монологу не має нічого спільного з узагальнюючим принципом відтворення музично-поетичних співвідношень зразка «пісенного» жанрового різновиду: переважає мелориторика, яка сильною мірою покладається на тонально-функціональні зрушення у вираженні – відповідно до «мовленнєвої ситуації».

Інший не менш виразний приклад моно-драматичного солоспіву-монологу – триптих Я. Степового на вірші М. Рильського («Не грай! Не грай!»); «Безхвилювань, без мук»; «Нокторн»): це вишукані на мелодекламаційні та інструментальні форми тематизму композиції, що розвивають стилістику української академічної пісні в дусі драматизації вокальної форми засобом технологій мелодекламації вокальної партії та інтонаційно-тематичного увиразнення інструментальної тканини.

Однак, у фазі «європеїзації української музичної творчості» – коли, словами засновника української професійної музичної школи М. В. Лисенка, доводилося «оглядатися довкола», в українській пісенній творчості відбулися суттєві жанрово-стильові перетворення: затребуваною виявилася жанрова форма «романсу» (нагадаємо, що це – «знак» західноєвропейської культури), яка ментально якнайкраще відповідала стильовій парадигмі естетики Романтизму з її модальністю так званого романтичного комплексу – прицілним інтересом до приватних почуттів, психологізацією образного змісту тощо (Ярко, 2011). Та найголовнішим є те, що становлення української професійної музичної школи відбувалося в режимі «наздоганяння» європейського досвіду, що зумовило

«стретний» характер стилетворчого процесу – на зразок поліфонічного маневру «стретти», коли в середньому розділі фуґи проведення теми в її повному обсязі не просто зберігають свою послідовність, а буквально стискаються у часі ефектом накладання закінчення теми з її початком. У цій аналогії криється вельми важлива для «фази європеїзації» особливість – одномоментного співіснування різноспрямованих стильових векторів, що «вдивлялися» у класичний академічний досвід, його дискурсивні деформації романтичного зразка та історично актуальну сучасність в образі «модерну» й навіть Модернізму (Ярко, 2011).

Наприклад, камерно-вокальна композиція М. В. Лисенка «Айстри» на слова О. Олесея – це, передусім, синтез естетики акмеїзму й символізму водночас, але які співіснують в парадигмі експресіонізму, та ще й з «українськими коренями» (як у солоспіві «Ой одна я, одна» на слова Т. Шевченка: стилізація мелодекламації зразка «плачу-голосої», дискретне співіснування народно-ладової системи та академічної гармонічно-функціональної канви). Передусім – це «чутливість» гармонічних комплексів та їхніх функціональних поєднань (вони не прагнуть до «розв'язання»), що їх відтворює прелюдійний осередок в інструментальній партії (еліптичні звороти / поза прямими тонально-функціональними зв'язками з нахилом у VII низький щабель, однойменний мінор й так звану «неаполітанську» гармонію). Можна вважати, що цей інструментальний осередок в жанрі «перегри» з індивідуалізованими гармонічними явищами становить своєрідний інтонаційний код усього романсу як «сповіді», що віщує трагічну розв'язку-епітафію, а розгортається у складно організованій наскрізній строфічній композиційній формі пісенного (куплетного) типу.

Суттєво, наприклад, що в наступній композиційній фазі (друге речення строфи) безпосередньо вокальна партія та її супровідний інструментальний тематизм різко змінюються у своїх рольових функціях: вокальна мелодика архітектонічно бере на себе пріоритет монологічного вираження, а інструментальна партія – її емоційно-сміслову узагальнення засобом загальних форм руху хвилеподібного типу. Щоправда, зі зрушенням у вираженні в бік посиленої експресивності обидві «ролі» активно співдіють, охоплюючи собою далеку від основної тональність (*h-moll*) та емансиповані дисонантні сполучення.

У другій строфі романсу – та ж маневреність застосування контрасту поміж тональними сферами та функціонально-гармонічними елементами, що ще активніше просувають експресію

вираження.

Дозволимо собі цитату з вірша Поета (О. Олесь), яку композитор виокремлює в *драматургічній ролі прологу*:

– перша строфа – «*Опівночі айстри в саду зацвіли... / Умилась рососою, вінки одягли, / і стали рожевого ранку чекать, / і в райдугу барвів життя убирать...*»;

– друга строфа – «*І марили айстри в розкішнім півсні / про трави шовкові, про сонячні дні, / і в мріях ввижалась їм казка ясна, / де квіти не в'януть, де вічна весна... / Так марили айстри в саду восени, / так марили айстри і ждали весни.*

Тобто, без осмислення образно-сміслових вгнів словесного тексту та його поетики фактично неможливо збагнути будь-який виразовий маневр, що його застосовує композитор: це і є найпершою умовою аналізу вокального твору за системним рівнем «Поет – Композитор». А отже, цікавий драматургічний маневр: другий розділ (заклучна, третя строфа композиційної форми) виконує роль епілогу-епітафії: світлий й обнадійливо-яскравий *E-dur* різко змінюється на сумовитий *e-moll* (цей перехід позначений композитором як окремішній розділ контрастно-складової композиційної форми – зразка «прелюдії і фуги» як типу суцільно-циклічної форми).

Знаково, що у цій строфі-епітафії інструментальний тематизм слугує лише гармонічним фоном, а тому уся виразова сила припадає саме на вокальну партію, архітектоніка якої вельми схожа на інтонеми похоронного маршу. Тобто, якщо перші дві строфи, де йдеться про мрії й сподівання айстр як чудових багато-яскравих осінніх квітів (аналогія щодо людської долі), реально відкривається гірка правда про їхню «осінню» долю: ... вмерти від морозу й пітьми, хоча сонце, як не дивно, обдаровує їх своїх лагідним сяйвом:

– третя строфа – «*А ранок стрівав їх холодним дощем, / і плакав десь вітер в саду за кущем... / І вгледіли айстри, що вколо – тюрма... / І вгледіли айстри, що жити дарма, / схилились і вмерли... / і тут, мов на сміх, / засяяло сонце над трупами їх!..»*

Тобто, ця епітафія виводить романс на рівень філософських задумів – і життєлюбних, і скорботних, і таких, що вселяють надію в красу життєдайного світу.

Не проминути й інші неперевершені зразки романсів українських композиторів, що долучилися до класичної фази професіоналізації української композиторської школи. Наприклад: «Горить моє серце» Я. Лопатинського на слова Лесі Українки; «Ой три шляхи широкії» на слова Т. Шевченка, «Розвійтеся з вітром» на слова І. Франка та

«Степ» на слова М. Чернявського Я. Степового).

Услід за тим, щоправда, слід вести мову про такий синтезований жанровий різновид, як *пісня-романс* – симбіоз узагальненого та деталізованого принципів омузичення словесного тексту (наприклад: «Хотіла б я піснею стати» та «Стояла я і слухала весну» К. Стеценка на слова Лесі Українки; «Не співайте мені сеї пісні» на слова Лесі Українки, «Як почувеш вночі» на слова І. Франка, «Бабине літо» на слова М. Гавалевича Д. Січинського; «Одна пісенька голосенька» на слова Уляни Кравченко – інтонаційний код славнозвісної «Мелодії» М. Скорика), що спричиняло (на відміну від жанрового типу «пісні») вже не «акомпануючий» супровід, а інтонаційно-тематично диференційований вид інструментальної тканини. Зрештою, відзначена особливості подекуди спричиняє судження про появу особливого жанрового різновиду української академічної пісні – у вигляді «*вокально-фортепіанного дуету*»: цьому, як виявляється, сприяли тісні як творчі, так і родинні зв'язки поміж виконавцями (вокалістами, інструменталістами) та поетами (Басса, 2010).

І вже зовсім іншу мотивацію в плані стильової диференціації «образів» української академічної пісні спричиняє *пізньоромантичний* (за визначенням Л. Кияновської – «*неоромантичний*») дискурс стильової парадигми: в її основі – екстраординарні прийоми психологізації задумів, глибокі занурення в площину особистісних переживань (і не тільки приватного, але й громадянського характеру), а також жанрово-стильова близькість з *прийомами театралізації як художньо-естетичного принципу*. Стосовно останнього: він має уповні чіткі соціально-політичні передумови, оскільки українські композитори не мали об'єктивних передумов щодо апробації своїх музично-театральних проєктів, де б розвивали та вдосконалювали принципи оперної драматургії. Звідси, до-речі, стильова специфіка, наприклад обробок народних пісень, здійснених М. Леонтовичем: їх стильове амплуа збігається зі стильовою парадигмою експресіонізму та літературного натуралізму (згадаймо, наприклад, поетику літературних творів Е. Золя, або ж естетику акмеїзму та символізму).

Таких прикладів – безліч; але в даному випадку видається доцільним виокремити *солоспів-монолог* «Спи дитинко моя» на слова П. Карманського та «Тайна» С. Людкевича на слова О. Олесь (тут – наймовірно чутлива до смислових вигинів словесного тексту участь інструментального тематизму, декламаційного складу мелос вокальної партії) та *солоспів-думу* «У неділю вранці-рано» М. Лисенка на слова Т. Шевченка. Стосовно останньої: ця

вокальна композиція привертає увагу з особливих причин; з одного боку – це стилізація фольклорного жанру думи; з іншого – структурна форма і семантичний інваріант моно-драматичного солоспіву-монологу. Власне стилізації підлягають характерні для народних дум мелорецитації, які традиційно дублюються і в вокальній, і в інструментальній партіях (так звані перегри на струнно-щипковому інструменті). Інтонційно-мелодичний фонд цієї думи спирається на варіантний спосіб розвитку, що забезпечує композиційно-драматургічну перспективу твору. Але мусимо також відзначити традиційність тиратної організації жанрової форми думи – розгортання композиційного плану так званими уступами (усього – вісім): кожен такий композиційний фрагмент несе у собі що більшої міри експресивність мелодекламації та близької до театралізації наочність образного змісту. А тому примітно, що з кожним таким уступом інструментальний тематизм все більшою мірою відступає від маневру дублювання мелодичної лінії вокальної партії і натомість переймає на себе роль образно-сислової деталізації етапів «оповіді» (відзначимо бодай риторичного духу каденційні звороти, тривожні тремоло та гостро імпульсивні вигуки тощо). У такій драматургічній послідовності докорінно змінюється також інтонаційний рельєф вокальної мелодики: вона стає щоразу більш експресивною завдяки тонінтонемам жалю, скарги, емоційного збурення (див., наприклад, фрагменти зі словесним текстом «*Ой спасе наш, межигірський! Чудотворний спасе, не допусти мене впасти в тяжкую неволю! Там кайдани по три пуда, отаманам по чотири. І світа божого не бачать, не знають, без сповіді вмирають, як собаки, здихають...*»). І найбільш важливе: оптимістичної розв'язки ця дума не має, бо усе завершується вельми трагічно: головний герой оповіді («*І згадав сирота Степан в неволі свою далеку Україну, не рідного батька і не рідну сестру Ярину*») відчайдушно бореться за власне визволення, але: «*Плаче, ридає, до Бога руки здіймає, кайдани ламає, утікає на вольную волю... Турки яничари його догнали, до стовпа в'язали, очі виймали*».

Ще більших жанрово-стильових трансформацій українська академічна пісня зазнала у так званий Іntenціональний період історії музики, який розпочався в її модерній фазі і в рамках західно-європейської культури здебільшого пов'язується з проявами *сецесії* (буквально – відступ; в даному контексті – відступ від академічних норм музичного мислення, будь-яких стереотипів). Зокрема, в українській музичній творчості – це типові як і

для модерну в цілому різного роду *стилізації*; але не тільки: це був етап *модернізації* національної музичної творчості всупереч (словами С. Людкевича) «рутенській заскоружлості», що буквально застрягла на пріоритетах «просвітянсько-культурницької парадигми (П. Куліш). Натомість, фаза європеїзації передбачала дискурс входження до системи «тотожності різних» (вислів К. Ясперса) в обсязі світової художньої культури. А тому передбачення й настанови М. Лисенка як засновника української професійної композиторської школи набували щоразу то більших «обертів»: свіченням тому є, наприклад, солоспіву-вірші В. Барвінського на вірші Г. Гайне («У мене був коханий риний край»); солоспіву-молитви Н. Нижанківського на канонічні тексти (наприклад, «Богородице Діво») тощо.

Фактично неймовірними модифікаціями овіяний жанр української академічної пісні у творчості адепта імпресіонізму в полі української музичної творчості Л. Ревуцького: маються на увазі його солоспіву «*Ну, розкажи*» на слова С. Хоменка та «*Проса покошено*» на слова М. Рильського. Це – унікальної модальності солоспіву, де у першому випадку царює максимальної сили експресія морального «запитування», якою охоплену і вокальну партію, і інструментальний тематизм; в іншому – життєво-пантеїстична високість природного розпорядку явищ. І в обох випадках – це неймовірно чутлива у плані гармонічно-функціональних зв'язків та фактурних барв інструментальний тематизм, який своєю виразністю значно перевершує виконання образно-сислової напрямної твору попри мелодекламацію (до-речі – ладово-ускладнену) вокальної партії.

Своєю чергою, стилістичного простору української академічної пісні торкнувся також експресіоністичний стильовий дискурс, який виразно виявився у камерно-вокальній творчості Б. Лятошинського. Маються на увазі його солоспіву-вірші «*Твої очі, як те море*» на слова І. Франка, а також *диптих* «*Два романси*» («*Зоря*» на слова М. Рильського та «*Найвище щастя*» на слова В. Сосюри). В одному випадку композитор свідомо мінімілізує виразову палітру (здавалося б пісенний тип жанрового амплуа у масштабно стислій композиційній формі, але без очевидних слідів куплетної строфіки – мотивних повторень тощо; натомість – мелодекламаційний розвиток вокальної партії); в іншому – максимально потужно масштабує композиційну форму зразка «наскрізної» пісні й навіть літературно-музичної композиції зразка «*Місячний П'єро*» Ар. Шенберга, коли і інструментальний тематизм, і вокальна партія драматичним чином «просуваються» в моделі

інтонаційної деталізації образно-сміслових значень словесного тексту. Така манера художньої деталізації вельми схожа на метод симфонізації задуму – глибоких занурень у смислову палітру словесного тексту та її аналітичної «розробки» як у вокальній, так й інструментальній партіях.

І уповні модерністичне явище – це *камерно-вокальні цикли*, якими вельми збагатилася українська музична творчість останньої третини ХХ століття. З-поміж таких циклів доволі важливо визначити, так би мовити, найкращі. Але, є унікальна на загал особливість: кожного разу композитори орієнтуються на творчість уповні конкретного поета – Тараса Шевченка (В. Бібік), Лесі Українки як адепта модерну (М. Скорик), вірші акмеїстів та символістів 20-х років ХХ століття (Ю. Іщенко, О. Козаренко, І. Криліна, Ю. Ланюк та ін.)

Щоправда передусім не можна оминати бодай згадкою про такий творчий проєкт, як *диптих* «*Десь на дні мого серця*» та «*Процання*» Г. Верьовки на слова П. Тичини – типово сецесійний або ж постромантичний утвір, де ностальгічним порядком відтворюється модель пісні-романсу та ще й в композиційному варіанті «наскрізної пісні» (наскрізна строфічна форма).

Та поза всяким сумнівом, першість у творчих проєктах в жанрі *камерно-вокального циклу* варто віддати Б. Фільц: це, передусім, – вокальні цикли «*Наша дума, наша пісня...*» (Десять солоспівів на слова Т. Шевченка), а також «*Срібні струни*» на слова О. Олеся, який композиторка присвятила своєму фаховому опікунові С. Людкевичу.

До-речі, таких персональних посвят у творчості Б. Фільц чимало: згадаймо, приміром, неймовірно геніальні солоспіви із присвятою приятельці по фаху музикознавства М. Загайкевич – «*Хвилі щастя золотого*» та «*Зелений явір*» на слова І. Франка, «*Наша дума, наша пісня*» на слова Т. Шевченка; або ж неповторній галицькій співачці ХХ ст. М. Байко – «*Сирітка*», «*Маленькій Мар'яні*» та «*Сон (На панцині пшеницю жала...)*» на слова Т. Шевченка.

Та саме жанрова форма вокального циклу у творчості Б. Фільц привертає найбільшу увагу: це низка різнохарактерних солоспівів, що єднаюся поміж собою у параболічний драматургічний спосіб (із різкими зсувами у значеннях образності); і це попри те, що поміж ними існує концептуально тісний логічно-смісловий зв'язок, що має сенс у різнопланових вигинах теми долі української нації – концептосфери як шевченківської поезії, так і поезії О. Олеся.

Більше того, структурно-семантичний інваріант камерно-вокального циклу дивовижним чином

був перенесеним до жанрового інваріанту *камерно-кантати*, яка мала змогу увиразнювати смисловий стрижень жанрового інваріанту на рівні ідеалізації та прослави певної ідеї та її «глашатая» в особі певного поета: наприклад, Т. Шевченка (камерна кантата «*Кобзареві думи*» Ю. Іщенка; «*Сумна кантата*» В. Бібіка тощо). На превеликий жаль, на сьогодні не прийнято навіть вести мову про тих поетів, які персонально представляють російську поезію, але які у силу своєї художньої досконалості стали джерелами таких неперевершених проєктів, як камерні кантати «*Memoria*» на вірші Г. Ахматової, «*Із зоряного ковша*» на вірші М. Цветаєвої та «*Погляд з майбутнього*» на вірші Н. Турбіної, що у 90-х рр. ХХ ст. були створені українською композиторкою І. Килиліною.

Варто також згадати неабиякий успіх у мистецькій громадській Третьюї камерної кантати О. Киви на поезію різних вікових періодів життя П. Тичини (цю кантату композитор присвятив і доручив виключне виконання Н. Матвієнко); а також низку камерних кантат В. Сильвестрова (на вірші О. Блока, Ю. Тютчева, О. Фета, Г. Айгі), котрі структурно вельми нагадують камерно-вокальний цикл, хоча на відміну від останнього вельми потужно «тягнуть» генеральну смислову лінію.

У цьому контексті не можна не згадати П'яту камерну кантату О. Козаренка «*П'ять весільних ладкань*»: оригінальність семантики та структури цього твору забезпечує смислова єдність самих ладкань (відзначмо – це пісенний жанр) як сегмента народної весільної драми: висока морально-етична модальність весільних ладкань, що їх, як відомо, виконують при весільній драмі жінки старшого віку покликані напучувати наречену на новий статус заміжньої жінки як продовжувачки роду людського та дружини свого чоловіка як покірної й слухняної особи, про що мовиться, наприклад, у ладканці «Нехай ся калинонька ломить».

Своєю чергою, у добу Модернізму особливим чином виявила себе стильова тенденція *неофольклоризму* (70–80 рр. ХХ ст.) – фактично поновної «фольклорної хвилі» опісля романтичного та класичного періодів історії української академічної музичної творчості. Чимало прикладів української академічної пісні цього періоду свідчать про пієтет до так званої «*вокальної мініатюри*» – фактично власне «пісні» суто романтичного зразка із чіткими фольклорним асоціаціями; а також реміценціями (фактично – спогадами) в жанрових різновидах солоспіву-елегії, солоспіву-балади, солоспіву-думи тощо.

Так, не викликає аніякого сумніву інтонаційна аналогія славнозвісної «Мелодії» М. Скорика для

струнного оркестру у зв'язку з солоспівом-мініатюрою С. Людкевича на слова У. Кравченко «Одна пісня голосенька»: «зачин» цього твору майже абсолютно є ідентичним до «заспіву» романсу С. Людкевича (!).

Особливим чином виявляє себе стильова спеціалізація української академічної пісні в епоху *постмодерну*: у неї чимало підстав на неймовірно вдалих (взаємно корисний) симбіоз (й навіть свого роду вдалих «шлюб») або ж стилістична конвенція із так званою естрадною або ж поп-культурою: чимало вірців пісень естрадного призначення претендують бути названими саме українськими академічними піснями, у чому неабияку роль відіграє виконавська та композиторська діяльність провідних українських співаків-солістів з *академічною вокальною освітою* – О. Пономарьова, «Джамали», «Дзідзьо». До речі, останній (Михайло Хома) у часі повномасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну по телебаченню і радіо звучить неймовірно прекрасне і, головне, у стильовому плані найбільш адекватне виконання як Гімну України («Ще не вмерла в Україні...»), так і молитви за Україну («Боже, великий єдиний...») М. Лисенка) – із неймовірно виразною національною окрасою тембру голосу та манерою співу у високій форманті.

Звернімо також увагу на ще один момент – так звані «саунд-треки» сучасних естрадних виконавців, які свідомо звертаються до витоків української академічної пісні принаймні часів 60–70 років ХХ століття. Наприклад, камерно-вокальна композиція «*Києве мій*» І. Шамо на вірші Д. Луценка стала «знаковим» сегментом музично-інструментальної композиції в моделі «*реміксу*» – в технології змішання сучасного «репу» та водночас сегментного включення виконавського оригіналу цієї вокальної композиції. Але попри те, що жанрову специфіку цього творчого проекту визначає його кітчева манера або ж характер, що окреслює собою «відстань» історичного часу; проте – без морально-духовних протиріч.

Щоправда інші ремінісценції академічної вокальної пісні, які в третій половині ХХ століття стали «шлягерами», не набули настільки ж переконливого втілення. Наприклад, жорсткої критики заслуговують чисельні виконавські спроби відтворення мелодії «шлягера» 70-х років ХХ століття «*Червона рута*» В. Івасюка: на превеликий жаль сучасні молоді співаки (очевидно через брак професійної освіти, або ж через неважливість до фольклорно-ладових особливостей цієї пісні) ігнорують (або ж «не відчують») важливість присутності «фрігійського» (другого

низького) шабля у прикінцевій ділянці наспіву зі словами «Це є *бистрая* вода синіх гір» (мовою класичної логіки гармонічно-функціональних зв'язків – це так звана «неаполітанська гармонія»).

Інший не менш прикрий приклад – це надто довільний у звуковисотному рельєфі «переспів» також «шлягера» 70-х років ХХ століття «*Коханий*» І. Поклада на вірші І. Бараха: вельми популярний на сьогодні вокаліст «Вова зі Львова» дозволяє собі неприпустимі «переспіви» ключових мелодичних фраз мелодії оригіналу, чим спотворює її красу й чарівність (йдеться, зокрема, про «чуттєві» *альтераційні моменти*, що, звісна річ, потребують звукоінтонаційної вправності виконання).

Висновки. Інтерпретація результатів дослідження зводиться до судження про те, що українська академічна пісня – це ще доволі недосконало вивчений феномен, який заслуговує на його історично стильову диференціацію та інтегрованість погляду в розрізі історико-стильових процесів європейської музичної культури (наприклад – дослідження інтерпретології поетичного тексту одного й того ж поета у різних стильових моделях музичної творчості). Підставою тому має бути відповідним чином усталена стилістична конвенція (Słownik terminów literackich, 2010: 261)., завдяки чому можна було б спеціальним чином виокремити особливості формування української академічної пісні в контексті соціокультурного простору європейського суспільства.

Відтак, результати вирішення проблеми вияву та обґрунтування стильових модифікацій жанру української академічної пісні формулюються так:

1) безпосередньо стильовий профіль української академічної пісні – це завжди зумовлена історично-конкретною стильовою парадигмою її жанрова спеціалізація;

2) незалежно від здобутого упродовж історії української камерно-вокальної творчості досвіду жанрово-стильової спеціалізації має місце феномен «пам'яті жанру» – його засадничих духовно-етичних коренів української національної вокальної лірики, яка в історичній сукупності витворила власний структурно-семантичний інваріант (константні ознаки);

3) можна вважати, що стратегічним моментом жанрово-стильових модифікацій української академічної пісні є щоразу ширше опанування суб'єктивним спектром емоцій із такими наслідковими закономірностями, як деталізація образно-смыслового поля поетичних текстів та активізація індивідуально-стильового дискурсу композитора як інтерпретатора поетичного першоджерела.

Щодо подальших дослідницьких студій з приводу осмислення стильових модифікацій жанру української академічної пісні відважимося зацентрувати увагу на таких моментах:

– у край важливим є дотримання норм з методики аналізу вокальних творів, коли в центрі уваги є родова (іманентна) специфіка вокальних жанрів в цілому (синтез Слова і Музики), що зобов'язує до пильного аналізу поетики словесного тексту й маневреності його омузичення за рівнями архітектоніки вокальної мелодики та інтонаційно-драматургічної ролі інструментального тематизму;

– важливо, зокрема, враховувати, що композиційна модель вокального твору має пріоритетом уявлення про строфіку поетичного тексту (звідси – уявлення про строфічну композиційну форму, форму

варійованої строфи, наскрізну модель композиційного плану тощо), і саме тому аж ніяк не може зіставлятися з нормами композиційного структурування жанрів інструментальної сфери.

І найважливіше: герменевтичний (тлумачний) дискурс стильових модифікацій жанру української академічної пісні – це завжди пильне вистежування образно-смыслового амплуа твору, «вчування» у нього. Це і буде гарантом того, що сукупний масштаб української камерно-вокальної лірики матиме належні аналітичні регулятиви для того, аби не губитися в її жанровій різноманітності і натомість чітко усвідомлювати саме стильові амплуа української академічної пісні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2010. 19 с.
2. Каралюс М. Стильові доміанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ: НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2010. Число 3 (31). С. 64–69.
3. Опанасюк О. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія. Київ: Аура Букс, 2018. Вид. 2-ге, переробл. та доп. 472 с.
4. Ярмо М. Художньо-стильові особливості українського музичного модерну в соціокультурному контексті «фази європеїзації». *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей пам'яті музикознавця, доктора мистецтвознавства М. М. Гордійчука*. Київ: Ін-т мистецтвозн., фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАНУ, 2011. Вип. 6. С. 189–198.
5. *Słownik terminów literackich*. Wrocław, 2000. Pp. 760.

REFERENCES

1. Bassa, O. (2010). *Osoblyvosti rozvytku zakhidnoukrainskoi kamerno-vokalnoi muzyky u pershii tretyni XX stolittia* [Features of the development of Western Ukrainian chamber-vocal music in the first third of the XX century]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Lviv, 19 s. [in Ukrainian].
2. Karalyus, M. (2010). *Stylovi dominanty modernu v ukrainskomu mystetstvi* [Stylistic dominants of modernity in Ukrainian Art]. *Studii mystetstvoznavchi: Teatr. Muzyka. Kino*. Kyiv: NANU, IMFE im. M. T. Rylskoho, 2010. Chyslo 3 (31). Pp. 64–69. [in Ukrainian].
3. Opanasyuk, O. (2018). *Intentsionalnist u prostori kultury: mystetstvoznavchyi, kulturolohichni ta filosofskiyi aspekty* [Intentionality in the space of culture: art history, cultural and philosophical aspects]: *monohrafiia*. Kyiv: Aura Buks. Vyd. 2-he, pererobl. ta dop. 472 s. [in Ukrainian].
4. Yarko, M. (2011). *Khudozhno-stylovi osoblyvosti ukrainskoho muzychnoho modernu v sotsiokulturnomu konteksti «fazy yevropeizatsii»* [Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir [Artistic and stylistic features of Ukrainian musical modernity in the sociocultural context of the «phase of Europeanization»]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: zb. nauk. statei pamiaty muzykoznavtsia, doktora mystetstvoznavstva M. M. Hordiichuka*. Kyiv: In-t mystetstvozn., folklorystyky ta etnolohii imeni M. T. Rylskoho NANU. Vyp. 6. Pp. 189–198. [in Ukrainian].
5. *Słownik terminów literackich* (2000) [Dictionary of literary terms]. Wrocław. Pp. 760. [in Polish].