

УДК 784/785.071.1Гіндеміт (439): 781.4]
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/102-39>

Роман ПОХОДНЯ,

orcid.org/0009-0001-3920-5703

аспірант кафедри музичного мистецтва

Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(Київ, Україна) *rusich075@gmail.com*

ВОКАЛЬНА ДЕКЛАМАЦІЯ І ПОЛІФОНІЯ В ІНТОНАЦІЙНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ЦИКЛУ DAS MARIENLEBEN, ОР. 27 ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА: № 10–12 ТА № 14

Характеристика проблеми. Вокальний цикл Пауля Гіндемита Das Marienleben, ор. 27 («Життя Марії») належить до визначних зразків камерно-вокальної музики ХХ століття, у яких поетичний текст, сольна партія та фортепіанна тканина утворюють багаторівневу систему смислових взаємодій. У первісній редакції 1922–1923 років особливо показовою є послідовність номерів № 10 Vor der Passion, № 11 Pietà, № 12 Stillung Mariä mit dem Auferstandenen і № 14 Vom Tode Mariä II. Вони репрезентують якісно відмінні способи вокального висловлювання: від синтаксично розчленованої декламації та зосередженого монологу до аріозного діалогу й включення голосу в поліфонічно організований процес. Їх зіставлення дає змогу конкретизувати роль декламації та поліфонії не як окремих стилізованих ознак, а як чинників інтонаційної драматургії. Мета статті – визначити композиційні, семантичні й виконавські функції вокальної декламації та поліфонії в номерах № 10–12 і № 14 первісної редакції Das Marienleben, ор. 27, простежити зміну типів взаємодії голосу й фортепіано та обґрунтувати драматургічну взаємопов'язаність обраної послідовності. Методологія дослідження. Музично-аналітичний метод застосовано для вивчення мелодики, ритміки, регістрової організації, динаміки й фактури; структурно-функціональний – для визначення ролі кожного номера у локальній драматургічній послідовності; просодичний – для зіставлення словесного синтаксису з вокальним фразуванням; виконавсько-інтерпретаційний – для встановлення принципів артикуляції, дихання та ансамблевої координації. Наукова новизна. Уперше запропоновано функціональну типологію, у якій мовленнєво-декламаційна, монологічно-ламентозна, аріозно-діалогічна та поліфонічно-інтегративна моделі розглядаються як взаємопов'язані способи організації вокального висловлювання. З'ясовано, що перехід від особистісно загостреної декламації до поліфонічної інтеграції голосу забезпечується послідовним перерозподілом ансамблевої ініціативи між сольною та фортепіанною партіями. Висновки. У № 10 Vor der Passion декламація формує запитально-протестний тип висловлювання; у № 11 Pietà мовлення стискається до зосередженого монологу; у № 12 Stillung Mariä mit dem Auferstandenen відновлюється аріозно-діалогічна безперервність; у № 14 Vom Tode Mariä II вокальна партія входить до варіаційно-канонічної системи. Фортепіано послідовно змінює функції від коментаря й опонування до резонансу, мотивного посередництва та структурного керування. Виявлена логіка має значення для цілісного аналізу циклу й виконавської інтерпретації досліджуваних номерів.

Ключові слова: Пауль Гіндеміт, вокальний цикл Das Marienleben, вокальна декламація, поліфонія, інтонаційна драматургія, вокальна просодія, фортепіанна партія.

Roman POKHODNIA,

orcid.org/0009-0001-3920-5703

Postgraduate student at the Department of Musical Art

Educational and Scientific Institute of Performing Arts

of National Academy of Culture and Arts Management

(Kyiv, Ukraine) *rusich075@gmail.com*

VOCAL DECLAMATION AND POLYPHONY IN THE INTONATIONAL DRAMATURGY OF PAUL HINDEMITH'S *DAS MARIENLEBEN*, OP. 27: NOS. 10–12 AND 14

Characterization of the problem. Paul Hindemith's vocal cycle Das Marienleben, op. 27 (The Life of Mary) is a major twentieth-century chamber-vocal work in which poetic text, solo voice, and piano texture form a multilevel semantic system. In the original 1922–1923 version, Nos. 10 Vor der Passion, 11 Pietà, 12 Stillung Mariä mit dem Auferstandenen, and 14 Vom Tode Mariä II are especially revealing. They represent qualitatively different modes of vocal utterance, ranging from syntactically segmented declamation and concentrated monologue to arioso dialogue and the integration of the voice into a polyphonically organized process. Their comparison makes it possible to define declamation and polyphony not as isolated stylistic traits but as factors of intonational dramaturgy. The purpose of the

article is to determine the compositional, semantic, and performative functions of vocal declamation and polyphony in Nos. 10–12 and 14 of the original version of *Das Marienleben*, op. 27, to trace changes in the interaction between voice and piano, and to substantiate the dramatic interrelationship of the selected sequence. Research methodology. Musical analysis is used to examine melody, rhythm, register, dynamics, and texture; the structural-functional method establishes the role of each song within the local dramatic sequence; prosodic analysis compares verbal syntax with vocal phrasing; and the performance-interpretive method clarifies principles of articulation, breathing, and ensemble coordination. Scientific novelty. The article proposes a functional typology in which speech-declamatory, monologic-lamentational, arioso-dialogic, and polyphonic-integrative models are treated as interrelated modes of vocal utterance. The transition from individually intensified declamation to the polyphonic integration of the voice is shown to depend on a gradual redistribution of ensemble initiative between the vocal and piano parts. Conclusions. In No. 10 *Vor der Passion*, declamation establishes an interrogative-protest mode of utterance; in No. 11 *Pietà*, speech contracts into a concentrated monologue; in No. 12 *Stillung Mariä mit dem Auferstandenen*, arioso-dialogic continuity is restored; and in No. 14 *Vom Tode Mariä II*, the vocal line enters a variation-and-canon system. The piano successively changes its functions from commentary and opposition to resonance, motivic mediation, and structural control. This logic is relevant both to an integral analysis of the cycle and to the performance interpretation of the selected songs.

Key words: Paul Hindemith, vocal cycle *Das Marienleben*, vocal declamation, polyphony, intonational dramaturgy, vocal prosody, piano part.

Постановка проблеми. Камерно-вокальна творчість Пауля Гіндеміта посідає особливе місце у музичній культурі першої половини ХХ століття. У ній перетинаються пошуки нової вокальної мелодики, переосмислення традицій німецької пісні, інструменталізація сольної партії та послідовне утвердження ансамблевої рівноправності голосу й фортепіано. Найповніше ці тенденції виявилися у циклі *Das Marienleben*, op. 27, створеному в 1922–1923 роках на п'ятнадцять віршів Райнера Марії Рільке. Поетичний першотекст не відтворює біблійну історію як послідовний життєпис; він вибудовує внутрішню біографію Марії через народження, материнство, передчуття Страстей, втрату, зустріч із Воскреслим і входження у трансцендентну сферу. Відповідно музичний цикл розгортається не лише як низка контрастних пісень, а як система різних способів вокального висловлювання, кожен з яких закріплений за певним станом образу та певним типом взаємодії зі словом.

Вибір номерів № 10 *Vor der Passion* («Перед Страстями»), № 11 *Pietà*, № 12 *Stillung Mariä mit dem Auferstandenen* («Утішення Марії Воскреслим») і № 14 *Vom Tode Mariä II* («Про смерть Марії II») зумовлений їхньою функціональною репрезентативністю. Перші три пісні утворюють безперервний драматургічний комплекс: передчуття неминучої жертви переходить у граничне переживання втрати, а далі – у відновлення внутрішньої комунікації після зустрічі з Воскреслим. Чотирнадцятий номер обрано з фінальної групи як її експресивну та композиційно-інтелектуальну вершину, у якій індивідуальне вокальне висловлювання включається до системи теми, варіацій і канонів (Alsászy, 2009: 120–132). Отже, критерій відбору має не формально-кількісний, а драматургічно-типологічний характер: кожен номер репрезентує якісно відмінний спосіб інтонаційної організації.

Актуальність такого ракурсу визначається потребою відійти від ізолюваного опису мелодичних, гармонічних або фактурних прийомів і розглянути вокальну декламацію та поліфонію як взаємопов'язані чинники драматургії. У пропонуваному дослідженні поняття «інтонаційна модель» уживається в операційному значенні: як стійка конфігурація мелодичного контуру, інтервального складу, ритмічної артикуляції, словесного наголосу, регістру, динаміки, фразування та фактурної взаємодії голосу з фортепіано. Така конфігурація не зводиться до короткої тематичної формули, а визначає спосіб існування висловлювання – запитання, монолог, діалог, оповідь або включення голосу в багатолінійний процес.

Аналіз досліджень. Наукове осмислення циклу *Das Marienleben*, op. 27, сформувало кілька провідних напрямів. Я. Кубіца зосередила увагу на співвідношенні композиторської практики Гіндеміта з його гармонічною теорією та здійснила розгорнуте зіставлення двох редакцій циклу. Дослідниця довела, що перегляд твору був пов'язаний із посиленням тональної визначеності, упорядкуванням гармонічної напруги та приведенням окремих фрагментів у відповідність до зрілої теоретичної системи композитора (Kubitza, 1978: 26–109). Цей підхід створив вагоме підґрунтя для розуміння структурної логіки циклу, однак інтонаційні типи розглядаються в ньому переважно як наслідок гармонічних перетворень.

С. Десбруле включив *Das Marienleben*, op. 27 до ширшого дослідження теоретичної спадщини Гіндеміта й показав, що авторське редагування торкалося не лише гармонії, а також ритму, метра, теситури, голосоведення, мелодичного контуру, динаміки, характеру та великомасштабного планування (Desbruslais, 2013: 200–246). Важливою є його теза про неможливість пояснити нову версію винятково

теоретичними правилами: композиторська логіка функціонує у взаємодії з художньою доцільністю. Проте предметом дослідження залишається механізм авторського перегляду, тоді як функціональна взаємозалежність мовленнєвих і поліфонічних форм висловлювання у межах драматургічної послідовності окремо не систематизується.

Найближчим до запропонованого ракурсу є дослідження Г. Алсасі, присвячене поетичному світові та музичним засобам пісень Гіндемита. Автор підкреслює відмову композитора від романтичної вокальної дикції, орієнтацію на декламацію, що виростає зі словесного тексту, інструментальну природу мелодичного розгортання та рівноправність партій у камерному ансамблі (Alszászy, 2009: 3–4). У розділі про *Das Marienleben*, ор. 27 охарактеризовано групування номерів, співвідношення кульмінацій і складність *Vom Tode Mariä II* як вершини композиційно-інтелектуального процесу (Alszászy, 2009: 110–132). Водночас мовленнєва декламація та поліфонічне письмо не зіставляються як елементи єдиної типологічної системи, що послідовно змінює форму суб'єктного висловлювання Марії.

Отже, наявні праці ґрунтовно висвітлюють історію циклу, його редакції, гармонічну концепцію, вокальну доцільність, поетичну символіку та загальну композиційну побудову. Натомість залишається відкритим питання про те, яким чином вокальна декламація, аріозність і поліфонічна організація набувають драматургічних функцій у послідовності від № 10 до № 14 та як у цьому процесі змінюється функціональне співвідношення голосу й фортепіано.

Мета статті – визначити композиційні, семантичні й виконавські функції вокальної декламації та поліфонії у номерах № 10 *Vor der Passion*, № 11 *Pietà*, № 12 *Stillung Mariä mit dem Auferstandenen* та № 14 *Vom Tode Mariä II* первісної редакції *Das Marienleben*, ор. 27; обґрунтувати драматургічну взаємопов'язаність обраної послідовності та простежити функціональну трансформацію фортепіанної партії. Матеріалом аналізу є нотний текст видання Paul Hindemith: *Sämtliche Werke. Band VI, 1: Klavierlieder I*, у якому оприлюднено редакцію 1922–1923 років (Hindemith, 1983: 71–146).

Виклад основного матеріалу. У межах п'ятнадцятичастинного циклу обрані номери утворюють семантично завершену, хоча й не суцільну за нумерацією драматургічну траєкторію. *Vor der Passion* відкриває сферу майбутнього страждання через безпосереднє звернення Марії до Сина; *Pietà* становить емоційний центр материнської скорботи; *Stillung Mariä mit dem Auferstandenen*

виконує функцію переходу від заціпеніння до відновленої комунікації. *Vom Tode Mariä II* належить уже до фінальної тріади, однак саме в ньому означений процес набуває композиційної завершеності: вокальна партія входить у тему з шістьма варіаціями та канонічними проведеннями, а образ Марії переводиться зі сфери індивідуального переживання у надособистісний порядок. Номер № 13 *Vom Tode Mariä I* враховується як контекстуальна ланка, що готує завершальний розділ, але не стає предметом окремого аналізу, оскільки дослідження зосереджене на моментах найвиразнішої зміни типу вокального висловлювання.

Драматургічна єдність аналізованої послідовності визначається зміною позиції висловлювального суб'єкта. У *Vor der Passion* музика фіксує напруження між запитанням та відсутністю відповіді. У *Pietà* зовнішній адресат майже зникає, а висловлювання стискається до самозаглибленого монологу. *Stillung Mariä mit dem Auferstandenen* переводить комунікацію з площини болісного звернення у сферу взаємного впізнавання й заспокоєння. У *Vom Tode Mariä II* індивідуальний голос перестає бути єдиним центром музичного процесу та входить до варіаційно-канонічної системи як одна з рівноправних ліній. Змінюється не рівень складності як такий, а спосіб семантичної концентрації – від нерівномірності фрази, пауз та інтервальних розривів до координованості автономних ліній і тематичних пластів.

У номері № 10 *Vor der Passion* поетичний текст побудовано як безпосереднє звернення Марії до Христа. Низка запитань не передбачає відповіді й розкриває суперечність між материнською природою та прийнятою Сином жертвовною долею. Уже перша фраза *O hast du dies gewollt* визначає інтонаційний тип номера: вокальна лінія виникає після короткого фортепіанного імпульсу, не утворює замкненої кантиленної дуги й членується відповідно до логіки запитання. Темпове позначення *Sehr langsam* спрямовує виконання до максимальної вагомості кожного слова, однак повільність не перетворюється на рівномірність. Ритмічні тривалості, затримки, паузи та зміни напрямку мелодії відтворюють процес формування думки, яка щоразу наштовхується на внутрішній опір (Hindemith, 1983: 120).

У тактах 1–10 декламаційність підтримується чергуванням коротких висхідних імпульсів і спадних завершень. Інтервальна організація не закріплює стабільного мотивного контуру: кожне нове речення ніби починає аргументацію заново. Внаслідок цього вокальна партія не стільки «наспівує» текст, скільки мислить ним у реальному часі.

Фортепіано не дублює голос і не створює постійного гармонічного тла. Його репліки то передують вокальному вступу, то заповнюють мовленнєві розриви, то акцентують слова щільною вертикаллю. Виникає особлива комунікативна ситуація: голос звертається до відсутнього адресата, а фортепіанна партія матеріалізує спротив, відлуння або невисловлену відповідь.

У середньому розділі, що починається словами *Tut dirs nicht selber leid*, запитальна інтонація набуває більшої особистісної гостроти. Фрази розширюються, проте їхня тривалість залишається нерівномірною; динамічні переходи від *p* до *f* і назад не утворюють симетричних хвиль. Особливо значущим є вислів *ich habe nichts als Milch- und Tränenbäche*: образи материнського живлення та сліз поєднано в одній синтаксичній конструкції, а музика підкреслює їх не ілюстративним звукописом, а зміною регістрової й динамічної напруги. Позначення *Ein wenig bewegter* у такті 17 активізує висловлювання, однак не переводить його в аріозну безперервність. Навпаки, прискорення посилює внутрішню нестійкість, оскільки фортепіано розгортає рухливішу лінійну тканину, а голос зберігає синтаксично розчленований характер (Hindemith, 1983: 121).

Заклучна строфа розпочинається після повернення до стану *Wieder sehr ruhig*. Зовнішнє зни-

ження активності не означає примирення: запитання стають більш концентрованими, а образ «чистого одягу», який Марія готувала для Сина, переводить конфлікт у площину всього прожитого життя. Кульмінаційне *und jetzt verkehrst du plötzlich die Natur* підсумовує не лише поетичну строфу, а й інтонаційну логіку номера. Мелодична лінія втрачає попередню здатність до нового запитання й переходить у завершальний спад, тоді як фортепіано фіксує остаточність висловленого (Hindemith, 1983: 122). Отже, мовленнєво-декламаційна модель виконує функцію драматургічного порога: вона відкриває сферу Страстей через розлад між словом, тілесною пам'яттю материнства та непорушністю майбутньої жертви.

Після розгорнутих запитань *Vor der Passion* номер № 11 *Pietà* вражає граничною стислістю. Його текст не розвиває аргументації й не шукає адресата: переживання вже здійснилося, тому мовлення фіксує стан, у якому зовнішня реакція майже неможлива. Темпове позначення *Sehr langsam. Mit schmerzlichem Ausdruck* окреслює характер, однак Гіндеміт уникає широкої романтичної кантילени. Вокальна партія входить на тлі протяжних акордових опор фортепіано, рухається переважно у вузькому діапазоні, спирається на повторювані звуки та секундові інтонації. Така організація створює ефект мовленнєвого заціпеніння: кожна фраза не

Таблиця 1

**Типологія інтонаційно-драматургічних моделей у номерах № 10–12 та № 14
циклу *Das Marienleben*, op. 27**

Номер і назва	Інтонаційна модель	Основні музичні ознаки	Драматургічна функція
№ 10 <i>Vor der Passion</i>	Мовленнєво-декламаційна, запитально-протестна	Синтаксично зумовлені паузи; нерівномірні фрази; інтервальні розриви; динамічні спалахи; коментувальна й опонувальна функції фортепіано	Передчуття трагедії; загострення особистісного звернення
№ 11 <i>Pietà</i>	Сконцентрована монологічно-ламентозна	Звужений мелодичний рельєф; повторність звуків; акордові опори; коротке прискорення й регістрове розширення; повернення до статичності	Емоційний центр втрати; внутрішнє заціпеніння
№ 12 <i>Stillung Mariä mit dem Auferstandenen</i>	Аріозно-діалогічна, примирювальна	Переважно поступеневий рух; триваліші фрази; м'яка динаміка; мотивний обмін голосу й фортепіано; відновлення ритмічної безперервності	Посередництво між скорботою та відновленням духовної комунікації
№ 14 <i>Vom Tode Mariä II</i>	Поліфонічно-інтегративна	Тема і шість варіацій; остинатна основа; канонічні проведення; рівноправність ліній; послідовне ущільнення й просвітлення фактури	Кульмінація локальної драматургічної дуги; інтеграція голосу у надособистісний порядок

продовжує попередню, а ніби знову долає нездатність говорити (Hindemith, 1983: 123).

У початкових тактах слова *Jetzt wird mein Elend voll* розміщено над повільною зміною вертикалей. Фортепіано не вступає в опонувальний діалог, як у попередньому номері, а створює резонансний простір, у якому вокальна інтонація набуває максимальної оголеності. Порівняння внутрішнього стану з нерухомістю каменю – *Ich starre wie des Steins Inneres startt* – підтримане не прямим зображенням, а функціональним уповільненням: слабка мелодична спрямованість і тривалі гармонічні опори усувають відчуття поступального часу. Інтонаційна модель тут має не запитальний, а констатувальний характер.

Перелом настає біля позначення *Ein wenig beschleunigen*. На словах *Du wurdest groß* голос виходить із попереднього реєстрового стиснення, а фортепіано відповідає висхідним пасажом. Це коротке розширення становить внутрішню кульмінацію: Марія усвідомлює не фізичне дорослішання Сина, а масштаб болю, який перевищив здатність серця його вмістити. Важливо, що Гіндеміт не підтримує кульмінацію тривалим нагнітанням. Позначення *Wieder langsam* повертає висловлювання до початкової вагомості, тому реєстровий і динамічний спалах сприймається як прорив усередині загального заціпеніння, а не як самостійна аріозна вершина (Hindemith, 1983: 123–124).

Заключний епізод *Ganz langsam* максимально розділяє слова *Jetzt liegst du quer durch meinen Schoß* і *jetzt kann ich dich nicht mehr gebären*. Фінальне дієслово відокремлене паузами та завершується без емоційно розлогої каденції. Смысловая сила виникає з неможливості продовження: материнська дія, яка колись дала життя, тепер не може повернути померлого. У такий спосіб монологічно-ламентозна модель не просто контрастує з попередньою декламацією. Вона перетворює активне запитання на нерухому констатацію, а фортепіано – з опонента на носія часу й резонансу. Саме тому *Pietà* виконує функцію емоційного центру аналізованої послідовності.

Номер № 12 *Stillung Mariä mit dem Auferstandenen* змінює не лише характер образу, а й сам принцип музичного мовлення. Позначення *Sehr leise, sanft und zart. Leicht bewegte Viertel* одразу віддаляє його від статичності *Pietà*. Фортепіанний вступ розгортає м'яку лінійну фактуру, у якій голоси взаємодіють без жорсткої вертикальної фіксації. Вокальна партія входить природно, переважно поступено, утворюючи довші й синтаксично повніші фрази. Мовленнєва арти-

куляція не зникає, проте її нерівномірність підпорядковується ширшій мелодичній дузі (Hindemith, 1983: 125).

Зміна зумовлена і поетичною перспективою. Текст уже не є безпосереднім криком Марії: подія зустрічі з Воскреслим постає у стриманішому оповідному освітленні. Внаслідок цього вокальний голос отримує можливість відновити часову безперервність. Фортепіано не лише супроводжує його, а формує мотивне середовище, у якому окремі звороти переходять з одного плану в інший, нагадуючи процес взаємного наближення. Виникає аріозно-діалогічна модель: співучість зростає, але не повертається до романтичної домінантності сольного голосу; мелодична лінія розвивається в постійному обміні з фортепіанною партією.

Внутрішні темпові уточнення – *Im Zeitmaß, Ruhig, Gehalten, Langsam* – структурують процес поступового заспокоєння. На відміну від різких активізацій попередніх номерів, ці зміни не руйнують цілісності руху. Навіть короткі реєстрові піднесення не набувають характеру драматичного прориву; вони включені до загальної тенденції пом'якшення. Динамічна сфера *pp–mp* і переважно зв'язне фразування створюють відчуття внутрішньої рівноваги, що формується не миттєво, а через послідовне зняття напруги (Hindemith, 1983: 125–126).

Драматургічна функція номера полягає у посередництві. Він не заперечує трагедію *Pietà*, але змінює спосіб її переживання: від статичного оніміння – до можливості знову чути інший голос і включатися у спільний час. Саме тому аріозність тут є не зовнішньою ліризацією, а ознакою відновленої комунікації. Водночас лінійна організація фортепіано готує перехід до поліфонічної моделі чотирнадцятого номера, де взаємодія самостійних голосів стає основним формотворчим принципом.

Номер № 14 *Vom Tode Mariä II* має форму теми з шістьма варіаціями. Його початок принципово відрізняється від попередніх номерів: тема експонується фортепіано без участі вокального голосу. Верхня мелодична лінія й нижній повторюваний рисунок утворюють двопланову конструкцію, що відразу задає об'єктивований порядок. Голос вступає лише у першій варіації, тобто словесний текст не породжує музичну форму безпосередньо, а входить у вже встановлену тематичну систему (Hindemith, 1983: 133–134). Така послідовність змінює статус вокального висловлювання: воно перестає бути єдиним джерелом драматургічної ініціативи.

У першій варіації вокальна партія ще зберігає оповідну виразність. Її фрази узгоджуються з тек-

стом про незаповнене місце поруч із Воскреслим, однак постійно співвідносяться з тематичними елементами фортепіано. У другій варіації, позначеній *ein wenig belebter; marcato*, активізується ритмічний рух і зростає самостійність внутрішніх голосів. Мелодична лінія співака мусить зберігати словесну чіткість у середовищі, де кожен пласт має власну спрямованість. Це вже не діалог двох контрастних суб'єктів, а поступове включення голосу до спільного процесу (Hindemith, 1983: 134–135).

Третя й четверта варіації мають авторське визначення *Canon*. Канонічний принцип тут виконує не декоративну роль. Послідовні вступи споріднених ліній змінюють саму семантику інтонації: індивідуальна фраза отримує продовження в іншому голосі, а її завершення втрачає абсолютність, оскільки водночас функціонує як початок або середина ширшої поліфонічної конструкції. У третій варіації, позначеній *Leicht bewegt*, канонічні співвідношення ще зберігають прозорість; у четвертій фактура ущільнюється, а голос стає одним із компонентів безперервного контрапункту (Hindemith, 1983: 136–137). У такий спосіб поліфонія не лише організовує матеріал, а й моделює нову форму суб'єктності – співіснування самостійних ліній без втрати цілого.

П'ята варіація *Sehr langsam. Viertel* повертає уповільнений час, однак її спокій відрізняється від заціпеніння *Pietà*. Тут повільність виникає після пройденого поліфонічного розвитку й тому сприймається як споглядальна зосередженість. Текстові образи світла, порожнього місця та залишку земного часу вписані у фактуру, де голос не протистоять фортепіано й не потребує окремого драматичного підкреслення. Шоста варіація *Finale. Ruhig bewegt* синтезує попередні способи руху: вокальна лінія знову набуває ширшої співучості, але залишається вбудованою у тематично впорядковану багатолінійність (Hindemith, 1983: 138–140).

Обрана варіаційна форма відповідає поетичній логіці Рільке. У тексті послідовно розгортаються образи відсутності, очікування, входження Марії до небесної спільноти, прихованого саява та зміни самого небесного порядку (Rilke, 1912). Музика не закріплює за кожним образом окремої ілюстративної формули. Натомість поступове ускладнення й наступне просвітлення поліфонічної тканини перетворює тему на процес входження: те, що спочатку існувало як фортепіанна структура поза голосом, зрештою стає середовищем його повної інтеграції. Саме тому *Vom Tode Mariä II* можна визначити як поліфонічно-інтегративну модель і як кульмінацію досліджуваної драматургічної послідовності.

Послідовність чотирьох моделей особливо чітко виявляється у зміні функцій фортепіано. У *Vor der Passion* воно реплікує, суперечить і заповнює мовленнєві паузи; між партіями зберігається дистанція, необхідна для запитально-протестної комунікації. У *Pietà* фортепіано стає опорою й резонансом: довгі вертикалі стабілізують час, а короткий пасаажний спалах віддзеркалює єдине розширення вокального монологу. У *Stillung Mariä mit dem Auferstandenen* обидві партії зближуються через мотивний обмін і спільну лінійну спрямованість. У *Vom Tode Mariä II* фортепіано вже не реагує на готове вокальне висловлювання, а створює тематичну матрицю, до якої голос поступово долучається.

Отже, драматургія формується не лише зміною характеру вокальної мелодії, а й послідовним перерозподілом ансамблевої ініціативи. На першому етапі голос є носієм особистісного конфлікту, а фортепіано – його опонувальним середовищем; на другому голос і фортепіано спільно фіксують нерухомість скорботи; на третьому відновлюють діалог; на четвертому входять до єдиного поліфонічного організму. Ця логіка підтверджує спостереження Г. Алсасі про камерно-ансамблеву природу пісень Гіндемита, але дозволяє уточнити, що рівноправність партій має різні драматургічні форми й не є незмінною властивістю кожного номера (Alszászy, 2009: 3–4).

Виконавська реалізація виявлених моделей передбачає диференціацію вокального й ансамблевого підходів. У *Vor der Passion* важливо не згладжувати нерівномірність фразування суцільним legato. Семантичні паузи, зміна артикуляційної ваги приголосних, короткі динамічні спалахи й відокремленість запитань мають залишатися відчутними. Надмірна вокалізація послаблює конфлікт між мовленням і музичною тканиною. Піаністові, зі свого боку, слід виразно диференціювати репліки, не перетворюючи їх на однорідний супровід.

У *Pietà* основною небезпекою є романтичне перебільшення афекту. Трагізм номера виникає не з постійної кульмінаційності, а з контрасту між пригніченою статичністю та коротким внутрішнім проривом. Тому виконавська динаміка має зберігати великий резерв, а завершальні слова – прозвучати без зовнішнього патетичного розширення. У *Stillung Mariä mit dem Auferstandenen* необхідні м'яка атака, довше дихання й уважне підхоплення фортепіанних мотивів; аріозність не повинна переходити в сентиментальну кантилену, оскільки її функція полягає у відновленні діалогу.

Найскладніші ансамблеві завдання постають у *Vom Tode Mariä II*. Співак має одночасно забезпе-

чити зрозумілість поетичного тексту й усвідомлювати власну партію як контрапунктичну лінію. Особливо у канонічних варіаціях важливо чути моменти вступу споріднених інтонацій, напрямом їхнього зближення та точки фактурного розрідження. Піаністові необхідно зберігати рельєф тематичних елементів у всіх регістрах, не перекриваючи голос, але й не підпорядковуючи йому поліфонічну конструкцію. Цілісне виконання аналізованої послідовності передбачає не уніфікацію вокальної манери, а послідовне перетворення способу висловлювання: від різко артикульованого особистісного мовлення – через стиснення й пом'якшення – до рівноправної участі у багатоголосному процесі.

Висновки. Аналіз номерів № 10–12 і № 14 першої редакції *Das Marienleben*, op. 27 дає змогу визначити драматургічні функції вокальної декламації та поліфонії у взаємозв'язку з трансформацією фортепіанної партії. Мовленнєво-декламаційна модель *Vor der Passion* формується синтаксично зумовленими паузами, нерівномірними фразами, інтервальними розривами та опонувальною реакцією фортепіано; її функцією є відкриття трагедійної сфери через особистісне запитання. Монологічно-ламентозна модель *Pietà* звужує мелодичний простір, стабілізує час і концентрує переживання у короткому реєстрово-динамічному прориві; вона становить емоційний центр втрати.

Аріозно-діалогічна модель *Stillung Mariä mit dem Auferstandenen* відновлює поступеневу мелодичну спрямованість, довше дихання та мотивну

взаємодію партій. Її драматургічна функція полягає у посередництві між заціпенінням скорботи й можливістю нового духовного зв'язку. Поліфонічно-інтегративна модель *Vom Tode Mariä II* ґрунтується на темі з шістьма варіаціями, остинатних зв'язках і канонічних проведеннях; у ній голос переходить від оповідної відокремленості до повного включення у багатолінійну конструкцію.

Послідовність цих моделей змінює не лише характер мелодії, а й статус висловлювального суб'єкта. Індивідуалізоване материнське мовлення, спочатку спрямоване до відсутнього адресата, проходить через внутрішню зупинку, відновлення діалогу та входження до надособистісного поліфонічного порядку. Фортепіанна партія забезпечує цей процес функціональною трансформацією від коментаря й опонування до резонансу, посередництва та структурного керування.

Наукове значення запропонованої типології полягає в тому, що декламація, аріозність і поліфонія постають не ізольованими стильовими ознаками письма Гіндемита, а семантично диференційованими способами організації музичного висловлювання. Функціональна репрезентативність номерів № 10–12 і № 14 дозволяє виявити завершену локальну дугу: запитально-протестне мовлення – монологічне стиснення – відновлення діалогу – поліфонічна інтеграція. Подальше дослідження може бути спрямоване на зіставлення цієї моделі з іншими групами *Das Marienleben*, op. 27 та на порівняння її втілення у редакціях 1922–1923 і 1948 років.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Alsász G. A Hindemith dalok költői világa és zenei eszközei : DLA értekezés. Budapest : Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009. 213 p. URL: <https://real-phd.mtak.hu/2420/1/AG.pdf> (дата звернення: 27.07.2026).
2. Desbruslais S. The Identity, Application and Legacy of Paul Hindemith's Theory of Music : DPhil thesis. Oxford : University of Oxford, 2013. 351 p. DOI: 10.5287/ora-xmraq7q01.
3. Hindemith P. Das Marienleben: Introductory Remarks for the New Version of the Song Cycle / trans. A. Mendel. Mainz : Schott & Co., 1948. 218 p.
4. Hindemith P. Das Marienleben, op. 27 (1922–1923). Paul Hindemith: Sämtliche Werke. Band VI,1: Klavierlieder I / hrsg. von K. von Fischer, L. Finscher. Mainz : B. Schott's Söhne, 1983. S. 71–146. URL: https://imslp.org/wiki/Das_Marienleben%2C_Op.27_%28Hindemith%2C_Paul%29 (дата звернення: 27.07.2026).
5. Kubitz J. L. The Influence of Hindemith's Harmonic Theories on Das Marienleben, op. 27 : Master of Music thesis. Denton : North Texas State University, 1978. 145 p. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc504195/> (дата звернення: 27.07.2026).
6. Rilke R. M. Das Marien-Leben. Leipzig : Insel-Verlag, 1912. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/40117> (дата звернення: 27.07.2026).

REFERENCES

1. Alsász, G. (2009). *A Hindemith dalok költői világa és zenei eszközei* [The poetic world and musical means of Hindemith's songs]. DLA dissertation. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. 213 p. URL: <https://real-phd.mtak.hu/2420/1/AG.pdf> [in Hungarian].
2. Desbruslais, S. (2013). *The Identity, Application and Legacy of Paul Hindemith's Theory of Music*. DPhil thesis. Oxford: University of Oxford. 351 p. DOI: 10.5287/ora-xmraq7q01
3. Hindemith, P. (1948). *Das Marienleben: Introductory Remarks for the New Version of the Song Cycle* (A. Mendel, Trans.). Mainz: Schott & Co. 218 p.

4. Hindemith, P. (1983). *Das Marienleben* [The Life of the Virgin Mary], op. 27 (1922–1923). In K. von Fischer & L. Finscher (Eds.), *Paul Hindemith: Sämtliche Werke. Band VI,1: Klavierlieder I*. Mainz: B. Schott's Söhne. 71–146. [in German].

5. Kubitza, J. L. (1978). *The Influence of Hindemith's Harmonic Theories on Das Marienleben, op. 27*. Master of Music thesis. Denton: North Texas State University. 145 p. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc504195/>

6. Rilke, R. M. (1912). *Das Marien-Leben* [The Life of Mary]. Leipzig: Insel-Verlag. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/40117> [in German].

Дата першого надходження статті до видання: 12.08.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 07.09.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.09.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

