

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

*Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису*

**ЗАДОРЖНА ТЕТЯНА АНДРІЇВНА**

УДК 784.011.4(477):78.072.2(043.5)

**КОНЦЕПТОСФЕРА УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю  
025 «Музичне мистецтво»

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

\_\_\_\_\_ **Т. А. Задорожна**

**Науковий керівник:**

кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства та  
методики музичного мистецтва

**Б. О. Водяний**

**Тернопіль**

**2025**

## АНОТАЦІЯ

Задорожна Т. А. «Концептосфера української академічної пісні». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Тернопіль, 2025.

У дослідженні окреслюється проблема методологічно вивіреної моделі герменевтичної рецепції української камерно-вокальної творчості, стосовно термінологічного позначення якої пропонується визначення «українська академічна пісня». Науковий сенс такого визначення виявляється на тлі історико-теоретичних розмірковувань з приводу неуніверсальності такого звичного для традиційного українського музикознавства позначення, як «солоспів», що охоплює собою характеристику його ресурсного забезпечення під виглядом «вокального соло з інструментальним супроводом». Однак, подібного роду уявлення не є методологічно відповідними з огляду на сучасний стан розвитку теорії жанру, коли власне категорія «жанр» осмислюється як «тип змісту» із лише йому властивим семантичним значенням в ролі «семантичного інваріанту». Адже лише на основі змістових констант виводяться ознаки структурного інваріанту та його розпізнаваність при його варіантних втіленнях. А отже, в полі зору дослідження – сукупна «картина» української академічної пісні, що з точки зору дефініції змістового ресурсу синонімічно збігається з поняттями «академічний солоспів» та «академічна пісня» з їх множинним досвідом жанрово-стильової спеціалізації як виду національної камерно-вокальної творчості. Доведено, що їх метапоняттєвий опис об'єднує така метаформа, як «пісня» та похідні від неї епістемічні (знаннєві) і ментально характерні означення «співу душі» та національного архетипу «співності» як втілення епістеми «філософії серця» (архетипні моделі кордоцентризму та емоціоналізму), що узагальнюється поняттям

«концептосфера» і конкретизується за такими її сегментами, як «концепти» та «концептуальні структури».

**Завдання дослідження** передбачають: 1) зумовлення аналітичних принципів дослідження зразків української академічної пісні як мовно-музичного утвору за рівнями музично-поетичних співвідношень, що визначають не лише лексичний ресурс камерно-вокального твору, але також семантичний профіль жанрового інваріанту та його варіативних здійснень у дискурсі «авторського концепту» як сегмента цілісної концептосистеми; 2) розпізнавання історично складеного дискурсу формування «української академічної пісні», маючи при цьому на увазі алгоритми структурування її жанрово-стильових різновидів в ролі диференційованих музично-мовленнєвих та образно-сміслових значень; 3) виокремлення стилістичних маркерів різновидів української камерно-вокальної творчості як аналітичної основи раціонально організованих методів дослідження української академічної пісні з боку її жанрово-стильових інваріантів в якості концептуальних структур; спеціалізований розгляд зразків української академічної пісні як прикладів відтворення музично-мовленнєвої картини світу та її національно структурованої концептосистеми.

**Методологічну основу** дисертації становить єдність таких підходів, як: системний, компаративно-типологічний, когнітивно-епістемологічний, функціональний, культурологічний, феноменологічний, історико-типологічний, семантичний та герменевтичний. Домінуючими дослідницькими методами постають жанрово-стильовий, структурно-семантичний та музично-текстологічний.

**Матеріалом аналізу** й тлумачення концептосфери української академічної пісні є зразки камерно-вокальної творчості українських композиторів, добірку яких визначають історичні рамки професіоналізації української музичної творчості (кінець XIX – перша третина XX ст.) і явища трансформації концептуальних структур української академічної пісні (др. пол. XX – поч. XXI ст.). Розглянуті зразки (усього – 117 камерно-вокальних

композицій) покликані репрезентувати конкретні жанрово-стильові концепти та їхні семантики з боку «авторських амплуа» та ментального поля української академічної пісні. Теоретичною основою аналітичних опрацювань обрано когнітивно-дискурсивний вектор сучасної дослідницької практики, що розгортається засобом метапоняттєвого опису концептуальних структур української академічної пісні в ролі мислеформ її концептополя.

*Наукову новизну* дисертації визначає метапоняттєве окреслення феномена української академічної пісні як фундаментального символу й генетичного коду національної культури України; а саме – метафізично трактовані змістові значення, що творять сегментацію її концептосфери на концептуальні структури, що забезпечує «культурну пам'ять» нації.

У *Першому розділі* дисертації розглядається методологічний базис термінополя дефініцій концептуальних структур та їх проєктивний дискурс щодо метапоняттєвого опису поняття «українська академічна пісня». З'ясовано, що при такому описі належить покладатися на системотвірні властивості такого явища, як українська національна камерно-вокальна творчість в її історично складеній парадигмі жанрово-стильових спеціалізацій, що мають базовими архетипами моделі: «пісня в народному дусі», «романс», «пісня-романс», «монодраматичний солоспів-монолог». Доведено, зокрема, що як мовно-музичний утвір українська академічна пісня є множинним виявом закономірностей музично-поетичних співвідношень, що як іманентна властивість вокального твору організуються за рівнями: лексичного ресурсу жанрового різновиду; архітектоніки вокальної мелодики; техніками відтворення мовних інтонем та типу «розмовного жанру»; принципами взаємодії авторських систем «Композитор – Поет»; модальної характерності омузичення віршованого тексту; інтонаційно-тематичного співвідношення вокальної партії та інструментального тематизму; композиційно-драматургічної логіки вирішення питома вокальної/вокально-поетичної «строфічної» структури. Зазначається, що саме на ґрунті цих співвідношень вибудовується теорія дефініції концептуальних структур у версіях жанрово-стильової

спеціалізації камерно-вокальної творчості українських композиторів за її різновидами згідно з інваріантно усталеними стилістичними маркерами. Висновковим судженням щодо розглянутої проблематики музично-поетичних співвідношень є переконання у тому, що їх належить розглядати як процес смислоутворення зі структурування архетипної моделі певного концепту, що є заснованим на рефлексіях щодо ментальної характерності поетичного першоджерела.

У *Другому розділі* дисертації матеріал дослідження розглядається в умовах стильового вектора простеження динаміки жанроутворювальних процесів у їх історичній ретроспективі та сьогоденні. Виявлено кореляти становлення жанрових архетипів камерно-вокальної творчості – від барокового канту, крізь старогалицьку елегію до «лисенкової» моделі українського солоспіву та його стильових трансформацій новітнього зразка під виглядом метажанрових концептів української академічної пісні («вірш з музикою», «солоспів-балада», «солоспів-поема», «солоспів-сонет», «солоспів-молитва» тощо). Визначаються стильові домінанти жанрових архетипів класичної камерно-вокальної творчості (типи вокальної мелодики, принципи образно-сміслового співвідношення слова і музики, поетичні вподобання, пріоритети композиційно-драматургічної логіки), виокремлюються і характеризуються індивідуально-стильові дискурси музичного перевтілення поетичного тексту та їх загально-стильовий «образ», розкриваються закономірності творення «жанрових амплуа» камерно-вокальних творів в якості маркерів українського національного стилю, конкретизуються мовно-стилістичні техніки забезпечення жанрової ідентичності українського солоспіву за його різновидами.

У *Третьому розділі* дисертації продовжується аналіз та тлумачення зразків камерно-вокальної творчості українських композиторів з опорою на алгоритми структурно-семантичного методу, але – в намірі поглибленої герменевтичної рецепції компонентів змістової структури української академічної пісні за рівнями авторських дискурсів та рефлексій з боку

композиторського задуму і модальності поетичної системи. Для прикладу відзначимо аналітичну зосередженість на творчих зразках музичного «перепрочитання» поезій Лесі Українки – митця модерної фази буттєвості української національної культури, що закономірно «притягує» до себе новітні стильові системи музичного мислення й тим самим зумовлює появу неординарних змістових концептів камерно-вокальної творчості. У *другому підрозділі* пропонується аналітична модель герменевтичної рецепції концептуальних структур української академічної пісні в контексті парадигми етнонаціональної культурної ідентичності. Маючи вимірними проєкціями «етнічну» (замкнена формація) та «національну» (відкрита формація) форми ідентичності, застосування цієї аналітичної моделі дозволяє засвідчувати різноспрямовані вектори етнонаціональної ідентифікації творчого стилю композитора й тим самим виявляти певні особливості концептуалізації української академічної пісні. За результатами «мікроіндивідуації» (дотримання етнічної форми ідентичності в якості «оберегу» національного способу мислення), або «макроіндивідуації» (вихід за межі «замкненого» простору в бік загальнолюдського стильового здобутку), визначається міра наближення до еталонних норм існування «національного стилю». У *третьому підрозділі* конкретизуються алгоритми образно-сміслових та жанрово-стильових асиміляцій сегментів концептосфери української академічної пісні у контексті української естрадної культури на зламі ХХ–ХХІ століть. Відзначено, що найбільшою мірою це стосується архетипу народної ліричної пісні або ж (за «лисенковою» моделлю українського солоспіву) «пісні в народному дусі» та «пісні-романсу».

У *Висновках* зазначається, що концептосфера української академічної пісні має витокami «сковородинську» пісню (кант) і виповнюється наступними історично визначеними досягненнями української професійної камерно-вокальної творчості у вигляді «українського солоспіву» («лисенківська модель») та його жанрово-стильових різновидів на ґрунті завжди диференційованих музично-мовленнєвих та образно-сміслових значень.

Стверджується, що апробований історико-стильовий вектор осмислення концептосфери української академічної пісні надає евристично доцільну можливість для максимальної міри узагальнень щодо явищ національного культурно-мистецького простору в ролі «ментального поля» та його «мислеформ» з боку їх дисциплінарно широкого вивчення. Виявлено, що загально окреслений дискурс подібного дослідницького підходу потребує понятійної ідентифікації необхідних для цього термінологічних позначень у методологічно належний спосіб, а саме – застосовуючи когнітивно-дискурсивний вектор сучасної дослідницької практики від наукових рефлексій до дефініцій концептуальних структур засобом їх метапоняттєвого опису. У ході проведення аналітичних екскурсів на матеріалі камерно-вокальної творчості українських композиторів доведено, що предметна спеціалізація новітніх наукових дефініцій зі сфери концептуальної методології та її термінологічні моделі органічно вписуються в контекст розвитку дискурсивної практики когнітивного музикознавства й тим самим успішно долають недоліки формально-логічної констатації певного стилістичного «факту» поза його семантичним дешифруванням. Виявлено, що завдяки понятійно-смісловому уточненню поняття «український солоспів» та орієнтування на семіозис української професійної музичної спадщини виправдано формується судження про українську академічну пісню як фундаментального символу та генетичного коду концептосистеми музичної культури України. Встановлено, що як інтегративне й водночас цілісне утворення, концептосфера української академічної пісні охоплює собою такі її сегменти, що складаються з конкретних авторських концептів щодо певного музично-поетичного задуму. Встановлено, що жанрово-стильове поле української камерно-вокальної творчості – це зразки професійної камерно-вокальної музики, а також приклади асиміляції її історично сформованої жанрової системи у сфері естрадної музики кінця ХХ–поч. ХХІ ст., що репрезентують високу міру семантичної тотожності з «поетикою» концептуальних структур української академічної пісні.

Суттєво, що осмислення «концептосфери української академічної пісні» надає їй спеціалізовану диференціацію саме з боку жанрово-стильового поля української камерно-вокальної творчості, історія якої складається з розгорнутих в історичному часі концептів у їх загальнокультурній цінності як «пам'яті культури». Унікальність такої теоретико-методологічної позиції визначається тим, що безпосередньо камерно-вокальна творчість українських композиторів здобуває реальну можливість для запровадження аналітично плідних алгоритмів щодо її пізнання засобом діагностики таких сегментів, як «концепт» та «концептуальні структури».

Прогнозується апробація методологічно адекватної дослідницької парадигми із забезпеченням герменевтичної рецепції національної камерно-вокальної творчості належними метапонятійними координатами сегментів такого об'ємного поняття музикознавчого аналізу як «концептосфера».

**Ключові слова:** музичне мистецтво, вокальне мистецтво, вокальне виконавство, творчість композиторів, М. Лисенко, репертуар, жанри, пісня, академічна пісня, українська академічна пісня, концептосфера, камерно-вокальна творчість, жанрово-стильові різновиди солоспіву, концептуальна структура.

## ABSTRACT

Zadorozhna T. A. «Conceptual sphere of the Ukrainian Academic Song» – Qualification scientific work published as a manuscript.

Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in the speciality 025 «Musical Arts» – Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Ternopil, 2025.

The study outlines the problem of the methodological model of hermeneutical reception of Ukrainian chamber vocal music, with regard to the terminological designation of which the term «Ukrainian academic song» is proposed. The scientific sense of this definition is revealed against the background of historical and theoretical



considerations of such a familiar designation for traditional Ukrainian musicology as solo, which includes the characteristic of its resource support under the guise of «vocal solo with instrumental accompaniment». However, such ideas are not methodologically appropriate in view of the current state of development of genre theory, when the «genre» category is understood as a «content type» with a unique semantic meaning as «semantic invariant». It is only on the basis of semantic constants that the signs of a structural invariant and its recognisability in variant embodiments can be derived. Consequently, the research paper focuses on the aggregate «picture» of Ukrainian academic song, which, in terms of the definition of the content resource, synonymously coincides with the concepts of «academic solo» and «academic song» with their multiple experiences of genre and style specialisation as a type of national vocal chamber creativity. The thesis proves that their meta-conceptual description is united by such a metaphor as «song» and its derivative epistemic (relating to knowledge) and mentally characteristic definitions of «singing of the soul» and the national archetype of «singing» as an embodiment of the «philosophy of the heart» episteme (archetypal models of cordocentrism and emotionalism), which is generalised by the concept of «conceptual sphere» and specified by such segments as «concepts» and «conceptual structures».

*The objectives of the study* include: determining the analytical principles of studying samples of Ukrainian academic song as a linguistic and musical work at the levels of musical and poetic correlations, which determine not only the lexical resource of the chamber and vocal work, but also the semantic profile of the genre invariant and its variant implementations in the discourse of the «author's concept» as a segment of a holistic conceptual system; highlighting the historically composed discourse of the formation of «Ukrainian academic song», bearing in mind the algorithms for structuring its genre and style varieties as differentiated musical, speech, figurative and semantic meanings; identifying stylistic markers of varieties of Ukrainian chamber and vocal works as an analytical basis for rationally organized methods of studying Ukrainian academic song from the perspective of its genre and style invariants as conceptual structures; specialized consideration of samples of

Ukrainian academic song as examples of the reproduction of the musical and speech picture of the world and its nationally structured conceptual system.

*The methodological basis* of the thesis is the unity of such approaches as: systemic, comparative-typological, cognitive-epistemological, functional, culturological, phenomenological, historical-typological, semantic and hermeneutic. The dominant research methods are genre-stylistic, structural-semantic and musical-textological.

*The material* for the analysis and interpretation of the conceptual sphere of Ukrainian academic song is samples of chamber and vocal works of Ukrainian composers, the selection of which is determined by the historical framework of the professionalization of Ukrainian musical creativity (the end of the 19th - the first third of the 20th century) and the phenomena of the transformation of the conceptual structures of Ukrainian academic song in the spirit of the postclassical scientific picture of the world (the second half of the 20th - the beginning of the 21st century). The considered samples (a total of 117 chamber-vocal compositions) are designed to represent specific genre-style concepts and their semantics from the perspective of the «author's role» and the mental field of Ukrainian academic song. The theoretical basis of the analytical studies was chosen as the cognitive-discursive vector of modern research practice, which is developed by means of a metaconceptual description of the conceptual structures of Ukrainian academic song as thought forms of its conceptual field.

*The scientific novelty* of the thesis is determined by the metaconceptual delineation of the phenomenon of Ukrainian academic song as a fundamental symbol and genetic code of the national culture of Ukraine; namely, metaphysically interpreted semantic meanings that create the segmentation of its conceptual sphere into conceptual structures, which provides the «cultural memory» of the nation.

*The first section* of the dissertation examines the methodological basis of the terminology of definitions of conceptual structures and their projective discourse regarding the metaconceptual description of the concept of «Ukrainian academic song». It is found that such a description should rely on the system-forming

properties of such a phenomenon as Ukrainian national chamber vocal works in its historically constructed paradigm of genre-style specializations, which have as basic archetypes the model of the «song in the folk spirit», «song-romance», «romance» and «mono-dramatic solo-monologue» sample. In particular, the paper proves that as a linguistic and musical work – Ukrainian academic song – is a multiple manifestation of the regularities of musical and poetic relationships, which as an immanent property of a vocal work are organized at the levels of lexical resource of genre variety, architectonics of vocal melody, techniques for reproducing speech intonations and the type of «conversational genre», principles of interaction of authorial systems «Composer – Poet», modal characteristics of music setting of a poetic text, intonation-thematic correlation of the vocal part and instrumental thematism, compositional-dramaturgical logic of solving a specifically vocal/vocal-poetic/ «strophic» structure. It is noted that it is on the basis of these correlations that the theory of the definition of conceptual structures is built – in versions of the genre-stylistic specialization of chamber vocal works of Ukrainian composers according to its varieties according to invariantly established stylistic markers. The final conclusion regarding the considered problematic of musical-poetic relations – as the basic one for the definition of genre-style varieties of Ukrainian academic song – is the acquired conviction that they should be considered as a process of meaning formation in the structuring of an archetypal model of a certain concept, based on reflections on the mental characteristics of the poetic primary source.

In *the second section* of the thesis, the research material is considered in the context of the stylistic vector of tracing the dynamics of genre-forming processes in their historical retrospective and nowadays. Correlates of genre archetypes formation of chamber vocal works are revealed – from Baroque canto, through Old Galician elegy to the Lysenko model of Ukrainian solo singing and its stylistic transformations of the latest sample under the guise of metagenre concepts of Ukrainian academic song («poem with music», «solo ballad», «solo poem», «solo sonnet», «solo prayer», etc.). The stylistic dominants of genre archetypes of classical chamber and vocal compositions are determined (types of vocal melody, principles of figurative-

semantic correlation of Word and Music, poetic preferences, priorities of compositional-dramaturgical logic), individual-stylistic discourses of musical transformation of poetic text and their general-stylistic «image» are distinguished and characterized, the regularities of creation of «genre roles» of chamber and vocal works as markers of Ukrainian national style are revealed, linguistic-stylistic techniques of ensuring genre identity of Ukrainian solo singing according to its varieties are specified.

In *the third section* of the thesis, the analysis and interpretation of samples of chamber and vocal creativity of Ukrainian composers is continued, relying on the algorithms of the structural-semantic method, but with the intention of in-depth hermeneutic reception of the components of the content structure of Ukrainian academic song at the levels of authorial discourses and reflections on the part of the composer's intention and the modality of the poetic system. For example, we note the analytical focus on creative samples of musical «rereading» of the poems of Lesia Ukrainka – an artist of the modern phase of the existence of Ukrainian national culture, which naturally «attracts» to itself the latest stylistic systems of musical thinking and thereby determines the emergence of unique content concepts of chamber and vocal creativity. In the second subsection, an analytical model of hermeneutic reception of conceptual structures of Ukrainian academic song in the context of the paradigm of ethno-national cultural identity is proposed. Having measurable projections of the «ethnic» (closed formation) and «national» (open formation) forms of identity, the application of this analytical model allows us to demonstrate the multidirectional vectors of ethno-national identification of the composer's creative style and thereby reveal certain features of the conceptualization of Ukrainian academic song. The third subsection specifies the algorithms of figurative-semantic and genre-stylistic assimilation of segments of the conceptual sphere of Ukrainian academic song in the space of Ukrainian pop culture at the turn of the 20th–21st centuries. It is noted that this applies to the archetype of folk lyric song or (according to the Lysenko model of Ukrainian solo singing) «song in the folk spirit» and «song-romance». The development of algorithms for musical and

performance analysis based on research materials in the paradigm of the conceptual sphere of Ukrainian academic song, which is based on the identification of concepts, thought forms, frames, authorial mode and modality, opens up new prospects for the analysis and interpretation of vocal works.

The *Conclusions* of the study note that as a unique formation of Ukrainian musical culture, the conceptual sphere of Ukrainian academic song has its origins in «the Skovoroda's song» (cant) and is filled with subsequent historically defined achievements of Ukrainian professional chamber and vocal works in the form of «Ukrainian solo singing» («Lysenko model») and its genre and style varieties on the basis of always differentiated musical-speech and figurative and semantic meanings. The thesis states that the tested historical and style vector of understanding the concept sphere of Ukrainian academic song provides a heuristically expedient opportunity for the highest possible degree of generalizations regarding the phenomena of the national cultural and artistic space as a «mental field» and its «thought forms» from the perspective of their disciplinary-wide study. It was found that the generally outlined discourse of such a research approach requires conceptual identification of the terminological designations necessary for this in a methodologically appropriate manner; namely, by applying the cognitive-discursive vector of modern research practice from scientific reflections to definitions of conceptual structures by means of their metaconceptual description. In the course of conducting analytical digressions on the material of chamber and vocal creativity of Ukrainian composers, it was proven that the subject specialization of the latest scientific definitions from the sphere of conceptual methodology and its terminological models organically fit into the context of the development of the discursive practice of cognitive musicology and thereby successfully overcome the shortcomings of the formal-logical statement of a certain stylistic «fact» outside of its semantic decoding. It was found that due to the conceptual and semantic clarification of the concept of «Ukrainian solo singing» by means of applying the correlates of its hermeneutic reception as a linguistic and musical formation and focusing on the semiosis of the Ukrainian professional musical heritage, a judgment about the

Ukrainian academic song as a fundamental symbol and genetic code of the conceptual system of the musical culture of Ukraine is justifiably formed. It was established that as an integrative and at the same time holistic formation, the conceptual sphere of the Ukrainian academic song encompasses such segments of it that consist of specific authorial concepts regarding a certain musical and poetic idea. It was established that the genre and style field of Ukrainian chamber and vocal works is not only samples of professional chamber and vocal music, but also examples of the assimilation of its historically formed genre system in the field of pop music of the late 20th and early 21st century, which represent a high degree of semantic identity with the poetics of the conceptual structures of Ukrainian academic song.

It is significant that thinking about the conceptual sphere of Ukrainian academic song provides its specialised differentiation precisely from the side of the genre-stylistic field of Ukrainian chamber and vocal heritage, the history of which consists of concepts extended in historical time in their general cultural value as a «memory of culture». The uniqueness of precisely such a theoretical and methodological position is determined by the fact that the chamber and vocal compositions of Ukrainian composers directly acquires a real opportunity to introduce analytically fruitful algorithms for its cognition by means of diagnostics of such segments as «concept» and «conceptual structures».

The approbation of a methodologically adequate research paradigm is predicted with the provision of the hermeneutic reception of national chamber and vocal works with the appropriate metaconceptual coordinates of such a comprehensive concept of musicological analysis as «conceptual sphere».

**Keywords:** musical art, vocal art, vocal performance, composers' creativity, M. Lysenko, repertoire, genres, song, academic song, Ukrainian academic song, conceptual sphere, chamber vocal creativity, genre and style varieties of solo singing, conceptual structure.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Задорожна Т. Стильові модифікації жанру української академічної пісні: герменевтичний дискурс. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка». Дрогобич, 2022. Випуск № 55. С. 80–88. URL: [10.24919/2308-4863/55-1-12](https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-1-12)
2. Задорожна Т. Поезія Лесі Українки як адепта модерну у дискурсі концептосфери української академічної пісні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям «Мистецтвознавство»* : збірник наукових праць кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету та Інституту культурології Національної академії мистецтв України. Рівне, 2023. Вип. 46. С. 135–140. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.687>
3. Задорожна Т. Концептосфера української академічної пісні в контексті методологічних основ аналізу музично-поетичних співвідношень. *Слобожанські мистецькі студії* : збірник наукових праць Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка. Суми, 2024. № 3. С. 76–81. URL: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.14>

### *Стаття в науковому зарубіжному виданні*

4. Задорожна Т. Семантика академічної пісні як знакової мислеформи української музичної творчості: епістемологічний аспект. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2022. No. 2. С. 65–70. URL: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-2-11>

### *Праці апробаційного характеру*

5. Задорожна Т. Жанрово-стильові перетини сучасної української академічної пісні. Збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної

- конференції *«Мистецтво у нелінійному просторі»* м. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2023. С. 106–110.
6. Задорожна Т. Поняття «концептосфера» в контексті постмодерної музикознавчої думки. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції *«Тенденції розвитку дизайну, дизайн-освіти та мистецтва»*. м. Київ. 19 травня 2023 року, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. С. 60–63.
7. Задорожна Т. Семантика української академічної пісні в парадигмі етнонаціональної ідентичності музичної творчості. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 2–4 листопада 2023 р.) . Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. Вип. 7. С. 90–97.

*Статті у співавторстві в науковому фаховому виданні України*

8. Водяний Б., Задорожна Т. Українська академічна пісня у сучасному соціокультурному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок «Мистецтвознавство»* : збірник наукових праць. Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України. Рівне, 2021. Випуск № 38. С. 88–94. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.473>
9. Задорожна Т., Водяний Б. Метажанрові концепти української академічної пісні у зразках камерно-вокальної творчості композиторів другої половини XX століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових статей. Дніпро: ГРАНІ, 2024. Вип. 27 (2). С. 268–280. URL: <https://doi.org/10.33287/222459>



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>19</b>
<b>Розділ 1. КОНЦЕПТОСФЕРА УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ ЯК ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....</b>	<b>28</b>
1.1 Концептуальні обриси поняття «українська академічна пісня»: метапоняттєвий опис.....	28
1.2 Жанрово-стильова спеціалізація української камерно-вокальної творчості як проблема дефініції концептуальних структур.....	49
1.3 Українська академічна пісня як мовно-музичне утворення: теорія питання музично-поетичних співвідношень.....	60
Висновки до першого розділу.....	76
<b>Розділ 2. УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЧНА ПІСНЯ В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВИЙ ВЕКТОР.....</b>	<b>78</b>
2.1 Лисенкова модель української пісні в якості маркерів концептуальних структур професійної камерно-вокальної творчості.....	78
2.2 Українська академічна пісня у творчості галицьких композиторів кінця XIX – першої третини XX ст. ....	92
2.3 Метажанрові концепти української академічної пісні у зразках камерно-вокальної творчості композиторів другої половини XX ст. ....	120
Висновки до другого розділу.....	130
<b>Розділ 3. ГЕРМЕНЕВТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ СТРУКТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ.....</b>	<b>132</b>
3.1 Змістові компоненти концептосфери української академічної пісні .....	132
3.2 Українська академічна пісня в контексті парадигми етнонаціональної ідентичності академічної музичної творчості.....	142
3.3 Образно-сміслові та жанрово-стильові асиміляції української академічної пісні у дискурсі естрадної культури межі XX–XXI століть.....	156

3.4. Алгоритми музично-виконавського аналізу вокальних творів у парадигмі концептосфери української академічної пісні.....	171
Висновки до третього розділу.....	184
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>186</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>191</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>216</b>
Додаток А:.....	216
Додаток Б:.....	261
Додаток В:.....	293
Додаток Д:.....	344
Додаток Е:.....	398

## ВСТУП

*Актуальність теми дослідження.* Від часу тиску імперських інтересів московитів щодо української держави не втрачає своєї актуальності заклик «Слава Україні!», на що ми з гордістю відповідаємо: «Героям слава!» Упродовж останнього історичного часу ця мислеформа набуває ще більшого значення, оскільки становить стрижень духу української нації.

Такого ж роду шанобливий заклик пропонуємо щодо української пісенної творчості: «Слава українській пісні», на що достойно відповісти – «Слава її творцям та виконавцям!» Бо ж українська пісня – це незбагненої ментальної (психоемоційної) та духовної сили феномен, який упродовж багатьох віків оберігав етичні норми пісенспіву і складався у логічно вибудовану систему смислових значень національного світогляду – від календарно-обрядових звичасвих форм міфопоетичної (античної) доби, крізь барокові форми канту й паралітургійної духовної пісні до панорами її стильового розмаїття в академічному (класичному) вираженні.

Однак, майже столітня пропаганда так званої «радянської пісні» з її «сюжетними мотивами» та «героями соціального суспільства», а втім – і подальша мода на «російську попсу», що геть зовсім заповонила собою культурний простір і увійшла до свідомості кількох поколінь (від 60-х – до 90-х років ХХ століття), – затьмарила собою красу й стабільний інтерес до української академічної пісні. Більше того, навіть зараз (у часі російсько-української війни, що триває вже десять років) з-поміж підлітків переважає інтерес до «шир-потребу» російського зразка; що гірше – до «російського кримінального репу». І ця «звичка» прихильності до подібного роду «пісенного» матеріалу супроводжується розгульним епатажем засобом динаміків як підсилювачів звуку, що лунають по вулицях українських міст та подвір'ях людських осель, особливо зросійщених регіонів.

Та поміж тим, у сьогоdnішньому соціокультурному просторі пріоритетними стають цілком інші пісні, що набули високого духовного

значення своєрідних гімнів – славнів українського духу й патріотизму. Тому, стосовно усіх цих явищ своє вагоме слово має висловити українська мистецтвознавча наука, яка до того ж на сьогодні перебуває у синергічній взаємодії з культурологічною думкою і спирається на новітню (метафізичну) світоглядну парадигму, що диктує алгоритми ідеї «філософії цілісності» – із перенесенням акцентів з диференційованих значень на інтегровані.

А тому актуальність теми дослідження – **«Концептосфера української академічної пісні»** – визначається її прямим стосунком щодо музикознавчих завдань української наукової думки.

Стосовно стану дослідженості проблеми: в українській музикознавчій науці питання концептосфери української академічної пісні ставиться вперше – не враховуючи дотичне до нього питання щодо жанрової специфіки «українського солоспіву» як виду української камерно-вокальної творчості.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка відповідно до плану роботи науково-дослідної лабораторії за темою: «Імперативи духовного розвитку творчої особистості у сучасній Україні» (№ державної реєстрації 0118U003131). Тему дисертації затверджено вченою радою Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 6 від 22.12.2020 року).

**Мета дослідження** – виявити та методологічно вивірено обґрунтувати феномен української академічної пісні в ролі фундаментального символу національної музичної культури України.

Задля досягнення поставленої мети планується виконання таких **дослідницьких завдань**:

- 1) здійснити метапоняттєвий опис понять «солоспів», «українська академічна пісня» та терміносистеми «концептосфера»;

- 2) розглянути теоретичні аспекти проблеми співвідношення Слова і Музики на рівнях принципів і прийомів омузичення віршованого тексту та взаємозумовленості співвідношення авторських систем «Композитор – Поет»;
- 3) провести аналітичний екскурс в історію формування концептосфери української академічної пісні, враховуючи концептосистему її музично-мовленнєвих та образно-сміслових значень;
- 4) виокремити стилістичні маркери жанрових різновидів української камерно-вокальної творчості та запропонувати раціонально організовані алгоритми дослідження української академічної пісні з боку її жанрово-стильових інваріантів в якості сегментів концептосфери;
- 5) розглянути вибрані зразки української академічної пісні як приклади відтворення музично-мовленнєвої картини світу та її національно структурованої концептосистеми.

**Об'єкт дослідження** – концептуально-сміслові поле української камерно-вокальної творчості.

**Предмет дослідження** – смислотвірні домінанти концептосфери української академічної пісні.

Це є метафізично трактовані змістові значення та процес смислоутворення української академічної пісні, що творять її сегментацію на концептуальні структури, виявлені у жанрово-стильовій специфіці вокальної творчості.

**Матеріал дослідження** становить добірка камерно-вокальних творів академічного зразка (117), які розглядаються під кутом зору дискурсивної практики щодо співвідношення систем «Композитор – Поет».

**Хронологічні межі дослідження** визначають історичні рамки професіоналізації української академічної музичної творчості, що припадає на кінець XIX – першу третину XX ст., і явищ трансформації концептуальних

структур української академічної пісні в дусі посткласичної наукової картини світу, що сягають другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

**Методологія дослідження** базується на принципах теорії пізнання (об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів дійсності); основні положення системного, аксіологічного, мистецтвознавчого, компетентнісного й культурологічного підходів як методологічного способу вивчення концептосфери української академічної пісні. Вивчення концептуального структурування української академічної пісні у прикладах камерно-вокальної творчості українських композиторів спирається на здобутки сучасної філософської, культурологічної, мистецтвознавчої й музикознавчої думки з інтегруванням новітніх методів наукового пізнання в дусі епістемології як теорії знання.

Для розв'язання поставлених завдань застосовується комплексне використання загальнонаукових і спеціальних (предметних) **методів дослідження**, що їх в контексті міждисциплінарного підходу розроблено у музикознавчих, історіософських та етнокulturологічних працях, а саме:

- загальнонаукові *аналітичні* методи (аналіз і синтез, індукція та дедукція, систематизація, класифікація й узагальнення) і методи *семантичного* та *герменевтичного* аналізу музичного тексту, що відповідає дослідницькій практиці когнітивного музикознавства;
- *компаративно-типологічний метод*, що дозволяє вирізнити та систематизувати водночас концептуальні структури української академічної пісні як сегменти її концептосфери;
- *когнітивно-епістемологічний метод* – для тлумачення жанрово-стильового розмаїття камерно-вокальної творчості українських композиторів;
- *системний* – у залученні аналітичних алгоритмів щодо розгляду феномена «українська академічна пісня» у його архітектонічній цілості;
- *функціональний* – із урахуванням процесів саморозвитку категоріального апарату сучасної музикознавчої думки в напрямі понятійно-сміслового

оновлення її фундаментальних питань (лексика виразової системи музичного мовлення, композиційно-драматургічна логіка, жанровий інваріант, парадигмальні рівні стилю, ін.);

- *культурологічний* – задля осмислення історико-стильових передумов формування концептосфери української академічної пісні та її концептуальної структури в ролі ментального поля (психодумкосфери) та його мислеформ;
- *феноменологічний* – як поштовх для вияву ноуменального аспекту появи феномену української академічної пісні в інваріантних значеннях її концептуальної структури;
- *історико-типологічний* – у виокремленні стадій формування концептосфери української академічної пісні в історичній ретроспективі.

**Теоретичну основу дослідження** складають сучасні музикознавчі та культурологічні напрацювання, де поняття «концептосфери» є наріжним, оскільки надає можливість як поширювати, так і поглиблювати уявлення про певні явища культурно-мистецького простору таких як українська академічна пісня з відображенням її ментального поля та мислеформ (Баланко О. [6], Джулай Г. [47], Казимирів Х. [86], Козаренко О. [101; 102], Марік В. [127; 128], П'ятницька-Позднякова І. [151; 153], Романюк І. [155], Супрун В. [168], Тучинська Т. [174], Шаповалова Л. [181], Ярмо М. [192; 193; 200]).

Фактично йдеться про наміри входження в метафізичну реальність, що результуються когнітивно-дискурсивним вектором сучасної дослідницької практики – від наукових рефлексій до дефініцій концептуальних структур засобом метапоняттєвого опису (Іващенко В. [71; 72; 75], Кононенко В. [106], Краснобаєва-Чорна Ж. [110], Лозова О. [119], Т. Шимант [186]).

Зокрема, на сьогодні терміносистема «концептосфери» найбільш поширена у лінгвістичних студіях (Бондаренко О. [19], І. Давиденко І. [46], Карпенко А. [93], Кожушко І. [97], Літяга В. [117; 118], Приходько А. [148], Слухай Н. [164] та ін.).

Перелічені вектори розповсюдження терміносистеми «концептосфера» як сукупності концепцій свідчать про постмодерний методологічний дискурс, що не тільки актуалізує пріоритетність семантичного та семіотичного методів в осмисленні конкретних явищ музичної творчості в ролі *психодумкосфери*, але й безпосередньо стосується докорінних змін щодо понятійно-сислового наповнення базових категорій та питань музикознавчої думки – таких, як лексичний ресурс музичного вираження, композиційно-драматургічна логіка, жанр, стиль (В. Супрун [168], А. Терещенко [172], Т. Тучинська [174], В. Фащенко [176], Б. Фільц [177], С. Шип [187], ін.).

У зв'язку з цим окреме місце належить проблематиці музично-поетичних співвідношень як іманентної властивості вокального твору, що його ми розглядаємо як *процес смислоутворення та концептуальну структуру*, засновану на рефлексіях щодо ментальної характерності поетичного першоджерела (Н. Беліченко [16], І. Зінків [67], А. Калініна [88], А. Хуторська [179], М. Ярко [198], Л. Ярославич [201]).

**Наукова новизна** отриманих результатів визначається тим, що у дисертаційному дослідженні:

– *вперше* в полі української мистецтвознавчої та музикознавчої думки поставлено питання *концептосфери української академічної пісні*, що надає можливість розглядати її як фундаментальний символ музичної культури України;

проаналізовано метажанрові концепти української академічної пісні у зразках камерно-вокальної творчості композиторів другої половини ХХ століття;

доведено доцільність образно-сислових та жанрово-стильових інсталяцій концептосфери української академічної пісні у дискурсі естрадної культури межі кінця ХХ– перших десятиліть ХХІ століття;

розроблено алгоритми музично-виконавського аналізу вокальних творів у парадигмі концептосфери української академічної пісні.



– у зв'язку з цим **уточнено** зміст поняття «український солоспів», щодо якого застосовано кореляти герменевтичної рецепції в ролі мовно-музичного утворення;

– **набуває подальшого розвитку** теорія співвідношення слова і музики на рівні принципів та прийомів музично-поетичних співвідношень щодо архітектоніки вокальної мелодики та співвідношення авторських систем «Композитор – Поет»;

– запропоновано **спеціалізовану дослідницьку парадигму** наукового пошуку щодо максимально широкого в культурологічному сенсі тлумачення феномена «українська академічна пісня», що набуває термінологічного сенсу завдяки терміносистемі «концептосфера».

**Теоретичне та практичне значення отриманих результатів** полягає у системній розробці міждисциплінарно вмотивованого аналітичного алгоритму діагностики концептосфери української академічної пісні як сукупності її концептуальних структур. Останні являють собою множинну образно-сміслову картину, що її виповнюють авторські дискурси творчих задумів конкретних композиторів. Своєю чергою, концептуальні структури української академічної пісні – це її жанрово-стильові інваріанти у вигляді різновидів «українського солоспіву», які загально становлять варіативні «сегменти» його концептосфери. Використання отриманих результатів дослідження набуває сенсу у зв'язку з рекомендаціями щодо їх практичного використання у навчально-освітніх програмах з «Історії української музики», вокального виконавства та концертмейстерської діяльності.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка.

Основні положення дослідження оприлюднено автором у доповідях на таких наукових та науково-практичних конференціях:

- Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку». Одеса. 15–16 жовтня 2020 р.;
- Міжнародна науково-практична онлайн конференція «Кобзарство: діалог модерної перформанси та духовної традиції». Тернопіль. 18 листопада 2020 р.;
- Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична освіта та виконавство: теорія, методика, інноваційні концепції розвитку». Ніжин. 23–24 квітня 2021 р.;
- Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво, присвячена пам'яті В. Ребікова і В. Малішевського». Одеса. 25–26 вересня 2021 р.;
- «Тенденції розвитку дизайну, дизайн-освіти та мистецтва» (секція «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі»). 19 травня 2023 року, м. Київ. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.;
- II Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво у нелінійному просторі». Тернопіль. 19–20 жовтня 2023 р. ТНПУ ім. В. Гнатюка.;
- Міжнародна наукова конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». 2–4 листопада 2023 р., м. Київ. Кафедра історії української музики КНМА ім. П. І. Чайковського.

**Публікації.** Основні положення дисертації висвітлено у дев'яти публікаціях: трьох статтях у наукових фахових виданнях України за напрямом «мистецтвознавство»; одній – у зарубіжному науковому періодичному виданні; трьох – у матеріалах конференцій: двох із них – у співавторстві в науковому фаховому виданні України за напрямом «Мистецтвознавство».

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів із поділом на підрозділи (разом – 10 підрозділів) та висновками щодо кожного із них, загальних висновків, списку використаних джерел (221 найменування) і п'яти додатків. Загальний обсяг тексту дисертації – 400 сторінок. Обсяг основного тексту – 172 сторінок.

## Розділ 1

# КОНЦЕПТОСФЕРА УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ ЯК ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ПРОБЕМА НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1. 1. Концептуальні обриси поняття «українська академічна пісня»: метапоняттєвий опис

Українська вокальна музика – це завжди особливий предмет дослідження, що історично різниться здобутими результатами. Передусім згадаємо наукові студії українських дослідників щодо української народної пісні: цим питанням займалися митці-літератори, поети, музиканти-просвітителі, що були збирачами фольклорних джерел і долучилися до творення джерельної бази української народної пісенності. Поряд з цим – це був також певний досвід з осмислення її «художньої аури», якщо сказати сучасною науковою мовою – певного «ментального образу» з його історичним корінням та визначених ним світоглядними пріоритетами. Звідси – засади певних класифікаційних критеріїв упорядкування зразків народної пісенності: тематичний, обрядовий, звичаєвий тощо. До того ж, ці критерії й по сьогодні зберігають свою актуальність.

Але вперше по-справжньому теоретико-аналітичний підхід до вивчення вокального мелосу народних пісень та метро-ритмічних особливостей віршування їх словесної першооснови здійснив Філарет Колесса: це була теорія складочисельних структур, які були виведені дослідником в ролі інваріантних щодо певного жанрового типу пісні обрядового значення.

У подальшому історичному часі, коли відбулося становлення української професійної музичної творчості та її жанровий ресурс вже був оснащений «академічною піснею», сформувалися реальні підстави для осібного дослідницького вивчення як артефакту індивідуального композиторського мислення.

Так, в числі перших таких артефактів розпізнається «кант», що як тип української національної вокальної творчості барокового зразка здобув таке метафоричне позначення як «сковородинська пісня»: дослідницький досвід цього жанрового типу спорадичний і зустрічається хіба що в описових матеріалах архівного профілю.

В історично пізнішу добу розвитку української академічної музичної творчості виник феномен «старогалицька елегія» або ж «сольна пісня», з яким пов'язане професійне змушніння національної композиторської школи. Перший дослідницький досвід з вивчення цього академічного феномена належить В. Витвицькому (1905–1999): «Українська сольна пісня у другій половині XIX століття в Галичині» – це тема його докторської дисертації, що як науковий доробок входить до так званого «перемишльського» періоду творчої діяльності [26]. Примітно, що цей дослідник доволі критично ставився до спроб академізації сольної пісні: робив закиди в бік неорганічності ритмічної будови, надмірної прив'язаності до танцювальних структур, браку однотайності щодо мелодичного рельєфу вокальної партії, другорядної ролі акомпанементу тощо [26, 111–113]. Та водночас, ним зроблено також такий важливий висновок, що «розвій української сольної пісні, що відбувався протягом другої половини XIX ст., виявляє себе у чимраз тіснішому зв'язку музики з поетичним словом» [26, 114].

Фактично унікальний дослідницький досвід з вивчення самої природи «академічної пісні» репрезентовано у працях С. Людкевича, який засобом аналітичного опрацювання камерно-вокальної творчості М. В. Лисенка на слова Т. Г. Шевченка полишив для історії української музикознавчої думки вельми цінні зауваги щодо методології дослідження музично-поетичних співвідношень на рівні жанрово-стильової спеціалізації витвореного класиком української професійної композиторської школи феномена «український солоспів» [121; 123]. Продовження цих дослідницьких ідей спостерігаються в аналітичних розробках сучасних музикознавців, однак, загально наявний дослідницький досвід з вивчення української камерно-вокальної музики спирається передусім

на історико-типологічний метод аналізу національної спадщини з вирізненням стильових тенденцій камерно-вокальної творчості українських композиторів, що представляють собою певний історично актуальний для них культуротворчий дискурс. Так, досить показовими в цьому плані є дослідження О. Баланко [5], О. Басси [10, 11], С. Вишневської [27], Н. Гребенюк [37], І. Зінків [67], О. Лісової [116], М. Ярکو [194, 198, 200], Л. Яросевич [201] та ін. Дослідники акцентують увагу на соціокультурній зумовленості поширення у творчості українських композиторів XIX ст. камерно-вокального жанру, вирізняючи при цьому унікальність їх поетичних вподобань та стильові «нахили». Але при цьому репрезентований згаданими українськими дослідниками напрям історико-типологічного методу аналізу відзначається недостатністю теоретико-методологічного досвіду стосовно формування термінологічних позначень артефактів з боку їх системоутворюючих властивостей. Отже, звичним залишається загальноживаний дотепер словотвір «солоспів».

У сучасному українському музикознавстві термін «камерно-вокальна творчість» здебільшого асоціюється з поняттям «солоспів», яке трактується в рамках обмеженого виконавського потенціалу: вокальне соло з інструментальним акомпанементом. Однак більш коректним видається розуміння сутності «солоспіву» у контексті, де акцент зроблено на специфічності поезики такої жанрової категорії, як «камерно-вокальна лірика».

І, здавалося, б обидва поняття («солоспів», «камерно-вокальна лірика») мають підставу сприйматися як тотожні. Проте вони є далекими від методології «цілісності» – коли попри музикознавчу практику їх семантичної диференціації за жанрово-стильовими різновидами втрачається досягнення такої цілості.

Проблема, таким чином, полягає у недостатній здатності самого терміна «солоспів» (оскільки він функціонує скоріше як метафоричне поняття, ніж як строго наукове визначення) забезпечувати однозначну жанрово-стильову дефініцію. Адже у зміст терміна «жанр» необхідно інтегрувати властиві йому характеристики, зокрема стосовно типології змісту.

Більше того, подекуди поняття «солоспів» функціонує у не завжди адекватному тлумаченні: наприклад, у багатьох нотних виданнях сольних вокальних композицій, укладачі характеризують поняття «солоспів» як музичний матеріал, що призначений для сольного співу взагалі, при цьому включаючи до цих видань навіть оперні форми.

З теоретичного погляду така концепція є досить дискусійною і може бути розглянута в межах теорії жанрових структур вокальної музики загалом – як дуалістична єдність вербального та акустичного, що зумовлює необхідність аналітичного дослідження принципів і методів їх синтезу, а також специфіки музично-поетичних кореляцій на рівні авторських моделей «Композитор – Поет».

Тобто, коли основний акцент зосереджено на внутрішньо властивій видовій специфіці жанрів вокального мистецтва загалом та її камерно-вокальних форм зокрема, які протягом тривалого історичного періоду сформували певний комплекс засобів жанрово-стильової диференціації за типологічними ознаками. Тому, з огляду на сучасний стан та досягнення українського теоретичного музикознавства у його тісному зв'язку з сукупністю суміжних гуманітарних дисциплін термін «солоспів» є абсолютно недостатнім щодо сенсу «предмета» понятійного позначення.

У подальшому ході дослідження ще буде можливість детальніше зупинитися на вказаній проблемі; зокрема – з огляду на множинні «побіжні» понятійні позначення щодо такого історичного явища національної культури, як «український солоспів».

Тому як предмет дослідження концептосфера української академічної пісні потребує її понятійного зіставлення з термінологічною системою аналітичного досвіду українського музикознавства стосовно камерно-вокальної творчості в цілому.

Дещо випереджаючи основний виклад доказової бази, зауважимо: пропонуване у темі роботи термінологічне позначення явища «*концептосфера української академічної пісні*» становить високо узагальнюючий критерій

осмислення саме системоутворюючих та концептуальних особливостей української камерно-вокальної творчості в цілому. Звернемо увагу також на той факт, що йдеться передусім про ментальну структуру цього явища – його вкоріненість у духовний досвід української академічної традиції, що охоплює собою семантичні означення жанрово-стильових різновидів камерних вокальних творів із «знаковістю» їх мовно-лексичного ресурсу.

Представлення української академічної пісні як національного феномена потребує методологічно властивої аргументації та контрвесійного зіставлення з наявною термінологічною системою аналітичного досвіду українського музикознавства стосовно сукупного «образу» камерно-вокальної творчості.

Розпочнемо з того, що в українському музикознавстві розуміння про власне «солоспів» є «слідом» формально-логічного алгоритму тлумачення жанрових різновидів музичної творчості – оминаючи їхні семантичні значення, що як новітня теоретико-методологічна позиція сформувалася нещодавно (після 90-х рр. ХХ ст.).

Важливо зазначити, що саме однорідна, переважно лірико-суб'єктивна сутність українського «солоспіву» гармонійно узгоджується з домінуванням вокальних жанрів в українській музичній творчості – як відображення рефлексивності природи архетипу української ментальності, що надає цьому принципіві статус семантики «спів душі». А це вже культурологічна мотивація цього жанрового типу музичної творчості як етнонаціонального в ментальному сенсі.

Зазначимо також, що в українській академічній музичній культурі еволюція камерно-вокальної лірики проходить шлях від «канту» (пісенна творчість Григорія Сковороди), «духовного гімну» барокової епохи, через «галицьку елегію» другої половини ХІХ століття, «пісню у фольклорному стилі», «романс», «пісню-романс» і «монодраматичний солоспів-монолог» до «камерної кантати». Відповідно, формування тезаурусу (як когнітивного ресурсу) цього сегмента національного музичного мистецтва значною мірою зумовлювалося засвоєнням певних стилістичних парадигм, спрямованих на



створення конкретного жанрового типу такої жанрово-стильової цілісності, як «український солоспів».

Отже, зважаючи на «різномовність» терміна «солоспів» та досить багатий тезаурус української камерно-вокальної творчості, слід запропонувати щодо неї належне універсальне термінологічне позначення.

Таке позначення бачимо у терміні *«українська академічна пісня»* – понятійному окресленні її як феномена, що є мовно-музичним утворенням і тому потребує метапоняттєвого опису, а також має власну терміносистему. До неї можна зачислити:

– *«Концепт»* – це комплексні ідеї або теми, що виражають загальну сутність пісні; термін, яким охоплюється уявлення про жанрові різновиди камерно-вокальної творчості, а також авторські дискурси щодо омузичення віршів різних поетів, ментальна своєрідність поетичної системи та її втілення у конкретних жанрово-стильових різновидах української академічної пісні. Найбільш комплексне визначення терміна «концепт» пропонує С. Воркачов: як культурно детермінований вербальний зміст, репрезентований у виразовій сфері сукупністю мовних реалізацій, що конституюють відповідну лексико-семантичну систему [143, 95]. Даний підхід також знаходить відображення у наукових працях В. Кононенка, Т. Радзівської, Н. Слухай [106; 164].

На сьогодні дослідники вважають концепт, як мінімум, тривимірним утворенням: «предметно-образна», «понятійна» і «ціннісна» складові. Образна сторона концепту включає в себе «сліди» пам'яті; понятійна – це його семантичне значення та опис у структурних характеристиках; ціннісна (тут – інтерпретаційна) – його важливість як психічного феномена [118, 49]. Крім того, важливе значення для розуміння такого утворення, як «концепт» чи не найважливішим є когнітивний підхід до його тлумачення – як явища ментального характеру, що зараховується дослідниками до розумових феноменів й пояснюється в сенсі оперативно-змістовної одиниці пам'яті та «ментального лексикону». Своєю чергою, культурологічний підхід тлумачення

«концепту» визначає його розуміння як головного осередка культури – її базової одиниці та концентрату інформації про неї.

Як об'ємне ментальне явище, концепт охоплює як інваріантні визначення, так і його варіативні реалізації в межах того ж семантичного поля, що трансформуються в окремі «символи» як культурні фактори, що втілюють значення її квінтесенції (про це буде детально розглянуто далі у контексті жанрово-стильових різновидів «українського солоспіву»). Та, незалежно від типології концептів, усі вони безумовно є структурними компонентами, що виступають своєрідним будівельним матеріалом для формування «концептосфери» (у даному випадку – це концептосфера української академічної пісні).



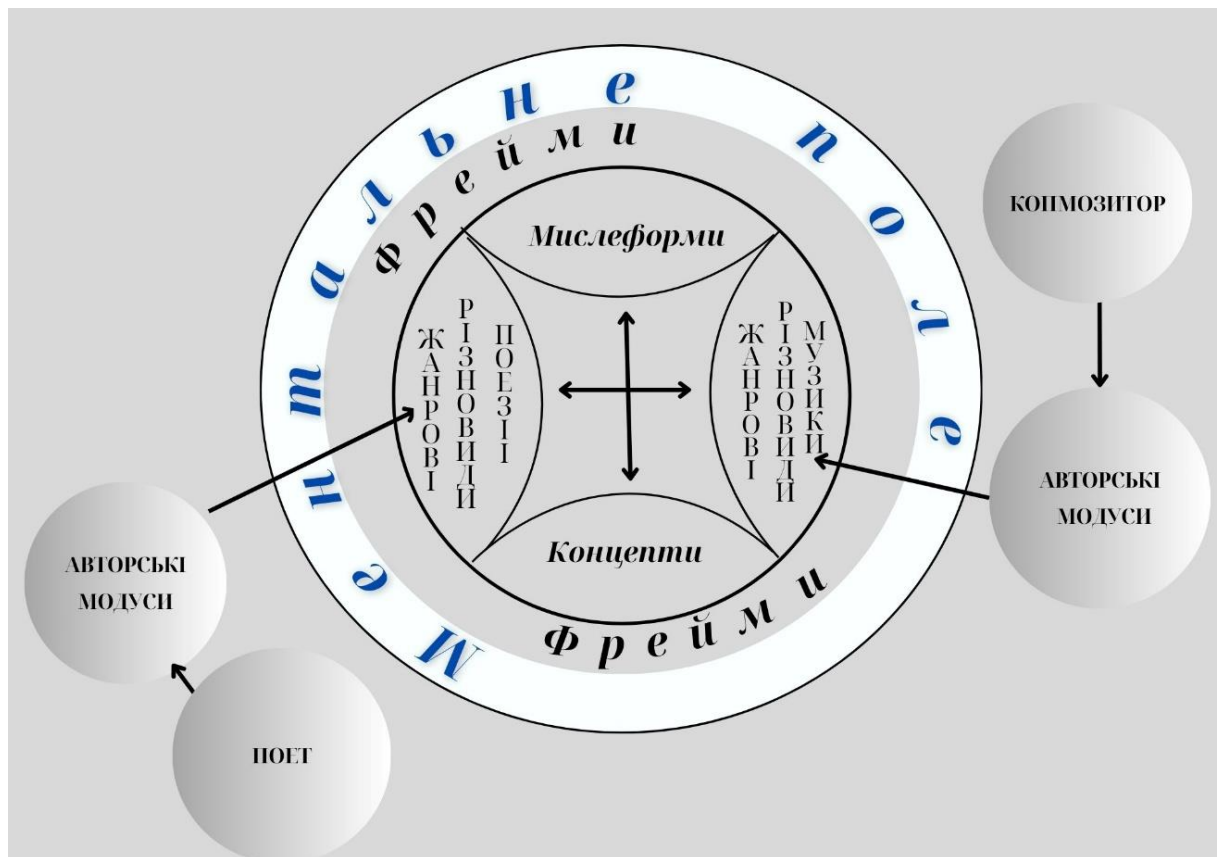
**Рисунок 1. Концепт як тривимірна структура.**

– **«Концептуальна структура»** – термін позначає «знакову» систему концептосфери, сенс якої полягає у структуруванні уявлень щодо її сегментів – такого елемента цілого, який містить у собі інформацію про нього. Саме ж «ціле» при цьому мислиться як *«ментальне поле»*, що є принципово цілісним і виповнюється конкретними *фреймами* і *мислеформами* в окресленнях модальності жанрових різновидів та авторських модусів як композитора, так і поета.

– **«Ментальне поле»** – сукупність уявлень, переконань, знань, емоцій і культурних стереотипів, що формують внутрішній світ та спосіб мислення людини або групи людей. Це своєрідний «психічний простір», у якому розгортаються когнітивні, емоційні та культурні процеси, що впливають на сприйняття реальності, прийняття рішень і соціальну поведінку. Серед характеристик ментального поля найбільш важливими є: культурна складова, яка визначається культурними традиціями, звичаями, нормами та цінностями, що зумовлюють світоглядні орієнтири особистості чи суспільства; когнітивність ментального поля, що включає процеси мислення, аналізу, сприйняття, розуміння, які формують ставлення до навколишнього світу; динамічність – здатність ментального поля змінюватися під впливом нових знань, досвіду, культурних чи історичних подій; емоційність є важливою складовою ментального поля, оскільки емоції забарвлюють сприйняття та оцінку подій і ситуацій; індивідуальний та колективний вимір, що реалізується як на особистісному рівні (власні переконання, уявлення, емоції), так і на рівні соціуму (колективне уявлення, національний менталітет). У зв’язку з останнім (національний менталітет) в контексті нашого дослідження також рівнозначно важливим є термін *«національне ментальне поле»*.

– **«Фрейми»** – це структури, які організують мислеформи в певні взаємопов’язані смислові блоки. Вони задають контекст і визначають, як саме мають бути інтерпретовані мислеформи у пісенному тексті, формуючи загальну картину.

– **«Мислеформи»** – це уявна форма або образ, створений у процесі мислення, який може впливати на емоційний стан, поведінку та сприйняття як самої людини, так і навколишніх. Це своєрідна «мисленнева конструкція», що може бути усвідомленою чи підсвідомою та мати конкретний зміст і емоційне забарвлення. Мислеформа складається з ідеї чи образу, які можуть набувати форми уявлення, символу, концепції; емоційної енергії, яка посилює вплив на ціль чи намір, що стоїть за мислеформою і впливає на її напрямок та потенційну дію. Мислеформи є елементами внутрішнього світу, але можуть відчутно впливати на зовнішній світ – через поведінку людини або через те, як інші сприймають її емоційний стан та думки.



**Рисунок 2. Концептуальна структура академічної пісні**

Таким чином, з урахуванням закономірностей трансформації культурних процесів, першочерговим завданням є дослідження відповідності термінологічно-мовного вираження основних понять у контексті їхнього специфічного використання. [30, 90].

У цьому контексті варто зазначити, що для визначення базового поняття галузі вокального мистецтва в сучасній музикознавчій науці застосовують терміни синонімічної парадигми: «академічне вокальне мистецтво», «класичне вокальне мистецтво», «вокальна музика», «камерно-вокальна музика», «камерно-вокальна творчість», «класична пісня», «академічна пісня». До кожного з цих термінів може бути додано атрибутивне означення «український» як маркер національної ідентифікації, що підкреслює функціональну інтеграцію в конкретний культурний простір [там само].

Однак актуальна потреба в модернізації терміносистеми, пов'язаної з жанровою сферою української камерно-вокальної творчості, безпосередньо стикається з певними полемічними аспектами, які зумовлені відсутністю спеціалізованих мистецтвознавчих досліджень, що висвітлюють процеси становлення, особливості конструювання та функціонування термінологічного апарату для позначення професійних понять. Унаслідок цього досі не сформовано єдиної концепції щодо феноменів синонімії та варіативності в українській мистецтвознавчій термінології [30, 92].

Більше того, на даний час спостерігається тенденція щодо усунення власне «синонімії» як алгоритму констатації подібності термінологічних одиниць за значенням, але які мають поміж собою суттєві відмінності в плані значеннєвих сенсів. Та попри те, сучасні науковці неоднозначно ставляться до самих термінологічних відмінностей й надалі практикують у дискурсі саме синонімії – зважаючи на те, що її присутність у науковій «мові» хоч і є небажаною, проте неминучою через «різномовність контекстів» досліджуваних ними певних конкретних явищ.

Та якщо взяти до уваги «термінологічний стиль» вищенаведених понять щодо камерно-вокальної творчості, то без перебільшення можемо констатувати: їх значеннєвий сенс зводиться до уявлень про формальну констатацію факту зразка «камерно-вокальний твір – це соло з інструментальним супроводом». Дещо інше бачимо у цій жанровій сфері тоді, коли до неї «прикладається» безпосередньо те, що свідчать про «жанр» з огляду

на «тип змісту», а саме – його *семантичний інваріант* та похідний від нього *структурний інваріант*. Усе ж «інше» – наприклад, жанрово-стильові різновиди камерно-вокальної творчості – це варіативне здійснення власне інваріанту як константної (незмінної) величини.

Отже, на підставі викладених міркувань щодо нагальності потреби у створенні універсальної терміносистеми, яка б доцільно вказувала б на саму суть такого явища, як «камерно-вокальна творчість» пропонується узагальнююче поняття – «*концептосфера академічної пісні*». А оскільки йдеться також про її *етнонаціональну ідентичність*, складається таке поняття, як «*концептосфера української академічної пісні*».

Що ж до присутності у такому понятійному позначенні терміну «пісня», то є необхідність у спеціальних обґрунтуваннях його на рівні метапоняттєвого опису.

Так, з одного боку власне «пісня» може осмислюватися як окремий жанровий різновид камерно-вокальної творчості, а з іншого – може слугувати ментально організованим поняттям високого рівня узагальнення, яке забезпечує присутність терміну «концептосфера». Відтак, безпосередньо не лише жанрові різновиди камерно-вокальної творчості, але й авторські дискурси композитора й поета у конкретних творчих задумах набувають статусу «концептуальних структур».

Поміж тим, варто здійснити аналітичний екскурс в саму історію формування уявлень та спроб понятійного позначення «предметного» сегмента запропонованого терміну – «академічна пісня». І лише услід за тим – здійснити тлумачення такого об'єктивуючого щодо неї поняття, як «концептосфера». Наприклад, формулювання визначення: українська академічна пісня є складовою національного вокального мистецтва, що відображає мовну, поетичну, мелодичну та культурну специфіку свого народу, належить до визначеного жанрового типу та історико-стильового періоду, створюється як наслідок авторської літературно-музичної співпраці та втілюється через професійне вокально-інструментальне виконання.

У кожній національній традиції академічна пісня є репрезентацією етнокультурної ідентичності [30, 90]. Або ж: «узагальнюючим концептом, який виконує функцію одного з основних компонентів термінологічної систематизації класичного вокального репертуару, є саме «пісня» [там само].

Відзначимо також спробу термінологічного оновлення уявлень про українську камерно-вокальну творчість у версії «українська мистецька пісня» (П. Гунька): з одного боку, таке понятійне позначення не збігається з терміносистемою академічної музикознавчої думки; та з іншого – акцентує його культурологічний вектор («мистецька» пісня). Причому, в такому понятійному вираженні камерно-вокальна творчість українських композиторів осягається з точки зору «іншомовного вжитку – як *artsong* (англійською), *das Lied* (німецькою) або *melodie* (французькою); тобто з причини уникнення такої ситуації, коли український академічний камерно-вокальний матеріал сприймається як обробка народнопісенного матеріалу» [30, 89].

Змістовне тлумачення терміна «українська мистецька пісня» розкривається в концептуальних положеннях Лілія Шевчук: 1) це європейський вокальний твір, що виник орієнтовно у 1810 році (співвідноситься з творчістю Ф. Шуберта), із домінантною увагою до німецькомовного пісенного репертуару; 2) у ширшому значенні – це сольний вокальний твір у західноєвропейській музичній традиції з інструментальним акомпанементом; 3) мистецька пісня в універсальному сенсі охоплює всі вокальні твори всіх епох, які претендують на художню значущість; 4) вокальна композиція, виконання якої вимагає використання класичної вокальної техніки. Ця характеристика сформувалася під впливом еволюції оперного мистецтва [184].

Отже, обидва згадані термінологічні позначення – «українська академічна пісня» і «українська мистецька пісня» – виявляють певну міру синонімічності: їх єднає врахування соціокультурного контексту функціонування.

Дещо інше можна винести з такого тлумачення: термін «українська академічна пісня» є доцільним для використання в якості найбільш загального визначення класичних камерно-вокальних жанрів [30, 92]. Однак при виборі

між термінами варто віддати перевагу визначенню «академічна пісня» у межах якого перебувають жанрово-стильові і хронологічні аспекти, а також питання функціонування творів не обмежується поняттям «класичності» (як приналежністю до певної історичної доби) та «зразковості», що ускладнює сприйняття й інтерпретацію жанрових новацій [там само].

Зрештою, повсюдно поширений термін «солоспів» також спричиняється до понятійного оновлення його власної концептосфери, яка безпосередньо стосується здобутків професійної / академічної традиції.

Отже, можемо ствердити: усі спроби зміни понятійно-сміслового наповнення та певного нововведення щодо термінологічного визначення такого «продукту», як «українська академічна пісня» слід розгортати у, так би мовити, відцентровому та доцентровому векторах – у намірах як високого рівня узагальнення, так і фіксації певного «особливого» та «одиночного» зокрема. У такий спосіб зберігається архітектонічна цілість явища, її доцільна сегментація в ролі «інформаційних конструктів» та унікальність одиночного в ролі концептуальної структури як жанрового різновиду, так і конкретного творчого задуму.

Саме для досягнення такої «цілісності» й покликане залучення поняття «концептосфера» як «категоріального інструмента», що здатний максимальною мірою охоплювати сукупність репрезентованих художніх концептів й продукувати орієнтири для визначення пізнавальної щодо них діяльності та індикації.

Зокрема, концептосфера української академічної пісні вартує на визнання її статусу як фундаментальний символ української національної музичної культури: як когнітивне представлення буття, «фундаментальний символ», що є універсальним «генетичним кодом», де «данність підтверджує <...> сутність; функції, зв'язки та взаємодії – архітектоніку, внутрішній ритм, рівність та складність; а сенс – оптимальну або органічну інтеграцію одного з іншим; інтеграція, що існує не лише в чуттєвому аспекті, а й у формі саморефлексивного підтвердження» [141, 107]. Тобто, зважаючи на те, що



«етапи пізнання формують складові знання, які можна позначити так: чуттєва даність, раціонально-конструктивний компонент (або конструктивність) та сенсоутворюючий компонент» [141, 95].

Так, на моменті виникнення самого терміну «концептосфера» (Д. Ліхачов [143]) він мислився синонімом до такого термінологічного визначення як «концептуальна картина світу» – певний цілісний і структурований семантичний простір, з яким пов'язаний певний пізнавальний потенціал та мисленнєвий досвід.

У подальшому часі виникли пояснення концептосфери у поєднанні з «лексемами», що спрямовують до поняття «національність». Звідси – уявлення про «національну концептосферу», що має власну інформаційну базу мислення під виглядом упорядкованої сукупності «концептів» як абстрактних ментальних структур. Тобто, концептосфера пояснюється як «мисленнєва сфера» або ж сукупність «мисленнєвих зображень», що як «концептосистема» або ж «концептополе» класифікуються під виглядом когнітивних структур з їх дискурсивним характером й результатами рефлексивного досвіду – включаючи описово-класифікаційні, чуттєво-вольові та образно-емпіричні характеристики [143, 92-94].

Та головне, що вимір концептосфери здатний бути як вищим узагальненням (ідеалізацією або ж абсолютом), так і вищою індивідуацією (термін К. Юнга – виокремлення індивідуального із універсального та їх взаємодія [190]). І хоча обидва значення в певному сенсі співпадають, проте відрізняються тим, що «абсолют як всеохоплення передбачає розгорнутість, багатство усіх можливих форм та проявів; абсолют же як унікальність, навпаки, – згорнутість і вихід за межі диференціацій» [141, 64]. Тобто, знову ж таки, пам'ятаючи, що «унікальна визначеність – це абсолютна визначеність», бо «унікальна визначеність, що виключає загальне – нонсенс» [141, 62–63].

Отже, концептосфера – це вимір значущості явища як феномена, що має власний ноуменальний акцент (те, що зумовлює з'яву феномена як суть самого явища): «феномен та ноумен взаємно постачають точний вираз одне для

одного, утворюючи нероздільну єдність, яка за визначенням є символ» [141, 219].

Концептосфера незмінно володіє: певним «ядром» у вигляді когнітивної структури важливого концепту; лексичними та образно-асоціативними репрезентаціями стосовно самого «ядра» зразка загальнонаціонального й навіть універсального значення. У нашому випадку – це феномен «українська академічна пісня» із його множинним досвідом жанрово-стильової спеціалізації як «виду» національної камерно-вокальної творчості, семантичний взаємозв'язок поміж жанрово-стильовими різновидами якого у вигляді «концептуальних структур» надає можливість об'єднувати їх у «концептосферу».

Таким чином, на підтвердження вище викладеного твердження щодо концептосфери української академічної пісні як архітектонічної цілісності, слід навести приклад такого визначення: «Сукупність семантичних і семіотичних сфер, що знаходяться в інтегрованому просторі, створює передумови для виникнення більш високих рівнів структур – концептосфер. Концептосфера організована за тим самим принципом, що й попередні рівні: вона також має ядро та периферію, є одночасно дискретною та єдиною» [178, 77]. Зокрема, «вивчення концептів та концептосфер вимагає врахування культурного розмаїття світу» [там само].

Подамо приклад ще одного визначення: «Термін «концептосфера», який часто порівнюється з концептуальною картиною світу, є її фрагментом, що формується на базі когнітивних уявлень індивіда та репрезентуються сукупністю одиниць пам'яті (концептів), які називаються мікроконцептосферами і класифікуються за тематичними ознаками» [143, 91].

Відтак, терміносистема концептосфери передбачає її сегментацію на «концепти» – як те, що у випадку дослідження концептосфери української академічної пісні сегментується за жанрово-стильовими різновидами камерно-вокальної творчості та безпосередньо концептами авторських дискурсів щодо омузичення поетичного тексту. Більше того: в обох випадках термінологічних

позначень йдеться про вистежування їх «головних типологій» щодо певного культурного простору та його фрагментів, пов'язаних з ментальною концептологією [там само]. Звідси – особлива змістовність метапоняттєвих описів, що зростають на ґрунті узагальнень власне концептів, архетипів та «знаків» й тим самим створюють певну «картину художнього світу» української академічної пісні.

Важливим у цьому контексті є також те, що «концептосфера – це система концептів, які перебувають у відносинах перетину, інтеграції, ієрархії, утворюючи опозиційні пари та кластери» [143, 92]. Причому, власне «концепти» у такому розумінні представляють собою певну «ідеосферу» або ж «концептуальну модель» тематично-знакового плану, репрезентуючи себе в ролі «семантичної домінанти» із властивим понятійно-структурним значенням [там само].



Рисунок 3. Концептосфера української академічної пісні

У центрі концептосфери української академічної пісні знаходиться ядро з найбільш характерними і універсальними концептами: Бог, Любов, Рідна земля, Воля.

Тематичні групи (фрейми) формують зміст у певному контексті конкретних творів української академічної пісні. Таким чином утворюються складна багаторівнева структура, яка включає різноманітні фрейми, що відображають культурні, історичні, соціальні, емоційні та духовні аспекти українського народу. Фрейми організовують знання про пісню, задаючи її змістові та смислові контексти. Серед них найбільш типовими є:

**Історико-культурні** (актуалізація концептів боротьби за свободу, козацька звитяга, подвиги захисників України різних історичних періодів і подій; селянський фрейм – праця, побут, традиційні цінності; еміграційний фрейм – туга за рідним краєм, пошук ідентичності та ін.);

**Духовно-релігійні** (фрейм молитви – актуалізація концептів: звернення до Бога, віра, надія; фрейм Восресіння – відродження, світло, перемога життя; фрейм різдвяного дива – радість, народження, тепло);

**Емоційно-психологічні** (фрейми радості – святковий настрій, веселощі, танці; фрейм жалоби та скорботи – втрати, пам'ять, печаль; меланхолійний фрейм – сум, роздуми, нездійсненні мрії; романтичний – любов, мрії, ліризм);

**Соціально-рольові** (фрейм матері – актуалізація концептів: материнська вірність, колискова, любов, турбота; фрейм закоханих – почуття, стосунки, зрада або вірність; фрейм воїна – героїзм, мужність, захист батьківщини; фрейм дитини – чистота, наївність, надія на майбутнє та ін.);

**Фольклорно-обрядові** (родинно-обрядові фрейми – актуалізація концептів: весілля, христини, похорон; календарно-обрядові – різдвяні, великодні, купальські, жнивварські та ін.);

**Природні** (фрейм землі – родючість, зв'язок із батьківщиною, щедрість, природа; фрейм води – річка, море, символ оновлення й подорожі; фрейм всесвіту – небо, зорі, місяць, безкрайність);

**Урбаністичні** (фрейм міського романсу – актуалізація концептів: інтелектуальна лірика, камерність, меланхолія; фрейм розваги – ярмарки, веселощі, гуляння та ін.);

**Глобалізаційні** (фрейм української пісні у світі – актуалізація концептів: національна ідентифікація, цінності української культури, популяризація, міжнародне визнання).

Кожен із перелічених фреймів є частиною концептосфери української пісні, формуючи багатий смисловий простір. Завдяки фреймам пісні сприймаються не лише як мелодії, а й як символи української культури, що передають ідеї, почуття й досвід поколінь.

Українська академічна пісня має свою специфіку, яка впливає на функціональність і набір фреймів, що формують концептосферу цих творів. Ця специфіка пов'язана з особливостями стилізації народної традиції, більшою формальною складністю, ідейним змістом і орієнтацією на професійне виконання.

В академічній українській пісні фрейми насичуються додатковими культурними, філософськими та інтелектуальними значеннями. Фольклорні фрейми (народні мотиви, обрядові пісні) зазвичай стилізовані й адаптовані до академічної манери виконання. Приклад: Різдвяні або весільні пісні, оброблені для хору чи соло з фортепіано (М. Леонтович, К. Стеценко та ін.). Академічна манера сприяє глибшому втіленню філософських ідей у межах таких фреймів, як «духовність» чи «національна ідентичність». В академічних піснях соціальні ролі набувають більш універсального характеру: фрейм «Матері» часто виводиться на рівень узагальненого образу Батьківщини або Богородиці. Фрейм «Героя» перетворюється з історико-побутового (як у народних піснях про козаків) на символ моральної або національної величі.

Академічна пісня додає новий вимір фрейму – музичну складність: багатопшарові мелодії, використання багатоголосся, глибока динаміка. Технічні вимоги до виконавців, в цілому виконавська майстерність, виводять пісню за межі простого побутового виконання.

Лінії між різними концептами демонструють взаємодію та перетинання понять у різних сферах. Стрілки показують динамічний характер концептосфери: поняття змінюються, еволюціонують і впливають одне на одне залежно від контексту.

Відтак, описові такі «моделі» підлягають за допомогою певного аналітичного методу: у випадку концептів української академічної пісні затребуванню підлягають *семантичний* та *герменевтичний* методи аналізу музичного тексту як Тексту культури; а також *когнітивний підхід* в оцінці «концепту» в намірі його герменевтичної рецепції в ролі «класичної одиниці пізнання» – на засадах її інформаційного ресурсу та структури. Саме тому дослідження концептосфери української академічної пісні – це спеціальна дослідницька парадигма, ієрархічні стосунки поміж знанневими рівнями якої потребують свого пояснення-висновування засобом семантико-когнітивного підходу.

У цьому контексті варто зазначити, що розробка теоретичних основ типології концептуальних структур сприяє визначенню основних когнітивних аспектів або параметричних ознак, за допомогою яких можна охарактеризувати різноманітні типологічні моделі «концепту», взаємодія між якими визначає організацію «концептосфери».

Однак «опис і моделювання концептуальних структур передбачає розробку спеціалізованої метамови. На сьогодні ця метамова перебуває на стадії формування, і її метаодиниці потребують уточнення, визначення та систематизації, оскільки в наукових працях вони використовуються неконсистентно та з різними трактуваннями» [73, 14].

У сучасному дослідницькому контексті застосовуються такі метапонятійні позначення, як: «концептуальна система», «концепт», «концептуальна структура», «концептуальне поле», «концептуальна сфера», «концептосфера», «концептуальний рівень», «ментальні репрезентації», «ментальна структура», «архітектоніка концепту», «архітектура концептосфери», «концептуальний аналіз» та ін. [там само]. Однак вивчення та

обґрунтування аналітичної ефективності будь-якої з цих понятійних одиниць потребує її опису як концептуальної структури. Результатом цього аналізу має стати, передусім, уточнення їх «когнітивної дефініції» та конструювання смислової архітекτονіки за типологічними параметрами опису-моделювання як «когнітивного простору».

Наприклад, параметр «рівень концептуалізації» є доцільним для опису та моделювання фрагментів концептосфери української академічної пісні, які можуть бути представлені у вигляді ієрархічно організованих концептуальних структур різних рівнів абстракції [41].

Тому виникає специфічне завдання щодо аналітичної розробки теоретичних основ та методології ментально-лінгвістичного опису та моделювання галузевих концептів. А це – завдання спеціалізованого дисциплінарного вивчення з метою вироблення певної терміносистеми та обумовлення її когнітивних властивостей, що загально спирається на аналітичний досвід з огляду основних напрямів когнітивного осмислення самого поняття «концепт» та параметрів опису-моделювання типології і різновидів «концептуальних структур». Важливим є вибір пізнавальних алгоритмів отримання предметно спеціалізованого знання як аналітичного знаряддя для ментально-мовного опису-моделювання вказаних понять за типологічними параметрами.

Зокрема, загально аналіз термінологічних позначень «концепт» та «концептосфера» показує, що ці поняття надають можливість з неординарних позицій розглядати закономірності та особливості кореляції термінологічного інструментарію щодо когнітивного музикознавства, опертого на семантичні дослідження музичної мови та музичної культури.

Так, в сучасних українських науково-мистецьких студіях, що тяжіють до сфери когнітивної термінології, запроваджено новий напрям когнітивно-термінознавчих досліджень із такими результатами, як залучення понять «семантика ментальності» та «семантика менталітету», що заразом логічно співвідносяться з поняттям «змістово-смілова структура концепту» у його

типологічних ознаках, а також поняття «концептосфера» як «множинність концептуальних структур», коли поняття «концепт» сприймається як наскрізне в парадигмі сучасного наукового знання під виглядом «ментальної репрезентації» [73, 8–10]. Наприклад, змістову структуру концепту варто розуміти як «фрагментарну цілісність елементарних смислів, що генеруються певними ментально-лексичними образами» [73, 25].

Доволі характерно, однак, що при всій різноманітності дослідницьких спроб щодо понятійних тлумачень, «концепт» одностайно визнається «одиницею ментального простору», з яким, зокрема, пов'язані характеристики його національної специфіки.

У світлі наведеної наукової інформації здобувається проєктивне судження: у випадку дослідження концептосфери української академічної пісні доцільно мислити про «ментально-лексичну структуру концепту», про що надалі йтиме мова у зв'язку з вирізненням таких мовно-музичних утворів або ж концептів, як жанрово-стильові різновиди українського солоспіву.

Адже сам «концепт», який об'єктивується за допомогою знакових вербальних та невербальних форм, постає як поліструктурний елемент «ментального музичного лексикону», який є фрагментарною цілісністю як простих, так і складних ментальних образів. Разом з тим, концепт виступає як цілісність, яка не є лише сумою своїх елементів. Поза тим, компоненти ментально-змістової структури концепту активізуються у процесах репрезентативної діяльності з різною інтенсивністю: окремі структурні елементи постійно переважають над іншими, що обумовлено особливостями репрезентованого ментального комплексу та визначає певні класифікаційні параметри. У нашому випадку говоримо про ментальну зумовленість конкретних концептуальних структур щодо типів музично-поетичних співвідношень на рівні «поетики» та семантичної заангажованості музичної лексики. Остання, зокрема, найкраще висвітлює ментальну особливість концептуальних структур української академічної пісні, оскільки «ментальність – це передусім неосяжний простір, а концепти – недискретні, розмиті



фрагменти-точки цього простору, що не існують ізольовано, а організуються у відкриті множинності – концептосфери та субсфери, де кожен концепт – це також множинність субконцептів, а отже, концептосфера іншого рівня організації. Така діалектика взаємопереходу термінопонять «концепт» і «концептосфера» дає підстави в одних випадках ідентифікувати їх як позначення того самого фрагмента когніції, в інших – диференціювати на позначення різних обсягів інформації» [73, 14].

Додамо також, що у пізнавальній діяльності аналітик приречений абстрагуватися від певних ментальних утворень як «психологічних домінант» під виглядом конкретної емоції, думки чи образу-картинки, й натомість організувати їх у певний «смісловий код».

Таким чином, описані поняттєві означення термінопростору «концептосфера» є багатовимірними «смісловими осереддями», які репрезентують музичну творчість як в цілому, так і конкретного музичного твору; надто – коли йдеться про іманентність родової сфери вокальної музики як синтезу Слова і Музики та її багатство на жанрові різновиди камерно-вокальної творчості, які втілюють «базові екзистенціальні смисли, що їх представляє інтонаційний фонд музичної мови» [128].

## **1. 2 Жанрово-стильова спеціалізація української камерно-вокальної творчості як проблема дефініції концептуальних структур**

Як вже зазначалося, в українському музикознавстві у сфері камерно-вокальної творчості загалом усталився термін «солоспів», що фактично зумовлює їхню термінологічну ідентичність на основі обмеженого виконавського складу: вокальне соло з інструментальним супроводом.

Крім того, існує практика дублювання обох термінологічних позначень поняттям «камерно-вокальна лірика». Адже в розуміння «жанру» слід вкладати властиві йому означення – щодо «*типу змісту*». Тому лише враховуючи при тлумаченні феномена «український солоспів» саме типологічний аспект

відкриватимуться явища варіативного здійснення його семантичного інваріанту; а саме – жанрово-стильових перетворень в якості «концептуальних структур».

Отже, питання жанрово-стильової спеціалізації української камерно-вокальної творчості є на сьогодні відкритим – не зважаючи на наявний аналітичний досвід стосовно її класифікації за різновидами у суто стилістичному вимірі. Та водночас, цей досвід доволі успішно може бути адаптованим в якості проблеми дефініції концептуальних структур української академічної пісні.

Для роз'яснення аналітичної специфіки саме так окресленого питання постає необхідність у більш детальному висвітленні методологічних основ вживання у сучасній музикознавчій практиці поняття «концептосфера» та її властивого термінологічного ресурсу, як-от: «концепт», «концептуальна структура», «архетип», «символ», «знак», «міфологема» [86].

Термін «концепт» (від латинського *concipere, conceptus*) характеризується домінантною раціональною сутністю і, відповідно, корелює з художнім текстом та його архетиповою структурою як вияв *ratio* (у цьому контексті – феномен колективної свідомості).

Тому в гуманістичному вимірі категорія концепту – це певний «розумовий образ» та «ментальний праобраз» водночас, що втілюють собою певну змістовну одиницю пам'яті культури.

Своєю чергою, під «теорією концепту» мислиться «методологічний інструмент філософсько-культурологічного дискурсу, що здатний виявляти духовні сутності на рівні процесів смислоутворення» [127, 118]. Тобто, концепт – це немов би «згусток» культури, що при збереженні психоповедінкового та психовідчуттєвого архетипу входить до ментального світу культури.

Загально ж подібного роду питання є предметом концептологічної парадигми – спеціального наукового знання щодо «ментальних зрізів» та універсальї культурного простору людства, яке розвивається за когнітивно-психологічним, культурологічним, структурно-системним та епістеміологічно-

інформаційним напрямками [там само]. Відтак, крізь призму концептології сучасна музикознавча думка може суттєвим чином змінити ситуацію з проблемою тлумачення жанрово-стильової спеціалізації української камерно-вокальної творчості; тобто виявляючи на основі концептологічної парадигми конкретні концептуальні структури та проводячи їх дефініцію з огляду на «ментальні змісти» та «когнітивні структури».

Як можливий приклад використання концептологічної парадигми така модель дослідницького пошуку веде до розпізнавання сукупності базових смислів, упізнаваних та ідентифікованих саме як «когнітивні структури» – під виглядом різновидів української академічної пісні у лише їм притаманних окресленнях як «мікроконцептосфер». Тобто, категорія «концепту» надає можливість глибоко осягати змістовний ресурс різновидів камерно-вокальної творчості, що як базові смислові конструкти концепту підлягають музично-мовному вираженню.

Загалом жанрово-стильова спеціалізація української камерно-вокальної творчості в намірі виокремлення її концептуальних структур в якості сегментів концептосфери української академічної пісні видається успішно вирішуваною у дискурсі такого дослідницького завдання, як понятійне виокремлення «музичного семіозису» – своєрідного інтерпретаційного простору щодо питання структурування змістовно-семантичного «коду», або ж «знаку», чи «архетипу», які забезпечуються певними умовами щодо музично-мовленнєвого ресурсу.

Саме ж звернення до питання музичного семіозису пропонується розуміти як такий пізнавальний алгоритм, що не обмежується ознаками простої «мисленнєвої операції» зразка вияву «стилістичних закономірностей» творення жанрово-стильових різновидів (хоча і це є важливим, зокрема у зв'язку з індивідуальним композиторським дискурсом), а є скерованим на досягнення «процесу виникнення певного смислового перетворення, вторинної символічної функції, в якій модулюється комунікативний досвід знака» [151, 23].

У такому сенсі доречною видається постановка питання щодо інваріантних компонентів такої універсальної структури, як «українська академічна пісня». Щоправда, для розкриття такого питання потребуватиметься особлива доказова база – оперта на уявлення про такі концептуальні конструкти, як «архетип», «код», «символ», «знак» тощо.

З одного боку, такі конструкти можуть бути осмислювані як самостійні смислові утворення; з іншого – мати можливість бути пов'язаними з термінологічно звичними поняттями зразка «пісня», «романс», «пісня-романс», «монодраматичний солоспів-монолог», кожне з яких – це певна міра і спосіб музично-поетичних співвідношень на рівні образних систем (принципи узагальнення, деталізації; способів адекватного, резонуючого та альтернативного співвідношення поетичного тексту та його музичного втілення). Тобто маємо на увазі певний термінологічний компроміс: перераховані жанрово-стильові різновиди зумисне прирівнюються до означень «концептів» і в такому сенсі оцінюються як «базовий компонент» концептосфери із властивим для них культуротворчим потенціалом.

Наголосимо, що система термінів концептосфери є унікальним інструментом для розуміння та узагальнення музично-поетичних явищ у їхніх взаємодіях і співвідношеннях. Це підштовхує до пошуку певних сталих величин, заснованих на універсальних категоріях теорії вокальних жанрів як частини музично-вербального простору.

Услід за тим на належних концептологічних засадах важливо порушити таке надважливе питання, як *іманентність камерно-вокальної музики* в цілому, а також поставити похідне від цього завдання методологічно вивіреного окреслення формуючих засад її творчої реалізації як синтетичного утворення (тут – синтез слова і музики) за вимірами концептів або ж жанрово-стильових різновидів, що однаковою мірою пов'язані з процесами смислоутворення в музичній творчості.

На сьогодні концептуальна система музикознавства оснащена доволі детальними аналітичними розробками з приводу зазначеного вище завдання.

Здавалося б, що передусім виникатимуть судження щодо іманентності вокальної мелодики як мовно-музичного утвору, які уповні закономірно формуються у щонайтіснішому зв'язку з мовленнєвими інтонаціями та словесними праобразами як ментальними утвореннями. Однак, заявлений дослідницький аспект буде предметом висвітлення на наступному етапі дослідження – у зв'язку з теорією питання музично-поетичних співвідношень. А на даний момент важливо зосередитися на інтенціях процесів функціонування «знаків» смислоутворення та їхньої семантики, що відкриватиме простір для вмотивованого бачення «ментального змісту» концептосфери української академічної пісні.

Як вже зазначалося, принципово значущим є той факт, що моністична (від «моно» – буквально: один, єдиний) або загалом лірико-суб'єктивна природа української академічної пісні гармонійно корелює із загальновизнаним положенням про культурогенну функцію «пісенності» та домінування в українській музичній культурі саме жанрів вокальної музики. Це слугує проявом рефлексивного характеру архетипу української ментальності, що формує семантичний концепт «співу душі».

Зазначені передумови закономірного творення жанрово-стильової специфіки української камерно-вокальної творчості на рівні стилістики бачаться як шлях усвідомлення її концептуальних структур – в сенсі варіативного здійснення певного структурно-семантичного інваріанту.

Для «пісні в народному дусі» це означає узагальнення сюжету поетичного тексту; для «романсу» – детальне описування образів, включаючи ідентифікацію інтонацій мовлення та «розмовного жанру»; для «пісні-романсу» – поєднання узагальнення і деталізації, що є характерним для ліричних народних пісень; для моно-драматичного солоспіву-монологу – театралізація та висока персоніфікація змісту тексту та «голосу» Поета. Зазначені основні структури камерно-вокальної творчості систематизують її концепти, які виступають як постійні моделі музично-поетичних співвідношень. Все це служить основою для конкретизації музично-мовленнєвих ресурсів камерно-

вокальних творів у контексті їх аналітичного тлумачення як засобів вираження поетичних образів згідно з концептосферою української академічної пісні.

Як зразок втілення такого методу аналізу доцільно згадати про результати фактично унікальної теоретичної розвідки С. Людкевича щодо жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної творчості у творчому досвіді Миколи Лисенка. Досвід дослідника став надійною основою для вивчення основних принципів створення загальної палітри жанрів і стилів «української академічної пісні». Цей досвід також допоміг визначити основи формування інваріантних структур камерно-вокальної творчості, що сприяє впорядкуванню її елементів як сталих моделей музично-поетичних співвідношень.

С. Людкевич виокремлює:

– **«Пісні простонародного жанру»**, які він характеризує як найпростіші за змістовно-формальною організацією та тісно пов'язані з етнографічними реаліями народного побуту. У цьому типі дослідник акцентує на характерній *інтерполяції* мелодико-ритмічної структури, типової для фольклорних зразків, а також на «непретензійності» техніки акомпанементу – тобто відсутності літературно-стилістичних впливів (мається на увазі, стилістичного досвіду європейської академічної традиції). Це слід трактувати як уникнення програмної деталізації або семантичного наповнення тематизму у фактурі супроводу.

– **Другий тип пісень**, за С. Людкевичем, представлений солоспівами, мелодика яких також ґрунтується на «народних зразках», однак у цьому випадку наголошено на «художній обробці» таких зразків за допомогою гармонічної мови та розвинених прийомів супроводу, що демонструють стилістичну спорідненість із європейськими академічними моделями.

– **Третій тип солоспівів** М. Лисенка С. Людкевич визначає як твори на слова Лесі Українки, Г. Гейне та інших поетів, чия форма та фактурна організація значно віддалені від українського народного жанру. Ці зразки демонструють у мелодичній структурі, гармонії та фактурі фортепіанного супроводу явний вплив європейських зразків і стилістичних тенденцій.

Примітно, що водночас ці твори формують доволі впізнавану «лисенківську ідентичність» [123, 162].

До цього слід додати те, що зазначена теза акцентує увагу на одному з ключових аспектів – фундаменті унікальності творчого методу класика та засновника української композиторської школи. Адже «фізіономічна» ідентичність стилю М. Лисенка формується переважно не за рахунок мовно-стилістичного (лексичного) компонента, а завдяки композиційно-драматургічній кореляції з думовими інтонаційними моделями.

Таким чином, якщо стилеутворювальний чинник цього жанрового різновиду закріплений на рівні композиційно-драматургічної організації (глибинний пласт структурної логіки музичного мислення), що визначає концептуальну специфіку твору (глибинний вимір семантичної логіки музичного мислення), то цілком обґрунтованим є твердження про тенденцію «ускладнення» певної «простішої» жанрової форми.

Більше того, у судженні С. Людкевича щодо такого типу солоспіву, який за змістом і формою «далекий від українського народного жанру» але натомість демонструє європейські зразки і впливи чітко проглядає акцент на безпосередньо «знаках» сукупного (загальноєвропейського) творчого досвіду, а саме:

- «скорочені» циклічні форми або ж «неподільні» композиційні плани творів складного жанру;
- тенденція жанрово-стильових перетворень, внутрішню сутність яких визначає конструктивна концепція «монотематизму»
- неординарна музична лексика («...в мелодиці, гармонії і манері фортепіанного супроводу») шубертівської «наскрізної» пісні тощо [123].

Варто зауважити, що виокремлені С. Людкевичем «типи солоспівів» так і не отримали відповідного термінологічного визначення. Якщо для першого типу (тобто жанрового різновиду) закріплено назву «пісня», то другий тип, імовірно, можна класифікувати як «пісня-романс». Натомість третій тип

залишається без назви. Однак, його жанрова ідентичність характеризується абсолютною антиномічністю як стосовно «пісні», так і стосовно «романсу».

Це пояснюється тим, що жанровий різновид камерно-вокальної лірики, визначений як «пісня», базується на узагальненні емоційно-образного змісту поетичного тексту, тоді як «романс» спрямований на деталізацію цього змісту, проте без досягнення концептуальних (синтезуючих) узагальнень.

До речі, «романс» посідає рівень базових жанрових форм, що не передбачають концептуальної систематизації поглядів чи способів інтерпретації явищ як семантичної основи для більш складних жанрових структур. Семантична специфіка романсового різновиду солоспіву полягає насамперед у створенні специфічної ліричної атмосфери, яка відзначається витонченою диференціацією емоційних станів. Ця емоційна гамма формується шляхом детального опису образів і смислу та особливого типу сюжету, що формується через відображення внутрішніх психологічних імпульсів.

Наголосимо, що подібний підхід застосовується до жанрового типу «пісні-романсу», що перебуває між «першим» і «другим» пісенними типами (за Людкевичем). Тут стилістичне оформлення вокалізації тексту, з використанням декламаційних елементів і інструментальної партії, підкреслює зміст поетичного першоджерела.

Так, у творчості М. Лисенка «пісня-романс» постає як національно адаптований інваріант європейського романсу, що функціонує як форма суб'єктивного самовираження, поетизована в народнопісенному стилі у вигляді цілісної об'єктивованої картини емоційного стану ліричного суб'єкта. Ця цілісність, зокрема в етичному аспекті вираження, є невід'ємною характеристикою української фольклорної ліричної пісні.

Подальший аналіз демонструє таке: у синтезі жанрових форм пісні та романсу — «пісня-романс» — дотримано балансу між узагальненням «емоційного настрою» віршованого тексту та деталізацією його образно-семантичних значень. Це реалізується в межах структурно-семантичного регламенту простої композиційної форми.



Водночас для «наскрізної пісні», як жанрово-стильової моделі вокальної лірики, на перший план виходить саме концептуальне вирішення. Воно здійснюється не лише в структурно-семантичному регламенті складної композиційної форми, але й через конкретний композиційно-драматургічний принцип, наприклад, поємність, що характерна для творчості Ф. Шуберта.

Суттєво, зокрема, зауважити, що шубертівська концепція *durchkomponirtes Lied* («наскрізної пісні») була адаптована українською музичною творчістю під виглядом суто драматичного (наближеного до музично-театральної специфіки за наявності сценічно-режисерської розробки драматургії сюжету) способу на творення ліричної образності – в напрямі психологізації задуму. У визначенні «третього» пісенного типу С. Людкевич справедливо наголошує на особливому типі поетичного першоджерела, яке зумовлює особливі стилістичні закономірності «типізації» жанрової форми. Формуючий стильовий чинник цього жанрового різновиду закріплюється на композиційно-драматургічному рівні, що включає глибинний вимір структурної логіки музичного мислення. Відповідно до нього визначається концептуальна специфіка твору, що передбачає глибинний вимір семантичної логіки музичного мислення.

Отже, доцільно говорити про прагнення ускладнити певну просту жанрову форму. У науковій праці Людкевича про «форму солоспівів Лисенка» цей тип камерно-вокального твору не отримав теоретичного визначення, але в подальші часи (остання третина ХХ століття) він був справедливо названий «монодраматичним солоспівом-монологом» (за визначенням М. Ярко).

Таке концептуальне визначення видається цілком обґрунтованим: воно, з одного боку, підкреслює моністичний характер художнього задуму, а з іншого – специфічний експресивний компонент, який асоціюється з драматичною природою змісту («драма підіймає тему до проблеми», М. Старчеус).

Таким чином, монодраматичний тип солоспіву-монологу можна описати як камерно-вокальний твір, що акцентує увагу на інтенсивному драматургічному розвитку та великій масштабності композиції.

Є припущення, що створений М. Лисенком тип монодраматичного солоспіву-монологу на основі західноєвропейської «наскрізної пісні» (*durchkomponirtes Lied*) слугує компенсацією за недостатній досвід у написанні великих вокально-театральних творів оперного жанру серед українських композиторів того часу [198].

Дійсно, в історії української музичної культури кінця XIX століття існує надзвичайно обмежена кількість оперних зразків, які, до того ж, значно відстають від реальних досягнень того періоду в контексті розвитку західноєвропейської традиції. Однак реальні соціокультурні умови того часу значною мірою обмежували можливості українських композиторів у реалізації власних оперних постановок.

Іншими словами, адаптована модель жанрового різновиду камерно-вокальної лірики, зокрема «наскрізної пісні», зумовлювала виникнення сольних композицій з монодраматургічною концепцією, подібною до оперного монологу або «сцени-монологу». Це забезпечувало розгорнуту, напружену композиційно-драматургічну структуру з високим рівнем деталізації образного змісту [195].

Основні мовно-стилістичні прийоми забезпечення монодраматичного солоспіву-монологу включають:

- пріоритет декламаційно-речитативного стилю мелодики;
- просторість композиції у строфічній формі;
- варіативність тематизму в інструментальній партії;
- театралізація виразних засобів через драматургічний розвиток [196].

Варто також відзначити такий типізуючий чинник, як образно-тематичність цієї групи українських академічних пісень. У творчості М. Лисенка вони часто відображають трагічну історію українського народу (дума «У неділю рано-вранці»); драму особистості, що веде боротьбу з власним безсиллям («Минають дні»); драму поета-пророка нації («В грудях вогонь»).

Тому саме «знаковість» жанрово-стильових різновидів українського солоспіву забезпечує їм статус «концептів». А на підставі їх лексичної

знаковості вони виводяться в статус «концептуальних структур», що як термін споріднений з такими феноменами, як «архетип», «міфологема» та «символ».

Згадані феномени – новітній предмет дослідницьких студій, що все частіше фігурують «у дискурсі постмодерних музикознавчих рефлексій: особливості застосування цих термінів визначають умови функціонування музичного мовлення як процесу смислоутворення, тобто в контексті семіозису, що значить сукупність «знаків» культурного досвіду» [149, 3]).

Наприклад, поняття «архетип», що як слово походить від давньогрецького «праобраз», термінологічно збігається з поняттями «концепт».

У психологічній науці цей термін означає «структуру, яка представляє стереотипні ситуації в свідомості людини або інтелектуальної системи і використовується для ідентифікації нових ситуацій на основі шаблонів» [151, 32]. У цьому розумінні «архетип» і «знак» логічно пов'язані з жанровими різновидами камерно-вокальної лірики. Ідентифікація з цими «первинними схемами» або структурними інваріантами забезпечує концептосферу української академічної пісні такими концептуальними структурами, як «пісня в народному дусі», «романс», «пісня-романс» і «моно-драматичний солоспів-монолог».

Відзначимо також роль лексичної знаковості вказаних концептуальних структур в якості чинника творення певної «міфологеми» та «символу». Визначальною при цьому є вище означена семантика «лексичних комплексів» як смислових одиниць, що органічно входять до історично визначеного культурного простору як контексту. Накопичення такого досвіду призводить до утворення «універсальних кодів» національної культури.

### 1.3 Українська академічна пісня як мовно-музичне утворення: теорія питання музично-поетичних співвідношень

Питання музично-поетичних співвідношень в українській академічній пісні є одним із ключових аспектів аналізу цього жанру

у, оскільки пісня об'єднує два рівноцінні, але різних за природою мистецьких компоненти – текст і музику, які спрямовані на створення цілісного художнього образу. Охарактеризувати ці співвідношення можна через такі аспекти: взаємодію тексту та музики; емоційний та образний рівень (засоби музичної виразності (мелізми, тональні зрушення, темброві рішення) посилюють метафоричність і символіку поетичного тексту); через досягнення стилістичної єдності між текстом і музикою. В академічній пісні також відображаються історичні епохи й культурні запити. До прикладу, композитори XIX століття часто зверталися до національно-патріотичних текстів, тоді як у XX столітті зростає інтерес до філософських і психологічних тем.

Ключову роль у встановленні музично-поетичних співвідношень в українській академічній пісні відіграє музичне мовлення. Воно слугує засобом, за допомогою якого композитор передає зміст і емоційне наповнення поетичного тексту. Беззаперечним є судження І. П'ятницької-Позднякової: «Музичне мовлення, що в контексті сучасної музичної семіотики з вивчення процесу породження значення та інтерпретації музичних текстів, постає як універсальна форма мислення і представляє собою кодований естетичний простір, усвідомлення якого дозволяє структурувати музичні цінності, що розкриваються в процесі означування й розуміння знаково-символічного музичного континууму» [152, 22].

Наведене судження, що безпосередньо стосується семіотичної методології, особливим чином прикладається не лише до проблеми вибору аналітичної методики щодо музичного вираження в цілому, але також вказує на концептуальні можливості предметно спеціалізованого підходу щодо знаково-символічних функцій музичного мовлення. Тому «знакове» функціонування та

системна організація музичного мовлення – це основи його універсальної понятійної моделі.

До того ж, згадані семіотичні означення музичного мовлення в цілому не є випадковими: вони особливим чином транслюються на «текстуальні» особливості й закономірності структурування вокального творчого матеріалу як синтетичного мовно-музичного утвору, що має дві іпостасі існування – як Слово і Музика. Тому доречно буде зауважити: «Музична мова – це об’єктивно існуюча система таких смислових спільностей, як знаки та зв’язки між ними, а музичне мовлення – це живе звучання» (М. Гайдегер) [цит. за 152, 26]. Або ж: «Музична мова є системою виражальних засобів і граматичних норм, що історично склалася, а комунікативність музичної мови виявляється тоді, коли її засоби, що мають семантику й комунікативні можливості, об’єднуються заради вираження нової, глибоко неповторної музичної думки» [152, 27].

У сучасному теоретичному музикознавстві концептуальний простір дефініцій терміна «музичне мовлення» характеризується дискусійністю і методологічною невизначеністю.

Звідси – аналітичні спроби «обґрунтування концепції музичного мовлення як складної семіотичної системи та розкриття її конститутивних музично-мовних ознак, а також розкриття смислового виміру цього поняття як елемента системи “мова – текст” і як репрезентанта смислових та ціннісних інтенцій композитора» [там само].

А тому, робочим алгоритмом дослідження української академічної пісні як мовно-музичного утвору обрано таку методику аналізу вокальних творів, у якій первинне значення має їх осмислення на предмет способів та прийомів музичного Perezдійснення словесного тексту на рівні «архітектоніки вокальної мелодики» (М. Ярмо [193]), яка спрямована на трансляцію смислу поетичного тексту як першоджерела.

Причому сутність вибраного способу постановки питання полягає у завданні виявити у прикладах концептуальних структур української академічної пісні їх внутрішній «семантичний ритм», що забезпечується

«знаковою» музичною лексикою і тому здатний виступати як константна архетипна модель музично-поетичних співвідношень. У постановці самого питання закладено відповідь щодо детермінант стилістичної специфіки жанрових модифікацій камерно-вокальної творчості, яка охоплює художню інтерпретацію вербальних текстів і формування на цій базі певних принципів укладання вокальної мелодики як творчих технологій, спрямованих на вокалізацію словесного матеріалу з урахуванням метроритмічних характеристик і поетичних засад віршування.

Та передусім відзначимо: «Камерно-вокальні твори – це та жанрова група, що входить до родової сфери жанрів вокальної музики в цілому: її іманентною властивістю є інтонаційно-сміслові співвідношення між авторськими системами «Поет–Композитор». І лише із врахуванням співвідношень цих систем що аналітик, що виконавець може переконливо вести мову про музичне перевтілення словесного тексту. А це – не лише співвідношення між ймовірним мовленнєво-декламаційним типом його вираження та архітектонікою вокальної мелодики, що завжди є пріоритетом у втіленні творчого задуму композитора; а також інтонаційно-тематичний склад інструментального супроводу щодо музично-поетичних співвідношень в цілому» [131, 113].

Сучасне дослідження вокального твору постає як самостійна аналітична методика, що формує окрему традицію, спрямовану на розуміння принципових відмінностей аналізу вокальної музики від аналізу інструментальної музики, яка розглядається як «чиста» музика. Остання базується на іманентних, суто музичних закономірностях художнього вираження, тоді як вокальна музика ґрунтується на концепції синтезу слова і музики, що вимагає усвідомлення її інтегративної природи. Це означає, що вокальна музика визначається особливими принципами музичного висловлювання та композиційного структурування, обумовленими цим синтезом. Відтак, настільки важливо враховувати взаємодію та єдність складових компонентів, наскільки необхідно враховувати їхню специфіку в межах самого синтезу.

Зокрема, вербальний текст вокального твору є органічною складовою його естетичної форми.

Одиницею поетичного тексту виступає текст як цілісна структура, що є характерною ознакою недискретних форм семіозису, а не окреме слово. У контексті вокальних жанрів музичної творчості (родова категорія), де синтез слова і музики є природним і органічно зумовленим, постає необхідність урахування специфіки інтегрованих форм мовленнєвого вираження – вербального та музичного. Це, у свою чергу, означає, що дослідження музичного тексту вокального твору має охоплювати як образно-смісловий, так і структурно-конструктивний аспекти, зокрема включаючи аналіз вербального компонента.

У контексті вокальних жанрів музичної творчості (родова категорія), де синтез слова і музики є невід'ємним та органічно обумовленим, виникає необхідність врахування специфіки інтегрованих форм мовленнєвого вираження – словесного та музичного. Це, в свою чергу, вимагає, щоб аналіз музичного тексту вокального твору охоплював не лише образно-смісловий, а й структурно-конструктивний підходи, зокрема включаючи аналіз вербального компоненту.

Наприклад, навіть без детального аналізу основних принципів віршування, необхідно підкреслити, що метричний тип віршування постійно виявляє свою, так би мовити, відповідність до конкретного жанрового напрямку та типу смислового змісту вокального твору.

Віршовані форми з короткими рядками, побудованими на дво- чи тристопному метрі, не є придатними для філософських рефлексій, оскільки потребують динамічного темпоритму. Натомість довгі метричні структури з п'яти- або шестистопною організацією створюють оптимальні умови для піднесеної, урівноваженої, повільної декламації. Так, урочиста ода й елегія зазвичай створювалися у формах ямбічного метру; гекзаметр застосовувався для перекладу античної лірики або її стилізації; хорей, як ліричний метр, підходив для відтворення народно-пісенних інтонацій. Метрична структура

віршування корелює з певними жанровими формами: наприклад, хорей асоціюється з пісенністю, а ямб – із романсовою традицією.

Відповідно до способів взаємодії метру віршування і «мовленнєвого ритму» з музичним ритмом визначаються аналітичні принципи, які впливають на реалізацію цієї кореляції, зокрема на прийоми формування вокальної мелодики. Ці принципи відображають темпо-ритмічні характеристики мовлення та визначають процес вокалізації вербального тексту.

Загальновизнана аналітична методика, яка дозволяє диференціювати типи співвідношення віршованого метру та мовленнєвого і музичним ритмів, інтерпретує їх як принципи реалізації цієї взаємодії. Ця дослідницька проблематика формує методологічний фундамент теорії вокальних жанрів. Критерієм класифікації в такому аналізі слугує спосіб «омузичення» поетичної основи в цілому та процесу вокалізації вербального тексту зокрема. Відповідно, виділяються: метричний тип, що спирається на метричну структуру вірша; декламаційний тип, орієнтований на мовленнєвий ритм і синтаксичну організацію тексту; кантиленний тип, де ритміка вірша розчиняється у музичному ритмі; та танцювальний тип, який ґрунтується на інтеграції музичного ритму з мовленнєвими темпо-ритмічними характеристиками.

Однак, така побіжна згадка про принципи музично-поетичних співвідношень на рівні «вокалізації» віршованого тексту потребує аналітичної конкретизації; головне – у зв'язку з виведенням певних типів константних величин щодо музично-вербальної природи камерно-вокального жанру. Тут йдеться про закономірності творення архітектоніки вокальної мелодики на основі її співвідношення з віршованим текстом, і передусім – його метро-ритмічними особливостями, що як основа способів вокалізації словесного тексту безпосередньо стосується сукупності стилістичних прикмет щодо такого мовно-стилістичного утвору, як «концептуальна структура».

Такими типами константних величин щодо музично-вербальної природи камерно-вокального жанру є:



– *метричний* тип, який передбачає так званий квантитативний принцип трактування стопи вірша, а саме – принципове забезпечення акценту задля підтримки регулярності ритмічної схеми тексту поезії. Такий тип мелодики чудово узгоджується з концептуальною структурою «пісні в народному дусі». Інструментальний супровід при цьому забезпечує гармонічну підтримку;

– *декламаційний тип*, що спирається на синтаксичну структуру вірша, а не на його метричну організацію, подібній до мовленнєвого ритму, акцентує увагу на семантиці слова та синтагматичній єдності. Цей тип вокальної мелодики найбільш узгоджується з концептуальною моделлю «романсу». Інструментальний супровід демонструє тенденцію до тематизації, яка сприяє виразності смислових нюансів поетичного тексту.

– *кантиленний тип*, у якому ритм вірша та мовлення загалом ніби розчиняються в музичному ритмі, іноді досягаючи повного несумісності мовленнєвого й музичного синтаксису. Цьому типу властивий ефект розтягування віршованого тексту, що призводить до втрати відчуття його структурної організації. Така мелодика є характерною для концептуальної моделі «ліричної пісні». Роль інструментального супроводу тут варіюється – від гармонічної підтримки до інтонаційно акцентованого інструментального тематизму.

– *танцювальний тип*, що базується на жанроформувальному принципі регулярності ритмічних фігур, при важливості моторики як інтонаційного типу тематизму. При цьому особливого значення набуває «зустрічний ритм», коли ритм вірша зміщується і акценти слів не співпадають з музичним метром. Такий тип мелодики часто зустрічається в танцювальних піснях з ритмізованими мотивами. Інструментальний супровід має узагальнюючу роль.

– *аріозний тип*, аналогічно до проміжного статусу оперного аріозо в системі оперних форм, займає перехідне положення серед інших типів класифікації співвідношення метру або розміру вірша як мовленнєвого ритму з музичним ритмом. Цей тип передбачає сегментацію поетичного тексту на

синтагми або мовленнєві фрази, які слугують основою для формування музичних фраз. Аріозна мелодика є характерною для концептуальних моделей «романсу-монологу», «романсу-балади» та «романсу-поєми». У цьому контексті інструментальний тематизм демонструє максимальну диференційованість у семантичному навантаженні інтонаційного рельєфу [59, 78].

Таким чином, описана диференціація типів співвідношення ритмічної організації вірша, мовленнєвого ритму та музичного ритму постає як принципи їх реалізації, що формує основу для визначення жанрово-стильових різновидів камерно-вокальних творів.

Лексична знаковість жанрових різновидів і стилістична багатогранність камерно-вокальної творчості як концептуальних структур є результатом динамічної взаємодії слова й музики, що спричиняє постійне оновлення жанрово-стильових моделей і формування індивідуальних підходів до інтонаційного рельєфу вокальної мелодики.

Однак варто зазначити, що з огляду на фундаментальну важливість проблематики взаємодії слова й музики, аналіз методів вокалізації поетичного тексту виключно через принципи співвідношення метроритмічної організації цього тексту з музичним метроритмом не можна вважати методологічно вичерпним. Навіть за умови врахування способів реалізації та принципів кореляції «мовленнєвого» й «музичного» ритмів поза увагою залишається один із ключових аспектів – звукова специфіка вірша., який реалізується не лише на рівні «ритмічності», але й через «інтонаційність», втілюючись у формі тон-інтоном (інтонаційних засобів вираження). Її антропологічний потенціал, що відображає конкретику емоційності та характерологічні властивості, становить фундамент для формування «інтонаційної формули» як узагальненої категорії.

Отже, визначальним є те, що звуковий аспект музично-поетичних співвідношень завжди слугує засобом вираження смислових відтінків і художньої образності.

У цьому сенсі вельми важливим видається таке судження: «Генетична спорідненість із словесною мовою та особлива організація інтонаційного процесу дають підстави розглядати музику в реальному звучанні як інтонаційне мовлення, а правила й закони організації цього мовлення – як особливу інтонаційну мову» (С. Шип) [цит. за 152, 27].

У кожному смисловому звороті цього судження проглядає максимальної міри диференційованість дослідницької проблематики щодо інтонаційної теорії музики – такої сукупності ідей, що цілковито пронизують увесь «предметний» ресурс сучасного систематичного музикознавства. Ці ідеї входять до знаннєвого активу теорії вокальних жанрів в цілому.

Так, як одиниця вимірювання музичної свідомості, *інтонація* – це засіб передачі безлічі смислових відтінків, що є не лише соціально значущими, але передусім особистісно модальними. У вокальній музиці ця ознака «психічної реальності» має здатність відтворюватися у мелодичних структурах, що як інтонаційно-символічні знаки внутрішніх суб'єктивних відчуттів особистості виконують функцію утворення образно-смислових кодів в «акті інтонування». Звідси походять судження про «типи вокальної мелодики», їхній «інтонаційний рельєф» тощо, згідно зі словесно-поетичними образами та їх смислами, що також містять у собі певну інтонаційну енергію.

Важливо також розглянути питання про взаємозв'язок поміж музичними звукокомплексами та безпосередньо інтонаційним наповненням й семантикою вербального мовлення, що разом засновані на здатності осмислення та інтонування засобом спільного «звукового потоку» для вираження внутрішнього емоційного стану та ставлення до світу.

Відповідно, слід мати на увазі базис музичної мови у вигляді її компонентів як структурної цілісності – звуковисотну та ладову організацію, метро-ритмічну будову, принципи динамічного, артикуляційного, тембрального, темпового, синтаксичного впорядкування. Лише услід за тим можна говорити про «інтеграційний закон інтонації» – коли саме «мовленнєва

інтонація» визнається як матеріал та безпосередній компонент музики як мистецтва інтонованого смислу.

Тобто йдеться про те, що «інтонації вербального мовлення» є найбільшим джерелом саме для «музичної інтонації»; і що саме це зумовлення, яке «вплітається» у мелодичні структури музичного мовлення, фактично формує його психоемоційні характеристики.

Слід зауважити, що мовленнєва специфіка вокальної мелодики виявляється найбільш очевидною залежно від масштабу репрезентованого в музиці компонента поетичного тексту: чим меншим є цей компонент, тим виразніше проявляється його звукова сторона. При зміні масштабу аналізованого об'єкта – наприклад, до рівня строфи чи композиції загалом – на перший план виходить сюжетно-смілова специфіка синтезу, де домінують не окремі деталі, а загальні закономірності усного мовлення. Таким чином, у процесі аналізу строфи як автономної композиційної одиниці ключовим стає питання музичної репрезентації структури поетичного тексту, а саме:

- співвідношення компонентів строфи та окремих віршованих рядків;
- ритмічної організації віршованого тексту;
- лексичних і фонемних повторів.

Коли ж у фокусі аналізу знаходиться загальна композиційна перспектива (а для камерно-вокальних творів це може бути куплетна строфіка, форма варійованої строфи або «наскрізна» строфічна структура), звуковий спектр музично-поетичного синтезу потрапляє в площину стилістичного оформлення, яке, в свою чергу, розглядається через призму процесуального аспекту художнього втілення образів.

Додамо, що спосіб розмежування типів вокальної мелодики за жанровими ознаками, такими як «речитативний», «аріозний» і «пісенний» типи, базується на музичних закономірностях і більше підкреслює стилістичні відмінності, а не смислові проекції інтонаційного поєднання сфер музичної та мовленнєвої.

Аналогії між мовленнєвою та музичною мелодикою стають актуальними тоді, коли вокальна мелодика передає та відображає функцію мовлення та її

інтонаційний тип. А також, коли аналіз типів вокальної мелодики у їхньому відношенні до звукової форми усного мовлення допомагає краще зрозуміти художні особливості вокального твору як музичного тексту. Це стосується мовленнєвих інтонацій, які завжди є не лише умовними, але й особистими. І хоча питання конструктивного відображення мовленнєвого зразка є важливим, більшою значимістю володіє питання семантики мовленнєвого зразка, що має свою власну звукову форму.

Так, у поетичному творі в контексті віршування «мова» постає в двох вимірах: як акт вираження думок через художні образи та як звуковий процес, де важливу роль відіграють закономірності мовлення, які забезпечують її «звучання». Це, попри ритмічну структуру, в основному є фонетичним аспектом усного мовлення. Варто також підкреслити, що звуковий бік є завжди специфічним способом прояву, виділення певних нюансів думки та особливостей образу в його ментальній характеристиці. Проте, незважаючи на тісну інтеграцію обох аспектів, вони не є абсолютно тотожними: це різні виміри, що виявляється у специфіці їхнього відтворення чи реалізації через музичні засоби.

Саме тому окремі види музично-поетичних співвідношень на рівні вокальної мелодії, які служать для омузичення поетичного джерела камерно-вокального твору, варто сприймати як знакові елементи музичної мови, що передають смислове навантаження творчого задуму композитора.

У зв'язку з цим розглянемо наступні аспекти методологічних основ аналізу музично-поетичних співвідношень, пов'язаних із взаємодією авторських систем «Композитор» і «Поет». Наприклад, це може бути збіг модальностей при адекватному відтворенні творчих задумів; або резонуюче відношення, коли музична версія трохи перевершує поетичну програму з точки зору мовно-сислової структури; або ж альтернативне, коли модальні характеристики поетичного джерела та його музичної інтерпретації повністю розходяться [88].

Ці питання належать до семантичних проєкцій інтонаційного синтезу мовленнєвої та музичної сфер, і ставлять проблему персоніфікації «голосу»

поета. Аналіз типів вокальної мелодії у їхньому відношенні до специфічних звукових характеристик віршованого тексту як форми усного мовлення допомагає глибше зрозуміти художню специфіку вокального твору як певного типу музичного тексту.

Наприклад, це стосується звукової форми та семантики мовленнєвих прототипів поезії окремого поета, що також представляє особливий тип концептуальної структури. Звукоінтонаційна природа музичного вираження підтримує свою специфіку через мовленнєве артикулювання сенсу, що є авторською інтонацією поета, яка диктує способи розгортання і структурування вокального твору в цілому та вокальної мелодії зокрема.

У цьому контексті формуються певні архетипи – інтонаційно структуровані концептуальні структури або «концепти», які діють як смислове ядро та певна музично-мовленнєва константа. Архетип має внутрішню логіку свого розвитку та наслідування. Як акт «схоплення» смислів, «концепт» підкреслює свою «особистісну» природу в порівнянні з раціонально-об'єктивним його розумінням. Оскільки «концепт» формується в мовленнєвій площині (а вокальна музика – це мовно-музичний твір) і потребує розуміння в духовній площині з її «ритмами», «енергією» та «інтонаційною формою», він підлягає структурно-герменевтичному тлумаченню [131, 114–116].

Іншими словами, оскільки «концепт» є вкрай суб'єктивним, він актуалізує сенси у «відповідях» та судженнях про нього з креативним наповненням через певний «знак» чи «символ» [131]. Це змістовний інваріант концепту та його сегментів, що досягаються й адаптуються до історично складених традицій та досвіду. У нашому випадку це жанрові різновиди українського солоспіву, які протягом тривалого часу підлягали як диференціації, так і трансформаціям у нові жанрово-стильові моделі.

З наведених положень щодо методологічних основ аналізу музично-поетичних відношень у архітектоніці вокальної мелодії слідує, що звукоінтонаційна природа музичного вислову підтримує свою специфіку через мовленнєве артикулювання сенсу. Це доводить правомірність звернення до

об'єднуючого чинника – феномена «вокальна мелодія як ціле», що означає, що обидві сфери – мовленнєва та музична, передбачають не стільки інкрустацію певних засобів, скільки способи розгортання та структурування. Саме тому існує правомірність постановки питання про типи вокальної мелодії у зв'язку з інтонаційно-драматургічною логікою «мовленнєвого жанру» та «мовленнєвого такту», що призводить до неординарного вираження ідеї синтезу Слова і Музики.

Отже, слідом за наведеними судженнями можна перейти до цілісного аналізу такого спеціального предмета, як «мовленнєва мелодика» або «мелодика мовлення».

У дослідницьких джерелах з питань взаємодії Слова і Музики стосовно цього питання фіксується цілий ряд закономірностей мелодики усного мовлення [123; 179; 193] – на основі порівняння певних форм співу з природними фізіологічними передумовами. Так, характеризуючи «пісенний образ», часто говорять про завершеність та вичерпність мелодичної «хвилі», про природність розмірених цезур, пауз, але при цьому рідко усвідомлюють, наскільки великим є тут вплив елементарних норм співочого дихання. Бо «циклічна» природа дихання, яке завжди прагне до рівномірності, безпосередньо визначає періодичну організацію пісенного цілого, у тому числі й лінійну повторюваність звуковисотного контуру. Розчленованість висотної лінії на рівні частини, які невимушено тяжіють до ритмічної та інтонаційної подібності, неначе на міцний фундамент спирається на розміреність «динамічної кривої» дихання. Відтак, найпростіша відповідність спричиняє укладання «наспіву-формули» у середню величину циклу дихання.

Зокрема, «первинний» образ вокальної мелодики, коли підлягають усвідомленню «голосові модуляції» мовленнєвої мелодії та їх ймовірне звуко-інтонаційне втілення у вокальній мелодиці, справедливо співвідноситься з аналогічною «первинною» звуковою формою мовлення, такою як «мовленнєвий такт». Цей аспект також обумовлений психофізіологічними чинниками – зокрема дихальними процесами, які безпосередньо впливають на

конкретизацію «ситуативного контексту», коли темпо-ритм та типи розчленування мовлення виступають зовнішніми проявами емоційного змісту.

Наступним є питання музичного втілення тих характеристик, які забезпечують соціальну функцію мовлення (комунікація, інформування, впливи) і виокремлюються як, з одного боку, «типи розмовних жанрів», та «типи розмовної мелодії» – з іншого. Щоб зрозуміти їх вплив на структурування вокальної мелодики важливо вже саме звернення до цих категорій. Порівняння розмовного жанру та типів «розмовної мелодії» з принципами класифікації типів вокальної мелодії в аспекті музично-лексичного вираження відкриває можливість дослідити міру взаємозв'язку та взаємодії між ними як інтонаційними сферами [193].

Усі перелічені аналітичні аспекти з теорії вокальних жанрів варто застосувати в дослідженні творчого ресурсу української академічної пісні, зокрема, враховуючи те, що «артикулюючи питання закономірностей та особливостей омузичення словесного тексту в жанрових формах камерно-вокальної лірики та їх представлення на ґрунті зразків творчості українських композиторів варто апелювати до розгляду цієї проблеми засобом дискурсивного методу аналізу, а надто – герменевтичної рецепції структури вокальної мелодики з боку принципів втілення віршованого тексту» [131, 113].

Однак слід наголосити, що загальний досвід використання спеціалізованих методик аналізу вокальної музики підтверджує усталену важливість хоча б двох основних аспектів проблем: перший стосується питання репрезентації змістовно-сислового значення поетичного тексту як основи камерно-вокального твору в музиці; другий – взаємодія слова та музики в контексті співвідношення творчих систем «Композитор – Поет», що охоплює систему музично-виразових засобів не лише з погляду принципів вокалізації віршованого тексту, але й через призму виразової та образно-сислової участі «інструментальної тканини» як активного елемента музично-поетичного синтезу.



Крім того, важливий аспект аналітичного дискурсу при цьому складає вистежування «знаків» поетичного тексту, з яких складається «сюжет вірша» у вигляді «схеми», завдяки чому відкриватиметься можливість «дешифрування» задуму поета в площині вже авторського дискурсу композитора. (див. рис. 2, с. 36).

Однак, проблемі співвідношення модальностей поета та конкретного композиторського задуму присвячено вже наступний виклад дослідження, бо стабільними значеннями здатний володіти тільки безпосередньо музичний твір як цілісний організм і єдиний неподільний «знак», у структурі якого можна вирізнити хіба що «семантично згущені» субзнаки.

Та, поки що необхідно зосередитися на простому рівні музично-поетичних співвідношень, що базуються на уявленнях про первинний образ втілення цього співвідношення і оцінюються як проблема розуміння музичного змісту на рівні співвідношення лексеми та контексту. А саме – на рівні співвідношення ритмічних закономірностей віршування та їх адаптування у вигляді принципів структурування вокальної мелодики. Матеріалом розгляду при цьому становитимуть окремі зразки камерно-вокальної творчості українських композиторів, у тому числі – враховуючи спільність поетичного першоджерела та відмінності авторського дискурсу композиторського задуму.

До прикладу: солоспіви Ф. Наденка та І. Соневицького на вірш Івана Франка «Твої очі» репрезентують дві різні моделі вокалізації словесного тексту за певними принципами його омузичення. З одного боку, вистежується стабільність дотримання первинного образу ритміки й строфіки вірша засобом метричного принципу вокалізації словесного тексту; а з іншого – інтегрування, або з принципом «кантиленності» – у випадку якщо віршований ритм й взагалі «мовлення» ніби розчиняється у музичному ритмі сягаючи неспівпадання мовленнєвого й музичного синтаксису засобом ефекту «розтягування» віршованого тексту, що нівелює відчуття його ритмічної структури (дискурс І. Соневицького), або з принципом суто мовно-декламаційного увираження поетичного першоджерела (дискурс Ф. Наденка).

До-речі: подібність омузичення віршованого тексту, але вже за суто декламаційним принципом, виявляється у солоспіві Н. Надененка на франковий текст «Чого з'являєшся мені у сні» – в моделі увиразнення «розмовного жанру» із запитального роду інтонаціями, які подано у виразній експресивній манері музичного вираження.

Продовжуючи тактику зіставлень первинних образів ритмічної моделі та застосовуваних принципів вокалізації віршованого тексту на прикладах солоспівів різних українських композиторів на один і той самий словесний текст, є можливість виявити *модальну характерність* авторського задуму.

Так, у кількох романсах Вадима Кіпи з циклу на слова Лесі Українки передусім однозначно застосовується «метричний» принцип «вокалізації» віршованого тексту: «Не співайте мені сеї пісні»; «Надія»; «Осінній плач»; «Вечірня година»; «Напровесні»; «Пісня»; «Хотіла б я піснею стати». Проте в інших романсах із цього ж циклу спостерігається застосування вже «декламаційного» принципу: «Стояла я і слухала весну»; «Скрізь плач, і стогін, і ридання». (*див. дод. Д, с. 356*)

«Метричний» принцип співвідношення ритміки вірша та музичного ритму вистежується також у солоспіві О. Левицького «Напровесні» на слова тієї ж поетеси.

Натомість «дешифрування» знаків поетичної системи віршування засобом інтегрування «кантиленності» й «декламаційності» спостерігається у двох композиторських версіях (В. Герасимчук, М. Дремлюга) омузичення вірша Л. Українки «Знов весна і знов надії»: в обох випадках вистежується намір правдоподібної близькості з «мовленнєвими інтонаціями» та їх «розспівування».

Саме «метричний» принцип вокалізації словесного тексту, що також інтегрується з декламаційним способом омузичення віршованого тексту, вистежується і в модально споріднених солоспівах різних авторів (В. Квасневський, А. Коломієць, К. Стеценко) на поетичний текст Лесі Українки «Хотіла б я піснею стати». Причому, передбачувана як первинний

поетичний образ мовленнєва мелодекламація, власне, долається стабільністю дотримання розміру вірша та його синтаксичної організації.

З ознаками декламаційності і кантиленності як інтегрованості принципів співвідношення «ритміки» словесного тексту та його музичного перевтілення проглядає солоспів М. Жербіна «Дивлюсь я на яснії зорі» (слова Л. Українки). Така ж інтегрованість принципів має місце в омузиченні цього ж поетичного тексту в авторській версії М. Надененка.

Своєю чергою, саме поетична система зумовила високу міру придатності праобразів усного мовлення зразка «розмовний жанр» у монодраматичних солоспівах «Останні квіти» та «Не співайте мені...» того ж композитора (також на слова Л. Українки). М. Жербін вдається до виразної «театралізації» образної системи віршів, посилюючи тим самим модальність «монологу» і досягає такого ефекту засобом «принципу декламаційності».

Отже, встановлено, що серед принципів взаємозв'язку метричної структури віршування та музичного ритму саме ритміка мовлення відіграє вирішальну роль і визначає стилеві ознаки українського солоспіву. Ключовим є ступінь відтворення поетичного тексту у змістовій цілісності, коли існує тенденція до інтонаційно виразної деталізації смислових та емоційно-психологічних відтінків і окремо взятих лексем, і мовленнєвих фраз. Це виявляє цілеспрямований інтерес авторської творчості українських композиторів до омузичення поетичного тексту в контексті формування камерно-вокального стилю – стилю, що ґрунтується на системі віршового декламування і включає смислову і психоемоційну мікроартикуляцію лексеми, фраз і реплік мовлення відповідно до нюансів смислових і психо-ситуативних відтінків поетичного слова.

Тому, можна стверджувати: стилістична специфіка української камерно-вокальної творчості має витокими ідею національного опосередкування жанрових форм камерно-вокальної лірики в цілому; і передовсім – в плані художнього опрацювання літературних текстів та створення на їх базі певних принципів укладання вокальної мелодики.

Зокрема, висуваючи предметом дослідницького аналізу принципи вокалізації поетичного тексту як первинного образу вокального твору незмінно актуалізується проблема особливостей не лише дослідження, але й виконавської інтерпретації вокального твору.

Тобто, необхідно визнати практичну значущість описаної аналітичної методики, що зобов'язує до розуміння синтетичної природи камерно-вокального твору. Це повинно стати свого роду аналітичною традицією, яка могла б розкрити суттєві відмінності між аналізом вокальних творів та аналізом інструментальної музики, як «чистого» музичного вираження: останнє ґрунтується на внутрішніх, виключно музичних закономірностях музичного виразу; вокальна музика, у свою чергу, опирається на концепт музичного трансформування поетичного тексту, що вимагає обов'язкового врахування «предметної» специфіки компонентів синтезу – Слова та Музики.

### **Висновки до першого розділу**

1. З'ясовано, що дослідження концептосфери української академічної пісні, базовою одиницею якої є «концепт» – це спеціальна дослідницька парадигма, ієрархічні стосунки поміж знаннєвими рівнями якої потребують залучення метатеоретичної моделі пізнавальної діяльності за відповідними щодо неї методами дослідницького пошуку – феноменологічним, семантико-когнітивним та герменевтичним, – які надають можливість розглядати культурно-мистецькі феномени у найвищій мірі узагальнення – у вимірах ментального поля культури.

2. Встановлено, що проблема теоретичної дефініції поняття «українська академічна пісня» має можливість бути успішно вирішуваною у дискурсах понятійно-сміслових значень терміносистеми «концептосфера»; а саме – аналітичної діагностики когнітивних вимірів та параметрів типології концептуальних структур, з-поміж яких окрім безпосередньо поняття «концепт» фігурують також «архетип», «знак», «мислеформи», «фрейми»,

«ментальне поле», що відповідають за сегментацію концептосфери української академічної пісні згідно з жанрово-стильовими різновидами камерно-вокальної творчості та безпосередньо концептами авторських дискурсів щодо омузичення поетичного тексту й тим самим створюють певну «картину художнього світу» української академічної пісні.

3. Виведено та теоретично обґрунтовано систематизацію українського солоспіву за його жанрово-стильовими різновидами академічного зразка («пісня», «пісня-романс», «романс», «монодраматичний солоспів-монолог»), що згідно з їх лексичною знаковістю відповідають уявленням про концептуальні структури української академічної пісні.

4. Доведено, що дискурс словесно-музичної взаємодії охоплює систему виразових засобів, зокрема проблеми вокальної декламації та взаємозв'язків між мовною і музичною інтонаціями. У ньому також розглядаються типи вокальної мелодики та взаємодія музичного метру й синтаксису з часовою організацією поетичного тексту. Зразки камерно-вокальної творчості українських композиторів свідчать про тенденцію до спеціалізованої авторської роботи. Її метою є омузичення поетичного тексту через інтонаційне увиразнення мовленнєвих праобразів та ментальну ідентифікацію «голосу / образу поета».

5. Розроблено аналітично вивірені критерії та алгоритми з уточнення теоретико-методологічних основ наукового дослідження концептосфери української академічної пісні, що її загально визначено в статусі фундаментального символу української культури в її ментальній цілості та української камерно-вокальної творчості зокрема.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [30; 58; 60; 61; 62; 63].

## **Розділ 2. УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЧНА ПІСНЯ В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВИЙ ВЕКТОР**

### **2. 1 Лисенкова модель української пісні в якості маркерів концептуальних структур професійної камерно-вокальної творчості**

Лисенкова модель української академічної пісні та її сегментів в якості маркерів концептуальних структур національної професійної камерно-вокальної творчості потребує розгляду в намірі ідентифікації музичного мовлення композитора. Дослідження творчого доробку Миколи Лисенка завжди залишатиметься актуальним, адже він заклав фундамент професійного розвитку української музичної культури, глибоко осмисливши її національну основу. Постійна актуальність цієї спадщини підтверджується зростаючим числом наукових проєктів, у яких здобутки Лисенка переосмислюються крізь призму сучасних викликів – духовного пізнання світу, значення особистісного досвіду та індивідуалізації авторського стилю.

У цьому полі дослідницьких інтересів первинною обирається проблема сигніфікації або ж «знакової» диференціації музично-поетичного синтезу, що аналітично є ключовою для досягнення жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної творчості М. Лисенка як засновника української національної композиторської школи. Зокрема, засобом цієї постановки питання досягатиметься можливість максимально вірогідного тлумачення його внеску до процесу академічної професіоналізації української камерно-вокальної музики. Адже суть дослідницької проблеми коріниться саме у витвореному М. Лисенком феномені – «український солоспів».

Передусім згадаємо спеціальні авторські розробки щодо стильової системи М. Лисенка як ініціатора та фундатора української композиторської школи: це численні дослідницькі матеріали, з-поміж яких відзначимо ґрунтовні дослідження на предмет основ національної музичної мови (В. Козаренко

[103]), а також спеціалізовані дослідження щодо форми камерно-вокальних композицій М. Лисенка (С. Людкевич [121;123]).

Нагадаємо про цінні настанови щодо методики аналізу камерно-вокальних композицій М. Лисенка, які залишив для нащадків С. Людкевич: «Для проведення аналізу такого багатого ... пісенного матеріалу (понад 120 пісень) здається конче потрібним провести спершу його раціональний поділ та групування за стилістичними прикметами. Мабуть, перший раз такий поділ пісень ..... старався зробити М. Грінченко у своїй “Історії української музики”, однак його поділ зроблено виключно на основі змісту поетичних текстів Шевченка, що до речі, не дає тривких основ для музичного поділу. Єдиним раціональним критерієм для поділу пісенного матеріалу М. Лисенка можуть бути тільки чисто музично-мистецькі та стилістичні прикмети, що створюють характер та жанр пісень» [123, 159].

Услід за цим застереженням дослідника необхідно:

- на основі вищенаведених міркувань щодо семантичного поля поняття «український солоспів» розглянути історичний перебіг спеціалізації солоспіву як типу камерно-вокальної композиції;
- проаналізувати певну кількість солоспівів М. Лисенка, обираючи їх за нормами жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної лірики згідно з прийомами та методом омузичення словесного тексту;
- встановити та охарактеризувати жанрові типи солоспівів М. Лисенка, вдаючись при цьому до нормативної аналітичної методики з визначення різновидів камерно-вокальної творчості;
- обґрунтувати фундаментальність здобутого М. Лисенком принципу жанрово-стильової спеціалізації української камерно-вокальної лірики за певними типами музично-поетичних співвідношень;
- виявити загальні закономірності та індивідуально-стильові особливості жанрової диференціації камерно-вокальної сфери у творчій спадщині М. Лисенка, що як такі вирізняються особливими прийомами

омузичнення словесного тексту й тим самим визначають жанрову спеціалізацію різновидів лисенкового солоспіву в якості концептуальних утворень.

Для вирішення поставлених завдань важливе значення матимуть такі теоретико-методологічні твердження: «Віддзеркалення мисленневих процесів у контексті художніх практик композиторів знаходить свій прояв на рівні музичного мовлення, що актуалізує як глибинні інтонаційні структури, де відображено психосемантику конкретної музичної культури, так і особистісний вимір експресивно-афективної сигніфікації митця. Це своєрідне відбиття музично-мовної свідомості композитора у контексті певного історико-культурного часу, де органічно співіснують соціокультурні універсалії з індивідуально забарвленими смислами художньої практики, що виходять на рівень знаково-символічного узагальнення. У такому розумінні музичне мовлення композитора з його особистісним світом набуває детальних, відчутно зримих обрисів» (І. П'ятницька-Позднякова) [139, 1].

Важливо, зокрема, наголосити: історично склалося так, що постать М. Лисенка як основоположника національної української музики сприймається в регламенті романтичного стилю – такої художньо-естетичної програми, що зростає в добу «весни» європейських народів. Пріоритетною, отже, передусім була «національна ідея» та етнонаціональна ідентифікація академічного досвіду, які мали суто романтичне вираження – на ґрунті естетики й філософії індивідуального начала.

Тому суть проблеми жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної творчості М. Лисенка сягає своїм корінням тієї духовно-естетичної якості, яка є домінантною в романтичній естетиці в цілому: мова йде про «критерій камерності» – як засіб окреслення суб'єктних рис особистості. У цьому романтична естетика виразно протистояла досвідові мистецтва Класицизму, що спирався на світоглядні пріоритети доби Просвітництва з його антропоцентричними та раціонально структурованими світоглядними установками.



Так, згідно з класицистською моделлю світовідношення (діалектичний, раціонально-вольовий тип) ліричне начало прагнуло об'єктивізації, що спричиняло дієве (як у драматургічному принципі сонатності класичного зразка) вираження стосунків поміж суб'єктивним (власне ліричним) та об'єктивним началами. Натомість мистецтво Романтизму доводило самодостатність суб'єктивного: у вимірах світогляду (світорозуміння, світовідчуття) безпосередній контакт з раціональними інтенціями об'єктивного світу уникався, а динаміка причинно-наслідкових зв'язків переміщувалася у вимір «внутрішнього світу» людини. Найочевидніші прикмети саме такого позначення суб'єктних рис особистості містить «новелістичність» концепцій Р. Шумана; «пісенна» природа інструментального тематизму у творах Ф. Шуберта тощо.

Загалом «камерність» (як і їй співзвучна «новелістичність») зумовила появу особливого типу образів, тем, сюжетів та головне – засобів їх втілення. Примітно, що спроектовані романтичним світоглядом зміни викликали потребу у «неакадемічних» жанрових формах, які здобули статус своєрідних символів естетики романтичного (подібного сенсу «символами» є «наскрізні пісні» Ф. Шуберта, «Листки з альбому» Е. Гріга та «Ліричні зошити» Ференца Ліста, поетизовані зразки танцювальної культури – вальси, полонези, мазурки – Ф. Шопена тощо).

Український солоспів (зокрема «старогалицька елегія») чутливо відреагував на цю художньо-естетичну доміанту романтичного світогляду: романтична ідея абсолютизації суб'єкта в його безнастанному прагненні отримала у фазі становлення української національної композиторської школи виразне втілення під виглядом диференційованої за жанрово-стильовими різновидами «камерно-вокальної лірики». А тому, питання жанрово-стильової спеціалізації української камерно-вокальної творчості – це, водночас, питання розробки способів (чи прийомів) на втілення так званого «романтичного комплексу» та його «психологічного оснащення» – в намірі деталізації образної програми (буквально – її «психологізації»).

Наприклад, в рамках камерно-вокальної творчості Ф. Шуберта сфера лірико-суб'єктивного виразу еволюціонувала від власне «пісні» («Форель», «Колискова для струмка», «Липа») до, так званої, «наскрізної пісні» (балади «Лісовий цар», «Блукач»). Окрім того, набутий цим фактично першим віденським романтиком досвід інтонаційно рельєфного накреслення суб'єктної сфери (і засобом вокальної мелодики, і засобом супроводу як «інструментальної тканини») загально долучився до процесу кардинальних жанрово-стильових трансформацій – змішання композиційно-драматургічних принципів, синтез жанрових видів тощо.

Суттєво відзначити, що відпрацьований романтичною естетикою моністичний тип драматургії був у своєрідний спосіб адаптований в українському солоспіві: перейняті з німецької, насамперед, культури романтичні концепції «камерності» й «новелістичності» подекуди були співзвучними із запереченням реалістичного вираження пасіонарної енергії шевченківського типу (тут – героїчний пафос так званої «громадянської лірики»). Пріоритет потім був закріплений за медитативною («замкненою на собі») лірикою, що претендувала на вираження духовної цілості й багатства внутрішнього світу людини.

Щоб висвітлити питання жанрової типології солоспівів М. Лисенка в аспектах музично-поетичного синтезу слід нагадати про аналітичні настанови С. Людкевича, який в числі перших дослідників солоспівів М. Лисенка наголошував на важливості їхнього «раціонального поділу та групування за стилістичними ознаками». Він підкреслював, що визначальним раціональним показником для цього поділу і групування можуть бути виключно «чисто музично-мистецькі та стилістичні ознаки, які визначають характер та жанр пісень». [123, 161]. «У своїх висловлюваннях Людкевич специфічно застосовує *поняття «пісні»*: цілком зрозуміло, що дослідник мислив про камерно-вокальні твори Лисенка як вокальні композиції в цілому» [59, 79], які, власне, закликав осмислювати як спеціальний «за характером» жанровий тип.

Описані принципи систематизації жанрових різновидів камерно-вокальної творчості М. Лисенка за поглядами С. Людкевича, які були висвітлені на тлі міркувань щодо їхнього остаточного понятійного позначення, призвели до рішення згадати й прокоментувати запропоновану ним систематизацію солоспівів за кількома жанровими типами.

Перший з них – *«пісенний» тип солоспіву*, що його С. Людкевич свого часу охарактеризував як тип «пісні простонародного жанру» – солоспіву, що «взорується на народні пісні». Цей тип солоспіву дослідник виокремлює «як найпростіший за змістом тип жанрової форми, що пов'язаний з картинами народного побуту; зокрема – виокремлює характерність організації мелодико-ритмічної структури» [59, 79], притаманну народнопісенним зразкам, а також невибагливість у техніці акомпанементу, що виражається у «відсутності літературно-стилістичних нашарувань, слід розуміти як позбавленість програмних інтерпретацій через деталізацію чи семантизацію інструментальної тематики» [123].

У цьому різновиді «фольклорного жанру» С. Людкевичем простежується високий ступінь поетизації жанрових меж народної пісні, що виявляється в узагальненні змісту вербального тексту. Це стосується трансформації сюжету чи образної картини в інтегрований «настрій» образної концепції поетичного джерела, поза межами його деталізації.

Фактично – це «фольклорний інваріант» як «маркер» музичної концептосфери М. Лисенка [153].

Видатним зразком солоспіву «пісенного» типу в камерно-вокальній творчості М. Лисенка є солоспів «Садок вишневий коло хати» на текст Т. Шевченка. Стилістика та мелодико-ритмічна організація вокальної лінії в зазначеному творі характеризується метричністю, тобто базується на домінуванні ключової метро-ритмічної формули, яка зберігає свою структурну сталість протягом усього твору. Функція інструментального супроводу зводиться здебільшого до гармонічної підтримки, залишаючись поза межами

інтонаційно-тематичного акцентування, яке могло б деталізувати образний зміст поетичного джерела.

Варто зазначити, що М. Лисенко підходить до поезики народної пісні не формально, а творчо переосмислюючи її. Жанровий тип, який відображає сцени народного побуту, трансформується у його творчості у яскраво поетичний та мальовничий образ. Зокрема, слід відзначити використання наскрізної тричастинної строфічної форми (А В С), де кожна строфа поетичного тексту отримує індивідуальне музичне втілення. Такий підхід заперечує традиційну структуру у народнопісенному жанрі, що базується на куплетній строфіці. Ця індивідуалізація зумовлена композиційним слідуванням за сюжетними ескізами, відображеними у поетичному тексті. Лише у фінальній строфі вперше виразно застосовується образна персоніфікація — спів солов'я та його витончене звучання, що знаходить відображення у фортепіанній партії.

Отже, «пісенний тип солоспіву» у камерно-вокальній спадщині М. Лисенка представляє собою жанровий різновид камерно-вокальної лірики, у якому простежується високий ступінь поетизації жанрових меж народної пісні. Це виражається в узагальненні сюжетного та образного змісту, що наявні у вербальному тексті, до рівня загального настрою, який формує образну концепцію поетичного джерела.

До інших зразків цього типу у творчості М. Лисенка належить солоспів на поезію на поезію І. Франка «Безмежнеє поле». У ньому ключовим аргументом на користь узагальнення образної концепції є синтетичний підхід до співвідношення між вербальним текстом і вокальною мелодикою. Важливу роль у творі відіграє поетизація, що втілюється через образно-описову функцію фортепіанної партії. Її тематична різноманітність, особливо у вступі та постлюдіях, акцентує увагу на картинності музичного висловлювання.

**Романсовий тип солоспіву.** Його виокремлення як жанрового різновиду у камерно-вокальній творчості М. Лисенка ґрунтується на сучасних теоретичних підходах, які визначають деталізацію образної програми як ключову характеристику жанру романсу. Проте, подібно до пісенного типу

солоспіву, романсовий тип належить до рівня «простих» жанрових форм, тобто таких, що не передбачають концептуальної системності чи глибинної семантичної рефлексії, властивої складним жанровим формам.

Яскравим прикладом романсового типу солоспіву у М. Лисенка є твір на поезію Т. Шевченка «Мені однаково». Основну увагу зосереджено на декламаційному типі мелодики, організованому відповідно до мовленнєвої декламації, її темпо-ритмічних характеристик та висотно-інтонаційних градацій. Автор прагне досягти максимальної правдоподібності у відтворенні мовленнєвої інтонаційності у вокальній мелодиці, що відображається у її ритмо-інтонаційній артикуляції. Звуковисотна організація вокальної лінії настільки реалістично наближена до мовленнєвого інтонування, що дозволяє стверджувати про свідому авторську установку на імітацію мовної артикуляції.

Інструментальна тканина також відзначається високою виразовою насиченістю. У фортепіанній партії спостерігаються нестандартні гармонійні переходи, оригінальні фактурні рішення (зокрема, тяглість мелодичних затримань і виразне мелодичне легато). Композиційна строфічна структура збагачена включенням інтерлюдій між строфами та завершальної постлюдії.

Романс «Огні горять» на слова Т. Шевченка є ще одним прикладом романсового типу солоспіву у творчості М. Лисенка. Тематично твір звертається до теми змарнованих молодих років. Емоційний спектр варіюється від гротескних, перенасичених веселощів першої строфи до глибокого, афектованого розпачу другої. Цей драматичний контраст визначає емоційну напруженість твору. Інтонаційна структура базується на типово романсових елементах: висхідних інтервалах на сексту та виразних мелодійних розспівах.

Романс «Айстри» на слова О. Олеся є поетичною замальовкою романтичного характеру, яка відтворює осінню атмосферу занепаду та завершення життєвого циклу. Вокальна партія відзначається декламаційно-речитативним стилем, що підкреслює чіткість словесного тексту. У цьому творі саме вокальна лінія акцентує всі ключові інтонаційно-сміслові моменти, тоді

як фортепіанна партія виконує функцію відображення мінливості настроїв і етапів сюжету.

Ще одним знаковим прикладом романсового типу солоспіву є композиція «Нічого, нічого» на слова М. Вороного. Твір демонструє детальну розробку образної концепції поетичного тексту через вокальну мелодику, яка використовує принципи речитативної артикуляції та афектованої експресії. Фортепіанна партія, своєю чергою, має високу інтонаційно-тематичну насиченість, яка гармонійно інтегрується з вокальною лінією, створюючи єдиний інтонаційний простір.

**Пісенно-романсовий тип солоспіву.** Семантична структура романсового типу солоспіву у камерно-вокальній спадщині М. Лисенка передбачає створення особливої ліричної атмосфери, що характеризується тонкою градацією емоційних станів. Ця атмосфера формується завдяки деталізованому опрацюванню образно-сміслової програми та специфічного «сюжету», основою якого є внутрішні психологічні переживання.

Цей різновид камерно-вокальної творчості М. Лисенка, за визначенням С. Людкевича, отримав назву «другий пісенний тип». Він охоплює солоспіви, мелодична основа яких також спирається на народнопісенні зразки, але з акцентом на художньому опрацюванні цих зразків за допомогою засобів гармонії та техніки інструментального супроводу. Таке опрацювання демонструє стилістичну близькість до європейських вокальних традицій [123, 162]. Сучасні дослідження визначають цей тип як проміжну стилістичну форму, що поєднує риси пісенного і романсового жанрів.

Наприклад, солоспів М. Лисенка на поезію Т. Шевченка «Ой одна я, одна» належить до пісенно-романсового типу. У ньому органічно поєднуються принципи узагальнення та деталізації. Найбільш виразним є використання ритмо-інтонаційної лексики народнопісенного стилю, зокрема формульності ритмічної структури наспіву та варіантності мотивів, що відтворюють стилізацію мелодики народних плачів-голосінь. Саме ці елементи

підкреслюють дію принципу деталізації: вокальна мелодика насичена декламаційними інтонаціями.

Гармонічна мова також відіграє важливу роль у створенні образності. Хоча фактура фортепіанного супроводу залишається відносно нейтральною, вона водночас є витонченим «звуковим живописом» жалоби, скорботи та драматичної напруги, що доповнює емоційний спектр твору.

Таким чином, пісенно-романсовий тип солоспіву у творчості М. Лисенка постає як національно адаптований варіант європейського романсу, який зберігає суб'єктивність вираження, але водночас «поетизується» в народнопісенному стилі. Це дозволяє створити цілісну, об'єктивовану художню картину душевного стану ліричного героя. Подібна цілісність етичного виміру вираження є характерною рисою української народної ліричної пісні.

Особливий тип музично-поетичних співвідношень в рамках типології лисенкової моделі українського солоспіву становить така жанрова форма, як *монодраматичний солоспів-монолог*. Щодо цього жанрового різновиду українського солоспіву Людкевич веде мову на основі творів класика на слова Лесі Українки, Гейне та інших поетів, «що їх форма й фактура далека від українського народного жанру та виявляє в мелодиці, гармонії і манері фортепіанного супроводу всякі європейські зразки та впливи» [123, 162]. Цілком очевидно, що мова йде про знаки загальноєвропейського досвіду, такі як неподільні композиційні плани, основою яких є структуротворча ідея монотематизму, а також лексика шубертівської наскрізної пісні (шубертівська концепція *durchkomponirtes Lied*). Важливою є також заувага дослідника, що ці твори формують виразний лисенківський стиль [там само]. Це зауваження С. Людкевича має значну наукову цінність, оскільки стосується модальних особливостей таких як творчий задум та загальна стильова манера творчості М. Лисенка.

Принагідно також відзначимо, що жанрово-стильова специфіка створеного М. Лисенком різновиду українського солоспіву зразка «монодраматичний солоспів-монолог» надала можливість органічною часткою

увійти до жанру оперної вистави у вигляді *солоспіву-думи* – заміщуючи собою тип оперної форми зразка «арія»: та ж сама персоніфікація образу, його режисерська розробка тощо. Адже «монодраматичний тип солоспіву-монологу – це такий тип камерно-вокального твору, що покладається на інтенсивність драматургічного розвитку та крупну масштабність композиційного плану» [59, 78]

Прикладами монодраматичного типу солоспіву-монологу в камерно-вокальній спадщині М. Лисенка є такі композиції: «У неділю рано-вранці» (дума) і «Минають дні» (поезія Т. Шевченка), «В грудях вогонь» (поезія М. Старицького) – (дод. А, с. 241).

Однак, перш ніж безпосередньо перейти до аналізу згаданих композицій, варто вдатися до теоретичної аргументації появи цього жанрового типу солоспіву в українській музичній творчості кінця ХІХ ст. в цілому.

Передусім важливо нагадати, що для М. Лисенка історично актуальними були романтичні віяння мистецтва, які не без перебільшення ідеалізували народно-національні художні форми світовідчуття. В цьому полі інтересів неабиякою популярністю користувалася жанрова форма *балади* та *поєми*: обидві – неписемного походження (усна, власне фольклорна традиція); вирізняються осібною поетикою – багатством сюжетних деталей та лінійним принципом відтворення етапів оповіді. Орієнтування на саме цей тип художньої концепції зумовили появу у романтичній західноєвропейській творчості принципів «баладності» (Ф. Шуберт) та «поємності» (Ф. Ліст, Р. Шуман), засобом яких була відпрацьована новітня модель композиційно-драматургічного структурування – наскрізного типу, з так званими ліричними відступами, моно-тематичним принципом тощо.

Так, жанр балади чітко окреслив проблему суперечності поміж поетичним та музичним «часом», що зумовлювало появу певних принципів на її розв'язання: або шляхом зосередження уваги лише на певних епізодах, полишаючи інші неначе у затінку; або розсуваючи окремі моменти вірша та дорозвиваючи образ в інструментальних інтермедіях. В обох випадках



проглядає тенденція на укрупнення певного окремого – як засіб і шлях на подолання потенційно притаманної для цього жанру мозаїчності й крихкості форми та створення творів великої симфонізованої форми, з інтенсивним музичним розвитком.

Зокрема, образно-смісловий колорит балади, що як жанрова форма містить оповідь про незвичайні події, зумовлює присутність суто драматичних прийомів – з інтонаційним увиразненням певних деталей сюжету («Лісовий цар» Ф. Шуберта). Знаменно, що романтична балада посвідчує намір драматизації засобом театралізації та персоніфікації образів. Примітно, зокрема, що з жанровою формою романтичної балади пов'язане виникнення особливого типу вокальної мелодики – *мелодики драматичного типу*. А це є різномірністю інтонаційних побудов, що слід вважати наслідком художнього прийому індивідуалізації образів та, відповідно, драматичний тип вокальної мелодики.

Загалом, представляючи вокальну мелодику як «звукову форму словесного тексту», слід наголосити на важливості осмислення *семантичного поля мовленнєвого прообразу* – його жанрової спеціалізації на основі певних форм мовлення зразка «мовленнєвий жанр» (спілкування, повідомлення, вплив) та диференціювання за адекватними типами вокальної мелодики (речитатив, декламація, кантилена).

Так, «оповідний тип мелодики» забезпечується типовістю інтонаційної формули зразка «мовленнєвий такт». Натомість щодо «драматичного типу вокальної мелодики» слід відзначити витончену стилістику переходів від безпосередньо речитативу, який має, так би мовити, діловий тон й виконує функцію пояснення (згідно з перебігом подій) до речитативу-бесіди (обмін думками, почуттями) та, нарешті, до такої нової якості як «романсовий вислів почуття» (тут – вид «контактного» мовлення).

Тобто, *монологічний тип вокальної мелодики* – це художньо опосередкована ідея «монодії як лірики», де власне її змістом є споглядання природи, мрії про кохану, гіркоту розлуки, радість надій тощо – типовість

поетичної форми вираження самого монологу як роздумів. Унікальність жанрової форми монологу визначається сенсом роздумів людини про важливі для неї речі.

У монодраматичних солоспівах М. Лисенка втілено рефлексії щодо:

- трагічного історичного досвіду українського народу, представленого у думі «У неділю рано-вранці» (поезія Т. Г. Шевченка);
- екзистенційної драми індивіда, який змагається із власною безпорадністю, в солоспіві «Минають дні» (поезія Т. Шевченка);
- драми поета-пророка, носія національної ідеї, відображеної у творі «В грудях вогонь» на слова М. Старицького.

Ці вказані камерно-вокальні композиції мають поміж собою чимало спільного – в сенсі жанрового типу солоспіву-монологу:

- перевага декламаційно-речитативного типу мелодики;
- композиційна розлогість строфічної форми;
- тематично диференційована інструментальна тканина;
- загальна театралізація вираження засобами драматургічного розвитку.

Отже, дослідження диференційованості музично-поетичного синтезу в солоспівах М. Лисенка є прямою підставою для суджень щодо жанрової спеціалізації його камерно-вокальної творчості; зокрема – щодо стильових засад «лисенкової моделі» українського солоспіву. Ця модель уособлює національно орієнтований тип камерно-вокальної лірики, який у контексті української вокальної традиції (після канту, старогалицької елегії та народної пісні) збагатив жанрову палітру академічної вокальної творчості, доповнивши її новими формами музично-поетичного синтезу, а також засобами і прийомами музичної інтерпретації словесного тексту, що є фундаментальною основою формування вокального жанру в цілому.

Характерним є те, що у камерно-вокальній творчості М. Лисенко демонструє характерне осмислення та адаптацію здобутків західноєвропейської академічної камерно-вокальної традиції, зокрема жанрової моделі «романсу». Ця жанрова форма традиційно обмежувала змістовне поле поетичних образів

переважно темами любовної лірики. Однак М. Лисенко не лише збагачує, а й значно розширює ці межі, інтегруючи у свої твори ширший спектр тем і художніх ідей.

Проблему наукового характеру складає підхід до жанрової спеціалізації українського солоспіву – у такому його вигляді, як його представляє камерно-вокальна творчість М. Лисенка. Як вже згадувалося, на сьогодні єдиною теоретично достовірною диференціацією цього творчого масиву в ракурсі окресленої проблеми вважається наукова розвідка С. Людкевича «Форма солоспіву у М. Лисенка (спроба аналізу)» [123]. Але у цій розвідці названо усього три типи солоспівів. Проте, з огляду на сучасні дослідницькі джерела з методики аналізу вокальних композицій, а надто – в полі проблем аналізу архітекτονіки вокальної мелодики, надається можливість для подальшого розвитку ідей С. Людкевича.

Так, проведене дослідження щодо диференційованості музично-поетичного синтезу в солоспівах М. Лисенка, що безпосередньо стосується проблеми жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальних композицій за жанровими типами, надає можливість виокремити у його творчості такі жанрово-стильові типи українського солоспіву:

- пісня в народному дусі;
- романс;
- пісня-романс;
- монодраматичний солоспів-монолог.

До такого висновку призводить апелювання до спеціальної аналітичної методики: її принципи закладені на сьогодні в системний блок питань щодо архітекτονіки вокальної мелодики, композиційно-драматургічної специфіки вокального твору, які мають за основу певні принципи музично-поетичного синтезу (узагальнення, деталізація, їх синтез) і в цілому надають підставу для аналітично виведених суджень щодо:

- диференціації вокальної мелодики за її типами – кантилена, декламація, речитатив;

- типу і рівнів співвідношення систем «Композитор – Поет»;
- принципів омузичення поетичного першоджерела як словесного тексту – узагальнення, деталізація, поєднання деталізації і узагальнення;
- співвідношення архітектонічних принципів поетичного і музичного тексту – принцип строфічності, куплетна строфіка, варійована строфа;
- співвідношення вокальної мелодики та інструментальної тканини у вимірах співвідношення «Слово – Музика» – «супровід» як узагальнення, або «інтонаційно-тематична диференціація» як деталізація.

Відтак, розгляд «лисенкової моделі» солоспіву на предмет диференціації музично-поетичних співвідношень, що як проблема наукового характеру обґрунтовує принципи та прийоми синтезу Слова й Музики та, водночас, надає можливість конкретизувати жанрово-стильову спеціалізацію його камерно-вокальної творчості загалом, надає можливість у спеціальний спосіб підійти до проблеми *теоретичної дефініції поняття «український солоспів»*:

- це вид камерно-вокальної музичної творчості, що сформувався в українській музичній культурі на межі XIX–XX ст. у творчості класика національної української музичної школи М. Лисенка під виглядом жанрового виду «камерно-вокальної лірики»;
- як жанровий вид камерно-вокальної лірики безпосередньо солоспів диференціюється на жанрово-стильові різновиди – «пісня», «романс», «пісня-романс», «монодраматичний солоспів-монолог» – що як такі мають власну стилістичну систему в регламенті співвідношення систем «Поет – Композитор» як іманентної для жанрового роду вокальної музики двоєдності слова і музики.

## **2. 2. Українська академічна пісня у творчості галицьких композиторів кінця XIX – першої третини XX століття**

Камерно-вокальна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої третини XX століття є важливим етапом у розвитку української академічної пісні, що окреслює регіональну своєрідність музичної культури Західної

України. Ця спадщина закладає підґрунтя для подальшого формування концептуальних засад жанру, демонструючи здатність української музики охоплювати історичний час та культурний простір. Вона є символічним виразником національної ментальності й художньої традиції, що становить цінний внесок у скарбницю української культури.

Про вказаний історичний проміжок часу в Галичині дослідники-музикознавці ведуть мову як про «добу аматорства» (визначення Л. Кияновської), а також «добу дилетантизму» (визначення В. Витвицького), що свідчить про відсутність професійного вишколу тодішніх авторів музичних творів. Зокрема, як підкреслює Л. Кияновська, на той час в Галичині «вокальна мініатюра» була провідною жанровою формою музичної творчості й тим самим заступала інтерес до інструментальної музики – традиційного показника професійної здатності до академічної музичної творчості. У цій тенденції західноукраїнської музичної творчості дослідниця вбачає передусім тяглість традиційної співочої культури українців в цілому, але апогеєм цієї традиції мислить «кант» і так звану «старогалицьку елегію» – унікальний мистецький витвір регіональної композиторської творчості [95].

Поміж тим, камерно-вокальна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої третини XX ст. репрезентована у множині своїх змістовно-типологічних різновидів, що заслуговують бути уведеними до уявлень про концептосферу української академічної пісні в якості певних концептуальних структур. Звідси – проблема залучення додаткових аналітичних критеріїв щодо вияву жанрово-стильової спеціалізації зразків камерно-вокальної творчості за їх жанрово-стильовими різновидами, що як конкретні концептуальні структури визначають необхідність розвитку теорії камерно-вокального жанру за певними векторами; зокрема – історико-стильовим (О. Басса [8; 9; 10; 11; 12; 13]).

У фокусі дослідження перебувають не лише знані й репертуарні твори, але й маловідомі чи «забуті» композиції, що є важливими для формування цілісної історичної панорами розвитку української камерно-вокальної музики. Вони сприяють глибшому усвідомленню індивідуального внеску композиторів

у загальний «образ» української академічної пісні. Серед представників старшої генерації галицьких композиторів, які зробили вагомий внесок у цю сферу, виділяються: С. Воробкевич, Я. Лопатинський, О. Нижанківський, Д. Січинський.

Молодша генерація представлена такими композиторами, як: В. Балтарович, З. Лисько, В. Барвінський, О. Бобикевич, М. Колесса, С. Людкевич, Р. Сімович, Б. Кудрик, Н. Нижанківський, А. Рудницький, Р. Сімович, С. Туркевич. Вони здобували музичну освіту в навчальних закладах Польщі, Австрії, Чехії та Німеччини, що дало їм змогу інтегруватися у найновіші стильові тенденції та явища європейської музичної культури.

Важливо, однак, мати на увазі загальнокультурне середовище структурування української національної композиторської школи кінця ХІХ – першої третини ХХ ст., в історичному середовищі якого зростали перші паростки українського музичного професіоналізму; а також мотивації інтересу західноукраїнських композиторів саме до камерно-вокальної творчості крізь призму характеру мистецької діяльності композиторів – враховуючи поєднання виконавської практики їхньої концертмейстерської діяльності та співпраці зі співаками. Тобто, мова йтиме про чинники розвитку камерно-вокальних творів у жанровому діапазоні творчості галицьких композиторів, а також про поетико-естетичні модули та образно-семантичні доміанти як критерії вирізнення жанрово-стильової спеціалізації «українського солоспіву» та його класифікації за різновидами, але в якості «концептуальних структур».

Важливо передусім зауважити: стильовий дискурс камерно-вокальної творчості галицьких композиторів складався за особливих обставин. Так, не зважаючи на «аматорський» рівень композиторської праці, камерно-вокальна музика була чи не єдиним полем змагань за національну своєрідність власної творчості. Тому, як стверджують численні дослідники, саме жанрова форма камерно-вокальної лірики виконувала особливу роль в кристалізації українського музичного професіоналізму. Щоправда, як додає Л. Кияновська,

«подібну роль виконували також й інші жанрові форми вокальної музики: у цей період активно розвивається хорова та театральна творчість» [95, 45].

Важливо відзначити, що безпосередньо процес академізації камерної вокальної творчості розпочався саме зі світської камерно-вокальної музики – під виглядом пісні-романсу, староғалицької елегії та номерів зі «співогри» як різновиду музично-драматичної вистави.

Камерно-вокальна музика Галичини того часу, інтегруючи національні інтонаційно-жанрові елементи, зокрема ліричну пісню, думи та козацьку пісенність, перебувала під впливом естетики «австрійського бідермаєра», який на цих теренах набув відображення у формі «сецесії» (модернізму) – стильової парадигми, що характеризується різноманітними стилізаціями, домінуванням чуттєвого начала, афектованою експресією тощо [135].

Важливим чинником стильової еволюції камерно-вокальної творчості галицьких композиторів стало підвищення рівня професійної підготовки як виконавців, так і авторів. Композитори здобували та вдосконалювали свою майстерність під керівництвом провідних педагогів як на батьківщині, так і за кордоном – у таких культурних центрах, як Відень, Прага, Берлін. Водночас цей процес супроводжувався подоланням «провінційного аматорства», що було характерним для концертного життя України загалом [там само]. Зріс також і соціальний запит на камерно-вокальні композиції. В тому ж числі, з-поміж виконавців (співаків та інструменталістів) вже переважали не аматори, а вишколені професіонали. Останні, оскільки прагнули пропагувати українське мистецтво, потребували відповідного репертуару, аби гідно представляти національне вокальне мистецтво на сценах не лише України, а й Європи.

Так, як наголошує на тому О. Басса, велике значення для стильової трансформації камерно-вокальної творчості галицьких композиторів мала діяльність так званих «вокально-фортепіанних дуетів», учасниками яких були передусім композитори-піаністи – В. Барвінський, Н. Нижанківський, А. Рудницький. Важливе значення мали родинно-соціальні зв'язки, які нерідко перепліталися з художньо-творчими контактами. Зокрема, це стосувалося

активної співпраці таких композиторів, як С. Людкевич, С. Туркевич, Р. Сімович, Я. Ярославенко, В. Безкоровайний, з вокалістами-виконавцями [11; 12; 13].

Особливої важливості критерій аналізу камерно-вокальної творчості галицьких композиторів набув в «образі» української академічної пісні – це їхні «поетичні уподобання». Центральне місце тут посідають україномовні поезії, що свідчить про свідому національно-культурну позицію авторів. То ж поетичною основою «солоспівів» здебільшого поставала класична (Т. Шевченко, І. Франко) та модерна українська поезія (Л. Українка, П. Куліш, О. Кониський, Г. Чупринка, М. Шашкевич, О. Олесь та інші).

Спостерігається значна зацікавленість іншомовною поетичною спадщиною як у перекладах українською мовою, так і в оригіналі, з переважанням текстів німецької (Г. Гейне, Н. Ленау) та польської літератури (М. Гавалевич, Л. Рідель та ін.).

Варто також зазначити, що камерно-вокальна шевченкіана, яка відображена творчістю М. Вербицького, Г. Топольницького, Я. Лопатинського, Д. Січинського, С. Людкевича, Я. Ярославенка, О. Бобикевича характеризується реалістичним підходом до інтерпретації історико-героїчної тематики та зображення побутових сцен, притаманних культурному контексту.

Але в солоспівах С. Туркевич на слова Т. Шевченка доволі несподівано проявився неокласичний лаконізм.

Зокрема, доволі розмаїто представлено також поезії І. Франка та Лесі Українки: від стилізацій під народну пісню – у творі «Я марила всю ніченьку» М. Колесси, де поєднуються фольклорні елементи з імпресіоністичною стилістикою, – до розгорнутих, складних за побудовою вокальних композицій поемного типу. У світлі останніх зростає драматичне начало (солоспіви Д. Січинського, С. Людкевича), що подекуди визначає специфічний характер мелодекламації – наприклад, «Скрізь плач і стогін, і ридання» М. Колесси, на поезію Лесі Українки.



Проте, найбільш численними в камерно-вокальній музиці галицьких композиторів кінця XIX – першої третини XX ст. є інтерпретації поезій товариства «Молода муза» (О. Олесь, М. Вороний, С. Черкасенко, О. Маковей), а особливо – поезія О. Олеся, яка стала джерелом натхнення для солоспівів, написаних такими авторами як С. Людкевич («Тайна», «Піду, втечу», «Як любити», «Подайте вістоньку»), Н. Нижанківський («Жита») та В. Безкоровайний («І знов страшні чутки», «Гроза пройшла», «Малесенька ластівка», «Затремтіли струни», «Чари ночі»).

Не менш значущими є також солоспіви на вірші представників інших «молодомузівців» – П. Карманського, Б. Лепкого, О. Луцького, В. Пачовського, С. Чарнецького: ця поезія, насичена грою асоціацій, стала визначальним чинником у формуванні стильової особності камерно-вокальних творів, написаних В. Барвінським, Д. Січинським, Я. Лопатинським, С. Людкевичем, Я. Ярославенком.

Зрештою, щодо затребуваності іншомовної поезії: полімовність камерно-вокальної творчості галицьких композиторів частково була зумовлена періодом входження західноукраїнських територій до складу інших держав – тісними контактами з австрійською, німецькою та польською культурами.

Найбільш детальним є відтворення оригінального віршованого тексту в німецькомовних та польськомовних композиціях, де музичний матеріал синхронізується не лише з образною системою, а й з розташуванням змістових кульмінацій, фразеологічними одиницями та синтаксичними структурами.

Значущим є те, що особливе місце в образно-тематичних перевагах галицьких композиторів посіла новітня історична поезія – стрілецька пісня. На основі популярних в тому часі мелодій і поетичних текстів були створені кращі зразки української академічної пісні, серед яких дві музичні версії одного з віршів Р. Купчинського «Засумуй, трембіто» – С. Людкевича та Н. Нижанківського.

У камерно-вокальній ліриці галицьких композиторів віднайшли себе також музичні інтерпретації біблійних текстів: з Великодньої тематики –

«Молитва» М. Копка, «Нині миру єсть спасенне» С. Людкевича, поезія – В. Пачовського; на церковні канонічні тексти (Н. Нижанківський, В. Барвінський, В. Безкоровайний). Тому закономірно можна сказати про виникнення своєрідного метажанрового утворення – на межі канонічного акту молитви та співу. Такий метажанр, наприклад, являють собою камерно-вокальні композиції «Отче наш» і «Богородице діво» Н. Нижанківського. У цьому ж сенсі варто також згадати «Кантовий триптих» для голосу з фортепіано А. Рудницького, де проглядає спорідненість з давніми церковними піснеспівами.

Зрештою, особний критерій аналізу зразків камерно-вокальної творчості галицьких композиторів – це дія стильового чинника, що сприяв жанровому урізноманітненню «солоспіву».

У камерно-вокальній музиці галицькі композитори, як і в інших жанрах своєї творчості, орієнтувалися насамперед на національні музичні традиції – як народні, так і академічні. Поєднання цих традицій зі стильовими рисами пізнього романтизму стало характерною рисою творів Б. Кудрика та С. Людкевича. Зокрема, у солоспіві С. Людкевича «За байраком байрак» помітні елементи експресіоністичної стилістики, які гармонійно інтегруються з традиціями української пісенної епіки.

Аналогічні характеристики спостерігаються також у творі, написаному Н. Нижанківським «Засумуй, трембіто» на слова Р. Купчинського, хоча в цілому для його камерно-вокальної спадщини характерні модерністські впливи.

Так, ознаки модерної стилістики мають місце у солоспівах «Не співай по весні» на поетичний текст І. Манжури. Натомість виразні імпресіоністичні прикмети містяться у солоспівах Н. Нижанківського – «Снишся мені», на слова Б. Лепкого та «Прийди, прийди» – (поетичний текст О. Олесь). Інтерпретація поезії українських символістів за допомогою експресіоністичної лексики є характерною для творчості В. Барвінського, зокрема в таких творах, як «Вечором в хаті» та «В лісі», на поетичні тексти Б. Лепкого, а також «Щаслива будь» і «Колисанка» (поетичний текст Г. Чупринки).

Поєднання різностильових модусів має місце у циклах «Пісні любові» та «Китайська лейта» А. Рудницького. На поєднанні модусів імпресіонізму й неофольклоризму базується музична лексика камерно-вокальних творів М. Колесси та З. Лиська. Чітко виражений модерністський напрямок простежується в камерно-вокальних композиціях А. Рудницького, зокрема в циклі «Three Hymns to the Industrial Age», який є прикладом урбаністичної тематики.

В моделі неокласицизму – одній з неостильових формант, скомпоновано солоспіви С. Туркевич. До неоромантичної течії належать також солоспіви, написані Я. Лопатинським, В. Безкоровайним, Я. Ярославенком, О. Бобикевичем.

І вже окремо щодо стильових чинників жанрового урізноманітнення камерно-вокальної в творчості галицьких композиторів можна розглядати так званий «алюзійний спосіб розвитку національного стилю», що значить використання усвідомлених запозичень, які подаються в питоми національному контексті. З цим способом розвитку національного стилю пов'язаний модерний характер національного стилеутворення, що його дослідники вирізняють у творчості новітньої генерації українських композиторів-професіоналів [198; 199; 200].

У камерно-вокальних композиціях Н. Нижанківського численні фрагменти музичного тексту можуть бути ідентифіковані як запозичення певних жанрово-стильових моделей або фактурних прийомів, що функціонують як «маски» реального історико-культурного контексту. Особливий інтерес викликає тактика самих запозичень, яка виступає як інструмент «активації смислового простору» [45]: запозичене постає як «знак», що несе в собі специфічний історико-культурний зміст, котрий існує лише через натяк чи цитату на певне «інше». Таким чином, семантичний простір твору визначається через «гру алюзіями» [103], що відкриває можливості для інтерпретацій.

Зокрема, Н. Нижанківський далекий від стійкого зв'язку з таким аспектом як «народнопісенна стилістика»; натомість, він у значно більшій мірі

схильний до методів раціонально і семантично організованого мислення. Як представник модернізму, він демонструє схильність до формування семантики виокремленого, естетизованого типу свідомості – як способу комунікації в культурному середовищі «богеми» та «авангарду», в межах яких розвиваються нові цінності й естетичні орієнтири, виникає нова «мода», що піддається стилізації – характерній ознаці естетики модернізму. Джазовий колорит, що охоплює композиційні та фактурні аспекти вокального твору, проявляється через блюзову чуттєвість гармонійних відтінків. Тому інколи композиційна структура вокального твору сприймається як імпровізація «на задану тему», що є засобом несподіваних «перемикань» або «поворотів» власне імпровізації, які керуються парадоксальністю джазової логіки структурування [196, 172].

Важливо наголосити на тому, що з'ясовані запозичення доводять модерний характер національного стилеутворення, що «розмикає кордони етнографічного рівня свідомості в бік академічного загальноєвропейського досвіду» [там само].

Зокрема, загально стилістичні засоби трансформацій основної жанрової форми «солоспів» як типу камерно-вокальної лірики зумовили появу у творчості галицьких композиторів явища «жанрового модулювання» в напрямку подолання стереотипності власне пісенних зразків.

В камерно-вокальній творчості галицьких композиторів кінця XIX – першої третини XX ст. формуються нові жанрові варіанти, серед яких можна виокремити: романс-монолог, романс-сцена, трагічний монолог. Під впливом фольклору виникають такі форми, як романс-дума, романс-балада, зокрема: «За байраком байрак» С. Людкевича, поезія Т. Шевченка, «Сокільська царівна» В. Безкорвайного, поезія Ю. Федьковича та «Плач невольників», на народні слова.

Зміна основної жанрової форми «солоспіву» як типу камерно-вокальної лірики відбулася також у творах, де композитори галицької школи застосовували жанрові моделі коліскової, ноктюрну, коломийки (С. Людкевич, В. Барвінський, Н. Нижанківський). Трансформація жанрової форми солоспіву

в «вірш з музикою», мелодекламацію, вокально-фортепіанну поему виявляється в композиціях Д. Січинського, В. Барвінського, С. Туркевич, М. Колесси, А. Рудницького.

Окремо варто згадати одні з перших для української музичної творчості в цілому спроби циклічного об'єднання камерно-вокальних композицій: йдеться про вокальні цикли А. Рудницького, зокрема «Пісні любові»; «Три тихі пісні», на поетичні твори представників молодомузівського руху та митців, які були близькими до їхніх кіл; а також «Китайська флейта», на твори стародавніх китайських поетів (український переклад М. Рудницького), що свідчить про процес інтеграції «орієнтальної» поезії в контекст української культури.

Суттєвого оновлення у творчості галицьких композиторів зазнав «пісенний» тип солоспіву, що його С. Людкевич характеризував як «пісні простонародного характеру». Але в цьому плані у центрі уваги опиняються неофольклористичні обробки народних пісень (зразка Б. Бартока, З. Кодаї, Мануеля де Фалья), що мають місце у творчості таких композиторів як М. Колесса, З. Лисько, А. Рудницький, Б. Дрималик.

Стильова особливість цього жанрового концепту полягає в відмові від побутовізму та етнографічної традиційності, індивідуалізації музичної мови, варіативності композиційних рішень та інших характеристиках.

Згаданий різновид солоспіву може класифікуватися, визначення Оксани Баси, як «вокально-фортепіанна прелюдія на основі народних пісень» або ж «вокально-фортепіанні варіації для сопрано-остинато» [11].

Загалом подібного роду «жанровим модуляціям» в рамках поетики «солоспіву» сприяли також тенденції до укрупнення композиційної форми, її наскрізного розвитку, поємності, циклізації вокальних мініатюр. При цьому фортепіанна партія виступає як рівноправний учасник «вокально-інструментального дуету» [там само]. Посилення ролі інструментальної компоненти проявляється у інтеграції додаткових інструментів до вокально-фортепіанного дуету (це, наприклад, скрипка в «Пісні пісень» В. Барвінського) і у появі оркестрових версій камерно-вокальних творів.

Опісля викладеного загального огляду творчої спадщини галицьких композиторів кінця XIX – першої третини XX ст. в жанровій формі «українського солоспіву» видається важливим детально зосередитися на його конкретних зразках, здійснюючи їх цілісний аналіз. Передусім вибір падає на зразки камерно-вокальної творчості В. Барвінського та Н. Нижанківського – як найбільш послідовних у кристалізації інваріанту українського модерного солоспіву та його увиразнення в ролі чинника модерного характеру національного стилеутворення [199]. Тому, у подальшому викладі чільне місце займатиме і культурологічна мотивація стильових прогресій у творчості вказаних композиторів.

Передусім доцільним бачиться розпізнавання певної тенденції як з боку традиційних (для вітчизняної культури), так і новаторських прийомів, завдяки яким структурується художня форма модерного українського солоспіву [199].

Так, необхідно зазначити: «в усіх без винятку жанрових сферах своєї творчості В. Барвінський прагнув дорівнятися до європейського мистецького рівня; зокрема, сприйняти й адаптувати інноваційні чинники модерного мислення, котрі сумлінно переосмислював у зв'язку з естетичними засадами української професійної творчості» [199, 299]. Проте оцінка творчого доробку Василя Барвінського у сфері камерно-вокальної музики подекуди поступається в порівнянні з визнанням його внеску у жанровій сфері інструментальної музики. Та водночас, як на тому наголошує дослідниця галицької музичної культури межі XIX–XX століть Л. Кияновська, «для розуміння стилю Барвінського однаково важливими видаються твори різних жанрів та масштабу – як мініатюра, написана для дитячого репертуару, так і розгорнуті інструментальні цикли, як також і солоспіви та хори» [95, 199]. Зокрема, такі вокальні твори В. Барвінського, як хори та солоспіви на вірші О. Олеся, Б. Лепкого, Г. Гейне, Т. Шевченка, І. Франка, О. Кониського та інших українських поетів, на її думку, є «не менш показовими для аналізу його індивідуальної манери та новаторськими за стилістичними ознаками» [95, 191].

Про вокальну творчість галицьких композиторів другої половини XIX століття здебільшого мовиться як про «пісенну», а безпосередньо феномен тогочасної «української сольної пісні» розглядається та інтерпретується під виглядом «дилетантизму» (визначення В. Витвицького) або «аматорства» (визначення Л. Кияновської), що не зважаючи на негативізм відтінкового гатунку щодо культурно-стильової ситуації все ж таки складає вагомий підмурівок української вокальної лірики XX століття в цілому. Адже оцінка композиторського стилю галицьких митців ще з середини XIX століття дається з урахуванням їх суспільно-культурної діяльності: наприклад, унікальності того факту, що найважливіша сфера творчості тогочасних композиторів (М. Вербицького, І. Лаврівського) була інспірована їх духовним саном, що зумовило як особливе положення релігійної музики, так і реальний стилістичний вираз музичної творчості. При цьому найочевиднішою була тенденція до демократизації, яка спричинила особливу стилетворчу роль «старогалицькі елегії» та практики «співогри». [199, 199].

Не дивно, що культурно-просвітницькі тенденції як ознака демократизації української академічної музичної творчості зумовлювали появу творів невибагливої тематики й стилістики: фактично кожен з галицьких композиторів (В. Матюк, О. Нижанківський, А. Вахнянин, Д. Січинський, Я. Лопатинський, Й. Кишакевич, Г. Топольницький) надавав суспільній діяльності значно більшого значення, аніж власному творчому самовираженню [95, 115–116]. Звідси – тактика «обережного оновлення» та «прикладного значення» щодо «широкого кола слухачів»; зокрема запозичення структури німецького бідермаєру, що послуговувався музичними жанрами, які були «найбільш податними на тривіалізацію» (В. Витвицький [26]) і відповідає потребам «салонної» музики: наприклад – пісня (сольна або ж малі хорові форми *Lidertaffel*), інструментальна мініатюра та співогри (*Singspiel*, в сучасному розумінні – оперета або музично-драматична вистава).

Суттєво зазначити, що «тривіальна» музика в оцінці романтичної та постромантичної естетики була проміжною ланкою у тріаді «висока

(інституціональна) музика» – «тривіальна (середня) музика» – «музичний кіч». Цілком імовірно, що В. Витвицький під терміном «дилетантизм» розумів «середню (тривіальну)» музику та «кітч». Бо «висока» (інституціональна) музика передбачала «високі» жанри (передовсім – оперний та симфонічний), як і певну «жанрову свідомість» професіональної музики. Проте, власне «високі жанри вимагають інституціонального музичного життя, якого галицьке суспільство не могло створити аж до середини ХХ ст. Натомість «середня» музика та «кітч» могли вільно розвиватися та функціонувати в середовищі розпорошеного по всій Галичині українського священства та його родин» [95, 19].

Та попри це кульмінація аматорства містить також вияв і більш кардинальних змін в душі кінця століття: «відбувається дивовижне поєднання культури галицького салону з гіпертрофованою чутливістю та суб'єктивізмом європейського постромантичного мистецтва» [199, 299]. Саме на цьому моменті галицька музична культура репрезентує вже органічний перехід від аматорського до професійного типу творчого процесу. Тому окрім питання поетики певного жанрового виду у творчості конкретного автора здобувається можливість не тільки на обговорення аспектів художньої форми, але також на заувагу особливостей структурування та стилістики, що надають підстави для розгляду системи творчих засобів з розкриттям їх історичної зумовленості.

Як справедливо зазначає Л. Кияновська, «український солоспів – один із головних жанрів традиційної сфери національної творчості, що поряд з хоровою музикою завжди мав значення вокальної домінанти» [95, 145]. Загально, проте, активізація жанрово-стильових процесів в західноукраїнській музичній творчості кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. особливим чином позначилася саме на статусі української вокальної лірики: як і в інших жанрових сферах актуальною була настанова на подолання певних стереотипів, зокрема, переважаючого орієнтування на фольклорну естетику.

Модерний український солоспів вирізняється прагненням до створення багатогранної та виразної стилістики, яка б відображала глибину модерного



світосприйняття. Це зумовлює використання новітніх драматургічних засобів, здатних гнучко передавати символіку поетичного тексту й динаміку внутрішнього психоемоційного стану. Важливу роль відіграє й авторська інтерпретація літературної основи, що сприяє переосмисленню й поглибленню виразності поетичного задуму.

Йдеться про жанрово-стильові зміни: «Модерний український солоспів – це у великій мірі індивідуалізований зміст, що залучає до образної програми як імпресіоністичний, так й експресіоністичний чинники. У В. Барвінського, зокрема, спостерігаємо як ілюстративно-асоціативну образність (“Вечором в хаті” на слова Б. Лепкого), так і поетично двох-площинне її розгортання (“Колисанка” на слова Г. Чупринки). Показовими виявились також і експресивно-театральні, монологічного типу солоспіви, що апелюють до традицій народнопісенної творчості та естетики романтизму» [199, 300]. Індивідуалізація художнього змісту сприяла значному переосмисленню принципів створення вокального мелосу, який тепер орієнтується не лише на вокалізацію тексту, а на передачу експресивно-психологічного змісту інтонації. Інтонація стає ключовим засобом у відтворенні мовного колориту. Зміни торкнулися й фактури солоспіву, яка більше не обмежується класичним поєднанням «вокальне соло – інструментальний супровід», а передбачає індивідуалізоване розгортання обох шарів музичної тканини.

Важливе значення набувають модерні підходи до ладо-гармонічних засобів і активне застосування інструментальних прийомів. Модернізовані принципи також вплинули на формотворення, де пріоритет отримує наскрізна форма, пов’язана з романтизмом і відзначена ознаками поємності, які гармонійно поєднуються зі строфічною побудовою. В цілому ж, зв’язок з романтичною естетикою в її модерністському спрямуванні спонукав до синтезу виразових систем.

Зупинимось, зокрема, на окремих зразках камерно-вокальної творчості В. Барвінського: це – «Сонет (Благословенна будь)», слова І. Франка та «У мене був коханий рідний край», слова Г. Гейне (переклад з нім. А. Кримського), що

безпосередньо надають підстави для осмислення «шляхів стильового оновлення українського солоспіву як тієї жанрової сфери, яка зайняла провідне положення у вітчизняній музичній творчості на етапі свого професійного становлення» [199, 299].

Так, у камерно-вокальній композиції В. Барвінського «Сонет (Благословенна будь)» на слова І. Франка простежується експресіоністично налаштована ретроспекція до барокових джерел музично-поетичного образу та, водночас, імпресіоністична стилістика. Потужними виявилися також неокласичні віяння – увиразнення академічних особливостей та логіки формотворення, засобом яких модифікувався строфічний принцип як національна традиція формотворення. При цьому затребуваними виявились принципи «мотивної розробки», що вплітаються у варіантно-варіаційні структури; прийоми динамізації розвитку; а також загострення драматургічної функції заключних та кульмінаційних розділів.

Подальший виклад буде цілеспрямовано присвячений стильовим аспектам камерно-вокальної творчості В. Барвінського, у спадщині якого не така вже й велика кількість сольних вокальних композицій (близько 20). Проте на їх прикладі маємо нагоду пересвідчитися у тому, що жанрова сфера української камерно-вокальної творчості чутливо переймала модерні новації. Відтоді статус української вокальної лірики визначала вже не естетика старогалицької елегії, а символічно-багатозначний й мінливий на відтінки світ поетичного першоджерела.

Так, знаково, що поетичні тексти, які взяті В. Барвінським за основу його камерно-вокальних композицій, здебільшого виявляють прикмети «літературного натуралізму», але відтвореного музикою в ментально ідентичному інваріанті; тобто в дусі епістемі «філософія серця» (визначення П. Юркевича) та бароково-сковородинських джерел як основи щиросердності та емоціоналізму. Манера письма композитора виявляє також причетність до імпресіоністської логіки мислення. Це, здебільшого, рельєф мелодичної лінії вокального соло, її лінійний характер просування, а також бездоганна техніка

володіння фонізмом як співзвуччями чи їх сполуками, так і фактурними пластами.

Так, основна робота зі структурування образу – багатозначного через хисткість настроєвих відтінків, їх мінливість, – відбувається саме у сфері гармонічного мислення. При цьому найактивнішим носієм змісту постає саме «інструментальна тканина» – виразно піаністична, віртуозна, багата на тембральні ефекти. Натомість вокальна мелодика виглядає тендітною й чуттєвою: парадоксально, але з формально-логічної точки зору це часто-густо однозвучні остинато та доволі простий поступеневий рух.

Щоправда, виняток складають хіба що ті зразки камерно-вокальної творчості В. Барвінського, в яких стилізовано народнопісенний рельєф:

- «Ой сумна, сумна темна ніченька», переспів Я. Головацьким поезії сербського народу;
- «Колисанка», слова Г. Чупринки;
- «Ой люлі, люлі, моя дитинко», слова Т. Шевченка;
- «Місяцю, князю», слова І. Франка
- «Львову», слова М. Рильського;
- «Знов весна», слова Лесі Українки.

При сукупному аналізі вокальної мелодики зі словесним текстом та інструментальною тканиною (причому – також у її співвідношенні зі словесним текстом) загалом у зразках камерно-вокальної творчості В. Барвінського актуалізуються прикмети суто ладо-функціонального змісту. Саме тоді вокальна мелодика постає як мелодекламація – підкреслено неафектована, але вдумлива, неначе згорнута в саму себе:

- «Вечором в хаті», слова Б. Лепкого;
- «В лісі», слова Б. Лепкого;
- «Щаслива будь», слова Б. Лепкого;
- «94 Псалом Давида», переробка тексту П. Куліша;
- «Ой поля ви, поля», слова О. Кониського;

- «У мене був коханий рідний край», слова Г. Гейне (переклад А. Кримського);
- «Сонет...», на слова І. Франка;
- «Пісня пісень», на слова В. Маслова-Стокіза.

Вокальний мелос у В. Барвінського – це «інструмент» самоаналізу, інтравертного (спрямованого «в середину») вчування. Лише під таким кутом зору можна збагнути конструктивну роль й виразову специфіку її ладо-висотної нестабільності та гнучкості. І тільки подекуди дуже лаконічно В. Барвінський моделює висотні кульмінації. Та їх яскравість постає тим більшою, наскільки «скутішим» був попередній «рух».

Недаремно із творчістю В. Барвінського пов'язують вияви стильових тенденцій, котрі знаменували кульмінацію змагань за професіоналізм української художньої культури (перша третина ХХ ст.) [95, 205]. Ті ж вияви мають місце і в поетичній творчості І. Франка, віршові рядки котрого склали першооснову такої камерно-вокальної композиції В. Барвінського, як «Сонет (Благословенна будь...))».

Знаково, що на межі ХІХ–ХХ століть постать І. Франка особливим чином вписується в історико-стильовий контекст: з одного боку – він палкий поборник народницької ідей; та з іншого – невтомний, енциклопедичного дару інтелектуал, що змагається за європейськість національної культури. Примітно, що поряд з численними перекладами іноземної літератури І. Франко звертається до однієї з найбільш вишуканих поетичних форм класичного віршування – сонету.

Як свідчать словникові джерела, «сонет» (від італ. *sonetto* – звучати) коротко визначається як «ліричний вірш». Та водночас сонет – це особлива структура або ж спосіб віршування: 14 віршованих рядків (5-тистопний або 6-тистопний ямб) із перехресним римуванням двох чотиривіршів та тернарним римуванням двох тривіршів за певною схемою. Так і у сонеті Івана Франка це 14 віршованих рядків із загально ямбічним нахилом структурування, які

організуються у два «чотиривірші» (схема *абба бааб*) та два «тривірші» (схема *ввг гдд*) [113, 648].

Свої спостереження над специфікою сонета І. Франко описав у такий спосіб:

<i>«Голубчики, українські поети,</i>	<i>а</i>
<i>Невже вас досі нікому навчити,</i>	<i>б</i>
<i>Що не досить сяких-таких зліпити</i>	<i>б</i>
<i>Рядків штирнадцять, і вже й є сонети?</i>	<i>а</i>
<i>П'ятистоповий ямб, мов з міді литий,</i>	<i>б</i>
<i>Два з чотирьох, два з трьох рядків куплети.</i>	<i>а</i>
<i>Пов'язані в дзвінкі рифмові сплети, –</i>	<i>а</i>
<i>Лиш те ім'я сонета слід хрестити.</i>	<i>б</i>
<i>Тій формі й зміст най буде відповідний;</i>	<i>в</i>
<i>Конфлікт чуття, природи блиск погідний</i>	<i>в</i>
<i>В двох перших строфах ярко розвертаєсь.</i>	<i>г</i>
<i>Страсть, буря, гнів, мов хмара піднімаєсь,</i>	<i>г</i>
<i>Мутить блиск, грізно мечесь, рве окупи,</i>	<i>д</i>
<i>Та при кінці сплива в гармонію любови.</i>	<i>д»</i> [112, 649].

Спостереження І. Франка доповнюють теоретичні умовиводи Й. Бехера, який вважав сонет «найдіалектичнішим художнім видом» – із інтенсивною драматургією, де перший чотиривірш побудований на *тезі*, другий на *антитезі*, а тривірші є *синтезом*, що має назву «сонетний замок» (чотирнадцятий рядок). Інакше кажучи, «принадність поетичної форми сонета полягає у дисциплінуванні поетичного мовлення: кожна з чотирьох його частин має бути синтаксично викінченою, рими – точними й дзвінкими» [112, 649].

На відміну від «філософської лірики», тематично сонети здебільшого виявляють прикмети медитативної лірики. Її цільовою настановою є пізнання істини як такої (в масштабах Всесвіту). І в медитаціях автор розмірковує над проблемами онтологічного, екзистенціального гатунку (основні опозиції медитативної лірики – «людина і суспільство», «людина – людина», «людина – особистість», колізії морального характеру). Крім того, в медитативній ліриці поети більшою мірою спрямовані вглиб, всередину явища (напряма інтроверсії), аніж назовні; зокрема, в медитаціях «час» сприймається як категорія духовного, історія душі, або ж «розчиняється» в душі поета, стає невідчутним [113, 403–404].

Та загалом, художньою настановою «медитативної лірики» постає аналіз душі, внутрішнього світу людини у співвідносності з довкіллям. Як наслідок – типовість інтонацій «роздуму» (власне медитації): «Як жанр ліричної поезії, медитація – це різновид феноменологічного метажанру, в якому авторська свідомість виявляється під виглядом суб'єктивованого ліричного героя. Тому в сюжетному аспекті медитація – це потік свідомості, який спрямовується прагненням розібратися в собі, в людях, у якомусь життєвому явищі; або ж психологічний етюд з містким узагальненням» [113, 403–404].

Так, тематично сонет І. Франка «Благословенна будь» – це не лише медитації (власне роздуми). Це водночас натхнене усвідомлення одного з найважливіших релігійних образів – образу Богоматері. Тому власне сюжет сонету становить глибоко особистісне пережиття цього образу – як символу релігійної ідеї.

Інакше кажучи, авторська свідомість тут виявляється під виглядом «суб'єктивованого ліричного героя»: він розмірковує над проблемою духовного порядку, яку розкриває зсередини самого явища – чудотворної участі релігійного почуття в житті людини взагалі. В цьому сенсі «тема» франкового сонету має як онтологічний, так і екзистенціальний гатунок: співвідношення «людина – Цариця небесна (Богоматір)» становить цільову настанову ліричної

медитації суб'єкта (автора). При цьому сюжет сонету – це, насамперед, проникливе осягнення істинного призначення релігійного символу.

*«Благословенна будь поміж жонами,* **а**  
*Одрадо душ і сонце благовісне,* **б**  
*Початок в захваті, окроплена сльозами,* **а**  
*О раю мій, моя ти муко, пісне,* **б**

*Царице, ти з між люду* **а**  
*Підносиш до вершин свого трону* **б**  
*І до глибин терпіння, сліз і блуду* **а**  
*Ведеш і тих, що двигаютъ корону.* **б**

*Твій подих всі серця людські рівняє,* **в**  
*Твій поцілуй всі душі благородить* **д**  
*І сльози на алмаз переміняє.* **в**

*І дотик твій із терня родить рожі,* **е**  
*І по серцях, мов чар солодкий, ходить,* **д**  
*І будить, молодить, і оп'яняє.* **в»**

Для зрозуміння змісту цього сонета украй важливим є простеження за поетичними метафорами, які покликані увиразнювати духовний сенс провідного символу – образу Богоматері. У цьому відношенні І. Франко виявляє неабияку вправність, достойну «стилю акафіста» та «псалму»: поет планомірно накреслює сходження на людину тієї благодаті, яку людина осягає за прикладом «глибин терпіння, сліз і блуду». Драматизм сонета постає в усій очевидності у зв'язку з першим тривіршем: «Твій подих всі серця людські рівняє / Твій поцілуй всі душі благородить» (зокрема – «...і тих, що двигаютъ корону»).

Музична інтерпретація В. Барвінським «франкового сонету» спрямована на адекватне відтворення феноменології медитації: музичний тематизм солоспіву структурований як «потік свідомості», що спрямовується до ємкого ствердження-узагальнення істинної благодаті, яка сходить від релігійного символу: бо він «...будить, молодить, і оп'яняє» (чотирнадцятий рядок – «сонетний замók») – (дод. Б, с. 284).

Щоправда, в словесно-текстовій основі цього солоспіву поетичне першоджерело зазнає певної структурної корекції, що з точки зору музичного фразування є необхідною (в напрямі заокруглення побудови), але з точки зору «ідентичності сонета» як жанрової форми поетичного віршування є, мабуть, хибною: мова йде про так звані «довільні повторення» – прийом, до якого вельми часто вдаються композитори з метою художньої ампліфікації певного образу чи «звороту думки». Так і В. Барвінський вдається до довільних повторень (на етапі синтезу) – прикінцевого рядка першого тривірша («на алмаз переміняє») та початкового із другого тривірша («із терня родить рожу»). Проблема, однак, полягає у тому, що як «форма віршування» сонет передбачає уникнення повторень у віршовому тексті тих самих слів – за винятком «службових» або «спеціально вмотивованих ліричним сюжетом» [113, 649]. Остання обставина й приймається за єдину вірогідну першопричину здійснюваних Барвінським довільних повторень словесного тексту.

У цілому ж «Сонет (Благословенна будь...)» В. Барвінського на слова І. Франка – це зразок камерно-вокальної твору духовної тематики, внаслідок чого традиційна жанрова форма «сольної вокальної п'єси» трансформується в метажанрову форму молитви (інші приклади метажанру – солоспів-молитви П. Нижанківського «Отче наш» та «Богородице»).

Композиційний план цього твору виявляє риси наскрізно-строфічного принципу структурування; причому – за умов активного тематичного розвитку в зоні інструментальної тканини твору. Основну формотворчу роль при цьому відіграє гармонічний чинник, за яким закріплено розвиток та становлення



провідного образу сонета – духовного осяяння: гармонічний плин «веде» композиційну форму за певним драматургічним рельєфом.

Експозиційна фаза композиційної форми включає насамперед розлогий інструментальний вступ: це хвилеподібно розкладені гармонічні комплекси у нерівномірній ритміці (тріольний рух доповнюють септолі), понад якими патетично здіймається мелодичний рельєф. Примітною у ньому є пунктирна ритміка (прообраз ямбічного віршування) та «гармонічна оздоба» (рух паралельними терціями, на які «ділиться» початковий унісон, та які знову зливаються в унісон; подекуди – секстами та акордовими сполученнями). При цьому вокальна партія має власну мелодичну лінію.

На межі між двома чотиривіршами «сонета» В. Барвінським намічені вагомі перетворення: спершу поміж вокальною та інструментальною партіями складаються імітаційні проведення (зі словами «початок в захваті, окроплена сльозами»), після чого у вокальній партії фіксується мелодична вершина; згодом – в інструментальній зв'язці – більш загостреною постає пунктирна ритміка (засобом включення двох-звукового предікту), що сприяє мелодичному осягненню кульмінації (подібно до висотної кульмінації вокального соло), і яка увінчується віртуозним пасажем. До вокальної партії включено також розспів (зі словами «ти з між люду», «рівняє», «переміняє»), що сприймається як свідчення традиційних культових звеличань.

Між наступними віршами сонету «місце» інструментальної зв'язки зведене до мінімуму: її «образ» двічі розпізнається в тематично усталеній формі акордових фігурацій, які «продовжують» такт (перехід з чотиридольного метру на шестидольний – наприкінці останнього рядка першого тривірша, та перед «сонетним замком»).

Тональною репризою відкривається заключний розділ «Сонета»: це натхненна Кода, у якій синтезовано тематичні прикмети попередніх розділів – інструментального вступу, мелодичної кульмінації та розспіву у вокальному соло, дрібної пунктуації інструментальної зв'язки. Кода містить і власний

«звуковий образ» – імітацію величного звучання церковних дзвонів (мікро-мотивне остинато), що згортаються у низхідному акордовому арпеджіо.

Декілька зауваг щодо вокальної мелодики розглядуваного камерно-вокального твору: їй не притаманні традиційні для національного вокального мелосу «пісенні» конфігурації. Більше того: найближчим прообразом у ній проглядає «інструментальний» тип мелодики, що з боку звуковисотності організовується у тісній залежності від ладо-функціональної ситуації. Однак, безпосередньо лінію вокальної партії та її метро-ритмічне оформлення творить оперта на зміст поетичного першоджерела декламація: це – і дотримання правильності наголосу у словах, і рельєфне відтворення смислових наголосів (засобом висотної кульмінації). Натхненність вислову забезпечується моделюванням ямбічної стопи, яка подекуди доповнюється пунктирною ритмікою із продовженням висотної кульмінації – як вираз інтонації вигуку (наприклад – на словах «*му́ко*», «*пісне*», «*Царице*», «*корону*», «*твій подих*», «*рівняє*», «*благородить*», «*сльози*», «*переміняє*», «*мов чар оп'яняє*»), або ж наполегливого вмовляння (як от – «*... ведеш і тих*», «*і дотик твій із терня родить рожі*», «*і будить*»).

Тематична сукупність обох площин – вокальної мелодики та інструментального тематизму – складається як двох-планова: інструментальна тканина, як вже зазначалося, є мелодично самостійною, має власний мелодичний рельєф й техніку тематичного просування.

Отже, зазначені особливості музичного тематизму розглянутої камерно-вокальної композиції В. Барвінського з її інтенсивною драматургією та загально медитативним складом (наскрізна техніка тематичного просування із накресленням драматургічних зон композиційного плану) постають як відповідні щодо художньої специфіки поетичної форми сонета.

Своєю чергою, камерно-вокальна композиція В. Барвінського «*У мене був коханий рідний край*» на слова Г. Гейне (переклад з нім. А. Кримського) також є вираженням новаторських риси жанру «солоспіву», але – як літературно-музичної композиції.

Передусім зазначимо, що ця композиція вирізняється вишуканим ліризмом – прикметою, що її прийнято пов'язувати із формуванням «особливої інтимної атмосфери з витонченим емоційним станом» [113, 403].

У довільному переказі словникового джерела варто подати тлумачення такої категорії, як «лірика». Так, поряд з епосом і драмою, *лірика* (від грец. *Lirikys* – лірний; твір, який виконується під акомпанемент струнно-щипкового інструмента – ліри, є художнім жанром, в якому через естетичні переживання відображається сутність буття людини, створюється нова духовна реальність, організована відповідно до принципів краси.

У цій «розбудові» домінуючу роль покликані відігравати виражальні засоби: саме вони витворюють ту необхідну якість ліризму, причому при визначальній ролі художньо-стильового змісту історично конкретної доби і водночас ментально зумовленій системі естетичних вподобань.

Отже, лірика – це насамперед містке полісемантичне утворення, структурні грані якого забезпечує настанова на інтимізацію. Первинним сенсом щодо інтимізації володіє така форма образу, як «ліричний герой». Вона сприяє роз'ясненню специфіки «ліричної» складової у всій різноманітності виявів психоемоційного життя, узагальнюючи досвід естетичного світосприйняття та творчої діяльності. Зокрема, взаємозв'язки між автором і ліричним героєм інтерпретуються як відносини між прототипом і художнім образом, сформованим на його основі.

Безпосередньо естетичний зміст при цьому становить осягнення людським генієм ідеалів краси та істини, що надає підставу говорити про «аристократизм духу» (тут – у сенсі «ліричного стилю») [113, 404].

Такі прикмети «ментально» зумовленої системи естетичних вподобань» вбачаються у структурі віршових рядків, взятих за основу цього солоспіву В. Барвінського:

<i>«У мене був коханий рідний край,</i>	4+6
<i>В моїм вікні шумів гиястий дуб,</i>	4+6
<i>Фіалками цвів май...</i>	6

<i>Та то в вісні.</i>	4
<i>Я мову чув та рідную свою,</i>	4+6
<i>І хтось мені щирісінько сказав</i>	4 +6
<i>По-нашому: “Люблю!</i>	6
<i>“Люблю”, – по-нашому сказав...</i>	2+6
<i>Та то в вісні...</i>	4»

У перекладі А. Кримського віршований вислів наближений до «говірного» – інтонаційного відтворення живого мовлення (поза стабільністю розміру віршування), який подекуди містить виразні аналогії на коломийкову складочислову (вкорочену) структуру (4+6). Примітними є й варіативні поєднання фразеологічних зворотів з «еліптичною» (раптовою) мислеформою рефрену («Та то ввісні...»).

Безпосередньо естетизацію переживань становлять конкретизації образу рідного краю у символах рідної домівки: «В моїм вікні шумів гилястий дуб» та яскравості юнацьких вражень («Фіалками цвів май») від пори, коли усвідомлюється цінність «рідного». Та образ коханої людини не конкретизовано: це певний «хтось» (очікуваний та жаданий), водночас рідний, бо «щирісінько сказав по-нашому: Люблю!»

Домінуюча у поетичному творі система виразових засобів віднайшла адекватне музичне втілення у В. Барвінського: її переймає на себе колористична за змістом гармонічна мова та довільна ритміка (тріольний рух в умовах дводольного метру).

Відтак, безпосередньо нову духовну дійсність, яку розбудовано за законами краси витворено В. Барвінським у формі вишукано виписаної пейзажно-психологічної мініатюри – із багатими на переливи відтінковими барвами, що їх висвічують гармонічні конструкції (активні хроматичні зміни щаблів ладу). Саме в гармонічному «ряді» цього камерно-вокального твору проглядає визначальна для ліризму участь актуального художньо-стильового

змісту: модерністський гатунок музичного вислову заявлено імпресіоністським трактуванням фактури – примхливою й невимушено «арабесковою» орнаментальністю звукопису.

Арабескова манера звукопису визначає також контур та внутрішню природу вокальної мелодики: при очевидній невимушеності втілення «мовленнєвого ритму», специфіку та принадність її звуковисотної організації складає гнучка хроматична варіативність щаблів, що є неначе похідною від загального гармонічного колориту. Є, проте, в ній і суто вокальні виражальні засоби: якнайкраще вони заявлені у кульмінаційних зонах – це завоювання мелодичної вершини із типовим попереднім залученням нижніх звуків (на словах *«шумів гілястий дуб»*, *«фіалками цвів май»*, *«і хтось... по-нашому: Люблю!»*, *«“Люблю”, – по-нашому сказав»*).

До того ж, власне композиційна форма цього твору примітна врозумливим артикулюванням кожного віршованого рядка: це щоразу «інші» гармонічні барви та мелодичні звороти. «Така» наскрізність наближена до семантики інструментальної прелюдії, що імпровізаційно зростає з певної тематичної ідеї. Зокрема, роль такої «тематичної ідеї» закріплено за інструментальним вступом, гармонічний зміст якого містить конструктивне накреслення загально мінливої ладо-функціональної логіки твору.

У плані співвідношення вокальної мелодики та інструментальної тканини у творі «У мене був коханий рідний край» ці пласти становлять органічне ціле – при адекватному їх співвідношенні щодо поетичного першоджерела. Більше того, схоже на те, що саме поетичний образ постає за домінуючий: він задає параметри художнього структурування музичного вислову в плані інтимізації змісту.

У зв'язку з цим суттєво наголосити – як зазвичай у камерно-вокальній творчості В. Барвінського композиційний план буквально покладається на засоби інструментальної тканини. Саме у ній закладено основну гармонічно-фактурну ідею, що розгортається імпровізаційним плином. Вокальна партія у цьому плинні – це лише окремих «голос» певного загального цілого. І саме в

цьому слід бачити оригінальність творчого методу В. Барвінського, який, як вже зазначалося, зумів піднятися над традиційною моделлю українського солоспіву, складеного за парою «соло – інструментальний супровід», до новітньої форми літературно-музичної композиції – заснованої на співвідношенні іманентних (внутрішньо притаманних) засад таких компонентів синтезу, як «поезія і музика». Лише у такому світлі з усією очевидністю постає шлях вирішення В. Барвінським проблеми співвідношення «Поет і Композитор».

Проведене спостереження за стилістичними прикметами обраних для аналізу камерно-вокальних композицій В. Барвінського дає підстави для висновків, що формулюються на ґрунті осмислення індивідуальної манери компонування камерно-вокального жанру в цілком реальному історико-стильовому контексті, що його Я. Ярема окреслив як «фазу європеїзації» [191, 41]. Звідси – доцільність самого зіставлення «української сольної пісні» з моделями «старогалицької елегії» та «співогри» в кульмінаційну добу аматорства (друга пол. ХІХ ст.) із поняттям «модерного солоспіву», що, згідно із дослідницькими висновками Н. Костюк, співпадає з моментом «усвідомленої модернізації вітчизняної творчості» [108, 10].

Зокрема, спостережені тенденції жанрово-стильової спеціалізації українського солоспіву, які проглядають у розглянутих зразках камерно-вокальної творчості В. Барвінського, свідчать про те, що у його творчій «манері» солоспів як жанр і тип змісту не втрачає своєї ментально зумовленої ліричної природи, але, водночас, переживає кардинальне оновлення під виглядом «жанрової форми синтетичного роду».

Також зазначимо: якщо «пісенна жанрова форма» ґрунтується на узагальненні поетичного настрою, а «романс» – на його деталізації, то «солоспів у його модерному виразі» опертий насамперед на «рухому» драматургію строфічної форми займає положення вже не простої, а «проміжної жанрової форми» – коли «проста» жанрова форма концептуально тяжіє до «складної», відтак виявляє її питомі композиційно-драматургійні прикмети.

Інакше кажучи, виявлені індивідуальні особливості композиторського стилю В. Барвінського у сфері камерно-вокальної лірики дають підстави для висновку про те, що «український модерний солоспів» – це виразно інтелектуальний утвір із полісемантичним накопиченням та узагальненням історичного досвіду з творення українського солоспіву.

Важливо розуміти, що домінантне поширення у творчості галицьких композиторів кінця XIX – першої третини XX ст. жанрової форми солоспіву було зумовлене визначальною роллю саме камерної творчості, що стала основною сферою мистецьких пошуків композиторів тогочасної Європи. Солоспів, як жанрове поняття, що відповідає теоретичному визначенню категорії «камерно-вокальної лірики», виявляє в камерно-вокальній творчості західноукраїнських композиторів кінця XIX — першої третини XX століття специфічний зв'язок з історико-стильовим контекстом того часу. Це поширення австрійської Lied-традиції, мистецтва бідермаєра, а також польських, австрійських, німецьких та чеських зразків вокальної музики, які активно функціонували, зокрема, в концертному житті Західної України.

Та й загалом – тісної співприсутності різноспрямованих стильових моделей, про яку В. Витвицький говорив як про «пів-столітню стретту» [26] – специфічну ситуацію одномоментного надолужування з опанування загальноєвропейського стильового досвіду, в якому кристалізувалися професійні підвалини української національної композиторської творчості та відбулися важливі моменти національного стилеутворення.

Зокрема, здобута галицькими композиторами кінця XIX – першої третини XX ст. міра жанрово-стильової спеціалізації солоспіву як жанрової сфери камерно-вокальної лірики репрезентує національно опановані моделі загальноєвропейського досвіду – у питомому ментальному вираженні, яке споконвік зосереджувалося в критерії «співності».

### **2.3 Метажанрові концепти української академічної пісні у зразках камерно-вокальної творчості композиторів другої половини ХХ ст.**

У другій половині ХХ ст. українська академічна пісня досягнула нові кореляти своєї жанрової специфікації. На тлі історично попередніх контекстів свого існування вона суттєво розширила свої виразово-комунікативні властивості до значень «гіпертексту навколишньої реальності» [103, 40]. Це зумовило пошук фундаментальних конфігурацій Тексту – в семіологічному аспекті. Зокрема – з боку сенсово-креативних властивостей музичного мовлення як «знакової» системи, коли власне музичне вираження сприймається як специфічна модель логічного виразу відчуттів.

А отже, в полі зору обрії семантичної інтерпретації артистичного дискурсу та смислових констант камерно-вокальних творів українських композиторів в моделі «метажанру», яку неможливо досягнути шляхом аналізу диференційованих відношень на рівні найпростіших «знаків» музично-звукового середовища (лексико-інтонаційних, ритмічних, метричних тощо).

З одного боку, така модель – це вже не замкнена у самій собі знакова система; з іншого – є локальною щодо певних значень. Та водночас це той рівень значень музичної мови, що розпізнається через закріплені культурною пам'яттю узагальнення іманентних асоціацій за певними жанровими різновидами та їх «кодами» у дискурсі дії об'єктивного історичного «закону спадкоємності» (деформація, трансформація, дифузія, синтез, асиміляція) аж до вияву нової інтеграції вищого типу семантичного узагальнення у загальнонаціональному масштабі.

Відзначимо також дію закону збереження досвіду музичної артикуляції сутнісних ментальних ознак: в даному випадку це семантичний простір, що складений з «енергетичних згустків» (квантів) ментального поля під виглядом конкретних мислеформ та концептуальних структур жанрових різновидів класичного українського солоспіву.



А отже, метажанрові форми української академічної пісні розглядатимуться як, так би мовити, вторинна рефлексія щодо академічного досвіду з жанроутворення українського солоспіву за його жанрово-стильовими різновидами. У такій постановці питання передбачається шлях до досягнення семіозису української академічної пісні [62; 63].

Для початку, слід мати на увазі інваріант української академічної пісні як певну «міфологічну модель» з розгалуженою знаковою системою, оскільки у др. пол. ХХ ст. спостерігається зростання кількості визначальних «авторизованих моделей-варіантів»; відтак – диверсифікацію основного інваріанту за «мовно-креативними згустками-пульсарами», що фактично долають «кору звичаю» [102, 59].

Так, «однополюсний пульсар» (визначення О. Козаренка [там само]) моделі музичного мислення представляє собою «лисенкова» модель українського солоспіву з його «національними» значеннями та повсюдною затребуваністю романтичного модусу музичного вислову; «двополюсний» – у Л. Ревуцького та Б. Лятошинського, коли досягається загальнолюдське і стильова система різко оновлюється в дусі модерністичних стильових течій; «триполюсний» – у «світі музики» В. Сильвестрова, Є. Станковича та М. Скорика з їх інтенціями щодо Всесвіту та метамовними дискурсами «моностилю».

А отже, моделюючий характер співвідношень між інваріантом та авторизованими варіантами-моделями зумовлює створення не стільки «словника» жанрових різновидів української академічної пісні, скільки їх феноменологічний опис як семіотичного процесу.

Так, у солоспівах Ю. Мейтуса та Б. Фільц як представників постмодерного часу української національної музичної культури спостережувана стабілізація окремих знаків класичного досвіду межує з локалізацією знакових полів під виглядом авторизованого варіанту-моделі, що тяжіє до вимірів універсалізації загальнонаціональної семіологічної системи і

тому потребує конкретизації «інформаційності» їх «мовленнєвого коду» як переходу з «монологічного» на «діалогічний» тип мислення.

З одного боку, діалогізм мовно-стильових блоків або ж власне «діалогічна» природа такого семіотичного процесу, що спостерігається в часових рамках модернізму, наче б то суперечить жанрово-стильовій природі українського солоспіву як єдино прийнятного жанрового стилю та єдиної «концептуальної мови». Та з іншого – варіативне авторське здійснення цієї «мови» (наприклад, панівний ліризм емоції) забезпечує концептосфері української академічної пісні її «концептуальну багатомовність» авторських артикуляцій із найменш упорядкованими внутрішніми «енергіями» та змістами.

Відтак, зрозуміти сенс метажанрових концептів української академічної пісні у зразках камерно-вокальної творчості композиторів др. пол. ХХ ст. – а серед таких осібним порядком вирізняються «балада», «сонет», поема» – значить зануритись у багатомовність концептуальних структур та високу міру їх авторської індивідуалізації з боку творчого задуму.

Так, «баладний дискурс» камерно-вокальної творчості Ю. Мейтуса є яскравим то́му свідченням: композитор ініціює інтегрованість поетики літературного та суто музичного роду творчості як видів мистецтва.

Безпосередньо «балада» є званою передусім як жанрова форма поетичної творчості лірико-епічного роду з ухилом у сфери «фантастичного», «історико-героїчного» або «соціально-побутового» гатунку, але обов'язково – із драматичним сюжетом [113, 77]. Щоправда, в українській версії «балада» як жанровий вид поетичної та музичної творчості, розкриваючись в напруженому драматичному сюжеті та естетиці романтичного стилю, виявила спорідненість з поетико народнопісенних дум – з одного боку; та з «ліричним романсом» – з іншого. І це при тому, що для власне «балади» типовим є таке «тло», як «буряна природа», що сполучається з фантастичними образами: наприклад, *«В'ється стежка між кущами, / Що чар-зіллям заросла...»* у поетичній «Баладі» Ю. Липи [там само].

Однак, характерним для балади є також її соціально-побутове «вмістовнення», але зберігаючи при цьому «іманентність драматичної напруги» (наприклад, «Балади буднів» І. Драча) – з одного боку; та свідоме «заземлення» типово «баладного пафосу» в ліричну стихію – з іншого.

При музичному втіленні жанр балади зберігає за собою використанням типових для цієї жанрової форми ознак (сюжетність, контрастність розділів, патетичність інтонацій, повсюдне застосування речитативно-декламаційного типу вокальної мелодики у модальності оповіді), що подекуди стилістично наближає її до класичного монодраматичного солоспіву-монологу зразка «У тієї Катерини» М. В. Лисенка на слова Т. Шевченка та «За байраком байрак» С. Людкевича на слова Т. Шевченка.

Так, поязяк «вокальна балада» Юлія Мейтуса «Земле рідна» на слова Василя Симоненка, «зовнішньо» виявляє спорідненість з камерно-вокальними композиціями зразка «ліричний романс» (строфічна композиційна форма, ритмічна та ладова «чуттєвість» музичної лексики у вокальній партії), проте «внутрішньо» – це, власне «баладний пафос», що його модально засвідчено патетичним зверненням: *«Земле рідна! Мозок мій світліє, і душа ніжнішою стає, як твої сподіванки і мрії у життя вливаються моє. Я живу тобою і для тебе, вийшов з тебе, в тебе перейду, під твоїм високочолім небом гартував я душу молоду»*), та не менш патетичним приріканням – *«Хто тебе любов'ю обікраде, хто твої турботи омине, хай того земне тяжіння зрадить і з прокляттям безвість проковтне!»*.

Інтонаційно-лексичним кодом цієї балади є пульсуючі однозвуківі остинато в дусі «риторичної фігури». Модальність такого лексичного коду немов заворожує і лякає водночас – надто «мовою» інструментального тематизму, бо опісля пафосу звернення «прирікає». Відповідно композиційна форма твору – наскрізна із доволі сильною напругою драматургічного просування, що його замикає сильне емоційне потрясіння.

Модально унікальним типом вокальних рецитацій вирізняється не лише вище згадана «вокальна балада» композитора, але й інші його балади з

вокального циклу «Кобзареві»; зокрема – під назвою «Хмарина в небі голубім» на слова А. Малишка: вона також сповнена «баладного пафосу»; причому – таким, що немов огортає ліричний струмінь непретензійного мелосу вокальної партії та перетворює композицію на жанрову модель зразка «вірш з музикою» (однозвуківі рецитації в кульмінаційній зоні).

Принагідно, відтак, варто подати перелік «вокальних балад» Ю. Мейтуса, які сукупно становлять своєрідне нововведення у концептосфері української академічної пісні – власне баладу. Окрім вище згаданих балад із вокальної циклу «Кобзареві», це також такі балади:

- «Причалили під берег» на слова А. Малишка;
- «Зустріч з Яриною» на слова А. Малишка;
- «Про Перебендю» на слова А. Малишка;
- «Є слова наче мед» на слова А. Малишка;
- «В хвилину сумну» на слова А. Малишка – (дод. В с. 293–343).

Розглянемо ж ці балади, прицільно вирізняючи їхній «лексичний фонд» та «баладну поетику».

Так, в баладі «Причалили під берег» на слова А. Малишка простежується прямий зв'язок з баладною поетикою зразка «лірико-драматична балада»: *«Причалила під берег, ніч очерети зове у гості, ні птиць, ані людей, опріч ясної зірки в високості. Про що мрієш? Спи поет, в німій, нетопленій каюті, вітри, як діти на розпутті, скимлять, зриваючися в лет. Та щось не спитьсья... На горі, на тій, на палубі, солдати співають, що родила мати, а потім кинула в журі, і затихають. Тільки враз високий голос лине, (згадай дитинства юний час, село, сестрицю біля тину...) Ти з ліжка встав і мов ожив, співця виходиш привітати, можливо, їде він в солдати, а може, й службу одслужив? Обнять його... О, якби так! І прозріваєш від омани: співа закутий у кайдани на палубі старий варнак».*

Омузичення цього поетичного тексту здійснюється Ю. Мейтусом засобом найретьельнішого увиразнення семантики поетичних образів згідно з їх «рухом». При цьому провідним засобом вокалізації поетичного «образу»

балади є модель декламаційного типу музично-поетичного співвідношення (тут – специфіка дотримання принципу творення вокальної мелодики згідно з «мовленнєвим жанром») та деталізуюча щодо цих «рухів» образно-сміслова роль інструментальної тканини. Зокрема, в утворенні «баладного пафосу» у цьому творі значну роль відіграє композиційно-драматургічний чинник; а саме – «фазовий тип» драматургії композиційного плану, що спричиняє його структурну монолітність (на відміну від типового для камерно-вокальних творів «строфічного» способу структурування) – (дод. В, с. 293).

Інший зразок балади із вокального циклу Ю. Мейтуса «Кобзареві» на слова А. Малишка – «Про Перебендю», яка репрезентує тип балади «лірико-епічного» зразка: *«Перебендя на весіллі грає, Перебендю – хто його не знає? Він підніме голову сіду, заспіва про вдовину біду! – Одна нива, давня, непоорана, кличе в гості із під неба ворона, щоб сідав низенько за долиною, почорнів печалю удовиною... Смутку, не вертай назад, квітне вечір, як зелений сад! Перебендя на весіллі грає, Перебендю – хто його не знає? Посідаймо біля нього ми, де на струни падають громи, ластівки на вилеті гарячому. Весело старому і незрячому! Бийте, струни, горе – не біда, йди в танець, Яремо Галайда, йди в танець Оксано із Вільшани! Скільки в тебе ,старче, тої шани? Сядь за стіл і думу поведи, пролилися зорі, як меди».*

Стилістичним кодом інструментального тематизму цього камерно-вокального твору є передусім своєрідно образна персоніфікація манери гри на бандурі чи кобзі: масивні «удари» по струнах; акомпонуючий тип «бас – акорд» танцювального зразка; глісандуючі «перегри» тощо. При цьому відбувається унаочнення прямого образно-семантичного зв'язку зі словесним текстом.

Паралельно з інструментальним супроводом безпосередньо вокальна партія також є насиченою «кодовими» лексемами: це – стилізація «танцювального» типу мелодики із грайливою грою акцентів на слабкому часі такту та ладіві структури так званих «народнопісенних ладів» (фрігійський, двічі гармонічний як «думовий»). Загально, отже, створено полісемантичну

образно-сміслову структуру «театралізованого» зразка, що слідує «сюжетній схемі» віршованого тексту балади А. Малишка – (дод. В, с. 302).

У баладі «Зустріч з Яриною» також дотримано поетику «лірико-епічного типу» балади: *«Топтав колючі терни до батьківського дому. Сідав одпочивати один в степу глухому. Ромашки білі, під ноти – кущик м'яти, над чим тобі радіти? На чим тобі ридати? Лежать пусті дороги, мов сонях, квітне літо. Сади твої вишневі порубано, побито. Порубано, побито при голубій долині, побито, нагаєм перетнуто пісні перепелині. А він іде, як лине, додому, лиш додому. Вже бачить рідну хату, похилену, знайому. Ось молодиця вийшла на тихому порозі: – Нема чим привітати притомлених в дорозі. Іди, мандрівцю, даліше, у нас без сонця гірко. Людськеє серце бідне, як за дощами зірка. Як за дощами зірка, що світить садинок, у бога, знать, осліпло всевидячеє око. Пливе густе підмар'я, високе та безкрає. І кличе подорожній, і руки простягає: – Ярино, не впізнала? Моя лебідко біла!.. Поглянула: – Тарасе! Тарасе! – й зацімила. Усе, що пережито, на спогадання гідне. Стоїть колюче жито, достигле, та нерідне. Топтав колючі терни до батьківського дому. Сідав одпочивати, Один в степу глухому... Один».*

Доволі характерно, що «етапи» цієї баладної оповіді розмежовуються композитором виразно різкими тональними зрушеннями: *es-moll – a-moll – es-moll – d-moll – d-moll – as-moll – d-moll – es-moll*. Причому, у структурі вокальної мелодики усі мінорні тональності насичено зворотами із збільшеними секундами – «знаком» «думового» ладу, що, за словами М. В. Лисенка, «додає жалощів». Та загально (і це дуже важливо щодо поетики саме балади) вокальний мелос у цій «оповіді» виявляє виразну «скутість» щодо звуковисотних градацій музичного мовлення – (дод. В, с. 310).

Здебільшого це однозвуківі остинатні побудови речитативного зразка; і лише подекуди – як «знак» мелодизації, що також є доволі «скутими». Виняток становить, щоправда, кульмінаційний епізод, що розташовується якраз «посередині» композиційної форми балади і містить ритмічно пришвидшені рецитації та висотні кульмінаційні осередки (*«... порубано, побито при голубій*

*долині, побито нагаєм перетнуто пісні перепелині»; «...Пливе густе підхмар'я, високе та безкрає, і кличе подорожній, і руки простягає: – Ярино, не впізнала? Моя лебідко біла!..»).*

Вокальна балада Ю. Мейтуса «Є слово наче мед» з вокального циклу «Кобзареві» на слова А. Малишка – це така концептуальна структура, що величає «тарасове» слово у його глибині та екзистенції: *«Є слово, наче мед, як хміль і потік, а є слова такі, що ломлять скелю дику, з клітин вогню і сліз, з важкого болю й крику не зіткані, ні, ні! – злютовані навек. Те слово наче мед, солодку жде весну, а те, як потічок, – журба його журба не сушить, лиш знак вогню і сліз – обпалює, і крушить, і мертвих воскреша, й живих лишає сну. Йому ясна мета, підвладний рух і час, йому зрідні земля, а не вороння чорне, любов'ю рождене і кривдою незборне, в грядущі наші дні несе його Тарас».*

Музичне перевтілення текстової основи балади А. Малишка підтримує модальність «руху» поетичного смислу – згідно із посиленням екзистенціальної напруги. Вагомим «тематизуючим» чинником при цьому є лексичні форми інструментального тематизму: від мелодичних фігурацій до риторичного тону осередків «узагальнення» наприкінці синтаксичних структур; а також – активна функціонально-гармонічна рухомість зразка еліптичних зіставлень, що немов ламають і штовхають семантику слова у ще більш сильні емоційні градації. При цьому вокальна мелодика дотримується «образу» мелодекламації оповідного типу – (дод. В, с 322).

Вокальна балада Ю. Мейтуса «В хвилину сумну» з вокального циклу «Кобзареві» на слова А. Малишка – це вельми чутлива щодо емоційно-сміслових «зон» поетичного тексту вокально-інструментальна композиція: *«В хвилину сумну, в ранній час поза завалами, за кугою він вигляда – не йде баркас із вісточкою дорогою? – Гарячий вітре, еси минаєш пуці молодії, мої жалі, мої надії в єдинім слові принеси! Весела хмаро, вдалині промчиш і не повернеш знову. То розкажи хоч ти мені, чи бачиш зірку вечорову на Україні? День встає, і вічно море виграє, і солонці горять, над ними стоїть він з думами сумними. Як спогади солдатських душ, лежать перегорілі трави. В від казарми – кроком*

*руш! І тиша, й вечора заграви. А вже запізна вітровій нагонить хвилю сумовиту. Привозять пошту. Знову в ній тобі ні слова, ні привіту. І очерет шумить – нема. І хвиля хлюпає – не буде. Лиш ніч пливе, немов тюрма, скоривши море сивогруде. Ти будеш знову малювати, і кров'ю слово поливать, і на світанку із докором баркас проводить тихим взором: – Пливи, не звідавши грози життєвих бур, старий рибалко, та хоч прокляття привезет, якщо для мене ласки жалко!»*

Характерно, що в музичному втіленні цей текст має змінну перспективу: сумовито-застиглий тон початкової та заключної фаз оповіді буквально збуджують емоційно насичені смислові кульмінації («... мої жалі, мої надії в єдинім слові принеси!», «... А вже запізна вітровій нагонить хвилю сумовиту», «... – Пливи, не звідавши грози життєвих бур, старий рибалко, та хоч прокляття привезет, якщо для мене ласки жалко!») в серединному розділі композиційної форми – ритмічно пришвидшені рецитації, ущільнення фактури інструментального супроводу, різкі гучнісні та темпові зрушення, мінлива метрика та манера руху музичної матерії – (дод. В, с. 329).

Розглянемо також баладу Ю. Мейтуса «Правда» на слова А. Малишка, що входить до вокального циклу «Мати». Стилзація баладної поезики у цьому творі відбувається на ґрунті уявлень про «лірико-драматичний тип» власне балади: «Мне навчала мати ще колись: – як виростеш, моя мала дитино, то мудрим будь і мужнім будь в житті! Скупі два слова. Нелегкі два слова. У мудрості свої закони є: і цвіт, і злет, і несходимі пуці. Пізнай краплину і течіння зір, зерно і камінь, і могутній всесвіт, а правда лиш одна – вона колюча, гірка й жорстока. І завжди в біді. Тож мужнім будь – оборони її, карай себе і серце рви на частки, збивай коліна в кров, упавши – встань, і знов іди, і знов шукай її. Як проклянуть лукаві – проклянися! Як одречуться друзі – що є, даремно, залишать рідні одного – хай Так!

Драматизація музичного вираження моделюється композитором передусім у вокальній мелодиці – в манері увиразнення мовленнєвого жанру «звернення» та «напучування»: це повноцінна інтонаційна артикуляція смислу



поетичного тексту з максимально чутливою градацією тон-інтоном, аж до техніки «розмовного співу». Особливої емоційно-сислової напруги музичний матеріал цієї балади сягає у прикінцевій зоні композиційного плану («Як проклянуть лукаві – проклялися! Як одречуться друзі – що є, даремно, залишать рідні одного – хай Так!») – це максимальної гучності тремолоючі акорди в інструментальній тканині, понад якою вокальна мелодика увінчується висотними кульмінаціями.

Ще одну метажанрову модель української академічної пісні, що виокремилася у камерно-вокальній творчості композиторів другої половини ХХ ст., представлено такою концептуальною структурою, як «сонет». У камерно-вокальній творчості Ю. Мейтуса – це вокальний цикл «П'ять зоряних сонетів»:

- «Кущі бузкові на світанні» на слова Л. Вишеславського;
- «Не рік, не два, а довгі літа» на слова Л. Вишеславського;
- «Мокрий сніг. Теплінь. Дерев в білім» на слова Л. Вишеславського;
- «Зі стапелів, що наче в небо линуть» на слова Л. Вишеславського;
- «Місяці над Марсом два кружляє» на слова Л. Вишеславського

Названі твори об'єднує високої міри «поетизація» або ж навіть ідеалізація медитативної модальності віршованої форми «сонету» як ліричного жанру поетичної творчості.

До числа метажанрових форм в лоні української академічної пісні у творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. відносяться також «ліричні поеми» Богдани Фільц: композиторка ініціює саме «поемний» тип ліричної оповіді, чим дивує її камерно-вокальна творчість супроти здавалося б спорідненої щодо цього типу жанрової форми «романсу».

Так, лірична вокальна поема у творчості Б. Фільц це завжди яскравий ліричний «герой» та доволі складні для словесного переказу концепти. Наприклад, з одного боку, її камерно-вокальні композиції «Вітре буйний» на слова Т. Г. Шевченка, «Весняний вітер» на слова О. Олесея та «Зелений явір» на слова Івана Франка (останній вона присвятила своїй приятельці й колезі М. Загайкевич) можуть бути сприйнятим як аналог класичної жанрової форми

пісні-романсу монологічного типу; та з іншого, в ментальному плані, – це високої міри поетизації провідний образ і таке його «сюжетне» проробляння, що відповідає саме «поемі».

Загалом, тематика ліричних поем Б. Фільц базується на поєднанні образів природи та їх чуттєвого пережиття крізь живі людські емоції з модальністю медитації. Перелічимо декотрі з них: «Привіт тобі, мій друже, вірний гаю», «В Перемишлі, де Сян пливе» та «Хвилі щастя золотого» на слова І. Франка; диптих «Осінні настрої» («Гей, над дорогою стоїть верба» та «Ой не крийся, природо, не крийся» ) на слова І. Франка; «Вітре буйний», «Ой по горі роман цвіте», «Сирітка», «Маленькій Мар'яні», «Сон (На панщині пшеницю жала)», «Як я маю журитися», «Вітер в гаї», «Тече вода з-під явора», «Наша дума, наша пісня» на слова Т. Г. Шевченка.

Осібним чином слід виокремити стиль вокальних поем Б. Фільц. Передусім – це специфічна максимальної сили поетичності «лінійна» перспектива вокальної мелодики з чуттєвими ладо-тональним градаціями та мікромотивними утвореннями. Тобто, йдеться про унікальність авторської манери на творення мелодичної лінії засобом максимально плавного зчеплення «пісенного складу» мікромотивів – цю «техніку», не сплутаєш з «техніками» інших українських композиторів щодо «мелодичного стилю» камерно-вокального твору. Звідси, особлива «техніка» творення розлогої композиційної форми як неподільної на строфічні структури.

А отже, метажанрові форми української академічної пісні – це осібного роду концепти з максимальною мірою увиразнення монологічного типу лірики – у концептуальних структурах «баладного», «сонетного» та «поемного» зразка.

### **Висновки до другого розділу**

1. Уточнено внутрішню жанрово-стильову градацію української академічної пісні, що набула своєї традиційності у творчості засновника української національної професійної музики – М. Лисенка. Зокрема, це такі

концептуальні структури, як: «пісня в народному дусі», «романс», «пісня-романс» та «монодраматичний солоспів-монолог».

2. Доведено, що досвід М. Лисенка як класика української композиторської традиції став основою внутрішньо-жанрової стильової спеціалізації феномена «український солоспів» з намірами його збагачення у таких жанрових різновидах, як «романс-монолог», «романс-сцена», «трагічний монолог», «романс-дума», «романс-балада», «вокально-фортепіанна поема», «вірш з музикою» тощо. Стверджено, що як концептуальні структури перелічені жанрово-стильові моделі українського солоспіву виявляють особливий стосунок до загальноєвропейського досвіду як національно опановані академічні традиції у питомому ментальному вираженні, яке споконвік зосереджувалося в критерії «співності».

3. З'ясовано, що в історичній ретроспективі українська академічна пісня виявляє не лише тісний зв'язок з її корінням зразка «лисенкової» моделі українського солоспіву, але також доволі активні трансформаційні рухи щодо її структурування в ролі розмаїтих жанрово-стильових амплуа та авторських візій композиторів. Тобто, усього, що є причетним до розуміння концептосфери української академічної пісні в ролі розмаїття її концептів.

4. Універсальні концепти української камерно-вокальної творчості не тільки уможлядно «дорівнюють» уявленням щодо її жанрово-стильових різновидів, але й творять собою представництво концептуальних структур, які складаються в певну музично-мовну цілісність з урахуванням авторського модусу мислення композитора та його власної музично-поетичної системи.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [59; 61; 63; 64;].

### Розділ 3. ГЕРМЕНЕВТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ СТРУКТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ

#### 3. 1. Змістові компоненти концептосфери української академічної пісні

Попередньо виконаний етап дослідження української академічної пісні на умовах простеження синтетичної природи камерно-вокальної творчості як співвідношення слова і музики, а також співмірність цього співвідношення щодо взаємодії авторських систем «Композитор – Поет», органічно підводить до спеціалізованого розгляду змістових компонентів концептосфери української академічної пісні з урахуванням авторських дискурсів та рефлексій щодо музичного перевтілення поетичного тексту, зокрема в його семантичних означеннях. Це визначає предметом вивчення ментальну характерність поетичної системи та творчого задуму композитора.

З огляду на окреслене завдання пропонуємо підхід, при якому безпосередньо розглядатиметься концептуальний потенціал конкретної авторської поетичної системи. Чи не найбільш знаковим матеріалом щодо дефініції концептуальних структур української академічної пісні є поезія Лесі Українки, яка як поетеса є визнаним адептом концепцій модерну та «міфологічних горизонтів українського модернізму» (визначення Я. Поліщука) [144].

Науковець підкреслює, що «в контексті українського модернізму поезія Лесі Українки має власні витoki концептуалізації образно-сміслової парадигми, яка більшістю черпає натхнення з модального джерела архетипу міфологізму – концептуально об'ємного явища, пов'язаного зі структурою образної форми та її фактури» [144, 266].

Отже, можемо стверджувати, що поезія та поетика творчої системи Лесі Українки мають модерну модальність мислеформ, тим самим вони

концептуально своєрідно вкладаються в ментальне поле як психодумкосферу або ж концептосферу української академічної пісні.

Поетичні тексти Лесі Українки, які часто слугують основою для музичної інтерпретації українськими композиторами (дод. Д, с. 344–397), відображають унікальний спектр модусів світосприйняття, переважно романтизованого ставлення до природного світу, що інтегрується з людськими емоційними переживаннями та засвідчує міфопоетичну свідомість як онтологічну традицію: «Дієвість віро-знання забезпечує універсальне теоретичне правило української усної традиції – ведичний триєдиний принцип: «істинна думка, істинне слово, й праведна дія», – зазначає О. Шокало [188, 6].

Це зумовлює необхідність ґрунтовного аналізу поезики віршованих текстів Лесі Українки, позаяк без дослідження цього аспекту неможливо побудувати синтагму їх музичної інтерпретації. Водночас, як зазначає Я. Поліщук, інтерпретація «творчої матерії» Лесі Українки є складним і багатогранним завданням, яке потребує прориву у формуванні альтернативної дослідницької парадигми для проникнення в вимір метафізичного пошуку [144, 265–288]. Зокрема, культурологічна адаптація лірики Лесі Українки як феномену модерного українства визначає таку «нарративну структуру», де домінує модерний дискурс метафоричної ідеалізації та індивідуалізації семантичних компонентів цієї структури.

Аналізу зазначеної структури та її модусів буде присвячено відповідна підбірка камерно-вокальних творів українських композиторів, критерієм добору яких виступають «естетичні коди» поезії Лесі Українки.

Серед них твори поетеси: «Знов весна і знов надії», «Стояла я і слухала весну», «Напровесні», «Хотіла б я піснею стати», «Останні квіти», «Дивлюсь я на яснії зорі». Аналізуватимуться також пісні, написані на поетичні тексти «Не співайте мені сеї пісні», «Надія», «Осінній плач», «Вечірня година», «Крізь плач, і стогін, і ридання». Тут чітко простежується характерна модерністська спеціалізація образної концепції, яка корелює із семантою «трансміграції душі» через призму її метафізичної ідентифікації з природними феноменами та

інтегрується в експресіоністський вектор естетики модернізму як модальності й «коду» індивідуалізованої естетичної програми поетеси.

Крім того, виявляється певна закономірність при аналітичному порівнянні різних музичних версій авторського «прочитання» одного й того ж вірша – згідно з авторським модусом композитора та його творчим задумом.

Наприклад, дві відмінні за модальною характеристикою авторські інтерпретації музичного втілення вірша «Знов весна і знов надії» («Знов весна і знов надії в серці хворім оживають, знов мене колишуть мрії, сни про щастя навівають. Весна красна! Любі мрії! Сني мої щасливі! Я люблю вас, хоч і знаю, що ви всі зрадливі...»), які формують уявлення про мікроконцептосферу камерно-вокального твору, відображено на основі наративної структури: «весна → мрії, що «в хворім серці оживають», «колишуть» та «сни про щастя навівають» → надії», із несподіваною розв'язкою у вигляді розкриття зрадливості цих надій. Таке трактування представлено у творчості В. Герасимчука та М. Дремлюги в різних стильових модальностях:

- у парадигмі символізму (В. Герасимчук) – (дод. Д, с.344);
- у парадигмі неоромантизму (М. Дремлюга) – (дод. Д, с.350);

Обидва авторські дискурси у своїх творчих концепціях опосередковано дотичні до семантики «паралельного світу символів» Лесі Українки, що виявляється через специфіку образного конструювання. Це тип інтеграції мікрообразів, який забезпечує багатозначність наративної структури. Відповідно, у композиціях спостерігаються унікальні лексичні форми музичного тематизму як у вокальній, так і в інструментальній партіях. Вони органічно вплітаються у драматургічну перспективу твору, синхронізуючи з семантичними нюансами, закладеними у віршованому тексті.

Для прикладу, у концептуальному дискурсі В. Герасимчука спостерігається інтонаційно-тематична диференціація вокальних інтонем як когнітивних конструкцій, що еволюціонують від сигнальної функції (наприклад, зачин у формі імперативу), через плавність кантилени до включень

декламаційного типу (іноді у вигляді «сухого» речитативу з притаманними йому характеристиками).

У стильовому дискурсі М. Дремлюги переважає строфічна варіативність музичного тематизму, що характеризується параболічним типом смислових взаємозв'язків сегментів поетичної структури, з різкими зсувами та зміщеннями у семантичному навантаженні образів.

Індивідуалізований підхід до інтерпретації сюжетної структури вірша та використання технік омузичення поетичних кодів з позицій модальної специфіки композиторського мислення простежується при зіставленні ще двох авторських дискурсів щодо творчої концепції вірша «Дивлюсь я на яснії зорі». У цьому тексті сюжетна структура включає багатозначні символи в контексті «відчуження»: «яснії зорі» → «сму́тні думки» → «байдужії зорі», які холодно сміються своїм промінням → «зорі, що колись лили солодку отруту в серце».

Ця структура передбачає «ментальну аплікацію» та «стратифікацію символічних інваріантів», оскільки «чим багатшою за своєю семантичною насиченістю буде фактура образу, тим виразніше вона слугуватиме для передачі підтексту» [144, 295].

Окреслені характеристики цього вірша, зокрема його відкритість до асоціативних зв'язків та аналогій символічного образу, спричинили формування різних інтерпретацій у межах визначеного стильового напрямку:

- в моделі експресіонізму з відтінком неокласицизму – у творчій версії М. Дремлюги;
- в моделі неоромантизму – у творчій версії Ф. Надененка.

При цьому маємо на увазі й лексико-стилістичні відмінності, що є похідними від авторського модусу творчого задуму конкретного композитора, а також – як наслідок адаптації поетичних прийомів образотворення у творах Лесі Українки:

У концептуальному дискурсі М. Дремлюги спостерігаємо акцентований монологізм музичного висловлювання, реалізований через декламаційну мелодику експресіоністського спрямування. Це ґрунтується на принципі

музичного відтворення так званих «розмовних інтонацій» у структурі вокальної мелодики за типом «інтонованої мови». Такий підхід забезпечує максимальне акцентування емоційного й семантичного рівнів наративної структури вірша.

У творчому дискурсі Ф. Надененка домінує стилізація лексичних елементів народнопісенної мелодики кантиленного характеру, доповнена чуттєвими ладовими відтінками, що відображають модальні трансформації у текстурі образу.

Особливий художній ефект музичного втілення поезій Лесі Українки виникає, коли кодом наративної структури стає прийом алюзії (буквально «натяк»): «Останні квіти», «Хотіла б я піснею стати», «Стояла я і слухала весну», «Напровесні», «Вечірня година», «Осінній плач». Вокальні композиції на ці поезії виявляють широкий спектр композиторських технік для відтворення образних алюзій.

Зокрема, у романсі М. Жербіна «Останні квіти» використовується, як і в солоспіві М. Дремлюги, праобраз вокальної мелодії типу «співаної мови», яка слугує інструментом для виразного маркування найделікатніших емоційно-сміслових нюансів у наративній структурі поетичного тексту: *«Ох, розкрились троянди червоні, наче рани палкі восени, так жалібно палають – прагнуть щастя чи смерті вони? / Не осиплються тихо ті квіти, ..., не ударить мороз до схід сонця і приб'є поривання ... / І зчорніють червоні троянди, наче в ранах запечена кров... / Ох, нехай же хоч сонця нап'ються поки ще їх мороз не зборов».*

О. Баланко відзначає існування особливостей модерної метамови, її невіддільність від «символістичних та неокласичних інтенцій у системі образотворення як «найінтимнішого відчуття світу» (вислів А. Товкачевського) та міфологічна трансформація духовної матерії» [5, 301].

Продовжуючи порівняльний аналіз вокальних композицій різних композиторів на основі одного й того ж вірша, слід відзначити подібність методів музичного образотворення при омузичненні вірша Лесі Українки «Хотіла б я піснею стати» (К. Стеценко, В. Квасневський, А. Коломієць): всі



три авторські дискурси творчої концепції об'єднує ідея «кодування» музичного тематичного контексту, де провідну роль відіграє інструментальна партія ілюстративного характеру.

Інша картина виникає при порівнянні радикально різних за модальною характеристикою двох авторських дискурсів музичної адаптації поезії «Стояла я і слухала весну» (К. Стеценко, В. Кіпа): *«Стояла я і слухала весну, вона мені багато говорила, співала пісню дзвінку, то знов таємно тихо шепотіла. / Вона мені співала про любов, про молодощі, радощі, надії, вона мені переспівала знов те, що давно-давно мені співали мрії»*.

Знаковим є осмислення поезії Лесі Українки через перспективу «кодів» різнополярних музичних інтонаційних моделей, що виразно проявляється вже на етапі вокального інтонування «зачину» композиції:

- у концепції К. Стеценка – «романсова» емоційна піднесеність, реалізована за допомогою висхідного інтервального руху – (дод. Д, с. 396);
- у дискурсі В. Кіпи – вольова, стверджувальна тон-інтонація низхідного кроку – (дод. Д, с. 377).

Значною є також різниця у виборі ладового контексту:

- у К. Стеценка – мажорний (E-dur);
- у В. Кіпи – мінорний (f-moll).

Проте існує також певна спорідненість зазначених авторських варіантів, яка, ймовірно, на рівні прийому образотворення зумовлена особливостями поезики Лесі Українки. Наприклад, основний виразовий акцент у обох композиторських інтерпретаціях максимально відтворює емоційно-сміслові нюанси наративної структури вірша та його фактурного образу. Це досягається, передусім, через стабільну варіативність ладового контексту за допомогою активних альтераційних втручань, а також інтонаційною диференціацією інструментального тематизму в процесі його реалізації.

Окремо варто зазначити два індивідуалізовані композиторські підходи до музичної інтерпретації поезії Лесі Українки, втілені в камерно-вокальних

композиціях на основі вірша «Напровесні» (О. Левицький (дод. Д, с. 392); В. Кіпа (дод. Д, с. 372): *«Не дивуйте, що квітом прекрасним розцвілася дівчина несміла, – так під промінням сонечка ясним розквітає первісточка біла. Не дивуйте, що думи глибокі будять речі та сльози пекучі, – так на провесні дзвінки потоки прудко, гучно збігають із кручі. / Не дивуйте, що серце так рв'яно, щиро прагне і волі і діла, – чули ви, як на провесні рано жайворонкова пісня бриніла?..»*.

Цей поетичний текст насичений численними додатковими символічними образами, що зумовлює багатшаровість стилістичних прийомів музичної репрезентації:

- У концепції О. Левицького спостерігаємо деталізацію семантичної програми вірша через ілюстративну функцію інструментального тематизму та радикальні зсуви виразних значень образів, які набувають статусу окремих символів (наприклад, «думи глибокі будять речі та сльози пекучі»). Цей художній ефект досягається еліптичними модуляціями в далекі тональності без чітко окресленого функціонального тяжіння (середина строфічної форми), а також подібними еліптичними фрагментами в експозиційній та заключній строфах («...під промінням сонечка ясним»).
- У трактуванні В. Кіпи ще більше акцентується інтонаційне підсилення емоційно-сислового підтексту. Домінуючий прийом тут – крайня інтонаційно-тематична диференціація інструментальної партії, яка фактурно «збурює» символічний зміст вірша, доводячи його до екзистенційно насиченого переживання. Подібно до попереднього прикладу, емоційно-сислове значення тут посилюється через різкі тональні модуляції та активні хроматичні позаладові альтерації.

Незважаючи на очевидні модальні відмінності стилістичної специфікації вокально-інструментального тематизму (відносно стриманого за характером у О. Левицького та максимально експресивного у В. Кіпи), обидва зразки музичної інтерпретації поетичного тексту об'єднує характерна для творчості

Лесі Українки модерністська концепція міфопоетики, що реалізується в контексті семантичної структури через доміанти культу «символічної образності», «художньої фантазії» та «архетипної семантичної вагомості» одночасно.

Несподівані дискурси з боку композиторського задуму спостерігаємо у камерно-вокальних композиціях на такі вірші Лесі Українка, як «Осінній плач» та «Скрізь плач, і стогін, і ридання». З такою самою назвою ці композиції увійшли до циклу романсів В. Кіпи на слова цієї поетеси.

Передусім відзначимо модальність задумів композитора: вона демонструє резонуючий тип співвідношення в системі «Композитор – Поет» на енергетичних хвилях високої напруги екзистенційного (смісложиттєвого) порядку.

У романсі «Осінній плач» В. Кіпа, як би розкриваючи символіку поетичного тексту, динамізує його «кодову систему», надаючи їй сенсу надзвичайної вагомості. Як і в раніше розглянутих романтичних творах цього композитора, цьому сприяють:

- активні альтераційні модифікації;
- високий рівень тематичної структуризації інтонаційного поля інструментальної партії;
- диференційована вербальна специфіка архітектоніки вокальної партії, яка спрямована на детальне розкриття та інтенсифікацію символіки «поетичного наративу»: *«Осінній плач, осінній спів посеред літа золотого непереможно заgrimів із серця мого. / Ох, то ж за те, що восени, сумного млистоого ранку я раз невчасно завела собі веснянку»* – (дод. Д, с. 364).

Камерно-вокальна композиція «Скрізь плач, і стогін, і ридання», позначена композитором як «романс», демонструє подібність до класичного композиційно розгорнутого монодраматичного солоспіву – жанрової форми, драматургічна специфіка якої визначається спорідненістю з прийомами театралізації.

Ця камерно-вокальна композиція скоріше нагадує оперний монолог-сцену із максимальною мірою унаочненням символіки поетичного тексту: *«Скрізь плач, і стогін, і ридання, несмілі поклики, слабі, на долю марні нарікання і чола, схилені в журбі. / Над давнім лихом України жалкуєм-тужим в кожний час, з плачем ждемо тієї години, коли спадуть кайдани з нас. / Ті сльози розстроюють рани, загойтись їм не дадуть. / Заржавіють від сліз кайдани, самі ж ніколи не спадуть! / Нащо даремнії скорботи? Назад немає вороття! Берімось краще до роботи, змагаймося за нове життя!»* – (дод. Д, с. 388).

З-поміж музично-лексичних способів омузичення наведеного віршованого тексту слід відзначити:

- мелодекламаційний тип вокальної партії, близький з мовленнєвим жанром монологу-звернення, що виявляє спорідненість щодо розмовних інтонацій як інтонацій усного мовлення;
- оркестральний тип фактури інструментальної партії, що також бере максимально активну участь у накресленні поетичної схеми вірша;
- процесуальну наскрізність композиційного плану із драматургічними якостями неухильного «просування».

До вказаного циклу В. Кіпи увійшли камерно-вокальні композиції зразка пісенної моделі жанрового різновиду камерно-вокальної творчості, у якій (як і належить щодо семантичного інваріанту цієї моделі) натрапляємо на адекватний тип співвідношення авторських систем. Це камерно-вокальні композиції на такі вірші Лесі Українки, як: «Пісня», «Надія» та «Хотіла б я піснею стати».

Згадані вірші, так і камерно-вокальні композиції В. Кіпи (однойменні щодо віршів поетеси) дотримуються поетики медитативного типу образності; тому в музичному плані поетична схема не надто насичується додатковими образами чи символами, що спричинило б підсилення змісту поетичного сюжету та його схеми. Навпаки: композитор виявляє намір творення архетипного зв'язку поміж словесним текстом та музичним вираженням.

У романсі «Пісня» спостерігаємо коломийкову ритміку вірша та так званий «танцювальний» метроритмічний тип організації вокальної мелодії. У цьому випадку маємо справу з характерними для композитора методами реакції на виникнення почуттєвих асоціативних образів-символів: *«Чи є краці між квітками та над весняні? Чи є в житті краці літа та над молодії? / Не всихайте пишні квіти, цвітять хоч до літа! Пождіть літа, доля прийде, не тікайте з світа! / Двічі на рік пишні квіти та не процвітають, в житті літа найкращії двічі не бувають/ Та ще ж квіти не посохли, рута зелененька, – не журися дівчинонько, ти ще молоденька!»* – (дод. Д, с. 380). Зокрема, сюжетна схема вірша спричиняє реагування з боку інтонаційно-тематичного поля музичного мовлення – лексичні упродовження різноманітних ладових альтерацій.

Доволі схожу техніку щодо музично-поетичних співвідношень виявлено у романсі «Надія» того ж композитора. Тут він також вдається до творення архетипого взаємозв'язку поміж системами «Композитор – Поет», але праобразом у цьому творі є пісенний жанровий різновид класичного зразка згідно з принципом узагальнення образного змісту вірша. Проте, власне поетична схема не є односторонньою: *«Ні долі, ні волі у мене нема, зосталася тільки надія одна: надія вернутись ще раз на Україну, поглянути ще раз на рідну країну, поглянуть іще раз на синій Дніпро, – там жити, чи вмерти, мені все одно; поглянуть іще раз на степ, могилки, востаннє згадати палкі гадки...»* – (дод. Д, с. 360).

Суто музичним кодом наявних у вірші поетеси образно-сміслових зрушень постають активні альтераційні зміни; а ще – яскраві моменти ущільнення фактури в інструментальній тканині, що є знаком емоційно-сміслових зсувів у поетичній схемі вірша.

Принцип синтезу поетичного сюжету та певну монотонність образної структури можна спостерігати також у романсі В. Кіпи «Хотіла б я піснею стати» з того ж циклу на вірші Лесі Українки (дод. Д, с. 383).

Модальність вірша та його музичного перевтілення окреслюється як «апофеоз натхненню». Цю мислеформу забезпечено:

- пріоритетом «висхідних» на тон-інтонацію фонетичних властивостей декламації вірша та їх відтворення як тон-інтоном в архітектоніці вокальної мелодики;
- кантиленим принципом структурування вокальної мелодики, що забезпечує увиразнення синтаксично організованих структур;
- «схвильованою» пульсацією в інтонаційному ресурсі інструментального тематизму.

Отже, камерно-вокальні композиції українських композиторів на слова Лесі Українки – це приклади концепту «міфологічна свідомість як традиція буття»: міфологізм творчого методу поетеси є свідченням «модерної картини світу». Більше того, фактично кожен розглянутий твір на вірші поетеси сприймається в ролі концептуальної структури з особливо виразними конфігураціями «образів світу» – в якості «пролегóменів» (тут – одне з ресурсних слововиразів зі сфери концептологічної термінології) як того, що «розтягується в часі» і є значущим як «коштовне каміння» в ментальному полі національної культури.

Можемо констатувати, що «творча матерія» поезій Лесі Українки притягує до себе не лише завжди неординарний авторський дискурс щодо творчого задуму композитора, але також причетна до «ментальних зрізів» концептологічної парадигми українського культурного простору.

### **3. 2 Українська академічна пісня в контексті парадигми етнонаціональної ідентичності академічної музичної творчості**

При виборі алгоритмів герменевтичної рецепції концептосфери української академічної пісні важливим є її сприймання в ролі тексту культури і відповідно до цього – залучення методологічно властивих парадигмальних

значень. В їх числі чи не найважливішим означенням є ментальний сенс специфіки національного мислення, що успадковується музичним вираженням і виявляється у його структурних (архітектонічних) особливостях.

Так, враховуючи архетиповий сенс української академічної пісні – її походження у зв'язку з народнопісенною творчістю та здобуте текстуально-тематичне багатство в її ментальній природі «співу душі» та як щирого емоціоналізму та рефлексивності, вважаємо за необхідне розглянути проблематику етнонаціональної ідентичності як парадигми дослідницької діяльності. На наше переконання, це буде текстуально адекватним підходом до встановлення ментального поля її концептосфери.

Безпосередньо ж парадигма (з грец. – *взірець, еталон*) етнонаціональної ідентичності української музичної творчості в цілому складається тоді, коли враховуються її певні кореляти з боку:

- напряду психічної самоорганізації, що згідно з теорією К.-Г. Юнга [190] позначається або як інтровертний (згорнутий у себе), або екстравертний (розгорнутий назовні). Згідно зі спостереженнями Я. Яреми українській культурі загально притаманний інтроверсійний напрям [191, 18];

- визначення ідейних та світоглядних пріоритетів історично конкретної соціокультурної ситуації (в українській культурі – це пріоритети національного самоусвідомлення, що спричинили становлення національної композиторської школи);

- встановлення особистісного внеску композиторів до академізації українського національного стилю;

- визначення жанрово-стильових пріоритетів національної композиторської творчості в намірі «дорівнятися» до здобутків європейської академічної традиції.

Герменевтична рецепція концептосфери української академічної пісні потребує врахування вказаних векторів етнонаціональної ідентифікації, зокрема, встановлення критеріїв її етнонаціональної собітотожості. Але задля

цього доводиться проводити належну межу поміж так званими «формами ідентичності»; а саме – етнічною (принципово замкнена формація із відмежуванням «свого» супроти «чужого») та національною (принципово розімкнута формація, що прагне історико-культурного резонування з іншими національно структурованими стильовими системами та їхнім академічним досвідом). У цьому плані існує доволі цінний дослідницький досвід культурологічного порядку: спираючись на ідеї К. Г. Юнга щодо закономірності процесу «індивідуації», що покладений на механізм усвідомленого звернення до певного «загального» як на норму, дослідники вивели уявлення про різновекторність подібного процесу у зв'язку з формуванням національних культур. А саме:

– мікроіндивідуації, коли пріоритетним культуротворчим завданням обирається етнічна форма собітотожності (в історії української культури вона пов'язана з чинністю просвітянсько-культурницької парадигми, ідеологом якої вважається П. Куліш);

– макроіндивідуації, коли пріоритетним культуротворчим завданням обирається національна форма собітотожності (в історії української культури вона пов'язана з чинністю націєтворчої парадигми, ідеологом якої вважається М. Драгоманов).

Важливо, отже, розуміти: кожен із вказаних векторів досягнення етнонаціональної собітотожності має результатом власний вимір позначень як щодо «етнічного», так і щодо «національного» начал у їх прикладанні до творчих здобутків в плані структурування національної моделі музичного мислення.

Щоправда, в обох випадках фактично йдеться про «змагання за ідентичність»; різницю складає хіба те, що «розмикаючи» кордони етнічної форми ідентифікації музичного мислення (а вона притаманна, наприклад, хоровим обробкам народних пісень у творчій манері Філарета Колесси, де поставлена художня мета максимально високої міри ідентичності щодо ментальних та лексичних форм української народної пісні) відбувається різкий



прорив за її межі у простір загальнолюдського здобутку з його множинністю історично складених стильових систем та «технік» музичного мислення.

Саме в таких неоднозначних координатах і доводиться розмірковувати над таким «суб'єктом» етнонаціональної ідентифікації, як українська академічна пісня. Причому, зважаючи на її метапоняттєве означення в ролі «концептосфери» та охоплюючи ним авторські концепти в їх етнонаціональній модальності.

Якщо принципово зважати на те, що у пізнанні феномена «етнонаціональна ідентичність» важливим є врахування суттєвих відмінностей термінологічного сенсу категорій «етнічного» та «національного» як різноспрямованих векторних проекцій, поміж якими лежать складні механізми взаємодії і зв'язків, тоді висновуються такі судження:

- «етнічна форма ідентичності» виявляє себе у максимальній мірі модальній (образній) та стилістичній (лексичний ресурс) наближеності до фольклорних пісенних зразків;
- «національна форма ідентичності» оберігає ментально-архетиповий зміст «етнічного», але піддає його стильовим трансформаціям з боку жанрово-стильової системи академічного досвіду.

Тому формулювання питання щодо «стильової аури» зразків української академічної пісні має отримати відповідні кореляти, що відповідають типу «тексту» та його внутрішньо притаманним комунікаційним механізмам. Варто зазначити, що іноді термін «національне» використовують як синонім до «етнічного», хоча насправді ці поняття являють собою суттєво різні модальні форми.

На цьому спеціально наголошують сучасні українські дослідники (О. Козаренко, Н. Костюк, М. Ярмо), які у своїх дослідженнях щодо парадигмальних значень етнонаціональної ідентичності української академічної музичної творчості чітко окреслюють поміж ними «кордони» та на основі новітніх методологічних основ стильового аналізу тлумачать

закономірності творення «українського національного музичного стилю» [103; 108; 192].

Отже, дотримання однієї із зазначених форм ідентичності є завжди індивідуалізованим аспектом творчого процесу.

Розглянемо також конкретні приклади дотримання саме етнічної форми ідентичності, яка була вкрай необхідним засобом утвердження етнічної унікальності з огляду на історично актуальні обставини культуротворчого та політичного характеру і тим самим визначала «авторський модус» національного стилеутворення під виглядом «концепту».

Яскраві зразки етнічної самоідентифікації авторського стилю та жанрово-стильової уніфікації солоспіву в ролі концептуальної структури зразка «пісня в народному дусі» (за визначенням С. Людкевича [123, 160]) містить «пісенна» творчість Г. Сковороди на власні слова. Передусім примітним є змістове наповнення концептів: образно-сміслова символіка сквородинських віршів алегорично закорінена в дискурс національної ідеї – етнонаціонального самовизначення та спротиву щодо чужорідних гнобителів українського народу. Водночас слід відзначити також стилістичну характерність музичного мово-мислення, яке максимальною мірою наближене до українського народнопісенного стилю в ознаках композиційної логіки та музичної лексики.

Так, у побутовому канті Г. Сковороди «Ой ти, птичко, жолтобоко» (*«Ой ти, птичко жолтобоко, / Не клади гнізда високо, / Клади ж його низько в ямі, / Ховай діток у зеленій травці. // От ястреб над головою висит, хоче ухватить, / Вашею живет он кров'ю, / От, от, кохті он острит»*) застосовано типовий для народнопісенної традиції принцип куплетної строфіки – усього дві строфи із тематично тотожним музичним матеріалом. Отже, «рух» змістового ряду словесної першооснови акумулюється до її сенсу способом образно-сміслового узагальнення, що з точки зору семантичних принципів втілення музично-поетичних співвідношень визначає жанрову типологію «пісні». Окрім застосування типової для народних пісень куплетно-

приспівної структури, у цьому солоспіві Г. Сковорода вдається до стилізації вокальної мелодики фольклорного зразка – із «розспівами» складів слова, варіантними вкрапленнями мелодичних структур. Типово академічною видається фактура та функціонально-гармонічний зміст інструментального супроводу, який не містить інтонаційних «знакових» унаочнень поетичного образу, а натомість виконує роль «гармонічної підтримки» вокальної мелодики, причому, подібної до гармонічних зворотів класичної академічної логіки. Відзначимо також таку художню деталь: окрім суто гармонічного «фону» до вокальної мелодики, інструментальний супровід містить також її «мелодичну підтримку» у вигляді «терцевої втори», що також належить до лексичного фонду народнопісенної традиції.

Ще один не менш примітний приклад дотримання саме «етнічної форми ідентичності» у пісенній творчості Г. Сковорода – солоспів-пісня «Стоїть явір над горою», семантика якого свідчить про «примирливість» мислителя перед лихими подіями («явір над горою», «буйні вітри руки явору ламають») і його вибір – це споглядальна саморефлексія («...А я буду собі тихо коротати милий вік, так минет все лихо – щаслив буду чоловік»). Музична версія віршованого тексту наповнена, з одного боку, стилістичними прийомами мікророзспівів, що є лексично ідентичними щодо народнопісенної моделі вокальної мелодики; з іншого – метро-ритмічними формулами танцювального зразка, що немов вказує на дотепний характер цього національного філософа.

Інший не менш показовий приклад дотримання саме етнічної форми ідентичності представляє собою солоспів-пісня «Їхав козак за Дунай» (слова і мелодія С. Климовського), що уповні закономірно перейшла в ранг «народної пісні», а також отримала аранжування для голосу з акомпанементом скрипки, віолончелі та фортепіано, зкомпонованого Л. Бетховеном. Стилістичним кодом цієї пісні є танцювальний принцип вокалізації словесного тексту без розспівів.

Згадаймо також солоспів-пісню «Гімн місяцю» Д. Бортнянського на слова Ф.-Г. Лаферм'єра (український переклад Б. Тена). Фактично класик

української музичної культури, який демонструє своєю творчістю класицистські ознаки власного стилю, вдається до ототожнення стилістики цієї пісні з народнопісенними зразками, але в дусі їх асиміляції зі стилістикою класицистського зразка (фігуративний тип мелодики з мелізматичними прикрасами).

В статус «народної пісні» перейшов солоспів «Сирота» (інша назва – «Нащо мені чорні брови») Миколи Маркевича на слова Т. Шевченка. Загально жанрово-стильова специфіка цього солоспіву окреслюється в манері масштабного скутого «солоспіву-монологу» із лаконічним та водночас максимально диференційованим емоційним окресленням етапів оповіді. Причому, привертає увагу витонченість змінності типів вокалізації словесного тексту: від «метричного» принципу до «мелодекламаційного», що їх підтримано з боку гнучких темпових градацій та авторських вказівок на змінність виконавської характерності.

Дещо інше бачимо у «Пісні в народному дусі» Володимира Сокальського «Ой маю, маю я оченята» на слова Т. Шевченка (три куплети): її непоказну чарівність становить доволі скромна на звуковисотні «вигини» вокальна мелодика й такий самий непоказний гармонічний супровід у партії фортепіано. Усе свідчить про те, що «авторський модус» налаштований на дотримання етичних норм етнічного архетипу – уникання показного емоційно-психологічного вираження.

І навпаки: надзвичайна емоційно характерна художня виразність визначає модальність солоспіву-пісні «Скажи мені правду» Р. Феніха на слова О. Чужбинського. Фактично це зразок «пісні-романсу», що здобула статус «народної пісні». В плані виразовості її лексичного ресурсу варто відзначити включення «чуттєвих» хроматичних ковзань та доволі складну в технічному плані тематизацію інструментального супроводу вишуканими фактурними та гармонічними фігураціями.

Статус «народної пісні» здобула також пісня-романс «Дивлюсь я на небо» О. Олександрової на слова М. Петренка (в обробці В. Заремби), що

також, як і попередньо згадані авторські концепти виявляє прямий стосунок до самоідентифікації авторського стилю композитора за нормами «етнічної форми ідентичності». У цьому творі тип вокальної мелодики – пісенно-декламаційний; тип інструментального супроводу – зразка гармонічно-функціональної підтримки з елементами «бравурності» у каденційних зонах.

Ще один зразок із камерно-вокальної творчості О. Олександрової, що також набув статусу «народної пісні» – пісня-романс «Повій, вітре, на Україну» на слова Степана Руданського. Поетика та жанровий концепт цього твору покладаються передусім на «сюжеттику» словесного тексту, стосовно вокалізації якого композиторка застосовує принцип адекватного співвідношення метро-ритміки вірша із мінімальними включеннями розспівів складів слова та тематично невибагливий інструментальний супровід. Це свідчить про незаангажованість автора поетики твору щодо принципу деталізації образної програми поетичного тексту, що свідчило б про цілком інший жанровий тип та концепт камерно-вокального твору.

Унікальним зразком етнічно характерного «пісенного» типу камерно-вокального твору, що завдяки своїй популярності часто також сприймається в ролі народної пісні, є «Вечірня пісня» К. Стеценка на слова В. Самійленка. Це – художньо яскравий зразок дотримання норм етнічної форми ідентичності, що не переступає у своїй виразовій сутності меж поетики народної ліричної пісні. Надзвичайно логічно впорядкованою видається її три-куплетна композиційна структура із внутрішнім розпорядком масштабно-тематичної організації зразка «пара періодичностей» (2+2), «дрібнення із замиканням» (1+1+2) та «підсумування» (4). Як вияв суто академічної логіки музичного мислення, ця особливість «тематичного масштабування» сприймається як усвідомлений вихід за межі сепаративної функції етнічної форми ідентичності, бо для структурної логіки народнопісенного мислення навпаки притаманними є принципово «неквадратні» й «несиметричні» пропорції. Варто виокремити ще одне подібного роду стильове неспівпадіння: мелодичний рельєф твору суттєво урізноманітнюється функціонально-гармонічними барвами у зоні

інструментального супроводу (еліптичні впровадження та «неаполітанська» гармонія другого зниженого щабля основної ладо-тональності).

Ще один яскравий зразок, що свідчить про причетність авторського модусу до етнічної форми ідентичності – пісня-романс Остапа Нижанківського «О, не забудь» на слова В. Масляка. Її структура – чотирьох-куплетна із подвійним варіантним повторенням «приспіву». Вокальна мелодика цього твору має «синтаксичний» принцип структурування, що відповідає «романсовій» стилістиці (на зразок «мовленнєвого жанру» зразка «звернення»). Окрім уведення до гармонічної основи фортепіанного супроводу субдомінантових функцій гармонічного виду ладотональності, відзначимо «чуттєве» відхилення до домінантової тональності засобом також субдомінантової гармонії гармонічного виду ладу. Фактично, описані виразові деталі, що вказують на «романтичний» авторський концепт, стилістично наближають цей камерно-вокальний твір до «романсів» західноєвропейського зразка.

Не зайвим буде нагадати про особливу стилетворчу роль власне романтичної естетики, під впливом якої й відбувалася жанрово-стильова спеціалізація української академічної пісні з історично зумовленою логікою оновлень її поезики; зокрема, переростання «пісенного» концепту у концепт «солоспіву-монологу» тощо. Але це – вже обсяги та алгоритми стилетворчої ролі «національної форми ідентичності», що продовжує рух до осмислення парадигмальних вимірів етнонаціональної собітотожності концептосфери української академічної пісні.

Окремо розглянемо такі камерно-вокальні твори українських композиторів, де ідентифікується «розмикання» кордонів етнічної форми ідентичності з її сепаративною функцією – в намірі опанування культурно-історичним «простором» вже національної форми ідентичності з її виразними інтенціями до застосування академічного досвіду.

Яскраві втілення таких інтенцій містяться у камерно-вокальній спадщині Станіслава Людкевича – західноукраїнського композитора, який своїм

творчим прикладом унаочнював сенс свого ж заклику щодо творення національного стилю за європейськими зразками супроти «рутенської заскоружлості» [120, 150].

Так, у його солоспівах («Там далеко на Підгір'ю» на слова І. Гарилюка, «Засумуй, трембіто» на слова Р. Купчинського, «Тайна» на слова О. Олеся, «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на слова І. Франка, «За байраком байрак» на слова Т. Шевченка) вже немає й сліду такої етнічно характерної норми, як «куплетно-приспівна» структура, що використовувалася як засіб етнічної ідентифікації у попередньо згаданих камерно-вокальних композиціях в жанрово-стильовій моделі «пісні в народному дусі». Натомість С. Людкевич сміливо розвиває ідею «варіантності», що є незмінним лексичним атрибутом народнопісенного мислення на рівні «мелодики»; а саме – творить композиційну структуру так званої «варійованої строфи», яка услід за строфічним поділом поетичного тексту драматургічно динамізує його образний зміст в масштабах цілої композиційної форми. Відзначимо у зв'язку з цим високу міру інтенсивності включення до вокальної партії щоразу нових мелодичних зворотів, що, з одного боку, свідчить про етнічні корені вокальної мелодики, а з іншого – інтонаційно-тематичну техніку етнонаціональної ідентифікації принципу «монотематизму» лістівського зразка, коли тематичний рельєф має певний «лексичний код» (найчастіше – засобом інтонаційної стабілізації «зачину») та його мікроартикуляційне «проростання» як у вокальній мелодиці, так і в інструментальному тематизмі. Така «техніка» творення стилю камерно-вокального твору суттєвим чином доповнює уявлення про різновиди концептуальних структур та поетику української академічної пісні, оскільки вирізняється детальною інтонаційно-тематичною диференціацією смислових зрушень у вимірах музично-поетичних співвідношень, а також загально розширює жанрово-стильовий діапазон української академічної пісні (наприклад, уведення до її концептосфери такої концептуальної структури, як «солоспів-балада»).

Подібно до творчого методу С. Людкевича в плані усталення у жанровій сфері української камерно-вокальної творчості національної форми ідентичності сприймаються результати опрацювання жанрової моделі «українського солоспіву» у спадщині Дениса Січинського (наприклад, «І золотої й дорогої» на слова Т. Шевченка). Передусім відзначимо «знаковість» застосовуваних ним прийомів творення вокальної мелодики, що вже аж ніяк не є схожою на народнопісенну стилістику і причетна до створення особливого жанрово-стильового різновиду камерно-вокальної творчості зразка драматичного «оперного аріозо», підкресленого інтонаціями тріольних акордів всупу, що імітують барабанний дріб [67, 71–74]. Доведенням цьому є абсолютно невластивий для норм етнічної форми ідентичності тип вокальної мелодики зразка моделювання розмовних рецитацій та їх диференційованості за типами інтоном. Крім цього, це оновлене творче бачення поетичної строфіки, коли замість такої звичної (етнічно ідентичної) «пісенно-куплетної» структури композиційної форми пропонується її нова стильова версія – «наскрізна строфічна» із власним інтонаційно-тематичним оснащенням кожної наступної строфи.

Відзначимо також внесок до стилістичного оновлення концептосфери української академічної пісні та її концептуальних структур намаганням досягнути національну форму ідентичності у камерно-вокальній творчості Стефанії Туркевич. Наприклад, такі її камерно-вокальні композиції, як «Вечорниці» на слова В. Вовк та «Прощання» на слова Р. Ольговича є оригінальними зразками жанрово-стильового оновлення архетипу – «українського солоспіву». Композиторка вдається до жанрової алюзії моделі «театральної сцени», чим докорінно змінює вектор етнонаціональної ідентифікації «назовні», досягаючи спорідненості з творчими проєктами західноєвропейських композиторів експресіоністського стильового напрямку, який спричинився до зродження «техніки» творення вокальної мелодики особливого «розмовного» типу (*Sprechgesang*), вперше частково застосованої В. Барвінським. Подібний намір стильової спеціалізації жанрового концепту



фактично заперечив (як недоречний) притаманний для етнічної форми ідентичності українського солоспіву принцип «узагальнення» образної програми словесного тексту і зумовив інтерес до особливих поетичних сюжетів та тем. Наприклад, «солоспіви-сцени» С. Туркевич: «Минають дні» на слова Т. Шевченка, «Срібна пісня» на слова В. Вовк, «Емігрантська елегія» на слова С. Масляка, «Сухі мої очі» на слова Н. Лукіяновича та «пісня-романс» «Я ввечері прийду» на слова Ю. Липи. Це передусім особлива монодраматична естетика віршованого слова із складною смисловою системою його образної символіки, для унаочнення якої використано максимальну міру гнучкості психологічно-смислової деталізації такими засобами: тонально нестійкі й вишукані на ладові зміни та альтерації мікромотивні структури у вокальній мелодиці; інтонаційно виразні тематичні «вставки» з боку інструментального супроводу, що влучно розвиває сюжетіку й «кодові» смисли поетичного тексту.

У плані увиразнення шляхів опанування «відкритим простором» національної форми ідентичності неможливо оминати й солоспіви Анатолія Кос-Анатольського «Солов'їний романс» на його ж слова та «Сонце заходить» на слова Т. Шевченка. Це вишукані зразки класичного жанрового типу «пісні-романсу», які доповнені блиском професійного мистецтва академічного вокалу. Це й забезпечує належну високу оцінку творчого внеску цього композитора щодо академізації української пісні. І це при тому, що авторський концепт Кос-Анатольського органічно поєднує в собі потужної сили трансляцію образно-сміслових кодів народнопісенної лірики.

Ще більшої сили вектор саме національної форми ідентифікації виявився у вокальній творчості В. Барвінського. Наприклад, «Ой люлі, люлі, моя дитинко» на слова Т. Шевченка та «Псалом Давида» у переказі Пантелеймона Куліша. Це принципово наскрізні композиційно-драматургічні структури, що є віддаленими від прямих аналогій з принципом строфічності, та володіють максимальної міри інтонаційно-тематичною диференційованістю вокальної мелодики, що слідує за найтоншими образно-смісловими

градаціями поетичного слова. Украв важливо, відзначити, що в утворенні поетики цих солоспівів вагому виразову та смислову роль відіграє інструментальний тематизм: він максимальною мірою деталізує образну програму й смислові символи вірша до рівня «підтексту».

У підсумку огляду зразків камерно-вокальної творчості, слід припустити, що вихід за межі етнічної форми ідентичності здійснювався передусім засобом уподібнення з моделлю «наскрізної пісні» зразка балади «Лісовий цар» Франца Шуберта, а також романсової музичної літератури західноєвропейського зразка.

Зазначимо також, що безпосередньо етнічні матриці постійно та свідомо зазнавали процесу академізації – інтеграції з конкретними історико-стильовими алюзіями, що забезпечувало потужність феномена націогенезу, розширюючи тим самим часові рамки буття української пісенності. Адже, якщо «сталість, неперервність почуття етнічної форми ідентичності є природною необхідністю існування, то національна ідентифікація у “шифрах” трансцендентності загальнолюдського досвіду (макроіндивідуаційний рівень історичної необхідності) володіє етичним пафосом нового самоздійснення – коли досягається усвідомлення величі можливого» [126, 150].

Отже, можна стверджувати, що, незважаючи на збереження етнічної форми ідентичності, на неї не лише накладалися інші ціннісно-культурні стереотипи, а й відбувалася трансформація власних, що слугувало знаком протидії культурній експансії та надмірним новаціям, одночасно функціонуючи як ефективний механізм активації національної пам'яті [108].

Також розглянуті у попередніх розділах камерно-вокальні композиції вирізняються особливими ознаками модифікації класичного українського пісенспіву, а саме:

– академічні пісні наскрізної композиційної форми, коли безпосередньо строфи поетичного тексту здобувають щоразу нове інтонаційно-тематичне насичення;

- вокальні твори, в яких мелодика має архітектонічну структуру мелодекламаційного типу з максимальною виразністю мовленнєвих тон-інтоном та видової специфіки розмовного жанру;
- академічні пісні, де інструментальна тканина виявляє найактивнішу участь в образно-смісловій диференціації змістовних значень поетичного першоджерела і, особливо, його підтексту.

Наприклад, ще на межі XIX–XX ст. у творчості Г. Хоткевича («Весна прийшла» на слова І. Франка) зустрічаємо саме такий дискурс оновлення поетики та жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокального твору, коли суто «пісенний» інваріант переростає у «наскрізну» композицію зразка «солоспіву-монологу». Примітними є ладо-тональні зрушення «розділів» у далекі тональності, суттєва зміна типів музично-поетичних співвідношень у вокальній партії, де щоразу більшу роль відіграють розспіви складів словесного тексту та мелодекламаційні осередки «мовленнєвого» типу та активна тематизуюча роль фортепіанного супроводу.

З огляду на парадигму етнонаціональної ідентичності української академічної пісні, можемо стверджувати: концептосферу української пісні як сукупність концептуальних структур та сегментів представляють камерно-вокальні твори українських композиторів з високим рівнем історичної самовизначеності та національної самосвідомості, що становить основу для її сучасних інтерпретацій у контексті світової художньої культури. Зокрема, при збереженні національної форми ідентичності, що в термінології актуальних етнопсихологічних студій визначено як «рефлексія у напрямку власної самоцінності» [172], відбувається свідомо самоідентифікація національного стилю музичної думки з конкретними культурними явищами.

Однак, для цього було необхідно спиратися вже не стільки на «авторитет етнічного», скільки на персональні моральні якості та творчі здібності конкретного композитора. Наприклад, у прагненні об'єктивувати етнічне до ефектів його ідеалізації як джерела певної якості (як у творчості М. Лисенка). Тому, окремий аспект у контексті парадигми етнонаціональної ідентичності

української музичної творчості становить імператив особистісної цінності категорії «національний композитор». У термінах філософії персоналізму, це поняття позначає «особисто-суб'єктну основу, що реалізується через рефлексію в напрямку самозначущості в межах персоніфікованого досвіду самовизначення, автономії, самоідентифікації; тобто як глибинно безумовна відповідь на обов'язок перед самим собою» [66, 360].

Таким чином, йдеться про специфічно екзистенціальний вимір, де ідея вольової суб'єктності особи «доручена сама собі». Лише така логіка переживання морального обов'язку надає носієві статусу «національний композитор» необхідну силу та енергію для подолання відчуття втрати орієнтації у безмежжі універсуму» [126, 303]. І це ще більш загальний спосіб осмислення шляху етнонаціональної ідентифікації української академічної пісні, що у своїх вимірах повинен бути тотожним щодо ієрархічного узгодження вимірних проекцій етнонаціональної самоідентифікації української музичної творчості в цілому.

### **3. 3 Образно-сміслові та жанрово-стильові асиміляції концептосфери української академічної пісні у дискурсі естрадної культури межі ХХ–ХХІ століть**

Дослідницька парадигма концептосфери української академічної пісні закономірно торкається проблематики, пов'язаної з метапростором української естрадної культури, щодо якої на рубежі ХХ–ХХІ ст. виникають досить цікаві й перспективні спостереження. Стилістичний потенціал та поетика української академічної пісні в процесі асиміляції (тобто – уподібнення) знайшли своє втілення та трансформацію в, здавалося б, чужому середовищі «масової культури». Проте інколи саме сучасна українська естрадна «лірика» відновлює класичні засади української академічної пісні з її емоційним мелодизмом, вишуканістю стилістичних форм та помітним «смаком» у виборі поетичних джерел. І це попри те, що загально український

естрадний репертуар межі ХХ–ХХІ ст. рясніє множиною стильових концептів і авторських виконавських ініціатив щодо власного стилістичного «амплуа».

Однак, окреме виокремлення образно-сміслових та жанрово-стильових асиміляцій української академічної пісні в контексті естрадної культури на рубежі ХХ–ХХІ століть має значущі підстави культуротворчого характеру. Вони безпосередньо причетні до творення щоразу нових концептуальних структур з суттєвими трансформаційними змінами на рівні «поетики» та семантики ліричної пісні, що завжди зумовлювали появу щоразу нових жанроутворювальних принципів.

Для прикладу: навіть у «модерному» контексті культуротворення український солоспів зазнав трансформації у так званий «вірш з музикою» (у солоспівах В. Барвінського) – з мінімальною мелодійною розспівністю, яку замінила монотонна мелодекламація, та з посиленою виразною роллю інструментальної тканини, на яку покладался сенс композиційно-драматургічного розвитку. Також варто згадати факти, коли в межах камерно-вокальної музичної творчості сформувалися так звані «метажанрові» варіанти українського солоспіву – з акцентованим впливом поетики словесного тексту та формуванням таких жанрових конструкцій як «солоспів-балада», «солоспів-поема» та «солоспів-сонет».

Подібного роду трансформаційні зміни на рівні жанрових інваріантів та концептуальних структур української академічної пісні спостерігаються при їх асиміляції в полі естрадної музичної культури у межах другої половини ХХ–ХХІ століть.

Вихідною точкою аналізу української пісенної творчості в контексті естрадної культури на межі ХХ–ХХІ століть є її спорідненість із поетикою концептосфери української академічної пісні, що надає можливість вести мову про безпосередньо «поетику української естрадної пісні» як особної семіосфери з дотичним стосунком до «концептополя» української академічної пісні й тим самим активно пропагуючи її мистецькі цінності.

Як було зазначено раніше, ключовим фактором такої постановки питання є проблема доступних для концертної практики в Україні форм популяризації української академічної пісні та її рецепція в сучасному соціокультурному контексті з метою вирішення завдань просвітницького спрямування, а також формування національно-культурної ідентичності смаків і вподобань сучасної молоді. Адже на даний момент молодіжна аудиторія переважно захоплена іноземним музичним контентом (і, що найгірше, російським), не виявляючи особливого інтересу та не розмірковуючи над етико-естетичним потенціалом української академічної пісні. Зокрема, «такого роду смаків молодих людей не побачиш у філармонійних залах; а якщо і є слухачі молодого віку, то це радше студенти професійних музично-освітніх установ» [30, 90].

Концептосфера української академічної пісні чітко виявляє свою значну енергію в образно-смысловому просторі сучасної естрадної культури. Однак ця енергія проявляється через специфічні стильові кореляти, які формують культурний феномен конгломерату творчих ідей суто естрадного характеру.

Таким чином, асиміляція естрадною культурою концептосфери української академічної пісні стала важливим комунікативним інструментом національної культури, сприяючи інтеграції часо-просторового контексту (хронотопу) етносу через потужні інформаційні потоки, що протікають її каналами. Це є шляхом трансляції сутнісного естетичного досвіду за межі побутування та можливості обміну інформацією з іншими етнохарактерними музично-семіологічними системами, що забезпечує процес самооновлення та розвитку.

Отже, йдеться про той «пісенний» репертуар сучасної української естрадної культури, який адаптивно наближений до поезики української академічної пісні у контексті також пісенного репертуару, але в сучасних стилях: «dance», «pop-rock», «house», «trance», «vocal-trance», «drum'n'bass» тощо.

Сучасну українську естрадну музику з її пісенним репертуарним ресурсом слід розглядати як «музичну картину стильових асиміляцій», що є «грою» із стильовими моделями новітньої естрадної музики в цілому. В контексті української естради, ці моделі можна сприймати передусім як адаптивні варіанти того чи іншого стилю та їх симбіозу, що проявляється через ефект «поєднання непоєднуваного».

Наприклад, нещодавня перемога гурту «Калуш» на пісенному конкурсі «Євробачення–2022» з композицією «Стефанія» продемонструвала цікавий симбіоз етнохарактерної співанки та популярного нині стилю «реп» (буквально – «речівка»), що доповнений міфологічно символічним візуальним рядом у вигляді танцювальної групи. Це є унікальним прикладом інсталяції, тобто «гри» стильовими моделями.

Попри це, ми також спостерігаємо численні приклади трансформації поетики української академічної пісні, яка є синтезом естрадної пісенної культури з професійними прототипами камерно-вокальної музики. У семіотичному контексті української музичної культури в цілому це окремий дискурс актуалізації континууму смислів, особливо в рамках жанрової форми, як «пісня-романс».

Так, дуже виразні жанрово-стильові алюзії подібного типу спостерігаємо у пісенній творчості Олександра Пономарьова – автора поетичних текстів, музики, інструментального аранжування та популярного виконавця з професійною академічною підготовкою вокаліста (ліричний тенор). Як бачимо, співак оперує різними стильовими моделями, часто комбінуючи їх між собою.

Наприклад, його твір «Пілігрим» репрезентує танцювальний тип у стилістиці «диско». Водночас пісня «Серце» демонструє мелодекламаційний тип вокальної лінії, що відповідає формату пісні-романсу: композиційні характеристики цієї пісні базуються на класичній строфічно-куплетній структурі («заспів – приспів»), яку доповнено значними інструментальними вставками в стилі «рок» із домінуванням виразової ролі електрогітари.

Ще більш виразний стильовий синтез можемо спостерегти у романсі-баладі О. Пономарьова «Чомусь так гірко плакала вона». Ця вокальна композиція складається з розгорнутого інструментального вступу (гітарні «перегри») та кількох куплетів із приспівом, у яких присутня стилізація вокальної мелодії у стилі мелодекламації. Однак одночасно це «варіантна строфіка», що включає урізноманітнення виконавської манери в тому ж «мелодекламаційному» ключі. Окрім того, зважаючи на інструментальні вставки між куплетами у «роковому стилі», а також введення специфічної «рокової надривності» під час виконання, що активує композиційну форму та підсилює семантику тексту в його драматургічних аспектах, цей вокальний твір О. Пономарьова доцільно також розглядати як «рок-баладу».

Композиція О. Пономарьова «А ти просто кохай» ґрунтується на поєднанні стильових елементів «рок-музики» та стилю «диско», інтегрованих у семантичний інваріант пісні. З одного боку, це декламаційний характер вокальної лінії, що базується на «розмовному жанрі-зверненні», з іншого – типово «рокове» звучання електрогітари та рівно-ударна ритміка у вступному розділі та між куплетами (імпровізаційний тип музикування).

Романс монологічного типу з інструментальним супроводом у стилі симфоджазу представлений у вокальній композиції О. Пономарьова «Я не такий». Структура цього твору є наскрізно-строфічною, драматургічна динамізація якої здійснюється через виконавську манеру та висотну транспозицію останньої строфи.

Високий рівень поетичності, властивий романсам монологічного типу, виявляють вокальні композиції О. Пономарьова «Ти дочекайся мене» та «Варто чи ні», де в партії фортепіано спостерігаємо алюзії до «шопенівської поетики». Ще більшої виразової сили стилізація жанрової форми романсу-монологу досягає у вокальній композиції «Я ніколи нікому тебе не віддам», де задіяно симфонічний оркестр, а загальний музичний вираз набуває патетичної інтенсивності.



Алюзії до пісні-славня (гимну) та пісні-думи виявляються у вокальній композиції О. Пономарьова «Заспіваймо пісню за Україну», яка виражає інтенсивні патріотичні емоції. Патетичний концепт цієї пісні підкреслюється використанням хорової фактури, яка одноголосно виконує «вокаліз», що свідчить про характерний для стилю О. Пономарьова синтез академічного та естрадного мистецтва.

Також варто відзначити творчу діяльність О. Пономарьова, який нещодавно ініціював мистецький проєкт за участю популярних співаків із здатністю відтворювати академічний вокал в ансамблевій формі.

Маємо на увазі такі вокальні композиції:

– «Миліша», де учасниками вокального ансамблю є (окрім О. Пономарьова) Т. Тополя (соліст гурту «Антитіла»), Михайло Хома (псевдонім «Дзідзьо») та Alekseev. Це – академічний тип пісні-романсу, який «забарвлено» тембральною різноманітністю голосів учасників ансамблю;

– «Пазли» («У нас із нею лінії одні...») – академічний тип пісні-романсу у вокальному дуеті (О. Пономарьов і М. Хома);

– «Марічка» – переспів пісні-романсу, що вже тривалий час вважається народною піснею;

– «Стоїть гора високая» – сучасний переспів народної пісні літературного походження (виконавець – М. Хома).

– «Чому тебе раніше не зустрів?» – також пісня-романс, яка завдяки ансамблевій диференціації голосів згідно зі строфічним принципом структури збагачується щоразу іншими душевними барвами.

Надзвичайну оригінальність асиміляції концептосфери української академічної пісні демонструє творчість співачки Сусани Джамаладінової / Джамали (творчий псевдонім). З одного боку, вона віддає перевагу «поп-джазу», а з іншого – «баладній» стилізації ліричної поетики, як, наприклад, у композиції «Чому квіти мають очі».

До такої ж жанрово-стильової моделі належать й інші вокальні твори, зокрема «Соколята» В. Хурсенка, пісні-балади В. Вакарчука, вокальна композиція «Журавлі» гурту «The Hard Kiss» та подібні до них твори.

Зрештою, уявлення про спадковий та одночасно взаємозв'язаний характер концептуальних структур української естрадної творчості та концептосфери української академічної пісні неможливе без спеціального аналізу «виконавських амплуа». Зрозуміло, що естрадний спів є довільною технікою вокального виконання, що значною мірою визначається стильовою моделлю творчого матеріалу. Однак варто звернути увагу на особливі випадки, коли певний естрадний виконавець (наприклад, М. Хома) вдало опановує «китчеву» манеру виконання (як у випадку з «Дзідзьо») і водночас володіє унікальним голосом в академічній техніці співу з виразним українським національним колоритом, що майстерно передає емоційну глибину при виконанні «Молитви за Україну» М. Лисенка («Боже, великий, єдиний...») та національного гімну України («Ще не вмерла Україна»).

Отже, загально порушене питання дослідження асиміляції української академічної пісні в лоні естрадної музичної культури 20-х років ХХІ століття сприяє формуванню судження про те, що це – історично закономірний культурологічно обумовлений процес, який веде її концептосферу у сучасні кореляти співіснування. Тобто, усе це впирається в уявлення про історично актуальну картину світу, пов'язану з її ментальністю та культурною парадигмою, що й становить предмет сучасної концептології – експлікації концептів та концептосфер, які у вигляді концептуальної картини світу акумулюють у собі певні знання, досвід людської діяльності та пізнавальні алгоритми щодо моделювання цієї «картини».

На підкріплення цієї тези варто торкнутися питання особливостей української естрадної пісні нинішнього воєнного часу – повномасштабного вторгнення московитів в Україну. Передусім це пафосне вираження патріотичних почуттів, що актуалізували давні пісні про український дух та козацьку звитягу; а поміж тим – виникнення нових пісенних проєктів суто

ліричного змісту, де виражено почуття туги за рідною домівкою та коханою. А ще – пісні декламаційної манери співу із речівками, що творять собою жанрову форму «пісні-вірша».

Пісня «Темна нічка» (слова і музика О. Пономарьова) – за сюжетом цілковито відповідає реаліям воєнного часу, коли *«темна нічка любить артилериста і піхоту»*, бо ... *«нічка заряджає, снаряд полетів; нічка заряджає, набій полетів»*. Але ця пісня має також особистісні переживання – *«А його чекає дівчина вдома, мама у долонях теплий хліб несе; а його чекають друзі і знайомі з великою подяку за все»*. І саме завдяки змістовній складовій, ця вокальна композиція сприймається не стільки як «пісня-романс», а як «пісня-гимн».

«Українське сонце» (слова та музика – Сергій Соловій; виконавець – соліст гурту Kozak System Іван Леньо) – своєрідна алюзія на *пісню-плач* зі словами *«Так багато втрачено, дорого заплачено! Ми їх не пробачимо!»*.

«На землі, в повітрі і на морі» (слова і музика О. Пономарьова; виконавці – учасники вокального ансамблю О. Пономарьов, Ю. Горбунов, Т. Тополя, М. Хома; за участі оркестру та хору Заслуженого Академічного Ансамблю пісні і танцю Збройних Сил України під керівництвом Дмитра Антонюка) – це *пісня-марш* зразка *пісні-гімну*, де в моделі гуртового співу стверджується, що *«Україна знищить ворогів, рідні землі, українські зорі були й будуть тут спокон віків»*; а також *«Марш Нової армії»* (солісти – О. Скрипка / «ВВВ» та Т. Чубай / «Плач Єремії»).

«Україна переможе!» – своєрідний «кітч» в манері народного гумору (учасники вокального ансамблю – О. Пономарьов, О. Кошовий, П. Чорний) із закличками *«Рускій корабль, іде гей-гей!»* та *«Горить і палає техніка ворожа, рідна Україна переможе!»*.

«Гей соколи» (вокальний квартет за участю вище згаданих виконавців) – сучасний переспів стрілецької пісні, що звучить як апогей козацькій славі.

Наостанок зосередимо увагу на найсвіжішому проєкті – альбомі Артема Пивоварова «Твої вірші, мої ноти» із власним авторським музичним

матеріалом на зразки класичної української поезії Т. Шевченка, П. Тичини, М. Вінграновського, Г. Чупринки, П. Куліша, Л. Українки, Б.-І. Антонича, І. Франка, М. Старицького та на слова з українських народних пісень.

Доволі симптоматично, що вдаючись до творення власної музичної версії омузичення відомих поетичних текстів співак робить це зі щиросердним ліризмом в жанровій моделі «ліричної пісні», що безпосередньо наближена до сукупності базових концептуальних структур української академічної пісні.

Про цей творчий проєкт варто вести мову як про найбільш вдалий з усіх спроб асиміляції концептосфери української академічної пісні у просторі естрадної культури кінця ХХ – поч. ХХІ ст. Передусім – у плані дотримання жанрово-стильових норм камерно-вокальної творчості, що упродовж тривалого історичного часу розвитку академічної української пісні накопичила чималий досвід з творення її поетики.

Первинним аналітичним критерієм при такій постановці питання методологічно виправдано обрано широкий діапазон проблематики щодо музично-поетичних співвідношень як іманентної (заснованої на синтезі слова і музики) властивості музичної творчості вокального роду. Однак, у цьому ж діапазоні теоретично традиційних дослідницьких методик слід спеціальним чином виокремити алгоритми розгляду вокального твору як «мовно-музичного утвору» (визначення І. П'ятницької-Позднякової [139, 12]), що має власну типовість процесу смислоутворення та концептуальну структуру, засновану на рефлексіях щодо ментальної характерності поетичного першоджерела.

А отже, саме у зазначених аналітичних алгоритмах й буде проведено огляд композицій з вокально-поетичного циклу Артема Пивоварова «Твої вірші, мої ноти».

Так, пісня «Думи» на слова Т. Шевченка, що містить автентичний текст великого Кобзаря, привертає до себе увагу з огляду на певну нетрадиційність музичного перевтілення цього тексту. Загальновідомо, на нього складено чимало професійних авторських камерно-вокальних композицій, які

споріднені застосуванням декламаційної манери вокалізації словесного тексту і це семантично є відповідним до тон-інтонацій поетичного першоджерела. Натомість А. Пивоваров вдається до ліричного розпіву – синтезу кантиленності й мелодекламацій, що у поєднанні з довільним скороченням поетичного тексту та символічними неодноразовими повтореннями ключових поетичних рядків («*Чом вас вітер не розвіяв? Думи, думи мої, лихо мені з вами*») сприяє творенню особливої духовної атмосфери із чітким слідом семантики рефлексивності шевченківського поетичного слова. Примітно, зокрема, що автор пісні уникає прямої куплетної строфічності, що б нівелювало цю модальність.

Ще одна вокальна композиція А. Пивоварова на слова Т. Шевченка – «*Минають дні, минають ночі*». Це масштабно доволі розлогий зразок «монологу» як концептуальної структури академічного зразка, яка доповнена лексичним ресурсом «репу». Такий симбіоз лексики аж ніяк не суперечить змістовій семантиці шевченкового вірша, навпаки, посилює його емоційно-сміслову складову: «*Минають дні, минають ночі, минає літо, шелестить пожовкле листя і гаснуть очі. ... Заснули думи і серце спить. І все заснуло, і не знаю чи я живу, чи доживаю. Чи так по світу все волочусь. Бо вже не плачу й не сміюсь. Доле, ти де? Нема ніякої. Коли доброї жаль, Боже, то дай злої. Не дай спати ходячому серцем замирати і гнилою колодою в цьому світі валятись. А дай жити, серцем жити і людей щиро любити. А як ні, то проклинай і світ Божий запалити! Страшно впасти у кайдани умирати в неволі. А що гірше – спати й спати, брате, і спати на волі*».

Пісня «Там у тополі» на слова Павла Тичини – це яскравий зразок асиміляції концептуальних структур української академічної пісні, що здобувають новий для себе вираз засобом залучення характерного для сучасного лексичного ресурсу естрадної культури «ритмічного остинато», що сполучає жанрову форму пісні з танцювальною «руховою» манерою як сучасного, так і етнографічного зразка (алюзія на парубоцький танець). Характерно також, що автор вдало застосовує принцип «куплетної строфіки»

зі сталими повтореннями «епіграфічних» слів поетичного тексту («Там у тополі в полі на волі»).

Пісня «Молодий» на слова П. Тичини є доволі непростю для її жанрово-стильової характеристики як концептуальної структури: з одного боку, це стилістика виразного «рок-стилю» з підкресленою ударною манерою вираження та песимістичним відтінком відчаю; з іншого, алюзія на парубоцькі народні пісні й танці з їх одержимим вираженням чоловічої сили. Є у ній також певна ментальна двоїстість: заповзяття та зухвалість виклику до боротьби (перша строфа: *«Молодий я, молодий. Повний сил та одваг. Гей, життя, виходь на бій пожартуєм для розваги. Гей, життя, ставай, тремти. Дай з тебе посміюсь. Хто сильніший: я чи ти; друга строфа: «подивлюся, подивлюсь. Ой скажіть мені, скажіть. Любі мої сестри, браття. Що в житті вас так гнітить. Чом нема у вас завзяття. Там, де всесвіт я стягну, де від болю шаленію. Там ніяк вас не збагну, вас ніяк не розумію»*) і сентиментальна рефлексія безвиході, що її виражено розлогим гітарним музикуванням наприкінці композиції. А отже, переважає афектований монологічний «тон», що вирізняє цю пісню як осібну концептуальну структуру зразка «моно-драматичного солоспіву-монологу».

Вокальна композиція «Арфами, арфами» на слова П. Тичини сприймається як меланхолійного настрою пісня-романс із мелодично вельми витонченим відтворенням поетичних образів: *«Арфами – золотими, голосними, самозвучними обізвалися гаї. Йде весна: запашна, квітами, перлами завітчана. Думами – кораблями ніжнотонними, буде бій!»*. Крім вокалізації поетичного тексту в ній застосовано також «говірну» декламацію, що прямо «конкретизує» драматичну суть поетичного тексту: *«Буде біг вогневий! Сміх буде, плач буде перламутровий. Стану я, гляну я скрізь поточки, як дзвіночки. Жайворон, як золотий з переливами: йде весна запашна квітами-перлами закосичена. Любая, милая. Чи засмучена ти ходиши, чи налита щастям вкрай? Там за нивами, ой одкрий колос вій!»*.

Вокальна композиція «Романс» на слова Миколи Вінграновського є семантично адекватним відтворенням концептуальної структури цього жанрово-стильового різновиду української національної камерно-вокальної творчості. Сприяє цьому інтонаційно вдало скомпонована вокальна мелодика, що містить тон-інтонації звернення в ямбічній (типово романсовій) структурі. Композиційний план цієї композиції «спрощений» до строфічного принципу зразка А + А; але музично-тематична повторність строф абсолютно не перешкоджає відчуттям смислового «руху», оскільки вони безнастанно «ведуть» ліричне звернення (перша строфа: *«Не говори, не говори про світанковий яр той. Там сплять прощання явори під вибухами хмари. Бродили щастям дні мої з тобою у маю. І на багнети солов'їв я кинув юнь твою; друга строфа: «Я плескав небо мрій своїх на твоїй дівочий шлях. І жаль мені, що я не міг спалить тебе в піснях...»*). Варто також додати, що автор пісні виявив неабиякий хист в плані уведення додаткових «змістів» поетичного тексту, оскільки вдається до неодноразових композиційних повторень зі словесного тексту з їх музично-тематичною основою.

Пісня «Літак» на слова М. Вінграновського – невибагливий за образним змістом музично-поетичний проєкт, але містить доволі гострий особистісний аспект: *«Я сів не в той літак. Спочатку думав я, що сів у той літак. Але я сів не в той літак. Він був з одним крилом. Другим крилом я стати мав. Але я ним не став. І ось ми вже однокриле. І кожна мить загрожує падінням З одним крилом, другим крилом. Але ми все летимо»*. Музична стилістика цієї пісні наближена до оригінальності стилю «ретро» чи «кантрі», чим підкреслює начебто легку безтурботність фактично фатальної ситуації з приводу розгубленості щодо життєвих координат.

Вокальна композиція «Майбутність» на слова Г. Чупринки – осучаснений «образок» мовно-музичної лексики інваріанту пісні: попри мелодійність вокальних фраз у ній суттєвим чином діє виразовість ритмічної структури, що споріднена з метричним принципом музично-поетичних співвідношень. Крім того, це також алюзія на мелодекламацію, що як тип

вокалізації словесного тексту є притаманним для концептуальної структури моно-драматичного солоспіву-монологу. Вельми характерно, що омузичення словесного тексту не виявляє подільності на композиційні фрагменти у вигляді куплетів, навпаки, домінує наскрізність строфічної форми із довільними повтореннями ключових рядків словесного тексту зразка «приспів» та зміною стилістичного ресурсу мелодекламації на «речівку» у третій строфі. (Перша строфа: *«Я скінчу страждання і на шлях свій слізьми я наповнений. Вийду я сміло і без вагання дзвоном спокоєний. І щоби не нило і не боліло серце, ще не загартоване я пуцу в горнило дзвонами ліри...»*). Друга строфа: *«Слово дивне, переливне. Спів на радісний щоб од вечора до ранку без утину він летів. І сон будив»*. Третя строфа: *«А я скінчу свої страждання і на шлях, слізьми напоєний вийду сміло без вагання дзвоном ліри заспокоєний. Щоб не нило, не боліло серце, ще не гартоване. Я пуцу в горнило гнівним палом роздратоване. Я приб'ю свій біль пекучий величезним тяжким молотом. І в красі живучій, горючій бризну перлами, золотом»*).

Вокальна композиція «Люлі-люлі» на слова П. Куліша – ще один образок такої жанрово-стильової версії асиміляції концептуальних структур української академічної пісні, коли спрацьовує симбіоз «згустку» пісенної лексики та сучасної «речівки», що разом складають ментальний обрис споглядальної саморефлексії як питомої семантичної ознаки української ліричної пісні (*«Ходжу-блуджу, навколо шум у місті велико-велико-великому. Відкрити би серце своє. Та нікому... Цвіте воно, як Божий рай потай миру і не вмирає. Ні любощам, ні милощам віри не йме, бо в ньому діра. Полиці заставлені фото, забито на диску жорсткому. Заповнені в пам'яті соти. Та кажуть, що краще одному. Ой, серденько моє закрито. Ой, внутрішній мій тихий раю. Не будеш ти більше розбитий, я тебе закриваю! А люди не знають, а що буде потім. Ховають себе у рутині й роботі. Затихли серця, хоча щастя навпроти. А людям заповнити би порожнечу. Зібрати докупи розкидані речі. Бо серце у грудях мов глечик у печі давить і давить...»*).



Вокальна композиція «Тішся» на слова Лесі Українки – доволі оригінальний образок ліричного сюжету, що схожий на колисанку. Зміст вірша – це побажання дитині жити щасливим життям, сповненим мрій із настановою берегти їх: *«Тішся, ти дитино! Тішся ти маленька! Поки думка твоя літає легенько. Мрія хай полине вільно! Мрія полине з думкою вкупі геть у далекі-далекі світа. Крил не втинай сизокрилій голубці хай вона вільно літа»*. Характерно, що завдяки стабільним композиційним повторенням строф цей масштабно лаконічний віршований текст «розростається» до рамок розлогої композиційної форми; а самі ж повторення сприймаються в семантичній драматургії заколисування.

Пісня «До весни» на слова Б.-І. Антонича є зразком «ліричної пісні в народному дусі», але із її лексичною трансформацією засобом включення «речівки». Однак це не впливає на загальну модальність й семантику традиційної концептуальної структури із високою мірою ліричного поетового слова в емоційному ключі: *«Ти, весно синьоока. Тобі пісні складаю я. Ти, водо у потоках, що з дна сріблястим мохом сяяла. Направо льон і знову льон наліво. До весни! Дібровою весілля йде і скрипки ті»*.

Вокальна композиція «Тріолет» А. Пивоварова на слова І. Франка є чи не наймініатюрнішою за масштабами композицією автора. Поетичний текст першоджерела й справді відтворює структуру «тріолету». Він містить структурно традиційний для нього тричі повторюваний перший віршований рядок («І ти лукавила зо мною»). Та головне – це витворена автором особлива емоційно-психологічна атмосфера ліричного сюжету, сповненого щирим освідченням та жалем: (перша строфа: *«Ах, ангельські слова твої були лиш блиском брехні... І нетямущому мені затрули серце гризотою ті ангельські слова твої... І ти лукавила зо мною неначе правдою самою, неначе золотом, в огні, без скази гуценим, – ох, ні»*; друга строфа: *«Неначе правдою самою так в добрі і нещасні дні я величався все тобою , мов золотом, чищеним в огні неначе правдою самою»*; третя строфа: *«Та під пліною золотою ховались скази медяні і цвіт, розцвілий навесні під пишнотою золотою. Кров черв'яна. Ох, чи*

*не в сні. Любились щиро ми з тобою і серце бідне рвесь у мні, що ти злукавила зо мною».*

Пісня «Мій рай» на слова М. Старицького є такою вокальною мініатюрою, що її варто означити в ролі концептуальної структури «пісні-романсу». Це – меланхолійного настрою інтонаційна модель «звернення», що композиційно організовується за умовами масштабно рівномірного поділу на строфи і довершується розлогою кодою-вокалізом.

Переспів народної пісні «Ой там на горі» представляє собою надсучасну естрадно-музичну композицію із синтезованими ознаками «біту» та етнографічних лексем. Загально – це ударна метро-ритмічна пульсація із міфологічно (ритуально) характерною стабільністю повторень мелодично-словесних фраз в сенсі певного заклинання (*«Ой, ой там на горі. Ой, ой там на крутій»*). Причому, застосована композиційна модель куплетної строфіки якнайкраще увиразнює сюжетний ряд словесної першооснови, до опису якого вдало застосовуються інструментальні вставки поміж куплетами та наприкінці композиції.

Переспів народної пісні «Місяць на небі» – це абсолютно нова авторська версія омузичнення її словесного тексту в дусі мелодраматичного монологу. Лексичний ресурс пісні транслює високої емоційної напруги музичне втілення «мовленнєвих фраз», що мають остинатне втілення упродовж усієї композиції. Це надає їй сенсу зосередженості на ліричних рефлексіях, що покріплюються також принципом куплетної строфіки: стабільне проведення «приспіву» (*«Ой очі, очі, очі дівочі. Темні, як нічка, ясні як день»*) увиразнює експресію монологу-сповіді.

Отже, розглянуті приклади асиміляції поезики та архетипів концептуальних структур української академічної пісні у сфері естрадної культури межі ХХ – ХХІ ст. доводять справедливість вищенаведених суджень щодо органічної близькості культуротворчих координат власне академічної та естрадної пісні.

### **3.4. Алгоритми музично-виконавського аналізу вокальних творів у парадигмі концептосфери української академічної пісні**

Дослідження концептосфери української академічної пісні відкриває нові горизонти для вокалістів-виконавців і педагогів у багатьох важливих аспектах музично-виконавської діяльності.

Ідентифікація ключових концептів і фреймів дозволяє виконавцеві розкрити смислову багатосаровість пісні та виявити глибше розуміння змісту та ідеї вокального твору. Усвідомлення текстових і музичних мислеформ допомагає створити більш осмислену інтерпретацію, де кожна фраза має своє емоційне й концептуальне наповнення.

Аналіз концептосфери допомагає виконавцеві знайти особистий зв'язок із твором через його культурні, духовні або філософські аспекти. Це в процесі виконання сприяє автентичній передачі емоцій, які відповідають глибинному розумінню змісту пісні, а не лише інтуїтивному відображенню певного художнього образу.

Використання концептуального підходу в процесі розучування творів вирішує низку питань художньої інтерпретації. Динаміка, агогіка, тембр можуть бути змінені відповідно до концептів твору. Виконавець орієнтується на структуру концептосфери, що дозволяє йому використовувати різні вокальні прийоми для акцентування важливих моментів. Концептосфера дозволяє поєднувати музику з літературою, живописом або театральними засобами, створюючи міждисциплінарні проєкти. Це відкриває нові форми виконавських інтерпретацій, зокрема мультимедійні або сценічні постановки.

Усвідомлення концептосфери української академічної пісні сприяє закріпленню національних цінностей, розумінню історичних та культурних контекстів. Виконавець стає посередником між традицією і сучасністю, підтримуючи зв'язок із національним корінням. Це також сприяє популяризації менш відомих, але маркерних українських академічних творів, що допомагає

розкрити унікальність національної музичної культури, водночас формуючи творчу індивідуальність виконавця.

Парадигма концептосфери, що дуже важливо, може бути використана як педагогічний інструмент і методична основа для навчання вокального мистецтва. Студенти можуть навчитися пов'язувати технічні аспекти співу з емоційно-концептуальним наповненням твору, що робитиме їхнє виконання більш глибоким і осмисленим.

Структурувати послідовність алгоритмів для аналізу та виконання вокальних творів можна кількома способами, залежно від цілей, слухацької аудиторії та контексту художніх завдань. Наводимо декілька адаптованих до нашого дослідження варіантів з теорії алгоритмізації:

1. Хронологічний підхід. Алгоритми впорядковуються відповідно до логічної послідовності дій, які потрібно виконати для аналізу чи інтерпретації твору: збір інформації про твір (автор, текст, історичний контекст); виявлення ключових концептів і фреймів; аналіз тексту (семантичний, емоційний, символічний); аналіз музичної структури (мелодія, гармонія, ритм); смисловий синтез (співвідношення тексту і музики); технічна підготовка (вокальна техніка, дихання); художня інтерпретація (динаміка, тембр, сценічність); оцінка виконання, рефлексія результатів.

2. Тематичний підхід. Алгоритми поділяються на теми, які можна опрацьовувати незалежно: смисловий блок (ідентифікація концептів і фреймів; аналіз текстових мислеформ); музичний блок (аналіз музичних елементів, які передають концепти); виконавський блок (технічна підготовка твору, робота над інтерпретацією).

3. Функціональний підхід. Алгоритми розділяються за функціями, які вони виконують у процесі роботи над твором: аналітичні алгоритми (розбір тексту, музики, історичного контексту); творчі алгоритми (інтеграція тексту й музики, пошук власної інтерпретації); технічні алгоритми (робота над вокальною технікою, сценічною майстерністю).

4. Інтерактивний (модульний) підхід. Алгоритми організовуються у вигляді окремих модулів, які можна використовувати у будь-якій послідовності: аналіз тексту та концептів; музичний аналіз; постановочно-виконавський варіант; рефлексія та удосконалення.

5. Ітеративний підхід (від латинського *iteratio*, що означає «повторення»). Передбачає циклічне виконання алгоритмів з поступовим поглибленням аналізу: перший цикл (базове розуміння тексту і музики); другий цикл (уточнення концептів, деталей інтерпретації); третій цикл (технічне й художнє вдосконалення виконання); четвертий цикл (сценічне виконання та аналіз результатів).

6. Проблемно-орієнтований підхід. Алгоритми організовуються за проблемними питаннями, які необхідно вирішити: що виражає цей твір? – аналіз концептів і змісту; як це виражено? – аналіз музичної структури; як це передати слухачу? – робота над технікою та інтерпретацією; який ефект це має створити? – розробка сценічної стратегії та загальної драматургії твору [111].

Кожен із підходів може бути адаптований до потреб аудиторії, рівня підготовки виконавця, тематики та стильової специфіки твору тощо.

Алгоритми музично-виконавського аналізу вокальних творів у парадигмі концептосфери української академічної пісні базуються на ідентифікації концептів, мислеформ, фреймів, авторського модусу та модальності, що формують змістовий і художній простір твору. Зупинимось детальніше на покроковому алгоритмі такого аналізу.

**Проведення загального аналізу твору.** Визначення центральної теми (концепту) в конкретному вокальному творі відбувається через перше знайомство (прочитання) поетичного тексту без музичного супроводу, щоб зосередитися на словесному змісті. Далі треба виявити ключові художні образи та провести аналіз метафор, алегорій, порівнянь, щоб з'ясувати, які почуття передаються у тексті (радість, сум, надія, натхнення). Все це складає емоційний зміст твору.

Важливим також на цьому етапі аналізу є виявлення історичного, соціального і культурного контексту створення твору. Необхідно дослідити, як цей контекст вплинув на вибір тематики та смислів. Як особисті переживання чи погляди автора вплинули на створення твору

Такий аналіз літературного тексту допомагає зрозуміти задум, як автор висловлює свої ідеї через художні засоби. Таким чином визначається авторський модус (наприклад, ліричний, драматичний, урочистий).

Наступним етапом є *проведення аналізу музичної структури*. Визначається тональний план та його зміни, що може передавати загальну драматургію емоційного розвитку твору.

Аналіз мелодії та гармонії вокального твору в парадигмі концептосфери академічної пісні має враховувати їхню роль як носіїв концептів і засобів взаємодії з текстом, формуючи єдину концептуальну цілісність твору.

Мелодія є основним засобом передачі емоційного змісту тексту й розкриття концептів. Особливістю такого аналізу мелодії є визначення ключових мотивів, які підкреслюють концепти (наприклад, низхідна інтонація як символ смутку чи туги); аналіз характерних інтонацій, які можуть бути носіями певних значень (наприклад, архаїчні інтонації, що пов'язуються з національною ідентичністю); розгляд висхідних і низхідних рухів мелодії як символів злету, падіння або емоційного напруження; аналіз діапазону (наприклад, широкий діапазон може бути показником емоційної насиченості чи драматизму); аналіз співвідношення мелодії з текстом (виявлення місць, де мелодія посилює значення ключових слів, наприклад, кульмінація на словах із сильним концептуальним навантаженням – «свобода», «любов», «смерть»).

Гармонія як простір концептуального вираження формує емоційне тло та розвиває змістовність твору. Особливості аналізу гармонії полягають у виявленні гармонічних послідовностей, які підкреслюють драматизм чи відчуття стабільності (наприклад, домінантові септакорди як вираз напруги або каденції для завершення думки); аналіз хроматичних змін як символів емоційного неспокою чи загадковості; модуляції як засобу відображення змін

концептів або емоційних станів; визначення гармонічної палітри та тонального плану твору, які підкреслюють головну ідею (наприклад, використання мінору для трагічних концептів або мажору для оптимістичних; образне використання консонансів і дисонансів).

Аналіз мелодії й гармонії в концептосфері передбачає їхнє трактування як носіїв певних концептів: емоційні концепти – передаються через характер мелодії та гармонії (наприклад, смуток, радість, натхнення); символічні концепти – закладені в гармонічних рішеннях (наприклад, використання ладів із етнічним колоритом для підкреслення ідентичності; для прикладу – гуцульський лад – мінорний з підвищеним четвертим та високим шостим (як в дорійському) ступенем); філософські концепти – виявляються через складні гармонічні співвідношення чи нетипові мелодичні ходи, що передають ідеї (наприклад, боротьби, відродження, занепаду, єднання).

Мелодія і гармонія взаємодіють у рамках концептосфери, створюючи єдине концептуальне поле. Цей підхід спрямований на те, щоб виконавець не лише технічно відтворював твір, але й повністю передавав його концептуальний і емоційний зміст.

Музичну структуру твору варто також проаналізувати з боку використання засобів музичної виразності (динаміка, агогіка, темпо-ритм тощо), які впливають на відображення драматургії твору та підсилюють концептуальні смисли.

***Розбір концептуальної структури вокального твору*** можна розпочати із визначення ключових символів та образів (мислеформ), які повторюються або мають у творі особливе значення. При цьому варто проаналізувати смислове навантаження кожної мислеформи, що створить передумови для визначення фреймової структури тексту.

Поняття «фрейм» може бути використане для музикознавчого аналізу, зокрема в контексті вивчення музичних композицій, інтерпретації та структурного аналізу. В музикознавстві фрейм допомагає зрозуміти, як різні музичні елементи взаємодіють між собою, організовуючи композицію в цілісну

структуру. Це поняття дозволяє аналізувати не лише конкретні музичні компоненти, а й їх функції в контексті ширшої композиційної структури.

У музичному контексті фрейм може позначати певну структурну одиницю або групу елементів (мотиви, теми, гармонії, ритми, інтервали), які взаємодіють в межах більшої композиційної структури. Наприклад, у вокальній музиці фрейм може стосуватися фрагменту твору або теми, що об'єднує певні гармонічні, мелодійні та ритмічні мотиви. У процесі інтерпретації фрейм може допомогти виконавцям або слухачам орієнтуватися в емоційно та концептуально значущих частинах композиції. Фрейм в даному контексті може визначати певний набір взаємодіючих елементів, які в певний момент мають вирішальне значення для розуміння музичної ідеї (під час виконання академічної пісні соліст може створити фрейм навколо певної музичної фрази, яка є важливою для передачі емоційного змісту, наприклад, момент кульмінації, де відбувається зміна гармонії або динаміки, що викликає емоційний ефект).

Важливим є використання фрейму як інструмента для аналізу музичної драматургії, де кожен фрейм відповідає за певну стадію розвитку композиції. Це дозволяє зрозуміти, як різні музичні елементи розвиваються і взаємодіють на різних етапах твору. Наприклад: вивчення розвитку вокального твору наскрізної форми можна трактувати через фрейми, що відповідають за експозицію, розвиток і репризу, кожен з яких несе специфічну функцію і емоційну забарвленість.

Розбір концептуальної структури вокального твору допомагає зрозуміти, як різні музичні фрагменти (мотиви, теми, гармонії) формують композиційну цілісність, а також як фрейми взаємодіють з іншими елементами композиції, створюючи більш складні музичні форми.

***Перевірка загальної ідеї (концепту) вокального твору через виконавську інтерпретацію*** передбачає оцінку того, наскільки виконання розкриває концептуальний і емоційний зміст твору. Цей процес є багатоступеневим та інтерактивним, включаючи як внутрішню рефлексію



виконавця, так і сприйняття аудиторії (див. розділ 3: *Герменевтична реценція концептуальної структури*).

На основі проведеного аналізу тексту, мелодії, гармонії та інших структурних та концептуальних компонентів виконавець визначає основну ідею твору. Наприклад: твір В. Герасимчука «Знов весна і знов надії» на слова Лесі Українки.

Ключовий концепт твору: весна як символ відродження й надії.

Формулювання ідеї: через виконання відобразити діалектику надії та зради, щоб передати багатогранність почуттів, закладених у тексті та музиці.

Важливим завданням цього етапу роботи є **створення виконавської стратегії**. Виконавська стратегія академічної пісні – це послідовний план, який спрямований на глибоке розкриття змісту твору через вокальні, музичні, драматургічні та сценографічні засоби. Його структура складається з декількох взаємопов'язаних компонентів: семантики, емоційної палітри, жанрово-стильових особливостей тексту, інтерпретаційної та драматургічної концепцій.

Виконавець розробляє способи вираження концепту через: вокальну техніку (зміна регістрів, яка додає характерні нюанси для підкреслення концепту); динаміку (поступове зростання гучності для передачі піднесення); тембр (використання теплоти, м'якості і емоційної наповненості вокального звучання для створення відчуття надії); фразування (акценти на ключових моментах тексту і мелодії, які несуть концептуальне навантаження); артикуляцію та дикцію (виразність вимови ключових слів чи фраз для кращого сприйняття змісту); смислове використання пауз (планування логічних зупинок для досягнення драматичної виразності); загальну драматургію (визначення драматургічного розвитку твору – початок, кульмінація, фінал; планування емоційного зростання або спадання у виконанні для досягнення художньо-концептуальної цілісності твору).

Узагальненням аналітично-художнього осмислення викладених вище структурних компонентів виконавської стратегії є визначення чіткої і

зрозумілої для виконавця інтерпретаційної концепції як авторського бачення співака, яке спрямоване на передачу художнього змісту твору.

Виокремимо ключові аспекти інтерпретаційної концепції: осмислення головної ідеї (концепту) твору, закладеної композитором та поетом; виявлення яскравих емоційних і смислових акцентів; формування образів, які відповідають текстовим і музичним елементам; створення внутрішнього «сюжету», що розвивається протягом твору; пошук найвиразніших засобів передачі емоційного спектру твору; додавання унікального особистого бачення виконавця до тематично-образного матеріалу твору; збереження балансу між авторським задумом і власною інтерпретацією, яка має забезпечити цілісність твору (узгодження всіх елементів (вокал, сценічна дія, супровід) у єдину концепцію).

Інтерпретаційна концепція – це основа для будь-якого яскравого, виразного та емоційно сильного виконання вокального твору.

*Етап публічної презентації* української академічної пісні є кульмінаційним моментом роботи над вокальним твором. Його основна мета – донести до слухачів художній зміст, ідеї та емоції, закладені в пісні, через живе виконання. Цей етап виконує низку завдань, які можна розділити на кілька напрямків. Серед них: художньо-виразові, комунікаційні, презентаційні, вокально-технічні, естетико-освітні, національно-ідентичні та рефлексивні завдання.

Художньо-виразові завдання пов'язані з розкриттям загальної ідеї пісні, її символіки та емоційного змісту, а також з використанням вокальних, динамічних і тембрових засобів для акцентування смислових елементів та створення емоційного впливу. Важливим є досягнення глибокого емоційного контакту зі слухачами та формування атмосфери, яка підтримує ідею твору.

Комунікаційні завдання покликані створити відчуття єдності між виконавцем і слухачами. Тут ефективно можна використовувати і невербальні засоби комунікації (погляд, жести, міміка тощо) для встановлення зв'язку.

Презентація української музичної культури відбувається через донесення національних цінностей, які виявлені в особливостях мелодики, текстів і символіки академічних пісень. В цілому це пропагування української культурної спадщини як частини світового музичного надбання.

Вокально-технічні завдання покликані забезпечити максимальну якість виконання, демонструючи чистоту інтонації, правильну дикцію, володіння динамікою, фразуванням та іншими засобами вокальної техніки. Сюди входить і забезпечення збалансованого звучання з музичним супроводом (з фортепіано або оркестром).

Естетико-освітні завдання виховують музичний смак аудиторії, особливо молодіжної. Слухачі мають можливість ознайомитися із красою української академічної пісні, сформувати особисте уявлення про академічну музику як важливий компонент сучасного культурного середовища. Одночасно відбувається підвищення рівня знань слухачів про творчість українських композиторів і поетів. З цією метою в програмах концертного формату доречно подавати в тексти ведучих пояснення контексту створення конкретних творів.

Українська академічна пісня є важливим інструментом формування національної ідентичності. Пропагування цього жанру передбачає вирішення низки завдань, спрямованих на збереження, розвиток і популяризацію цінностей української музичної культури. Національно-ідентичні завдання можуть вирішуватися на різних рівнях реалізації:

- ідеологічному – розкриття тем, які висвітлюють історичні події, боротьбу за свободу, любов до рідного краю; використання вокальних творів, що об'єднують різні регіони країни через спільні мотиви, символи та цінності; акцентування на універсальних ідеях свободи, гідності, духовності, зрозумілих усім поколінням;
- культурно-просвітницькому – відтворення і популяризація академічних пісень, що стали класикою української музики; організація дослідницьких проектів для віднайдення забутих або маловідомих творів; проведення лекцій і семінарів про роль української академічної пісні у формуванні національної

музичної культури; адаптація класичних творів для сучасного слухача (через інноваційні аранжування, мультимедійні проєкти);

– емоційно-естетичному – показ унікальних рис української пісні, зокрема мелодійності, багатства тематики, символіки; розкриття через пісню глибоких почуттів гордості за українську культуру

– соціально-виховному – залучення молодого покоління до вивчення та осмислення української вокальної академічної спадщини; формування почуття патріотизму, поваги до культурних традицій; використання пісні для підтримки морального духу в складні історичні періоди.

– символічному – використання відомих академічних пісенних творів як символів національної гідності, свободи і незалежності.

Рефлексивні завдання спрямовані на усвідомлення виконавцем власних сильних і слабких сторін під час виступу та виявлення аспектів, які потребують вдосконалення. Тут важливою умовою є отримання зворотного зв'язку від слухачів, педагогів, колег по фаху, критиків. Оцінка реакції слухачів: якщо ідея була передана правильно, емоційні реакції збігаються із задумом. На основі отриманого зворотного зв'язку виконавець може уточнити трактування концепту, змінити динаміку, фразування або тембр для кращого розкриття ідеї. Після корекції виконавець виконує твір ще раз, щоб перевірити, чи були враховані всі аспекти для передачі загальної ідеї.

### **Приклад застосування алгоритму музично-виконавського аналізу.**

Твір Герасимчука В., «Знов весна і знов надії» на слова Лесі Українки.

Визначення загальної ідеї твору.

1. Ознайомлення з твором.

Прослуховування:

Якщо доступне записане виконання, то варто його прослухати, щоб сформувані загальне враження про характер цілісного звучання твору ([https://lesyaukrainka.com/ua/multimedia/muzichni-tvori/38\\_znov-vesna-i-znov-nadiyi-4](https://lesyaukrainka.com/ua/multimedia/muzichni-tvori/38_znov-vesna-i-znov-nadiyi-4)).

Твір Лесі Українки відображає глибокий зв'язок із природою та життям, характерний для її творчості, сповненої віри у відродження хворої тілом, але мужньої і сильної духом жінки-поета.

Композитор В. Герасимчук (1935 - 2004) через музику передає ці складні ідеї тексту. В. Герасимчук уродженець Волині, тому не дивно, що особливу прихильність композитор виявляв до поетичної спадщини Лесі Українки, до якої неодноразово звертався упродовж свого творчого шляху. Твір «Знов весна і знов надії» був написаний у 1986 році. В. Герасимчук зробив значний внесок у камерно-вокально жанр, ставши відомим музичним діячем не тільки Волині, а й здобувши визнання далеко за її межами.

Читання тексту: *«Знов весна, і знов надії  
В серці хворім оживають,  
Знов мене колишуть мрії,  
Сни про щастя навівають.*

*Весно красна! Люби мрії!  
Сни мої щасливі!  
Я люблю вас, хоч і знаю,  
Що ви всі зрадливі...»*

## 2. Аналіз літературного тексту.

Текст Лесі Українки насичений метафорами весни як символу відродження, надії та життєвої сили. Поряд з тим, мрії подані як форма втечі від реальності, показано як засіб тимчасового полегшення, але з присмаком розчарування. Та все ж настрої весни переважає, бо навіть в автографі (ІЛ. Ф. 2. Од. зб. 11) вірш має назву: «Весняна мелодія».

Тема «весни» символізує оновлення, життєву силу та відродження, водночас є відлунням надій і переживань. «Надії», «мрії» відображають внутрішні переживання, пошук сенсу і прагнення до кращого. Протистояння між мріями і реальністю відображені у словах «я люблю вас, хоч і знаю, що ви всі зрадливі». Все це вказує на емоційний компроміс – людина потребує надії, навіть тоді, коли усвідомлює її оманливість.

## 3. Аналіз музичної структури.

Мелодика підкреслює контрастність художніх образів твору. Плавні лінії мелодії підкреслюють мрійливість і спокій. Висхідні інтервали можуть символізувати надію і піднесення. Все це чергується з напруженими, дисонуючими моментами, які втілюють драматизм реальності та зневіру.

Гармонічний супровід переходить від мажорних до мінорних тональностей, символізуючи коливання між надією і розчаруванням. Також у гармонічних переходах можна знайти напругу, яка розв'язується, акцентуючи відчуття подолання викликів.

Спокійний, плавний ритм першої частини відображає мрійливість і весняну гармонію, тоді як друга частина стає драматичнішою, акцентуючи зрадливу природу мрій.

Музичне втілення тексту прагне підкреслити емоційну напругу та контрастність між вірою у весну, що асоціюється з відродженням і гіркотою власного життєвого досвіду.

#### 4. Розбір концептуальної структури.

Центральна ідея твору – відображення діалектики надії та зради, яка пронизує життя людини. У тексті вірша Лесі Українки поєднуються світлі сподівання з усвідомленням їх тимчасовості та обманливості.

Концептуальні аспекти твору: концепт весни – уособлює не лише природне явище, але й стан душі, відродження сил, жагу до змін; концепт мрій – виступає як сполучна ланка між світлим майбутнім і гірким досвідом, що лежить у минулому; концепт зради – відображає людську вразливість і здатність приймати ілюзорні мрії як частину життєвого процесу.

Ці концепти органічно взаємодіють, створюючи багатозаровий контекст для вокального виконання.

#### 5. Перевірка загальної ідеї (концепту) через виконавську інтерпретацію.

Для виконавця важливо акцентувати на контрастах, що закладені у творі.

«Весно красна! Любі мрії!» слід виконати з захопленням і теплотою, передаючи світлі надії.

«Сни мої щасливі!» має звучати з інтимністю, підкреслюючи вразливість душі.

«Я люблю вас, хоч і знаю, що ви всі зрадливі...» вимагає передачі драматизму, відображаючи гірке усвідомлення неминучості розчарувань.

Виконавська стратегія вимагає виокремити: вокальні акценти (зміни тембру і динаміки повинні слугувати розкриттю контрастів між надією і зрадою);

емоційний контакт із слухачем (виконання має передавати стан щирості, одкровення); використання жестів і міміки (помірні рухи та вдумлива гра виразом обличчя підсилять драматизм тексту).

На завершальному етапі підготовки до концертного виступу виконавцю необхідно сформуванати особисте емоційне співпереживання з темою твору, щоб забезпечити глибину виконання.

Перевірка загальної ідеї через виконавську інтерпретацію – це динамічний і інтерактивний процес, що забезпечує глибше розуміння твору й удосконалення виконавських навичок. Він дозволяє інтегрувати концептуальний і технічно-виконавський рівні, створюючи цілісний художній продукт.

Оволодіння алгоритмами музично-виконавського аналізу вокальних творів у парадигмі концептосфери української академічної пісні є важливим для професійного зростання студентів-вокалістів, педагогів вокалу та концертмейстерів.

Такий підхід дозволяє студентам-вокалістам не лише вдосконалювати технічну майстерність, а й осмислювати твори в глибшому художньому, культурному та емоційному контексті. Концептосфера як методологія сприяє усвідомленому формуванню національно-культурної ідентичності виконавців через дослідження ідеї, концептів та фреймів, закладених у піснях, відкриває нові перспективи для аналізу й інтерпретації вокальних творів.

Для педагогів вокалу концептосфера стає інструментом, що дозволяє не лише підвищувати ефективність викладання, а й створювати нові навчальні

стратегії, спрямовані на розкриття творчого потенціалу студентів. Це новаторський підхід, який уможливорює інтеграцію аналізу музичного тексту, поетичного слова й виконавської інтерпретації в єдиний музично-виконавський процес. Це забезпечує зв'язок між теорією й практикою, формуючи виконавця як культурного посередника між національною музичною спадщиною та сучасним слухачем.

Творча діяльність концертмейстерів в парадигмі концептосфери відкриває нові можливості для осмислення ролі акомпанементу в інтерпретації вокальних творів. Робота над взаємодією з вокалістом у межах реалізації ключових концептів дозволяє глибше зрозуміти естетичну та емоційну сутність музичного твору.

Загалом, концептосфера як підхід значно збагачує виконавську практику й відкриває нові горизонти для розвитку української камерно-вокальної творчості, підкреслюючи її унікальність та значення у світовому мистецтві.

### **Висновки до третього розділу**

1. З'ясовано, що зміст концептосфери української академічної пісні має здатність накопичувати щоразу нові образно-сміслові кореляти, які вказують на внутрішньо-жанрову диференціацію її концептів у версіях інтегрування та трансформації жанрово-стильових різновидів, що виникають на основі авторських дискурсів і рефлексій щодо поетичного першоджерела.

2. Виявлено, що стосовно концептосфери української академічної пісні доцільно мислити в корелятах «пам'яті жанру», «образних модуляцій», «мовленнєвого коду», «жанрових алюзій», «архетипів», «знаків» та «міфологем».

3. Пояснено, що в контексті парадигми етнонаціональної ідентичності професійної музичної творчості українська академічна пісня посідає чільне місце серед провідних концептуальних структур, ідентифікація з якими



засвідчує їх статус в ролі фундаментального символу української музичної культури в цілому.

4. Доведено, що герменевтична рецепція сегментів концептосфери української академічної пісні спричиняє потребу в побудові спеціальної дослідницької програми – складеної за вимірами авторських концептуальних структур як базового компонента безпосередньо концептосфери.

5. Встановлено, що алгоритми образно-сислової та жанрово-стильової асиміляції концептів української академічної пісні у просторі естрадної культури межі ХХ–ХХІ ст. доволі органічно споріднені з естрадною піснею за змістовими структурами жанрових типів камерно-вокальної творчості академічного зразка.

Основні положення розділу викладені в публікаціях автора дисертації [58; 59; 61; 62; 63; 64;].

## ВИСНОВКИ

Проведене дисертаційне дослідження виконано на основі історично актуальних методологем сучасного наукового знання, що спирається на новітню світоглядну парадигму і репрезентує як особливі алгоритми дослідницького пошуку, так і появу нової термінології з конкретизації змістового наповнення значень концептосфери української академічної пісні, що творить її сегментацію на концепти та концептуальні структури.

Визначальним у формулюванні висновків з проведеного дослідження постало доволі містке поняття *концептосфери*, яке як спеціальна дослідницька парадигма з власною терміносистемою на сьогодні існує в ролі ґрунтовних дослідницьких студій з дисциплінарно широкого вивчення явищ культурно-мистецького простору в ролі «ментального поля» та його «мислеформ».

Безпосередньо виклад висновків міститиме спеціалізоване застосування цих дефініцій, сподіваючись на те, що розроблені «термінологічні моделі» та тлумачні коментарі до них будуть сприйнятими як спроба долучитися до розвитку дискурсивної практики когнітивного музикознавства.

Дослідження коцептосфери української академічної пісні надає підстави для таких висновків.

1. Серед важливих здобутків проведеного дослідження – аналітично осмислене переконання щодо науково-дослідницької результативності терміносистеми «концептосфера» як методологічно сформованого вектора розповсюдження «концептуальної парадигми» з характерною для нього пріоритетністю семантичного та семіотичного наукових методів. Засобом дослідницького оперування цими методами доведено, що їх широка апробація у музикознавчій практиці докорінно змінює сам сенс музикознавчих студій над конкретним музичним текстом, наповнюючи судження про нього ментальними означеннями і узагальнюючими категоріями щодо художнього вираження лексики виразової системи музичного мовлення.

Уведення до категоріального інструментарію української музикознавчої думки метапонятійного терміну «концептосфера» з її власною терміносистемою («концепт» та «концептуальна структура») є максимально придатним для містких узагальнень щодо артефактів української камерно-вокальної творчості як «концептосфери української академічної пісні» в її архітектонічній цілості.

2. Охоплений хронологічними межами матеріал дослідження (від фактів професійного становлення української композиторської школи, що припадає на кінець XIX – першу третину XX ст. до явищ трансформації концептів української академічної пісні в дусі посткласичної художньої картини світу, що сягають другої половини XX – перших десятиліть XXI ст.) у зразках камерно-вокальної творчості українських композиторів спонукає до історико-типологічного виокремлення певних стадій їх структурування за семантичними вимірами жанрово-стильових інваріантів. У сучасному полі музикознавчих студій це становить важливу теоретико-методологічну проблему з їх дефініції в якості «кодів» та «символів» української музичної культури в цілому.

Розглянуті під кутом зору дискурсивної практики композитора артефакти української академічної пісні (усього – 117 камерно-вокальних композицій) з позиції співвідношення авторських систем «Композитор – Поет» представлено як зразки відтворення музично-мовленнєвої картини світу та її національно структурованої концептосистеми.

3. Своєрідним «генетичним кодом» концептосфери української академічної пісні є феномен «українського солоспіву», який є мовно-музичним утворенням і акцептується згідно з синтетичною природою вокальної музики в цілому як концептуальна та інтонаційно-тематична взаємодія Слова й Музики. Важливим супровідним питанням щодо цього було аналітичне виокремлення стилістичних маркерів диференціації структурно-семантичного інваріанту та жанрово-стильових варіантів власне «солоспіву», що надало можливість методологічно вивести їх в означеннях сегментів концептосфери.

4. Важливим здобутком академічної спеціалізації української камерно-вокальної творчості є «Лисенкова модель» української академічної пісні – солоспіву, який в авторській системі композитора здобув жанрово-стильову диференціацію в якостях «пісні в народному дусі», «романсу», «пісні-романсу» та «монодраматичного солоспіву-монологу». Цей здобуток став основою для подальших розробок поетики «українського солоспіву» в його нових жанрово-стильових трансформаційних різновидах: «вірш з музикою», «солоспів-сонет», «солоспів-балада», «солоспів-поема» тощо.

Обраний теоретичний ракурс дослідження, де поняття «концептосфери» надає можливість поглиблювати уявлення про певні явища культурно-мистецького простору у функції ментального поля та його мислеформ, – надав можливість з'ясувати «кордони» метапоняттєвого опису «концептосфери української академічної пісні» у вигляді наукових дефініцій її концептуальних структур щодо поетики феномена «український солоспів». З'ясовано, що з точки зору дефініції змістовного ресурсу поняття «академічний солоспів» та «академічна пісня» виявляються тотожними: їх метапоняттєвий опис об'єднує метаформа «пісні» та похідні від неї ментально характерні означення: «співу душі» та національного архетипу «співності».

5. Концептосфера української академічної пісні – це унікальне утворення української культури, формування концептосистеми якого має витокami «сковородинську» пісню (кант) і виповнюється наступними історично визначеними досягненнями української професійної камерно-вокальної творчості у вигляді «українського солоспіву» («Лисенкова модель») та його жанрово-стильових різновидів на ґрунті диференційованих музично-мовленнєвих та образно-сміслових значень. Як інтегративне й водночас цілісне утворення концептосфера української академічної пісні охоплює собою сегменти, що складаються з авторських концептів конкретного музично-поетичного задуму. Тому «концептосфера української академічної пісні» – це метапоняттєве позначення, смислової структуру якого становить розмаїття концептів, складених на основі авторських дискурсів творчого задуму та

концептуальних структур, що ідентифікуються згідно з жанрово-стильовими модифікаціями камерно-вокальної творчості. Своєю чергою, «поетику» української академічної пісні визначають базові концепти її концептосфери зразка «архетип», «знак», «міфологема», які окреслюються завдяки здобутому досвіду жанрово-стильової спеціалізації вокальної творчості за її різновидами, які транслюють концепти авторських модусів у синергійній взаємодії систем «Композитор – Поет».

6. Визначальну роль при творенні та тлумаченні концептів як базових структур концептосфери української академічної пісні відіграє специфіка музично-поетичних співвідношень – питання, що охоплює проблематику стосовно принципів та прийомів «омузичення» поетичного тексту у версіях творення архітектоніки вокальної мелодики як «техніки» вокалізації словесної першооснови камерно-вокального твору, а також участі інструментального тематизму в утворенні образно-сміслових співвідношень між Словом і Музикою. Показово, що саме на ґрунті цих співвідношень вибудовується теорія дефініції концептуальних структур – у версіях жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної творчості українських композиторів за її різновидами згідно з інваріантно усталеними стилістичними маркерами.

7. Жанрово-стильове поле української камерно-вокальної творчості – це не тільки зразки професійної камерно-вокальної музики конкретних композиторів, але також зразки асиміляції концептуального ресурсу цієї академічної практики у дискурсі естрадної музичної культури. Простежуючи у такому ракурсі цей «предмет» у культурному просторі межі ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., з'ясовано, що такий «продукт» сучасності, як естрадна вокальна творчість успішно ідентифікується з історично усталеними жанровими моделями академічної камерно-вокальної системи, демонструючи при цьому високу міру семантичної тотожності з «поетикою» її концептуальних структур.

8. Розглянуті зразки української академічної пісні як приклади відтворення музично-мовленнєвої картини світу та її національно

структурованої концептосистеми доводять, що феномен «українська академічна пісня» є фундаментальним символом національної музичної творчості та історії культури України в цілому. Такого статусу їй надає розмаїття тематичних та образно-сміслових концептів з їх завжди індивідуальною модальністю з боку композитора щодо музичного «втілення» певного поетичного сюжету та авторського «голосу» поета.

Питання про «концептосферу української академічної пісні» зумовлює її диференціацію саме з боку жанрово-стильового поля української камерно-вокальної творчості. Історія концептосфери української академічної пісні складається з пролегоменів концептуальних структур у їх загальнокультурній цінності як «пам'яті культури». Унікальність запропонованої методології визначається тим, що безпосередньо камерно-вокальна творчість українських композиторів здобуває реальну можливість для запровадження аналітично вагомих алгоритмів щодо її пізнання засобами діагностики таких сегментів, як «концепт» та «концептуальні структури».

9. Дослідження концептосфери української академічної пісні розширює можливості виконавців та педагогів, дозволяючи глибше осягнути смислову багатошаровість творів через ідентифікацію ключових концептів і фреймів, що сприяє створенню осмисленої інтерпретації. Такий підхід допомагає встановити особистий зв'язок із твором, втілити емоції, адаптувати художні та технічні аспекти виконання відповідно до змісту. Крім того, концептуальний аналіз відкриває простір для міждисциплінарних проєктів, поєднуючи музику з іншими видами мистецтва, що сприяє появі інноваційних виконавських форм.

Проведене дослідження історичних процесів та творчих алгоритмів формування концептосфери української академічної пісні, що мало завданням пізнання концептосистеми її музично-мовленнєвих та образно-сміслових проявів, доводить, що для подальших дослідницьких пошуків у цьому напрямі варто надалі відшукувати методологічно адекватні наукові парадигми, які б забезпечували раціонально організовані алгоритми дослідження української академічної пісні в аспекті дефініцій її нових жанрово-стильових варіантів.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Ажнюк Б. Мовні явища як етнокультурна цілісність. *О. О. Потебня і проблеми сучасної філології* : зб. наук. праць. Київ : Наукова думка, 1991. С. 26–43.
2. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ, 1999. 166 с.
3. Аскольдів С. Концепт і слово : монографія. М. : Антологія, 1980. 347 с.
4. Багмут А. Семантика і інтонація в українській мові : монографія. Київ : Наукова думка, 1991. 365 с.
5. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Київ, 2016. 246 с.
6. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Одеса, 2017. 19 с.
7. Басса О. Відображення духовного світу сучасника у вокальній творчості Антіна Рудницького. *Духовна культура як домінанта українського життєтворення* : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, 22–23 грудня 2005 р. Київ : ДАКККіМ, 2005. Ч. 2. С. 18–23.
8. Басса О. Дві музичні версії вірша Р. Купчинського «Засумуй, трембіто» як вияв особливостей вокального стилю С. Людкевича та Н. Нижанківського. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії*. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2004. Вип. 5, С. 9–14.

9. Басса О. Інтерпретація поезії Івана Франка у вокальних творах Василя Барвінського. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури : статті та матеріали*. Тернопіль : Астон, 2003. С. 85–90.
10. Басса О. Камерно-вокальна спадщина В. Барвінського, Н. Нижанківського, А. Рудницького, С. Туркевич в загальноєвропейському контексті. *Україна–Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур* : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. (м. Київ, 25–26 травня 2006 р.). Київ : ДАКККиМ, 2006. Ч. 2. С. 113–116.
11. Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної лірики у перші третині ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Львів, 2010. 19 с.
12. Басса О. Солоспіви Нестора Нижанківського в аспекті теоретичної та виконавської проблематики (до 100-річчя від дня народження композитора). *Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського*. Серія «Мистецтвознавство». Тернопіль; Київ, 2003. № 2 (11). С. 36–47.
13. Басса О. Цикл романсів Р. Сімовича на слова І. Франка: питання стилю та інтерпретації. *Музикознавчі студії* : збірник статей. Львів : Сполом, 2004. Вип. 9. С. 164–174.
14. Бацевич Ф. Українська мова : Енциклопедія. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2007. 856 с.
15. Беленкова І. Про деякі можливості розгляду музики як семіотичного об'єкта. *Українське музикознавство*. Київ, 1977. Вип. 12. С. 76–91.
16. Беліченко Н. Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років) : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.02. Київ, 1992. 16 с.



17. Беркій О. *Stabat Mater*. До питання жанрово-семантичного інваріанту. *Вісник Прикарпатського ун-ту* : Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : Плай, 2003. Вип. 5. С. 91–98.
18. Бондаренко Т. Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1969. Вип. 4. С. 13–31.
19. Бондаренко О. Про співвідношення між мовною та концептуальною картинами світу. *Наукові записки Луганського нац. пед. ун-ту. Серія «Філологічні науки»*. Луганськ : Альма-матер, 2003. Вип. 4. Т. 1. С. 37–45.
20. Булат Т. Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С. Людкевича. *Творчість Людкевича* : збірник статей. Київ : Музична Україна, 1979. С. 54–81.
21. Булат Т. *Український романс* : монографія. Київ : Наукова думка, 1979. 317 с.
22. Буньківська О. Інформаційний простір: соціокультурна сутність, стан та проблеми функціонування в Україні : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 26.00.01. Київ, 2009. 19 с.
23. Бучок Л. Роль піаніста-концертмейстера у відтворенні жанрової специфіки камерно-вокальних творів (на матеріалі солоспівів Нестора Нижанківського). *«Синтез мистецької науки, освіти та творчості в Україні та глобальному культурному просторі»* : матеріали IV наук.-практ. конф. (м. Ужгород, 18–19 лютого 2022 р.). Комунальний заклад вищої освіти «Ужгородський інститут культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради. Ужгород, 2022. С. 8–15.
24. Бучок Л., Каралюс М., Ярмо М. Жанрово-стильова спеціалізація солоспіву у творчості М. В. Лисенка. *Fine Art and Culture Studies* : збірник наукових праць. Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. Випуск 1. С. 10–18.

25. Вавренчук І. Українська музична сецесія: генеза та типологія втілень : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Одеса, 2015. 20 с.
26. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття. Перемиський центр культурних ініціатив «Митуса». 2004. 158 с.
27. Вишнеvsька С. В., Шевченко Н. С. Вплив знаменитих співаків діаспори на розвиток українського вокального виконавства. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Випуск 40. Том 1. С. 73–78.
28. Вільчинський Ю. Олександр Потебня: думки про слово і національність. *Слово і час*. 1992, № 1. С. 1–9.
29. Вовк Н. Формування самоідентичності українського суспільства: погляд крізь призму соціальних мереж. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2022. Випуск № 55. С. 4–8.
30. Водяний Б., Задорожна Т. Українська академічна пісня у сучасному соціокультурному просторі: проблеми, перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок «Мистецтвознавство»* : збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету та Інституту культурології Національної академії мистецтв України. Рівне, 2021. Випуск 38. С. 88–94.
31. Войтила К. Суб'єктність і «те, що не піддається редукції» в людині. *Досвід людської особи: Нариси з філософської антропології*. Львів: Свічадо, 2000. С. 19–27.

32. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанту бароко в українській музиці. *Українське національне бароко та європейський контекст* : зб. статей. Київ : Наукова думка, 1991. С. 211–215.
33. Герасимчук Л. Чуже і наше (побіжні нотатки про постмодернізм у цивілізації). *Art line*. Київ, 1998. №. 7–8. С. 80–82.
34. Гончарук В., Шумка М. Національно-культурна ідентичність як маркер модернізації українського суспільства. *Філософія фінансової цивілізації: людина у світі грошей* : збірник наукових праць. Львів, 2013. № 6. С. 391–398.
35. Горюхіна Н. Поставка проблеми творчого методу в теоретичному музикознавстві. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1980. Вип. 15. С. 14–21.
36. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. Семантика символів у творчості поета : монографія. Київ : Критика, 1991. 206 с.
37. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ, 1999. 269 с.
38. Грица С. Про стильові нашарування в музиці дум. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1971. № 6. С. 15–31.
39. Грица С. Семантика народного мелосу і його конкретне середовище побутування. *Народна творчість і етнографія*. Київ, 1976. № 3. С. 41–49.
40. Грица С. Трансмisiя фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки : монографія. Київ–Тернопіль : «Астон», 2002. 236 с.
41. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. Тернопіль, «Астон», 2000. 228 с.
42. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX–XX століття : монографія. Київ : Генеза, 1996. 356 с.
43. Грушевський М. На порозі Нової України. Гадки і мрії : монографія. Київ : Наукова думка, 1991. 128 с.

44. Гуменюк Т. Модернізм/постмодернізм – від дискурсу до дискурсу. *Київське музикознавство*. Київ : Видання Київського державного музичного училища, 2001. Вип. 6. С. 227–242.
45. Гундорова Т, Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ ст.). *Слово і час*. 1993. № 1. С.55–66.
46. Давиденко І. Концептосфера «внутрішній світ людини» в мовній картині світу українців : автореф. дис. ... канд. філол. наук. : 10.02.01. Київ, 2011. 28 с.
47. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03. Одеса, 2003. 24 с.
48. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії* : наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11–18. URL: <http://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9236>. (дата звернення – 13.02.2023).
49. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву : навч. посіб. Харківський державний університет ім. І. П. Котляревського. Харків: Тимченко, 2010. 106 с.
50. Ельтек І. Музичні інтерпретації філософських концептів поезії І. Франка у творчості М. Скорика. *Українська музика: науковий часопис*. Київ, 2016. Вип. 3 (21). С. 38–45.
51. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти: автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Харків, 2008. 19 с.
52. Завісько Н. Прояви кордоцентризму в українській музичній культурі : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Львів, 2013. 16 с.
53. Зав'ялова О., Ярмо М. Сучасні алгоритми тлумачення історії музики: епістемологічний дискурс. *Культурологічна думка* : збірник наукових праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2022. № 22. С. 8–16.

54. Загородній Т. Вокальні цикли українських композиторів 1960-70-х років у наукових працях музикознавців: спроба аналізу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 35. С. 186–195.
55. Задорожна О. Естетичне осмислення філософської категорії часу в метафоричних конструкціях. *Лінгвістика* : зб. наук. праць Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Луганськ : Альма-матер, 2007. № 2 (12). С. 175–182.
56. Задорожна О. Концепт «час» в українській поетичній мові : автореф. дис. ... канд. техн. наук. : 05.02.08. Тернопіль, 2007. 20 с.
57. Задорожна О. Специфіка граматичного вираження порівняльних конструкцій з темпоральною лексикою. *Наукові записки Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Мовознавство*. 2004. № 2 (12). С. 256–260.
58. Задорожна Т. Жанрово-стильові перетини сучасної української академічної пісні. Збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції «*Мистецтво у нелінійному просторі*». Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. 2023. С. 106–110.
59. Задорожна Т. Концептосфера української академічної пісні в контексті методологічних основ аналізу музично-поетичних співвідношень. *Слобожанські мистецькі студії* : збірник наукових праць Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка. Суми, 2024. № 3. С. 76–81.
60. Задорожна Т. Поезія Лесі Українки як адепта модерну у дискурсі концептосфери української академічної пісні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок «Мистецтвознавство»* : збірник наукових праць кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету та Інституту

- культурології Національної академії мистецтв України. Рівне, 2023. Вип. 46. С. 135–140.
61. Задорожна Т. Поняття «концептосфера» в контексті постмодерної музикознавчої думки. *«Тенденції розвитку дизайну, дизайн-освіти та мистецтва»* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 19 травня 2023 р.). Київ, 2023. С. 60–63.
62. Задорожна Т. Семантими української академічної пісні в парадигмі етнонаціональної ідентичності музичної творчості. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 2–4 листопада 2023 р.) . Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. Вип. 7. С. 90–97.
63. Задорожна Т. Семантика академічної пісні як знакової мислеформи української музичної творчості: епістемологічний аспект. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2022 No. 2. С. 65–70.
64. Задорожна Т. Сильові модифікації жанру української академічної пісні: герменевтичний дискурс. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка». Дрогобич, 2022. Випуск № 55. С. 80–88.
65. Задорожна Т., Водяний Б. Метажанрові концепти української академічної пісні у зразках камерно-вокальної творчості композиторів другої половини ХХ століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових статей. Дніпро: ГРАНІ, 2024. Вип. 27 (2). С. 268–280.
66. Заремська І. Мовна картина світу як об'єкт лінгвістичних досліджень : автореф. дис. ... канд. філол. наук. : 10.02.01. м. Київ, 2011. 18 с.
67. Зінків І. Вокальна творчість Дениса Січинського. Навчальний посібник Львів : Сполум, 2021. 102 с.
68. Іванюк Б. Жанрологічний словник : Лірика. Чернівці : Рута, 2001. 92 с.

69. Іващенко В. Змістова структура наукового концепту і зміст наукового поняття. *Мовні та концептуальні картини світу* : зб. наук. праць. Київ, 2005. Вип. 16. Кн. 1. С 135–142.
70. Іващенко В. Компоненти змістової структури концепту. *Українська мова*. 2004. № 4. С. 18–28.
71. Іващенко В. Концепт і концептосфера в термінах метапоняттєвого опису. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Проблеми української термінології* : зб. наук. пр. Львів, 2004. № 503. С. 176–180.
72. Іващенко В. Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу (на матеріалі української мистецтвознавчої термінології) : монографія. Київ : Вид. дім Дмитра Бураго, 2006. 328 с.
73. Іващенко В. Лінгвоконцептуальна репрезентація фрагментів конгніції в термінопросторі української мистецтвознавчої картини світу : автореф. дис. ... д-ра. філол. наук : 10.02.01. Київ, 2007. 34 с.
74. Іващенко В. Літературно-художня концептуалізація як один із фрагментів художньої рефлексії в науково-мистецькій картині світу. *Семантика мови і тексту* : зб. статей. Івано-Франківськ, 2006. С. 243–246.
75. Іващенко В. Ментальна структура концепту. *Мова і культура. Серія «Філологія»*.: Психологія мови і культури. Мова і засоби масової комунікації. Київ, 2003. Вип. 6. Т. II. С. 100–108.
76. Іващенко В. Металінгвістичне моделювання концептосфери предметної галузі. *Філологічні студії: наук. часопис*. Луцьк, 2004. № 4 (28). С. 126–137.
77. Іващенко В. Науково-мистецька й літературно-художня картини світу: визначення в контексті мовної концептуалізації. *Лінгвістика* : збірник наук. пр. Луганськ, 2005. № 2 (5). С. 36–44.
78. Іващенко В. Організація ментальності концепту. *Семантика мови і тексту* : збірник статей. Івано-Франківськ, 2003. С. 202–208.

79. Іващенко В. Параметри моделювання когнітивної сфери художнього концепту. *Мова і культура. Серія «Філологія»*. Філософія мови і культури. Психологія мови і культури. Київ, 2004. Вип. 7. Т. 1. С. 413–421.
80. Іващенко В. Термін концепт у лінгвокультурологічному осмисленні. *Вісник Нац. ун-ту «Львівська політехніка». Проблеми української термінології* : зб. наук. праць. Львів, 2003. № 490. С. 120–127.
81. Іващенко В. Функціональна топологія концептів як одиниць культури. *Вісник Львівського нац. ун-ту. Серія філологічна*. Львів, 2004. Вип. 34. Ч. I. С. 390–397.
82. Іващенко В. Художній концепт: проблема визначення на рівні ментальних структур як форм відображення дійсності. *Наук. вісник Волинського держ. ун-ту імені Лесі Українки*. Луцьк, 2004. № 6. С. 98–103.
83. Іващенко В. Типологічна диференціація концептуальних структур як одиниць ментального простору. *Мовознавство*. 2004. *Наук. вісник Волинського держ. ун-ту імені Лесі Українки*. Луцьк, № 1. С. 54–61.
84. Історія української музики : колективна монографія. Т. 3 (кінець ХІХ – початок ХХ століття). Київ : Наукова думка, 1989. 424 с.
85. Каблова Т., Тетеря В. Специфіка академічного вокального мистецтва в сучасному дискурсі культури. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 73–77.
86. Казимирів Х. Архетип, концепт і міфологема в системі музичних категорій. *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2013. Вип. 28–29, ч 1. С. 190–195.
87. Калениченко А. Поезія Т. Шевченка і рок-музика. *Музична україністика: сучасний вимір* : міжвідомчий збірник наукових статей. Вип. 4 (на пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич). Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 227–230.



88. Калініна А. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття : дис. ... д-ра. філософії 025 «Музичне мистецтво». Харків, 2022. 280 с.
89. Каралюс М., Попов Ю., Ярко М. Феномен метажанрової форми у музичній творчості доби Модернізму та постмодерну. *Fine Art and Culture Studies* : Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2022. № 1. С 10–18. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2>.
90. Каралюс М., Ярко М. Аналіз музичних творів у версії герменевтики музичного тексту. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2020. № 3–4 (182–183). С. 145–151.
91. Каралюс М. Стильові домінанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Чис. 3(31). НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2010. С. 64–69.
92. Карнак А. Українська сучасна музика початку ХХІ століття: самоідентифікація маргінесу : матеріали Міжнародної наук.-теор. конф. Київ, 2010. Вип. 7. С. 93–97.
93. Карпенко А. Концепт у сучасних лінгво-когнітивних дослідженнях: підходи до визначення та типологія. Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. URL: <http://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/25391/1/Karpenko.pdf>. (дата звернення: 26.11.2024).
94. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини ХХ століття. *Musika Galiciana* : матеріали ІІІ наукової конференції. Rzeszów, 1999. С. 225–237.
95. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : монографія. Тернопіль : «Астон», 2000. – 339 с.
96. Коваль А. Синоніміка в термінології. Дослідження з лексикології й лексикографії : монографія. Київ : Наукова думка, 1965. С. 157–168.

97. Кожушко І. Про специфіку вживання терміна «концептосфера» в сучасній когнітивній лінгвістиці. *Лінгвістичні студії*. Київ, 2010. Випуск 22. С. 285–289.
98. Козаренко О. «Геть від абсурду!» *Art linie*. 2000. № 7–8, С. 32.
99. Козаренко О. Від модернізму до постмодерну (парадигма розвитку галицької музики ХХ ст.). *Musica galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowskich do roku 1945)*. Rzeszów: WSP, 2000. T.V. S. 247–252.
100. Козаренко О. Вплив поезії Т. Шевченка на формування творчого методу М. Лисенка. *Праці музикознавчої комісії НТШ*. Львів, 1996. С. 112–124.
101. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–155.
102. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму. *Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія «Мистецтвознавство». Тернопіль, 1999. № 1. С. 9–16.
103. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови : монографія. Львів : Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, Українознавча бібліотека НТШ, Число 15. Львів, 2000. 285 с.
104. Козицький П. Спів і Музика в Київській консерваторії за 300 років її існування : монографія. Київ : Музична Україна, 1971. 148 с.
105. Колубаєв О. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Одеса, 2014. 20 с.
106. Кононенко В. Концепти українського дискурсу. Київ–Івано-Франківськ : Плай, 2004. 24 с.
107. Корній Л. Деякі стильові особливості «жіночої» лірики в романсах М. Лисенка на тексти Т. Шевченка : тези науково-теоретичної конференції. Львів, 1992. С. 35–38.

108. Костюк Н. Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03 Київ, 1998. 23 с.
109. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Вип. ІХ : *Українське музикознавство на зламі століть*. Мелітополь : Сана, 2002. С. 70–82.
110. Краснобаєва-Чорна Ж. Термінополе «концепт». *Українська мова*. 2006. № 3. С. 67–79.
111. 111. Крєневич А.П. Алгоритми і структури даних. Підручник. К.: ВПЦ «Київський Університет». Київ, 2021. 200 с.
112. Кульчицький О. Світовідчуття українця. *Українська душа* : зб. праць. Київ : Фенікс, 1992. С. 48–66.
113. Літературознавчий словник-довідник. / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
114. Лисиченко Л. Структура мовної картини світу. *Мовознавство*. Київ, 2004. № 5–6. С. 36–41.
115. Личковах В. До аналізу мистецької семіосфери в українській етнокультурі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : науковий збірник. Напря́м «Мистецтвознавство». Київ, 2021. Випуск 38. С. 64–70.
116. Лісова О. Г. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної музики: до проблеми виконавського розуміння : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Одеса, 2009. 19 с.
117. Літяга В. Сучасні мовознавчі підходи до поняття «концептосфера». Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка. Київ, 2014. С. 459–463.
118. Літяга В. Поняття «концепт» у парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*, Серія «Іноземна філологія». 1(46) 2013. Київ, 2013. С. 48–50.

119. Лозова О. До проблеми визначення концепту. *Концептологія*. Розділ V. Київ, 2007. С. 139–144.
120. Людкевич С. Організація музичного виховання. *Перший Український педагогічний конгрес, 1935 р.* Львів : Рідна школа, 1938. С. 143–152.
121. Людкевич С. Про композиції до поезій Т. Шевченка. *Людкевич С. П. Дослідження і статті*. Київ : Музична Україна, 1976. С. 127–131.
122. Людкевич С. Про національне в музиці. *С. Людкевич: дослідження, статті і рецензії*. Київ : Музична Україна, 1973. С. 137–155.
123. Людкевич С. Форма солоспіву у М. Лисенка (Спроба аналізу). *Людкевич С. П. Дослідження і статті*. Київ : Музична Україна, 1976. С. 159–170.
124. Майчик Н. Камерно-вокальна творчість львівських композиторів другої половини ХХ століття: генезис, тенденції розвитку : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Одеса, 2012. 16 с.
125. Манич Н. Концепт «метажанр» у сучасному літературознавстві. *Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки*. 2007. № 22 (138) Ч.1. С. 70–79.
126. Маринюк В., Доля В. Ментальне поле національної свідомості. *Науковий збірник Українського Вільного університету : матеріали конференції «Український Вільний Університет: з минулого в майбутнє. До 70-річчя з часу заснування»*. (м. Львів, 13–14 лютого 1992 року). Мюнхен–Львів : Фенікс Лтд, 1993. С. 310–315.
127. Марік В. Концептуальна система сучасного вітчизняного музикознавства. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 22. Одеса : Астропринт, 2017. С. 45–57.
128. Марік В. Методологічні підстави введення поняття «концепт» до музикознавчого дослідження. *Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : збірник наукових праць*. Харків-Луганськ : Стильздат, 2007. Вип. 8. С. 53–65.
129. Маркова О. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці

- музикознавчих досліджень останніх десятиліть. *Вісник НАКККІМ*. 2023. Київ, 2023. № 3. 2023. С.172–177.
130. Мельник А., Шуневич Є., Ярко М. Алгоритми етнонаціональної ідентифікації у хорових обробках Анатолієм Кос-Анатольським лемківських народних пісень. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2023. Вип. 1. С. 148–157.
131. Мельник А., Шуневич Є., Ярко М. Закономірності та особливості омузичення поетичного тексту в жанрових формах камерно-вокальної лірики (на матеріалі творчості українських композиторів). *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2023. № 3(211) С. 113–119.
132. Мельник Л. Звукове середовище сучасності, або чому гора сама приходиться до Магомета. *Art linie*. № 7–8, 1997. С. 41.
133. Ніколаєвська Ж. *Nomo interpretatus* в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІст. : монографія. ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 572с.
134. Овсяннікова Н. Жанрово-стильові новації у творчості українських естрадних співаків. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 42. С. 96–100.
135. Олейнікова Ю. Бідермайер та його прояви у вокальній музиці ХІХ–ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Одеса, 2010. 15 с.
136. Опанасюк О. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія. Київ : Аура Букс, 2018. Вид. 2-ге, переробл. та доп. 472 с.
137. Опанасюк О. Смилова аура інтенціональної форми. *М. Колесі – у сторічний ювілей*. Дрогобич : Коло, 2003. С. 115–119.
138. Охїтва Х. Національна ментальність та ідентичність у музиці: дефініції та кореляції понять. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : науковий збірник. Напрям «Мистецтвознавство». Київ, 2021. Випуск 38. С. 101–105.

139. Павлій Г. Інтроверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення. *Українське музикознавство*. Київ, 1988. Вип. 23. С. 63–70.
140. Павлюк І. Національна самоідентифікація як егрегор реалізації творчої особистості: медійний контекст. *Вісник національного університету «Львівська політехніка». Серія «Журналістські науки»*. Львів, № 4. 2020. С. 148–159.
141. Петрушенко В. Епістемологія як філософська теорія знання : монографія. Львів: Видавництво Державного університету «Львівська політехніка». Львів, 2000. 295 с.
142. Петрушенко В. Тлумачний словник основних філософських термінів. Львів: Видавництво Державного університету «Львівська політехніка». Львів, 2009. 264 с.
143. Плотнікова Н. Поняття «концептосфера» та «концепт» у сучасній лінгвістиці. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Том 31 (70) № 1 Ч. 1 С. 91–96.
144. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. Івано-Франківськ : Лілея–НВ, 2002. 392 с.
145. Попова Н., Фурса М. Національна культура і національна свідомість. *Προφώνημα*. Історичні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича. Львів : Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАН України, (Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність). Львів, 1998. Вип. 5. С. 503–510.
146. Попов, Ю., Ярко, М., Каралюс, М. (2022). Феномен мета-жанрової форми у музичній творчості доби модернізму та постмодерну. *Fine art and culture studies*. Луцьк, № 4. С. 107–114.
147. Потебня О. Естетика і поетика слова : монографія. Київ : Мистецтво, 1985. 301 с.

148. Приходько А. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики : монографія. Запоріжжя : Прем'єр, 2008. 332 с.
149. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України (др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст.) : монографія. Миколаїв, 2018. 416 с.
150. П'ятницька-Позднякова І. Деякі аспекти семантичного аналізу музичного тексту. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. Вип. 30. С. 43–52.
151. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в дискурсі мовно-знакових теорій. *Українське музикознавство : науково-методичний збірник*. НАМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 39. С. 31–44.
152. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіотичному дискурсі сучасності. *Науковий вісник Харківського університету мистецтв ім. І. П. Котлярьського : Проблем взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2015. Вип. 42. С. 22–35.
153. П'ятницька-Позднякова І. Фольклорні інваріанти як «маркери» музичної концептосфери М. Лисенка. *Матеріали Міжнародної конференції до 175-річчя з дня народження М. Лисенка* (Київ, 5–6 квітня 2018 р.). Київ, 2018. С. 91–98.
154. Радзієвська Т. Іменники думка, гадка, ідея: до проблеми опису концептів ментального поля. *Лінгвістичні дослідження : зб. наук. праць*. Вип. 2001. С. 33–37.
155. Романюк І. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Харків, 2009. 23 с.
156. Романюк І. До проблеми визначення категорії «картина світу» в сучасному українському музикознавстві. *Молода мистецька наука України : IV електронна наук. конференція* (20 грудня 2003 року) : збірник матеріалів. Харків : ХДАДМ, 2003. С. 94–96.

157. Романюк І. Картина світу як категорія пізнання Логосу музики. *Логос історії музики* : матеріали Міжвузівська науково-практична конференція, (м. Київ, 2–3 листопада 2007 р.). Київ, 2007. С. 14–16.
158. Романюк І. Філософсько-культурологічні передумови формування української музичної культури. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті* : зб. наук. пр. Харків : ХДАДМ, 2008. № 1, 2, 3. С. 105–108.
159. Рудюк Т. Концептосфера як об'єкт дослідження сучасного мовознавств  
URL: [file:///C:/Users/user/Downloads/Nchnpu\\_10\\_2011\\_7\\_93%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/Nchnpu_10_2011_7_93%20(1).pdf)  
(дата звернення: 11.12.2024).
160. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Харків, 2017. 18 с.
161. Салій В. Сутність художнього образу та особливості його прояву в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 5. С. 126–133.
162. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 26.00.01. Київ, 2017. 19 с.
163. Симонова Н. В. До проблеми жанрового інваріанту в музикознавстві. *Українське музикознавство: респуб. міжвідомчий науково-методичний зб.* Київ : Музична Україна, 1991. Вип. 26. С. 191–197.
164. Слухай Н. Сучасні лінгвістичні теорії концепту як мовно-культурного феномену. *Мовні і концептуальні картини світу* : збірник наукових праць. Київ, 2002. С. 462–470.
165. Смоляк О. С., Водяний Б. О., Романюк І. В. Структурно-семантичний інваріант музичного тексту як тексту культури: практичний аспект. *Слобожанські мистецькі студії* : збірник наукових праць Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка. Суми, 2024. № 3. С. 134–140.
166. Стельмащук Р. Нові напрямки і тенденції європейської музики в



- творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року). *Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи*. Львів : Сполом, 1997. С. 19–30.
167. Степико М. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія. Київ : НІСД, 2011. 336 с.
168. Супрун В. Музично-словесний твір як процес смислоутворення : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Харків, 2008. 19 с.
169. Сухина О. Рефлексія людської буттєвості у постмодерній культурі : автореф. дис. ... канд. культ. наук : 26.00.01. Київ, 2017. 19 с.
170. Сюта Б. Деякі риси музичної драматургії камерних вокальних творів М. Лисенка пізнього періоду творчості : тези Міжнародної наукової конференції. Київ, 1992. С. 47–49.
171. Сюта Б. Деякі чинники оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970 – 80-х років (на матеріалі камерно-вокальної творчості). *Українське музикознавство*. Київ : Видання Київської державної консерваторії, 1991. Вип. 26. С. 103–113.
172. Терещенко А. Музичні рефлексії до поезій І. Франка. *Музична україністика: сучасний вимір* : міжвідомчий збірник наукових статей. На пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 216–221.
173. Тукова І. Теорія жанру та музична практика ХХ-початку ХХІ століть. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 20–26.
174. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Київ, 2009. 19 с.
175. Українські класичні романси. [Ноти]. Київ : Музична Україна, 1983. 336 с.
176. Фащенко В. Оновлення жанру і суперечки про поетику. У глибинах людського буття. Одеса : Маяк, 2005. С. 158–159.
177. Фільц Б. Гармонія як засіб психологізації образу (на матеріалі

- солоспіву М. Колесси на слова Лесі Українки «Я марила всю ніченьку»)). *Музична україністика: сучасний вимір* : міжвідомчий збірник наукових статей. На пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 29–33.
178. Храбан Т. Концептосфера як сукупність концепцій у когнітивні лінгвістиці. *Вісник Черкаського університету*. Черкаси, 2014. С.74–79.
179. Хуторська А. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.
180. Чекан І. До питання визначення предмету музики. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності* : матеріали Міжнародної наукової конференції. Львів : Сполом, 1997. С. 17–23.
181. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мист. наук : 17.00.03. Київ, 2008. 31 с.
182. Швець Н. Філософська методологія в сучасних музикознавчих дослідженнях. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : науковий збірник. Напрямок «Мистецтвознавство». . Київ, 2021. Випуск 38. С. 70–75.
183. Шевченко О. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. мист. наук : 26.00.01. Київ, 2010. 19 с.
184. Шевчук Л. Співак світової слави – посол української музики в світі: Павло Гунька – невдовзі на рідних теренах. м. Львів, 2019. URL: <http://opera.lviv.ua/spivak-svitovoyi-slavy-posolukrayinskoji-muzyky-v-sviti-pavlo-gunka-nevdovzi-na-ridnyhterenah>.(дата звернення: 12.10.2024).
185. Шершова Т. Народна пісня як зразок культурної пам'яті в контексті формування національної ідентичності. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2018. №2 (11). С. 82–86.

186. Шимант Т. Терміносистема дослідження новітніх прийомів утворення художньої форми у віртуальній реальності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : науковий збірник. Напрямок «Мистецтвознавство». Київ, 2021. Випуск 38. С. 95–100.
187. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті І. Ф. Ляшенка)*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. С. 154–177.
188. Шокало О. Традиція української культури. *Український світ. Нелікти культури*. Липень–травень, 1995, 7–12 (рік 4, ч. 11). С. 6–7.
189. Щукіна І. Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн». *«Слово і Час»*. 2009. № 4. С. 12–20.
190. Юнг К. Людина та її символи. Київ: Центр навчальної літератури, 2022. 436 с.
191. Ярема Я. Українська духовність в її культурно-історичних виявах. *Перший Український педагогічний конгрес, 1935 р.* Львів : Рідна школа, 1938. С. 16–88.
192. Ярмо М. Алгоритми аналізу етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як філософсько-методологічна проблема. *Проблеми гуманітарних наук : наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. «Філософія». Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2017. Вип. 37 С. 190–202.
193. Ярмо М. Архітектоніка вокальної мелодики. *М. Ярмо. Епістемологія світу музики. В 2 томах. Том I. Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної Музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики* : монографія. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2010. С. 287–352.
194. Ярмо М. Герменевтична рецепція етнічної та національної форм ідентичності у прикладах української музичної творчості як філософсько-

- культурологічна проблема : матеріали Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «*Етнос. Культура. Нація*». 20–21 жовтня 2016 року, м. Дрогобич. URL: <http://ddpu.drohobych.net/pro-univ/nauka-v-universiteti/materiali-konferencij-ta-seminariv/x-konferenciya-etnos-kultura-naciya>. (дата звернення: 1.10.2024).
195. Ярмо М. Естетика романтизму та романтичні традиції в українській музичній культурі ХХ століття: проблеми інтерпретації. *Романтизм у культурній тенезі*. Дрогобич : Вимір, 1998. С. 127–133.
196. Ярмо М. Естетико-стильові трансформації українського солоспіву у творчості Нестора Нижанківського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 9. С. 169–173.
197. Ярмо М. Постаць М. В. Лисенка в контексті парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. статей. Київ : НАНУ ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2015. Вип. 8. С. 98–110.
198. Ярмо М. Реінтерпретаційні координати модерного способу національного стилеутворення. *Микола Лисенко та українська композиторська школа: До 160-річчя від дня народження М.В.Лисенка* : збірник наукових праць. Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2004. С. 230–242.
199. Ярмо М. Солоспіви Василя Барвінського на тлі модерного способу стилеутворення. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Праці музикознавчої комісії. Львів, 2009. Том ССLVIII. С. 298–310.
200. Ярмо М. Українська професійна музична традиція у матрицях етнічної та національної форм ідентичності: методологічні основи постановки питання. Тези Міжнародної науково-практичної конференції «*Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*». (м. Київ 1–2 листопада 2018 р.). Київ, 2018. С. 63–66.

201. Яросевич Л. Співвідношення слова і музики у творчості К. Г. Стеценка. *Українське музикознавство* : зб. наук. праць. Київ : Музична Україна, 1984. Вип. 19. С. 9–10.
202. Aleksandrova O.; Samoilenko O.; Osadcha S.; Grybynenko J.; Nosulya A. Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique // *WISDOM*. 2021. Vol. 20, Issue 4. P. 158–165. (WOS)
203. Astalosh G. Postmodern Accents in the Works of Ukrainian Composers of the Late XX Century. *Revista Românească pentru Educație Multidimensională*. 2023. Issue 2. P. 324-341. (date of access:1.10.2023).
204. Aurélie Herbelot, The semantics of poetry: A distributional reading. *Digital Scholarship in the Humanities*. 2015. Vol. 30, Issue 4. P. 516–531.
205. Batovska, O.; Grebeniuk, N.; Savelieva, H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9. Issue 4. P. 205–216.
206. Geeraerts, D. Lexical Semantics. Oxford Research Encyclopedia of Linguistics. Retrieved 27 Nov. 2024. URL: <https://oxfordre.com/linguistics/view/10.1093/acrefore/9780199384655.001.0001/acrefore-9780199384655-e-29>. (date of access: 29.09.2024).
207. Grebenuk N.; & Byelik-Zolotaryova N. Traditions and innovations in contemporary vocal and choral art. *Studia Ubb Musica*. 2022. LXVII, Special 2. P. 73–98.
208. Grebenuk, N.; & Kyrylenko, Y. Syncretic trends in contemporary Western European vocal and choral art: the challenge of today. *Studia Ubb Musica*. 2021. LXVI, Issue 2. P. 157–177.
209. Isakova S.; Kusaiynova Z.; Kenzhimuratova S.; Zhuminova A.; Mukhtarullina A.; Worldview within the Terms of Concepts, Sphere of Concepts and Conceptualization. Journal: *Analele Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Lingvistică*. 2018. Issue No 1–2. P. 298–317. (date of access: 10.10.2022).

210. Jung, C. G. The practical use of dream-analysis. In *C.G. Jung, Dreams* W. McGuire, Ed.; R.F.C. Hull, Trans. Princeton, NJ: Princeton University Press. 1974. P. 87–109.
211. Klaus R. Scherer; Johan Sundberg; Bernardino Fantini; Stéphanie Trznadel; Florian Eyben. The expression of emotion in the singing voice: Acoustic patterns in vocal performance. *The Journal of the Acoustical Society of America* (142), 2017. P. 1805–1815.
212. Mozgalova, N., & Novosadova, A. Genre-style innovations in the oeuvre of modern ukrainian composers. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, (4), 2023. P. 56-63.
213. Padalko V . Genre-style diversity of interpretations of Ukrainian classics' poetry in musical art. *National Academy of Managerial Staff of Culture & Arts Herald / Visnik Deržavnoi Akademii Kerivnih Kadrih Kul'turi i Mistectv*. 2023. Issue 1. p. 332 P. 2226–3209.
214. Theodore Gracy. Meanings of Songs and Meanings of Song Performances. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2013. Vol. 71, Issue 1, February, P. 23–33.
215. P'yatnytska-Pozdniakova I. Definicja znaku muzycznego w retrospekcjach semiotycznych. *Współczesne tendencje w nauce i edukacji* : zbior artykułów naukowych. Krakow (PL), 2016. P. 80–85.
216. P'yatnytska-Pozdniakova I. Semioza muzyczna jako proces tworzenia znaczeń. *Prioretetove obszari nauki. Zboior antykułow naukowuch*. Zakopane (PL), 2015. P. 46–53.
217. P'yatnytska-Pozdniakova I. Znak muzyczny: granice interpretacji. *Naukowe Wyszukaj* : zbior artykułów naukowych Sopot (PL), 2015. P. 58–63.
218. Sharon Mabry. Vocal Hybrids: Sprechstimme and Recitation. URL: <https://academic.oup.com/book/49011/chapterabstract/422043572?redirectedFrom=fulltext>. (date of access: 10.09.2024).
219. Słownik terminów literackich. Wrocław, 2000. P. 760.

220. Smith Antoni D. National identity. Reno: University of Nevada Press, 1991. P. 226.
221. Yuan Dai. Integration of Vocal Technique and Artistic Expression in Vocal Art Performances. *Frontiers in Art Research*. 2024. Vol. 6, Issue 2. P. 7–11.

## ДОДАТКИ

## Додаток А

## Лисенкова модель української академічної пісні

## Пісенний тип – солоспіву

## Садок вишневий коло хати

*Sadok vyshnevyyj kolo khaty*Тарас Шевченко  
*Taras Shevchenko*Микола Лисенко  
*Mykola Lysenko*

*Andantino, quasi allegretto*

*f*

*Andantino, quasi allegretto*

*f* *sfz* *f*

*Animato e gioioso*

5 *f* *sempre f*

Са - док виш - не - вий ко - ло ха - ти,  
*Sa - dok vysh - ne - vyyj ko - lo kha - ty.*

*Animato e gioioso*

*f* *sempre f*

8

хру - ці над виш - ня - ми гу - дуть,  
*khru - shchi nad vysh - nya - my hu - dut',*

10

плу - га - та - рі з плу - га - ми йдуть,  
*plu - ha - ta - ri z plu - ha - my jdut',*

*dim.*



2

12 *dolce*

спі - ва - ють і - ду - чи дів - ча - та,  
*spi - va - jut' i - du - chy d'iv - cha - ta,*

14 *risoluto*

а ма - те - рі ве - че - рять ждуть.  
*a ma - te - ri ve - che - rjat' zhdut'.*

16

18 *p semplice*

Сі - мя ве - че - ря ко - ло ха - ти,  
*S'i - mja ve - che - rja ko - lo kha - ty,*

*p e tranquillo*

*un pochettino rallent.* 3

20 **pp** *sempre p* **f**

ве - чір - ня зі - ронь - ка вста - є. Доч -  
 ve - chir - nja z'i - ron' - ka vsta - je. Doch -

22

- ка ве - че - рять по - да - є,  
 - ka ve - che - rjat' ro - da - je,

24 *con amore* *un poco rall.*

**p**

а ма - ти хо - че на - у - ча - ти,  
 a ma - ty kho - che na - u - cha - ty,

26 *a tempo*

**f** **pp** *sempre pp*

так со - ло - вей - ко не да - є.  
 tak so - lo - vej - ko ne da - je.

4

30

**pp**  
*sotto voce*

35

По - кла - ла ма - ти ко - ло ха - ти  
Po - kla - la ma - ty ko - lo kha - ty

37

ма - лень - ких ді - то - чок сво - їх,  
ma - len' - kykh di - to - chok svo - jikh,

*dim.*

39

са - ма за - сну - ла ко - ло їх.  
sa - ma za - snu - la ko - lo jikh.

*p poco a poco rallent.*

42 *più rall.* **ppp**

За - тих - ло все... все...  
 Za - tykh - lo vse... vse...

45 **p sostenuto assai** *molto sostenuto*

Тіль - ки дів - ча - та та со - ло - вей - ко,  
 T'il' - ky d'iv - cha - ta ta so - lo - vej - ko,

*sostenuto pp* *p senza tempo* *molto sostenuto pp*

**Tempo I**

48 **f**

та со - ло - вей - ко не за - тих.  
 ta so - lo - vej - ko ne za - tykh.

**Tempo I**

*f risoluto* **f**

50 **f** *sempre f*

## Безмежнеє поле

*Bezmezheje pole*Іван Франко  
*Ivan Franko*Микола Лисенко  
*Mykola Lysenko*

**Vivamente** **f**

Без -  
Bez -

**Vivamente**

**ff** **f** **mf**

3

- меж - не - є по - ле в сніж - но - му за - во - ю, ох,  
- mezh - ne - je po - le v sn'izh - no - mu za - vo - ju, okh,

5

дай \_\_\_\_\_ ме - ні об - ши - ру і во - лі! Я  
daj \_\_\_\_\_ me - n'i ob - shy - ru i vo - l'i! Ja

2

7

сам се - ред те - бе, лиш кінь пі - до мно - ю, і  
 sam se - red te - be, lysh kin' pi - do mno - ju, i

9

*poco rit.* *a piena voce*

в сер - ці не - стерп - ні - ї бо - - лі. Не -  
 v ser - ts'i ne - sterp - n'i - ji bo - - l'i. Ne -

11

**Vivo**

- си ж ме - не, ко - ню, по чи - сто - му по - лю, як  
 - sy zh me - ne, ko - nju, po chy - sto - mu po - lju, jak

**Vivo**  
*a tempo*

13

ви - хор, що тут - ка гу - ля - - е, а -  
 ву - *chor, shcho tut - ka hu - lja - - je.* а -

15

- чень у - те - чу я від лю - то - го бо - лю, що  
 - *chen' u - te - chu ja vid lju - to - ho bo - lju, shcho*

17

сер - це ме - ні роз - ри - ва - - е!  
*ser - tse me - n'i roz - ry - va - - je!*

19

## Романсовий тип солоспіву

## МЕНІ ОДНАКОВО

ТЕНОР

Музика М. В. Лисенка

Canto *Sostenuto* *dolente mezza voce*

Me-ni od-na-ko-vo, чи

Piano *Sostenuto* *mp* *p*

бу-ду жить я в У-кра-ї-ні, чи ні. Чи хто зга-да-є, чи за-

*poco a poco cresc.*

*poco a poco cresc.*

*f* *p* *rit.* *ten.* *a tempo* *frisol.*

-бу-де ме-не в сні-гу на чу-жи-ні- од-на-ко-ві- сінь-ко ме-

*p* *rit.* *f* *colla parte* *dimin.*

*mp*

-ні. В не-во-лі ви-ріє між чу-жи-ми, і, не-о-пла-жа-ний сво-



*cresc.*

- і - ми, вне-во-лі, пла - - чу - чи, ум - ру, і вес зо - бо - - ю за - бе -

*mf espressivo* *dimin.* *dolce* <sup>3</sup>

- ру - ма - ло - го слі - ду не по - - ки - ну на на - шій сла - в - ній У - кра -

*cresc.*

*con amarezza*

- і - ні, на на - шій - не сво - їй зем - лі.

*p* *mp* *cresc.*

*a tempo*

І не по -

*dimin. rall.*

м'я - не бать - ко з си - ном, не ска - же си - но - ві: Мо - лись. Мо - ли - ся,

*cresc.*

си - ну: за Вкра - ї - ну йо - го за - му - чи - ли ко - лись. —

*ff sf sostenuto*

*sf poco sf a sf poco dimin. e rall. adagio p*

Ме - ні од - на - ко - во, чи бу - де той син мо - ли - ти - ся, чи ні...

*Tempo I p*

*sotto voce* *poco a poco crescendo ed agitato*

Та не од - на - ко - во ме - ні, як У - кра - і - - - ну злі - і

*cresc.*

*f* *ff* *secco*

лю - ди присплять, лу - ка - ві, і в ог - ні і - і о - кра - де - ну - ю, збудять... Ох!

*f* *sostenuto*  
*con dolore*

Ох, не од - на - - ко - - во ме - ні.

*mf*

*dimin.* *p* *pp*

## Огні горять

*Ohn'i horjat'*Тарас Шевченко  
*Taras Shevchenko*Микола Лисенко  
*Mykola Lysenko*

**Alla Polacca** *f*

Ог - ні го - рять, му - зи - ка гра - є, му - зи - ка \_  
*Oh - n' i ho - rjat', tu - zy - ka hra - je, tu - zy - ka \_*

**Alla Polacca** *f*

5  
пла - - че, за - ви - ва - є; ал -  
*pla - - che, za - vu - va - je; al -*

7  
-ма - зом доб - рим, до - ро - гим сі - я - ють  
*-ta - zom dob - rym, do - ro - hym s'i - ja - jut'*

2

9 *cresc.* **f**

о - чи мо - ло - ді - ї; ві - та - є ра - дість - і на -  
*o - chi mo - lo - d'i - ji; vi - ta - je ra - d'ist' - i na -*

12 **ff**

- ді - я во - чах - ве - се - лих,  
*- d'i - ja vo - chakh - ve - se - lykh,*

15

лю - бо їм, о - чам не - гріш - ним, мо - ло - дим. І всі ре -  
*lju - bo jim, o - cham ne - hrish - nym, to - lo - dym. I vs'i re -*

18 **f**

- го - чуть - ся, смі - ють - ся, і всі тан - цю - ють.  
*- ho - chut' - sja, smi - jut' - sja, i vs'i tan - tsju - jut'.*

3

21 *un poco meno mosso* **mf**

Тіль - ки я, не - на - че за - кля - тий, див - лю - ся і  
 T'il' - ky ja, ne - na - che za - klja - tyj, div - lju - sja i

*un poco meno mosso*  
*tranquillo*

24

ниш - - - ком пла - чу, пла - чу я.  
 nysh - - - kot pla - chu, pla - chu ja.

26 **f**

Чо - го ж я пла - чу? Ма - буть, шко - да, що без при -  
 Cho - ho zh ja pla - chu? Ma - but', shko - da, shcho bez pry -

**f** *marc.*

29 *ten.*

- го - ди, мов не - го - да, ми - ну - ла мо - ло - дість мо - я.  
 - ho - dy, mov ne - ho - da, my - nu - la mo - lo - d'ist' mo - ja.

*colla parte*

# Айстри

## Ajstry - Asters

Олександр Олесь

Микола Лисенко

Andante tranquillo

*p*

O-  
O-

*pp*

3

- пів - но - чі айст - ри в са - ду роз - цві - ли... У - ми - лись ро - со - ю, він - ки о - дяг - ли, і  
- piv - no - chi ajst - ry v sa - du roz - tsvi - ly... U - my - lys' ro - so - ju, vin - ky o - djah - ly, i

*p*

5

*poco rall.*

ста - ли ро - же - во - го ран - ку че - кать, і в рай - ду - гу бар - вів жит - тя у - би - рать... —  
sta - ly ro - zhe - vo - ho ran - ku che - kat', i v raj - du - hu bar - viv zhyt - tja u - by - rat'... —

*poco rall.*

2

7 *rall.* *a tempo*

I ма-ри-ли аїст-ри в роз-кіш-нім пів-сні про  
I ma-ry - ly ajst - ry v roz - kish - n'im piv - sn'i pro

*sf* *leggiero* *p* *rall.* *a tempo*

9

тра - ви шов - ко - ві, про со - няч - ні дні, — і  
tra - vu shov - ko - vi, pro so - njach - n'i dn'i, — i

10 *p*

в мрі - ях вви - жа - лась їм каз - ка яс - на, де  
v mri - jakh vvy - zha - las' jim kaz - ka jas - na, de

*p*



11 *cresc. poco rall.*

квіт - ки не в'я - нуть, де віч - на вес - на... Так  
 kvit - ky ne vja - nuť, de vich - na ves - na... Tak

*poco rall. cresc.* *tranquillo*

13 *poco a poco rall.* **Moderato** *ten.*

ма - ри - ли айст - ри в са - ду во - се - ни, так ма - ри - ли айст - ри і жда - ли вес - ни...  
 ma - ry - ly ajst - ry v sa - du vo - se - ny, tak ma - ry - ly ajst - ry i zhda - ly ves - ny...

*poco a poco rall.* *colla parte*

15 **Tempo I, ma un poco meno** *p*

А ра - нок стрі - чав їх хо -  
 A ra - nok stri - chav jikh kho -

*p*

18

-лод - ним до - щем, і пла - кав десь ві - тер в са -  
 -lod - nym do - shchem, i pla - kav des' vi - ter v sa -

4

20 *rall.* *f*

-ду за ку - щем... I  
 -du za ku - shchem... I

*p rall.*

Ред. \*

22 **Moderato**

вгле - ді - ли айст - ри, що вко - ло тор - ма... I  
 vhle - d'i - ly ajst - ry, shcho vko - lo - tur - ma... I

*f*

Ред. \* Ред. \* Ред. \* Ред. \*

24

вгле - ді - ли айст - ри, що жи - ти дар - ма, — схи -  
 vhle - d'i - ly ajst - ry, shcho zhy - ty dar - ma, — skhy -

Ред. \* Ред. \* Ред. \* Ред. \*

26 *dim. e rall. p* *sostenuto* *allargamente*

-ли - лись і вмер - ли... І тут, мов на сміх, - за - ся - я - ло сон - це над тру - па - ми  
-ly - lys' i vmer - ly... I tut, mov na smikh, - za - sja - ja - lo son - tse nad tru - pa - my

*p dim. e rall.* *sostenuto* *allargamente*

30 *a tempo*

їх!  
jikh!

*a tempo* *p* *pp*

# Нічого, нічого

## *N'ichoho, n'ichoho*

Микола Вороний  
*Mykola Voronij*

Микола Лисенко  
*Mykola Lysenko*

**Mosso, molto agitando** *mp*

Ні - чо - го, ні - чо - го! Ні  
*N'i - cho - ho, n'i - cho - ho! N'i*

4  
пів - ту буй - но - го, ні про - мін - ня сон - ця, ні  
*tsvi - tu buj - no - ho, n'i pro - min - nja son - tsja, n'i*

6  
ус - мі - ху з не - ба, ні сна ча - рів - но - го, ні -  
*us - mi - khu z ne - ba, n'i sna cha - riv - no - ho, n'i -*

2

8

-чо - го, ні - чо - го не тре - ба!  
-cho - ho, n'i-cho - ho ne tre - ba!

*Ped.* \*

11

Не - си - ла, не - си - ла... бо  
Ne - sy - la, ne - sy - la... bo

*f*

13

ру - чень - ка ми - ла вли - ла в мо - є сер - це от -  
ru - chen' - ka tu - la vly - la v mo - je ser - tse ot -

15 *cresc. a poco rall.* *a tempo* **f**

-ру - ти, мій рай о - гань - би - - ла... Не -  
 -ru - ty, mij raj o - han' - by - - la... Ne -

*a tempo*

17 **ff**

-си - ла, не - си - ла за - бу - ти!  
 -sy - la, ne - sy - la za - bu - ty!

*mf* *f* *veloce* **ff**

## Пісенно-романсовий тип солоспіву

## ОЙ ОДНА Я, ОДНА, ЯК БИЛИНОЧКА В ПОЛІ

СОПРАНО

Музика М. В. Лисенка

**Piano**

Andante  $\text{♩} = 88$

*p* *cresc.* *mf* *f*

**Canto**

Andante

*p*

Ой од-на я, од-на, • як би-ли-ноч-ка в по-лі,

*dim.* *p* *p* *p*

*cresc.* *rall. e dim.* *mp*

та не дав — ме-ні бог а - ні ща - стя, ні до - лі. Тіль-ки дав ме-ні бог

*cresc.* *rall.* *p*

*cresc.* *f* *sempre dimin. poco a poco* *un poco rallent.*

кра-су-ка - рі - і о - чі, та й ті ви - пла-ка-ла вса-мо-ти - ні ді-во-чий.

*cresc.* *dim.* *dimin. poco a poco* *un poco rallent.*

**Come prima**  
*p* *dim.*  
 А-ні бра-ти-ка я, ні се-стрич - ки не зна-ла,  
**Come prima**

*al tempo* *p*

*poco cresc.* *dim. con tristezza* *assai f con sentimento*  
 міжчу-жи - ми зроста, і зро-сла-не ко-ха-лась! Де дружи - на мо-я,  
*poco cresc.* *dim.* *f* *cresc.*

*con passione* *dimin. molto*  
 де ви, доб-рі - і лю-ди? їх не-ма... Я - са-ма, а дру-жи -  
*p più cresc.* *f* *dimin.*

*p*  
 -ни й не бу - де!



## Моно-драматичний солоспів-монолог

## У неділю вранці рано

*U ned'ilju vrants'i rano*Тарас Шевченко  
*Taras Shevchenko*Микола Лисенко  
*Mykola Lysenko*

**Poco moderato**

*mf*

**In modo d'un recitativo, poco moderato**

4 *mf*

У не-ді-лю вран-ці-ра - но си-не мо-ре гра - ло;  
*U ne-d'i-lju vran-ts'i-ra - no sy-nje mo-re hra - lo;*

7 *mf*

то-ва-ри-ство ко-шо-во - го на ра-ді про-ха - ло;  
*to-va-ryu-stvo ko-sho-vo - ho na ra-di pro-kha - lo:*

9 *f*

"Бла-го-сло-ви, о-та-ма-не, чай-ки по-спу-ска-ти  
*"Bla-ho-slo-vu, o-ta-ma-ne, chaj-ky po-spu-ska-tu*

2

11 *rall.*

Та за Тен - дер по - гу - ля - ти, тур - ка по - шу - ка - ти."  
 Ta za Ten - der po - hu - lja - ty, tur - ka po - shu - ka - ty."

*colla parte*

*rall.*

13

16 *f*

Чай - ки, бай - да - ки спу - ска - ли, гар - ма - та - ми риш - ту - ва - ли,  
 Chaj - ky, baj - da - ky spu - ska - ly, har - ma - ta - my rysh - tu - va - ly,

*mf*

*f*

18

з ши - ро - ко - го гир - ла Дніп - ро - во - го ви - пли - ва - ли.  
 z shy - ro - ko - ho gyr - la Dn'ip - ro - vo - ho vy - ply - va - ly.

*f*

20 *sotto voce*

Се - ред но - чи тем - но - ї, на мо - рі си - ньо - му,  
*Se - red no - chi tem - no - ji, na to - ri sy - n'o - ti,*

22 *dolente*

за о - стро - вом Тен - де - ром по - то - па - - ли,  
*za o - stro - vom Ten - de - rom po - to - ra - - ly,*

24

про - па - да - - - ли...  
*pro - pa - da - - - ly...*

26

4

29 *cresc.*

О - та - ма - на ку - рін - но - го си - ро - ти Сте - па - на мо - ло - до - го  
 O - ta - ma - na ku - rin - no - ho sy - ro - ty Ste - pa - na mo - lo - do - ho

*p* *cresc.*

32

си - не мо - ре не вто - пи - ло,  
 sy - nje mo - re ne vto - py - lo,

34

а в ту - рець - ку зем - лю, а - га - ря - нську,  
 a v tu - rets' - ku zem - lju, a - ha - rja - ns'ku,

35

без кор - мил при - би - ло...  
 bez kor - myl pry - by - lo...

*f* *pesante*

38 *poco f*

То - лі си - ро - ту Сте - па - на, о - та - ма - на мо - ло - до - го  
 To - d'i sy - ro - tu Ste - pa - na, o - ta - ma - na mo - lo - do - ho

*fp*

41

тур - ки - я - ни - ча - ри ло - ви - ли,  
 tur - ky - ja - ny - cha - ry lo - vy - ly.

*colla parte*

44 *espressivo* *rall.*

в кай - да - ни ку - ва - ли.  
 v kaj - da - ny ku - va - ly.

*p* *rall.*

46 *f patetico*

Ой, Спа - се наш, ме - жи - гір - ський!  
 Oj, Spa - se nash, te - zhy - hir - s'kyj!

*f*

6

50

Чу - до - твор - ний Спа - се, не до - пу - сти ме - не  
 Chu - do - tvor - nyj Spa - se, ne do - pu - sty me - ne

52

впа - сти в тяж - ку - ю не - во - лю!  
 vpa - sty v tjazh - ku - ju ne - vo - lju!

54 *sempre f*

Там кай - да - ни по три пу - да, о - та - ма - нам по чо - ти - ри.  
 Tam kaj - da - ny po try pu - da, o - ta - ma - nam po cho - ty - ry.

56 *poco animando ed agitando*

І сві - та бо - жо - го не ба - чать, не зна - ють, без спо - ві - ді вми - ра - ють,  
 I svi - ta bo - zho - ho ne ba - chat', ne zna - jut', bez spo - vi - d'i vmy - ra - jut',

*Poco sostenuto*  
*molto espr.*

59 **f**

як со - ба - ки зли - ха - - ють...  
jak so - ba - ky zdy - kha - - jut'...

**f** *ad lib.*

62 *marcato*

65

67 *tranquillamente*

І зга - дав си - ро - та Сте - пан в не - во - лі  
I z.ha - dav sy - ro - ta Ste - pan v ne - vo - l'i

**p** **pp**

70

сво - ю да - ле - ку У - кра - ї - - ну, не - рід - но - го бать - ка  
svo - ju da - le - ku U - kra - ji - - ni, ne - rid - no - ho bat' - ka

*cresc.*

8

73

і не-рід - ну се - стру — Я - ри - ну.  
*i ne-rid - nu se - stru — Ja - ru - nu.*

*molto cresc.*

75

*f*

Пла - че, ри - да - є, до Бо - га ру - ки злій - ма - є, —  
*Pla - che, ru - da - je, do Bo - ha ru - ku zd'ij - ma - je, —*

*molto espress.*

77

кай - да - ни ла - ма - є, у - ті - ка - є на  
*kaj - da - nu la - ma - je, u - t'i - ka - je na*

79

воль - ну - ю во - лю...  
*vol' - nu - ju vo - lju...*

*ten.*

*sosten.*



81

10 *sf* 6 *ten.*

83 *mf*

Тур-ки-я-ни-ча-ри йо-го дог-на-ли,  
 Tur-ky-ja-ny-cha-ry jo-ho doh-na-ly,

3

85 *f*

до-стов-па-в'я-за-ли, о-чі-вий-ма-ли.  
 do-stov-pa-va-za-ly, o-chi-vyj-ma-ly.

3 *fz* 3

88

14 *ff* 14



## МИНАЮТЬ ДНІ

Баритон

Andante con moto

*p* *cresc.*

*mp*

ми\_на\_ють дні, ми\_на\_ють но\_чі, ми\_на\_є

*dim.* *p*

*cresc.* *f* *espress.*

лі\_то, ше\_ле\_стить по\_жовк\_ле ли\_стя, гас\_нуть

*cresc.* *f*

*tranquillo* *p*

о\_ ці, за\_сну-ли ду\_ ми, сер\_це спить, і все

за\_сну\_ ло, і не зна\_ ю, чи я жи\_ ву, чи до\_ жи\_

*molto espressivo, passionato*

*poco cresc.* *f*

\_ ва\_ ю, чи так по сві\_ ту во\_ ло\_ чусь, бо вже не пла\_ чу й не смі\_

*poco cresc.* *f*

- юсь...

*mf con agilita*

До - ле, де ти? До - ле, де ти? Не - ма ні - я -

*mf*

*p*

*cresc.*

- ко - ї! Ко - ли доб - ро - ї жаль, Бо - же,

*cresc.*

*fajlito*

*mf dolente*

то дай зло - ї, зло - ї! Не дай спа - ти

*f*

*p*

82

хо\_ дя \_ чо \_ му, сер\_ цем за \_ ми \_ ра \_ ти

*passionato*

і гни\_ ло\_ ю ко\_ ло\_ до\_ ю по сві\_ ту ва\_ ля\_ тись.

*f con anima, affettuoso*

А дай жи\_ ти, сер\_ цем жи\_ ти і лю\_ дей лю\_ би\_ ти,

*f*

*f* *feroce sempre* *ff*

а ко\_ли ні... то прокли\_нать і світ за\_ па\_ ли\_ ти!

*f* *p*

*mf*

Страш\_но впа\_ сти у кай\_да\_ ни, у\_ми\_рать в не\_

*p*

*f*

\_во\_ лі, а ще гір\_ше - спати, спати і спа\_ ти на

*f*

84

*poco cresc.*

во \_ лі, і за\_ чу\_ ти на\_ вік- ві\_ ки,

*poco cresc.*

*risoluto con disperazione*

і слі\_ ду не ки\_ нуть ні\_ я\_ ко\_ го, од\_ на\_ ко\_ во,

*dim.* *mp* *ff a piena voce cantabile*

чи жив, чи за\_ ги\_ нув! До\_ ле, де ти?

*dim.* *p* *f*

*rosso dim.*


До\_ ле, де ти? Не\_ ма ні\_ я\_ ко\_ ї!

*rosso dim.*

*cresc. con molto amarezza f ten.*

Ко\_ ли доб\_ ро\_ ї жаль, Бо\_ же, то дай зло\_ ї, зло\_ ї!

*cresc. f risoluto, colla voce*





# В грудях вогонь

Баритон

Останній вірш небіжчика М. СТАРИЦЬКОГО

**Grave, lamentoso**

**f**

Canto

Piano

*mf* *cresc. molto* *ff*

Вгру-

*sostenuto pesante, soffocato* *cresc.*

- дях во-гонь, хо - лод-не по-ві - ван - - ня вже чу - ю смер-ті

*dim.*

над чо-лом, і знов зри-на пе - куче - е ци-тан - - ня, я-ким за-счу - ти

*fz* *dim.*

*pp misterioso*

ма ю сном? Чи в ту страш-ну спо-ді-ва-ну хви-

*p* *pp rall.* *pp*

-ли - - ну, ко - ли пе - ре-взеть-ся жит - тя, -

все; що любив, і сам ціл-ком язги-ну, по-гаснуть враз всі по - чут-тя?..

*rall.*

*agitando* Чи та любов *cresc.* пе - ре-жи-ве мо-ги - лу, *più* і бу - де знов мо -

*con agitazione* *cresc.* *più*

*molto espressivo*

-я ду-ша страждать за свій на-род, за У - кра - і - ну ми - лу,

*cresc.*

106

*dim.*

за не - і ду - ма - ти й га - дать,

*dim.* *rall.* *m.d.*

*Più mosso*

*p*

над се - ла - ми об - дер - ти - ми лі - та - - ти

*un poco più mosso* *3pp* *sempre pp*

*poco cresc.*

і лю - ду в тем - ря - вім кут - ку на бо - роть - бу од - ва - гу на - ві -

*poco rall.* *Tempo I*

- ва - - ти й бу - ди - ти си - лув спо - вит - ку?

*poco rall.* *p*

О, ко - ли так, во - бій - ми - ща хо - лод - ні, хоч за - раз ля - жу

у тру - ну і без стра - ху у без - віс - ні бе - зо - дні на

ві - ки віч - ні я пір - ну!

*p* *poco* *a poco* *rall.* *estinto* *molto riten.* *rall.* **Adagio**

*smorzando*

## Додаток Б

## Українська академічна пісня у творчості західноукраїнських композиторів кінця XIX – першої третини XX століття

## Тайна

## Тайна

Олександр Олесь  
Oleksandr Oles'Станіслав Людкевич  
Stan'islaw Ljudkevych

*Moderato molto, sentimentale* *mp*

Хтось ме-не ще па-м'я-та - є,  
Khtos' me-ne shche pa-m'ja-ta - je,

*Moderato molto, sentimentale*

4 *pp dolce*

хтось по-ки-ну-ти не хо-че, і на кри-лах сну що-но-чі,  
khtos' po-ky-nu-ty ne kho-che, i na kry-lakh snu shcho-no-chi,

8 *poco rall.* *a tempo*

і на кри-лах сну що-но-чі хтось го-луб-ко-ю лі-та-є.  
i na kry-lakh snu shcho-no-chi khtos' ho-lub-ko-ju l'i-ta-je.

*poco rall.* *pp a tempo*

2

12 *pp poco a poco animando*

I роз - ві - ю -  
I roz - vi - ju -

*p poco a poco animando*

16 *f*

- е ту - ма - ни го - ло - са - ми слів чу - дес - - них,  
- je tu - ma - ny ho - lo - sa - my sl'iv chu - des - - nykh,

*f pp*

19 *f rall. ten.*

i зо - чей — сво - їх не - бес - них, i зо - чей сво -  
i zo - chej — svo - jikh ne - bes - nykh, i zo - chej svo -

*f rall. colla parte*

22 *mf pp rall.*

- їх не - бес - них лє баль - зам ме - ні на ра - ни.  
- jikh ne - bes - nykh lje bal' - zam me - n'i na ra - ny.

*p dim. rall. pp*

# За байраком байрак

## Za bajrakom bajrak

Тарас Шевченко  
Taras Shevchenko

Станіслав Людкевич  
Stan'islaw Ljudkevych

**Adagio molto** *p*

За бай - ра - ком бай - рак, а там  
Za baj - ra - kom baj - rak, a tam

**Adagio molto** *pp* *p*

4 степ та мо - ги - ла. Из мо -  
step ta mo - hy - la. Iz mo -

6 - ги - ли ко - зак вста - є си - вий, по - хи - лий.  
- hy - ly ko - zak vsta - je sy - vyj, po - khy - lyj.

*dim.*

8 *pp*

2

10 *p* poco a poco cresc. e animando

Вста - є сам у - но - чи, і - де в степ, а йду - чи спі -  
 Vsta - je sam u - no - chi, i - de v step, a jdu - chy spi -

*poco a poco cresc. e animando*

12 *poco rall.* *a tempo*

-ва, сум - но спі - ва - є:  
 -va, sum - no spi - va - je:

*poco rall.* *a tempo* *p* *cresc.*

15 **Lugubre quasi tragico**

*p*

"На - но - си - ли зем - лі та й до -  
 "Na - no - sy - ly zem - li ta j do -

*f* *p*

17

-до - му пі - шли, і ні - хто, і ні - хто не зга - да - є. Нас тут три - ста, як скло, то - ва -  
 -do - mu pi - shly, i n'i - khto, i n'i - khto ne zha - da - je. Nas tut try - sta, jak sklo, to - va -

*p* *cresc.*



21

-ри - ства ляг - ло, а зем - ля, — зем - ля не прий - ма - є!  
 -ry - stva ljah - lo, a zem - lja, — zem - lja ne pryj - ma - je!

24

Як за - про - дав геть - ман у яр -  
 Jak za - pro - dav het' - man u jar -

26

-мо хри - сти - ян, нас по - слав по - га - ня - ти. По сво -  
 -mo khry - sty - jan, nas po - slav po - ha - nja - ty. Po svo -

29

*cresc. molto* *ff*

-ій по зем - лі сво - ю кров роз - ли - ли, і за - рі - за - ли бра - та.  
 -ijj po zem - l'i svo - ju krov roz - ly - ly, i za - ri - za - ly bra - ta.

4

32

Кро - в'ю бра - та впи - лись і о -  
 Kro - vju bra - ta vpy - lys' i o -

34 *rall.*

-тут по - ляг - ли у мо - ги - лі за - кля - тій".  
 -tut po - ljah - ly u mo - hy - l'i za - klja - t'ij".

*molto dim.* *rall.* *perdendosi*

37 *pp*

Та й за - мовк, за - жу - ривсь і на спис по - хи -  
 Taj za - movk, za - zhu - ryvs' i na spys po - khy -

*ppp*

39

- ливсь, став на са - мій мо - ги - - лі.  
 -lyvs', stav na sa - mij to - hy - - l'i.

41

На Дні - про по - зи - рав, тяж - ко  
 Na Dn'i - pro po - zy - rav, tjazh - ko

42

пла - - - кав, ри - дав, си - ні  
 pla - - - kav, ru - dav, su - n'i

43

хви - лі го - ло - си - ли.  
 khvy - l'i ho - lo - sy - ly.

*molto dim. e rall.*

45 **Poco più mosso**

3-за Дні - пра, із се -  
 Z-za Dn'i - pra, iz se -

**Poco più mosso**

*pp cresc.*

6

46

-ла лу - на га - ем гу -  
-la lu - na ha - jem hu -

47

-ла, тре - ті пів - - - ні спі-  
-la, tre - t'i piv - - - n'i spi-

*p* *cresc.* *9* *9*

48

-ва - - - ли.  
-va - - - ly.

*8<sup>ovr</sup>* *ff sub.*

49

*strepitoso* *3*

Про - ва - лив - ся ко -  
Pro - va - luv - sja ko -

*(8)*

50 *rall.* **Adagio molto** *ten.* **pp** 7

- зак, стре - пе - нув - ся бай - рак, а мо - ги - ла за - стог - на - ла.  
 -zak, stre - pe - niv - sja baj - rak, a mo - hy - la za - stoh - na - la.

**Adagio molto**

*p* *rall.* *colla parte*

52 *pp* *morendo* *ppp*

# Засумуй, трембіто

## Zasumuj, trembita

Роман Купчинський  
Roman Kurchyns'kuj

Нестор Нижанківський  
Nestor Nyzhankivs'kij

Grave, rubato ma non troppo

*rit. p*

За-су-муй, трем-бі - то,  
Za-su-muj, trem-bi - to,

*p* *f* *mp* *p*

4

*ritard.*

та по всьо - му — сві - ту, що про - па - ло га - ли - ча - нам —  
ta po vs'o - mu — svi - tu, shcho pro - pa - lo ha - ly - cha - nam —

6

*p cresc. f*

со - рок ти - сяч цві - ту, що про - па - ло га - ли - ча - нам  
so - rok ty - sjach tsvi - tu, shcho pro - pa - lo ha - ly - cha - nam

*p cresc.*

2

8 *poco agit.*

*f* *mf*

со - рок ти - сяч цві - ту. За - су - муй, трем - бі - то,  
 so - rok ty - sjach tsvi - tu. Za - su - muj, - trem - bi - to,

10 *p* *ff* *pp* *ff* *p espress.*

та на ті Кар-па - - ти, щоб не жда - ли си - на з вой-ни  
 ta na t'i Kar-pa - - ty, shchob ne zhda - ly sy - na z voj - ny

12 *poco accel.*

ні о-тець, ні ма - ти.  
 n'i o - tets', n'i ma - ty.

8<sup>va</sup>

14 *ritard.* *molto semplice*

За - су - муй, трем - бі - то,  
Za - su - muj, trem - bi - to,

(8)

*f* *pp*

3 3 3

3 3 3

16 *sub. ff* *rubato* *pp* *f* *quasi feroce*

та - на те Під - гі - р'я,  
ta - na te Pid - hi - r'ja,

щоб не жда - ла дів - чинь - ка  
shchob ne zhda - la d'iv chy non' - ka

8<sup>va</sup>

*f* *f*

18 *mp* *f* *dolente*

хлоп - ця на ве - сіл - ля, щоб не жда - ла дів - чи - нень - ка  
khlop - tsja na ve - s'il - lja, shchob ne zhda - la d'iv - chy - non' - ka

*p* *f*



4

20 *pp* *rit.* *a tempo*

хлоп - ця на ве - сіл - ля.  
*khlop-tsja na ve-s'il - lja.*

*pp*

*Ped.*

8<sup>va</sup>

3 3 3 3

3 3 3 3 3

8<sup>va</sup>

3 3 3 3 3

22

8<sup>va</sup>

3 3 3 3 3

8<sup>va</sup>

3 3 3 3 3

23

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

## Отче наш

Нестор Нижанківський

*Andante*

*pp* *cresc. molto* *ff* *p*

6 *p*

От - че наш  
Ot - che nash

*pp*

11 *mf* *mf*

і - же є - си на не - бе - сіх і на зем - ли. І - же є -  
i - zhe je - sy na ne - be - s'ikh i na zem - ly. I - zhe je -

*p* *mf*

2  
18 *p* *più mosso*

- си на не - бе - сих і на зем - ли. Да свя - тить - ся і - мя Тво -  
- sy na ne - be - s'ikh i na zem - ly. Da svja - tyt' - sja i - mja Tvo -

24 *f* *p cresc.*

- є. Да прий - дет цар - стві - є Тво - є, да бу - дет во - ля,  
- je. Da pryj - det tsar - stvi - je Tvo - je, da bu - det vo - lja,

31

во - ля Тво - я, я - ко на не - бе - сих і на зем - ли.  
vo - lja Tvo - ja, ja - ko na ne - be - s'ikh i na zem - ly.

37 3

Хліб наш на - суш - ний дай ж нам днесь, і ос - та - ви нам  
*Khlib nash na - sush - nyj daj zh nam dnes', i os - ta - vy nam*

*sempre*

43 *f*

дов - ги на - ша я - ко - же і ми ос - та - в - ля - єм дов - жни - кам на - шим,  
*dov - hy na - sha ja - ko - zhe i my os - tav - lja - jem dov - zhny - kam na - shyum,*

49

я - ко - же і ми ос - та - в - ля - єм дов - жни - кам на - шим.  
*ja - ko - zhe i my os - tav - lja - jem dov - zhny - kam na - shyum.*

*pp*

4

54

I не вве-ди нас во іс-ку-  
I ne vve-dy nas vo is-ku-

*rit.* *pp*

60

-ше - ні - є, но із - ба - ви нас от лу - ка - ва - го, і не вве-  
-she - n'i - je, no iz - ba - vy nas ot lu - ka - va - ho, i ne vve-

*mf* *cresc.*

66

-ди нас во іс - ку - ше - ні - є, но із - ба - ви нас от лу-ка - ва-  
-dy nas vo is - ku - she - n'i-je, no iz - ba - vy nas ot lu-ka - va-

*cresc.*

72 5

*p* *mf*

-ro!            От - че наш,            От - че\_ наш!  
-ho!            Ot - che nash,            Ot - che\_ nash!

*ff* *sub. pp* *accel.*

78

*ff* *dim. e poco* *rit.* *pp* *8<sup>va</sup>*

## Вечором в хаті

Богдан Лепкий  
Bohdan Lepkyj

Василь Барвінський  
Vasyl' Barvins'kyj

**Moderato lugubre**

*pp* *simile* *quasi glissando*

4

*p* *quasi recitando*

Глу - бо - ким ти - хим всну - ло сном у - се кру - гом. \_\_\_\_\_  
 Hlu - bo - kym ty - khyt vsnu - lo snom u - se kru - hom. \_\_\_\_\_

6

Лиш ві - тер ви - є під вік - ном сум - ний пса -  
 Lysh vi - ter vy - je pid vik - nom sum - nyj psa -

9

2

11

-лом.  
-lom.

13

*mp*

Крізь ши-би не-ви-раз-но чут' то там, то тут,  
Kriz' shy-by ne-vy-raz-no chut' to tam, to tut,

*p*

16

*espressivo*

як крап - лі до - ще - ві па - дуть важ - кі, мов  
jak krap - li do - shche - vi pa - dut' vazh - ki, mov

*mp*

18

ругь.  
rut'.



20

*marc.* 3

І в две - рі чу - ти лег - кий стук, стук, стук, стук,  
 I v dve - ri chu - ty leh - kuj stuk, stuk, stuk, stuk,

*poco crescendo*

*marc.* 3 *marc.* 3

22

стук,  
 stuk,

та - ем - ний доб - ре зна - ний  
 ta - jem - nuj dob - re zna - nuj

24

звук не - зри - мих рук.  
 zvuk ne - zru - mykh ruk.

*marc.* *marc.* 3 3 3 3

26

*crescendo e poco stringendo*

3 3

4

29 *p*  
 Кто  
 Khto

*sf* *mp* *dimin. e molto slentando*

**Lento**

32 *pp*

**Lento**

йде?                      Пи - та - юсь    мов    зі    сна...            То  
 jde?                      Py - ta - jus'    mov    z'i    sna...            To

*p*

34 **Poco timoroso** *sempre più espressivo* *sospirando*

я,            то я,            тво - я    то - ва - риш - ка    дав - на —    нудь -  
 ja,            to ja,            tvo - ja    to - va - rysh - ka    dav - na —    nud' -

**Poco timoroso** *sempre più espressivo* *sospirando*

36 *poco rit.* *a tempo*

- га,                                      нудь - га.  
 - ha,                                      nud' - ha.

*pp* *poco rit.* *P legato sempre a tempo*

38

*pp*

41

44

*poco a poco estinguendo*

*ppp*

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 38-40) features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 41-43) continues the melodic line with some chromaticism and includes a fermata over a chord in the treble. The third system (measures 44-46) is marked 'poco a poco estinguendo' and features triplets in both hands, ending with a final chord marked 'ppp'. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 4/4.

# СОНЕТ

## Sonet

Іван Франко  
Ivan Franko

Василь Барвінський  
Vasyl' Barvins'kyj

Moderato

1

2

4

6

8

10

*mp*

Бла - го - сло - вен - на будь по - між жо -  
Bla - ho - slo - ven - na bud' po - mizh zho -

2

12

-на - ми, од - ра - до душ і сон - це бла - го -  
 -na - tu, od - ra - do dush i son - tse bla - ho -

14

-віс - не, по - ча - ток в за - хва - ті, о - кро - пле - на сльо -  
 -vis - ne, po - cha - tok v za - khva - t'i, o - kro - ple - na sl'o -

16

- за - - ми, о ра - - - ю мій,  
 - za - - - tu, o ra - - - ju mij.

18

мо - я ти му - ко, піс - - - не.  
 to - ja ty tu - ko, pis - - - ne.

20 3

22

23

24 *mf*

Ца - ри - - це,  
Tsa - ru - - tse,

26

ти - - - з між лю - - ду під -  
ty - - - z mizh lju - - du pid -

4

28

-но - сиш до вер - шин сво - йо - го тро - - ну і до гли -  
 -no - sysh do ver - shyn svo - jo - ho tro - - nu i do hly -

30

-бин тер - пін - ня, сліз і  
 -byn ter - pin - nja, sliz i

31

блу - - ду ве -  
 blu - - du ve -

32

-деш і тих, що дви - га - ють ко - ро - - ну.  
 -desh i tykh, shcho dyu - ha - jut' ko - ru - - nu.

34

Твій по - дих всі сер - ня люд - ські рів -  
*Tvij po - dykh vs'i ser - tsja ljud - s'ki riv -*

36

- ня - - - - - є, твій по - ті -  
 - ня - - - - - је, *tvij po - ts'i -*

37

- луй всі лу - ши бла - го -  
 - луй *vs'i du - shi bla - ho -*

38

- ро - - - - - дить і  
 - ро - - - - - дит' *i*



6

39

сльо - зи на ал - маз пе - ре - мі -  
*sl'o - zu na al - maz pe - re - mi -*

40

- ня - - - - - є, на ал -  
*- nja - - - - - je, na al -*

41

- маз пе - ре - - - мі -  
*- maz pe - re - - - mi -*

42

ня - - - - - є. I  
*- nja - - - - - je. I*

43

до - тик твій із тер - ня ро - дить ро - - жі, із  
do - tyk tvij iz ter - nja ro - dyt' ro - - zhi, iz

45

тер - - - - ня ро - - - - дить  
ter - - - - nja ro - - - - dyt

46

ро - - жі і по сер -  
ro - - zhi i po ser -

47

-пях, мов чар со - лод - кий,  
-tsjakh, mov char so - lod - kuj

8

48

хо - - - диль, i  
kho - - - dyt', i

49 *poco cresc.*

бу - - диль, мо - ло - диль, i о - п'я -  
bu - - dyt', то - ло - dyt', i о - pja -

51 *ff*

- ня - - - е.  
- nja - - - je.

53

Musical score for piano, measures 55-57. The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and 3/4 time. Measure 55 features a complex chordal texture in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 56 begins with an 8va marking above the right hand, which plays a melodic line with triplets and quintuplets. The left hand continues with a bass line. Measure 57 concludes the passage with a final chord in the right hand and a bass line in the left hand.

## Додаток В

Метажанрові концепти української академічної пісні у зразках  
композиторської творчості другої половини ХХ століття

Вокальний цикл «Кобзареві» слова А. Малишка, музика Ю. Мейтуса

Причалили під берег

З вокального циклу «Кобзареві»

Слова А. Малишка

Музика Ю. Мейтуса

Andante tranquillo  $\text{♩} = 58$

*f*

*rit. un poco*

*mf*

*p*

При\_ ча\_ ли\_ ли під

*pp a tempo*

*mf*

*p*

бе\_ рег, ніч о\_ че\_ ре\_ ти зо\_ ве у гос\_ ті, ні

*rit. un poco*

птиць, а-ні людей, о-пріч яс-но-ї зір-ки в ви-со-

*rit. un poco*

*pp*

*p espress.*

-кос-ті. Про що ти мрієш?

*pp*

*p espress.*

3

*mf*

Сли. по-ет, в ні-мій, не-топ-ле-ній ка-

*mf*

- ю - ті, віт - ри, як ді - ти на роз -

This system contains the first two measures of the piece. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "- ю - ті, віт - ри, як ді - ти на роз -". The piano accompaniment consists of a right hand with a triplet of eighth notes and a left hand with a single eighth note. The dynamic marking is *p*.

*cresc. acceler. un poco*  
 - пут - ті, ским - лять, зри - ва - ю - чи - ся

This system contains the next three measures. The vocal line continues with the lyrics "- пут - ті, ским - лять, зри - ва - ю - чи - ся". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *acceler. un poco*.

*f*  
 в лет.

This system contains the final measure of the piece. The vocal line begins with the lyrics "в лет." and has a fermata over the final note. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. Dynamic markings include *f*, *sf a tempo*, and *mf*.

*p* *Con moto*  $\text{♩} = 84$  *pp*

Та щось не спить ся... На го -

*cresc.* *mf*

-рі, на тій, на па - лу-бі, сол -

*cresc.*

*f*

- да - ти спі - ва - ють, що ро - ди - ла ма - ти, а

*mf*



по-тім ки-нула в жу-рі,

*p*

і за-ти-ха-ють.

*pp*

*f*

Тіль-ки враз ви-со-кий го-лос ли-не,

*f sub.*

*p*  $\text{♩} = 48$  *quasi recitativo*

ли\_ не (згадай дитинства юний час, село, сестрицю біля ти\_ ну...)

*pp*

*Più mosso*  $\text{♩} = 66$  *f espressivo* *più f*

Ти з ліж\_ка встав і мов о\_ жив, спів\_

*f*

*più f ten.* *Con moto*  $\text{♩} = 84$  *p*

\_ця ви\_хо\_диш при\_ві\_ та\_ ти, мож\_ли\_ во,

*più f* *pp*

25

*cresc.*

І\_ де він в сол\_ да\_ ти, а мо\_ же, й служ\_ бу од\_ слу\_

\_ жив? Об\_ нять його... О, як\_ би

*f cresc.*

*ff*

так!  
так!

*fff*

*passionato quasi marziale*

26

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a long note, followed by a rest. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A dashed box labeled '8' is drawn around the first two measures of the piano accompaniment.

The second system continues the vocal and piano parts. The piano part includes the instruction *dim. poco a poco* in the right hand. A dashed box labeled '8' is drawn around the first two measures of the piano accompaniment. The system concludes with a measure containing a whole note chord.

The third system features the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The tempo marking *Andante assai* with a quarter note equal to 50 is present. The piano part includes *rit.* and *mp* markings. The lyrics are: *І про\_зрі\_ва\_еш від о\_ма\_ни: спі\_*. The system ends with a measure containing a whole note chord. A large oval is drawn around the final measure of the piano accompaniment.

- ва за ку тий у най да ни на

*mf*

*mf* rit. un poco 3 a tempo

па лу бі старий вар нак.

*mf* rit. un poco *p* a tempo con dolore

8

*pp*

28 8

# Про Перебендю

## З вокального циклу «Кобзареві»

Слова А. Малишка

Музика Ю. Мейтуса

*Allegro vivo* ♩ = 168

The musical score consists of piano accompaniment and vocal lines. The piano part is written in treble and bass clefs, featuring chords and melodic lines. The vocal part is written in a single treble clef. The tempo is marked *Allegro vivo* with a quarter note equal to 168 beats per minute. The dynamics include *ff con brio*, *f con brio*, and *sf*. The lyrics are in Ukrainian and are placed below the vocal line.

*ff con brio*

*sf*

*f con brio*

Пе - ре - бен - дя на ве - сіл - лі гра - є,

*f* *p*

Пе - ре - бен - дю - хто йо - го не зна - є?

*p*

Він під-ні-ме го-ло-ву сі-ду, за-спі-ва про вдови-ну бі-

*p* *sf* *p*

*mf*

-ду: -Од-на ни-ва дав-ня, не-по-о-ра-на,

*mf*

кли-че в гос-ті із-під не-ба во-ро-на,

*p*

щоб сі- дав ни-зень- но за до- ли- но- ю,

*p* *ff*

*p cresc.*

по чорнів печалю у- до- ви- но ю... Смут- ну,

*p* *ff* *ff* *p cresc.*

*f rit. un poco e cresc.* *a tempo*

не вертай назад, квіт- не ве- чір, як зе- лений сад!

*frit. un poco più f* *ff a tempo*



*ff*

Пе\_ ре\_ бен\_ дя на ве\_ сіл\_ лі гра\_ е,

Пе\_ ре\_ бен\_ дю\_ хто йо\_ го не зна\_ е?

*mf*

По-сі-дай-мо бі-ля ньо-го ми, де на струни па-да-ють гро-

8-

*sf* *p*

*p leggiero*

- ми, лас-тів-ки на ви-ле-ті га-ря-чо-му.

*pp*

Ве-се-ло ста-ро-му і не-зря-чо-му!

*sf*

*ff*

Бий\_ те, стру\_ ни, го\_ ре-не бі\_ да, йди в та\_ нець, Я\_

*ff*

*p*

\_ ре\_ мо Га\_ лай\_ да, йди в та\_ нець, Ок\_

*cresc*

\_ са\_ но із Віль\_ ша\_ ні! Скіль\_ ки в те\_ бе,

стар\_че, то\_ і ша\_ ни? Сядь за

*ff*

*ff*

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The top line is a vocal melody in treble clef with lyrics 'стар\_че, то\_ і ша\_ ни? Сядь за'. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The first measure of the piano part has a 'v' marking. The system ends with a double bar line and a dynamic marking of *ff* in both the vocal and piano parts.

стіл і ду\_ му по\_ ве\_ ди, про\_ ли\_ ли\_ ся зо\_ рі, ян ме\_

*f*

Detailed description: This system contains the next two lines of music. The vocal line continues with lyrics 'стіл і ду\_ му по\_ ве\_ ди, про\_ ли\_ ли\_ ся зо\_ рі, ян ме\_'. The piano accompaniment continues with sustained chords and moving bass lines. A dynamic marking of *f* is present in the piano part. The system ends with a double bar line and a 'v' marking in the piano part.

- ди. Пе\_ ре\_ бен\_ дя

*ff*

*ff*

*glissando*

12 12

Detailed description: This system contains the final two lines of music. The vocal line has lyrics '- ди. Пе\_ ре\_ бен\_ дя'. The piano accompaniment features a prominent glissando in the right hand, marked with 'glissando' and '12'. The system ends with a double bar line and a dynamic marking of *ff* in both parts. There are also some markings like 'v' and '8' in the piano part.

на ве\_ сіл\_ лі гра\_ є, Пе\_ ре\_ бен\_ дю—

хто йо\_го не зна\_ є! Пе\_ ре\_ бен\_ дю— хто його не зна\_ є!

*fff*  
Гей!

48

# Зустріч з Яриною

## З вокального циклу «Кобзареві»

Слова А. Малишка

Музика Ю. Мейтуса

Andantino semplice  $\text{♩} = 72$

The musical score is written for piano and voice. It consists of five systems of staves. The first system shows the piano introduction in 2/4 time, marked *p*. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal line, marked *mf*. The fourth system shows the vocal line with the lyrics "Топ - тав ко - лю - ці" and the piano accompaniment. The fifth system continues the piano accompaniment, marked *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

тер- ни до бать- нів- сько- го до-

- му. Сі- дав од- по- чи- ва- ти о-

*rit. un poco* *a tempo*  
- дин в сте- пу глу- хо- му.

*rit. un poco* *p a tempo*

*p* *mf*

Ро\_ маш\_ ка за\_ бі\_ лі\_ ла, під но\_ ги\_ ну\_ щик

*mf* *rit.* *f espress.*

м'я\_ ти, над чим то\_ бі ра\_ ді\_ ти? Над чим то\_ бі ри\_

*a tempo* *pp*

- да\_ ти? Лежать пус\_ ті до\_ ро\_ ги.



*p*

мов со\_нях, кві\_тне лі\_ то. Са\_ ди тво\_ї ви

- не\_ ві по\_ ру\_ ба\_ но, по\_ би\_ то. По\_

*f*

*p* *mf*

*espress.*

- ру\_ ба\_ но, по\_ би\_ то при го\_лу\_ бій до\_ ли\_ні, по\_

*f* *più f*

*più f* *a piacere* *p*

- би\_то, на\_ га\_ ем пе\_рет\_ ну\_ то піс\_

*len.* *rit. un poco* *a tempo* *p*

- ні пе\_ре\_пе\_ ли\_ ні. А

*pp* *rit. un poco* *a tempo* *p*

він і\_ де, як ли\_ не, до\_ до\_ му.

*pp*

*poco rit. mf*

лиш до - до - му. Вже ба\_чить рід\_ну ха\_ту, по

*p poco rit. mf*

*a tempo P quasi recitativo*

- хи\_ ле\_ ну, зна\_ йо\_ му. Ось мо. ло\_ди\_ця

*pp mf*

*a piacere*

вийшла на ти\_хо\_му по\_ро\_зі: - Не\_ ма\_ чим при\_ві\_ та\_ ти при\_

*moso rit.*

-гом\_ ле\_них в до\_ ро\_ зі.

*moso rit.*  
**ppp** **p**

Andante con dolore  $\text{♩} = 54$

**pp**

І\_ ди, мандрів\_цю, даль\_ ше, у нас без сонця гір\_ но. Люд\_

**pp** **p**

-ське\_ є сер\_ це бід\_ не, як за до\_ ща\_ ми зір\_ ка. Як

**p**

*mf espress.*

за до-ща-ми зір-на, що сві-тить о-ди-но-ко,

*mf espress.*

у бо-га, знать, о-сліп-ло все,

-ви-дя-ще-є о-но. Пли-ве гус-те під-

*p*

*pp*

*pp ten.* *poco agitato*

- хма - р'я, ви - со - ке та безкра - є. ! к ли - че по - до -

*colla parte* *cresc. poco a poco*

*ff* *passionato*

- рож - ній, і ру - ни про - стя - га - є: - Я - ри - но, не вліз -

*fff*

*ten.* *acceler. molto*

- на - ла? Мо - я ле - бід - но бі - ла!..

*acceler. molto*

*a tempo mp* *affanato* *espress.*

По - гля - ну - ла: - Та - ра - се! Та

*fff* *fff a tempo*

*p ten.* *p espress.*

- ра - се! - й за - ні - мі - ла. У - се, що пе - ре -

*p* *mf*

*Un poco meno mosso*

- жи - то, на спо - га - дан - ня гід - не. Сто - їть ко - лю - че жи - то, до -

*p*

*pp* Tempo I ma un poco meno mosso  $\text{♩} = 69$

- стиг\_ле, та не\_ рід\_ не. Топ\_ тав ко\_ лю\_ ці. тер\_

*ten.*

- ни до\_ бать\_ ків\_ сько\_ го до\_ му. Сі\_

*colla parte*

- дав од\_ по\_ чи\_ ва\_ ти о\_ дин в сте\_



*rit. un poco a tempo mf*  
\_ пу \_ глу \_ хо \_ му... О \_

*rit. un poco a tempo*

*p*  
- дин, о \_ дин.

*pp*  
Гей!

*acceler. a tempo*

*p acceler. a tempo ppp*

## Є слово, наче мед

## З вокального циклу «Кобзареві»

Слова А. Малишка

Музика Ю. Мейтуса

Allegro molto *agitato* ♩ = 144

*p* *f* *agitato* *p*

Є

сло - во, на - че мед, як хміль і як потік, а

*p*

*cresc.*

е сло-ва та-кі, що ломлять снє-лю ди-ку,

з клі-тин вог-ню і сліз, з важ-

*ff marcato*

*p*

-ко-го ба-лю й кри-ку не зіт-ка-ні, ні,

*cresc.*

*ff*

Му- зю- то-

*Red.*

*più f*

- ва- ні на- вік.

*più f*

*Red.*

*ff*

*Red.*

*mf*

Те сло\_ во, на\_ че мед, со\_

*ped.*

\*

*p*

\_ лод\_ ну жде вес\_ ну, а те, як по\_ ті\_ чок, — йо\_

*pp leggiero*

*cresc.*

\_ го жур\_ ба не су\_ шить, лиш знак вог\_ ню і сліз\_ об\_

*cresc.*

- па\_ лю\_ е, і кру\_ шить, і мерт\_ вих вос\_ кре\_

- ша, й жи\_ вих ли\_ ша\_ є

сму.

Йо- му яс-на ме- та. під-

- влад- ний рух і час, йо- му зрідні зем- ля, а

не во- рон- ня чор- не, лю-

- бов' ю рож- де- не і крив- до- ю не збор- не, в гря-

- а у - щ і на - ш і дні не -

cresc. molto rit. un poco

- се й о - го та -

a tempo

- рас.

fff a tempo

acceler.

acceler.

fff a tempo



# В хвилину сумну

З вокального циклу «Кобзареві»

Слова А. Малишка

Музика Ю. Мейтуса

Lento  $\text{♩} = 54$

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a bass clef piano accompaniment, starting with a *ppp* dynamic marking and containing four triplet eighth notes. The lower staff is a vocal line, which is mostly silent in this system, with a few notes appearing at the end.

The second system continues the piano accompaniment in the upper staff and the vocal line in the lower staff. The piano part features a long melodic line with various accidentals. The vocal line has a few notes, including a half note.

The third system features the piano accompaniment in the upper staff and the vocal line in the lower staff. The vocal line begins with the lyrics "В хви\_ли\_ну" and is marked with a *pp* dynamic. The piano accompaniment continues with a melodic line, also marked with a *pp* dynamic. A page number "5" is visible at the bottom right of the system.

су - му, в ран - ній час по - за ва -

*p* - ла - ми, за ку - го - ю він ви - гля - *ten.*

*p* *colla parte*

*mp* - дав - не йде бар - нас із віс - точ - ко - ю до - ро -

*p*

- го ю?

*cresc.*

\*

*p espress.* Poco animato  $\text{♩} = 66$

- Га- ря- чий віт- ре, ти е-

*pp* *p*

- си ми- на- еш пу- щі мо- ло- ді- і,

*cresc.*

*f espress. molto* *rit. un poco*

мо - ї жа - лі, мо - ї на - ді - ї в е -

*f espress.* *rit. un poco*

ди - нім сло - ві при - не - си!

*a tempo*

*p a tempo*

*mf*

Ве - се - ла хма - ро, вда - ли -

8

ні промчиш і не повернеш зно-ву.

*cresc.*

*f espress.*

То рознажи хочти мені, чи бачиш зірку ве-чо-

*f affannato*

- ро- ву на У- кра- і- ні?

*mf rubato*

8

3 3 3

Tranquillo

День встає, і віч\_но мо\_ре ви\_гра\_є,

*mp*

і со\_лон\_ці горять, над ни\_ми сто\_їть він

*mf espress.*

*mf ff*

*f*

э ду - ма - ми сум - ни - ми.

*pp quasi echo*

*p*

Як

*rubato*

спо - га - ди сол - дат - ських душ, ле - жать пе - ре - го - рі - лі

*p*

Poco più mosso  $\text{♩} = 88$

тра - ви. А від на -

*quasi marciale*

The first system consists of a vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff. The vocal line has a dynamic marking of *p* and lyrics "тра - ви. А від на -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with a dynamic marking of *quasi marciale*.

- зар - ми - кроком руш!

The second system continues the vocal line with lyrics "- зар - ми - кроком руш!". The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern, with a dynamic marking of *f* appearing in both the vocal and piano parts.

І ти - ша, й ве - чо - ра за -

12

The third system concludes the vocal line with lyrics "І ти - ша, й ве - чо - ра за -". The piano accompaniment features a dynamic marking of *mf* and ends with a *p* marking. The page number "12" is located at the bottom left of this system.



- гра - ви.

*cresc. ed acceler.*

Meno mosso ♩ = 60

А вже за ліз на віт ро вій на гонить хвилю су мо

*ff* *f* *mf* *p*

*rit.*

- ви - ту. При - во - зять пош - ту.

*p* *espress. a tempo*

The musical score consists of three systems. The first system shows piano accompaniment with triplets in both hands, marked *mf*. The second system includes a vocal line with the lyrics "Зно\_ву в ній то\_бі ні" and piano accompaniment marked *f* and *espressivo*. The third system includes a vocal line with the lyrics "сло\_ва, ні при\_ві\_ту." and piano accompaniment marked *pp*. A tempo marking "Tempo I ♩ = 54" is present above the third system.

*pp con dolore*

І о\_ че\_ рет шу\_ мить-- не\_

*p* *rit.* *ter.*

- ма. І хви\_ ля хлю\_ па\_ є-- не

*p* *rit. colla parte*

*mp*

бу\_ де. Лиш ніч пли\_ ве, не\_ мов тюр\_ ма, сно\_

*p*

- рив - ши мо - ре си - во - гру - де.

*p* *espressivo*  
Ти бу - деш

*pp*

Росо *animato* ♩ = 66

зно - ву ма - лю - вать, і кров'ю

*p*

*p espress. molto*

сло - во по - ли - вать, і на сві - тан -

*mf espress. molto*

*va||e*

*f rit. un poco*

- ку із до - ко - ром бар - нас про - во - дить ти .. хим

*f rit. un poco*

*a tempo*

зо - ром: - Пли - ви, не зві - давши гро - зи жит -

*p a tempo*

- те - вих бур, ста - рий ри - бал - но,

*cresc. molto*

(b)

Meno mosso  $\text{♩} = 48$   
*ff* *adirato* *ten.*

та хоч проклят - тя при - ве - зи,

*fff* *ff*

*f rit.* *a tempo*

як - шо для ме - не лас - ни жал - но!

*f rit.* *mf a tempo* *p*

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a few notes and rests.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a few notes and rests, with a slur under the final two notes.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a few notes and rests, with a slur under the final two notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a few notes and rests. The lower staff contains a melodic line with various accidentals and slurs.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with various accidentals and slurs. The lower staff has a few notes and rests. The system ends with a double bar line and a fermata. The dynamic marking *pppp* is written above the final note. Below the system, there are two large, curved lines with the letters 'c' and 'b' inside them, possibly indicating a continuation or a specific performance instruction.

## Додаток Д

Змістові компоненти концептосфери української академічної пісні у  
вокальних циклах на слова Лесі Українки

Знов весна і знов надії

Музика В. Герасимчука

Moderato

*mp*

*mp*

Знов весна

і знов надії в серці хворим ожити

*legato sempre*

© В. Г. Герасимчук, 1991



- ва - ють, знов ме-не ко-ли-шуть

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are "- ва - ють, знов ме-не ко-ли-шуть". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

мрі-ї, сні про шас-тя на-ві-ва-ють,

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are "мрі-ї, сні про шас-тя на-ві-ва-ють,". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

сні про шас-тя на-ві-ва-ють.

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are "сні про шас-тя на-ві-ва-ють.". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

*espr.*

Вес\_ на крас\_ на! Лю\_ бі

мрі\_ ї! Сні мо\_ ї шас\_ ли\_ ві!

*dolce*

Я люб\_ лю вас, я люб\_ лю вас,

*misterioso*

хоч і зна-ю, що ви всі зрад-ли-ві,

*risoluto*

зрад-ли-ві... Знов вес-на

і знов на-ді-ї в сер-ці хво-рім о-жи-

- ва - ють, знов ме не ко ли шуть

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, 2/4 time, with lyrics: "- ва - ють, знов ме не ко ли шуть". The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic bass line.

мрі - ї, сні про шас - тя на - ві -

The second system continues the musical score. The vocal line has lyrics: "мрі - ї, сні про шас - тя на - ві -". The piano accompaniment continues with similar harmonic and rhythmic patterns.

- ва - ють, сні про шас - тя на - ві - ва -

The third system concludes the musical score. The vocal line has lyrics: "- ва - ють, сні про шас - тя на - ві - ва -". The piano accompaniment ends with a final chord and a fermata.

First system of a musical score. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with the lyrics "- ють." followed by "Знов вес - на,". The piano accompaniment includes a treble and bass clef with various rhythmic patterns and trills. The key signature has one sharp (F#).

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "вес - на," and "вес - на,". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and trills. The key signature remains one sharp (F#).

Third system of the musical score. The piano accompaniment features a prominent trill in the right hand. The tempo marking *rit. poco a poco* is present in both the vocal and piano parts. The system concludes with a piano dynamic marking *p* and a fermata over the final notes. The key signature is one sharp (F#).

ЗНОВ ВЕСНА  
Вірші Лесі Українки

Moderato con moto

муз. М. Дреельович

8

*f*

*f*

Знов весна, і

Знов надії в серці хворім ожи-

- ва - ють, о - жи - ва - ють, знов вес - на, і

знов на - ді - ї в сер - ці хво - рім о - жи -

*rit.* *Meno mosso* *p*

- ва - ють, знов ме - не ко -

*p* 3 3 3 3

*Cresc.*

- ли - шуть мрі - ї, сні про щас - тя

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics '- ли - шуть мрі - ї, сні про щас - тя'. The middle and bottom staves are the piano accompaniment, with the middle staff in the right hand and the bottom staff in the left hand. The music is in a minor key and 4/4 time.

на - ві - ва - ють, знов ме - не ко - ли - шуть мрі - ї,

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'на - ві - ва - ють, знов ме - не ко - ли - шуть мрі - ї,'. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. A dynamic marking 'f' is present above the vocal line. The music continues in the same key and time signature.

сні про щас - тя на - ві -

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'сні про щас - тя на - ві -'. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. The system concludes with a double bar line.



Tempo I

- ва - ють.

*f*

Вес - но крас - на! Лю - бі мрі - ї,

сни мо - ї ща - сли - ві, ща - сли - ві!

Вес\_ но крас\_ на! Лю\_ бі мрі\_ і,

The first system consists of a vocal line in a treble clef and a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line has a melodic line with a slur over the first two measures. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand.

сми мо\_ і ща\_ сли\_ ві. ща\_ сли\_ ві!

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a slur over the first two measures. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A *rit.* (ritardando) marking is present above the vocal line in the second measure of the system.

**Meno mosso**

я люб\_ лю вас, хоч і зна\_ ю,

The third system begins with the tempo marking **Meno mosso**. The vocal line starts with a *p* (piano) dynamic marking. The piano accompaniment features a complex texture with triplets in the right hand and a bass line. A *caldo* marking is written vertically in the bottom left corner of the piano part.

що ви всі зрад -

Con moto

- ли - ві...

*mf* *p*

## Цикл романсів В. Кіпи на слова Л. Українки

## НЕ СПІВАЙТЕ МЕНІ СЕЇ ПІСНІ

*Agitato*

*f*

*dim.*

*Allegro moderato*

*mf*

Не спі-вай-те ме-ні се-ї

*mf*

*poco rit.*

*mf*

пі-сні, не вра-жай-те сердень-ка мо-го! Лег-ким

сном спить мій жаль у сер-день-ку. На-що спі-вом бу-ди-ти йо-

*mp* 6 **Meno mosso**

-го? Ви не зна-є-те, як я страж-

*p*

-да-ю, як сид-жу я, мов-чаз-на, блі-да, тож то-

*mf*

-ді в ме-не в сер-ці гли-бо-ко сі-я піс-ня сум-на-я ри-

## Allegro moderato

-да. Не спі-вай-те ме-ні се-ї

піс-ні, не вра-жай-те сер-день-ка мо-го! Лег-ким

сном спить мій жаль у сер-день-ку. На-що спі-вом бу-ди-ти йо-

*molto rit.*

*m.s.*

*molto rit.*

*Volto*  
*a tempo*  
(2.)  
-ro?

*Tenue*  
*cresc.*  
*mf a tempo*  
*f*

8 - 1

8 -

8

*mf*

*dim. rall.*

*a tempo* *rit.*

(Січень, 1966)

## НАДІЯ

*Andante* *mp*

Ні до-лі, ні во-лі у ме-не не -

*mp*



-ма, зос- та- ла- ся тіль- ки на- ді- я од-

-на: на- ді- я вер- ну- тись ще раз на Укра-

*mf*

*legato sempre*

*mf*

-і- ну, пог- ля- нут і- ще раз на рід- ну кра-

- і - ну, пог - ля - нуть і - ще раз на

си - ній Дніп-ро, — там жи- ти, чи вмер- ти, ме -

- ні все од - но;

*p* *con tristezza*

пог-ля-нуть і-ще раз на степ, мо-гил-ки, вос-

-тан-не зга-да-ти пал-кі-і гад-ки...

*p*

Ні до-лі, ні во-лі у

ме- не не- ма, зос- та- ла- ся тіль- ки на -

- ді- я од- на.

*pp*

(Серпень, 1966)

## ОСІННІЙ ПЛАЧ

Andante

*p*

*p* *cresc.*

О-сін-ній плач, о-сін-ній спів по-се-ред лі-та зо-ло-

*legato* *cresc.*

*f* *rit.*

-то-го не-пе-ре-мож-но заг-ри-мів із сер-ця мо-го.

*f* *rit.*

*poco accel.* *rit.* *p* a tempo

Ох, то ж за

*poco accel.* *rit.* *p* a tempo

Ох, то ж за

*mf* *legato sempre* *rit.* a tempo

*cresc. poco a poco*

те, що во-се-ни, сум-но-го мліс-го-го по-ран-ку

*p* *cresc. poco a poco*

*string.*

*poco rit.*

я раз нев-час-но за-ве-ла со-бі вес-нян-

*poco rit.* *string.*

-ку.

*m.s.*

*cresc.* *f* *dim.*

(Серпень, 1966)

## ВЕЧІРНЯ ГОДИНА

*Allegretto*

*mf*

*p*

*pp*

*dolce*

*Andante*

*rit.*

*p dolce*

У-же ско-ти-лось із не-ба сон-це, за-гля-нув

*rit.*

*p stacc.*

мі-сяць в мо-є ві-кон-це. Вже зас-ві-ти-лись у не-бі

*dim.* *p*

зо-рі, у-се зас-ну-ло, зас-ну-ло й го-ре.

*poco accel. e cresc.*

*p*

*mf*

Вий-ду в са-до-чок та по-гу-ля-ю, при мі-ся-

*mf* *3f* *mf*

*pp*

-чень-ку та й зас-пі-ва-ю. Як же тут гар-но, як же тут

*pp*



ти-хо, в та-ку го-ди-ну за-бу-деш ли-хо!

*rall.* *mf*  
Кругом са-

*mf* *dim.* *rall.*

*a tempo*  
-доч-ки, бі-лень-кі ха-ти, і со-ло-вей-ка в га-ю чу-

*mf a tempo*

-ва - ти. Ой, чи так крас - но в я - кій кра - і - ні, як тут, на

на - шій рід - ній Во - ли - ні А...

*f* *cresc.* *f* *mf*

*cresc.* *f* *mf*

*rit.* *rit.*

*a tempo dolce p*

Ніч об-гор-нула біленькі хати, немов ма-

*p a tempo dolce*

- ле-сеньких ді-точок ма-ти. Вітрець весняний ти-хень-ко

ди-ше, немов ді-ток тих до сну коли-ше.

8-

(Вересень, 1966)

## НАПРОВЕСНІ

Allegro agitato

*f*

*mf*

*cresc.*

*mf* ✕

Не ди- вуй- тесь, що кві- том прек-  
-вуй- тесь, що сер- це так

*f* *dim.* *mf legato*

-рас- ним роз-цві- ла- ся дів-чи- на нес-мі- ла, так під  
рв'я- но, ци-ро праг- не і во- лі і ді- ла, чу- ли

про- ви, мін- ням со- як на- про- неч- ка вес- ні яс- ра- ним но роз- цві- жай- во-

-та- є пер- віс- точ- ка бі- ла.

*rall.* *Poco meno mosso* *mf*  
Не ди-

*rall.* *mf* *legato*

-вуй- тесь, що ду- ми гли- бо- кі бу- дять

ре- ці та сльо- зи пе- ку- ці, — так на-

*cresc.* *f*  
-про- вес- ні дзвін- кі по- то- ки пруд- ко,

*cresc.* *f*

гуч- но збі- га- ють із

кру- чи.

*rall.* **Allegro**

*mf* *rall.* *f*

Не ди-// -рон- ко- ва піс- ня бри-

*f*

The musical score consists of three systems. The first system features a vocal line with the lyrics "-ні- ла?.." and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *mf*. The second system continues the piano accompaniment with various melodic and harmonic textures. The third system concludes the piece with dynamic markings of *cresc.*, *ff*, and *rall.*, ending with a final chord.

(Вересень, 1966)



## СТОЯЛА Я І СЛУХАЛА ВЕСНУ

Andante *p*

Сто-

*mf* *dim.*

- я - ла я і слу- ха- ла вес-ну.

*m.s.*

Во- на ме-ні ба-

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems. The first system shows the vocal line starting with a whole rest and the piano accompaniment. The second system contains the vocal line with the lyrics '- я - ла я і слу- ха- ла вес-ну.' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with the lyrics 'Во- на ме-ні ба-' and the piano accompaniment. Dynamics include *mf*, *dim.*, and *m.s.* (mezzo-soprano).

- га- то го- во- ри- ла, спі- ва- ла піс- ню дзвін- ку,

го- лос- ну, то знов та- ем- но- ти- хо ше- по- ті- ла.

*Poco agitato*

Во- на ме- ні спі- ва- ла про лю-

*legato*

*cresc.*

-бов, про мо-ло-до-щі, ра-до-щі, на-

*f*

-аї- і,

*dim.*

во- на ме-ні пе-рес-пі-ва-ла

*dim.*

*mf* *rall.* **Tempo I**

знов те, що дав-но ме-ні спі-ва-ли мрі-ї.

*mf* *rall.*

*p* *mf* *dim.*

(Листопад, 1966)

**ПІСНЯ**

**Allegretto** *mf*

Чи є кра-щі між квіт-ка-ми

*mf*

та над вес\_ ня\_ ні\_ ї Чи є в жит\_ ті кра\_ щі лі\_ та

та над мо\_ ло\_ ді\_ ї

Не вси\_ хай\_ те, пиш\_ ні кві\_ ти, цві\_ тить хоч до лі\_ та!  
 Та ще ж кві\_ ти не по\_ сох\_ ли, ру\_ та зе\_ ле\_ нень\_ ка, —

*mf* *rit.* *a tempo*

По-ж-діть, лі- та, до- ля при- йде, не ті- кай- те з сві- та!  
не жу- ри- ся, дів- чи- но- нько,

*mf* *rit.* *a tempo*

Дві- ці на рік пиш- ні кві- ти

та не про- цві- та- ють; в жит- ті лі- та най- кра- щі - і

*a tempo*

Дві- ці не бу- ва- ють. ще ж ти мо- ло-

*f* *a tempo*

Vivo

- день - ка!

sf sf

(Листопад, 1966)

## ХОТІЛА Б Я ПІСНЕЮ СТАТИ

Allegro risoluto

f

Хо-

f

- ті - ла б я піс - не - ю ста - ти у

3

3

3

3

3

3

3

3

сю\_ ю хви\_ ли\_ ну яс\_ ну, щоб

The first system consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with a half note 'сю', followed by quarter notes 'ю хви\_ ли\_ ну' and a half note 'яс\_ ну,'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes and a half note.

віль\_ но по сві\_ ту лі\_ та\_ ти, щоб

*mf*

The second system continues the vocal line with a half note 'віль\_', followed by quarter notes 'но по сві\_ ту лі\_ та\_ ти,' and a half note 'щоб'. The piano accompaniment maintains the eighth-note texture in the right hand and a bass line with quarter notes.

ві\_ тер роз\_ но\_ сив лу\_ ну. Щоб

*cresc.*

The third system features a vocal line with a half note 'ві\_', followed by quarter notes 'тер роз\_ но\_ сив лу\_ ну.' and a half note 'Щоб'. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes.



*f*

геть аж під яс- ні- і зо- рі по-

-ли- ну- ти спі- вом дзвін- ким, у-

*mf*

-па- сти на хви- лі про- зо- рі, бу-

- я - ти над мо- рем хиб- ким.

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It features a melodic phrase with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady bass line.

Лу-

This system continues the musical score. The vocal line has a rest followed by the syllable "Лу-". The piano accompaniment features a dynamic marking of *f* (forte) and includes a triplet of eighth notes in the right hand.

-на- ли б то- ді мо- і мрі- і і

This system concludes the musical score on this page. The vocal line continues with the syllables "-на- ли б то- ді мо- і мрі- і і". The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic structure as the previous systems.

щас-тя мо-є та-єм-не, яс-

-ні-ші, ніж зо-рі яс-ні-ї, гуч-

-ні-ші, ніж мо-ре гуч-не.

(Листопад, 1966)

## СКРІЗЬ ПЛАЧ, І СТОГІН, І РИДАННЯ

Moderato

The musical score is written in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal line. The piano accompaniment features various dynamics and articulations, including slurs and triplets.

**System 1:** The piano accompaniment begins with a *mf* dynamic. The vocal line starts with a rest.

**System 2:** The vocal line begins with the lyrics "Скрізь плач, і сто-гін, і ри-дан-ня, нес-мі-лі". The piano accompaniment starts with a *p* dynamic.

**System 3:** The vocal line continues with "по-кли-ки, сла-бі, на до-лю мар-ні на-рі-кан-ня і". The piano accompaniment starts with a *mf* dynamic.

**System 4:** The vocal line continues with "чо-ла, схи-ле-ні в жур-бі. Над дав-нім". The piano accompaniment starts with a *p* dynamic.

**System 5:** The piano accompaniment concludes with a triplet of eighth notes in both hands.

*Poco animato*

ли хом У-кра і ни жал-ку-ем-ту жим в кожний

час, з пла-чем же-мо ті і го-ди ни, ко-ли спа-

- дуть кай- да- ни з нас. Ті сльо-

-зи роз-тро-ю- дять ра- ни, за- го- і- тись їм

3

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are "-зи роз-тро-ю- дять ра- ни, за- го- і- тись їм". The piano accompaniment consists of two staves: the right hand has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, and the left hand has a simpler accompaniment with some rests.

не да- дуть. Зар- жа- ві- ють від сліз кай- да- ни, са-

*f*

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics "не да- дуть. Зар- жа- ві- ють від сліз кай- да- ни, са-". A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the vocal line. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns in both hands.

-мі ж ні- ко- ли не спа-дуть!

*rall.*

*rall.* *sf sf mf*

Detailed description: This system contains the final two staves of music. The vocal line concludes with the lyrics "-мі ж ні- ко- ли не спа-дуть!". A *rall.* (rallentando) marking is placed above the vocal line. The piano accompaniment also features a *rall.* marking and dynamic markings of *sf sf mf* (sforzando, sforzando, mezzo-forte) in the right hand.

Темпо I *mf*

На- що да-рем-ні- і скор- бо- ти? На-

-зад не-ма нам во-рот- тя! Бе- рі,моєь кра-ще до ро-бо- ти, зма-

*rit.*

-гай -моєь за но-ве жит-тя!

*rit.* *ff*

(Травень, 1967)

## Напловесні

Музика О. Левицького

Allegretto

*mf*

Не ди-вуй-те, що кві-том пре-

*mf*

- крас-ним роз-цві-ла-ся дів-чи-на не-смі-ла,- так під

про-мін-ням со-неч-ка яс-ним роз-кві-та-є пер-віс-точ-ка



## Meno mosso ad libitum)

бі\_ла. Не\_ли\_вуй\_те\_шо\_ду\_ми\_гли\_бо\_кі

*mf*

бу\_дять\_ре\_чі\_та\_сльози\_пе\_ку\_чі,— так\_на\_про\_вес\_ні\_дзвінкi\_по\_

- то\_ки\_пруд\_ко, гуч\_но\_збі\_га\_ють\_із

Темпо I

*mp*

кру\_чі. Не ди\_вуй\_те, що сер\_це так

*mf* *p*

рв'я\_но, ши\_ро\_ праг\_не і во\_лі і ді\_ла,— чу\_ли

ви, як на про\_вес\_ні ра\_но жай\_во\_рон\_ко\_ва пі\_ня бри\_

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics under the first staff are "-ні-ла?..". The second staff is a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. There are dynamic markings "rit." above the vocal line and below the piano accompaniment. The score is enclosed in a double bar line at the end.

## СТОЯЛА Я І СЛУХАЛА ВЕСНУ

Слова ЛЕСІ УКРАЇНКИ

К. Стецько

**Larghetto**

*p*

Сто - я - ла я і слу - ха - ла вес -

*p*

- ну. Вес - на ме - ні ба - га - то го - во - ри - ла, спі -

- ва - ла піс - ню дзвін - ку, го - лос - ну, то знов таєм - но - ти хо ше - по -

*dim.*

-ті - ла. *mp* *rosso a rosso*  
 Во - на ме - ні спі -

*P* *mp* *rosso a rosso*  
*cresc. ed. accelerando*  
 - ва - ла про лю - бов, про мо - ло - до - щі, ра - до - щі, на - ді -

*cresc. ed. accelerando*  
*f* *a tempo*  
 - і, во - на ме - ні пе - ре - спі - ва - ла знов те, що дав - но - дав -

*P* *pp*  
 - но ме - ні спі - ва - ли мрі - ї.

## Додаток Е

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Задорожна Т. Стильові модифікації жанру української академічної пісні: герменевтичний дискурс. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2022. Випуск № 55. С. 80–88. URL: [10.24919/2308-4863/55-1-12](https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-1-12)
2. Задорожна Т. Поезія Лесі Українки як адепта модерну у дискурсі концептосфери української академічної пісні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок «Мистецтвознавство»* : збірник наукових праць кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету та Інституту культурології Національної академії мистецтв України. Рівне, 2023. Вип. 46. С. 135–140. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpnmk.v46i.687>
3. Задорожна Т. Концептосфера української академічної пісні в контексті методологічних основ аналізу музично-поетичних співвідношень. *Слобожанські мистецькі студії* : збірник наукових праць Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка. Суми, 2024. № 3. С. 76–81. URL: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.14>

*Стаття в науковому зарубіжному виданні*

4. Задорожна Т. Семантика академічної пісні як знакової мислеформи української музичної творчості: епістемологічний аспект. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2022. No. 2. С. 65–70. URL: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-2-11>

*Праці апробаційного характеру*

5. Задорожна Т. Жанрово-стильові перетини сучасної української академічної пісні. Збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво у нелінійному просторі» м. Тернопіль : Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2023. С. 106–110.
6. Задорожна Т. Поняття «концептосфера» в контексті постмодерної музикознавчої думки. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Тенденції розвитку дизайну, дизайн-освіти та мистецтва». м. Київ. 19 травня 2023 року, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. С. 60–63.
7. Задорожна Т. Семантика української академічної пісні в парадигмі етнонаціональної ідентичності музичної творчості. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 2–4 листопада 2023 р.) . Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. Вип. 7. С. 90–97.

*Статті у співавторстві в науковому фаховому виданні України*

8. Водяний Б., Задорожна Т. Українська академічна пісня у сучасному соціокультурному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок «Мистецтвознавство»*: збірник наукових праць. Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України. Рівне, 2021. Випуск № 38. С. 88–94. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.473>
9. Задорожна Т., Водяний Б. Метажанрові концепти української академічної пісні у зразках камерно-вокальної творчості композиторів другої половини XX століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини* : збірник наукових статей. Дніпро: ГРАНІ, 2024. Вип. 27 (2). С. 268–280. URL: <https://doi.org/10.33287/222459>

### Апробація результатів дисертації.

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка.

Основні положення дослідження оприлюднено автором у доповідях на таких наукових та науково-практичних конференціях:

- Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку». Одеса. 15–16 жовтня 2020 р.;
- Міжнародна науково-практична онлайн конференція «Кобзарство: діалог модерної перформанси та духовної традиції». Тернопіль. 18 листопада 2020 р.;
- Всеукраїнська науково-практична конференція «Музична освіта та виконавство: теорія, методика, інноваційні концепції розвитку». Ніжин. 23–24 квітня 2021 р.;
- Міжнародна науково-творча конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво, присвячена пам'яті В. Ребікова і В. Малішевського». Одеса. 25–26 вересня 2021 р.;
- «Тенденції розвитку дизайну, дизайн-освіти та мистецтва» (секція «Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі»). 19 травня 2023 року, м. Київ. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;
- II Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво у нелінійному просторі». Тернопіль. 19–20 жовтня 2023 р. ТНПУ ім. В. Гнатюка;
- Міжнародна наукова конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». 2–4 листопада 2023 р., м. Київ. Кафедра історії української музики КНМА ім. П. І. Чайковського.