

DOI <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-2-11>

СЕМАНТИКА АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ ЯК ЗНАКОВОЇ МИСЛЕФОРМИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ: ЕПІСТЕМОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Тетяна Задорожна,

*асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва,
аспірантка Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка (Тернопіль, Україна)
ORCID ID: 0000-0002-4756-8635
t_ani4ka@ukr.net*

Анотація. Українська академічна пісня є феноменом, який виразно свідчить про знаковість етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. Її витокami, звідси річ, є українська народнопісенна творчість, ідентифікація з якою й визначила стильові корені української камерно-вокальної лірики з її жанрово-стильовим розмаїттям. А отже, важливість постановки проблеми й полягає у тому, що з-поміж жанрових різновидів української камерної сольної пісні сформувалася певна система її жанрово-стильової спеціалізації, про що певного часу мовилося у дослідницьких напрацюваннях С. П. Людкевича стосовно солоспівів М. В. Лисенка на слова Т. Г. Шевченка. Відтак, продовжуючи дослідницькі традиції галицького вченого, а також сучасні аналітичні напрацювання, пропонується оновлений погляд щодо жанрово-стильових пріоритетів української академічної пісні. Методи дослідження – аналітичні та дискурсивні, що значить логічне опрацювання дослідницького активу з проблем родової спеціалізації камерно-вокальної лірики в цілому. Слід сподіватися, що обраний підхід дослідження буде сприятливим для евристично плідного та епістемологічно вірогідного тлумачення ментальної специфіки української академічної пісні.

Ключові слова: українська академічна пісня, жанрово-стильові різновиди українського солоспіву.

THE SEMANTICS OF THE ACADEMIC SONGS AS A SIGNIFICANT FORM OF UKRAINIAN MUSIC COMPOSITION: EPISTEMOLOGICAL ASPECT

Tetyana Zadorozhna,

*Assistant Professor at the Department of Musicology and Methods of Musical Art,
Postgraduate Student of the Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University (Ternopil, Ukraine)
ORCID ID: 0000-0002-4756-8635
t_ani4ka@ukr.net*

Abstract. The Ukrainian academic song is a phenomenon that clearly demonstrates the significance of the ethnic national identity of Ukrainian music composition. Its origins are obviously Ukrainian folk songs, which determined the stylistic roots of Ukrainian chamber vocal lyrics with its genre stylistic diversity. And therefore, the importance of posing the problem lies in the fact that a certain system of its genre stylistic specialization was formed from among the genre varieties of Ukrainian chamber solo singing, which was discussed in the research of S. Lyudkevych regarding the solo songs of M. Lysenko to the lyrics of T. Shevchenko. Therefore, continuing the research traditions of the Galician scholar, as well as taking into account modern analytical works, an updated view is offered regarding the genre stylistic priorities of Ukrainian academic songs. Research methods used are analytical and discursive, which means a logical elaboration of the existing research on the problems of generic specialization of chamber vocal lyrics as a whole. It is to be hoped that the selected research approach will be favorable for a heuristically fruitful and epistemologically plausible interpretation of the mental specificity of the Ukrainian academic songs.

Key words: Ukrainian academic songs, genre and style varieties of Ukrainian solo singing.

Вступ. У сучасному систематичному музикознавстві ще з останньої третини ХХ століття усталено аналітичну методику вияву та обґрунтування семантичного інваріанту жанрової форми, тобто – з боку типу змісту; і лише услід за тим – її структурного інваріанту, що, звідси річ, є виявом конструктивних засад відтворення цього змісту. Ця згадка є важливою тим, що на практиці стосовно камерно-вокальної творчості надто загальною (а не диференційовано і не інтегровано) мовиться про її ресурсні можливості та словесно-поетичну основу; але натомість кожна жанрова форма потребує розуміння її іманентності щодо семантичного інваріанту. Це також значить, що сучасна музикознавча наука прагне переносити акцент з диференційованих значень на інтегровані – в душі філософії цілості та ментальних значень культурних явищ. Саме тому можна стверджувати: у кожній жанрової форми – власна модальність (від *modus* – міра, спосіб, стан суб'єкта), яка в ментальному полі культури як психодумкосфері має сенс мислеформи або ж енергетичного згустку (кванту). Так, в історії української музичної творчості академічна пісня і є такою мислеформою, причому – в знаковому сенсі: вона втілює собою енергію етнонаціонального психотипу (словами П. Юркевича – епістему «філософії серця») з його споглядалною само-рефлексією (інтroversний вектор) та емоціоналізмом в якості домінантних світосприймальних настанов (Ярко, 1997). Відтак, *мету роботи* визначає намір увиразнення семантичного потенціалу української академічної пісні в її історично визначених жанрово-стильових модифікаціях.

Основна частина. Проблематика музикознавчого аналізу камерно-вокальної лірики (і не тільки, а й вокальної музики в цілому) вже традиційно кориниться в її іманентній специфіці як родової сфери жанрів музичної творчості: а це – синтетичний утвір на основі щонайтиснішої взаємодії Слова й Музики, де первинне значення мають словесний текст та певні принципи його озвучення (узагальнення, деталізація чи їх поєднання). З цього слідує, що усі структурні компоненти солоспіву (вокальна мелодика, інструментальна партія) повинні розглядатися під кутом зору музичного втілення поетичного першоджерела (архітектоніка вокальної мелодики, інструментальний тематизм), а також включати аспект співвідношення авторських систем (Композитор – Поет). Безпосередньо ж словесний текст, власне, й визначає образно-змістову типізацію жанрового різновиду за рівнями архітектонічних принципів вокальної мелодики (Ярко, 2010) та участі інструментального тематизму у розкритті музично-поетичних співвідношень (Бучок, 2022: 44–47). І саме такий аналітичний підхід надає можливість щонайчіткіше прозирати процеси творчого урізноманітнення жанрової специфіки української академічної пісні; наприклад – у версії «старогалицької елегії» із впливами італійської оперної естетики (солоспіви О. Нижанківського та б. ін. галицьких композиторів).

До-речі, в українській музикознавчій літературі та практиці міцно укорінилося поняття «солоспів» – в сенсі сольного співу з інструментальним супроводом. Однак, ще у працях галицького композитора, музикознавця та педагога С. П. Людкевича (перша третина ХХ століття) розроблено фактично унікальну модель жанрово-стильової диференціації українського солоспіву як феномена, що має власне внутрішньовидове розмаїття (Людкевич, 1976). У подальшому часі (на межі ХХ–ХХ століть) ця модель була доопрацьована й розгорнута із врахуванням сучасних теоретичних досягнень у сфері методики аналізу вокальних творів (Бучок, Каралюс, Ярко, 2022).

Так, у творчості українського класика М. В. Лисенка С. П. Людкевич виокремлює такі види солоспіву: «пісня простонародного характеру», «романс», «пісня-романс» і особливим чином – зразки, що мають у собі «різні європейські впливи» (зразка балади «Лісовий Цар» Ф. Шуберта); тобто – «твори на слова Лесі Українки, Гейне та інших поетів, що їх форма й фактура далека від українського народного жанру та виявляє в мелодії, гармонії і манері фортепіанного супроводу всякі європейські зразки та впливи» (Людкевич, 1976: 162). Суттєвим є також зауваження, що ці твори, проте, складаються на досить виразну «лисенківську фізіономію» (там само). Своєю чергою у сучасній музикознавчій практиці саме цей фактично безіменний жанрово-стильовий різновид українського солоспіву позначено поняттям «моно-драматичний солоспів-монолог» (Ярко, 1998: 130).

А отже, *завданням* пропонованого дослідження є вистежування еталонних індикацій жанрово-стильових різновидів українського солоспіву в їх певному епістемологічному (знаннєвому) значенні.

Принагідно варто відзначити: в епістемології як філософській теорії знання, безпосередньо «знання» є генетично пов'язаним із знаками, прикметами, позначками (Петрушенко, 2000: 25); однак, «важливо відшукати в самому знанні – бо воно є наша перша реальність – підстав і умови приписування будь-чому атрибута буття» (Петрушенко, 2000: 29); бо «унікальна визначеність, що виключає загальне – це нонсенс» (Петрушенко, 2000: 63). А отже, ставлення до такого феномена, як українська академічна пісня поглинає собою семантичний простір усієї української музичної культури і при цьому чітко вказує на її епістемічні (знаннєві) та почуттєві форми.

Відповідно, *методами* дослідження щодо фактичної множинності семантичних значень української академічної пісні обираються семіотичний (від *sema* – знак) та герменевтичний (тлумачний) дискурси аналізу, що утвердилися в українському музикознавстві на межі ХХ–ХХІ століть.

Передусім, проте, варто наголосити: безумовно важливими аспектами аналізу академічної пісні в українській музичній творчості є, з одного боку, історично актуальна «духовна ситуація часу» (вислів К. Ясперса); з іншого – індивідуальний стиль композитора та його суб'єктивні передумови світовідчуття. Але водночас, це аж ніяк не поменшує ролі питання типологізації жанрових різновидів українського солоспіву, що потребує належної епістемологічної (знаннєвої) аргументації. У числі парадигмальних значень такої аргументації – принципи співвідношення Слова і Музики, які однаковою мірою стосуються усіх інших парадигмальних значень цього співвідношення за рівнями:

1) словесний текст (його інтонаційно-декламаційні та образно-сміслові значення) → вокальна мелодика (її архітектонічна модель у зв'язку із втіленням мовленнєвих інтоном та розмовного жанру);

2) вокалізація словесного тексту за певним принципом музично-поетичних співвідношень (типи вокальної мелодики) → інтонаційний рельєф інструментального тематизму;

3) співвідношення авторських систем «Поет – Композитор» (авторський «голос»).

Відповідно щодо зазначених парадигмальних значень і формується те, що мислиться в ролі семантичного профілю академічної пісні в залежності від її жанрово-стильового різновиду. Проте: «В українському музикознавстві з поняттям «солоспів» зазвичай пов'язані уявлення про камерно-вокальну творчість взагалі, що фактично спричиняє їх термінологічну тотожність – на підставі обмеженого виконавського ресурсу: вокальне соло з інструментальним супроводом. Але більшою мірою адекватним постає розуміння цього поняття тоді, коли досягаються самі підстави на особність поняття солоспіву в сенсі «камерно-вокальної лірики». Проблема, відтак, полягає у відсутності спроможності самого терміну «солоспів» (бо постає радше метафорою, аніж термінологічним позначенням) на чітку жанрово-стильову дефініцію. Адже в розуміння терміну «жанр» слід вкладати йому властиві означення – як типу змісту» (Бучок, Каралюс, Ярко, 2022: 12–13). Наприклад, як жанровий різновид камерно-вокальної лірики «пісня» забезпечується узагальненням настрою образної програми; «романс» – тяжінням до деталізації змісту, але яка не сягає концептуальних (як підсумкових) узагальнень тощо.

Так, для власне *пісні* (за термінологією С. Людкевича – «пісні протонародного характеру») – це максимальна міра узагальнення образної програми поетичного тексту, що спричиняє смислову завуальованість музичного вираження. Яскравим прикладом цього жанрово-стильового типу є солоспів Н. Нижанківського «Ти, любчику, за горою» на слова У. Кравченко. Причетність цього солоспіву до власне його «пісенного» різновиду забезпечує узагальнена постава музичного образу щодо втілення змісту словесного тексту. Зокрема, «... у цьому творі стилізовано ліричну народну пісню на зразок «співанки». У зв'язку з цим характерним є спирання на «коломиїкову» (за визначенням Ф. Колесси) складочисельну формулу (4+4+6) та регулярну симетричну повторюваність так званих «колін». Складається враження, наче авторський твір композитора є обробкою народної пісні – настільки близькою до автентичної природи є саме «пісенна» стилістика. Окрім «коломиїкового» вірша, її лексичне забезпечення складають метро-ритмічна модель танцювального типу – із акцентною регулярністю та кружляючим рельєфом мелодичної лінії у мотивних та фразових структурах. Примітно, що виразом локального (гуцульського) колориту слугує не лише структурна модель коломийки, але й ладові прикмети гуцульського фольклору – мінольний лад з двома збільшеними секундами (двічі гармонічний мінор – із підвищеними IV та VII щаблями). Проте, якщо класичний норматив обробки народної пісні (згідно з настановами М. В. Лисенка) передбачає принцип пову, так би мовити, лояльності (інтонаційно-тематичну недиференційованість) інструментального супроводу, то в даному випадку Н. Нижанківський вдається, по-перше, саме до індивідуалізації інструментальної тканини – як певного начала, що на вираз є підкреслено віртуозним (аж до розкутості), нестримно фантазійним й чутливим до заданого у тексті вірша змістовного мотиву; по-друге – інструментальна партія є місцем присутності, так би мовити, авторського голосу композитора, через що саме цей пласт тематизму вокального твору сприймається як автономний» (Бучок, 2022: 45). Принагідно варто наголосити: у стильовій перспективі ХХ століття подібна двохплановість вираження здобула позначення «діалогізму» та «поліфонії смислів» (за визначенням М. Бахтіна), що слід розцінювати як творчу (модерну за наміром) знахідку композитора.

Чимало прикладів солоспіву типу пісні у так званому «протонародному характері» натрапляємо у творчості засновника зразків академічного солоспіву М. В. Лисенка: наприклад – «Садок вишневий коло хати» на слова Т. Г. Шевченка, «Коли настав чудовий май» на слова Г. Гейне та «Безмежнеє поле» на слова І. Франка. Зокрема, «... «пісенний» тип солоспіву у камерно-вокальній творчості М. В. Лисенка – це такий жанрово-стильовий різновид камерно-вокальної лірики, де висліджується висока міра поетизації жарових рамок народної пісні; а саме – узагальнення присутнього у словесному тексті «сюжету» або ж «картини» як загального настрою образної програми поетичного першоджерела»; «...у цих солоспівах найсуттєвішим аргументом на користь типізації образної програми є узагальнений принцип співвідношення між словесним текстом та вокальною мелодією. Зокрема, у них також доволі сильним є момент поетизації, що покладається на образно-описову роль фортепіанної партії: її тематична диференціація (надто у вступних розділах та постлюдіях) ув'язується з ідеєю картинності» (Бучок, Каралюс, Ярко, 2022: 14).

Натомість *пісня літературного походження* (фольклорна традиція) передбачає помірковане включення принципу деталізації, що має відбиток в архітектоніці вокальної мелодики – із наслідуванням мовленнєвих інтонацій та інтоном розмовного жанру (наприклад, «Стоїть гора високая»).

Своєю чергою, *романс* – це царина особливого образно-смислового типу поетичного тексту та принципів його омузичення, де однозначно превалює принцип деталізації музично-поетичних співвідношень як на рівні архітектоніки вокальної мелодики (стилізація декламаційного типу мовлення), так і на рівні образно-смислової деталізації інтонаційного моделювання в зоні інструментального тематизму. Наприклад, у творчості В. Барвінського: «Солоспіви «Ой сумна, сумна темна ніченька» на слова сербської народної поезії в переспіві Якова Головацького (1923) для жіночого голосу, «У мене був коханий рідний край» на слова Генріха Гейне у перекладі Агатангела Кримського (1923) для жіночого голосу та «Щаслива будь» на слова Богдана Лепкого (1923) для низького чоловічого голосу ... ідентифікуються як жанрово-стильова модель романсу: їх об'єднує художній принцип образно-смислової деталізації семантичного поля поетичного першоджерела, що зумовлює потребу в архітектоніці вокальної мелодики праобразів мовленнєвих інтоном та максимально тематично завантаженої фортепіанної супровід» (Бучок, 2022: 198–199).

Тобто, особність жанрово-стильової диференціації солоспіву романсового типу зумовлена визначальним для нього принципом деталізації образно-смислової програми поетичної першооснови. Проте, при цьому він також обмежується регламентом так званих простих композиційних форм (тип строфічної форми); а отже – поза претензійністю щодо концептуалізації та системності як семантичної умови складних жанрових форм.

Наприклад, солоспівом романсового типу у творчості М. В. Лисенка характерним образком є романс «Мені однаково» на слова Т. Г. Шевченка: «В центрі уваги – декламаційний тип мелодики, яка організовується згідно з мовленнєвою декламацією, її темпо-ритмом та висотною градацією. Можна навіть сміливо стверджувати про наміреність автора правдоподібно втілювати у звуковисотному рельєфі вокальної мелодики та її ритмо-інтонаційній артикуляції інтонацій мовлення – настільки реально вони наближені до мовленнєвої специфіки. Такою ж виразовою насиченістю вирізняється інструментальна тканина: у партії фортепіано відбуваються неординарні слідування гармоній, атипове фактурне структурування (у вічі впадає тяглість мелодичних затримань, мелодично підкреслене легато); у строфічну композиційну форму вкладено інтерлюдії (поміж строфами) та постлюдію» (Бучок, Каралюс, Ярко, 2022: 15).

Інший приклад із творчості М. В. Лисенка – романс «Огні горять» на слова Т. Г. Шевченка про намарно втрачені молоді роки життя людини: «Стан розпачу ліричного героя (друга строфа) становить гострий

контраст до настроїв веселощів (перша строфа). Та ці веселощі – надмірні, гротескні; а розпач – гіркий, афектований. Інтонаційну фабулу романсу складає контраст типово романсових висхідних кроків на сексту та чутливі розспіви» (Бучок, Каралюс, Ярکو, 2022: 15–16). Або ще один приклад – романс «Айстри» на слова О. Олесья, який «представляє собою поетичну, типово романтичного складу й настрою замальовку осіннього сюжету – коли все відмирає, добігає свого земного кінця. Вокальна мелодика у цьому романсі – декламаційно-речитативного складу, що цілеспрямовано увиразнює артикуляцію словесного тексту поетичного першоджерела. Проте, фактично усі інтонаційно найважливіші смислові нюанси увиразнено саме у вокальній партії; натомість в інструментальній тканині загально карбується настроєва мінливість етапів сюжету» (Бучок, Каралюс, Ярکو, 2022: 15).

А отже, «семантика романсового типу солоспіву – це передусім особлива лірична атмосфера із тонкою градацією почуттів, які разом складаються засобом деталізації образно-смислової програми та сюжету особливого роду, складеного із душевних порухів» (Бучок, Каралюс, Ярکو: 2022: 15).

Своєрідне положення поміж власне «піснєю» та «романсом» займає жанрово-стильовий тип *пісні-романсу* – коли описані вище принципи музично-поетичних співвідношень зразка узагальнення та деталізації розподіляються начебто порівну. Так, жанровий різновид камерно-вокальної лірики типу пісня-романс представляють солоспіви Н. Нижанківського «Засумуй, трембіто» на слова Р. Купчинського та «Не співай по весні» на слова І. Манжури. Примітно, зокрема, що типова (як для жанрового різновиду пісні) куплетна строфіка втрачає свою автентичну тотожність співвідношень, натомість – здобуває контрастні зіставлення. Таку видозмінювану строфіку прийнято позначати як «варійовану» (тут – композиційна форма варійованої строфи). Необхідно визнати: подібні зіставлення до куплетної строфіки, а саме – її переведення у варіантну або ж навіть варіаційну, – сприяє драматизації та психологізації образної програми твору, оскільки постає засобом унаочнення її смислової логіки. А отже, саме драматургічні прийоми (за ефектом контрасту) спричиняються до деталізації образного змісту – принципу, який визначає романсовий тип вокального твору: у кожній строфі вокальна партія зазнає видозмін – засобом інтонаційного рельєфу вокальної мелодики моделюються щонайдетальніші позначення настроєвих занурень. Тобто, у випадку сполуки жанрових форм пісні й романсу (пісня-романс) міра як узагальнення настрою, так і деталізації змісту дотримується в структурно-семантичному регламенті простої композиційної форми. І лише у випадку «наскрізної» пісні як жанрово-стильової моделі камерної лірики шубертівського зразка на першому плані постає саме концептуальне вирішення, що реалізується засобом композиційно-драматургічного принципу поемності.

Так, у край складними умовами реалізації є такий жанрово-стильовий тип солоспіву, як *моно-драматичний солоспів-монолог*: це, з одного боку, максимальної міри психологізація задуму; з іншого – активна театралізація образно-смислової канви музичного вираження, коли складається враження про реальність оперного монологу. Й справді, «адаптована М. В. Лисенком жанрово-стильова модель *durchkomponirtes Lied* зумовила появу камерно-сольних композицій з моно-драматичною концепцією на зразок оперного монологу або ж «сцени-монологу», що має розгорнуто-пружну композиційно-драматургічну реалізацію з високою мірою деталізації образного змісту. Звідси – доречність посилання на припущення про те, що в умовах національно-культурного гноблення витворена на ґрунті західноєвропейської *durchkomponirtes Lied* модель українського моно-драматичного солоспіву своєрідно компенсувала нереалізований драматично-сценічний потенціал тогочасних українських композиторів» (Ярко, 1997: 130).

Принципово важливими, зокрема, є властиві для цього жанрово-стильового типу солоспіву прийоми щонайдетальнішого накреслення характеристики «персонажу» та ситуативного контексту. Тобто, аналогія щодо театральної природи цього жанрового різновиду солоспіву виду є провідною: йдеться про належну міру наочності безпосередньо характеристики персонажу.

Так, прикмети моно-драматичного солоспіву саме як монологу виявляють такі камерно-вокальні композиції Н. Нижанківського, як «Жита» на слова О. Олесья та «Чому я пробудивсь» на слова М. Семаки. Обидва твори містять особливу міру наочності описуваного й виявляють при цьому тяжіння до концептуальності. Це – виразно філософський тип образної програми, коли накреслено непрості (так звані «останні») запитання, що у відповідь немов очікують стану прозоріння або ж осмислення істин та цінностей буття.

Здавалося б, однак: що такого надзвичайного – супроти деталізації образної програми у такому жанровому типі камерно-вокальної лірики як «романс», – може містити моно-драматичний солоспів як монолог? Відповідь на так поставлене запитання слід шукати, насамперед, у змістовних прикметах безпосередньо поетичного тексту. Так, у романсі (як «романсі») Н. Нижанківського «Снишся мені» монологізм образної програми хоча і є присутнім, проте – одновимірним щодо суб'єктивної реальності ліричного героя; натомість текстова основа моно-драматичних солоспівів-монологів «Чому я пробудивсь» й «Жита» апелює до кількох-вимірності життєвих координат. Слід, отже, визнати: поезія М. Семаки й О. Олесья здобула в особі Н. Нижанківського надзвичайно чутливого й мудрого інтерпретатора. Примітно, зокрема, що філософська основа поетичного змісту – як і чуттєво-сміслово глибоких символів-понять, – не піддаються ординарному їх переведенню-омузиченню засобом адекватного інтонаційно-мовленнєвого рельєфу: вочевидь мовленнєвими є лише поодинокі (проте вельми важливі) слова-звернення, слова-запитання. А отже, мелодичний рельєф вокальної партії полишений прямих аналогій (засобом декламаційного прочитання) з суто понятійним накресленням Слова; натомість – вокальна мелодика транслює смислову енергію, її тяглість.

Урешті-решт, чималу міру виразовості в обох згаданих солоспівах покладено на інструментальну тканину, драматургічна функція якої (як супроводу) є максимально диференційованою. Так, у вступних розділах – це самодостатній щодо образного змісту поетичного тексту ілюстративно-картинний музичний тематизм, що постає в ролі виокремленого «кадру» із загального художнього полотна.

Чимало примітних моментів щодо цього міститься й у солоспіві «Чому я пробудивсь»: тематична модель супроводу вдало стилізує формули супроводу «під» речитатив старовинного зразка, а також історично йому супутні стилістичні знаки інструменталізму (візерунковість мелізматики, чуттєвість передніманих); художній зміст твору до наочності транслює те, що сприймається в сенсі психічної реальності. До-речі, серед традиційних стилістичних прийомів – тональні та тематичні переключення; однак з-поміж них на першому плані постають ефектні гармонічно-функціональні зіставлення. І ще одна вагома стилістична прикмета – це композиційно-драматургічне виокремлення фінальної зони, що транслює, так би мовити, вичерпаність смислу.

Причому, подекуди тип моно-драматичного солоспіву-монологу виявляє претензії на сформування такого різновиду камерно-вокальної лірики, як «*камерна кантата*» – із «дотриманням семантики ідеалізації глибоко особистісного почуття та затребуваністю структурно адекватного щодо високого художнього сенсу поетичної ідеї композиційної логіки *quasi*-циклічного типу, а також інтонаційно диференційованого типу інструментального тематизму» (Бучок, 2022: 200). Наприклад, «Пісня пісень» В. Барвінського на слова Василя Маслова-Стокоза (1924) для високого жіночого голосу, фортепіано та скрипки і є образком передбачення структурно-семантичного інваріанту камерної кантати.

Ще інші різновиди української академічної пісні – це *солоспів-молитва* (наприклад, «Отче наш» та «Богородице Діво» Н. Нижанківського) та *солоспів-вірш* (наприклад, «Вечором в хаті» В. Барвінського на слова Б. Лепкого). Стосовно останнього жанрово-стильового різновиду української академічної пісні є такі спостереження: «... солоспів «*Вечором в хаті*» на слова Богдана Лепкого (1910) для сопрано є, на перший погляд, образком камерно-вокального твору типу романсу. Однак, застосовані Барвінським принципи омузичення поетичного першоджерела – а це не тільки деталізація його образно-смыслового поля, що відповідає іманентності такого жанрового різновиду камерно-вокальної лірики, як романс, – але також високої міри модальності монологізму, що виводить цей твір на рівень типу солоспіву-вірша. Доведенням цьому є максимально вірогідно дотримана декламатійна манера вокалізації словесного тексту, що абсолютно відповідає його артикуляції за типом розмовного жанру. Відповідно, надзвичайно значною є роль інструментальної партії: на неї покладено завдання творення загальної атмосфери поетичного задуму та скупчення його генеральної ідеї до рівня тон-інтонації як семантичного коду. Окрім цього, слід відзначити тактичний бік інструментальної партії в плані участі структурування композиційної форми (поширений вступ, «договорювання» поміж строфами, постлюдія)» (Бучок, 2022: 196–197).

І ще одне вельми промовисте спостереження щодо камерно-вокальної лірики В. Барвінського, у чому проглядає гнучка жанрово-стильова взаємодія парадигмальних значень музично-поетичних співвідношень: «В образі такого мета-жанру, як молитва сприймається солоспів «*94 псалом Давида*» у переробці тексту Пантелеймоном Кулішем (1918) для низького чоловічого голосу. Та водночас, цей солоспів ідентифікується також як моно-драматичний солоспів-монолог: окрім відтворення розмовних інтонацій та ймовірного декламування словесного тексту вокальна мелодика максимально мірою сповнена драматизму й експресії, яка живиться одвертістю особистісного запитування та модальністю спротиву; своєю чергою, інструментальний тематизм у ще більшій мірі відтворює експресію образної та смислової символіки поетичного тексту в модальностях патетики та емоційного збурення (ключова теза: «О Боже одомщення, зглянься. Засяй серед свого народу»). Зокрема, саме інструментальна партія неначе веде рух композиційної строфіки цього солоспіву, переймаючи на себе вагому драматургічну роль (тотальна інтонаційно-лексична диференційованість тематизму, що переймає на себе роль семантичного коду солоспіву; стабільна зміна фактурних моделей; інтерлюдійні осередки поміж строфами композиційної форми та промовиста постлюдія). Осібним чином слід відзначити вагому виразову роль тонального плану (c-moll, f-moll, C-dur, Des-dur, B-dur, C-dur), у якому окрім тональних змін активну участь беруть ладові альтерації. Загалом, уся виразова система у цьому солоспіві підкорена «приговорюванню» словесного тексту у вельми переконливих тон-інтонаціях» (Бучок, 2022: 197–198).

До солоспівів у типі такої мета-жанрової форми, як *молитва* належить також «Сонет» В. Барвінського на слова Івана Франка (1923) для високого жіночого або високого чоловічого голосу: «Висока модальна поетичність словесного тексту, в якому втілено восхвалення Матері Господа нашого Ісуса Христа (ключова теза: «Благословенна будь поміж жонами...»), панує упродовж усього солоспіву – без драматичних збурень у модальності рефлексивного споглядання, яку стабільно утримує інструментальна партія (лексема загальних форм руху). Але поміж тим, власне у вокальній партії застосовано вельми чутливу щодо відтворення смислових вигинів поетичного задуму мелодекламацію, де активну роль відіграє принцип слідування інтонаційному рельєфові мовленнєвих інтонацій. Водночас, доволі символічною є жанрова аналогія цього солоспіву із поетичним жанром сонету (буквально: ліричний вірш), щодо якого окрім певних структурних особливостей віршування (зокрема, перехресне римування) у спеціальних літературознавчих джерелах наголошується на його діалектичній семантичній природі та інтенсивній драматургічності (теза → антитеза → синтез), що загальною покликана творити так званий «сонетний замък»» (Бучок, 2022: 200–201).

Фактично неможливо оминати й такий жанрово-стильовий тип, як *солоспів-коласанка*: у творчості В. Барвінського – це «...»*Коласанка*» на слова Григорія Чупринки (1923) для високого жіночого голосу та «*Ой люлі, люлі, моя дитинко*» на слова Тараса Шевченка (1923) – також для високого жіночого голосу. Однак, з точки зору класичних основ жанрово-стильової типології українського солоспіву поміж цими солоспівами-коласанками є суттєві відмінності: в одному випадку – це високохудожня ідентифікація семантичного інваріанту коласанки народного походження (сугестивна модальність); в іншому – переродження жанрового інваріанту у *коласанку-думу* (підкреслення моє – *Т. Задорожна*) (моралізаторська експресія мовлення, тиратна організація композиційної

форми, «перегри» немов струнами бандури засобом лексичної форми загальних форм руху), яка загально має вигляд розлогої композиційної структури із щонайдетальнішим накресленням вигинів думки в експресіоністській стилістичній манері (мається на увазі емансипованість хроматичних тонів та високої міри ритмічна чуттєвість мело-рецитацій)» (Бучок, 2022: 199).

Результати та їх обговорення. Знаковість семантичного інваріанту кожного з перелічених та аналітично розглянутих жанрових різновидів українського солоспіву є уповні очевидною: кожен із них претендує на осібність аналітичних алгоритмів – згідно із парадигмальними значеннями та умовами його жанрово-стильової спеціалізації. Інтерпретація отриманих результатів дослідження впирається у необхідність більш толерантного ставлення до понятійно-сміслового визначення «українська академічна пісня», щодо суті якого має входити узагальненого стибу розуміння словотвору «солоспів». Що ж до можливих аналітичних механізмів, які впливають із результатів проведеного дослідження, видається можливим їх трактування в напрямі осмислення *концептосфери української академічної пісні* – визначення, яке ще потребує подальших дискусійних обговорень та практичних рекомендацій.

Висновки. Результатом вирішення проблеми, вказаної у заголовку і меті статті є здобуте переконання у тому, що лише засобом вираження семантичного потенціалу української академічної пісні в її історично визначених стильових модифікаціях виявлятиметься істинний сенс знакової ролі цієї жанрової моделі щодо ментальної своєрідності української музичної творчості. Відповідно, упровадження здобутих висновків до практичного музикознавства, а надто – до просвітницько-освітньої діяльності, – матиме неабиякого культуротворчого (в сенсі людинотворчого) значення ресурс щодо виховання рефлексивної (розмірковуючої) культури особистості; зокрема – плідно позначитися на результатах як дослідницького, так і культурно-просвітницького ресурсу української музикознавчої думки. Тобто, в полі зору пропонується мати на заувазі парадигматичні аспекти герменевтичної (тлумачної) рецепції дискурсів жанрово-стильової спеціалізації українського солоспіву, що за визначенням є рівнозначним до розуміння поняття «українська академічна пісня». Практична необхідність у цьому термінологічному прирівнюванні зумовлена сучасним станом музичної свідомості – орієнтованої на демократично зрозумілі визначення. Однак, історично сформоване розмаїття української академічної пісні варте як диференційованого, так й інтегрованого розуміння феномена «український солоспів» з його внутрішньовидовою жанрово-стильовою диференційованістю. І тому лише за таких умов виникатиме сподівання на достовірну герменевтичну рецепцію української музичної творчості, знаковим сенсом якої володіє саме українська академічна пісня.

References:

1. Buchok, L. V. (2022) Osoblyvosti zhanrovo-styliyovoyi spetsializatsiyi solospivu u tvorchosti Vasylya Barvinskoho [Peculiarities of the genre-stylistic specialization of solo singing in the work of Vasyly Barvinskyi]. *Modern science: innovations and perspectives* : materials of the VII International Scientific and Practical Conference (Stockholm, Sweden, April 3–5, 2022). P. 195–202.
2. Buchok, L. V. (2022) Rol pianista-kontsertmeystera u vidtvorenni zhanrovoyi spetsyfyky kamerno-vokalnykh tvoriv (na materialy solospiviv Nestora Nyzhankivskoho). *Syntezy mystetskoj nauky, osvity i tvorchosti v Ukraini ta hlobalnomu kulturnomu prostori* [The role of the pianist-concertmaster in the reproduction of the genre specificity of chamber and vocal works (based on Nestor Nyzhankivskyi's solos). *Synthesis of artistic science, education and creativity in Ukraine and the global cultural space*]: materials of the Fourth All-Ukrainian Scientific and Practical Conference (Uzhgorod, February 17–18, 2022). Uzhgorod Institute of Culture and Arts, 2022. P. 44–47.
3. Buchok, L. V., Karalyus, M. M., Yarko, M. I. (2022) Zhanrovo-styliova spetsializatsiya solospivu u tvorchosti M. V. Lysenka [Genre stylistic specialization of solo singing in the works of M.V. Lysenko]. *Fine Art and Culture Studies: collection of scientific papers*. Lesya Ukrainka National University in Volyn. Issue 1. P. 10–18.
4. Lyudkevych, S. P. Forma solospivu u M. Lysenka (Sproba analizu) [Form of solo singing in M. Lysenko (An attempt of analysis)] Lyudkevych S. *Research and articles*. K.: Muzychna Ukrainy, 1976. P. 159–170.
5. Petrusenko, V. L. (2000). *Epistemolohiya yak filosofska teoriya znannya* [Epistemology as a philosophical theory of knowledge]: monograph. Lviv: Publishing House of the Lviv Polytechnic University. 296 p.
6. Yarko M. I. Arkhitektonika vokalnoy melodyky [Architectonics of vocal melodies]. in Yarko M. I. *Epistemolohiya svitu muzyky* [Epistemology of the world of music]. In 2 volumes. Volume 1. *Metodolohichni refleksiyi ta alhorytmy postmodernoy muzykoznavchoy svidomosti: arkhitektonika svitu muzyky* [Methodological reflections and algorithms of postmodern musicological consciousness: architecture of the world of music]. Drohobych: Ivan Franko Pedagogical University in Drohobych Publishing Dept., 2010. P. 287–352.
7. Yarko, M. I. Estetyka romantyzmu ta romantychni tradytsiyi v ukrajiniskij muzychnij kulturi XX st.: problemy interpretatsiyi. *Romantyzm u kulturnij genezi* [Aesthetics of romanticism and romantic traditions in Ukrainian musical culture of the 20th century: problems of interpretation. Romanticism in cultural genesis]: materials of the International Conference "German Romanticism and European Culture of the 20th Century." (Drohobych, 1997). Drohobych: Vymir, 1998. P. 127–133.