

УДК 78.071.1(477):78.087.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2>

### **Ліанна БУЧОК**

кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музичного мистецтва, Комунальний заклад вищої освіти «Ужгородський інститут культури і мистецтва» Закарпатської обласної ради, вул. Минайська, 38/80, м. Ужгород, Україна, 88000

ORCID: 0000-0002-6692-5220

### **Марія КАРАЛЮС**

магістр педагогічної освіти, старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано, заступник директора Навчально-наукового інституту музичного мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич Львівської обл., Україна, 82100

ORCID: 0000-0002-6339-2094

### **Марія ЯРКО**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства та фортепіано, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич Львівської обл., Україна, 82100

ORCID: 0000-0003-4514-3550

**Бібліографічний опис статті:** Бучок, Л., Каралюс, М., Ярко, М. (2022). Жанрово-стильова спеціалізація солоспіву у творчості М. В. Лисенка. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 10–18, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2>

## **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦІАЛІЗАЦІЯ СОЛОСПІВУ У ТВОРЧОСТІ М. В. ЛИСЕНКА**

**Метою дослідження** є вияв чинників та закономірностей жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної творчості М. В. Лисенка. **Методологічну основу роботи** забезпечено передусім теоретичними положеннями щодо аналітичних методів роботи з вокальним твором як таким, що належить до родової групи жанрів вокальної музики у її властивій іманентній природі: це синтетичне утворення (синтез Слова і Музики), де первинне значення мають словесний текст та певні принципи його омузичення (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 періоджерела (архітектоніка вокальної мелодики, інструментальний тематизм), а також включати аспект співвідношення авторських систем (Композитор – Поет). **Наукова новизна дослідження** полягає у представленні закономірностей жанрово-стильової спеціалізації українського солоспіву, які у творчому досвіді М. В. Лисенка складені як класична основа жанрової диференціації камерно-вокальної творчості: пісня в народному дусі, пісня-романс, романс, монодраматичний солоспів / монолог. **Висновки.** Такий феномен, як український солоспів уповні виправдано вважається еталонним (знаковим) втіленням української ментальності (епістема «філософії серця» / кордоцентризм та рефлексивність світовідчуття). Тому не дивно, що як жанрова форма камерно-вокальної лірики солоспів займає чільне місце у творчій спадщині засновника української національної композиторської школи – М. В. Лисенка. Саме він опрацював внутрішню жанрово-стильову диференційованість солоспіву у її класичних основах. Згідно з цим вже саме поняття «солоспів» претендує на позначення такої цілості, як «камерно-вокальна лірика» з її жанрово-стильовими різновидами, кожен з яких орієнтований на певні принципи музично-поетичних співвідношень. Останні, власне, й визначають техніку вокалізації словесного тексту з орієнтуванням на втілення поетичного коду його змісту згідно з жанровим різновидом. Це й визначає диференційованість архітектонічних принципів вокалізації поетичного періоджерела (міра відтворення мовленнєвої, декламаційної специфіки музичного вираження) та інтонаційно-фактурну спеціалізацію інструментального тематизму, який також завжди має диференційоване вираження у системі музично-поетичних співвідношень. У наступні історичні часи закладені М. В. Лисенком класичні основи жанрово-стильової спеціалізації солоспіву набули значення жанрових інваріантів і, відтак, як способи моделювання жанрової форми камерно-вокальної лірики без втрати зв'язку з інваріантними структурами увійшли до творчості adeptів модерну (наприклад, солоспіву Нестора Нижанківського та Василя Барвінського).

**Ключові слова:** жанрові різновиди солоспіву, інваріантна структура камерно-вокального твору.

**Lianna BUCHOK**

Candidate of Art History, piano teacher and concertmaster of the Uzhhorod Institute of Culture and Arts, Transcarpathia, 38/80 Minayska Str., Uzhhorod, Ukraine, 88000  
ORCID: 0000-0002-6692-5220

**Maria KARALIUS**

Master of Pedagogical Education, Senior Lecturer, Department of Musicology and Piano, Deputy Director, Institute of Music Art, Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, Ukraine, 24 I. Franko Str., Drohobych, Ukraine, 82100  
ORCID: 0000-0002-6339-2094

**Mariya YARKO**

Candidate of Art History, Associate Professor of Musicology and Piano, Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 24 I. Franko Str., Drohobych, Ukraine, 82100  
ORCID: 0000-0003-4514-3550

**To cite this article:** Buchok, L., Karalius, M., Yarko, M. (2022). Genre and style specialization of solo singing in M. V. Lysenko's musical works. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 10–18, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2>

## GENRE AND STYLE SPECIALIZATION OF SOLO SINGING IN M. V. LYSENKO'S MUSICAL WORKS

The **aim of the research** is to reveal the factors and regularities of genre and style specialization of M. V. Lysenko's chamber vocal pieces of. The methodological basis of the paper is the theoretical principles of analytical methods of working with vocal pieces as a group of genres of vocal music in its inherent immanent nature: it is a synthetic formation (synthesis of the Word and the Music), where verbal text and certain principles of its musicalisation (generalization, detailed elaboration or their combination) are of primary importance. Hence, all the structural components of solo singing (vocal melodies, instrumental part) should be considered in terms of musical embodiment of the poetic original (architectonics of vocal melodies and instrumental themes), and include the aspect of the relationship of authorial systems (Composer – Poet). The **scientific novelty of the research** is presentation of the laws of genre and style specialization of Ukrainian solo singing, which in the creative experience of M. V. Lysenko are a classical basis of genre differentiation of chamber vocal works: the songs in the folk spirit, romantic songs, romances, monodramatic solo singing/ monologue. **Conclusions.** Such a phenomenon as Ukrainian solo singing is justifiably considered to be the symbolic embodiment of the Ukrainian mentality (episteme of "philosophy of the heart" / cordocentrism and reflectivity of worldview). Therefore, it is not surprising that as a genre form of chamber vocal lyrics the solo singing occupies a prominent place in the creative heritage of M. V. Lysenko, the founder of the Ukrainian national school of composition. It was he who worked out the internal genre and style differentiation of solo singing in its classical foundations. According to this, the very concept of "solo singing" claims to denote such a wholeness as "chamber vocal lyrics" with its genre and style variants, each of which is focused on certain principles of musical poetic relations. The latter, in fact, determine the technique of vocalization of the verbal text with a focus on the embodiment of the poetic code in accordance with the genre specifics. This determines the differentiation of architectural principles of vocalization of the poetic original (a measure of reproduction of declamatory specifics of musical expression) and intonation texture specialization of instrumental themes, which also always has a differentiated expression in the system of music-poetry relations. Subsequently, the classical foundations of genre and style specialization of solo singing laid by M. V. Lysenko became genre invariants and entered the works of modernists (for example, solo songs by Nestor Nyzhankivsky and Vasyl Barvinsky) as ways of modelling the genre form of chamber vocal lyrics without loss of connection with invariant structures.

**Key words:** genre varieties of solo singing, invariant structure of chamber vocal works.

**Актуальність проблеми.** Без перебільшення можна стверджувати: дослідження творчої спадщини Миколи Віталійовича Лисенка назавжди зберігатиме актуальність, адже саме ним були закладені основи професійного становлення української музичної творчості – зі щонайретельнішим осмисленням її національних основ. Підтвердженням цієї сталої актуальності є щоразу зростаюча кількість дослідницьких проєктів, у яких здобутки М. В. Лисенка

інтерпретуються вже з позицій викликів сучасності – духовного освоєння світу, підвищеної ролі персонального досвіду особи, автономізації авторського стилю тощо (Пархоменко, 2004). У цьому полі інтересів проблема жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної творчості М. В. Лисенка є ключовою для осягнення диференціації музично-поетичного синтезу у його солоспівах: засобом такої постановки питання досягається можливість максимально

вірогідного тлумачення внеску композитора до процесу академічного становлення української композиторської школи. Адже суть дослідницької проблеми коріниться саме у витвореному Лисенком феномені «українського солоспіву», що як поняття упродовж тривало часу функціонує у не завжди адекватному розумінні. Наприклад, існує нотне видання вокальних композицій, де попри його назву «Український солоспів» залучено музичний матеріал, що призначений для солього співу взагалі – включаючи оперні форми, які належить розглядати з огляду на іманентність (синкретичну триєдність) музично-сценічних жанрів. З теоретичної точки зору така позиція є неприпустимою і вирішуваною в площині теорії жанрових форм вокальної музики; тобто – на засадах іманентності родової специфіки жанрової сфери вокальної музики у цілому та жанрово-стильової спеціалізації її камерно-вокальних різновидів зокрема, що упродовж великого проміжку історичного часу накопичили певну сукупність принципів співвідношення Слова і Музики на рівні прийомів омузичення поетичного тексту (Ярко, 2010).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Фактична кульмінація в галузі дослідження іманентної специфіки родової групи жанрових форм вокальної музики припадає на останню третину ХХ століття: це, власне, була цілеспрямована постановка питання щодо її синтетичної природи (синтез Слова і Музики) та відпрацювання особливих алгоритмів аналізу як таких, що принципово різняться з аналітичною методикою аналізу інструментальної як «чистої» музики (Аналіз вокальних творів, 1988, с. 3).

Важливо, що за таких умов камерно-вокальні композиції були оснащені собі властивими означеннями: наприклад, композиційного типу строфічної форми як похідної від структури поетичного тексту.

Зокрема, щонайретьельніша увага була прикута до принципів омузичення Слова – музичного перевтілення поетичного тексту, у чому провідну роль відігравала постановка питання щодо музично-поетичних співвідношень на рівні інтонаційної структури вокальної мелодики – у безпосередньому зв'язку з інтонемами усного мовлення та розмовним жанром (Васіна-Гроссман, 1972; Васіна-Гроссман, 1978; Руч'євська, 1977).

Своєю чергою, стосовно доведень іманентності вокальної музики чинну роль відіграло питання трьох-компонентності вокального твору; а надто – камерно-вокального: музично-поетичні співвідношення розглядалися за рівнями «поетичний текст – вокальна мелодика», «поетичний текст – інструментальний супровід», «вокалізований словесний текст – інструментальний тематизм» (Малишев, 1987).

Урешті-решт, проблематика музично-поетичних співвідношень охоплювала також особливості взаємодії авторських систем «Композитор – Поет», що подекуди спричиняло поширення алгоритмів її тлумачення в образі «друзів-суперників» (Сохор, 1973).

Проте, вже особливий момент в історії досліджень камерно-вокальної вокальної творчості пов'язаний з дослідницьким досвідом С. Людкевича: його аналітичні розробки безпосередньо пов'язані з проблематикою її жанрово-стильової спеціалізації. Дослідник зазначає: «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 Лисенка можуть бути тільки чисто музично-мистецькі та стилістичні прикмети, що створюють характер та жанр пісень» (Людкевич, 1976, с. 161).

**Мета дослідження** – конкретизувати чинники та закономірності жанрово-стильової спеціалізації камерно-вокальної творчості М. В. Лисенка.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Передусім мова йтиме про феномен українського солоспіву в сенсі типології його жанрового інваріанту.

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 розу-

міння цього поняття тоді, коли досягаються самі підстави на особливість поняття солоспіву в сенсі «камерно-вокальної лірики». Проблема, відтак, полягає у відсутності спроможності самого терміну «солоспів» (бо постає радше метафорою, ані ж термінологічним позначенням) на чітку жанрово-стильову дефініцію. Адже в розуміння терміну «жанр» слід вкладати йому властиві означення – як типу змісту.

Так, моністична або ж загалом лірико-суб'єктивна природа українського солоспіву ідеально суголосить із загальноприйнятним твердженням про особливу (культуротворчу) роль як принципу пісенності, так і пріоритетності в українській музичній творчості саме вокальних жанрів як свідчення рефлексивної природи архетипу української душі (епістема «філософії серця» / кордоцентризм, інтровертність психотипу), що надає цьому принципіві семантичних значень мислеформи «співу душі».

Принагідно відзначимо також, що в українській музичній культурі шлях камерно-вокальної лірики пролягає від канту, духовної пісні барокової доби крізь «старогалицьку елегію» та монодраматичний солоспів до камерної кантати. Відповідно, розбудова тезаурусу української камерно-вокальної лірики значною мірою залежала від опанування певними стилістичними комплексами на творення уповні конкретного жанрового різновиду.

Розглянемо, зокрема, результати теоретичної розвідки С. П. Людкевича щодо жанрової спеціалізації солоспіву у творчості М. В. Лисенка, вкладаючи у цей аналітичний екскурс також власні міркування.

Так, дослідник вирізняє:

1) «пісні простонародного жанру», котрі характеризує як найпростіші за змістом формою та пов'язаністю з картинами народного побуту. У цьому типі С. П. Людкевич виокремлює характерність «взорування» мелодико-ритмічної структури, що є притаманною народним пісням, а також «безпретензійність» у техніці супроводу – «ніяких літературних стилістичних впливів», що слід розуміти як відсутність програмних унаочнень через деталізацію або ж семантизацію тематизму в партії супроводу;

2) «другим пісенним типом» С. П. Людкевич позначає солоспіву, що за мелодикою також спираються на «народні взірці», проте – акцентує на їх «мистецькому опрацюванні» засобами гармо-

нії й техніки супроводу, яке виявляє стилістичне споріднення із європейськими зразками;

3) «*третім типом лисенкових солоспівів*» С. П. Людкевич позначає твори 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». Суттєвим є також зауваження, що ці твори, проте, складаються на досить виразну «лисеноківську фізіономію» (Людкевич, 1976, с. 162).

Від себе, однак, додамо: остання заувага несе в собі виокремлення чи не найвагомішого аспекту – підоснови унікальності творчого методу класика й основоположника національної композиторської школи. Адже «фізіогномічний» вираз індивідуального стилю М. В. Лисенка більшою мірою забезпечує не стільки мовностилістичний (лексичний) компонент, скільки композиційно-драматургічна спорідненість з думовими наспівами. А отже, якщо стилеутворюючий чинник цього жанрового різновиду закріплено за композиційно-драматургічним та концептуальним рівнями структурно-семантичної логіки музичного мислення, тоді уповні правомірно вести мову про намір ускладнення певної простої жанрової форми.

Проте, виокремлені С. П. Людкевичем типи солоспівів М. В. Лисенка так і не здобули належного термінологічного позначення. Так, якщо за першим жанровим типом закріплено позначення «пісні», то для другого ймовірно відповідатиме таке позначення, як «пісня-романс». Третій тип взагалі постає «безіменним»: однозначною полишається лише його абсолютна протиставність як щодо «пісні», так і щодо «романсу». Адже 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.

Подальші міркування складаються таким чином: 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 поємності (Коврига, 1978).

Зокрема, 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 посилення 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, 1998, с. 130).

Й справді: в історії української музичної культури кінця XIX ст. налічується надто мало зразків опер; до того ж вони вельми далекі від реальних здобутків того часу в полі західноєвропейської традиції. Але такими були тодішні соціокультурні обставини: власне українські композитори фактично не мали можливості для постановки власних опер; до того ж «модною» на тоді була італійська опера.

Відтак, подальший виклад буде безпосередньо пов'язаний з розглядом камерно-вокальних композицій М. В. Лисенка за їх жанрово-стильовими типами:

- 1) пісенний;
- 2) романсовий;
- 3) пісенно-романсовий;
- 4) моно-драматичний.

**Пісенний тип солоспіву**, що його свого часу С. П. Людкевич охарактеризував як «пісні протонародного жанру», й справді покладається у творчості М. В. Лисенка на відтворення загальних обрисів народнопісенного мелосу (солоспіву, що «взростають на народні пісні») – поза вибагливістю техніки супроводу. Однак, значно важливішим видається те, що власне пісенний тип солоспіву у творчості М. В. Лисенка вирізняється як такий, що з огляду на жанрово-стильову спеціалізацію спирається на принцип образно-сміслового узагальнення змісту поетичної першооснови – поза рамками його деталізації.

Так, яскравим прикладом власне пісенного типу солоспіву у камерно-вокальній творчості

М. В. Лисенка є солоспів «*Садок вишневий коло хати*» (слова Т. Г. Шевченка). Стилістика та мелодико-ритмічна структура вокальної мелодики у цьому солоспіві – метрична або ж «танцювальна»; тобто – складена на основі виразової дії метро-ритмічної формули, що зберігає свою актуальність упродовж усього солоспіву. Роль інструментального супроводу при цьому зводиться, в основному, до функції гармонічної підтримки – поза критеріями інтонаційно-тематичного увиразнення, що б свідчило про деталізацію образного змісту поетичної першооснови. Щоправда, М. В. Лисенко все ж таки не ставиться формально до поезики народної пісні: її жанровий тип, що відтворює картини народного життя, відтворюється вельми поетично й мальовничо.

Відзначимо, проте, наскрізність простої трьох-частинної строфічної форми – А В С: кожна строфа поетичного тексту здобуває власне музичне вираження, що суперечить питомій структурі народнопісенного жанру – куплетній строфіці. Ця окремішність вираження зумовлюється «рухом» услід за наявними в поетичному тексті сюжетними замальовками. І лише у прикінцевій строфі вперше уповні очевидним є застосування образної персоніфікації – співу соловейка, звукової імітації його вишуканого голосу, що втілюється у партії фортепіано.

А отже, «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.

Поза тим, назвемо й інші зразки пісенного типу солоспіву у творчості М. В. Лисенка: до нього можна віднести також солоспіву «*Коли настав чудовий май*» на слова Г. Гейне та «*Безмежнеє поле*» на слова І. Франка. У цих солоспівках найсуттєвішим аргументом на користь типізації образної програми є узагальнений принцип співвідношення між словесним текстом та вокальною мелодикою. 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.

Виокремлення **романсового типу солоспіву** у камерно-вокальній ліриці М. В. Лисенка обумовлене сучасними теоретичними положеннями про визначальну для жанрової форми романсу принципу деталізації образної програми поетичної першооснови (Лаврентьєва, 7). Але так само, як і пісенний тип солоспіву, його романсовий тип також займає рівень так званих простих жанрових форм – тобто, без наявності концептуальної системності поглядів чи способів розуміння явищ як семантичної передумови складних жанрових форм.

Яскравим прикладом солоспіву романсового типу в камерно-вокальній творчості М. В. Лисенка є композиція *«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 постлюдю.

Романс М. В. Лисенка *«Огні горять» на слова Т. Г. Шевченка* – про втрачені намарно молоді роки: 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.

Романс М. В. Лисенка *«Айстри» на слова О. Олесья* 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. Фактично усі інтонаційно найважливіші смислові нюанси увиразнено саме

у вокальній партії; натомість в інструментальній тканині загально карбується настроєва мінливість етапів сюжету.

Ще одним, до того ж вельми промовистим зразком солоспіву романсового типу у камерно-вокальній творчості М. В. Лисенка є композиція *«Нічого, нічого» на слова М. Вороного*. У цьому солоспіві домінуючою, знову ж таки, є дія деталізації образної програми поетичного першоджерела – присутніх у ньому спонук до застосування у вокальній мелодії принципів речитативної артикуляції та афектованого вираження. Такою ж афектованою на тонус є інтонаційно-тематична артикуляція у тематизмі партії фортепіано, що фактично зливається із вокальною мелодикою в єдине інтонаційне ціле: композитор вдається до тісного музично-поетичного синтезу, коли і вокальна мелодика, і інструментальна тканина максимально диференціюють загально медитативний склад образності.

А отже, семантика романсового типу солоспіву – це передусім особлива лірична атмосфера із тонкою градацією почуттів, які разом складаються засобом деталізації образно-сислової програми та сюжету особливого роду, складеного із душевних порухів.

**Пісенно-романсовий тип солоспіву.** Його С. П. Людкевич називає «другим пісенним типом» – тобто ті солоспіви, що (його словами) за мелодикою також спираються на «народні взірці», проте – з акцентом на «мистецькому опрацюванні» цих «взірців» засобами гармонії й техніки супроводу і у зв'язку з цим відзначає стилістичне споріднення із європейськими зразками.

Цей тип солоспіву представлений у камерно-вокальній творчості М. В. Лисенка таким прикладом, як солоспів *«Ой одна я, одна» на слова Т. Г. Шевченка*. У ньому рівною мірою діють принципи як узагальнення, так і деталізації. Та найбільш очевидним є слідування ритмо-інтонаційній лексиці народнопісенного типу: формульність ритмобудови наспіву, варіантність поспівок, які застосовуються у прямій стилізації мелодики народних плачів-голосінь. Останні – найважливіший аргумент дії принципу деталізації: вокальна мелодика буквально сповнена декламаційності. Не полишається без виразової участі й гармонічна мова в інструментальному тематизмі: попри певну фактурну нейтральність фортепіанного супроводу, це – витончений «звукоспис» жалю та драматичного напруження.

А отже, пісенно-романсовий тип солоспіву у творчості М. В. Лисенка має суттєві відмінності з, власне, романсом як гранично суб'єктивним вираженням: пісенно-романсовий тип передбачає поетизацію почуттів у народнопісенному дусі – як цілісна об'єктивована картина душевного стану ліричного героя. Таку цілість щодо етики вираження містить у собі, власне, українська народна лірична пісня.

Услід за тим, **моно-драматичний тип солоспіву** – це такий жанрово-стильовий інваріант, що покладається на інтенсивність драматургічного розвитку та крупну масштабність композиційного плану: у ньому, з одного боку, акцентується моністична природа задуму; з іншого – специфічний виразовий чинник, що пов'язаний з драматичним типом змісту (за висловом М. Старчеус, «драма підіймає тему до проблеми»).

Яскравими зразками моно-драматичного типу солоспіву у творчості М. В. Лисенка слід назвати, наприклад, такі камерно-вокальні композиції, як: дума «У неділю рано-вранці» та «Минають дні» на слова Т. Г. Шевченка; «В грудях вогонь» на слова М. Старицького.

Загально жанрово-стильова спеціалізація солоспіву моно-драматичного типу здійснюється М. В. Лисенком засобом особливого типу вокальної мелодики – мелодики драматичного типу. Бо якщо оповідний тип мелодики забезпечується типовістю інтонаційної формули – такою В. А. Васіна-Гроссман вважає так званий «мовленневий такт» (Васіна-Гроссман, 1978, с. 65–68), – то драматичний тип мелодики вирізняється саме різноманітністю інтонаційних конструкцій, що слід вважати наслідком художнього прийому індивідуалізації образів. Крім того, важливим є також семантичне поле мовленнєвого праобразу – власне монологу: його типовість визначає семантика роздумів. У лисенківських солоспівах моно-драматичного типу – це роздуми про:

1) трагічну історію українського народу (дума «У неділю рано-вранці» на слова Т. Г. Шевченка);

2) драму людини-особистості, що бореться з власним безсиллям («Минають дні» на слова Т. Г. Шевченка);

3) драму поета-пророка нації («В грудях вогонь» на слова М. Старицького).

Усі названі солоспіви М. В. Лисенка мають поміж собою чимало спільного в сенсі їх жанрово-стильової спеціалізації як солоспіву моно-драматичного типу. Це:

1) декламаційно-речитативний тип вокальної мелодики;

2) композиційна розлогість строфічної форми;

3) тематично диференційована інструментальна тканина;

4) загальна театралізація вираження засобом драматургічного розвитку.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Репрезентована солоспівами М. В. Лисенка їх типологічна диференційованість сприймається на сьогодні в ролі класичних основ жанрово-стильової спеціалізації української камерно-вокальної творчості. Їх цінність – у чіткості семантичних окреслень, які й забезпечили історичну тривкість інваріантів жанрових типів: пісенного, пісенно-романсового, романсового та моно-драматичного.

Лисенківський «солоспів» – це національно опанований вид камерно-вокальної лірики, що в історичному полі української національної вокальної творчості (опісля канту, старо-галицької елегії, народної пісні) доповнив собою загальну палітру жанрових форм академічної вокальної творчості за видами музично-поетичного синтезу, а також прийомами та способами омузичення словесного тексту як питомої засади творення камерно-вокального жанру.

З'ясовано, що у своїй камерно-вокальній творчості М. В. Лисенко виявив власний стосунок до надбань загальноєвропейської академічної традиції; зокрема – такого її жанрового стереотипу, як романс: його семантичний інваріант доволі жорстко обмежував поле поетичних образів – в рамках любовної лірики; натомість М. В. Лисенко і доповнив, і розсунув ці рамки в бік значно ширшого кола тем та художніх ідей.

Більше того, саме Лисенко у найбільшому наближенні до української ментальності створив тип моно-драматичного солоспіву – віддалений аналог «наскрізної» пісні та балади західноєвропейського зразка.

Водночас, окрім того, що смислове поле поняття «солоспів» рівною мірою здатне позначати собою жанрову сферу камерно-вокальної лірики в цілому, виявлена у солоспівах

М. В. Лисенка їх жанрово-стильова спеціалізація – це результат дії вагомих чинників та закономірностей творення індивідуалізованої жанрової форми самого солоспіву: у типах солоспівів М. В. Лисенка – це завжди диференційований підхід щодо архітектонічних принципів творення вокальної мелодики та інтонаційної структури інструментального тематизму, що разом є засобами музичного перевтілення словесного тексту й авторського голосу Поета.

А отже, в ролі класичних основи жанрово-стильової спеціалізації солоспівів М. В. Лисенка мають можливість бути ідентифікованими (за певними принципами музично-поетичних співвідношень) і в модерних версіях українського солоспіву, що як особний предмет дослідницьких студій вирізнятиме аспекти як спадкоємності, так і новаційних упроваджень.

(Buchok, L, Karalius, M., Yarko, M., 2022)

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Анализ вокальных произведений (1988). Учебное пособие. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
2. Васина-Гроссман В. А. *Музыка и поэтическое слово. Часть 1. Ритмика*. Москва: Музыка, 1972. 150 с.
3. Васина-Гроссман В. А. *Музыка и поэтическое слово. Часть 2: Интонация. Часть 3. Композиция*. Москва: Музыка, 1978. 368 с.
4. Коврига Г. А. Сквозная форма в песнях Шуберта. *Вопросы музыкальной формы*. Москва: Музыка, 1978. С. 139–165.
5. Лаврентьева И. В. *Вокальные формы в курсе анализа вокальных произведений*. Москва: Музыка, 1978. 78 с.
6. Людкевич С. П. Про композиції до поезій Т. Шевченка. *Людкевич С. Дослідження і статті*. Київ: Музична Україна, 1976. С. 127–131.
7. Людкевич С. П. Форма солоспіву у М. Лисенка (спроба аналізу). *Людкевич С. Дослідження і статті*. Київ: Музична Україна, 1976. С. 159–170.
8. Малышев Ю. В. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки). *Музыкальный современник*. Москва: Советский композитор, 1987. Выпуск. 6. С. 265–281.
9. Пархоменко Л. О. Сокровенність суцього (до 160-річчя М. В. Лисенка). *Микола Лисенко та українська композиторська школа*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АНУ, 2004. С. 8–18.
10. Ручьевская Е. А. Некоторые особенности тематизма вокальной музыки. *Функции музыкальной темы*. Ленинградское отделение издательства «Музыка», 1977. С. 117–125.
11. Сохор А. Н. Друзья-соперники. *Поэзия и музыка*. Москва: Музыка, 1973. С. 5–17.
12. Ярмо М. І. Архітектоніка вокальної мелодики. *Епістемологія світу музики. В 2-х томах. Том 1. Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики*. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2010. С. 287–352.
13. Ярмо М. І. Естетика романтизму та романтичні традиції в українській музичній культурі ХХ століття: проблеми інтерпретації. *Романтизм у культурній генезі*. Дрогобич: Вимір, 1998. С. 127–133.

#### REFERENCES

1. Analiz vokalnykh proizvedeniy. [Analysis of vocal works] (1988). Textbook. Leningrad: Muzyka, 1988. 352 p. (In Russian)
2. Vasina-Grossman V. A. *Muzyka i poeticheskoe slovo* [Music and the poetic word]. Part 1. Rhythmics. Moscow: Muzyka, 1972. 150p. (In Russian)
3. Vasina-Grossman V. A. *Muzyka i poeticheskoe slovo* [Music and the poetic word]. Part 2: Intonation. Part 3. Composition. Moscow: Muzyka, 1978. 368 p. (In Russian)
4. Kovriga G. A. Skvoznaya forma v pesnyakh Shuberta. *Voprosy muzykalnoy formy*. [Prevailing form in Schubert's songs. Issues of musical form]. Moscow: Muzyka, 1978. pp. 139 - 165. (In Russian)
5. Lavrentyeva I. V. *Vokalnye formy v kurse analiza vokalnykh proizvedeniy*. [Vocal forms in the course of analysis of vocal performances.] Moscow: Muzyka, 1978. 78 p. (In Russian)
6. Liudkevych S. P. Pro kompozytsiyi do poeziy T. Shevchenka [On music to Taras Shevchenko's poems]. *Liudkevych S. Research and articles*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1976. pp. 127–131. (In Ukrainian)



7. Liudkevych S. P. Forma solospivu u M. Lysenka (sproba analizu) [Form of solo singing in M. Lysenko (an analysis attempt)]. *Lyudkevych S. Research and articles*. Kyiv: Musical Ukraine, 1976. P. 159–170. (In Ukrainian)
8. Malyshev Yu. V. Sintez muzyki i poezii (nekotorye problemy izucheniya vokalnoy muzyki) [Synthesis of music and poetry (some problems of studying vocal music)]. *Muzykalnyy sovremennyyk*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987. Issue 6. pp. 265–281. (In Russian)
9. Parkhomenko L. O. Sokrovennist sushchoho [The secrecy of being] (to the 160th anniversary of M. V. Lysenko). *Mykola Lysenko ta ukrainska kompozytorska shkola* [Mykola Lysenko and the Ukrainian School of Composers]. Kyiv: M. T. Rylsky IMPE with ASU, 2004. pp. 8–18. (In Ukrainian)
10. Ruchievskaya E. A. Nekotoryye osobennosti tematizma vokalnoy muzyki. *Funktsii muzykalnoy temy*. [Some features of the theme of vocal music. Functions of the musical theme]. Leningrad branch of the Muzyka publishing house, 1977. pp. 117–125.
11. Sohor A. N. Druzya-soperniki. *Poeziya i muzyka* [Rival friends. Poetry and music]. Moscow: Muzyka, 1973. pp. 5–17. (In Russian)
12. Yarko M. I. Arkhitektonika vokalnoyi melodyky. Epistemolohiya svitu muzyky. [Architectonics of vocal melodies. Epistemology of the world of music.] In 2 volumes. Volume 1. *Methodological reflections and algorithms of postmodern musicological consciousness: the architectonics of the world of music*. Drohobych: Editorial and Publishing Department of Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 2010. pp. 287–352. (In Ukrainian)
13. Yarko M. I. Estetyka romantyzmu ta romantychni tradytsiyi v ukrayinskiy muzychniy kulturi XX stolittya: problemy interpretatsiyi. *Romantyzm u kulturniy genezi*. [Aesthetics of romanticism and romantic traditions in the Ukrainian musical culture of the twentieth century: problems of interpretation. Romanticism in cultural genesis.] Drohobych: Vymir, 1998. pp. 127–133. (In Ukrainian)