

---

УДК 78.071.1(477)(092):784]:781.22-055.2

DOI 10.34064/khnum2-2907

### Сюн Яхуан

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 413487536@qq.com

ORCID iD: 0000-0001-9760-6890

## Поетика солоспівів Бориса Лятошинського в аспекті тембрової персоніфікації співацького голосу

У вокальній музиці Лятошинського  
“рідко світить сонце”. Та все ж її  
присмеркова атмосфера спонукає  
до розважань над таємницями  
людської душі.

Олександр Козаренко<sup>1</sup>

*У статті викладено дослідницький погляд співачки на проблему співвідношення авторського задуму вокального твору та його виконавського втілення. У наміри композитора завжди входить вибір тембру (хоча б вказівка на тип голосу). Співаки в пошуках нового репертуару обирають відповідний звукообраз не лише за технічними, але й за тембровими параметрами. У семантику вокальної мови закладено темброву персоніфікацію ліричного героя твору, хоча, як засвідчує концертна практика останнього часу, вона може варіюватися. Серед китайських вокалістів, які вивчали проблему символу (у тому числі на ґрунті українського солоспіву Ван Сі, Ван Цзо), ніхто не пов'язував розгортання цілісного смислу твору як символу безпосередньо з тембром співацького голосу. Ця обставина вказує на широку перспективу розвитку теми, насамперед в аспекті типологізації жіночих образів у камерно-вокальній музиці класиків ХХ століття. Матеріалом слугують три*

---

<sup>1</sup> Козаренко, Олександр. (2015). «Квіти зла», або «Місячні тіні». Музика, 3–5, 23.

солоспіви Б. Лятошинського різних років на слова Т. Шевченка, І. Франка, М. Рильського. У **висновках** зазначено, що тембр співацького голосу в процесі інтерпретації твору є унікальним інструментом «портретування» духовної сутності музики, її символом; він не піддається «художньому перекладу», його не можна транспонувати, як мелодію, замінити аналогами. Усяка така модифікація з тембром призводить до втрати «внутрішньої форми» твору як художнього цілого.

**Ключові слова:** вокальна музика, духовна лірика, символ поетичний, семантика музичної мови, стиль композитора, співацький тембр, персоніфікація.

**Постановка проблеми.** У глобалізованому світі сучасної музичної культури виконавство займає окрему нішу. Носіям виконавської творчості відома проблема відбору репертуару в аспекті відповідності типу співацького голосу авторському задуму вокального твору.

Спостерігаючи за бурхливим розквітом творчості співаків з Китаю, які опановують західноєвропейську музичну спадщину всіх історичних епох та жанрів, на всіх рівнях творчої практики (конкурсною, концертною, навчальною, фестивальною), зокрема, в Україні, перед дослідником постає питання: яким чином відбувається ця інтеграція? Чи існують аксіологічні механізми пояснення такого органічного входу іноземних виконавців у «чужий» (у ментальному й мовно-стильовому сенсах) мистецький часопростір? Як висвітлюють цю проблему сучасні дискурси когнітивної психології, філософії культури та семіотики? Авторка вивчає означену проблему на ґрунті *української камерно-вокальної музики* в дискурсі виконавської інтерпретології, яка акцентує увагу на місії співака репрезентувати ліричного героя (у тому числі завдячуючи тембровій персоніфікації в цілісності його буття). Крім того – у дзеркалі авторської духовної рефлексії (з одного боку) та в умовах сучасної комунікації зі слухачем (з другого).

Входження іншомовних співаків у «семантичне поле» концертно-камерних жанрів (як правило, ліричного спрямування) виявило проблему символізації параметрів музичної мови, яка націлена на адекватне втілення поетичного першоджерела. Ураховуючи мовний та

психологічний бар'єри творчого спілкування із творами ХХ століття (складними як за стилістикою, так і за образно-поетичним змістом), дослідник-виконавець повинен обирати «ключ» розуміння власного досвіду «зустрічі» з іншомовною виконавською традицією. Таким «спільним знаменником» для музики ХХ століття є *концепт символу*, що поєднує стильові контрасти «ландшафтів» концертно-камерної музики та виконавства (від бароко – до романтичної пісні, вокальних циклів на поезію різних авторів).

*Актуальність теми* дослідження української камерно-вокальної лірики для китайських співаків полягає в пошуках інтелектуальних механізмів співтворчості з європейським «композиторським спадком». Проблему тембрової персоніфікації співацьких голосів (серед інших принципів поезики камерно-вокального жанру), що розробляється на матеріалі українського контенту з позицій виконавської інтерпретології, у наукових працях не виявлено, що актуалізує досвід її постановки в пропонованій статті. Отже, брак новітніх джерел щодо композиторсько-виконавської поезики Б. Лятошинського і, зокрема, ролі співацького голосу, за наявності новітніх нотних видань вокальних творів митця (редактор І. Савчук, 2013), фокусує увагу на поста-ті українського митця як нагального завдання світової музикології ХХІ століття. Надзавданням авторки є популяризація творів українських класиків, їх упровадження в науковий та концертний обіг інших країн, зокрема Китаю.

**Мета дослідження** – виявити роль тембрової персоніфікації співацького голосу в системі композиторської поезики солоспівів Б. Лятошинського.

**Матеріалом дослідження** обрано вокальні твори для високого голосу, написані в центральний період творчості Б. Лятошинського 30–40-х років століття: солоспіви на поезію Тараса Шевченка («Єсть карії очі», 1927 р.), Івана Франка «Чому не смієшся ніколи», ор. 31), Максима Рильського («Колискова», ор. 39).

**Аналіз останніх публікацій за темою.** Науковці, розглядаючи вокальну спадщину Б. Лятошинського, частіше звертаються до раннього етапу творчості композитора (1920-ті рр.), тоді як солоспіви наступних десятиліть нечасто стають предметом спеціальної розвідки.

Інтерес до солоспівів композитора виявлено у статтях музикознавців старшої генерації (Самохвалов, 1974; Булат, 1992; Фільц, 2011). Стисла характеристика жанру міститься в дисертації О. Баланко та створеному на її основі навчальному посібнику (Баланко, 2018).

Концептуальну переоцінку ролі фундатора нової української композиторської школи містять праці О. Козаренка, який розкрив національний «генокод» його композиторського стилю і специфіку творчого методу (Козаренко, 2000). Розглядаючи створення національної музичної мови як «універсальної загальнонаціональної семіологічної системи», автор доходить висновку, що її «вищим виявом у середині ХХ ст. стала музична мова Б. Лятошинського: як за глибиною закорінення у національну (і європейську) традицію, так і за оригінальністю, структурованістю, зрештою, «інформаційністю» мовленнєвого коду, підхопленого й розвиненого спадкоємцями композитора. Попри всю неоднозначність мовно-стильових явищ в умовах стратифікації музично-історичного процесу завдяки Б. Лятошинському були забезпечені єдність національного музичного семіозу, його поступальний і незворотний характер» (Козаренко, 2000: 217). З точки зору методології розкриття теми будемо спиратися на усталені канони когнітивного моделювання композиторсько-виконавської поетики, які викладені в працях музикознавців харківської наукової школи: «Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз» (Ніколаєвська, Шаповалова, 2021) та «Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології» (Александрова, Шаповалова, 2020). На розвиток концепцій китайських дослідників-вокалістів, присвячених вивченню жанру українського солоспіву, – дисертації Ван Сі (Львів, 2013) та Ван Цзо (Харків, 2015), отримають розвиток ідеї семіотичного аналізу європейського мистецтва поезії і співу на ґрунті камерно-вокальної лірики Б. Лятошинського.

**Методи дослідження.** Серед інтерпретативних підходів до аналізу вокальних творів:

– *семантичний* – потрактовує поетичні смислообрази та їх музичне втілення в єдності символічної форми мислення, яким необхідно оволодіти співакам-інтерпретаторам вокальної лірики ХХ століття;

- *жанрово-стилістичний* – визначає специфіку трактування певної типової моделі в контексті композиторського стилю;
- *структурно-функціональний* – виявляє ієрархічну організацію твору в єдності тематизму вокальної та інструментальної партій, поезії та логіки композиції.

**Виклад основного матеріалу.** Для китайської національної традиції функцію «генокоду», першоджерела культури (та її носіїв у різних видах творчості) відіграє давньокитайська поезія доби середньовіччя, яка отримала назву «золота доба». В її класичних зразках зберігається в цілності ціннісна семантика китайського образу світу через двоєдність поетичного та музично-інтонаційного логосу, закладеного в символізації і філософській ємності поетичного слова. Символіка давньокитайської поезії, що стає предметом стилізації за її неперевершену красу, обожнення природи, репрезентувала узагальнений ідеальний «образ Сходу», підкоривши з часом увесь світ вишуканістю і філософською глибиною. Крім того, музикантів у кожному з найпоширеніших символів стародавніх текстів «зачепило» відчуття Буття, його універсально-людські сенси (земля, дім, рідний край, музика природи, Любов, кохана / коханий, птах, люття, щастя, розлучення з батьківщиною), що отримують національну специфізацію через індивідуально-авторський контекст творчості. Саме тому мистецький символ є унікальним – водночас універсальним та конкретним – законом художнього моделювання дійсності, що охоплює в своєму полісемантичному «ареалі» діалектику загального й особливого (національного та індивідуального), надаючи інтерпретаторам презумпцію *вільного вибору його трактування*.

Б. Лятошинський – один із перших слов'янських музикантів, хто віддав данину європейському здивуванню східної екзотикою як культурою Іншого (поезія Лі Бо, Ван Вей, Цуй Гофу). Безумовно, композитор сприймав вірші давньокитайських поетів не як етнограф, що вивчає об'єктивні параметри буття народу, а як **митець** – на рівні інтуїтивного осягнення цілісного смислу прочитаного тексту. Ясна річ, ключем до розуміння загальних сенсів давньокитайської поезії постає символ як спосіб «говоріння», як кажуть філософи. «Зустріч» композитора відбулася в духовному часопросторі давньокитайської по-

езії в символічному дискурсі. (Яким чином композитор потрактує в цьому творі високий жіночий голос і відповідно техніку колоратурного співу – тема, яка залишилася в його дослідників «у тіні»).

Ліричний модус вокальної творчості складається з усталеного, напрацьованого досвіду моделювання «лірики цілого народу», який закарбовано в понятті «жанрово-стилістичний комплекс» для передачі традиції від покоління до покоління композиторів. З іншого боку, символіка музичної мови залежить від семантики вербального слова, що виспівується кожен раз персонально в концертно-сценічних умовах комунікації від імені ліричного Я-образу (чоловіка / жінки). Тому знайомство з вокальною лірикою європейської традиції, з «генетичним кодом» культури відбувається через уособлення *ліричного світу* музики посередництвом співацького голосу.

Отже, цілісний образ у вокальній ліриці постає двовимірним явищем: суб'єктивним, *персоніфікованим* через слово Поета / Автора музики – з одного боку, а з другого – об'єктивним, мотивованим соціокультурною стратегією по відношенню суспільства до лірики як способу існування музики. Звідси образ-символ Поета як носія духу свободи та вольності – свободи думки, чуття, чіткої громадянської позиції – один із найпоширеніших у китайській поезії. В європейській традиції цей образ також є уособленням духовної сутності людини і постає символом рівня сформованості культури: якщо існує культ Любові (еросу), то це потребує підготовленого підґрунтя, налаштованості музичного суспільства саме на лірико-психологічний вимір образу людини.

Іншим концептом вокальної лірики є образ Жінки як символ Любові, серед них – мати (Богородиця), кохана (коханий), любов до рідного краю (родини), природа (рай на землі). Увесь цей семантичний компендіум поетичних символів отримує в музиці українських композиторів своєрідне втілення з високим рівнем символізації засобами музичної мови, сенс якого можна охопити спеціальним терміном – *духовна лірика*. І в цьому жанрово-семантичному комплексі одним із яскравих, характеристичних ознак стилю постає співацький голос та його атрибуції (тембр, амплуа, регістровий колорит, технічна вправність). Інакше кажучи, тембр безпосередньо причетний до ство-

рення цілісного «портрету героя» засобами проінтованої музичної символіки (так само, як, наприклад, тональність для Й. С. Баха при написанні «Добре темперованого клавіру»).

Солоспів – один із знакових вокальних жанрів української національної культури, оскільки через вербально-поетичну складову втілює ментальні атрибути народної творчості, мотиви та символи її міфології, філософії, поетики. Поняття ліризму, що складає осердя солоспіву, визначає «надособистісний ліризм української музики» (Шевченко, 2020: 13). Дослідниця вказує на «абсолютизацію ліризму як соціопсихологічного покажчика буття нації», «перетворення ліризму національної вокальної творчості в інструментальний глобалізм у другій половині ХХ ст.» (там само).

Здатність солоспіву до пересемантизації, трансформації інваріанта в нових стилістиках, його відкритість до взаємодії з іншими мовностильовими системами (фольклор, хоровий спів, інструментальне музикування) породжує багатство семантичного поля жанру, його життєдайну силу. Синтезування музично-класичної і народної (етнонаціональної) концептосфери втілилось на різних рівнях семіотики жанру (поетичних звукообразів, композиції, синтаксису, інших мовно-стильових паралелях), що забезпечило його стійке існування в творчій практиці аж до нашого часу.

Жанрова множинність солоспіву неможлива без таких параметрів виконавської поетики, як: по-перше, темброве амплуа співацького голосу (репрезентанта ліричного героя/героїні) та, по-друге, інструментальний супровід, найчастіше фортепіанна партія, роль якої у створенні відповідної музичної символіки, починаючи від камерно-вокальних творів ХІХ століття, неймовірно значна. У поєднанні із виразністю *canto* створюється неповторний колорит символічного «портретування» людей, подій, природи, міфології – універсум національної камерно-вокальної лірики.

Українські композитори, будучи прекрасними піаністами (М. Лисенко, Я. Степовий, В. Косенко, Н. Нижанківський, В. Барвінський, Б. Лятошинський), добре розуміли природу вокальної мови, яку треба «оздоблювати» повноцінним фортепіанним тематизмом (часто віртуозного характеру), що стає не просто супроводом для співака, а й ви-

разним драматургічним важелем для розкриття поетичної символіки в музично-інтонаційній проекції. Завдяки цьому удавана, на перший погляд, простота жанру солоспіву розкривається в багатогранному суголоссі вокально-поетичного та інструментального самовиразу. У цьому процесі композитори приділяють важливу увагу співтворчості з вокалістами, а на першому етапі реалізації творчого задуму – вибору тембру-усоблення ліричного героя.

Розвиток лірики в українській вокальній музиці збігається в часі із західноєвропейськими романтичними інтенціями; можливо, через такий «збіг» романтизм «затримається» в музичній культурі України спочатку до 30-х років ХХ століття («останній» романтик – В. Косенко), пізніше відродиться в авторських ліричних піснях 50–70-х років (І. Шамо, Ю. Мейтус), українській пісенній естраді 60–70-х років (з її неперевершеним національним колоритом, зорепадом співаків з унікальними голосами та виконавським стилем); нарешті, перетвориться у неоромантизм 90-х років ХХ століття (вокальні твори В. Сильвестрова). Супроводжуватиме цей шлях саме солоспів у своїх жанрових варіантах. Його становлення розпочинається в творчості М. Лисенка, який свідомо звертається до популярного жанру, надаючи йому іншого академічного звучання. Але, як відомо, кристалізація жанрових рис солоспіву у творчості Лисенка пов'язана із віршами Т. Шевченка.

У класика української музики нового, ХХ століття виконавці знаходять для себе солоспіви, у переважній більшості створені на вірші європейських (П. Б. Шеллі, М. Метерлінк, Г. Гейне) та українських поетів (І. Франко, В. Сосюра, М. Рильський та ін.). Виняток становить *op. 17* на поезії стародавніх поетів Китаю (див.: Вей Сі, 2015), що можна пояснити тяжінням Б. Лятошинського раннього періоду творчості до методу символічного світоспоглядання, відповідного європейському стану перебування художньої свідомості митців (пізній Р. Штраус, К. Дебюссі).

Звернемо увагу на той факт, що більшість композиторів 1920-х років зверталися переважно до поезії сучасників. Б. Лятошинський же розпочав вокальну творчість із романтичних і символістичних текстів європейських поетів (Г. Гейне, П. Б. Шеллі, М. Метерлінк). І лише



згодом обиратиме виключно українські поетичні тексти, що засвідчує зміну творчої парадигми з європейської на *україноцентричну* (починаючи з післявоєнних років), яка на подальше визначить творче *credo* митця у таких відомих творах, як «Український квінтет», «Увертюра на чотири українські теми», «Слов'янський концерт», опера «Золотий обруч». Ця тенденція вперше відзначена О. Козаренком як «рух мовостиліу<sup>2</sup> від скрябінської “теософічності” до європоцентричного панславізму» (Козаренко, 2001: 35).

Солоспіви раннього та центрального періодів творчості митця посідають вагоме місце. До певної міри вони відіграли роль «індикатора» емоційної напруги внутрішніх особистих переживань і, можливо, слугували єдиним неприхованим простором духовних рефлексій композитора. На початку молодий композитор у полоні пошуків власного «мовостиліу» підкорює експресіоністичну традицію (як продовження пізнього романтизму). Але саме у солоспівах формування специфічної мови Б. Лятошинського як *системи стильових інтонем* (мелосу, ладогармонії, фактурно-тембрового комплексу) та *символічного мислення як світоглядної «надбудови»* творчості відбулося раніше, ніж в інших жанрах. Ось чому камерно-вокальну лірику можна вважати творчою лабораторією митця, що слугувала кристалізації власної **поетики** в умовах нової естетичної ситуації ХХ століття.

Вокальна лірика начебто перебуває в зоні «турбулентності», віддзеркалює духовну кризу мистецької еліти нового суспільства; у ньому композитор переживає досвід буття через страждання, пошук власної ідентичності як митця, громадянина, людини. Отже, вокальна творчість Б. Лятошинського «перекидає арку» від постромантичної «естетики почуття» до символістської експресії, пов'язаної із новими реаліями світовідчуття ХХ століття. Творчий «сплеск» у створенні ним вокальної музики на вірші поетів-символістів тривав усього з 1922 до 1926 років, коли були написані вокальні цикли й окремі солоспіви (35 творів за останнім виданням І. Савчука «Б. Лятошинський.

---

<sup>2</sup> Термін О. Козаренко окреслює семіотичний дискурс феномена Б. Лятошинського: з одного боку, усталений *стереотип мислення* (національно-українська мова) & *оригінальність* композиторського мислення (стиль).

Романси 1920-х», 2015). У цей час композитор ще міг собі дозволити вільно писати музику на улюблену поезію. Після 1926 року уподобання композитора зміняться: камерний жанр поступиться місцем концептуальним жанрам (симфонії). Наступний «замовлений» цикл романсів на вірші О. Пушкіна з'явиться на світ лише через десять років, у 1936 році (у зв'язку з державними заходами з приводу сторіччя з дня загибелі поета).

Межа, яка пройде у мистецтві 1926–27 років, торкнеться всіх композиторів: ліричне, національне, індивідуально-особистісне обернеться заборону, їх треба буде виборювати в несприятливих політичних умовах. Можливо, цим фактом, а також новим явищем кон'юнктурності в мистецтві (коли пишуть не за покликом серця, а як соціально-політичне замовлення) можна пояснити різке зменшення кількості творів вокальної лірики у 1930-х роках, небажання композиторів звертатись до цього жанру.

Проаналізуємо три твори Б. Лятошинського, виокремлюючи три позиції «жанрової картини світу» як ліричного «космосу» української класичної поезії:

- образ ліричної героїні (жінки);
- символіка музично-поетичного смислотворення (+ логіка композиції);
- темброва персоніфікація звукообразу (жіночий портрет, ліричний герой).

Солоспів «Єсть карії очі» для високого голосу і фортепіано написаний на слова **Т. Шевченка** (з поеми «Гайдамаки», перший розділ «Галайда»)³.

Символіка любові-закоханості (очі, серце, святий дух) втілюється через портрет дівчини дещо незвичними для романтичної стилістики музичними засобами. Характерні для пісні розспіви, або романсова

---

³ «Єсть карії очі – як зіроньки, сяють,  
Білі рученята – мліють-обнімають,  
Єсть серце єдине, серденько дівоче,  
Що плаче, сміється, і мре, й оживає,  
Святим духом серед ночі понад ним витає».

кантилена поступаються місцем мелодекламації: кожному складу поетичного тексту відповідає один звук, із інтервальних «знаків» лірики в мелодичній лінії залишається тільки висхідна мала секста та гармонічні фігурації в інструментальному супроводі.

Час написання солоспіву збігається з періодом формування власної стилістики композитора, ознаками якої слугують висхідна «ямбічна кварта» (за О. Козаренком), сполучення її із тритоном, септимою, секундою; ритмічне дроблення – «тріольна юбіляція», «емансипація метро-ритму, “асинхронність” протікання часу в різних фактурних шарах, що асоціюється з постійним становленням музичної матерії, паралельним протіканням кількох думок» (Козаренко, 2000: 198).

У солоспіві «Єсть карії очі» наявні всі елементи стилістики Б. Лятошинського, що розвинулися і закріплюються як мовностильова знакова система в подальших творах. Строфічність віршованої форми поезії Т. Шевченка та синтаксис мелодики солоспіву не збігаються; фрази будуються за принципом підсумовування:

$$\begin{array}{c} a \quad b \quad a_1 b_1 \quad | \quad c \quad c_1 \quad c c_1 \\ 2 \text{ т. } 3 \text{ т. } 5 \text{ т.} \quad | \quad 2 \text{ т. } 2 \text{ т. } 5 \text{ т.} \end{array}$$

Період складається з двох симетричних речень (10+10), однак відсутній серединний каданс; тому тема солоспіву звучить і сприймається як єдина цілісна будова. Цьому сприяє фактурний, динамічний і ладо-гармонічний розвиток. Співтворчість вокалу та інструмента складає для виконавців цього солоспіву певну проблему, якщо вони не мають досвіду виконання творів, написаних у розширеній (хроматичній) тональності. Тому слід репетиційний період присвятити вслуховуванню вокаліста в звукову ауру фортепіано, багаторазово засвоїти їх комплементарне суголосся на рівні обопільного тематизму (ладо-гармонічного, метро-ритмічного, супідрядності синтаксису вокального мелосу та фактурних шарів фортепіано, що не збігаються в часі).

У солоспіві «Єсть карії очі» закладено і специфіку роботи композитора з поетичним першоджерелом, що продовжиться у творах наступного періоду. Фактура мініатюри містить характерні фігура-

ції з тріольною ритмо-формулою (знак-символ «серцебиття»), що в наступних вокальних творах Б. Лятошинського стане невід'ємною часткою як типово романтична атрибуція душевного хвилювання. Низхідні гармонічні фігурації тричі доповнені підголосками верхнього голосу, що завдає елементи полімелодизму й широку амплітуду емоційної хвилі та відбивається на «драматургічному профілі» твору.

Солоспів «*Чому не смієшся ніколи?*» побудовано відповідно до композиції поетичного тексту. У першій строфі суцільні фрази-запитання чоловіка до коханої: «*Чому не смієшся ніколи? Чому в твоїм серці зима? І горе зморозило душу, що сміху у горлі нема?*»; у другій – ствердні відповіді, що розкривають їх «сутінковий» сенс: «*Лежить якийсь смуток тасмний на твоїм чудовім чолі*».

Складається проста двочастинна форма з двох періодів квадратної будови:

A (8т)    B (8т) coda (3т)

a a<sub>1</sub>    b b<sub>1</sub>    a<sub>2</sub>.

Контраст між розділами – на рівні фактури, ритму, характеру. Об'єднує ладо-гармонія: у тональності *h-moll* гармонічний зворот із характерним поєднанням  $t$  з  $IV_2^{\#1}$  та  $t$  із низьким  $IV_3^4$  (як *S* однотерцієвої тональності).

У перших двох фразах цей зворот звучить у тональності *IV* низького ступеня (*es-moll*) в основній тональності; далі, у третій – у паралельній тональності (*D-dur*), у четвертій – особливо загострено в акордах звучить хроматичний хід у верхньому голосі (висхідний і низхідний), як обігравання *V* ступеня тональності (*fis-eis, fis-g; a-gis, a-b; b-a, b-h*). У розділі «*A*» акордова фактура, пунктирний ритм і синкопа на другій долі, як тяглі звуки, підкреслюють стриманість і водночас внутрішню напругу. Додаткової експресії надають чергування акордів і сольних фраз у вокальній партії, подібно до оперних речитативів.

Інтонаційну основу *canto* складає рух на висхідну кварту і тріольність мелодичної лінії, суголосну віршовому розміру поетичних фраз. У другому розділі (*B*) відбувається ритмічне збільшення (тріолі чвертних і затактові чверті замість вісімок). Але укрупнення

не сприймається масивно через постійний фігураційний фон у партії фортепіано. Традиційним є поліритмічне поєднання у фігураціях тріольності і дуольності (у партіях правої і лівої руки).

Гармонічна основа залишається подібною до заданої акордики. Хроматичний зсув у басу (g-Ges) від великого мажорного квінтсекст-акорду (тризвук g-moll з секстою) до великого мажорного септакорду (Ges-dur) змінюється на діатонічний хід баса у *h-moll* ( $IV_7 - I_6$ ); перед кодою (a<sub>2</sub>) звучить великий мажорний септакорд II низького ступеня, утворюючи хроматичний хід у басу *c-h*. Кода, побудована на зворотах експозиції, вносить відчуття репризності, повернення до хвилюючих питань «Чому?..» Але гармонічних зворотів тут непарна кількість – три замість чотирьох, тому останній акорд не ставить крапку: солоспів завершується альтерованим секундакордом IV ступеня ( $IV_2^{#1}$ ). Подібна розімкнутість інтонаційної форми відповідає символічному змісту поезії І. Франка: відповіді на питання немає...

Узагальнюючи вокальний мелос в інших «жіночих» солоспівах Б. Лятошинського на поезію І. Франка, відзначимо, що їх характеризує наспівно-декламаційний синтез: з одного боку, терцієві ходи, пластика руху через поступеневість, хвилеподібність; з другого – системні риси декламації (відсутність розспівів, стрибки на кварта, квінту, що сприймаються як знак активності, напруга висхідного руху з подальшим низпадінням, згасання у протилежному, вільно-акцентований ритм). У межах розширеної тональності вокальна партія являє певну виконавську складність (з точку зору інтонування). Часта зміна тональних опор, відсутність звичної функціональності вимагає від вокаліста відчуття інтерваліки, подібною до додекафонії. Так, у проаналізованому солоспіві на вірш Т. Шевченка є наголошені склади у дієсловах «плаче», «сміється», підкреслені висхідними інтервалами на довгій тривалості із наступним низхідним поверненням. Психологічний ефект сприйняття цієї «інтервальної символіки» – «кардіограма» модуляції від романтичної наспівності до декламації із завищеним градусом експресії.

Звернемося до аналізу лірики іншого роду – *колискової*. Звернення Б. Лятошинського до цього жанру є не випадковим: це – знак-символ духовної рефлексії автора на ґрунті осмислення ним національних ар-

хетипів, що ставали «семантичними орієнтирами авторського вислову» (Козаренко, 2000: 206).

Жанрові ознаки фольклорного архетипу в «**Колисковій**» **ор. 39** (вірші М. Рильського) закарбовані в партії *canto* через заокруглені поспівки, «ліричні» інтервали (терції, сексти), м'які поступеневі рухи заколисування. Хоча ознаки деклаційності в мелодиці теж відчутні. Композиція «Колискової» не строфічна, як можна очікувати з огляду на поетичну строфічність; тут переважають інші складні композиційні ознаки, необхідні композитору для втілення його задуму, а саме – складна тричастинність, що містить контраст і репризність більш вищого рівня, ніж пісня. Так, три перші куплети складають експозиційний розділ драматургії твору, четвертий – контрастна середина (*motus*), п'ятий – скорочена реприза. Цікаво, що і вступ повторюється перед заключним розділом ( $A_3$ ), що нетипово для вокальної музики та надає несподіваний наративний ефект повернення «до себе» (наче кінострічку прокрутили на початок, «перший кадр»). Отже, композиційна схема виглядає таким чином:

Вст.	I	II	III
2т А пр.	А <sub>1</sub> пр.	А <sub>2</sub> пр.	В пр.
		В пр.	
	А <sub>3</sub> пр.		
		es e	
	Ges des f E	Ges des	Ges des

В основу тематичного розвитку солоспіву покладено варіантно-варіаційний принцип. Зміни торкаються інтервальної будови мелодики: при повторенні окремих зворотів відбувається її розвиток. Але рушій всіх змін – насичений тонально-гармонічний рух, якому підпорядковані і мелодичний, і формотворчий процеси. Від першого до останнього куплету перекидається тональна арка (*Ges-dur; des-moll*), утворюючи репризність. Вона наявна і в експозиції, вибудовуючи просту тричастинну форму. Але названі тональності часто окреслені лише на початку куплету; їх завершення ніколи не повертає в основну тональність, створюючи наскрізний тип розвитку і розімкненість форми в цілому. Навіть при основній тональності *Ges-dur* завершення солоспіву відбувається у тональності приспіву – *des-moll*.

«Колискову» ор. 39 можна вважати стильовою «визітівкою» Майстра, оскільки у ній «проскановано» характерні для *зрілого* композиторського письма тональні співвідношення й гармонічні прийоми: хроматичні зсуви-зіставлення, акорди однотерцієвих ладів, тональності на понижених ступенях ладу. Так, у найбільш «спокійних» куплетах ( $A$ ,  $A_2$ ) є зворот I–VII<sup>b</sup>–VI; перехід до *des-moll* приспіву відбувається через VI<sup>b</sup>. Ладова перемінність (*Ges-dur* – *es-moll*), притаманна народній пісні, тут характеризує якісно інше явище – бітональність. Приспів означений послідовністю нонакордів. Їх «стрічковий» рух по цілих тонах (*ges*, *e*, *d*) апелює до стилістики «Павани» М. Равеля, що споріднює колористику гармонічної мови українського композитора із спорідненими стильовими інтенціями європейського мистецтва межі XIX–XX століть (імпресіонізм, експресіонізм).

Гармонічними опорами «Колискової» є паралельні квінти – вагомий важель символізації музичного пленеру: цей фонізм пов'язаний із гетерофонним складом українського багатоголосся і слугує знаком національної семантики мовостилю Б. Лятошинського; паритетність паралелізмів з тризвуками також апелює до модальності, етнохарактерних прийомів голосоведення народної пісенності та інструменталізму. Особливо яскраво це відтворено у кульмінації гармонічно насиченого середнього розділу (B). Ладогармонічний рух скеровано від *es-moll* до *e-moll* через паралелізми тризвуків усіх ступенів у фрігійському *es-moll*, потім у *D-dur* (I–IV) і *d-moll* (I–IV). Крім того, слова «*б'ється з ворогом лихим*», підкреслені акцентами, звучать на тлі двох паралельних септакордів (до *G-dur* і *fis-moll*). Поряд з етнохарактерними сегментами дещо академічно звучать сектакорди, що належать до «інтонаційного словника» західноєвропейської опери (зокрема, речитативу). Утім вони вписані в загальноприйнятний канон «європейськості».

Щодо супроводу зауважимо, що фортепіанна фактура незмінно містить остинатну формулу «заколисунання» (у малій і великій октавах). Тоді як верхній голос утворює підголосок до мелодії, що іноді дублює *canto*, а інколи звучить вільно-імітаційно (третій куплет  $A_2$ ). Лише в середньому розділі (B) фортепіанна фактура ускладнюється тріольними фігураціями, «знімається» ліричне суголосся *canto* й інструмента; звучання драматизується, набуває героїки.

**Висновки.** Вокальна музика XX століття є найчутливішим «барометром» думок, настроїв, психологічної аури українського суспільства крізь призму авторської творчості (поета і композитора) як духовної рефлексії.

Найяскравішою складовою поезики Б. Лятошинського є *гармонічна інтонація*. Символізація стильового мовлення в його солоспівах відбувається за рахунок таких сегментів, як: кварто-квінтові співзвуччя; опора на септакорди (зокрема, великий мажорний з його оберненнями); акорди із альтерованими тонами; нонакорди, які сполучаються між собою в межах мажоро-мінорної системи, у терцієвому співвідношенні; розширена тональність із розосередженими тональними опорами).

Іншим стилістичним прийомом вокального письма композитора є увага до *декламації*, що породжує «промовленість слова» в партії *canto* через ямбічну кварту, неповторену / неакцентну ритміку, асиметричні будови музичного синтаксису. У вокальній партії декламаційність підкреслена повтореними звуками; інтервал кварта є майже в усіх фразах і у висхідному, і низхідному рухах, але частіше вона ямбічна. Оскільки мелодична лінія міцно пов'язана із гармонічною основою, вокалістам слід розібратись в акордах і тональних опорах для точного інтонування півтонів, енгармонізмів, альтерованих ступенів.

Порівнюючи солоспіви для жіночого голосу на рівні аналізу «мовостилію» Б. Лятошинського, ми спостерігали символізацію музичної образності, значення якої для виконавця важко переоцінити. Надметою інтерпретатора солоспівів українського митця (як співачки, так і співака) є усвідомлене сприймання символічної форми вокальної лірики через інакшу якість жанрової стилістики *canto*: «європейськість» – в ускладненій новаціями звукоутворення творчій практиці межі XIX–XX століть (імпресіонізм, експресіонізм) у синтезі з національно-ментальними впливами фольклорного мистецтва (архаїзми, наспівна декламація, «жіночий» ліризм). Наслідком буде адекватне відтворення поетичного змісту інтонацій-символів.

Роль високого жіночого голосу в солоспівах Б. Лятошинського полягає у тембровій персоніфікації героїні: від поступового «розгор-



танья» музично-поетичного символу до його «згортання» в цілісному портреті (репрезентації ліричного звукообразу). Іншими словами, тембр – це «згорнутий символ» ліричного героя, його «звукове тіло». Якщо в романсах на вірші китайських поетів *op.* 17 це було зумовлено типом музично-символічного мислення у зв'язку з поетичним джерелом і привело до музичного звукопису (звуконаслідування звуків природи, співу птахів), то в солоспівах на тексти Т. Шевченка та І. Франка відтворювався національний аналог європейського романтизму: тема трагічного кохання (Маргарита з «Фауста» Й. В. Гете).

Інший зразок духовно піднесеної «жіночої лірики» – символ Матері («Колискова»). У «Колісковій» *op.* 39 озвучено духовно піднесений образ Матері як символ національного архетипу Божої любові. Місія співачки – увібрати «в себе» відчуття цілісного «згорнутого» символу та репрезентувати свою героїню в інтонаційно-тембровій персоніфікації. Таким чином, в основу типологізації жіночих образів, оспіваних в камерно-вокальних творах українських авторів, покладено архетипи європейської культури, помножені на ментальні ознаки української душі, закладені в народнопісенній творчості українського народу: семантика кохання («еросу індивідуального тяжіння», за виразом Платона); щастя любові або страждання від зради, розлучення, смерті.

За нашою гіпотезою, співацький тембр є унікальним інструментом репрезентації поетичних символів та композиторських рішень; він не піддається «художньому перекладу» (через перенесення його якості на інший звуковий об'єкт), його не можна транспонувати, як мелодію, замінити аналогами. Усяка така модифікація з тембром призводить до втрати «внутрішньої форми» твору як художнього цілого.

**Перспектива подальшого розвитку теми.** Спираючись на викладену ідею, на підставі розлогого корпусу творів можна скласти типологію жіночих образів в українській камерній ліриці ХХ століття. В антологію жанру увійдуть твори В. Косенка, Б. Лятошинського, П. Гайдамаки, Ю. Мейтуса, І. Шамо, А. Кос-Анатольського, В. Бібіка, В. Птушкіна як для жіночих, так і для чоловічих голосів. Їх аналіз виявить гендерну компоненту сучасного виконавства, закладену генетично в ліричні вокальні твори. Найчастіше їх складають чоловіки

(поети й композитори), а виконують не тільки співаки, але й співачки, потрактовуючи «образ Поета» та інші символи вокальної класики в нових форматах «зустрічі з Іншим-у-собі» (П. Рікер).

#### ЛІТЕРАТУРА

- Александрова, О., Шаповалова, Л. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU*. (Collective monograph). Riga: Izdevniecība "Baltija Publishing" &quot; Baltija Publishing &quot; р. 1–20.
- Баланко, О. (2018). *Сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен*. Житомир.
- Булат, Т. П. Солоспіви. *Історія української музики в 6 т.* Київ: Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 175–204.
- Ван Сі (2013). Рівні прояву інтертекстуального семіозису у вокальному циклі «Три вірші старовинних китайських поетів VIII століття» Б. Лятошинського. *Музикознавчі студії*, 27, 70–81.
- Ван Цзо (2014). Інтонаційно-жанрові засади українського солоспіву. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 40, 726–736.
- Ван Цзо (2015). *Український солоспів у контексті сучасного виконавського мистецтва*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів.
- Ніколаєвська, Ю., Шаповалова, Л. (2021). Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*. (Collective monograph). Riga, Latvia: Baltija Publishing, р. 126–143, DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
- Самохвалов, В. (1974). *Борис Лятошинський*. Київ.
- Фільц, Б. М. (2011). Максим Рильський в історії української музичної культури. *Слов'янський світ*, 9, 174–196.
- Шевченко, Л. (2020). *Стильова парадигма української фортепіанної культури XX століття у світовому просторі*. (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). Київ.

## REFERENCES

- Aleksandrova, O., Shapovalova, L. (2020). Formuvannia myslennia suchasnoho vykonavtsia v systemi intehralnykh zviazkiv teorii muzyky ta interpretolohii. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU*. (Collective monograph). Riga: Izdevniciba «Baltija Publishing», p. 1–20.
- Balanko, O. (2018). *Suchasna ukrainska kamerno-vokalna muzyka yak vykonavskyy fenomen: navch. posib*. Zhytomyr.
- Bulat, T. P. Solospivy. *Istoriia ukrainskoi muzyky v 6-ty tomakh*. K.: Naukova dumka, 1992. T. 4. S. 175–204.
- Van Si. (2013). Rivni proiavu intertekstualnoho semiozysu u vokalnomu tsykli «Try virshi starovynnykh kytaiskyykh poetiv VIII stolittia» B. Liatoshynskoho. Naukovi zbirky LNMI imeni M. Lysenka «Muzykoznavchi studii». Vyp. 27. S. 70–81.
- Van Tszo. (2014). Intonatsiino-zhanrovi zasady ukrainskoho solospivu. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii praktyky osvity: zb nauk. prats. Khark. derzh. un-t mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, red. ta uporiad. L. Shapovalova. Kharkiv: Vyd-vo TOV «S. A. M». Vyp. 40. S. 726–736.
- Van Tszo. (2015). Ukrainskyi solospiv u konteksti suchasnoho vykonavskoho mystetstva: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Kharkiv. 18 s.
- Kozarenko, O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy. Lviv, 286 s.
- Nikolaievska, Yu., Shapovalova, L. Piznavanistsymvolu v muzytsi: interpretatyvnyi analiz. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. R. 126–143. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
- Samokhvalov, V. (1974). Borys Liatoshynskyyi. Kyiv. 47 s.
- Filts, B. M. (2011). Maksym Rylskyyi v istorii ukrainskoi muzychnoi kultury. Slovianskyi svit: zb. nauk. pr. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. Vyp. 9. S. 174–196.
- Shevchenko, L. (2020). Stylova paradyhma ukrainskoi fortepiannoï kultury XX stolittia u svitovomu prostori (avtoref. ... dok. mystetstvoznav.). Kyiv. 36 s.

**Xiong Yahuan**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis  
e-mail: 413487536@qq.com  
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9760-6890>

**The poetics of Borys Lyatoshynsky's solo singing  
in terms of timbre personification of the singing voice**

***The substantiation of the topic.** In performing creativity, there is a well-known problem of the repertoire selection in terms of correspondence of the type of the singing voice to the author's idea of a vocal composition. The relevance of the topic of the research of Ukrainian chamber and vocal lyrics for Chinese singers lies in the search for intellectual mechanisms of co-creativity with the European «compositional stock». For the author the «key» to understanding is the concept of a symbol, present in Chinese poetry and the leading one in the musical thinking of B. Lyatoshynsky. The absence of the latest sources on compositional and performance poetics and, in particular, the role of the singing voice, with the presence of the latest musical notes editions (editor I. Savchuk, 2013) stipulates the focus of the researcher's attention on the figure of the Ukrainian artist as an urgent task of musicology of the 20th century.*

***The purpose of the research** is to reveal the role of the timbre personification of the singing voice in the system of compositional poetics of B. Lyatoshynsky's solo singing.*

***The material of the research:** the chosen solo songs by B. Lyatoshynsky **for the female voice:** to the poetry of Taras Shevchenko («There are brown eyes», 1927), of Ivan Franko «Why don't you ever laugh?» op. 31), and of Maksym Rylsky («Lullaby» op. 39).*

***Research methods.** Among the interpretative approaches to the analysis of vocal compositions there is: the semantic one, which interprets poetic meanings and their musical embodiment in the unity of a symbolic form of thinking; genre-stylistic – determines the specificity of the interpretation of a certain typical model of the genre in the context of the composer's style; structural-functional – reveals the hierarchical organization of the composition*

*in the unity of theme of the vocal and instrumental parts, poetry and the logic of the composition.*

**Analysis of recent publications on the topic.** *The subject studies such as the general characteristics of the genre of solo singing in the creative work of B. Lyatoshynsky were revealed (V. Samohvalov, 1974; T. Bulat, 1992; B. Filts, 1915). The role of the founder of the new Ukrainian compositional school is clearly outlined in the works of O. Kozarenko. The dissertations of Wang Xi (Lviv, 2013) and Wang Zuo (Kharkiv, 2015) contain a semiotic analysis of the composer's solo songs. Interpretology, which is related to the methodology of the analysis of the timbre personification of the singing voice, is presented in the works of L. Shapovalova, Y. Nikolaievskia and O. Aleksandrova.*

**The presentation of the main material.** *The entry of foreign-language singers into the «semantic field» of concert-chamber music (as a rule, of a lyrical direction) revealed the problem of symbolizing the parameters of the musical language, which is aimed at an adequate embodiment of the poetic original source. The timbre potential of the lyrical hero (age, gender, social status, as in general and for the opera character-role) is laid down in the symbolism of the poetic text, but his/her timbre personification in the musical composition, as evidenced by the concert practice of the last half century, can vary. The composer's intentions always include the choice of timbre (at least the instructions and voice type). However, none of the specialists who studied the problem of music and speech (including on the basis of the theory of the symbol) connected the unfolding of the meaning of the vocal composition as a symbolic form directly with the timbre of the singing voice. Interpretology focuses on the function of the singer through timbre personification to represent the lyrical hero in the integrity of his/her being: in the mirror of the author's spiritual reflection (on the one hand), and in the conditions of modern communication with the listener (on the other hand).*

*Ukrainian composers, being excellent pianists (M. Lysenko, Y. Stepovy, V. Kosenko, N. Nyzhankivsky, B. Lyatoshynsky) understood well the nature of the vocal language, which must be «decorated» with full-fledged piano thematism (often of a virtuoso nature), which becomes not just an accompaniment for the singer, but also an expressive dramaturgical lever for revealing poetic symbolism in musical and intonation projection. Owing to this, the pretended, at first sight, simplicity of the genre of solo singing is revealed in the multifaceted consonance of vocal-poetic and instrumental sounding. In this process, composers pay great*

attention to co-creativity with vocalists, and at the first stage of realizing their idea, to choosing a timbre that represents the «portrait» of the lyrical hero.

The solo song «There are brown eyes» (a poem by T. Shevchenko) contains all the elements of B. Lyatoshynsky's style, which will develop and be consolidated as a linguistic and stylistic sign system in subsequent compositions. The image of a woman is illuminated by the love of a man. The contrast is the lyrics of the solo song «Why don't you ever laugh?» to I. Franko's poetry – this is an image of love which remains without answer. In the «Lullaby» op. 39 (to the words of M. Rylsky) the spiritually exalted image of the Mother is voiced as a symbol of the national archetype of God's love. The generalization of the vocal melos in other «female» solo songs by B. Lyatoshynsky to the poetry of I. Franko testified to the presence of a chant-declamation synthesis: on the one hand, movements of thirds, movement plasticity due to gradualness, undulation; on the other – systemic features of recitation (absence of chants, jumps to fourths, fifths, which are perceived as a sign of activity, the tension of an ascending movement followed by a fall).

**Conclusions.** The vocal music of the 20th century is the most sensitive «barometer» of thoughts, moods, psychological aura of society through the prism of author's creativity (of a poet and a composer) as a spiritual reflection. At the same time, singing timbre is a unique tool for representing poetic symbols and concepts in chamber and vocal music; it does not lend itself to «artistic translation»; it cannot be transposed, like a melody, find analogues, replace. Any such modification with timbre leads to the loss of the «internal form» of the composition as an artistic whole. The timbre of the singer's voice in the process of interpreting the composition becomes a tool for «portraying» the spiritual essence of music, its symbol.

The role of a high-pitched female voice in B. Lyatoshynsky's solo singing consists in the timbre personification of the heroine: from the gradual «unfolding» of a musical-poetic symbol to its «folding» in an integral portrait (the representation of a lyrical sound image). In other words, the timbre is the «folded symbol» of the lyrical hero, his/her «sound body». If in romances based on poems by Chinese poets, op. 17, it concerned musical sound writing (sound imitation of the sounds of nature, birdsong), then in solo singing to the texts of Ukrainian poets, the national analogue of musical romanticism was reproduced: the theme of tragic love (Margarita from «Faust» by J. V. Goethe). Another example of a spiritually exalted symbol of a woman-Mother («Lullaby»). The singer's mission is to absorb

*figurative and symbolic meanings «into herself» and to represent her «heroine» in intonation and timbre personification.*

**The perspective of further development of the topic.** *On the basis of a large body of compositions, it is planned to compile a typology of female images in Ukrainian chamber lyrics of the 20th century. The anthology of the genre of solo singing will include compositions by V. Kosenko, B. Lyatoshynsky, P. Haydamaka, Y. Meitus, I. Shamo, A. Kos-Anatolsky, V. Bibik and V. Ptushkin for the female and male voices. Their analysis will reveal the gender component of modern performance, embedded genetically in lyrical vocal compositions.*

**Keywords:** *vocal music, spiritual lyrics, poetic symbol, semantics of musical language, composer's style, singing timbre, personification.*

*Стаття надійшла до редакції 1 грудня 2022 року*